مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
د.أحمد عواض

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثالثة عشرة ⁝ العدد 687 ⁝ الإثنين 26 أكتوبر 2020

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

فلسطين بالقلب دائما.. وصية إدوارد سعيد

المسرح الحي: موجز تاريخ الاستعارة الجسدية

افتتاح مسرح «ليسيه الحرية»

عبد الدايم والشريف يكرمان ٨ رموز ثقافية وفنية ومبدعي مبادرة المؤلف مصرى

عبد الدايم: الإسكندرية أهدت مصر مبدعين افذاذ ومسرح الليسيه إضافة إلى منظومة العمل الإبداعى والثقافى

افتتحت الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة، واللواء محمد الشريف محافظ الإسكندرية، مسرح ليسيه الحرية بالإسكندرية، بعد توقف دام ثلاث سنوات، وذلك بعد تطويره وإعادة تأهيله وفق احدث النظم ، وذلك بحضور الفنان خالد جلال رئيس قطاع الإنتاج الثقافى، الدكتور أحمد عواض رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة والفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفنى للمسرح، مع عدد من الفنانين والمسرحيين والمهتمين بالشأن الثقافي.

قالت عبد الدايم انه في شهر الانتصارات المجيدة أكتوبر العظيم نعيد افتتاح منارة جديدة للفن والإبداع المسرحي في محافظة الإسكندرية التي طالما أهدت مصر أبطالا و نجوما ملأ إبداعهم ربوع الوطن ، واكدت ان إعادة افتتاح مسرح ليسيه الحرية بعد توقف استمر ثلاث سنوات لإحلاله وتجديده، دليل على الإيمان بدور القوى الناعمة في الارتقاء بالمجتمع، وبناء الشخصية المصرية ، واشارت ان مسرح ليسيه الحرية يعد إضافة إلى منظومة العمل الإبداعي والثقافي في مصر ، ووجهت الشكر لكل من ساهم في عودة هذا الصرح المسرحي إلى تألقه مرة أخرى وإلى كل من شارك بالجهد القانوني والهندسي والفني من الأجهزة التنفيذية بمحافظة الإسكندرية والعاملين بالبيت الفني للمسرح والشركة المنفذة كما وجهت التحية لفناني الإسكندرية، وجميع القائمين على مبادرة المؤلف المصري التي تفرز أجيالا من المبدعين نفخر بهم جميعا ، ودعت المبدعين للمشاركة في إنتاج المزيد من الأعمال المسرحية التي تستحق أن تُقدم على خشبة هذا المسرح الفريد الذى ينتظر إنتاجا فنيا وثقافيا رفيعا.

وفي كلمته أكد اللواء محمد الشريف ارتباط ابناء الاسكندرية بالثقافة والفنون مشيرا أن مسرح الليسيه من اهم المسارح التراثية بالمحافظة ، واوضح ان فن المسرح يحتل مكانة خاصة في حياة الشعوب لأنه مرآة تعكس ملامح المجتمع وتشكل وعيه وتؤثر فيه.

كما أشاد المخرج خالد جلال، والفنان إسماعيل مختار بالاهتمام الكبير الذي توليه وزارة الثقافة لتطوير وتحديث البنية التحتية للمواقع الثقافية والفنية خاصة المسارح لتفعيل الرسالة التنويرية للفنون الملهمة للأجيال الجديدة بهدف مجابهة الأفكار الظلامية والمساهمة في بناء مجتمع قادر على تحقيق متطلبات التنمية المنشودة، وباعتبار المسرح منبراً معبراً عن قضايا والوطن واهتماماته.

وخلال الافتتاح كرمت وزير الثقافة ومحافظ الاسكندرية مجموعة من الرموز الثقافية والفنية لعطاءاتهم البناءة في إثراء الحركة المسرحية بالإسكندرية وهم: اسم الراحل محمد غنيم وكيل اول وزارة الثقافة السابق وتسلمته ارملته الدكتورة أميرة شمس، الفنان القدير على الجندي مدير فرقة الإسكندرية للفنون الشعبية سابقاً، الفنانة القديرة سميرة عبد العزيز، اسم الراحل النجم محمود عبد العزيز وتسلمه نجله محمد محمود عبد العزيز الذي أهدى التكريم لشهداء مصر في سيناء ولاسم الراحل القدير محمود ياسين، اسم الكاتب الراحل محمود الطوخي وتسلمته نجلته نجوى محمود الطوخي، اسم الراحل الموسيقار حمدي رؤوف وتسلمه نجله الملحن احمد، الدكتور أبو الحسن سلام رئيس المركز القومي للمسرح الأسبق، الفنان القدير عثمان محمد علي، كما كرمت العديد من المشاركين في تنفيذ عروض المبادرة المسرحية "المؤلف مصري"وهم الدكتور جمال ياقوت عن عرض (البيت)، أحمد عبد الجواد عن عرض (خارج المجموع)، سعيد قابيل عن عرض (ذهب الليل)، إيهاب مبروك عن عرض (حكايات الصياد وأمير البحار)، أحمد مصطفى عن عرض (جوازه ست نجوم)، أحمد جابر عن عرض (فرحة ما تمت)، أشرف علي عن عرض (عد تنازلي)، ريهام عبد الرازق عن عرض (جنون عادي جدا)، محمد الزيني عن عرض (سيبوني لوحدي)، سامح الحضري عن عرض (لسه فاكر)، بالإضافة إلى تكريمات البيت الفني للمسرح إلى كل من المهندس أحمد عبد العزيز، المهندس مدحت مصطفى، المهندس محمد هاشم.

الشريف: أبناء الثغر يرتبطون والثقافة والفنون والليسيه من أهم المسارح التراثية بالمحافظة

تضمن حفل الافتتاح فيلم تسجيلي لمراحل احلال وتجديد المسرح إضافة إلى عرض مسرحية (خارج المجموع) والتي تتناول مشكلة التنمر وتأتى ضمن عروض مبادرة "المؤلف مصري" تأليف وإخراج أحمد عبد الجواد .

يذكر ان عمليات إحلال وتجديد المسرح شملت أعمال منظومة الحماية المدنية حسب أحدث أكواد الحريق ولوحات الإنذار وشبكة مكافحة الحريق، والأعمال الكهربائية من صيانة جميع اللوحات والكابلات الخاصة بالمسرح وخشبة المسرح وغرف الفنانين، بالإضافة إلى الأعمال الاعتيادية من دهانات وتجديد واجهة المسرح الخارجية والمدخل الرئيسي وصالة العرض ويقع على مساحة 1050 مترا مربعا ويتكون من دور أرضي يضم بهو المدخل ملحق به أماكن خدمات للجمهور وغرف إدارية وقاعة مسرح تتسع لـ550 مشاهدا إلى جانب غرف للفنانين.

سمية أحمد

مدرسة « ناس» تستأنف الدراسة

وتستكمل ورشة «المايم» للمدرب الأسباني «داريو سيجكو»

استأنفت مدرسة النهضة لفنون المسرح الاجتماعي «ناس» بجمعية النهضة العلمية والثقافية «جزويت القاهرة» الدراسة من جديد مع طلاب الدفعة الرابعة بالمدرسة بعد غياب طويل نتاج الالتزام باجراءات حظر " فيروس " كورونا المستجد، وبعد توقف امتد لشهور عن مواصلة البرنامج الدراسي،و التدريب الحي بورش المدرسة الفنية المتعددة، وقد استقبلت مدرسة «ناس» للمسرح الاجتماعي بعد عودة الدراسة بمقرها برمسيس منذ أيام المدرب الإسباني " داريو سيجكو " (Dario Sigco) لتدريب الطلاب ببرنامج ورشة المايم " Mime" بالفصل الدراسي الثالث للدفعة الحالية .

مصطفى وافي : تعمل «ناس» على تجاوز المسافة بين المسرح والمجتمع فنون الأداء

قال مصطفى وافي «المنسق الفني» لمدرسة «ناس» للمسرح : تعد المدرسة مساحة ومنحة لتدريب العارضين والعارضات من جنسيات مختلفة من مصر ، وشمال وجنوب السودان وغيرذلك من أعمار متنوعة على مختلف فنون الأداء «السيرك ، الإيقاع ، الحركة ، المايم ، التمثيل ، والمدارس المسرحية المتعددة ، وورش أخرى منها الإدارة الثقافية ، والخلق الجماعي والحكي الجسدي » ، وأكد « وافي « : وتعمل «ناس» بكل جهدها على تجاوز المسافة بين المسرح والمجتمع، حيث تقدم عروضها المسرحية نتاج الورش التي يتلقاها المتدربون في عدد من شوارع ، وميادين مصر بهدف إتاحة فن المسرح لعامة الناس ولنذهب نحن بالمسرح إلى الجمهور الذي لايشاهد المسرح في قاعات العرض، و نسعى لذلك في محاولة جادة من إدارة المدرسة بتنفيذ ورش فنية لتطوير المتدربين وتزويدهم فنيًا ، وتقنيًا بخبرات دولية ، لمدربين وفنانين من دول غريبة متعددة بجانب مدربين مصريين متميزين في تخصصاتهم الفنية والمتنوعة ، وتابع « وافي « : ونحن حاليًا نواصل الدراسة ،ونستكمل ورشة «المايم « مع المدرب الإسباني « داريو سيجكو " التي بدأها مع طلاب المدرسة مساء يوم الإثنين الماضي 12 أكتوبر ، ويستمر التدريب بالورشة مكثفًا لمدة (86 ساعة دراسة) و تنتهى تدريبات الورشة يوم 31 أكتوبر الجاري ، ويليها تقديم عروض نتاج برنامج الورشة لمسرح الشارع في بعض الساحات والأماكن العامة بمصر ، وأوضح «وافي « : تستضيف مدرسة «ناس» الفنان والمدرب « داريو « للمرة الثانية لطلاب الدفعة الرابعة « الحالية « بعد المرة السابقة حيث تدّرب معه طلاب الدفعة السابقة « الثالثة «دفعة 2019 وقدموا عرض نتاج ورشتهم بعنوان « الجدار الخفي « بعام 2017 م بالعديد من الأماكن العامة بالحدائق ، والساحات من بينها حديقة الأزهر لجمهور مسرح الشارع .

داريو سيجكو: « المايم» هو فن الحركة بدلًا من فن الصمت مجاز جسدي

وفيما قال « داريو سيجكو « إن « المايم» هو جانب من جوانب المسرح الجسدى الذي يهدف إلى وضع الدراما داخل جسم الإنسان وليس بديلًا عن الكلام كما هو الحال في « البانتومايم « ،وفي هذه الطريقة، يجب أن تنطبق على الحركة المادية تلك المبادئ التي تتشكل في قلب الدراما : السكون،

التردد، الوزن، المقاومة، والمفاجأة ، وتابع « سيجكو « والمايم الدرامي الجسدي ، يأخذ الجسد كأداة أساسية للتعبير، والممثل كنقطة بداية للخلق وكهدف لجعل غير المرئي ، بشكل يسمح للممثلين إظهار الأفكار من خلال الحركة ، وبذلك يكون " المايم "هو فن الحركة بدلًا من فن الصمت وأوضح " داريو " أن الهدف من المايم الجسدي، هو تمكين الممثل ليكون أكثر استقلالية وقدرة على خلق عروض معتمدة على المسرح الجسدي، والتي من الممكن أن يتخللها «نص»، ولكنها لاتعتمد على النص بشكل أساسي، لتعطي الممثل حرية الوصول لـ «مجاز جسدى» فى العروض التقليدية، وتزيد الممثل قوة ، رشاقة ، مرونة ، ،وسعة في الخيال .

مدرب ورشة المايم «داريو سيجكو»

المدرب والفنان « داريو سيجكو « متخصص في المسرح الجسدي ويقوم بالتدريس فى «المدرسة الدولية « Escuela Nouveau Colombier) (بأسلوب ومنهج " خاص مرجعيته للفنان الفنان الفرنسي العالمي "مارسيل مارسو «Marcel Marceau " ويعد " داريو" باحث في مجالات (القناع ، المهرج ، الكورال ومتخصصًا فى (E. Dcroux's الدراما الجسدية ، وفن المايم وفي هذا فهو أكثر تعمقًا فى أسلوب " مارسيل مارسو" ، وقد أتم « داريو " دراسته وتدريبه مع (Raul laiza) ـ "Odin Theater" و "Vladimir Olshansky» Cirque Du Solei ، وكذلك مع " Arturo Bernal " ـ Lecoq ،وكذلك استخدم وقدم أساليب تدريبية مثل "Viewpoints and Suzuki" ، وكممثل عمل " داريو " مع العديد من الفرق العالمية المتخصصة فى المسرح الجسدي منها : "La Fura Dels Baus" فى جولتهم العالمية لمدة عامين، وكذلك مع فرق : " Titus Andronicus Parktheater" في "هولندا " ، وعمل أيضًا مع فرق أخرى منها : Nuova Mim Sueca، Opera ـ إيطاليا وبالإضافة إلى كل ذلك فقد شارك " داريو سيجكو " في العديد من التعاونات مع العديد من الفرق العالمية منها " Proyecto Bufo , Cia, Vuelta de Tuerca, Arte &Desmayo (Spain), Residui Teatro (Italy))

ويشارك " داريو " في العديد من الأبحاث والتدريبات الحديثة عن الجسد وعلاقته بالصوت فى الرقص الحديث والمسرح وكمخرج للحركة فقد قدم العديد من التجارب المسرحية والأعمال الفنية مثل : Horizonte Artificial و» Animales Feroces في (إيطاليا ، سيفيليا) وآخر أعماله كمخرج بمهرجان Fringe في " مدريد " كما شارك " داريو " فى العديد من التبادلات الفنية للعديد من السنوات كمنسق لورش مسرحية ،وتعاونات فى إنتاج عروض مسرحية متعددة ومتنوعة .

همت مصطفى

البيت الفني في أسبوع

العرائس يشارك في الملتقي الرابع لمبادرة «أولادنا» بـ«الليلة الكبيرة» والطليعة يفتتح «ريسايكل»

شارك مسرح العرائس التابع للبيت الفني للمسرح يوم الاتنين الماضي بالعرض المسرحي "الليلة الكبيرة « في النسخة الرابعة من ملتقي "أولادنا" والذي يقام سنوياً بمصر في شهر فبراير ومارس ونظراً لجائحة كورونا هذا العام تم تأجيلة ستة أشهر لتجري فعالياته في الشهر الجاري بحي الأسمرات.

الليلة الكبيرة هي رائعة من روائع مسرح القاهرة للعرائس وتعد من التراث الشعبي للمصريين والتي تشع البهجة داخل قلوب الأطفال والكبار عند مشاهدتها

وفي الطليعة أعرب المخرج محمد الصغير عن سعادته بردود الأفعال الإيجابية من قبل الجماهير التي شاهدت عرض " ريسايكل» بعد افتتاحه يوم الأحد الماضي والذي يستمر عرضه الي الشهر المقبل أوضح الصغير أن ريسايكل هو نتاج ورش مسرح الطليعة

أبطال ريسايكل:

.صلاح الدالى ، نانسى نبيل ، آية خميس ، أحمد كيبو ، أمل نور الدين ، محمد سراج ، ياسمين خطاب ، أسامة أشرف ، عليا أشرف ، محمود جراتسى ، حسام ابراهيم.

إسلام أشرف ، حسام التونى، إعداد موسيقى محمد سراج ، سينوغرافيا محمد الصغير، أداء حركى مناضل عنتر ، أزياء عبير البدراوى، تصميم دعاية خالد مهيب ، مساعد إخراج: مدحت موسى، مخرج منفذ حيدر شوهير ، إخراج محمد الصغير.

وفي السياق ذاته يتم اعادة العرض المسرحي" الطوق والاسورة" مرة أخري علي قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة العرض الحاصل علي جائزة أفضل اخراج مسرحي عام ١٩٩٦ وذلك ضمن فعاليات المهرجان التجريبي كما حصل ايضا على جائزه افضل عرض مسرحي بمهرجان المسرح العربي العام الماضي وأيام قرطاج المسرحية .

الطوق والاسورة عن رواية يحي الطاهر عبدالله ، إخراج ناصر عبد المنعم .

بينما قال الفنان خالد النجدي مدير عام مسرح السلام الذي يقع موقعه بشارع القصر العيني أن المسرح يستعد بعرض جديد للمخرج هشام عطوه والمؤلف أحمد عوض وهو عرض " بلد الأبطال يا بلدي " وذلك ضمن خطه المسرح المقبلة بجانب افتتاح العرض المسرحي " أبي تحت الشجرة " للمخرج إسلام أمام وذلك بداية فبراير المقبل

العرض بطولة هاني كمال ، هبة توفيق ، منير مكرم ،

تأليف : طارق رمضان .

وفي مسرح الغد بالعجوزة قال المخرج محمد صابر أنه انتهي من البروفات النهائية للعرض المسرحي" جنة هنا" ومن المقرر افتتاحه في الأول من نوفمبر القادم العرض بطولة عبير الطوخي ، هالة سرور، احمد الشريف،

استعراضات حسن شحاته، الحان احمد الناصر،

اشعار مسعود شومان، ديكور وازياء مي زهدي،

تاليف صفاء البيلي، ، إخراج. محمد صابر

وفي سياق آخر أكد المخرج اسلام أمام تنتهي ليالي العرض المسرحي" المتفائل" لهذا الموسم في منتصف شهر نوفمبر والمقام حالياً على خشبة المسرح القومي بالعتبة . وفي الحديقة الدولية الشمس مازالت مشرقه بليالي سيد درويش وعم ياقوت .

محمود عبد العزيز

فنان الأراجوز ناصر عبد التواب:

المركز القومي للطفل حريص على فتح نوافذ متعددة أمام الأراجوز

قال فنان الأراجوز والمخرج ناصر عبد التواب في لقاء خاص حول حكايات «الأراجوز» الجديدة التي يقدمها المركز القومي للطفل : سيظل مسرح الأراجوز مستمرا وفاعلا عبرَ الأجيال الحالية والقادمة، بوصفه مسرحا تأهيليا، يعمل على تعديل السلوك و تقويم الأخلاق، حيث يسعى لتقديم النموذج الأمثل للسلوك الاجتماعي ويمنح الجائزة على المحسنين كما يوقع العقاب على المخالفين.. وهي أساسيات لا غنى عنها لأي مجتمع، في تقويم السلوك الإنساني ،خاصةً في المجتمعات المتحضرة الحريصة على تقويم سلوك أبنائها وتهذيبهم وتحذيرهم من المخاطر الآنية أو المتوقعة والتي يمكن أن تهدد حياتهم وتنذر بوقوع كارثةٍ إن لم يتم التصدي لها بشكل حاسم وسريع وفعال.

وأوضح المخرج ناصر عبد التواب أن الكاتب محمد ناصف (رئيس المركز القومي لثقافة الطفل) اقترح أن يقوم المركز بتصوير عروض للاراجوز وتقديمها عبر قناة المركز على اليوتيوب، وهو ما تم بالفعل، حيث شارك في تقديم هذه العروض معي مجموعة من الفنانين مثل الملاغي أحمد جابر، و حسن يحي في الأداء الصوتي لعروسة أم فلفل، و حمدي مجدي في تحريك عروسة أم فلفل، كما قام بالمونتاج والتنفيذ ميسرة خيري. وأشار عبد التواب إلى أن هذه العروض لاقت استحسانا كبيرا من الجمهور وحققت نسبة مشاهدة مقبولة ومعقولة جدًا. أضاف: كما أننا نقدم حاليا عروضنا في الحديقة الثقافية بالسيدة زينب للأطفال

مع اتخاذ كافة الإجراءات الاحترازية المطلوبة مثل دخول عدد قليل، والتباعد، ووضع الكمامات».

وأكد المخرج ناصر عبد التواب على دعم الكاتب محمد ناصف لمشروع الأراجوز ورغبته في أن يصل إلى لأكبر قدر ممكن من الأطفال عبر تفعيل قناة المركز القومي لثقافة الطفل على اليوتيوب، في ظل جائحة كورونا، وتوقف النشاط الفني والتباعد الاجتماعي .

وأشار عبد التواب إلى أن المركز استعان بعدد من الكتاب للمشاركة في تقديم عروض الأراجوز عبر قناة المركز على قناة اليوتيوب منهم الشاعر أحمد زيدان، و الشاعر سيد لطفي، و الشاعر محمد زناتي بالإضافة للكاتب محمد ناصف رئيس المركز القومي للطفل ، كما استعان المركز أيضا بالممثل أحمد جابر. مؤكدا أن هؤلاء الكتاب والفنانين ليسوا بعيدين عن فن المسرح، وأنهم قدموا حكايات جديدة متصلة بأحداث العصر و مواكبة للمستجدات الآنية في المجتمع، ومنها كيفية مواجهة الوبائي العالمي (كوفيد 19) المعروف باسم فيروس كورونا، وكيفية اتخاذ التدابير الاحترازية اللازمة لمواجهته حفاظاً على حياة الناس، كالحظر وضرورة احترامه وتطبيقه دون تهاون حفاظاً على حياة الفرد والجماعة، وكذلك مواجهة الغش التجاري وأخطار التكنولوجيا الحديثة والعنف بين الأطفال والتنمر وتنظيم الوقت ومواجهة سلوك الطمع، كذلك هناك حكايات أخرى جديدة كالمليونير، ونجم النجوم، والعنف، والحظر، وتنظيم الوقت، والأراجوز يعظ، والطمع، والاستخدام الخطأ للإنترنت، والتنمر، مؤكدا إلى أنها تمت صياغتها بأسلوب سهل يستهدف شريحة الأطفال أقل من الرابعة عشر من العمر ذلك بأسلوب فكاهي كوميدي بسيط يعتمد على عروسة الأراجوز المصري، وهي العروسة المحبوبة والجذابة للجميع، لما لها من حضور طاغ على الأطفال، كما تعتمد على فنيات المسرح الأساسية كالحادثة والصراع والمقدمة والنهاية وهي الأساسيات الثابتة في كل النمر أو الحكايات التراثية لمسرح الأراجوز.

ياسمين عباس

«ليلة سقوط الفن»

على تياترو آفاق فى منتصف نوفمبر

تستعد فرقة فكرة المسرحية لتقديم عرض « ليلة سقوط الفن « على خشبة مسرح تياترو آفاق برمسيس ، يوم 13 من شهر نوفمبر القادم ، وذلك فى حفلتين الساعة 5 و7 مساءً ؛ تأليف إسلام الخيال وإخراج محمد شريف ..

قال محمد شريف : « ليلة سقوط الفن « يحكى عن الرموز الفنية فى المسرح على رأسهم البلياتشو ضد هتلر العرباوى ، ويستمر الصراع بينهم ، ويبقى السؤال عند الجمهور من منهم سينتصر على الأخر ومن يثبت موهبة الفنية على الخشبة المسرحية .

يضيف شريف : " ليلة سقوط الفن " بطولة إبراهيم هاشم ـ مصطفى محمد ـ محمد العوضى ـ بوسى حسين ـ يوسف عيسى ـ إسراء حسن ـ عبد الرحمن مدحت ـ خلود صفيان ـ نور ضياء ـ سوما أحمد ـ سارة أحمد ـ شمس الدين ـ أحمد علاء ـ محمود صبرى ـ محمود محمد ـ محمود نصار ـ محمود سليم ـ مصطفى عادل ـ أوسو ـ أحمد إمام ـ يوسف الحسينى ـ زياد هيكل ـ سلوى العدوى ـ على طه ـ إسلام التركى ـ نهى العضرى ـ رنا صبرى ـ أحمد محمد، تابع شريف : إضاءة أحمد أمين ، إستعراض مصطفى طاطا ، مكياج ندى سيد ، دعايا وإعلان محمود علاء ـ على عبد المنعم ، ديكور يس دعبسى ، مساعد مخرج يوسف الحسينى .

شيماء سعيد

فرقة «خيوط» لمسرح إعادة التمثيل

تقدم أمسية جديدة في دوار للفنون

تستعد فرقة « خيوط «(Khoyout Troupe) لمسرح إعادة التمثيل لتقديم أمسية مسرحية جديدة في مركز " دوار للفنون " مساء الأربعاء القادم 28 أكتوبر الجاري ، ويسمح بدخول الجمهور في الساعة 7:30 م ،وتبدأ الأمسية المسرحية في الثامنة .

تقول هبة الله خالد « أحد أعضاء الفرقة : تعد فرقة « خيوط « للمسرح التفاعلي فرقة مسرحية مستقلة ، وقد تأسست في أكتوبر عام 2016، مكونة من مجموعة متنوعة من الفنانين الشباب تتباين هويتهم وثقافتهم الذين جمعهم حب الفن كما وَحَدهم شغفهم بالمسرح ، ونحن نؤمن بقوة المسرح في الحياة ، وأنه القادر دائمًا على بناء تواصل بين أفراد الشعوب ، ومختلف المجتمعات ونحاول أن نستكشف معًا هذا التواصل من خلال تجاربنا بالفرقة وعروضنا ،وقد أُسست الفرقة خصيصًا لتقديم المسرح التفاعلي وعروض مسرح إعادة التمثيل» البلاي باك « Play Back) (،وتابعت هبة الله : قدمت فرقة " خيوط "بسنواتها السابقة العديد من الأمسيات والعروض حيث قدمنا في ديسمبر 2017 م عدة قراءات مسرحية من العالم ، تتناول قضايا التغير المناخي باللغة الإنجليزية، وذلك بالهيئة الألمانية بالزمالك للتبادل العلمي والثقافي مع الحضور كما تلا ذلك تقديم تجارب لمسرح إعادة التمثيل التفاعلي ، كما قدمت الفرقة أيضًا عرضًا لمسرح " البلاي باك " بمشاركة مؤسسة كيان بالإسكندرية، كما قدمت الفرقة العديد من عروض "البلاي باك " الأخرى بالقاهرة الكبرى في مراكز ثقافية وفنية مختلفة منها " مجنوليا " و "جرامافون " ومركز" دوار" للفنون الذي تستعد الفرقة لتقديم أمسية جديدة فيه حيث نعود للجمهور في القاهرة من جديد في الثامنة مساءً الأربعاء القادم 28 أكتوبر واختتمت « خالد « :تضم فرقة خيوط منذ تأسيسها العديد من الأعضاء، والعرض القادم أداء وتمثيل : رشا أبو حجر، سارة رفعت ، هبة الله خالد محيي الدين ، أحمد منير، ديفيد بيرتي.

فيما أوضحت سارة رفعت من فرقة « خيوط «: نُقدم أمسيتنا الجديدة في مركز « دوار « وهو مركز ثقافي بالقاهرة يستخدم المسرح التشاركي والدراما العلاجية وغيرها من المسارات المرتكزة الى الفنون من أجل التعافي وتدعيم الحوار والتحول المجتمعي ،ويتكون يتكون الفريق من عدد من الفنانين والمربين والمعالجين النفسيين وممارسي العلاج من مصر ولبنان وخارجهما معًا، ونقدم عددًا من المبادرات التي تشجع على الإبداع والتفكير النقدي والمشاركة المدنية والتماسك المجتمعي ، كما يُقدم «دوار» عددًا من الأمسيات الثقافية تشمل عروضًا للأفلام ومعارض فنية وعروض المسرح الارتجالي والابتكاري، والموسيقى الحية وليالي قراءات شعرية ، وتابعت « رفعت» : مسرح إعادة الحكى يتمثل في عملية تشاركية يشارك فيها الجمهور بحكي قصصٍ من حياتهم الشخصية ، عقب ذلك يقوم فريق من الممثلين و الموسيقيين بتحويل هذه القصة إلى مجموعة من المشاهد الارتجالية التى توضح خبرة الحاكي الأصلية ، ويستخدم مسرح إعادة الحكى فى أكثر من 60 دولة كطريقة لتشجيع الحوار وبناء المجتمع ، ويعدالدور الشخصي فى مشاركة القصص هو الأساس فى مسرح إعادة الحكي ،و قد لاقى مسرح إعادة الحكي التقدير للدور الذي يلعبه في بناء الروابط بين الشعوب و الثقافات ،واختتمت رفعت : ويرتكز مسرح إعادة التمثيل على الارتجال الذي يعتمد على قصص حقيقية وتفاعل الجمهور الحاضر، حيث يمكن لأي شخص من الحاضرين أن يحكي قصة حقيقية تقوم الفرقة بإعادة تمثيلها وأدائها بمصاحبة الموسيقى .

همت مصطفى

«حصار»

على مسرح جامعة الملك عبد العزيز

بدأ نادى المسرح بجامعة الملك عبد العزيز بروفات العرض المسرحى "حصار" تأليف الكاتب المسرحى إبراهيم الحسينى إخراج محمد الجفرى العرض تمثيل أحمد الصمان ، محمد توفيق ، محمد الصليمى مصمم المؤثرات الصوتية ريان فريد ثقة ، إضاءة محمد الشريف ، منفذ الديكور نادر الجمال، منفذ المؤثرات الضوئية محمد الشريف الإشراف العام عبد الله عمر باحطاب

قال مخرج العرض محمد الجفرى عرض "حصار" هو عرض فنتازى تدور أحداثه حول مواطن عادى يظل تحت حصار المراقبة ورجال المخابرات من لحظة الميلاد وحتى الممات وحتى بعد موته لا تقتنع المخابرات أنه مات ويشكون أنها لعبة من المواطن حتى يكمل مؤامرته فى العالم الأخر

وتابع قائلا " فكرة النص ليست جديدة بالكلية ولكن طريقة الطرح مبتكرة مع رشاقة طرح النص وفانتازيا الموقف والنهاية الغير متوقعة

وكان سبب إختيارى للنص أننا جميعا بلا إستثناء نفس هذا الرجل البسيط الموجود داخل نص "حصار " العمل سيقدم بمدرسة المسرح الأسود وسيكون الممثل هو قطع الديكور على الخشبة وستلعب أجساد الممثلين الدور الرئيسى فى الراوية فسوف أعتمد على هندسة جسد الممثل فى الإداء الدرامى

وعن أكثر ما يميز الكاتب إبراهيم الحسينى أضاف " ما يميز الكاتب إبراهيم الحسينى الفانتازيا فى تقديم أفكارة الدرامية رشاقة الكلمة والطرح المبتكر لتقديم عقد درامية قديمة بطرق جديدة ومبتكرة تصل بنا إلى الدهشة بحيث أننا نكتشف أننا نعيش هذة القصص فى حياتنا اليومية دون أن نشعر بذلك الكاتب إبراهيم الحسينى يقدم لنا حياتنا اليومية بصورة فنتازية لم نكن نتوقعها وفى أشبه بمجلة " أنا مش أنا " حتى أنك تقف امام المراءة وتسأل نفسك من أنت ؟

وعن رؤيته الإخراجية ذكر قائلا "كما سبق وأشرت أننى سأعتمد على المسرح الأسود فكل ما فى القاعة سيكون لونه أسود خشبة المسرح وما تحويه وستكون أيضا ملابس الممثلين سوداء

أما بالنسبة للإضاءة فسيتم الإعتماد على "سبوتات " والإضاءة الزرقاء فهناك مشاهد ستعتمد على حالة الإشعاع وهو ما سأستخدمه فى شخصية الرجل وستكون هناك بقع إضاءة "سبوتات" موجه للشخوص حتى تعكس النفسية السوداوية سواء عند رجال المخابرات ونظرتهم السوداوية تجاه الناس أو للحالة التى يمر بها الرجل جراء التعذيب النفسى والحصار الذى يتعرض له من رجال المخابرات وستكون ملابس الممثلين سوداء فيما عدا شخصية " الرجل» ستكون ملابسه حمراء وكأنه صدر عليه حكم الإعدام من قبل رجال المخابرات

أما بالنسبة للمؤثرات الصوتية فهى متنوعة ما بين مقاطع مصممة من قبل مصمم المؤثرات الصوتية ريان فريد وهناك مقاطع من المكتبة العالمية فهو يخلق مقطوعة موسيقية مبتكرة من أكثر من مقطع

أما بالنسبة للديكور فسيكون كل ما يحيط بخشبة المسرح أسود وستكون هناك مجموعة كراسى سوداء متواجدة على الخشبة وهناك شاشة عرض سوداء غير مرئية ستظهر فقط وقت عرض المادة الفيلمية عليها وهناك بعض من ملابس الممثلين ستكون قطع ستستعمل إكسسوار فى العمل

قال الممثل محمد توفيق عن العرض «مسرحية حصار تقدم على مسرح جامعة الملك عبد العزيز والعرض نوع جديد علينا كممثلين وأتمنى أن نحسن تقديم العرض ونكون عند حسن ظن الجامعة والمخرج محمد الجفرى والمؤلف إبراهيم الحسينى والنص من النصوص المتميزة للغاية

وتحدث الممثل محمد الصليمى عن شخصية «المسخ» 1، فقال هو شخص يعمل بالإستخبارات المركزية ويحاول رصد الأفعال التى إرتكبها أو لم يرتكبها الأشخاص وهو من الشخصيات التى تعتقد أنها دائما أنها ذات فهم وإدراك ولكن للإسف الشديد هم لايمتكلون الإدراك أو فهم أو منطق وتدور المسرحية فى سياق درامى شيق يجذب المشاهد ويرى الظلم والقهر إحدى الشخصيات الموجودة فى العمل وهناك حبكة درامية ويصبحون ضحية هذا الحدث النص متميز وجيد للغاية ويعطى للممثل فرصة كبيرة وذلك بمساعدة المخرج الإستاذ محمد الجفرى والعرض نوع من أنواع من المسرح الجديد والمثير ونتمنى أن يكون العرض رائع ويليق بهذا النص الجيد

قال عبد الله باحطاب مدير الأندية الطلابية والمشرف الفنى على عروض نادى المسرح بجامعة الملك عبد العزيز " يعد هذا العرض المسرحى الأول الذى يقدمه نادى المسرح بعد جائحة كورونا ومن المقرر تقديم العرض نهاية هذا الشهر ،

ويعد نادى المسرح فى جامعة الملك عبد العزيز من الإندية النشطة ثقافيا ومسرحيا وقد خلاله عدد كبير ومتنوع من العروض لمختلف المدارس وشارك فى العديد من المهرجانات عربية ودولية ومنها مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ومهرجان المسرح الجامعى الدولى فى تونس والمغرب ونظم النادى خلال شهر فبراير 0202 دورة المهرجان الخليجى الخامسة الخليجية

رنا رافت

«عنوان النص المسرحي النسوي»

يحصل على ماجستير جامعة بابل

منحت كلية الفنون الجميلة جامعة بابل الباحثة سهاد حسن خلف درجة الماجستير عن رسالتها «المقاربات الدلالية لعتبة العنوان في النص المسرحي النسوي» وضمت لجنة المناقشة الدكتور عامر صباح المرزوك، أستاذ مساعد اختصاص أدب ونقد بكلية الفنون الجميلة جامعة بابل (رئيسًا)، وعضوية الدكتور أحمد محسن كامل أستاذ مساعد اختصاص تقنيات بكلية الفنون الجميلة جامعة بابل ، والدكتور نور سعيد جبار أستاذ مساعد اختصاص إخراج بكلية الفنون الجميلة جامعة القاسية، وإشراف الدكتور علي عبد الأمير عباس، أستاذ مساعد اختصاص تربية مسرحية بكلية الفنون الجميلة جامعة بابل .

وفي تقديمها لرسالتها قالت الباحثة: شكّل عنوان النص المسرحي أرضاً خصبةً وميداناً واسعاً لعموم النصوص المسرحية ، بوصفه المنطلق الأول لما ينطوي عليه ثنايا النص وما يلحقه من فكر ومضمون. ولهذا عُنيت الدراسة بعتبة العنوان في النص المسرحي النسوي. وأشارت إلى أن الرسالة جاءت في أربعة فصول، تناول الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث، إذ ضمّ مشكلة البحث والتي حُدّدت في السؤال الآتي:ما هو المُقترب الأول للإحالة المعرفية للنص المسرحي النسوي وتلقيه من خلال عتبة عنوانه النصية؟ وأشارت الباحثة إلى أن أهمية البحث تكمن في الكشف عن دلالة العنوان بوصفه خطابا في سياق تواصلي ترمي كاتبة النص المسرحي خلاله إلى إيصال رؤيتها إلى المتلقي وإقناعه بهذه الرؤية، والبحث في مُعطياته على ضوء النص المسرحي ، معتبرة أن مُعطى المفهوم يبتدئ من عتبة العنوان نفسهِ، حيث يستدعي عناصر ووحدات غائبة إلى أفقٍ منظور وهو العنوان.

أما الفصل الثاني فقد احتوى الإطار النظري للبحث والدراسات السابقة، وتضمّن ثلاثة مباحث، عني الأول بـ (دراسة استراتيجيات العنوان) وتضمن مفهوم العتبات النصية ومفهوم عتبة العنوان وأهميتها وكذلك وظائف العنوان والعلاقات التي تربط العنوان بالنص وطبيعة هذه العلاقات.

وجاء المبحث الثاني تحت عنوان (السياق والأنساق الدلالية للعنوان) وخصص لدراسة مفهوم علماء السيمياء وتضمن تعريفا بمفهوم علم الدلالة وأنواع الدلالات في الكتابات النسوية العربية.

فيما كرس المبحث الثالث لدراسة (العنوان في النص المسرحي النسوي) واشتمل على ثلاثة محاور هما: تناول العنوان في الإبداع النسوي للنص المسرحي، تجارب نسويه في المسرح العربي، ثم تجارب نسوية من المسرح العالمي.

وقد أشارت الباحثة في ختام هذا الفصل إلى أنها اعتمدت على دراسة الباحث علي رضا حسين بقلي (العنوان ودلالته في النص المسرحي العراقي)، ودراسة الباحثة فاتن طه ناصر (المسميات الحيوانية للعنوان ودلالاتها في النص المسرحي)، وكذا دراسة الباحث رؤوف غانم هاشم (دلالة العنوان في شعر مظفر النواب).

أما الفصل الثالث فحدد إجراءات البحث، كما أشار إلى مجتمع البحث المكوّن من 59 نصاً مسرحياً عربياً، اختارت منه الباحثة كعينة خمسة نصوص وهي نص مسرحية (نصف حي ونصف ميت) للكاتبة (نادية البنهاوي)، ونص مسرحية (سيدة الأسرار) للكاتبة (حياة الرايس)، ونص مسرحية (دعوة للجنون) للكاتبة (سعدية السماوي)، ونص مسرحية (يوم الزينة) للكاتبة (آمنة الربيع)، ونص مسرحية (سيلفي مع البحر) للكاتبة (سناء شعلان).

اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي منهجا للدراسة والتحليل، واستندت الباحثة في بناء أداتها على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات، فضلاً عن أدبيات المسرح والنصوص المسرحية النسوية العربية. كما توصلت الباحثة إلى استنتاجاتٍ عدّة ذكرت منها:

1- تعد دلالة عتبة العنوان في النص المسرحي النسوي، جسرا للتواصل بين خارج النص وداخله، وأنه يفتح عالما جديدا ويغلق آخر قد يذهب إليه المتلقي.

2- تطلعت عنونة النسوة العربيات إلى قراءة واحدة للأزمة الأوديبية، من خلال تيسير العودة إلى الوضع الذي تم قمعه بواسطة فرض اللغة الذكورية المُرمزة لقوانينها لوضعية، وتعطيل الأنا عند المرأة من خلال عدم المواجهة لا بل وتعطيلها مع الآخر.

3- عبرت دلالة عتبة العنوان النسوي مسرحياً عن خلجات أنفسهُن ومشاعِرهُن وارتباطهن بالواقع الاجتماعي المُعاش.

وفي ختام رسالتها أوصت الباحثة بضرورة إقامة مؤتمر في كلية الفنون الجميلة برعاية قسم الفنون المسرحية من جامعة بابل تحت عنوان (عتبات النص المسرحي النسوي بين التنظير والتطبيق) كمحور خاص بالنص المسرحي النسوي العربي، وكذلك إقامة ندوة تعريفية لمفهوم (العتبات النصية) كسعي لمُصاهرة الأدب المسرحي بالمنجز الفني، عبر إقامة حلقات حوارية.

ياسمين عباس

«إبداع»

يعلن شروط مسابقتي العروض والتأليف المسرحي

أعلنت وزارة الشباب والرياضة عن الشروط والأحكام العامة لمهرجان إبداع في موسمه التاسع للعام الدراسي (0202 / 1202) لشباب الجامعات والمعاهد العليا والأكاديميات الحكومية والخاصة ، وتشتمل فعاليات المهرجان على 22 مجالًا للتسابق من المجالات الأدبية والعلمية والفنية من بينها مسابقتي العروض المسرحية و التأليف المسرحي.وتضم لجنة التحكيم فيهما فردوس عبد الحميد ، و أبو العلا السلاموني ، و محمود الحديني .

مجال العروض المسرحية

في مجال العروض المسرحية،والمسرح الغنائي اشترط أن تشارك كل جامعة / معهد عالي / أكاديمية بحد أقصى (32) متسابقًا بكل عرض، مع وجوب تسليم عدد (3) نسخ DVD للعرض لمسئولي الإدارة العامة للبرامج الثقافية والفنية في الدور السادس بمقر وزارة الشباب والرياضة في موعد أقصاه 51 يناير 1202 بالإضافة إلى « البانفلت « الخاص بالعرض تمهيدًا لتقديمه للجنة مشاهدة العروض لتصعيد الفرق المتميزة للتصفيات النهائية على مسرح وزارة الشباب والرياضة بالقاهرة.

لجنة التحكيم للتأليف المسرحي

أما عن شروط المشاركة في مسابقة « التأليف المسرحي جائزة (يعقوب صنوع) فتمثلت في:

• المشاركة بعمل مسرحي من فصل واحد، على أن يكون جديدًا ولم يسبق له الفوز في مسابقة أخرى، وأن يكون إبداعًا أصيلًا غير مقتبس، ويعبر عن قضايا مصر الاجتماعية والسياسية والتراثية.• ويشترط أن تقدم الأعمال مكتوبة بالكمبيوتر، بنط 41 على ورق 4Aومغلفة في شكل كتيب من أصل وثلاث صور+ DC ، وأن تكون لغة النص هي العربية (الفصحى أو العامية) شعرًا أو نثرًا، وسوف يتم تصعيد الأعمال التي تحصل على نسبة 05% من مجموع الدرجات من خلال لجنة التحكيم لمناقشتها في التصفيات النهائية ،وأن تشارك كل جامعة أو معهد أو أكاديمية بعدد (3) متسابقين كما أوجب المهرجان ضرورة التنبيه على المشاركين في هذه المسابقة الاطلاع على شروطها للأهمية.

ثلاث مراحل للمهرجان

فيما أعلن مهرجان إبداع 9 عن الشروط العامة للتسابق وهي أن يكون المشارك من سن (81 : 72) سنة من الطلاب المقيدين في الجامعات أو المعاهد أو الأكاديميات المصرية الحكومية والخاصة بالعام الدراسي 0202 /1202 وأن تشارك كل جامعة/معهد/أكاديمية في مسابقات المهرجان وفقًا للأعداد المدرجة بشروط الاشتراك في كل مجال بعد إجراء التصفيات التمهيدية بالجامعة أو المعهد أو الأكاديمية.

وتتمثل علما بأن مراحل تنفيذ المسابقات تمر بثلاث مراحل : تنفذ

المرحلة الأولى خلال أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر 0202 ، والإعلان عن نتيجة هذه المرحلة يتم في الكليات والأقسام داخل الجامعات والمعاهد العليا والأكاديميات التي يتم بها إجراء التصفيات التمهيدية، أما المرحلة الثانية فتنفذ في يناير 1202، وبها سيتم اختيار الأعمال التي يتم تصعيدها من قبل لجان التحكيم للمشاركة في التصفيات النهائية وفقًا لشروط كل مجال من مجالات التسابق ، فيما تنفذ المرحلة الثالثة في النصف الأول من أشهر فبراير/ مارس/ أبريل 1202 ،وتقدم هذه التصفيات النهائية على مسرح وزارة الشباب والرياضة بالقاهرة ، ومسرح المدينة الشبابية بأبي قير بالإسكندرية.

شروط عامة وأحكام

و قد أعلنت وزارة الشباب والرياضة ضمن الشروط اوالأحكام العامة لمهرجان «إبداع 9 « أنه يجب الالتزام التام بكافة الشروط والأطر الفنية لكل مجال من مجالات المهرجان ،و تسليم الأعمال لوزارة الشباب والرياضة وفقًا للمواعيد المقررة والواردة بالنشرة ولن تقبل الأعمال بعد المواعيد المدرجة بالنشرة التفصيلية ،و يحظر أن يكون العمل المشارك بالمهرجان كالنص المسرحي في مجال التأليف المسرحي قد شارك في مهرجان إبداع الموسم الثامن أو أي مسابقات أخرى ، ويسمح بمشاركة عدد (2) فقط من طلاب الجامعات المفتوحة وطلاب الدراسات العليا في المرحلة السنية من 81 : 72 سنه على مستوى المهرجان فيما عدا مجال « الفنون التشكيلية

ومجال العزف الموسيقي» ،وأكد إعلان المهرجان أن حقوق الملكية الفكرية للأعمال الفائزة ملك لصاحبها ويحق لوزارة الشباب والرياضة استخدامها إذا ارتأت ذلك ،و على المشارك الحضور أمام لجنة التحكيم ضمن فعاليات التصفيات النهائية وفق المواعيد المقررة والأماكن المحددة، وذلك شرط أساسي لتقديم العمل المقدم واستحقاق الجائزة في حالة الفوز (بعد تصفيات لجنة التحكيم) ،كما جاء من الشروط العامة للمهرجان ضرورة التأكيد على الطلاب المشاركين في التصفيات النهائية تقديم بطاقة الرقم القومي وكارنيه الجامعة/المعهد/الأكاديمية للاطلاع عليها من قبل لجنة التحكيم أومسئول وزارة الشباب والرياضة.

استمارة المشاركة

و في حالة مخالفة أي شرط من الشروط العامة للاشتراك يتم استبعاد المخالف من التحكيم ، ومن الشروط ألا يسمح بمناصفة الجائزة في أي مستوى من المستويات أو في أي مجال من مجالات التسابق ،و أنه لا يحق للطالب المشاركة في أكثر من مجال من مجالات التسابق وفي حالة مخالفة ذلك يتم استبعاد الطالب من المسابقة ،ولايحق للذين يتم الاستعانة بهم من خارج الجامعة في المجالات الجماعية الإقامة والإعاشة أثناء التحكيم النهائي،ولا تصرف لهم أي مبالغ من قيمة الجائزة في حالة الفوز،ويمكن للطالب/الطالبة الذي لم تشارك جامعته/معهده/أكاديميته في أي نوع من المسابقات ويرغب في الاشتراك الاتصال على أرقام التليفونات التالية: (6205643320 /4019643320) أوالتوجه للوزارة مباشرة بالدور السادس لاستيفاء بيانات استمارة المشاركة وتوقيعها من رعاية شباب الجامعة / المعهد / الاكاديمية،كما جاء بالأحكام العامة للمهرجان ضرورة التنبيه على الطلاب المشاركين من قبل مشرفي رعاية الشباب والأنشطة الطلابية بالجامعات والمعاهد العليا

والأكاديميات بالاطلاع على شروط المشاركة للمجال المشارك به.

وأضحت الأحكام العامة للمهرجان أنه يحق للسادة أعضاء لجنة التحكيم اختيار الوسيلة المثلى للوقوف على حقيقة الأعمال المقدمة من الطلاب (هل من إبداعهم أم منقولة من غيرهم) ويجب التزام المتسابق بالحضور بمواعيد التحكيم المحدد وفي حالة التأخر يتم خصم درجات تقييمه بالمهرجان.

مراحل التنفيذ والمهام

أوضح «إبداع 9 « أن التصفيات التمهيدية ستكون على مستوى الجامعة /المعهد /الأكاديمية الحكومية والخاصة خلال الفترة من 71 / 01 /0202 إلى 03 / 21 / 0202 ويتم خلالها تنفيذ الخطوات التالية:

تقوم إدارة رعاية الشباب بالجامعة/المعهد/الأكاديمية بالإعلان عن المهرجان من خلال توزيع البوستر والفلاير وشروط الاشتراك في المهرجان التي أعدت من قبل وزارة الشباب والرياضة داخل جميع الكليات أو أقسام المعاهد وفروعها على مستوى المحافظات ،و تقوم إدارات رعاية الشباب بتأكيد المشاركة في المهرجان للوزارة في موعد غايته 1 /21 / 0202.

للاشتراك بالمسابقة يقوم كل طالب بالتوجه لإدارة رعاية الشباب التابع لها لتحرير واستيفاء بيانات استمارة المشاركة بالمهرجان واعتمادها من قبل الجامعة/المعهد/ الأكاديمية مع التأكيد على ضرورة إرفاق صورة شخصية وصورة بطاقة الرقم القومي وصورة كارنيه الجامعة/ المعهد/الأكاديمية، وصورة كارت بطاقة البريد المالية.

تقوم كل جامعة/معهد/أكاديمية بتشكيل لجان متخصصة في كل مجال لإجراء التصفيات بين الكليات أوفروع المعاهد بالمحافظات لتصعيد الفائزين على مستوى الجامعة أو المعهد أو الأكاديمية في كل مجال مع موافاة وزارة الشباب والرياضة (الإدارة المركزية للبرامج الثقافية والتطوعية) بمواعيد تحكيم مجالات التسابق داخل الجامعات والمعاهد العليا والأكاديميات حتى يتسنى للوزارة التنسيق مع التيلفزيون المصري لتغطية الفعاليات وإرسال أسماء السادة أعضاء لجان التحكيم التي قامت بعمل التصفيات بجميع المجالات (التصفيات التمهيدية).

تقوم كل جامعة/ معهد /أكاديمية بإرسال الأعمال المتقدمة للمشاركة ، ورقية و(D.C) وفق الشروط العامة لكل مجال إلى وزارة الشباب والرياضة - الإدارة المركزية للبرامج الثقافية والتطوعية – الدور السادس، مع إرفاق كشف بأسماء المشاركين (معتمد ومختوم) بالإضافة إلى استمارة المشاركة وإرفاق صورة بطاقة الرقم القومي وصورة كارنيه الجامعة/المعهد/الأكاديمية وصورة كارت بطاقة البريد المالية لكل مشارك في موعد غايته 03 /21 /0202، مع الالتزام بالمواعيد.

همت مصطفى

مناضل عنتر: العروض الراقصة أفكارها بسيطة وعميقة

المخرج ومصمم الاستعراضات مناضل عنتر ، حاصل على بكالوريوس المعهد العالي للبالية قسم تصميم وإخراج، أكاديمية الفنون، حصل على العديد من المنح الدراسية من بريطانيا و الولايات المتحدة الأمريكية ، مثل مصر فى العديد من العروض الراقصة أثناء الدراسة بالاشتراك مع أساتذة مصريين وأجانب، عمل راقصا بفرقة باليه أوبرا القاهرة، كما انتقل للعمل فى فرقة الرقص المسرحى الحديث ، شارك فى العديد من العروض منها شهرزاد وبين الغسق والفجر والدولاب وكلارا والرمال المتحجرة، تقلد العديد من المناصب منها إدارة فرقة الرقص المسرحى الحديث بدار الأوبرا المصرية ، أخرج العديد من العروض المسرحية الراقصة وغير الراقصة منها غير المتوقع، يحدث دائمًا، والفيل الأزرق، وحلم البصاصين وعشم إبليس وقلعة الموت، وهملت والجلسة ومولانا، وحاز الأخير على جائزة أفضل تصميم استعراض من المهرجان القومي للمسرح المصري ٢٠١٦ . «أعمق ما يبدو على السطح» عرض قدمه لأول مرة في ٢٠١٢، وقدمه مؤخرا على مسرح الجمهورية .. عن العرض وأسئلة أخرى كان لـ«مسرحنا» معه هذا الحوار.

حوار : إيناس العيسوي

-حدثنا عن «أعمق ما يبدو على السطح» منذ أن كان فكرة وحتى خروجه إلى النور ؟

هو ليس عرضًا جديدًا، ربما لم يره كثير من الناس قبل ذلك، لأن عروض فرقة الرقص المسرحى الحديث قليلة، وتعرض لليلتين متتاليتين عادة ، العرض إنتاج 2012 ويُعد أول عرض قدمته من إنتاج دار الأوبرا، و عرض أول مره على المسرح الكبير بدار الأوبرا ، و حصلت به على جائزة أفضل تصميم استعراض من المهرجان القومي للمسرح عام 2016. أي عرض أقدمه أعتبره طفلًا، و هذا العرض عمره 8 سنوات، فى كل مرة أعرضه أُقدمه بشكل ورؤية مختلفة ومبتكرة، وأرى أن إقبال الناس عليه على الرغم من تكرار عرضه يؤكد أنه يقدم في كل مرة و كأنه عرضًا جديدًا .

فكرة العرض مبنية على قراءتي لكتاب سيكولوجيا الجماهير، و هناك جزء فيه أنا معجب به جدًا ، يقول أن هناك وجهات نظر متعددة ، وأن الكون كله متصل، وهذه هى الفكرة التى جسدتها فى صورة عرض مسرحي استعراضي راقص، أفكار بسيطة ولكنها تظهر بشكل أعمق مما تبدو عليه، ومن هنا جاء اسم العرض وفكرته.

-حدثنا عن ردود الأفعال على العرض؟

العرض كُتب عنه بشكل جيد جدًا و قيل أن به لمحات صوفية بارزة. العروض الراقصة – للأسف- يتم النظر إليها وكأنها «ناقصة أيد أو رجل»، إلا أن تفاعل الناس معنا يجعلنا نستمر فى تقديم هذا الفن الهادف والمتطور.

-حدثنا عن علاقتك بفرقة الرقص المسرحى الحديث؟

علاقتي بها بدأت من 15 سنة، منذ ان كُنت طالبًا فى المعهد العالي للباليه، كنت أعمل فى ذات الوقت مع الفنان وليد عوني، و كان من حظي أن أدرس فى مسرح بشكل عملي مختلف كما أدرس بالطريقة الكلاسيكية وأعمل مع مخرجين فى المعهد ، أعتقد أن عملي فى أكثر من مدرسة أثقل خبرتي كمخرج، كما أُتيح لى أن أذهب إلى بعثتين وقت أن كان توقيت الذهاب للبعثات صعب جدًا.

فرقة الرقص المسرحى الحديث «بيتى» وفرقتي، وافتخر بها، والأوبرا هى البيت الكبير والمكان الذي أعطاني هذه الفرصة، الراقصون بالفرقة يعملون من 11 صباحًا وحتى 5 مساءً، و أغلبهم خريجين المعهد العالي للباليه،

عروضنا لا تقل عن العروض العالمية

المشكلة ليست فى التقنيات إنما في الخيال

أدرت الفرقة فنيا 8 سنوات ، والاحتكاك الأعمق جعلني أتعرف على نقط الضعف والقوة عند الراقصين، هم أقرب إلى الماكينات يفكرون بأجسادهم ، لم يكونوا على إدراك حقيقي لرؤية المخرج، فكنت أُكثف التمارين على ضرورة وآليات الإدراك وأشرح الدلالات و الدراما ، و هو ما طور الراقصين وجعلهم يُحبون العروض، فعندما يكون المؤدى على وعى بما يُقدمه يستطيع أن يصل إلى جمهوره .وحاليًا أخرج عرضين أو ثلاثة على الأكثر في السنة في دار الأوبرا.

-ما أهم عناصر عرضك المسرحى «أعمق ما يبدو على السطح»؟

العنصر الأهم هو السينوغرافيا، صممه الدكتور عمرو عبد الله الشريف، الذي اعتبره أبي الفني ، وهو على علم بمشاكلي ك»بنى أدم»، وهذه ميزة ودائمًا لا يبخل على بنصائحه، و الهارمونى في العمل مهم جدًا، وعندما يكون بهذا التنسيق والانسجام فإنه يظهر بشكل رائع، و عندما نعمل بروح الجماعة نُقدم عروضا توازى العروض العالمية. وسر من أسرار عملي أن أني و»أبويا الفني» عمر عبد الله الشريف نشكل فريق عمل واحد، منذ ما يقرب من 7 سنوات، ثم فريق عمل الأوبرا وهو فريق مبدع ، وبصدق شديد لا توجد هيئة فى مصر تنتج هذا الكم من العروض حتى أنه يمكننا أن نجد مسارح الأوبرا السبعة يعملون معًا ، فلديهم أفضل تقنيين و مهندسين، و كم العمل والخبرة المراكمة جعلتهم «وحوشا» في هذه المهنة.

- ما الإضافة التي أضفتها في العرض في 2020؟

دائمًا أضع لمحة صوفية في عروضي، أُحبها جدًا، وأعتبرها هى تطهري الشخصي، وقد حذفت 40 دقيقة من العرض، وأضفت مكانهم 40 دقيقة منها 30 دقيقة صوفية مباشرة، وبدأت العرض بهذا الجزء، فقد ما تعلمت من صديقي الفنان على الهلباوي الذى يبدأ دائمًا حفلاته بالأذكار، فعندما سألته عن السبب أجاب: حتى نطرد الشياطين. أنا أفكر بشكل بسيط ولكنه مختلف، وأرى أن الحياة أبسط ،وأصبح «طرد الشياطين»، عادة فى عروضي، وقد تخوفت من طول المدة الزمنية للمحة الصوفية، ولكن الناس أحبوها جدًا مع دمجها بموسيقى مصرية و من شمال أفريقيا، فأنا مُغرم بهذه الموسيقى. .

-ما المشاكل التي تواجه المسرح الاستعراضي؟

لجان القومي - للأسف- تتعامل مع العروض الراقصة على أنها «ناقصة» ومسرحا نوعيا .. لماذا لا يتم تقييمنا ضمن العروض المهمة ونحصل على جوائز أحسن مخرج وغيرها من الجوائز؟ لماذا تقتصر جوائزنا على أفضل تصميم استعراض؟!، المسرح الاستعراضي يتطرق إلى عوالم مختلفة عن ما يُقدم فى المسرح، وهذا اختلاف حميد وصحي، ومع ذلك يتم إقصاء العروض الراقصة لعدم وجود شريط صوتى، الصوت الذي نتحدث به هو الذبذبات التى تخرج من الموسيقى، فلماذا الإقصاء؟!.كذلك لدينا نقص كبير في الراقصين، وهناك من يقدمون رقصًا متميزًا، من غير خريجي المعهد العالي للباليه، هناك الكثير من الموهوبين ليسوا من خريجي المعهد العالى للبالية ولكنهم يحتاجون لفرصة، وأنا أرى أن من واجبي أن أُساعد هؤلاء الموهوبين الذين لم يُحالفهم الحظ الدراسة فى المعهد العالي للباليه. العالم أصبح دائرة صغيرة و جميع المسارح تقريبًا مُجهزة، والمشكلة ليست فى التقنيات بقدر ماهي في طريقة التفكير واختيار الأشخاص.ولدينا أتيليه المسرح والمسرح الجامعي بهم العديد من الموهوبين المتميزين، الذين يجب أن نسلط الضوء عليهم ونعطيهم فرصة. كذلك

إذا أصبح لدينا جزءا استثماريا فى المسرح فسوف يؤثر بشكل إيجابي على تعدد ليالى العروض، لأن المستثمر فى النهاية يسعى إلى الربح، لذا فسوف يفعل أقصى ما لديه حتى تمتد ليالي العروض المسرحية كما سيبحث عن العناصر المسرحية الجيدة من تمثيل وإخراج وسينوغرافيا وغيرها .

محمود ياسين.. وداعا

الملامح المصرية والصوت الرخيم كانوا من بين أدواته في الوصول إلى قلب وعقل جمهور الفن المصري، إنه الفنان الكبير محمود ياسين الذي وافته المنية الأسبوع الماضي عن عمر يناهز 97 عاما. وهو الفنان الذي نجح في أن يكون له طابع خاص وبصمة مميزة وكان مثالا للفنان المثقف، الذي يشهد الجميع بثقافته العالية واعتزازه بفنه، والذي عده كثيرون فارسا من فرسان الزمن الجميل.

ولد محمود فؤاد محمود ياسين في مدينة بورسعيد في 1491 وتعلق بالمسرح في المرحلة الإعدادية من خلال (نادي المسرح) في بورسعيد، وكان حلمه آنذاك أن يقف في يوم م على خشبة المسرح القومي.

انتقل إلى القاهرة للالتحاق بالجامعة وتخرج في كلية الحقوق، وحقق حلمه بالانضمام للمسرح القومي الذي قدم عليه وعلى المسارح الأخرى عشرات الأعمال المميزة مثل (ليلى والمجنون) و(الخديوي) و(حدث في أكتوبر) و(عودة الغائب) و(الزيارة انتهت) و(بداية ونهاية) و(البهلوان).

قدم في السينما أدوارا صغيرة في نهاية حقبة الستينات إلى أن جاءت فرصته الكبيرة في فيلم (نحن لا نزرع الشوك) مع شادية عام 0791 وتوالت أفلامه بعد ذلك وكان من بينها (الخيط الرفيع) أمام فاتن حمامة و(أنف وثلاث عيون) أمام ماجدة الصباحي و(قاع المدينة) أمام نادية لطفي و(مولد يا دنيا) أمام المطربة عفاف راضي و(اذكريني) أمام نجلاء فتحي و(الباطنية) أمام نادية الجندي و(الجلسة سرية) أمام يسرا و(الحرافيش) أمام صفية العمري.

في التليفزيون قدم عشرات المسلسلات منها (الدوامة) و(غدا تتفتح الزهور) و(مذكرات زوج) و(اللقاء الثاني) و(أخو البنات) و(اليقين) و(العصيان) و(سوق العصر) و(وعد ومش مكتوب) و(ضد التيار) و(رياح الشرق) و(أبو حنيفة النعمان).

منحه التقدم في العمر مساحة أكبر للعب أدوار نوعية في السينما وقف فيها بجانب أجيال من النجوم الشابة، فشارك في (الجزيرة) مع أحمد السقا و(الوعد) مع آسر ياسين و(عزبة آدم) مع أحمد عزمي وماجد الكدواني و(جدو حبيبي) مع بشرى وأحمد فهمي، لذلك مثل خبر وفاته صدمه كبيرة للعاملين بالوسط الفني، وفي هذه المساحة نرصد بعض شهادات وكلمات رثاء عدد من الفنانين في الفنان الراحل .

الفنان الكبير محمود الحدينى قال: بدأنا سويا من المسرح القومي وتشاركنا بمسرحية «النار والزيتون «وكان محمود ياسين فنانا متميزا ، موهبته أتاحت له فرصا جيدة فى السينما والتلفزيون حقق خلالها نجوميته. لم يثر أي مشكلة طيلة سنوات عمره الفني حيث كان متصالحا مع نفسه و مع الواقع ، وبرحيله فقد الفن المصري أحد أعمدته الكبيرة والأساسية ، وكان يمتلك صوتا ماسيا استطاع أن يطوعه فى مجالات المسرح والإذاعة بشكل كبير.

فارس الفن

و أعرب الفنان الكبير عزت العلايلى عن حزنه الشديد لرحيل الفنان و قال « مما لا شك فيه أن القدير محمود ياسين كانا فنانا عظيما خلقا وفنا، يصعب تعويضه كقيمة فنية كبيرة، قدمنا العديد من الأعمال معا سعدت بها كثيرا.أضاف: « كان فارسا لا يهمه إلا فنه وعلاقته الطيبة بزملائه وجميع ما قدم من أعمال فنية وشخصيات كان لها بصمة مميزة فى السينما والتلفزيون والمسرح.

محمود الحديني: فقد الفن المصري برحيله أحد أعمدته الكبيرة والأساسية

على من نطلق الرصاص

فيما وصفت الفنانة فردوس عبد الحميد رحيل الفنان بالصدمة المفجعة وقالت: محمود ياسين من الفنانين المحترمين الذين أثروا الشاشة الصغيرة والكبيرة والمسرح بأعمال عظيمة لن نستطيع نسيانها، كما كان ودودا ورقيقا ، قدمت معه خمسة أعمال أولها الفيلم السينمائي «على من نطلق الرصاص « كما قدمت معه مسلسل «الزير سالم « و « أخو البنات « وفيلم «كوكب الشرق « ، كما قدمت معه العديد من الأعمال على خشبة المسرح القومي.

فنان كبير وإنسان أكبر

فردوس عبد الحميد: أثرى المسرح و الشاشة بأعمال لا تنسى

و نعاه الفنان يوسف شعبان قائلا «رحمه الله على الفنان القدير محمود ياسين، كان فنانا كبيرا وإنسانا أكبر وهي مواصفات الفنان الحقيقي، تميز برقي أخلاقه فكان مهذبا عذب الكلمات، قدمت معه العديد من الأعمال الفنية.

ثقافة حقيقة

و أشاد المخرج الكبير محمد فاضل بمشوار الفنان الراحل حيث ذكر أنه استطاع أن يصنع شخصية متفردة لا تشبه أخرى، وهو أهم ما يجب أن يتحلى به الممثل، أن يكون نفسه.. وقد استطاع أن يصنع بإمكانياته الفنية شخصية متفردة وأن يكون أحد الفنانين القلائل المثقفين ثقافة حقيقية. تميز في أداء اللغة العربية، كما تميز بتواضع شديد ، و قدمنا معا عدة أعمال فنية أولها فى الستينيات «القاهرة والناس « ثم « فيلم «شقة في وسط البلد « فى فترة السبعينات، وفى الثمانينات قدمنا معا مسلسل «الدكتور محمد وأخواته البنات « وفى التسعينيات قدمنا فيلم «كوكب الشرق « حيث قام بتجسد شخصية الشاعر أحمد رامي.

فخر أبناء بورسعيد

و قالت الفنانة ماجدة منير: للفنان القدير محمود ياسين مكانة خاصة في قلبي فهو «بلدياتى» من أبناء بورسعيد، وظهوره على الشاشة كان فخرا لأبناء بورسعيد، الذين حضر عدد كبير منهم تشييع جنازته باعتبارهم أهله. أضافت: استضاف شقيقي المخرج المسرحى مراد منير عندما أتى إلى القاهرة ليلتحق بالمعهد العالي للفنون المسرحية ودربه على المشاهد الخاصة باختبارات القبول، و أقام شقيقي 42 يوما فى منزله.

نموذج للرقى

فيما قال المخرج حسن الوزير أن الفنان الراحل يعد نموذجا للفنان المسرحى بصوته العذب وقوامه الممشوق، وقد استطاع الحفاظ على نجوميته لسنوات طويلة ويعد نموذجا لجيل السبعينيات والثمانينات، فكان نجمنا المفضل وتعد أدواره من علامات السينما المصرية.

المصرى

المخرج هاني لاشين الذي قدم معه فيلم «دنيا « مع الفنانة وردة الجزائرية قال»: فقدت مصر والعالم العربي فنانا كبيرا تكاملت داخله أشياء من الصعب تواجدها فى شخصية

واحدة، ومنها الثقافة الرفيعة و الموهبة الكبيرة، حيث كان لايقتصر على التمثيل فقط إنما يتصل بالفنون جميعا، إلى جانب كونه مصريا متواضعا وطيب القلب وكريم كرما حاتميا، ولا توجد لديه عداوات. أضاف : سافرنا للمغرب معا حيث قدمنا فيلم «دنيا «

أهلا يا بكوات

فيما ذكر المخرج عصام السيد أن الفنان الراحل عندما كان مديرا للمسرح القومي طلب من المؤلف لينين الرملي أن يكتب مسرحية للقومي، وكانت المرة الأولى التي يطلب فيها مدير مسرح من مؤلف أن يكتب مسرحية خصيصا لمسرحه، وكان الرملي آنذاك صاحب شهرة واسعة في مسرح القطاع

الخاص، وله فرقته ولم يكن قدم سوى مسرحية واحدة فى مسرح الدولة. و اختارني الرملي لإخراج المسرحية وكانت « أهلا يا بكوات» ووافق على اختياري محمود ياسين، و كنت آنذاك شابا جديدا بالنسبة له، وأن يقوم مخرج شاب بإخراج رواية كبيرة بها نجوم كان مجازفة كبيرة، وعندما اختير النجم حسين فهمي لبطولة المسرحية زاد الهجوم على الفنان محمود ياسين ولكنه ساند التجربة بكل قوة ودعمها واستمر عرض « أهلا يا بكوات « ما يقرب من عام ونصف، وقد سن الفنان الراحل سنة حسنة فى المسرح المصري وهى أن يستمر العرض الناجح، و كانت العروض تستمر لمدة شهر واحد فقط سواء حققت نجاحا أم لم تحقق.

لينين والقومي

وأكدت الكاتبة فاطمة المعدول أن اختيار محمود ياسين لإدارة المسرح القومي كان

قرارا مدهشا للجماعة المسرحية، وفي منزلنا كان للقرار تبعات سعيدة جدا، حيث تلقي لينين الرملي اتصال من محمود يس يطلب منة تقديم عمل علي القومي وكان أول اتصال في تاريخ لينين الرملي من هذه المؤسسة العريقة، والحقيقة أنني فرحت جدا أكثر من لينين، فقد آن الأوان أن يأخذ لينين موقعه الذي يستحقه في المسرح المصري ، وكان محمود يس فنانا كبيرا و ذكيا، فهو يريد ان يقدم عملا له قيمة ويجذب الجماهير في نفس الوقت. أضافت: في هذه الأيام كان التشاؤم يسيطر علي لينين الرملي حيث كان لديه يقين ان القوي الظلامية تزحف علينا وتكسب ارضا جديدة كل يوم، وكانت حيلته الإنسانية هي ان يكتب ليستطيع ممارسة حياته فكتب (أهلا يا بكوات) التي وضع فيها كل حيرته وخوفة وحبة لبلده . وتحمس محمود يس للعمل، وهو الذي أعطي للعمل زخما جديدا فتألق بشكل غير معهود، لقد كان مدير مسرح ومنتج رائع بدرجة نجم كبير. تابعت : لا انساه أبدا وهو النجم الكبير وهو يقف علي باب المسرح يلتقي الجمهور ويحل المشاكل التي تنجم عن الزحمة الشديدة التي واجهتها المسرحية منذ اليوم الأول .

الخديوي

فيما كتب المخرج جلال الشرقاوي: أتذكر الكاتب الصحفي الكبير محمد تبارك «رحمة الله عليه» و هو يقول لى لقد راهنت زملائي الصحفيين الذين يكتبون فى صفحات الفن فى الجرائد و المجلات على أنه لن تصدر جريدة أو مجلة دون أن يكون فيها خبر و صورة للفنان الكبير محمود ياسين عند تقديم عرض الخديوي ، و قد كسبت الرهان .. هكذا كان محمود يملأ الدنيا إشراقا و نورا و فنا.. و أتذكرة أيضا و نحن نصور معا مسلسل «خريف الغضب» فى استوديوهات أثينا، و هو أول من يحضر و آخر من يغادر ، أراه عظيما شامخا واثقا من حفظه وأداءه دون أن يكرر مشهدا واحدا على مدى المسلسل كله.. كما أتذكره و هو يمثل دور الخديوي منتصرا مع انتصاراته منكسرا مع هزائمه محبا لألمظ المصرية عاشقا لأوجيني الفرنسية و في كل الأحوال كان يضع مصر نصب عينيه، يريد أن يجعل منها قطعة من أوروبا .. أتذكر الخديوي محمود ياسين و هو يتنقل بين كل هذه العواطف المختلفة فى سهولة و يسر، أداء حديث يخاطب العقل و يحتضن الوجدان.. جزاك الله خيرا يا محمود و أسكنك فردوسه الأعلى بقدر ما أسعدت الناس و عمرت قلوبهم بالحب و الوفاء و الحنان.

الفنان يعيش أبدا

يوسف شعبان : كان فنانا كبيرا وإنسانا أكبر

محمد فاضل : صنع شخصية متفردة لا تشبه غيرها

جلال الشرقاوي : كان أول من يحضر و آخر من يغادر و لا يكرر نفسه

الناقدة ماجدة خير الله قالت « الستات» هو الفيلم الوحيد الذي التقيت فيه مع النجم الراحل ، وقد أسعدتني موافقته لأنه منح الفيلم قيمة، وكان التفكير في البداية الاستعانة بممثل كوميدي، و كان رأيي ان الدور يحتاج لممثل يؤديه بجديه، حيث تنطلق الكوميديا من الموقف وليس من نكات أو إفيهات لفظيه، وهو ما التقطه الفنان الراحل في السيناريو، وجعله يرحب بالمشاركة في الفيلم الذي أخرجه مدحت السباعي وكان بينهما أعمال مشتركة مأخوذة عن روايات لديستوفسكي! . أضافت : كان نجاح فيلم «الستات» مفاجأة للجميع .. وتابعت: الفنان يعيش بما تركه من إبداع ، ومحمود يس كان وافر العطاء، أحببت له «الخيط الرفيع»،»سونيا والمجنون»، «أين عقلي»،»قاع المدينة»،»أيام في الحلال» ،»الرصاصة لاتزال في جيبي»،»الصعود للهاويه»،» علي من نطلق الرصاص»،»الشريده».

تعلمت منه الكثير

فيما روى الناقد والكاتب الصحفي محمد بهجت موقفا لا ينساه مع الفنان الراحل، فقال: « قبل صلاة الجنازة على أبي بمسجد السيدة نفيسة ، كان هناك رجلا يحتضنني بحنان ويقرأ آيات من القرآن الكريم وأنا أبكى فى صمت، وكان هذا الرجل هو الفنان محمود ياسين الذي أخذت فرصا عديدة فى العمل معه كشاعر فى مسلسلات: مذكرات زوج وجنة حتحوت من إخراج حسن بشير، ورياح الشرق من إخراج د. خالد بهجت، كما كتبت له مسلسل فوازير الأدباء من إخراج إبراهيم الشقنقيري، وقد

وتعلمت منه الكثير على مستوى الفن والثقافة وإلقاء الشعر. وختم بقوله: إنسانيته ورقيه وأخلاقه النبيلة لا تصفها كلمات .

وشم فى القلب

وكتب الصحفي خالد منتصر : «محمود يس صاغ الوجدان وصار حجراً فى بناء ذاكرتنا البصرية والفنية والروحية، ووشماً نافذاً فى شغاف القلب وتلافيف المخ لا يمكن محوه ولو بماء النار، تجربتي الشخصية مع هذا النجم هى تجربة جيل مع أيقونة، لم أكن مجرد مشاهد لأفلامه، فقد كانت نبرات صوته تنفذ إلى ما تحت الجلد، إلى مسام روحى، كان يتحدث وكأنه يعزف بمهارة على كمان من خشب الصنوبر، كنت منجذباً بمغناطيس ياسينى إلى تلك الشاشة السحرية، شاهدته أول ما شاهدته فى سينما اللبان بدمياط.. قلّدناه فى كل شىء من البنطلون الشارلستون الواسع وقمصانه المشجرة، إلى طريقة كلامه ولغته الجسدية التي يستعين فيها كثيراً بأصابعه الرشيقة، وما زلت أتذكر دوره الذي لم يستغرق دقيقة على الشاشة فى شىء من الخوف، وهو يحمل نعش ابن يحيى شاهين، الذي قتله عتريس، ثم بدايته مع الفنانة الجميلة شادية فى «نحن لا نزرع الشوك»، ثم فاتن حمامة فى «الخيط الرفيع».. إلخ، تابع منتصر: هاجمه نقاد كثيرون على أنه يسكن الاستوديوهات طوال العام، ويمثل خمسة أو سبعة أفلام فى السنة، وأغلب الأحيان يمثل فيلمين فى الوقت نفسه، لكن يس كان ظاهرة، كل النجمات يعشن حلم التمثيل أمامه لضمان النجاح، المنتجون يتهافتون عليه، دور السينما تضع أفيشاته لمغازلة الجمهور،

للأسف الأجيال المعاصرة لم تتعرف على محمود يس مسرحياً، ولمن يريد أن يعرف ملك الإلقاء المسرحى، فليشاهد «ليلى والمجنون» لصلاح عبد الصبور، مونولوجات تلك المسرحية بإلقاء محمود يس يجب أن تدرّس، متعة استماع ومشاهدة تحلّق بك فوق السحاب. وقد اقتربت منه إنسانياً أثناء إعداد حلقات للشرق الأوسط كنت قد كتبتها على شكل مقامات، وأيضاً فى حملة لمقاومة الختان، الإنسان محمود يس، مثل الفنان محمود يس، نهر يتدفق إنسانية، وقطعة ماس تتألق بريقاً.

سنظل نسمعك

وبحزن وأسى شديدين كتب الفنان صلاح عبد الله على صفحته الشخصية بموقع التواصل الإجتماعى فيس بوك : « بعض الموتى مازالوا يتحدثون إلينا ومازلنا نسمعهم بقلوب ترتجف حباً وتقديراً وإحتراما وأصبحت معهم يا سيدي وسنظل نسمع صوتك الرائع المعشوق لأذاننا ووجداننا.

مشوار حياته وكفاحه

ونعاه السينارست فيصل ندا قائلا « رحل عن دنيانا نجم أسعدنا جميعا بأعماله المتميزة، و صديق كنت رفيق مشوار حياته وكفاحه وصموده حتى أصبح نجم العالم العربي.. شاركني فى كثير من الأفلام السينمائية والمناسبات الاجتماعية، و عشنا سويا أياما جميلة .. وداعا ياصديقى وسأظل افتقدك.

فنان لا يعوض

وكتبت النجمة نادية الجندي على صفحتها الشخصية « أعزى نفسي والفن المصري والعربي في وفاة الفنان القدير محمود ياسين، الذي لا يعوض، أنجح أفلامي كانت معه، وأحلي كواليس وعِشرة، كان فنانا جميلا لن يتكرر، قدم كل الأدوار ببراعة ، وكان نموذجا للفنان الراقي الخلوق المحترم.

أما مدير التصوير سعيد الشيمى فقال « كان فنانا كبيرا أنار الشاشة بتمثيلة الرائع وصوته المميز الرنان الجميل الذي يهز السمع و الوجدان.

و أعرب الكاتب والمخرج السعودي إبراهيم الحارثى عن حزنه قائلا: كعادة العظماء، يرحلون بصمت، كل من قدم الفن و خدمه و أعطاه تفاصيل عمره فهو من هؤلاء الذين يقدمون تفاصيلهم للمسرح و للفن بأسره. محمود ياسين عبر مثل سحابة، جاء للفن و من الفن، من عودة الغائب مرورا بواقدساه، الى ليلى و المجنون، و كعادة كل الذين ركضوا في الحياة بحقيبة ألوانهم يرحلون تاركين لنا تلك الألوان التي تسافر بنا نحوهم.

عصام السيد : استمرار العروض الناجحة على المسرح

سنة حسنة تحسب له حين كان مديرا للقومي

المسرح العربي في بوادر الثقافة الخديوية (2-3)

إعادة النظر في مسرح يعقوب صنوع (١٨٦٨- ١٨٧٢)

دراسة بقلم : أدم مستيان
ترجمة: نشأت باخوم

السيد يعقوب صنوع: المسرح العربي كجزء من الثقافة الخديوية في الفترة من ١٨٧١ حتى ١٨٧٢

طبقا لكل الروايات وسيرا مع كل الاحتمالات فقد تم تقديم أول عرض مسرحي عام باللغة العربية من قبل فرقة مسرحية حديثة في مكان ما في القاهرة في 8 يوليو 1871 أمام جمهور كبير.أشارت صحيفة الجوائب التركية أن سكان القاهرة اختاروا رواية يقال لها "القواس" وهي من تأليف كاتب انجليزي ، على الرغم من حقيقة أنه كانت هناك مسرحيات عربية بيروتية بين أيديهم.55 في السابع والعشرين من يوليو قامت فرقة لم يتم اطلاق مسمى لها بأداء هذه المسرحية أمام الخديو اسماعيل في قصر النيل حيث كان يوجد مسرح خاص. بدأ الممثلون مسرحيتهم بقصص قصيرة بالعامية المصرية كتبها الخواجة جيمس (السيد جيمس) أو يعقوب , أعقبها عرض مسرحيتين أطول وأكثر أناقة هما, البخيل لموليير والجواهرجي من تأليف بعض الشبان المصريين .56 تم تنظيم تلك الأمسية تحت إشراف جمعية تأسيس التياترات العربية أو (جمعية تأسيس المسرحيات العربية). لم يأت أحد على ذكر أي من أعضاء تلك الجمعية في الصحافة سوى الخواجة يعقوب. لا يوجد دليل ما إذا كان أعضاء الجمعية هم أنفسهم أعضاء فرقة المسرح التي قدمت العروض. قد يكون الهدف من عرض وأداء تلك الأمسية أمام الخديوي هو الإجابة على هذا التساؤل: "هل يتحلى المسرح المعرب بما يكفي من الأناقة والبلاغة ليتم تضمينه في فنون الدولة الخديوية؟ أو هل يستحق الأمر كل هذا العناء؟

في أكتوبر 1871 ، تم عرض أفلام كوميدية وكانت عبارة عن أوبريتات قصيرة باللغة العربية مرة أخرى لكن هذه المرة في حديقة الأزبكية .57 كما تم في نفس الوقت عرض أوبرا عايدة للإيطالي فيردي والتي كانت بمثابة المشروع الثقافي الرئيسي للخديوي إسماعيل وذلك لأول مرة في 24 ديسمبر 1871 في دار الأوبرا. بالتوازي مع هذا المنتج الإيطالي للخديوي وبحلول يناير 1872 أصبح المسرح العربي في الأزبكية معروفا ومشهورا بين المصريين ، 58 لكنه توقف بعد ذلك لبعض الوقت. أفادت صحيفة الجوايب التركية أنه في شهر مارس كلف الخديوي إسماعيل السيد جيمس أو يعقوب صنوع بالقيام بترتيبات إنشاء المسرح العربي الذي خطط لإعادة افتتاحه في الأول من شهر صفر 1289 هجرية الموافق العاشر من أبريل عام 1872 في حديقة الأزبكية. 59 وبحلول شهر أبريل كان المسرح العربي (الملحّة العربي) معروفا بالفعل بين "الناس من العامة والمثقفين ومن مختلف الطبقات الاجتماعية" وقد بدأ الأداء على خشبته برقصات كانت تؤديها فتيات لبنانيات واستمر المسرح بعد ذلك بدونهن . استعدت الفرقة للأداء على خشبة المسرح الكوميدي الفرنسي في الثاني والعشرين من أبريل وقد كانت أول مناسبة لأداء عربي هناك .60 كانت حديقة الأزبكية مزدحمة في ذلك الشهر بسبب شائعات بأن الدخول لن يكون مجاني بعد ذلك وأن التذاكر ستحل محل نظام الدخول المجاني. 61 في مايو ذكر الإعلان الدرامي العربي عن قيام فرقة العرب الأن بعرض المسرحية المعروفة باسم "ليلى" ، للطالب الأزهري محمد عبد الفتاح المصري على "المسرح العربي" أو) التياترو العربي) في حديقة الأزبكية 62. يشكر المؤلف في مقدمة هذه الدراما (مطبوع تحت العنوان نزهة الأدب في شجاعة العرب المبهجة للعيون الذكية في حديقة الأزبكية) صديقه "المخرج المحترم جيمس "لنصيحته. كما يشيد بجيمس كرائد ويهدي المسرحية لوزير المالية إسماعيل باشا صديق .63

أدت فرقة السيد يعقوب مسرحية " ليلى" مرتين على الأقل في يونيو / أو يوليو 1872. ربما كان الأداء الأول جزءًا من حفل افتتاح الحديقة .64 أفادت صحيفة وادي النيل أنه في مسرح السيد يعقوب "اعتقد الجمهور أن الممثلين قد قاموا بقتل بعضهم البعض بالفعل خلال العرض ، وعندما تمت عملية طمأنتهم بالعكس ، طالبوا الممثلين بالظهور مرة أخرى. 65 هذا هو آخر تقرير معاصر متاح عن مسرح السيد يعقوب.66 . وهكذا يثبت بالدليل أن الخديوي إسماعيل قد كلفه بتنظيم مسرح وإنشائه في حديقة الأزبكية وأنه كان نشطا ومارس عمله في ذلك المسرح بين يوليو 1871 ويوليو 1872

أنسي يقوم بهجوم مضاد

يمكن استرجاع رد فعل واحد غير مباشر على فرقة السيد جيمس (يعقوب) من جانب المثقفين المصريين الذين كانوا يبدون اهتماما حقيقيا بالمسرح. في الواقع ، يعد هذا عرض منافس لإدخال مسرح اللغة العربية ضمن الفنون التي ترعاها الدولة الخديوية. جاء هذا الرد من جانب الصحفي محمد أنسي، الذي كان أول من طالب بعروض مسرحية بالعربية وذلك لأول مرة في عام 1870. ففي جريدته ، وادي النيل ، كان أنسي يدعم السيد يعقوب وذلك في صيف عام 1871،67 ولكن يبدو أن هذا الموقف قد تغير. كما أظهر سادجاروف Sadgrove ، في مارس عام 1872 ، قدم أنسي مع المعلم لويس فاروجيا عريضة باللغة الفرنسية عبر وسيط هو دارنيت باشا(Draneht Bey) وتم تقديمها إلى أحمد خيري باشا (1886-1824) وكان كاتب سر الخديو ثم أصبح ، الموهوردار (حامل الفقمة أو ختم الخديو، السكرتير الشخصي) للخديوي إسماعيل. احتوت على مشروع مفصل لإنشاء مسرح مصري عربي ملحق بمدرسة. وأكد ، ربما ملمحًا إلى السيد جيمس ، أن "التجربة لم تحقق نتائج جيدة" ، وأشار إلى أن أنسي هو الذي صاغ فكرة تعريب المسرح في الأصل. كانت هذه الرؤية للمسرح جنبًا إلى جنب مع المدرسة مشابهة لاقتراح العميل Z عام 1871، ولكنها اختلفت عنه في اقتراح استخدام اللغة العربية الأدبية ومجموعة أدب العصور الوسطى كمصدر للمسرح. تم وضع تصورا أن تكون هذه المؤسسة تحت إدارة دارنيت باشا مثلها في ذلك مثل جميع المسارح الخديوية الأخرى. من الصعب أن نفوت أو نهمل في مشروع أنسي رغبة المثقف في تشكيل الثقافة العربية المصرية الرسمية وفقًا لذوقه الخاص. 68لم يكن مثيرا للاندهاش أن يحظى هذا العرض بدعم دارنيت باشا. لكن ترى من كان السيد جيمس (يعقوب)؟

السيد جيمس والسيد يعقوب صنوع

في قضية تحديد هوية السيد جيمس ، أرى أنه هناك خياران لا ثالث لهما. الأول هو القبول بأنه كان إنجليزيا قام بتأليف المسرحيات العربية وتمثيلها على خشبة المسرح في القاهرة في الفترة من عام 1871وحتى 1872، وقد كلفه الخديوي إسماعيل بإدارة المسرح العربي في حديقة الأزبكية. نظرًا لاستخدام الباشا مرارا وتكرارا للأجانب والاستعانة بخبراتهم ففي هذه الحالة لا يعتبر هذا السيناريو أمر لا يمكن تصوره. في هذه الحالة أيضا ، يجب أن نستنتج أن رجلًا إنجليزيًا ترأس أول مسرح رسمي ناطق بالعربية في مصر.69

أما الخيار الثاني هو أن السيد جيمس كان هو جيمس سانوا أو يعقوب صنوع. ويمكنني القول أنه لدي ثلاث حجج تدعم هذا

الخيار. أولاً ، تم ذكر اسم جيمس سانوا أو يعقوب صنوع في مقالة فرنسية عن مصر كمؤلف لخمس مسرحيات عربية ومدير المسرح العربي في مصر في 11 مايو 1872. تم نشر ملخص عربي لهذا المقال الفرنسي المنشور في صحيفة الجوايب التركية معربة عن أملها في أن يقوم الخديوي بتقديم الدعم للرائد يعقوب صنوع مُدير التياترات العربية أو (السيد جيمس سانوا ، مدير المسرح العربي) 70. إما أن جيمس وجيمس سونوا كانا هما نفس الشخص ، أو أنه كان هناك فرقتان مسرحيتان عربيتان في القاهرة في مايو 1872.

ثانيًا: في هذه السنوات تمت الإشارة إلى صنوع باسم "جيمس" James (وبالعربية المصرية أيضا جيمس أو "Gems " وأحينا كان يطلق على نفسه السيد جيمس وكذلك يطلق عليه الآخرين هذا الاسم بدلاً من يعقوب ، اسمه الأصلي والاسم الذي عادة ما يتم ذكره في المنح الدراسية أو عند تناوله اليوم. أيضا ورد اسمه في شهادة من المنظمة الماسونية عام 1868 (La Concordia lodge) على أنه جيمس صنوع "James Sanua " باللغة الإنجليزية و "Jacobum Sanua" باللاتينية. 71 في عام 1869 نشر كتابًا باللغة الإيطالية تحت اسم "James Sanua" "بعنوان العربي العجوز 72. ("L'arabo anziano ذكر أيضا عبد الفتاح صديقه جيمس سانو بهذا الاسم في في كتابه الأول الذي نشر عام 1869،و 1873وسانوا أو صنوع يُدعى جيمس في مقال نشر عام 1872 وذكر آنفا في جريدة الجوايب التركية . نشر أيضا مسرحيات باللغة الإيطالية تحت اسم جيمس سانو "" James Sanua في عام1875 تحت عنوان "الأرستقراطي السكندري" (L'aristocráa alessandrina) وفي عام 1876 تحت عنوان " زوج خائن" (74 . marito infedele) وكتب اسمه باللغة العربية باسم جيمس صانوا ""Jams S¯an¯uw¯a" وذلك في ربيع عام 1878 كما أشار صنوع لنفسه بلقب الخواجة جيمس. 75 يشكر أيضا صنوع الجمهور في مسرحية نشرت بعد وفاته باسمه "السيد. جيمس وباسم باقي الممثلين ". 76 لدينا فقط أدلة للفترة التي أعقبت عام 1877 على أنه استخدم اسما مستعارا وهو "أبو نضارة" عند الكتابة باللغة الفرنسية أو العربية. 77 في أواخر عام 1879، قام" الأستاذ جيمس سانوا "بتحرير مجلة أبو نضارة في باريس. 78 كما أن جون نينت (John Ninet)، الذي كان يعرفه في مصر، أطلق عليه جيمس سانوا.79استخدم صنوع وعائلته اسم جيمس بشكل خاص فيما بينهم .80 لكن بعد توحيد فيليب طرازي للتسمية في عام (1913) ,81بدأ الباحثون في استخدام يعقوب 82. وهذا مبرر جزئيًا لأن المسرحية الوحيدة المطبوعة بشكل منفصل في نهاية حياته المعنونة " موليير مصر وما يقاسيه" المنشورة عام (1912) ، التي طبعها فيليب طرازي مانحا المؤلف اسم يعقوب صنوع (Ya qub. S. an¯u) في الصفحة المتصدرة للكتاب، على الرغم من أنه يشير في النص إلى نفسه على أنه "جيمس". 83 لو كان صنوع قد عرف باسم بالسيد جيمس ، لكان محررو الجوايب وحتى وادي النيل المصري قد افترضوا أن الاسم يشير إلى رجل إنجليزي. تستند حجتي الثالثة إلى حقيقة أن صنوع أكد عدة مرات أنه أسس أول مسرح باللغة العربية في مصر. قدم صنوع نفسه في صدر واحد من كتبه عام 1876 على أنه "أستاذ اللغات وأعمال المسرح العربي" ، كم أنه وفي عام 1878وعندما كان لا يزال في مصر نعت نفسه ب"مؤسس التياترات العربية أي مؤسس المسرح العربي".84 غالبًا ما أشار لاحقًا باللغتين العربية والفرنسية إلى أنه دعا المصريين إلى المسرح وحثهم عليه. 85 (على الرغم من أنه لم يذكر صراحةً أنه كان أول من يؤدي مسرحيات باللغة العربية في مصر) .86 تعلن الصفحة المتصدرة لمسرحية "موليير مصر" عنه مرة أخرى واصفة إياه على أنه "مؤسس المسرح والمسرحيات العربية". من غير المحتمل أن يكون صنوع قد استمر وأصر على مثل هذه التأكيدات العلنية باللغتين العربية والفرنسية إذا كان قد سبقه رجل إنجليزي أو نافسه في ذلك. كيف أصبح صنوع مهتما بالمسرح العربي وما الذي يستتبعه هذا الاهتمام؟

إعادة ضبط وتقويم البداية: السياق الإيطالي المصري

نعود مرة أخرى لنقطة البداية من أجل اكتشاف خلفية صنوع. فطبقا لمذكراته لقد راودته فكرة المسرح باللغة العربية خلال صيف عام 1870 من خلال مشاهدة الفرق الإيطالية والفرنسية .87 لقد ذكر في روايته أنه درس المسرحيات الإيطالية والفرنسية والإنجليزية وقام على عجل بتدريب طلابه المصريين الشباب كأعضاء من فرقته العربية. على الرغم من أنه لم يذكر ذلك أبدًا ، إلا أن مسرحيته " العربي العجوز " L'arabo anziano " المنشورة عام 1869 توضح علاقة وارتباط مسبق بالتهكم وتلمح فيها لسياقه وتوجهه الإيطالي.

لقد تم إهداء مسرحية "العربي العجوز" لماركو دي موربرغو دي نيلما (Marco de Morpurgo di Nilma) وهو مصرفي يهودي في تريست والإسكندرية وذلك في 30 سبتمبر عام 1869. 89 نظرًا لأن والد صنوع كان يهوديًا من ليفورنو فقد تلقى صنوع تعليمه هناك ، وكان من الإيطاليين ممن يتمتعون بالحماية وكانت تلك اللغة هى لغة المحفل الماسوني، وقد يكون للغة الإيطالية أهمية غير معترف بها حتى الآن في سنوات حياته الأولى. 90تعتبر تلك المسرحية بالتأكيد مثال نموذجي للثقافة اليهودية الناطقة بالإيطالية في شرق البحر المتوسط: إنها بالتأكيد مثال نموذجي على الهجاء الإيطالي في مصر. يعتبر ذلك القناع الأدبي لـ "العربي العجوز" هو استمرار لخدعة أدبية محددة لاستخدام الموضوعات "العربية" في القصائد التي ظهرت بالفعل في الصحف الإيطالية بالإسكندرية في خمسينيات القرن التاسع عشر.91 تحتوي مسرحية العربي العجوز " L'arabo anziano " على قصائد وحوارين قصيرين بالإيطالية. يتم التعبير عن حب صنوع لمصر في المقدمة حيث يقول " أنا بحق أحب مصرنا" لكن الموضوع الرئيسي للقصائد هو توجيه النقد للدين.

يتعامل الحواران مع موضوعات حساسة. ففي الحوار الأول المعنون"خطاب نابليون الثالث - محادثة بين علي ومصطفى) ،حيث يناقش مصريان مسلمان الأخبار. ويقرأ مصطفى مجلة بصوت عالٍ بينما ينصت على. يتسائلان عن هوية نابليون (الثالث) الذي ألقى خطابًا في مجلس الشيوخ وكشف أنه "محامينا" تلك إشارة ساخرة إلى دور نابليون الثالث السابق في المفاوضات بين شركة قناة السويس والخديوي إسماعيل. الحوار الثاني بعنوان أمير ويلز-حيث يدور حوار بين صالح ومحمد) مرة أخرى بين مصريين مسلمين. يسخر صالح ومحمد من أمير ويلز المحب للعصور القديمة (الذي زار مصر في فبراير ومارس عام 1869).92 كانت اللغة المستخدمة عامية إيطالية مع بعض التعبيرات من العامية المصرية. ليس من الواضح من مثل مصدر الفكاهة: الأوروبيون أم المصريون أم كلاهما.

لا تظهر بوضوح علاقة هذا الكتاب الإيطالي الصادر عام 1869 بإلهام صنوع المفترض للمسرح العربي في العام المقبل .ليس هناك ما يشير إلى وجود نوايا مسرحية ويشير استخدام الحواشي إلى أن النصوص القصيرة قد كتبت لتقرأ. على الرغم من أن الحوارين لم يكونا مشاهد كوميدية بشكل كامل إلا أنهما يقدمان دليلاً على موهبة مسرحية واعدة. 93 حتى لو كان إلهام صنوع المباشر للمسرح العربي قد نشأ عن مشاهدة الأوروبيين الزائرين الغربيين فقد كان بالفعل محنكًا في كتابة الحوار. توضح مسرحية " العربي العجوز" أن الوسط الاجتماعي المنحدر منه صنوع كان من الطبقة شبه البورجوازية المختلطة الناطقة بالإيطالية في القاهرة التي اعتبر أعضاؤها أنفسهم مصريين.

عرض للخديوي

من فكرة الإحياء والتجديد المذكورة أعلاه ، أفهم مبادرة صنوع العربية على أنها محاولة من قبل فرد محلي الولادة لا ينتمي إلى الجماعات المهيمنة لإعادة صياغة نفسه كممثل لمجتمع سياسي جديد في إطار دولة جديدة. كما أزعم أن خيال صنوع وتصوره لهذا المجتمع السياسي المثالي في هذه الفترة في القاهرة الممتدة من 1968 حتي 1872بقدر ما يمكن إعادة بنائه كان وحدة ثقافية غير دينية انضم فيها الحاكم المصري العثماني إلى المصريين غير المسلمين والمسلمين مستمتعين بفرحة المسرح العربي الحديث.

أراد صنوع الوصول إلى الخديوي مباشرة. ووفقًا لروايته لم يتواصل مع ولم يتقرب من دارنيت باشا الذي كان مشرفا على المسارح الخديوية آنذاك ولكنه بدلاً من ذلك تقرب من أحمد خيري باشا (نفس الشخص الذي سيتم إرسال اقتراح أنسي إليه) وقد كان حامل ختم الخديوي. قدم صنوع هذا العضو الشركسي الهام في النخبة المصرية العثمانية مع مخطوطة مسرحيته الأولى وقد كانت عبارة عن أوبريت باللغة العربية واللهجة المصرية. تمكن من فعل ذلك لأن خيري كان يعمل كمدرس لأطفال أحمد باشا يكن قبل إلحاقه بالبلاط 94 ، وبما أن يكن باشا قد قام على رعاية والإنفاق على تعليم صنوع في إيطاليا فلا بد أنهم كانا يعرفا بعضهما. يتذكر صنوع أيضًا أنه قبل العرض العام الأول قام الموسيقيون بعزف "النشيد الخديوي" ثم ألقى خطابًا يمدح فيه الخديوي إسماعيل. 95 أراد صنوع على ما يبدو إقناع الخديوي والجمهور بأن فرقته كانت مدفوعة بالعواطف والنوايا المخلصة.

من الممكن أن تكون الفرقة قد تم دعمها من قبل خيري باشا ودعمت كذلك من خلال صدفتين أو حادثتين متزامنتين. تمثلت الأولي في افتتاح حديقة الأزبكية التي كانت تضم مسرحا صغيرا وأكشاك كمساحات أو فضاءات ترفيهية جديدة وفي الأول من شهر يونيو عام 1871 بينما كانت لا تزال غير مكتملة.96حدد صنوع في مذكراته موعد العرض الأول والذي تم في عام 1870 في "المقهى الموسيقي" ولكن بغض النظر عن الموعد الذي بدأت فيه الفرقة بتقديم عروض خاصة فإنه لم يكن من الممكن أن تكون قد بدأت عروضها العامة قبل شهر يونيو عام 1871 في هذا الفضاء. لقد تم منح وعد للسيد إي جي روزنبوم (A J. Rosenboom) قائد أوركسترالمسرح الكوميدي بمنحه امتياز هذا المسرح الجديد ، وفي أبريل من عام 1871 تم اختياره وتسميته بصاحب الحق النهائي والمدير المطلق للمكان.97 بحلول نهاية مايو ، أصبح روزنبوم مديرا للمسرح الموسيقي في حديقة الأزبكية حتى أنه كان له ترويسته الخاصة . وهكذا كان المسرح وحدة منفصلة بعيدة عن هيئة الإشراف التي كان يقبع دارنييت باشا على رأسها أو لم تكن على الأقل واقعة تحت إشرافه المباشر .كانت المصادفة الثانية هي أن دارنيت باشا قد أمضى الصيف في إيطاليا وفرنسا من أجل انجاز الترتيبات الخاصة بعرض أوبرا عايدة وذلك خلال الفترة من أواخر أبريل حتى نهاية سبتمبر 1871. 98 وفي أثناء غيابه احتفظ المهندس المعماري بيير جراند بك بمفاتيح المسارح الخديوية.99 لذا لم يكن لدارنيت باشا أي سيطرة أو سلطة مباشرة على أي شيء يحدث في القاهرة مهما كان هذا الشيء في هذا الوقت. إنه في هذا السياق حيث ظهرت فرقة المسرح لأول مرة وقدمت عروضها وشاهدها الخديوي نفسه في يوليو عام 1871. تمكن صنوع من الوصول إلى الحاكم مباشرة. ماذا وضعت الفرقة على المسرح؟ وما الذي قدمته تلك الفرقة؟

الهوامش:

(55) L'E´gypte, 9 July 1871, and L'Avvenire d'Egitto, as quoted in Tagher, "Les de´buts," 206. Al-Jawa_ib only later reports on the "first night" of the theater, in its issue of 16 August 1871, 2. We can only guess which plays were sent from Beirut; those already in print included plays by Tannus al-Hurr (1863), al-Sayyid Salam Ramadan (1867), Ibrahim al-Ahdab (1868, 1870), Marun Naqqash (plays in Arzat Lubnan, 1869), Sa_d Allah al-Bustani (1870) (years indicate the dates of the published texts).

(56) Wadi al-Nil, quoted in al-Jawa_ib, 27 August 1871, 3; Sadgrove, The Egyptian Theatre, 98.

(57) L'Avvenire d'Egitto, 10 October 1871, quoted in Tagher, "Les d´ebuts," 206.

(58) L'Avvenire d'Egitto, 4 January 1872, quoted in Tagher, "Les d´ebuts," 206.

(59) Al-Jawa_ib, 28 March 1872, 2.

radical ideas," and that his "influence on the development of the theater was continued by two of his most active disciples, Salim Naqqash and Adib Ishaq" (The Eastern Mediterranean, 198, n. 36). Exactly the contrary occured: Naqqash and Ishaq arrived in Egypt in 1876 as theater artists, but due to the influence of al-Afghani both left the theater for journalism, just as Sanua did. There is no evidence so far that al-Afghani had any influence on the origins of Sanua's theater.

(88) Sanua, "Ma vie," in Sadgrove, The Egyptian Theatre, 173. If "mes ´el`eves" refers to his official job, then the students should be from the Muhandiskhane, L' ´ Ecole Polytechnique in Cairo, where he was a teacher. Moosa, "Ya_qub Sanu_," 405. In Mulyir Misr the actors have mostly Christian Arab or foreign names (Mitri, Habib, Istifan, Ilyas, Butrus, Matilda, Liza) with the exception of _Abd al-Haliq. Perhaps some of them were street entertainers. Theater historians have made attempts to identify Sanua's theater as an example of Egyptian street entertainment. Most recently, al-Musaylihi, in Su_ali, 57–60, argues that the actors and Sanuawere awl¯ad r¯abiya.

(89) Sanua, L'arabo anziano, 3–4. Sanua's relation to Morpurgo is obscure.

(90)Gendzier mentions two additional early Italian works of Sanua: Amore e disincanno (Cairo, 1865; perhaps Amore e disinganno); and La musa egizia di James Sanua (Cairo, 1873). Gendzier, The Practical Visions, 143. I could not locate these books.

(91) For example, see the anonymous poem "La notte e il giorno - imitazione dell' arabo moderno," Lo Spettatore Egiziano, 13 October 1855, 4.

(92) Sanua, L'arabo anziano, 35–36, 41–42.

(93) Landau claims that Sanua wrote Italian plays before Arabic ones; Sadgrove maintains the opposite. Sadgrove, The Egyptian Theatre, 124, n. 121. L'Arabo anziano proves that Sanua had written dialogues in Italian before 1870.

(94) Felix Konrad, Der Hof der Khediven—Herrscherhaushalt, Hofgesellschaft und Hofhaltung, 1840–1880 (W¨urzburg: Ergon Verlag, 2008), 125–27, and the table on 220.

(95) Sanua, "Ma vie," in Sadgrove, The Egyptian Theatre, 174.

(96) Letter dated 27 May 1871 and letter dated 2 June 1871, both from Riaz to Barillet, Carton 62, _Ahd Isma_il (old system), DWQ. The final inauguration of the Garden took place in 1872. Luisa Limido, L'art des jardins sous le Second Empire: Jean-Pierre Barillet-Deschamps (1824–1873) (Seyssel: Champs Vallon, 2002), 209.

(97) Letter dated 3 April 1871, from Levasseur, Carton 62, _Ahd Isma_il (old system), DWQ.

(98) Draneht left for Milan on 29 April 1871 and arrived back in Cairo around 10 October. Letter dated 28 April 1871, Draneht toMariette, and letter dated 12 October 1871, Draneht toMariette, cited in Busch, Verdi's Aida, 154, 236.

(99) Letters dated 31 May 1871, Rosenboom to Grand, and 1 June 1871, Grand to Riaz Pasha, Carton 80, Ahd Isma_il (old system), DWQ.

(100) It is impossible to fully reconstruct the repertoire of theArabic troupe even in its short one-year existence. It certainly performed comedies by Sanua, a play entitled al-Jawharji by a young Egyptian, Layla by _Abd al-Fattah al-Misri, and probably al-Bakhil by Marun Naqqash. (Arzat Lubnan, which contained Naqqash's al-Bakhil, was available in 1870 in Cairo.) It has been often suggested that some of Muhammad _Uthman Jalal's translations were also performed but nothing confirms this assumption. Bardenstein, Translation and Transformation, 146.

30 August 1879, 158.

(79) Ninet, "Origin of the National Party in Egypt," 127; and John Ninet, Au Pays des Kh´edives: Plaquettes
E´gyptiennes (Gene`ve: Imprimerie Schira, 1890), 32.

(80) Shmuel Moreh, "New Light on Ya_q¯ub Sanua's Life and Editorial Work through His Paris Archive," in Writer, Culture, Text: Studies in Modern Arabic Literature, ed. Ami Elad (Fredericton: York Press, 1993), 101–15, esp. 102.

(81) Filib di Tarrazi (Philip de Tarrazi), Ta_rikh al-Sihafa al-_Arabiyya, 4 parts in 2 vols. (Beirut: al-Matba_a al-Adabiyya, 1913, 1914, 1933), vol. 1, part 2, 282–86. In the entry Jar¯a_id Ab¯ı Naz.z.¯ara, Tarrazi uses Ya_q¯ub S. an¯u_ (Jams S¯anuw¯a) al-ma_r¯uf bi-Ab¯ı Naz. z. ¯ara, vol. 1, part 2, 254. Sanua was in contact with Tarrazi in early 1911 about his biographical entry in this book. Tarrazi's letter and Sanua's answer are printed in Moreh, "Ya_qub Sanu_: His Religious Identity and Work," Appendix C, 259–262; and Moreh, "New Light on Ya_qub Sanua's Life," 104–105.

(82) In Arabic script, _Abduh calls him Ya_q¯ub binS. an¯u_, for instance, Abu Nazzara, 17; Najm uses Ya_q¯ub S. ann¯u_ in al-Masrahiyya, 77; Luqa prefers Ya_q¯ubS. an¯ua_ in Arabic (and "James Sanua" in French, in Anouar Louca, Voyageurs et ´ecrivains ´egyptiens en France au XIXe si`ecle [Paris: Didier, 1970], 153–78); _Anus uses Ya_q¯ub S. an¯u_. In English, Gendzier calls him "Ya_qub Sanu_," Badawi, Moosa, and Levy use the fully transliterated Ya_q¯ub S. an¯u_; Fahmy uses Ya_qub Sannu_. In contrast, El Sa¨ıd Atia Abul Naga in French (Les sources franc¸aises du th´eˆatre ´egyptien [Algiers: Soci´et´e Nationale d'Edition et de Diffusion, 1972], 75–107) and Sadgrove and Ettm¨uller in English mention him only as James Sanua.

(83) Ya_qub Sanu_, Mulyir Misr wa-ma Yuqasihi (Beirut: al-Matba_a al-Adabiyya, 1912).

(84) This was part of his signature in Abu Naddara Zarqa_, 25 March 1878, 4.

(85) Le Cheikh J. Sanua Abou Naddara Cha¨er-el-Mulk, "Ma vie en vers et mon th´eˆatre en prose" (a lecture held in 1902, published in 1912), republished in part as appendix 2, in Sadgrove, The Egyptian Theatre, 172–85, esp. 184.

(86) Moosa asserts that Sanua came perhaps the closest to this claim in his play Mulyir Misr.Moosa, "Ya_qub Sanu_," 404, n. 5.

87 Sanua, "Ma vie," in Sadgrove, The Egyptian Theatre, 173. Khuri-Makdisi, The Eastern Mediterranean,

(67), based on Gendzier, The Practical Visions, 31, who gives no source for this information, states that Jamal al-Din al-Afghani advised Sanua on establishing the theater troupe as a means of "promoting radical ideas." Al-Afghani during his first forty-day visit to Cairo in 1869 possibly did not meet Sanua. Nikki R. Keddie, Sayyid Jamal Ad-Din Al-Afghani: A Political Biography (Berkeley, Calif.: University of California Press, 1972), 81. When al-Afghani arrived for the second time in Egypt, in March 1871, he received a monthly salary of 1000 ghurush based on the support of Riyad Pasha; see Amin Sami Pasha, Taqwim al-Nil, 3 parts in 6 vols., the 3rd part is in 3 vols (Cairo: Dar al-Kutub wa-l-Watha_iq al-Qawmiyya, 2003–2004 [1936]), 3rd part, vol. 2, 913; and Keddie, Sayyid Jamal Ad-Din Al-Afghani, 81–82, n. 1. Thus, at least in his first months, it is not probable that al-Afghani was openly against the khedive. Khuri-Makdisi also claims that al-Afghani saw "the establishment of an Egyptian theater as the most effective way of promoting

(60) Al-Jawa_ib, 11 April 1872, 2.

(61) Al-Jawa_ib, 17 April 1872, 2.

(62) Al-Waqa_i_ al-Misriyya, 7 May 1872, as translated in Sadgrove, "Leyla—The First Egyptian Tragedy," 167–68; this article was also reprinted in Najm's introduction to _Abd al-Fattah al-Misri, Lu_bat Layla, 1.

(63) _Abd al-Fattah al-Misri, Lu_bat Layla, 3; Sadgrove, "Leyla—The First Egyptian Tragedy," 164; idem, The Egyptian Theatre, 107–108.

(64) Sadgrove, "Leyla—The First Egyptian Tragedy," 168; Ignaz Goldziher, "Jugend- und Strassenpoesie in Kairo," Zeitschriften der Deutschen Morgenl¨andischen Gesellschaft 33 (1879): 608–30, esp. 609, n.3.

(65) Le Nil, 9 July 1872, quoted in Sadgrove, The Egyptian Theatre, 108.

(66) Somewhat later texts that refer to this theater as James Sanua's include: an article from Le Nil (1873), quoted in Sadgrove, The Egyptian Theatre, 117; Jacques Chelley, "Le Moli´ere Egyptien," L'Abou Naddara, 1 August 1906, 2–3, who quotes an article from the journal Ezbeki´e (publisher: Jules Barbier) of 1873 and an issue of the journal Karag¨oz (publisher: Jablin) of 6 May 1876; and Blanchard Jerrold, Egypt under Ismail Pacha (London: Samuel Tinsley, 1879), 216.

(67) Wadi al-Nil, quoted in al-Jawa_ib, 27 August 1871, 3.

(68) First published as appendix 3 to Sadgrove, The Egyptian Theatre, 186–95. It is in Carton 80, _Ahd Isma_il (old system), DWQ.

(69) Sadgrove, The Egyptian Theatre, 97, believes that the author of the plays mentioned in al-Jawa_ib (16 August 1871, 2) was indeed an Englishman.

(70) Al-Jawa_ib, 29 May 1872, 2. See also Sadgrove, The Egyptian Theatre, 107.

(71) Ettm¨uller, The Construct, 63–64.

(72) James Sanua, L'arabo anziano (Cairo: Nouva Tipografia di P. Cumbo, 1869).

(73) Quoted in Sadgrove, "Leyla—The First Egyptian Tragedy," 166.

(74) Published by Jules Barbier, quoted in Sadgrove, The Egyptian Theater, 119; _Abduh, Abu Nazzara, 214.

(75) Abu Naddara Zarqa_, no. 1 (25 March 1878): 4. He also authored an Egyptian Arabic phrase book for travelers in 1876 in which he transliterated his name as "Gems Sanua." James Sanua, Petit souvenir de James Sanua aux voyageurs Europ´eens en Egypte (Cairo: J. Barbier, 1876), 14.

(76) Al-Sadaqa, in Najm, Ya_qub Sannu_, 134.

(77) Sanua signed a letter in 1881 as Ab¯u Naz. z. ¯ara Bayd. ¯a_, published in Shmuel Moreh, "Ya_qub Sanu_: His Religious Identity and Work in the Theater and Journalism, According to the Family Archive," in The Jews of Egypt: A Mediterranean Society in Modern Times, ed. Shimon Shamir (Boulder, Colo.: Westview Press, 1987), 111–29, and Appendix C, "The Correspondence of Sanua," 244–64, esp. 244. In this correspondence, Ibrahim al-Muwaylihi calls him James; Mahmud Zaki addresses him as al-Shaykh Ab¯u Naz. z¯ara; and Philip de Tarrazi in 1911 writes Shaykh. De Baigniers, despite often using his name as Abou Naddara in French, also employs James Sanua, for instance, in Album d'Abou Naddara, 9. Jamal al-Din al Afghani dedicated a photo to al-Shaykh Jams Ab¯u Naz.z. ¯ara, printed in _Abduh, Abu Nazzara, 13. Sanua introduces himself in English to Wilfrid Blunt as "your most humble servant James Sanua, surnamed Abou Naddara Zarka." Letter dated 11 April 1883, from Sanua to Blunt, Box 54, Blunt Collection, West Sussex Record Office, Chichester.

(78) "An Arabic Punch," The Saturday Review, 26 July 1879, 112; "Abou Naddarah," The Academy,

الحوار المسرحي بين الفصحي والعامية

إبراهيم الحسيني نموذجا

عبد الغني داود

كانت تجربة ابراهيم الحسيني فى صياغته لنص «جنة الحشاشين» في نسختين إحداهما باللغة العربية الفصحي والثانية باللهجة العامية الدارجة تجربة مثيرة للاهتمام - فيما يتعلق بلغة الحوار المسرحي . وعندما نستعرض إعمالة الاخرى نجد أنه حتى في نصوصه التاريخية مثل نص «جنة الحشاشين » ، و « أيام إخناتون الأخيرة» ، وقد صاغها بالعامية ، وكذلك إعمالة الفنتازية مثل « الغواية» ، و»متحف الاعضاء البشرية « ، « وخارج سرب الجنة» ، وحتى النص الاخير المستوحى من كتاب»الف ليلة وليلة» «وش الديب « مصاغ باللهجة العامية ، وكذا مسرحيتة الساخرة « اخبار .. اهرام .. جمهورية» ، وهو نفي نفس الوقت يلجأ الي اللغة الفصحي فى نص « عازف الناي» .. إذ تظل مشكلة الفصحي والعامية في لغة الحوار فى المسرح العربي مشكلة اساسية عن مشاكل مسرحنا العربي منذ بداياته فى منتصف القرن التاسع عشر (بشكلة الاوروبي).. إذ أن (الحوار) بالمعني التقليدي هو (الكلام الذي يتم بين شخصيتين او أكثر حيث أنه يدفع الي تطوير الحدث الدرامي ، وتجليته ، ومن ثم تنتفي وظيفته كعامل زخرفي .. خاصة وأنه يعبر عن تميز الشخصية من الناحية الجسمية والاجتماعيه والنفسية ، وأنه يخلق لدي المشاهد الاحساس بأنه مشابة للواقع أو ما يمكن أن يكون واقعا ، وأنه يوحي بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيات المتجاورة ، وليس مجرد ملاحظات لغوية وتنطق بالتبادل ، وهذه (التبادلية) هي ما أثارت أهتمام منظروا مسرح الحداثة وما بعد الحداثة- التي تأثر بهما كاتبنا (ابراهيم الحسيني) .. فيما عدا نصة التقليدي «جنة الحشاشين»] .. إذ ظل الحوار أداة لاخضاع القضايا في داخل المجتمع الانساني ، وباعتباره كذلك أحد المكونات الرئيسية للواقع ، وموضوعا للاعمال الادبية والدرامية والتصويرية منذ القدم ، اما الأن عندما تفتح القاموس الموسوعي للمسرح يشير (ميشيل كورفان) الي أن (الحوار هو السمة المسرحية الاولي للنوع المسرحي حتى أواخر الستينيات ، وانه تفجر نهائيا حينما أصبحت عناصرة المكونة أي (العبارات) لا يمكن نسبتها بالتحديد الي شخصيات محددة) – كما في نصوص " الغواية" ،و"خارج سرب الجنة" ، و"عازف الناي" لابراهيم الحسيني - لكن الفارق كبير بالنسبة الي المسرح الدرامي التقليدي حيث يوحي للمتلقي بالبحث عن (الموقف) ، وأن الممثلين بأدائة يكونون متجاوزين للعبارات ، أو كأن هذه العبارات لا تكتسب معناها الكامل إلا من خلال علاقتها (بالموقف) وبالعكس من ذلك نجد أن أحد أهم أهداف المسرح -المعاصر- يكمن في تدمير الموقف ، ومن ثم جعل حدود (الدرامي)، تتقهقر وتتراجع كما في نص " الغواية" - علي سبيل المثال- عندما قسمة الي فصول اربعه .. كل فصل منها يدور حول موضوع بعينة ، وداخل هذه الفصول ينتقل النص من صورة الي أخري دون التزام بالوحدات التقليدية الثلاث كي يصور التشوش والاختلاط اللذين أصابا المجتمع .. مُعتمداً على تقنية الصورة المرئية ، وحيث تصبح الشخصيات مجرد وظائف أو صفات .. او تجريد الشخصية الدرامية بغرض التركيز على بناء السياق العام لموضوع

النص (وهو إجهاض حلم الثورة) ..

ويختص المسرح الحديث بصفة أساسية في محاولة تطوير ظاهرة الحوار باعتبارها أحد المكونات الاساسية للحياة الانسانية والواقع - لأن الحوار كذلك يُعد أمراً جوهريا للوجود الانساني ، ومحاولة لتوليد فلسفة للحوار - هذا الحوار - الذي يعني بالاشكالية القائمة بين الذاتية والموضوعيه التي قام الدليل عليها في القرن العشرين ، والذي نشأ عن التوتر الذي ينشأ بدورة عن تمزق وتفتيت المعرفة من ناحية ووحدتها من ناحية أخري في الفكر الانساني .. إذ ان الحوار الحقيقي في المسرح ليس مثل المناقشة بين فردين لتبادل أفكار ذات مغزي كما نري في الحادثة التي قد تتكون من مجرد الفاظ فارغة - فالحوار إذن هو أداة التحول في مجال المسرح - إذ أنه يحدث عندما تتلاقي الادوار ، ويؤدي الي تغيرات وتحولات غير متوقعه كما في حوار (ياجو) على سبيل المثال واستخدامة ببراعه لحوارة مع (عطيل) ليغير كل شي ء يسمعه ويراة فللحوار قدرته الداخلية على تسجيل واستشكاف الفوارق في الايدولوجية والمنظور ووضع كل منها في مواجهة الاخر سواء داخل الافراد أو بين الناس ، وهو الذي يحرك كل الاصوات المتغايرة وكشف التناقضات ، وهو ايضا نقيض للايديولوجيا، ولا يتطلب التعبير عن عقيدة ما .. أذ يسمح بوجود وجهات نظر متعارضة ومختلفة - لكن يظل هناك دائما جانبا مظلما في الحياة يتحدى الوصف الدقيق - حيث أننا لا نستطيع أن نصف الناس وصفا دقيقا بإستخدام قواعد المنطق الشكلي فقط .. لذا أري أن كاتبنا عندما لجأ لصياغة أغلب نصوصة باللهجة العامية الدارجة واجهتة صعوبة التعبير عن عالمة .. فالكلمة فى هذا المسرح توفيقية ، والحوار مثقل بالصمت ، والقاموس محصور في الكلمات ذات الاستعمال الدارج ، واحيانا تكون الهيمنة للانماط اللغوية - حيث أن الصوت هنا أهم من اللغة وكأنه يُكتب بواسطة الأذن .. يكتب للممثلين والكلام الذي يخرج من أفواههم - لا للقراءة فقط - تلك التي تجعل القارئ قد يفقد المعني والمشاعر .. بخلاف المسرح

والتمثيل حيث يدخل الممثل مُتوحداً أمامنا - كي يحيا مُجدداً - تخرج منه الكلمات وهي تتنفس الفراغ - ذلك الفراغ نفسة الذي يحدث الكلام .. فالكلمات لا تثري الفضاء المسرحي فقط بل قائما معتدلا - فإذا انسحبت .. فلسوف يرتد الديكور ويسقط على الارض - لان المتفرج يأتي الي المسرح لمشاهدة الممثل الجيد وهو يحيا والذي يمتلك الاداء المتنوع ...

ونشير الي لجوء ابراهيم الحسيني فى نصوصه الي فنون الصورة ، والي تبدل الاشكال ، ويمزج ما بين الصورة المسرحية والصورة السينمائية ، ويعدد في المناظر، وهي وسائل تكنولوجية - لكننا نلاحظ ان التكنولوجيا تقلل من استخدام الكلمات في مجال التجربة والمعرفة ، وذلك لان المهارات العلمية كالتكنولوجيا يمكن ان تُستخدم فى خدمة الخير وفى خدمة الشر سواء بسواء .. ومن هنا يظل الهدف من الحوار هو تحريك المعرفة لمنعها من التحول الي اشكال جوفاء او قوالب شكلية من الحفريات - لأننا خلقنا ولنا اصوات ومولودين وحولنا الاصوات ومدعوون للتحدث ، ويريد قول كل شي ء ، ونهدف الي التواصل ، والفضفضة بكل شيء ، وشرح كل شيء ، والتعرف على كل شيء .. ومن هنا يحاول ابراهيم الحسيني ان يلجأ الي حداثية التكنولوجيا ، والي توظيف (تقنية) تم توظيفها من قبل في المسرح حين يشير الي (انه يمكن للشخصية ان تلعب اكثر من دور) ، وتعني - كما يقول الناقد – احمد خميس - جريدة مسرحنا - العدد (179) ص (15) (تفكيك الاداء التمثيلي والرهان علي متلقي يعرف ان ما يُقدم أمامة ليس إلا (لعبة مسرحية) تحتمل الحقيقة والكذب - كما انها تحتمل

الاندماج والتغريب - فليس هناك حقائق ثابتة أو رهانات يقينية ، وكل شيء مُتاح ، ويمكن اللعب به).

والكاتب بهذا التكنيك يكشف لنا كيف تتعقد العلاقة القائمة بين الحوار واللغة حيث من الواضح ان هناك ثمة تناقض في الربط بين مفهوم الحوار والمحادثة - خاصة عندما يكون الحوار في جوهرة حوار بلا كلمات وينتمي الي عالم الصمت الذي لا تعبر عنه الكلمات ، ولكي نحسم هذا التناقض فإننا بحاجة الي فهم أعمق لماهية اللغة وعلاقة الانسان بها، وهنا يأتي دور المسرح الحديث لكي ينقذنا من هذا التناقض..

أن تجربة ابراهيم الحسيني في نصة الرصين والمكتوب باسلوب ارسطي – تقليدي الي حد ما ، والمصاغ بحوار يخلو من سمات جماليات لغة خاصة، ويخلو من الزخرفة اللغوية .. سواء في نص اللغة الفصحي أو اللهجة العامية.. نشير الي كاتب يعي تقنيات المسرح بأشكالة المختلفة - التقليدية والحداثية ، وتؤكد على مهاراته فى هذه التقنيات - لكه فى تجاربة الحداثية فى النصوص الاخري - فإني اتصور أنه بحاجة الي البحث عن أساليب وتقنيات مسرحية أكثر بساطة تخلق له تواصلا أعمق مع المتلقي .. أما فى نصوصة التاريخية والمستلهمة من التراث - فأتصور ان لجوؤه الي اللهجة العامية قد اثر سلبا على هذه النصوص إذا افقدتها خصوصية موضوعاتها وتميز عالمها حيث تتداعي الي ذهن المتلقي مفردات الحوار العامي وقاموس العامية المحصور في الكلمات ذات الاستعمال الدارج ، وهيمنه الانماط اللغوية العامية الدارجة بإشاراتها وايماءاتها ، وما يمكن ان تستدعيه لغة الحياة اليومية المستهلكة.

ورغم هذه الملاحظات – فإبراهيم الحسيني كاتب مسرحي جاد ودؤوب يبحث دائما عن التجريب والحداثة في احياء حياتنا المسرحية التي نعاني فيها جميعا.

وفي نصة الاخير " حكايه سعيد الوزان" 2014 نشير الي ان الكاتب يستلهم نصة من التراث الصوفي الاسلامي ، ورغم ذلك يكتبه بحوار (عامي) رغم انه مُستلهم من تراث فصيح! ورغم ذلك فقد وفق في صياغة الحوار العامي بشكل اقرب الي الوجدان الشعبي - وهنا نتوقف عند (جماليات الحوار) سواء كان بالفصحي او العامية.. فلكل جمالياته الخاصة به - فالعبرة في جماليات الحوار ببلاغته واصابته للمعني المطلوب ، لكن تظل مشكلة الفصحي واللهجة الدارجة (قائمة) في مسرحنا العربي - الي ان نصل الي صياغة تأخذ من جماليات الفصحي والدارجة إذا بحثنا عن مخرج لذلك ، واتصور ان هذه المشكلة تظل موضع مناقشة ليس في مسرحنا العربي فقط – بل اتصور انها ما تزال مشكلة في مسارح بلاد العالم الاخري واذكر أن الكاتب الايرلندي (جون ميلنجتون سينج) كان مُصراَ على كتابة حوار مسرحياته بلهجة الريف الايرلندي الذي عاش فيه، ورغم ذلك تمت ترجمة اعمالة الي اللغات الاخري دون مشقة او عنت، وأذكر ايضا اعمال الشاعر الاسباني الكبير (فيديركو جارسيا لوركا)الذى اقترب كثيرا من روح موضوعاته التي كتبها عن الريف الاسباني – علي سبيل المثال - وفي تصوري انه كلما اقترب الحوار من مفردات الفصحي كلما اصبح الحوار اكثر ثراء وجمالية – فقد نستطيع ان نجمع ما بين جماليات العامية وجماليات الفصحي في كتاباتنا المسرحية العربية.

المراجع :

«جنة الحشاشين - ابراهيم الحسيني

«متحف الاعضاء البشرية « ، و « خارج سرب الجنة « ، ابراهيم الحسيني .

«الغواية» – ابراهيم الحسيني.

«عازف الناي» - ابراهيم الحسيني .

«وش الديب» مسرحنا - أحمد خميس- 2010

« ايام اخناتون الاخيرة» - ابراهيم الحسيني

«حكاية سعيد الوزن»

دعوة للتفاؤل..

مجدي محفوظ

يستوعب الفن المسرحي كل تحولات العرض المسرحي على أسس تفي بقراءة عصرية للمسرح ، وبطرح صورة جمالية مكونه لعامل أساسي في النجاح الجماهيري للعرض ، ومنحه فرصة نقدية في حدود النظريات النقدية المعاصرة ، ووجود بدائل تتسم بمحاولات تحقق مدي اندماج الجمهور مع العرض وقدرة الفنان علي تكوين رمز مبتكر أثناء العرض ، لكن ربما تتعرض رؤيتك كمشاهد لبعض الملابسات حين تشاهد عرض مسرحي للمرة الأولي ، فهنا لا يجب عليك أن تتعمق بدراسة العرض المسرحي من الوهلة الاولي ، الا أنك تقوم بالتحليل والتحميص وفرز المعطيات وإعادة تركيبها وتتساءل في نفسك عن كثير من الأشياء ، وحين تشاهده مرة أخري تجد نفسك في حيرة وحالة من الارتباك فتشعر بتفهمك للكثير من الرؤي التي طرحت في العرض ، فتلاحظ مدي التغيير في الطرح وهذا ما حدث لي شخصياً حينما شاهدت عرض المتفائل لأجد نفسي أمام مخرج حمل رؤية متميزة في طرح الأحداث من خلال فريق عمل متميز قدم حياة جديدة للعمل الفني من خلال طرحه للأحداث بصورة لا يمل منها المشاهد بل وقادرة على جذب الجمهور ، والقدرة على فتح آفاق المشاهد نحو تقدم الكثير من الجمهور نحو المسرح القومي والذي ارتبط بالنخبة على مدي سنوات عديدة ، واستطاع عرض المتفائل تغيير تلك الخاصية فتوافد الكثير علي المسرح وهذا من الإيجابيات للعرض المسرحي ، هنا تدرك أنك أمام مخرج استطاع أن يتصدى لإشكاليات وقضايا معاصرة وتحولات جوهرية تعكس الصراع الطبقي في المجتمع وبرؤية متميزة طرحها للمشاهد بجوانبها المتعددة لتجد نفسك أمام معطيات فلسفية ونفسية استطاع أن يطرحها المخرج من خلال الإعداد المتميز لرائعة فولتير (كانديد) والتي تعتبر من أشهر الروايات الفرنسية فقدم إعداد متميز توافق مع المحلية واستطاع أن يفجر طاقات الممثلين علي الخشبة من خلال الأداء المتميز والاشتغال الواضح علي أداء الفريق حيث التناغم في الأداء من خلال توظيف كل الأدوات وبشكل ومعطيات أظهرت تفاصيل العمل المسرحي وبرؤية جمالية تناغمت فيها كل عناصر العرض المسرحي حيث تفاعل الجمهور بكل أطيافه وأعماره مع العرض ، وكادر تمثيل متميز قدم رؤية واضحة تناغمت مع الجمهور ، حيث استطاع المخرج القيام بالبحث عن نقاط التوافق فيما بينهم كفريق عمل متناغم فأسس لتيار متجدد وفكرة تدل علي الوعي الكامل بتوفيق عناصر العرض المسرحي مع الممثلين والاحساس المتميز والواضح في الأداء بين سامح حسين وسهر الصايغ والأداء الرائع ليوسف إسماعيل وعزت زين وسوسن ربيع وآيات مجدي فتألف الجميع في تقديم تلك الصورة المبهرة للعرض تفاعلت مع عناصر العرض المسرحي . لقد طرح عرض المتفائل وجهات نظر متعددة للمشاهد بالصورة التي شاهدناها , والتي لاقت القبول وتحققت فيها الاستمرارية بين الممثل والجمهور واستقرت سلطة الممثل علي الخشبة لتقديم كل ما هو أفضل , فلقد تلاقت روح الممثل بروح المتفرج وهذا لا يأتي من فراغ .

كل الشكر لفريق العمل الرائع علي تقديم هذا العمل المتميز .

المسرح الحي:

موجز تاريخ الاستعارة الجسدية(٢-٢)

تأليف: سارة باي- شينج
آمي ستراهلرهولزافيل
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

وبحلول منتصف الستينيات، بدت حياة المسرح هشة مرة أخرى، وبحلول السبعينيات عادت نظرية المسرح بحزم شديد . لقد ربط أرتو حياته المسرحية بازدواجية قاتلة، ولكن نظرية المسرح طوال السبعينيات والثمانينيات شعرت بأنها مضطرة للتساؤل بشكل أكثر صراحة " هل مات المسرح فعلا ؟ " . وفي كتابه الذي صدر عام 1982 بعنوان " الفكر الدموي : مناسبات للمسرح Blooded Th ought :Occasions for Theater " عاد المخرج والمنظر المسرحي (هربرت بلو) الي مقارنة أرتو بين المسرح والجسم، مع تأكيد مستمر علي حالة المسرح الهشة، والذي يقف دائما علي حافة الموت : " عندما ينسد الدم في الوريد، ربما تموت، وعندما ينسد الدم في الجرح ربما تعيش، وكما هو الحال مع الحياة والموت، هناك شيء مسدود في المسرح وليس حاسما " . في مثل هذه الصياغة، بدا المسرح وكأنه يؤكد مكانته من جديد ككائن حي من خلال أن يصبح جسما ضعيفا، قادر علي العيش والنزيف والموت . وبالتالي عاد (بلو) الى خلط أرتو بين المسرح والضعف البدني مشيرا الي أن حالة حياة المسرح غير المحدودة هي التي جعلته حيويا . فنحن نشاهد المسرح ولا نعرف ما اذا كان سوف يعيش أو يموت، وهذا التوتر نفسه هو ما يسمح له بالبقاء .

وأفسحت مفاهيم المسرح الحي الحداثية المجال لسحر ما بعد الحداثة علي أنغام أغنية موت المسرح . فإذا بشرت ما بعد الحداثة بعصر الحياة المسرحية، بدا مسرح ما بعد الحداثة مستعدا لقبول طقوسها الأخيرة . وربما بعد " موت المؤلف " بعد البنيوي، بجانب موت المعنى وموت المعنى وموت الثقافة، انجذبت النظرية المسرحية نحو مكانة المسرح عير المحدودة بين الحياة والموت، وهي مرحلتها النهائية . فلم يركز (بلو) مرارا وتكرارا علي موت المسرح المحتمل بحد ذاته ولكنه ركز علي موت المشاركين فيه : " حقيقة أن من يقوم بالأداء يمكن يموت هناك أمام عينيك ؛ يفعل ذلك في الواقع " . فمن بين كل فنون الأداء، فان المسرح هو الذي تتعفن موتاه . ومرة أخرى يقول في كتابه " الفكر الدموي " انه موت الممثل، الذي هو الذات الممثلة، لأنه هناك يموت أمام عينيك " . وقد تكررت رؤية (بلو) لمسرح يسكنه فنانون يموتون (مقابل فنانون أحياء) بواسطة فناني المسرح في أماكن أخرى، مثل وصف (هاينر موللر) للمسرح باعتباره مشهد الشخص الذي يحتمل أن يحتضر، وفي الكتابات الأحدث للكاتب المسرحي الانجليزي (هوارد باركر) الذي يقترح أن " لأن المسرح توقف عن أن يجعل الموت موضوعه، فقد تنازل عن سلطته لروح الإنسان " . وبينما ركزت هذه المنظورات أساسا علي المسرح باعتباره مسكونا بأجسام فانية، فضلا عن كونه جسدا ميتا، فقد مهدوا الطريق، رغم ذلك، لدراسات أخرى بالطبع، التي تصور الطرق التي لا تعد ولا تحصى والتي اقتربت فيها المكونات الحية للمسرح من نهايتها – مسرحياته وشخصياته وإعداد مشاهده وممثليه وجمهوره . وقد تأمل كتاب (جورج شتاينر) " موت التراجيديا 1996) " The Death of Tragedy)، علي سبيل المثال، زوال النوع كمبدأ محدد للشكل المسرحي، وكتاب (الينور فوكس) " موت الشخصية "Death of Character 1996)) وضعت نظرية مسرح ما بعد الحداثة كنقطة نهاية لكسوف الشخصية الذي يحدث منذ أكثر من قرن .

بينما ربما توحي هذه الأمثلة علي السطح بتعريف للمسرح باعتباره وسيطا فنيا يتضمن مشاركين أحياء (فضلا عن شكل للحياة في ذاته ولذاته)، فانها أدت بسرعة الي محاولات أكثر وعيا في منتصف الثمانينيات والتسعينيات لصياغة حيوية المسرح باعتباره منفصلا عن أشكال الأداء والعرض الأخرى . فقد انتقلت مناقشات المسرح المبكرة عن الجسم الحي والميت باتجاه مناقشات تركزت علي حيوية المسرح، وهو مصطلح استخدم في النقد الحداثي وما بعد الحداثي علي حد سواء، ولاسيما في أعقاب التسجيلات التكنولوجية المبكرة .

وليس من قبيل المصادفة، أن الأجسام الفانية (أي الممثلين سواء أحياء أو موتى) التي كان لها التي كانت شريان الحياة في المسرح خلال القرن العشرين لا يبدو أنها لا تقترب من الموت بقدر اقترابها من الزوال . وقد أشار النقاد الذين لاحظوا هذه النقلة في المسرح الي صدى المسرح الحي في التسعينيات . اذ يبدأ (فيليب أوسلاندر)، علي سبيل المثال، حجته في كتابه " الحيوية 1999) "Liveness) بانتقاد تأكيد (بيجي فيلان) بأن حياة الأداء الوحيدة هي في حضوره، وهي عاطفة حاولت جزئيا أن تعيد المسرح، وبالطبع كل ما يتعلق بالأداء، الي أعضائه الحية، علاوة علي إعادة التأكيد علي مكانته الأنطولوجية كشي ء حي . وفي مقابل تفضيل (فيلان) لحياة الأداء الأنطولوجية، يجادل (أوسلاندر) بقوله " تاريخيا، الحي هو فعلا تأثير التوسيط، وليس العكس " . وفي مقال ذي صلة نشره بعد ذلك بسنوات قال فيه "لقد تمت صياغة مفهوم الحي في علاقته بالتغير التكنولوجي، فقد أعادت تكنولوجيا التسجيل الحي إلى الوجود، ولكن بشروط سمحت بفاصل واضح بين الصيغة الموجودة حاليا للأداء والصيغة الجديدة . إذ اعتبر هذا المقال أداء برامج الدردشة الافتراضية علي الانترنت كتحدي للتعريفات الموجودة للأداء الحي . علي اعتبار أن عروض الدردشة كانت حية . وقد استنتج (أوسلاندر) أن الدردشة تهدم فكرة أن الأداء الحي هو نشاط بشري بوجه خاص : انه يهدم مركزية الحضور الحي والعضوي للبشر في تجربة الأداء الحي . علي الرغم من أن (أوسلاندر) يعترف أن الدردشة لا يمكنها أن تموت بنفس طريقة الجسم الحي علي خشبة المسرح، فانه يعلن في النهاية أن هذا التمييز غير ملائم . فإذا استطاعت الدردشة أن تؤدي الحي بأي عدد من التعريفات، فمن يهتم أنها لا يمكن أن تموت ؟ وقد واجه مسرح أواخر القرن العشرين الحي ما اصطلح عليه (ستيف ديكسون) و(باري سميث) بأنها " مشكلة الحيوية "، وهو تهديد أساسي لمفهوم المسرح الحي نفسه باعتبار أنه الذي يميز المسرح وجوديا عن أشكال الوسائط الأخرى . وعلي الفور تقريبا، يبدو أن مسألة حياة المسرح قد استبُدلت بالاهتمام بحيويته، وهي صفة لم تعد مرتبطة بمادية اللحم و الدم، بل أصبحت مشروطة وتعتمد علي تقنيات الوسائط للبقاء علي قيد الحياة حتى الألفية الجديدة . وكما يوضح (أوسلاندر) في تحليله للدردشة، يمكننا أن نرى أن الحيوية أولا وأخيرا علاقة زمانية، علاقة آنية . .. هي القدرة علي تقديم العروض التي يمكن مشاهدتها وهي تحدث،أو التبديل الي مفردات تكنولوجية، ويتم أدائه في وقته الفعلي – وهو لب مفهوم الحيوية – وهي قدرة مشتركة بين البشر والدردشات .

ومن الجدير بالملاحظة هنا أن التركيز انتقل من المسرح الحي إلى الحيوية في نفس اللحظة تقريبا التي أصبحت فيها الدراما ما بعد درامية وأصبحت الإنسانية ما بعد الإنسانية : مثل كتاب (أوسلاندر) " الحيوية " وكتاب (كاثرين هايلز) " كيف نصبح بعد حداثيين How we Become 1999) "Postmodern)، وكتاب (هانز ثيز-ليمان) " المسرح بعد الدرامي Postdramatic theater" (الذي نشر باللغة الانجليزية عام 2006)، وكلها كتب لاحظت نقلة معرفية في أواخر القرن العشرين والتي اصطلح عليها (ليمان) " انقطاع مجتمع الوسائط" . ومن بين المساهمات البارزة للكتب الثلاثة هو اعادة صياغة الجسم المؤدي كجسم واحد يوجد فيما وراء ثنائية الحياة/الموت أو الحي/ غير الحي .

بينما تحدى (أوسلاندر) مفهوم المسرح الحي نفسه بمهاجمة تناظر الحيوية، جادلت (هايلز) أنه بالرغم من أحد ما بعد الإنسانية يحتمل أن ترى كإنسانية مضادة، لا داعي لأن نضع هذه المصطلحات في معارضة ثنائية . وطبقا ل(هايلز)، " الذات ما بعد الإنسانية هي الاندماج، ومجموعة من المكونات متغايرة الخواص، وكينونة مادية معلوماتية تندرج تحت حدود بنائها وإعادة بنائها المستمرين وبالتالي، يعكس ما بعد الانساني تجربة حياتنا في العالم بدون فروق أنطولوجية، أو كما بقول (رالف ريمشارت) " تستغني ما بعد الانسانية عن الفصل القاطع بين الجسم والعالم، أو الذات والآخر الذي شكل نموذجا أقدم للأداء يقوم علي الحضور . ومن جانبه، يميز (ليمان) النقلة من العملية الدرامية الحداثية "بين الأجسام" الي عملية بعد درامية تحدث علي الجسم أو معه . علاوة علي ذلك يحتج (ليمان) بأن الجسم بعد الدرامي يتم إبداعه دائما باعتباره صورة لمعاناته . وبدون التخلص من الجسم المؤدي، اذن، يضع جميع المنظرين الثلاثة سياقا لجسم ما بعد الدراما في ضوء تكنولوجيا الوسائط (الذي أطلق عليه ليمان اسم " الجسم المخترق تقنيا)، علي الرغم من أن قدرة الجسم علي الموت ظلت المعبر الرئيس لمقاومة الهيمنة التكنولوجية .

وبمتابعة حجة (ليمان) بشكل أكبر، نلاحظ أنه يحاول أن يحدد مغزي هشاشة الجسم المادي حتى عندما يبدو أن طبيعته الجسدية مغتصبة من التكنولوجيا . وبالنسبة الى (ليمان)، مثل سائر منظري حياة الجسم وموته من قبله، تعتمد حيوية المسرح علي موته المحتمل وكأنه ذلك الذي يميزه عن كل الأشكال الوسيطة. ففي تكنولوجيا الاتصال الوسائطي، تفضل فجوة الرياضيات الموضوعات عن بعضها البعض، بحيث يصبح القرب والبعد غير ملائمين . ورغم ذلك، يصوغ المسرح، الذي يتكون من زمان ومكان الفناء المشترك، باعتباره فعلا أدائيا، حتمية المشاركة في الموت، أي مع حيوية الحياة . أنه تهديد الوسائط الدائم والمعتاد بموته، ثم تظهر حيوية المسرح، حيث أن المسرح نفسه، كجسم وسيط، يدمج أشكال الوسائط الأخرى ونظرياتها في الأداء .

• الحياة الآخرة للمسرح :

مثلما أن معنى كلمة " بعد Post-" خلقت مشكلة لتصف ما أتي بعدها، فقد احتاجت دراسات المسرح لغة جديدة لكي تصف ما بعد حياة المسرح . ومن الاستعارة الجسدية ودراسات الأداء تفرعت إلى استعارة "الحياة الآخرة" الجديدة. وقد اتخذت هاتان الاستعارتان الجديدتان اتجاهين أساسيين : أشباح وأصول . فإذا كان المسرح الحديث بالنسبة لأرتو ميال إلى الحياة، ولحم ودم الجسم، وبالنسبة لأوسلاندر كان المسرح بعد الحداثي مميزا بارتباطه بالحيوية، فان المسرح في بدايات القرن الحادي والعشرين يوجد باعتباره شيئا مسكونا بتجلياته السابقة، والعودة الي إعادة تدوير الأشكال الميتة التي أعادت احيائها بدنية المسرح الحي . وربما كان كتاب (جوزيف روش) " مدن الموتي Cities of 1996) "the Dead)، هو أول من اقترح هذا النوع من الشبحية عندما فهم الأداء، المسرحي وخلافه، باعتباره عملية الاستبدال التي يتحدث من خلالها الموتى بحرية الآن فقط من خلال أجسام الأحياء . وفي أحدث كتاباته بعنوان " هو 2005) " It) يصف الممثلين بأنهم " دمى حية " للموتي . وترتبط حجة (روش) بالمجموعة الحديثة والمتنامية لدراسات ما بعد الحياة (أو المطاردة) مثل كتاب (مارفن كارلسون) " خشبة المسرح المسكونة 2000) "The Haunted Stage)، وكتاب (أندرو سوفر) " حياة الأدوات علي خشبة المسرح 2003) "The Stage Life of the Props)، وكتاب (ديانا تايلور) " الأرشيف والربرتوار : أداء الذاكرة الثقافية في الأمريكتين Archive and Repertoire : Performing 2003) "Cultural Memory In the Americas)، وكتاب (المر رايس) " ازدواجية موت الأشباح وظاهرة المسرح Ghosts Death's Double and the Phenomenon of 2006) " theater) . فهل التأكيد علي المسرح باعتباره شكلا لما بعد حياته أو شبحيته تمثل ببساطة نموذجا في صياغات المسرح الطويلة كعلامة، وشيء حي أم أنها تمثل نقطة نطلاق أو انفصال عن السجل التاريخي ؟

في مؤتمر الجمعية الأمريكية لبحوث المسرح (ASTR) الذي عقد في بوسطن عام 2008، لخص (روش) ثقافة المسرح بأنها تلك التي تقدم للمشاركين فيها التوافر المغري لحياة ثانية، ربما تستدعي دون قصد عالما من اللاعبين عبر الانترنت . حياة ثانية . في إطار الجدول الزمني للتطور النظري للمسرح من الحياة الي الحيوي والي الموت الوشيك، وظهور الحياة الثانية للمسرح، مثل العالم الافتراضي الذي يحمل نفس الاسم، لتحقيق رؤية الكثير من أنواع الخيال العلمي ؛ تلك التي واجهت الوشيك للجسد إذ ستظهر مساحة افتراضية أخرى يمكن أن يهرب إليها الوعي . وهذا الهرب، الذي يتميز بأنه إنعاش وظهور وخلود علاوة علي متانة وقوة المعلومات – هشة وغير مستقرة، مع أنه يكاد يكون من المستحيل محوها – يصبح مركزيا بالنسبة للنقاش الحالي حول المسرح باعتباره كيانا مسكونا، أو شبحا . وأكثر من مجرد إشارة إلى بيئة افتراضية بعينها . تشير الحياة الثانية عند (روش)

الى مفاهيم المسرح والأداء الحديثة في حالة ما بعد موته باعتباره يتكرر في حياة آخرة . وفي تنظيرها لشبحية المسرح تقدم (أليس راينر) قراءة لما تصطلح علي أنه "الجسم المسرحي theater-body " الذي يضع المسرح في سياقه كحدث في الوقت الحالي وحاوية جسدية لجميع اللحظات السابقة :

المظهر الاستثنائي للجسم هو مساحة مشفرة، أشبه بالمسرح يطاردها تاريخ تمثيلها الذاتي وتاريخ الذين يسكنونها . ولذلك فان الجسم/المسرح هو مساحة خارجية تظهر مثل وعاء مجوف أو سرداب مقبب يظهر ما بداخله .

تصف (راينر) بوضوح كل من المسرح ووظيفته كوسيط تاريخي و كجسم مفرغ ينتظر إنعاش الشبح التاريخي . وهذا المفهوم مماثل لحجة (مارفن كارلسون) في كتابه " خشبة المسرح المسكونة" بأن تجربة المسرح تراكمية . فالمسرح، مثل البيانات التي تضاف باستمرار إلى البيئات الافتراضية، يستمر في رسم أحداث وخبرات التكرارات الجديدة علي نفسه .

فمن ناحية، ربما يُرى مفهوم الشبحية للإشارة إلى الطريقة التي يستخدم بها المسرح، وفقا لكلمات (كارلسون)، ذاكرة المواجهات السابقة لكي يفهم ويفسر من خلال ظواهر مختلفة نوعا ما مع أنها تبدو مماثلة . ففي تحليل (كارلسون) المادي، تصبح حسابات المسرح وأشياءه المادية الفعلية، التي تظهر مرة أخرى في الأداء، هي العتاد الذي لا غنى عنه للمطاردة . وبالمثل، ففي كتابه "حياة الأدوات علي خشبة المسرح " يعتبر (أندرو سوفر) أن التواريخ المادية للأدوات باعتبارها أشياء حية، بمعنى ما، أو علي الأقل تحتفظ بحياتها : فهو يسأل " ما الذي نعنيه عندما نقول أن الشيء الجماد يستمر في حياته في الأداء؟". وكما يعترف بسهولة، بأن استخدام الاستعارة مضلل الي حد ما، حيث أن لأن حياة خشبة المسرح لا تأتي من حيوية الأدوات، بل من وظيفتها داخل الدراما . وطبقا ل (سوفر) في الواقع، فان الأدوات هي التي تغذي حياة الدراما نفسها وهي التي تلقي بظلالها علي الإطار الجسدي . وغرابة تأثير الأدوات، علي سبيل المثال، لا تشل الدراما بل تعيد تنشيطها .

وتستعرض دراسة (سوفر) الطرق التي توزع بها العروض المسرحية الأشياء الأساسية في المسرحيات، ويخلص إلى أن " وظيفة أداة خشبة المسرح تكرر المسرح نفسه : لكي تعيد الصور الميتة إلى الحياة ... ان سعادتنا برؤية البقايا تتجدد، وأن استعارة الموتى هي السبب في ذهابنا إلى المسرح لمشاهدة مسرحية نعرفها جيدا . ومع ذلك، رغم هذه الإشارات، يوضح (سوفر) أن تأكيده علي حياة الأدوات علي خشبة المسرح وليس حياة خشبة المسرح في الأدوات . فهو يفكك بعناية الاستعارة الخاصة بتطبيقها للأشياء علي دورها علي خشبة المسرح، ومع ذلك، كما هو الحال بالنسبة للعديد من علماء المسرح في السنوات العشرين الماضية، فان استعارة المسرح كشكل من أشكال الحياة تطارد تحليله . فما توحي به هذه الدراسات الشبحية بشكل جماعي هو احتمال أن يكون المسرح الحي الذي يبدو ميتا هو نائم فحسب . ومثل هذا المسرح يستحيل أن يموت مادام جوهره الشبحي يجد أجساما جديدة ليسكنها .

فالمسرح كجسم، ليس فقط مسكونا بالأشباح، بل أيضا مسكونا بنسبه الجينية والبيولوجية . وبمتابعة أصول الأداء جزئيا عند (روش)، التي تستند هي نفسها الي تنظيرات (فوكوه) للأصول التاريخية، فان عبارة " أصول الأداء" تشير إلى أن الأداء يمتلك سجل وراثي وأصول يمكن أن يتتبعها المؤرخون عن طريق توثيق شجرة العائلة، وهي شجرة تتطور عضويا (وتتكيف بمرور الوقت (وفقا لمصطلح شيشنر) . فالتأكيد علي صور نشأة المسرح يمكن أن توجد في مجلات مثل " بحوث المسرح الدولي Theater

Research International " التي نشرت أخيرا عددا خاصا بعنوان " أصول الأداء 2008) "Genetics of Performance) . وفي هذا العدد تقدم (جوزيت فيرال) الإمكانيات التحليلية لنظرية الأصوب في تطبيقها علي المسرح والأداء، وأكدت الطرق التي يطور بها هذا المنهج تركيزا علي سؤال الإبداع فضلا عن هاجس النص النهائي . وبوصف عملية دراسة أصول الأداء، تلاحظ (فيرال) كيف أن مثل هذا التحليل يمكن أن يحاول إلقاء الضوء علي كيف يولد مشهد معين أو إيماءة : في ظل أي ظروف يتم ابتكاره، وكيف تدخل التغيرات في منهج المتخصصين والتصحيحات في توجهاتهم والتنويعات في تركيزهم .

ولينا أن نتساءل، هل يمكننا، رغم ذلك رسم تاريخ لأصول الأداء، بنفس الطريقة التي حدد بها العلماء خريطة الجينوم البشري ؟ . ودفاعا عن هذا التناول تكتب (جين ماري توماسو) عن المشروع " عموما، الهدف النهائي من الدراسة المسرحية غير المعاصرة للأصول يمكن أن يكون أولا وأخيرا، لتسليط الضوء علي المعالجة المرنة للنص الحواري بإتباع التدفق المستمر للكتابات الوظيفية المختلفة في الحركة والإيماءة . وفي هذا التناظر، يرى العرض المسرحي ليس فقط باعتباره شكلا أصوليا بل أيضا جسما ولادا، تطور عن طريق فترة الحمل . وبربط منهج مبين المسرح بمنهج المؤرخ ، تقترح (توماسو) منهجا لتصنيف المسرح يقوم علي أربع مراحل في الإبداع المسرحي غير المعاصر : كتابة النص، والتدريبات، والعروض، وأخيرا الإحياء (إعادة تقديم العروض) .

بينما لا يواجه المؤلف منهجية التصنيف نفسها، إلا أنه لا يستنتج أن المؤرخ يجب أن يكون علي يقين من وضع آلة المسرح السبرانتيكية داخل حركة التكوين المستمرة . بمعنى آخر، تم تصوير صعوبة تناول الأصول المسرحية من تاريخ أصول المسرح علي النحو الذي يصور به عالم الأحياء البحرية الذي يقدم تاريخا للبحر : محاولة التفسير الثابت لعمل في حالة تدفق ديناميكي دائم . والأكثر إثارة، رغم ذلك، هو افتراض أن التفسير الأصولي لتاريخ المسرح، وشكل تصنيف الأرشيف المسرحي التاريخي، ممكن، رغم ذلك،، علي أساس أعادة تتبع أو رسم خريطة أصوله، وكل عدد عمليات انتحال الشخصية والبدائل عبر تاريخ أصوله . وترى (راينر) هذه الأصول علي أنها مفهومة، من خلال شي ء يميل علي أصول أنماطه : " مثل جسم الإنسان، تتحول المساحة الخالية في المسرح الى مساحة شبحية بموجب تاريخها، وتشابه أصولها، والذاتية والإدراك "

في حين أن المعالجة الأصولية للمسرح تصبح أكثر شيوعا، وكذلك أيضا التفسير الأصولي للأداء وبالطبع الذاكرة الثقافية عموما

. وفي قراءتها للأداء في الأمريكتين، تنظر (ديانا تايلور) للتمييز بين الأرشيف والربرتوار بطرق توحي بمزيد من تعميق التحليل الأصولي المطبق علي التجربة الجسدية . وفي نقاشها لعروض الأطفال المختفين (H.I.J.O.S) في الأرجنتين، مثلا، تتأمل (تايلور) كيف أن نقل الذاكرة المؤلمة والالتزام السياسي يعلي من قيمة التقسيم الي فترات من خلال قوة العروض المستمدة من تراثها الأسري والثقافي : مثلما تشارك الأجيال في المواد الأصولية، التي تابعتها هذه المجموعات بفعالية خلال اختبارات الحمض النووي، فهناك استراتيجيات لعروض تربط أشكالهم الناشطة. وتعرف (تايلور) عرض اختبارات الحمض النووي بأنها ممارسة تمثيلية لربط العلمي بالمطلب الأدائي . فالأداء (الربرتوار) في تنظير (تايلور) يصبح مناظرا للخلد المبتكر فيه ومن خلال أجسام مؤدية تقف في مواجهة جسم المسرح الفاني (الأرشيف) . وبالطبع، تصبح مفاهيم الربرتوار الأصولي سجلات دائمة للأداء .

بربط (تايلور) صراحة مع (روش) و(كارلسون)، يلاحظ (ديفيد رومان) في كتابه " السحب الأرشيفي Archival Drag " أو الحياة الآخرة للأداء، أن الأداء يؤسس ممارسة أرشيفية مجسدة، سواء كانت تتضمن تجربة الجسم الخاصة بذاته أو طقوس المرونة الثقافية الآسيوية الأمريكية، أو أسول بديلة للانتماء اللاتيني . وبالتالي يسعي إلى توفيق تعارض (تايلور) مع الأرشيف عن طريق استعادته من خلال أداء الجسم باعتباره ممارسة أرشيفية مجسدة . ومهما كان التأكيد، فان الاستعارات الجسدية الجديدة في المسرح والأداء تقوم علي التحمل، وعلي قدرتها علي وصف مسرحا يعاد تجسيده الي الأبد، ربما جزئيا، بسبب ضعفها التاريخي في الهجوم . بمعنى آخر، التأكيد علي الحياة الآخرة، وعلي التناسخ، وعلي الشبحية، يقدم أحدث دفاع مضمون ضد هجمات الحداثة المسرحية المضادة . فاستعارة المسرح باعتباره جسما شبحيا تاريخيا تهب نفسها الي التواريخ الحية للأصول، والي وصف (روش) للممثلين بأنهم " دمى حية" وبالنسبة لعائلة التشابهات التي أبرزتها (راينر)، وفي النهاية، بالنسبة لأرشيف الأداء المجسد الذي حدده (رومان) . ومن المنظور الرياضي، يبدو الأمر وكأن منظري المسرح قد تحايلوا النسل التاريخي للتحيز المسرحي المضاد . وفي الجوهر، لقد كتبنا الدراما المسرحية الخاصة بنا بأن المسرح نفسه كبطل من لحم ودم، مكتمل بجسم حي وميت، ويلقي في مسرحيته العاطفية الأسطورية التي تؤرخ لحياته وموته وعودته، وهو يعرض أصوله وذكرياته لكي يحافظ علي نفسه في التحليل الأخير .

أم أن هذا السيناريو هو بدقة رومانسية قوطية ؟ هناك جانب مظلم لجسم المسرح الخالد وحياته الآخرة . ومثل أفلام الرعب التي لا تعيد فيها الرغبة في أحياء الموتى الحبيب المتوفي، بل نسخة منحرفة من الأصل، كذلك أيضا يخشي علماء المسرح من تجسد الموتى الذين لا حياة لهم . ويسمي (وارزين) "نظرية الزومبي في الدراما" والجمود المفعم بالحيوية، ولكن عودة الموتى بلا دماء . ويحذر (راينر) أيضا " فتوليد حدث ببساطة، بمعنى أن تؤدي نفس المسرحية كل ليلة، هو الموت المؤكد للمسرح، وبقدر ما يكون أي حدث مسرحي معين مسرحية فان الموت يحدث باعتباره شيئا دمويا، مثل مصاص الدماء أو الموتى الأحياء . لذلك تصل دراسات المسرح والأداء الي نوع من التناقض المنسوب الى فرانكشتاين : الرغبة في إحياء الموتى، إلى جانب خوف آني من القبح الذي قد يطلقه التناسخ . ويبدو أن الحل يأخذنا إلي بداية دورة حياة المسرح، إذ يجب أن يولد المسرح من جديد في أجسام جديدة، وليس مجرد جسد جديد، ولكنه جسد حي وكأنه يحيا لأول مرة . ويقترح (راينر) أن " استعادة الكتابة في المسرح من خلال صوت المؤدي تمنح حياة ثانية للذاكرة المدفونة في النص " .

• واقع ما بعد موت المسرح :

وبالنظر الي خطاب القرن الماضي، فان تصور المسرح نفسه قد تطور من كونه دلالة علي شيء حي الي شيء حي . فماذا يمكن أن نصنع بهذا التطور، من مسرح حي الي حيوية ما بعد الموت ؟ . وهنا يذكرنا تذكرنا قصة (فيليب ديك) القصيرة " آلة الحفظ 1969) "Preserving Machine)، اذ يقوم الموسيقي، الذي يشعر بالقلق من ضياع مؤلفاته أو عدم تقديمها، بتحويلها عبر آلة إلى كائنات حية وطيور وحشرات، يطلقها، فقد يجد بعد ذلك أن مهمته فاشلة عندما يحاول استعادة أصوله . وقد تحولت التركيبات الأصلية، علي مدار حياتنا، إلى أصوات غير مميزة . ومحاولة المحافظة علي الأفكار كأجسام تم إحيائها ليس فقط باعتبارها غير مجدية، ولكن، بشكل أكثر إثارة للمشاعر، كأداة للتلويث والتدمير التاريخي . وبذلك، يبدو أن (ديك) يعود إلي مشكلة كريج الأساسية : الأفكار التي تعتمد علي النزعة الجسدية لا تدوم عبر الزمن كأجسام وكفن .

لماذا إذن تحتاج الأفكار الي أن تتحول الي أجسام، سواء أجسام حية أو ميتة، أو عادت إلى الحياة ؟ وهل تستمد الأشكال الفنية المعنى إذا كانت توجد في حالتي جسد الإنسان أو الحيوان ؟ لقد كان هدفنا الأساسي هنا متابعة الطرق التي تتشبع بها استعارة الحي بنظرية المسرح والأداء . وإذا كان هذا الاستعراض للمسرح الحي له أي مغزى، فربما للإيحاء ببساطة أنه لكي يكون المسرح اجتماعي وثقافي وجمالي ضد الوسائط الميكانيكية التكنولوجية في القرن العشرين، فانه يتحول أولا الي جسم عضوي يمكن أن يموت . فتحول الفن المسرحي الي أجسام يمكن أن تموت ربما يكون الطريقة الوحيدة لكي يحافظ علي نفسه من أجل المستقبل . ويمكننا أن نستنتج أيضا أن مثل هذه المنظورات، في مجملها، ليست أكثر من مجرد تشويش بلاغي وعوائق أمام تصور كامل للمسرح باعتباره شيئا آخر غير الاستعارة . فكلما تمسكت دراسات المسرح بمفهوم الجسم كمبدأ موحد محتمل مع أنه خاطئ في نهاية المطاف، قوض المجال قدرته علي دراسة اتجاهات جديدة في المسرح للانتقال الي المستقبل . ومع ارتكازنا علي القرن الحادي والعشرين، نقترح أنه قد حان الوقت للتخلي عن استعارات المسرح الحي والميت والمنبعث من جديد . فالمسرح هو دائما عملية ربط الأنساق، وليس الأشكال الموحدة لتل الأنساق . ولا داعي لأن نرى صفة زوال المسرح والأداء بأنها حياة مؤقتة أو إعادة بعث لجوهر مسرحي أبدي، ولكن باعتبارها عمليات مؤقتة دينامية وغير ثابتة . وإذا تركنا وراءنا استعارات جسدية المسرح في القرن العشرين، فيمكننا أن نعترف بأن الاستعارة الدائمة في بداية القرن الحادي والعشرين بها الكثير من التشابهات مع تاريخ المسرح والأداء . فالمسرح في النهاية ليس جسدا يحيا ويموت ؛ المسرح شبكة . وهذا التمييز مهم، لأنه بينما تتطور الأجسام (يمكن القول إنها شبكات خاصة بذاتها) في علاقة لا شعورية مع البيئات، وبعضها البعض، تفصح الشبكات عن بنائها وعلاقاتها المتعمدة وانقساماتها الواضحة .

ان تناول المسرح كشبك يسمح لنا أن نرى شكلنا الفني باعتباره نظام اتصال جامد وغامض، ولكن مبني علي كنسق اتصال وشبكة يمكن أن تسد الفجوات وتقسم وتتقاطع مع كل الأماكن والأزمان المنفصلة والمتداخلة . وهذه الفكرة لها عدة مزايا، أولا، من غير المرجح أن نقيم وزنا كبيرا لأي مسرحية فردية أو عرض أو أداء فردي من السجل التاريخي باعتباره تمثيلا للوسيط باعتباره عضويا . ثانيا، مناهج التحليل التاريخي الجديدة التي تفتح البدائل للدراسات الرئيسية، مثل التحليل الكمي لسوق المسرح، وطرق تبادله وأنواعه . أخيرا، مشاهدة المسرح كشبكة ربما يخلصنا من الثنائيات الرجعية " المسرح الحي " و" المسرح الوسيط " و"المسرح العضوي " والمسرح الآلي "، التي تسيطر علي الطريقة التي نتكلم بها عن مجال المسرح . ولتغيير هذه التناقضات التقليدية، ربما حان الوقت أن نتأمل مناهج جديدة في الاستفسار النقدي فضلا عن تغيير محتويات تحليلنا . أو بعبارة أخرى، دعونا نتأمل المسرح باعتباره أكثر من مجموع أجزاءه الجسدية .

.....

• سارة باي شينج تعمل أستاذا مساعدا وخرجا لدراسات التخرج في المسرح بجامعة بافلو، ومن أبرز كتبها " تحديد القصدية في الأداء Mapping |Intentionality in Performance " 2010

• آمي ستراهلو هولزافيل استاذ مساعد المسرح في ويليام كولدج . وأهم كتبها "تأثيرات الواقع : المسرح في فجر العصر الفلسفي Reality Effects: Theater in Dawn of Philosophic Age "

المسرح المصري في فلسطين قبل نكبة ١٩٤٨ (٩)

فرقة رمسيس ومعركة الصحافة الفلسطينية

سيد علي إسماعيل

بعد زيارة يوسف وهبي وفرقته لفلسطين لأول مرة عام 1929 - وهي الرحلة الناجحة التي تحدثنا عنها في المقال السابق - أراد يوسف تكرار النجاح مرة أخرى فقرر زيارة فلسطين في العام التالي ضمن رحلة الفرقة الفنية إلى بلاد الشام. وقد مهدت جريدة «الحياة» الفلسطينية – في أبريل 1930 – لهذه الزيارة بكلمة تحت عنوان «فرقة رمسيس»، قالت فيها: « ليس بين القُراء من يجهل مكانة هذه الفرقة في عالم التمثيل، ولا سيما بعد أن أخذ حضرة مديرها الفاضل الأستاذ يوسف بك وهبي على عاتقه، أمر ترقية التمثيل العربي، ورفعه إلى المقام اللائق به بين الأمم المتمدنة. حتى أصبحت فرقته في مصر تضاهي أكبر الفرق الأوروبية».

وتستكمل الجريدة كلمتها، وتذكّر القُراء بنجاح العام الماضي، قائلة عن يوسف وهبي: « ولم يقصر الأستاذ مجهوده على مصر بل طاف بفرقته الأقطار العربية فكرمته وأعجبت بفنه وهمته. ولا ننسى زيارته للقدس في العام الماضي والفوز الذي ناله على مسارحها. كما أننا نذكر تبرعه بإيراد حفلة لمنكوبي فلسطين في الحوادث الأخيرة [أي ثورة البراق]. لهذا نرى من الواجب علينا معاشر الفلسطينيين أن نرحب بمقدم هذا العبقري وفرقته وأن نحلها من قلوبنا المحل اللائق بها، وأن لا نغفل عن الاستفادة من فنه وأدبه مدة إقامته القصيرة بيننا، وهي ثلاثة أيام أو أربعة تبتدئ من يوم الأربعاء في 16 الجاري. وقد علمنا أنه سيمثل في الليلة الأولى رواية «البؤساء» الشهيرة، وسيطرب الحضور الأستاذ المبدع الشيخ محمد بخيت خريج نادي الموسيقى الشرقي، الذي حضر للاشتراك في هذه الحفلات».

عرض وتكريم

حضرت الفرقة، ومثلت عرضها الأول «البؤساء» في القدس وعلى «مسرح الروضة»، وهو من أقدم المسارح الفلسطينية وأشهرها؛ كونه مسرح مدرسة «روضة المعارف»، التي كان لها شأن كبير، سنتحدث عنه في مقالات منفصلة مستقبلاً!! أما عرض «البؤساء» فنجح نجاحاً كبيراً، وكان من نتائجه قيام «فخري النشاشيبي» - معاون رئيس بلدية القدس – بتكريم يوسف وهبي وفرقته في حفلة شاي في بيته، حضرها عدد كبير من الوجهاء. وقد كتبت مجلة «الصباح» المصرية، كلمة عنها، وعن حفلة تكريمية أخرى، قائلة: أقام صاحب العزة فخري بك النشاشيبي حفلة تكريم في منزله بضواحي القدس، لرئيس الفرقة وأفرادها في الساعة السادسة من مساء يوم السبت، بعد انتهاء حفلة «الماتنيه». وقد دعا إليها أعيان القدس وأدباءها، ولبوا جميعاً دعوته. كما أقام حضرة صاحب العزة «محمد بك صادق» قنصل مصر في القدس، حفلة شاي تكريماً لرئيس الفرقة وأعضائها في دار القنصلية المصرية بعد ظهر الأحد. وفي الخامسة بعد الظهر توافد على دار القنصلية كثير من الأعيان وكبار الموظفين في حكومة فلسطين والجالية المصرية. وكان صاحب العزة القنصل المصري وحضرتي مظهر بك وعزيز بك مأمور القنصلية وسكرتيرها، يستقبلون ضيوفهم بما جبلوا عليه من اللطف والايناس. وطلب منّا أفراد الفرقة أن نعلن شكرهم الخاص للمسيو خوري، وموظفي مكتبه للمساعدة القيمة التي قدموها طول مدة إقامتهم في القدس. ومكتب خوري، هو الذي تولى إذاعة البروباجندا، وتنظيم الحفلات للفرقة في القدس. وقد وفق في مهمته توفيقاً يشكر عليه.

يوسف وهبي في مسرحية الكوكايين

العدد ١٢٢ — ٤٠٣

صاحب هذه الجريدة ومديرها المسؤول
عبد الله القلقيلي
عنوان المخابرات
ادارة جريدة الصراط المستقيم
يافا ص .ب. — ٢٨٥

الصراط المستقيم
AL SIRAT EL MUSTAKIM

«السنة الخامسة»
(الاشتراكات)
قروش
في سائر الاقطار ١٢٥
في فلسطين ١٠٠
«الاعلانات»
تفاوض في شأنها الادارة
ص.ب. ٢٨٥ — يافا

يافا الخميس ١ محرم سنة ١٣٤٩ — جريدة يومية سياسية ادبية اخبارية — الموافق ٢٩ ايار (١٩٣٠)

ترويسة جريدة الصراط المستقيم

أما عرض «البؤساء»، فنشرت عنه جريدة «الحياة» كلمة تحت عنوان «البؤساء على مسرح الروضة» بتوقيع «ملاحظ»، قال فيها: يشعر المشاهد لأول نظرة يلقيها على قاعة الروضة بنقص في النظام، الذي عودنا إياه نابغة الفن الأستاذ يوسف بك وهبي. وليس اللوم في ذلك على فرقة رمسيس؛ لأنه لم يكن لها أن تشرف على نظام القاعة ووضع أرقام على الكراسي ليعرف المشاهد المقعد الذي سيأخذه. أما الإقبال فيعتبر حسناً بالنسبة لرواية تمثلها فرقة عادية؛ ولكنه قليل بالنسبة لشهرة الأستاذ وشوق الجمهور لتمثيله. ولعل هذا يعود إلى ارتفاع أسعار التذاكر مع الضائقة المالية من جهة، وموقع مسرح الروضة وبُعده من جهة أخرى. وكان أكثر الحاضرين من الشبان الذين يقدرون الأستاذ حق قدره. وقد خصصت الصفوف الأمامية للسيدات العربيات اللاتي لم يحجمن عن حضور روايات الأستاذ وهبي الأدبية، وهذه ظاهرة من ظواهر النهضة النسائية في فلسطين. وبدأت الموسيقى تعزف قبيل الساعة التاسعة وبدأ التمثيل في الوقت المعين. أما التمثيل، فقام الأستاذ وهبي بدور «جان فالجان» أولاً، والعمدة أخيراً فأجاد كل الإجادة، ولم يترك فيكتور هوغو أثراً في نفوس قراء روايته أكثر مما تركه الأستاذ وهبي في نفوس مشاهديه. وقام حسن البارودي بدور الكاهن، ودولت أبيض بدور الراهبة؛ فكأنهما لم يخلقا إلا ليكونا من رجال الدين من حيث الوقار والصلاح. وقامت السيدة زينب صدقي بدور «مادلين»، والآنسة أمينة رزق بدوري «بتي جرفيه» و«كوزيت». ولا نبخس باقي الممثلين حقهم فقد قام كل بدوره خير قيام بالرغم من تحملهم مشقة السفر وعدم ملاءمة المسرح. وجدير بنا أن نشير إلى النشاط الذي أبداه مدير المسرح في سرعة تغيير الستائر في مسرح ينقصه الاستعداد الفني. وبهذه المناسبة نلخص الكلمة التي ألقاها سكرتير المسرح فقد شكر الحاضرين بلسان الأستاذ وهبي، وطلب إليهم أن يغضوا الطرف عن قصور يبدو بسبب ضيق المسرح، الذي يجب أن يكون علمياً أكثر منه فنياً، وأن الأستاذ فضّل هذا المسرح على غيره احتراماً للرأي العام وتقديراً للفكرة القومية. وقال إن الأستاذ ليس من طلاب المال أو الشهرة، فهو يقوم بواجب مقدس نحو الشرق، وغايته نشر الثقافة وتقوية الروابط التي تجمع بين القطرين الشقيقين».

وواصل يوسف وهبي مواقفه الوطنية، لا سيما بعد صدور أحكام الإعدام على بعض المسلمين بسبب أحداث حائط البراق، فنشرت جريدة «الجامعة العربية» الفلسطينية إعلاناً في أواخر إبريل 1930 ، جاء فيه: إن فرقة رمسيس الشهيرة برئاسة يوسف وهبي ستمثل رواية «الكوكائين»، تأليف وداد عرفي، تحت رعاية اللجنة التنفيذية لمؤتمر السيدات العربيات على مسرح كلية روضة المعارف الوطنية، وسيصرف ريع الرواية لإعانة عائلات المحكوم عليهم بالإعدام. ومن واجب كل وطني مساعدة هذا المشروع الخيري وحضور هذه الرواية الممتازة! وتطلب التذاكر من اللجنة التنفيذية لمؤتمر السيدات العربيات. والجدير بالذكر إن يوسف وهبي عندما عاد إلى مصر، واصل مساندته في هذا الموضوع، حيث قالت جريدة «الحياة»: علمنا أن الأستاذ يوسف بك وهبي قد أرسل شيكاً بخمسة عشر جنيهاً بواسطة صديقه حضرة الفاضل السيد حسن صدقي الدجاني، ليقدم إلى عائلات المحكوم عليهم بالإعدام. وقد سلم المذكور هذا المبلغ إلى سكرتيرة جمعية السيدات العربية لإيصاله وتوزيعه على ذوي الحاجة من أهل المحكوم عليهم. ونحن نضيف هذه المكرمة إلى سابقاتها ونحيي في الأستاذ وهبي هذه الأريحية.

معركة صحافية

مواقف يوسف وهبي الوطنية، ونجاح عروضه المسرحية في

الحياة

حفلة تمثيلية كبرى
لمساعدة عائلات المحكومين بالاعدام
تفضل حضرة الاستاذ
يوسف بك وهبي
(باقامة حفلة تمثيلية كبرى تحييها فرقته مساء الأحد ليلة الاثنين)
تحت رعاية
اللجنة التنفيذية لمؤتمر السيدات العربيات
وتمثل فيها رواية
الكوكايين
الشهيرة . وسيخصص ريعها لمساعدة عائلات المحكومين بالاعدام
فنحن نثني على ارتجال الاستاذ الفاضل ونشكر له هذا التصور الرقيق
وتباع تذاكر هذه الليلة في مكتب روفائيل خوري
شارع باب الله رقم التلفون ٨٨٨

1930-04-20 إعلان يوسف وهبي

هذا العام العصيب، وهو عام نتيجة «ثورة البراق»، الذي شهد انقساماً وعداءً شديداً بين المسلمين والاحتلال الإنجليزي في صورته الصهيونية، وسعي اليهود للتوسع في فلسطين والتحكم في اقتصادها لتكون في يد اليهود .. إلخ ما نتج عن أحداث البراق!! لذلك بدأنا نقرأ في الصحف عن وجود مقاطعة للبضائع اليهودية، وعدم التعامل بالمال مع اليهود بيعاً وشراءً .. إلخ! في هذه الأجواء قامت معركة صحافية في فلسطين حول يوسف وهبي، والزج باسمه واسم فرقته وسط هذه الأحداث المطالبة بعدم التعامل مع الصهاينة في صورة اليهود المهاجرين من أوروبا، أو اليهود العرب المتعاملين معهم!! لدرجة أن كلمة «وطني» بدأت تُطلق فقط على المسلم أو المسيحي الفلسطيني، و«غير الوطني» تُطلق على اليهودي سواء كان صهيونياً أو يهودياً أوروبياً، أو يهودياً عربياً!! وبناءً على ذلك تم اتهام يوسف وهبي بعدم الوطنية، لأنه كان سيمثل في مسرح فلسطيني صاحبه يهودي، وكان يبيت في فندق فلسطيني، صاحبه يهودي!! هذا هو الاتهام الرئيسي الذي وجهته بعض الصحف إلى يوسف وهبي وفرقته، في مقابل دفاع بعض الصحف الأخرى عن يوسف وفرقته! ولو أردت أن أجمع أقوال الصحف حول هذه المعركة، لجمعت كتيباً صغيراً، لذلك سأحاول تلخيص المعركة فيما يلي:

في نهاية إبريل نشر «حنا خميسة» خبراً في جريدة «الحياة» - التي تصدر في القدس – قال فيه: « تأجلت رواية فرقة رمسيس التي كانت عزمت على تمثيلها في مدينتنا بسبب الأمطار؛ لأن مكان التمثيل مكشوف، ولا يوجد مع الأسف غيره إلا عند اليهود. وقد غادرتنا الفرقة إلى سورية، وعند رجوعها سوف تقيم ثلاث حفلات بدلاً من حفلة واحدة. هكذا وعد الأستاذ يوسف بك». ونفهم من هذا الخبر أن يوسف وهبي أعلن أنه سيمثل مسرحية في حيفا على مسرح مكشوف، وأعلن عن العرض من قبل، وتم بيع التذاكر. وفي يوم العرض هطلت الأمطار بغزارة مما جعل الفرقة تلغي العرض! وكان من الصعب تغيير مكان المسرح، لأن المسرح المناسب في تلك الفترة كان يملكه «صهيوني» أي «غير وطني»!! لذلك أعلن يوسف وهبي أنه سيعيد العرض بعد أيام أثناء عودته من سورية، حيث إنه مرتبط هناك بحفلات أخرى!

وبالرغم من وطنية يوسف وهبي هذه، وأمانة كلمته ووعده بأنه سيعيد تمثيل المسرحية بعد أيام، إلا أن جريدة «الزهور» نشرت بعد أيام مقالة هجومية ضد يوسف وهبي، بعنوان «فرقة رمسيس تتعمد إهانتنا» موقعة باسم «مغتاظ»!! ومن وجهة نظري أرى أن هذا اسم وهمي، وكاتب المقال هو «جميل البحري» صاحب الجريدة؛ لأنه كاتب مسرحي ورئيس «جمعية الرابطة الأدبية في حيفا»، وهي جمعية أدبية، تخصصت في إقامة المحاضرات، وعرض المسرحيات، لا سيما وإن كانت من تأليف رئيسها جميل البحري! لهذا أرى أن الغيرة من النجاح المسرحي لفرقة يوسف وهبي، هي التي دفعت جميل البحري لكتابة هذه المقالة ونشرها، وهذه بعض الاقتباسات منها: «... فرقة رمسيس هي الفرقة المصرية الوحيدة التي امتصت أموالنا، ونحن في أشد الحاجة إليها .... وفي ذلك ما فيه من الاستهانة بشعورنا .... وإذا أردنا أن نغتفر لوهبي هذه الإهانة المقصودة نجد أمامنا غيرها ..... ومن الأدلة الناصعة على تعمد فرقة رمسيس إهانتنا عهدها تلصيق إعلانات الحائط إلى عمال اليهود أعداء البلاد متناسية ما بيننا وبينهم من العداوة والبغضاء .... نرجو من فرقة رمسيس أن تسارع إلى حزم أمتعتها، وتذهب إلى مصر أو إلى حيث تشاء خشية أن يصيبنا منها زيادة عما أصابنا

الأربعاء ١٤ ايار ١٩٣٠ و ١٦ ذي الحجة ١٣٤٨
صاحبا الجريدة
جورج هانا يوسف سلوم
رئيس التحرير المدير المسؤول
المخابرات: جريدة الاقدام—يافا—فلسطين
صندوق البريد ٢٥٤
الإقدام
AL-IKDAM
جريدة يومية سياسية حره
السنة الرابعة العدد ٣١٦
الاقدام
جريدة يومية سياسية حرة تصدر مرتين في الاسبوع موقتاً
قيمة الاشتراك
في فلسطين عن سنة ١٠٠ غرش فلسطيني وفي الخارج ٧ دولارات

ترويسة جريدة الإقدام

من الإهانات».

وعلق صاحب الجريدة «جميل البحري» على رسالة مغتاظ، قائلاً: «كأن هذه الفرقة الشهيرة أو بالأحرى كأن عميدها الذي يجب أن يكون بفنه الراقي معلم الشعب، يلقي من فوق مسرحه دروساً في الأخلاق ثمينة، نقول، كأن الأستاذ وهبي أبى على نفسه إلا أن يترك وراءه في كل مرة يأتي بها فلسطين أثراً ليس بالحميد تسجيله عليه! ولم ينس بعد آل حيفا زيارته الأخيرة لبلادهم، ولا زيارته التي قبلها، وما كان منه في الزيارتين من مواقف سيئة الأثر جداً في نفوس الحيفاويين؛ فضلاً عن نفوس من بلغتهم أخبارها وهذه الرسالة المنشورة قبل هذه الكلمة التي حملها إلينا بريد يافا، تظهر مبلغ استياء اليافيين من سوء تصرف هذه الفرقة أيضاً في زيارتها الأخيرة».

ولم يكتف «جميل البحري» بذلك، بل نشر في العدد نفسه – الذي خصّه للهجوم على يوسف وهبي – بكلمة على لسانه هو، قال فيها تحت عنوان «وهبي في حيفا ولكنه لم يمثل»: « علمنا أن موعد تمثيل الأستاذ يوسف وهبي وفرقته رمسيس في حيفا، كان مساء الخميس الماضي. وكان قد بعث برسله وبمناشيره من قبل للإعلان عنه بكل طرق الإعلان والدعاية. غير أن اختلاف الطقس والمطر والهواء العاصف كل ذلك حال دون اعتلاء الأستاذ وهبي وجوقته المسرح في اليوم المعلن عنه ولا في اليوم التالي وارتحل الأستاذ عن حيفا. أما ما دفعه بعضهم مقدماً من أثمان التذاكر لحضور روايته فلقد بقي في ذمة الأستاذ أمانة يعوضها عليهم برواية يمثلها لهم عندما يمر بحيفا في فرصة أخرى. وهكذا فلقد كفت الطبيعة الناس شر حدث جديد ربما فاجأهم به وأساءهم الأستاذ النابغة. كما أنها وفرت على جيوب الذين لم يباركوا إلى أخذ التذاكر دراهمهم في هذا الوقت العصيب .. هذا وإذا دهشنا من شيء فإنما ندهش من شكاية الناس وتذمرهم من اشتداد الأزمة وضيق الحال وتمنعهم عن المساعدة في كثير من المشاريع المحلية ونراهم مع ذلك يقبلون على البذل عن سعة وسخاء إذا ما طرأ عليهم طارئ غريب».

وأمام هجوم جميل البحري، قام «عبد الله القليقلي» صاحب جريدة «الصراط المستقيم» - التي تصدر في يافا - بالدفاع عن يوسف وهبي، وفند اتهامات البحري! فقام البحري بنشر ما نشرته جريدة «الإقدام» التي تصدر في يافا، ودعوتها الفلسطينيين بأن يقاطعوا مسرحيات يوسف وهبي « لأن الرجل متعجرف متكبر وقد جرح إحساسات الفلسطينيين أكثر من مرة وليس ما يقوله عن نفسه من إنه يجوب البلاد العربية لخدمة الفن والأدب إلا من قبيل ذر الرماد في العيون فإن غايته واضحة وهي استدرار المال». ونشر البحري كذلك رسالة بتوقيع «حيفاوي غيور» كلها مدح ومباركة لموقف هجوم البحري على يوسف وهبي، والذي اختتمها قائلاً: أشكر « لك صراحتك في نشر كلمة «مغتاظ» اليافي حول فرقة رمسيس المصرية، وتعليقك عليها خصوصاً بعد الذي كان من موقف هذه الفرقة أمام الحيفاويين في زيارتيها السابقتين، الشيء الذي لم ننسه ولم يمح بعد من ذاكرتنا. وإنا لنرجو أن تكون دروس هذه الفرقة قد وجدت مكاناً عند مواطنينا في مثل هذا الوقت العصيب، الذي يحتاج كل منا فيه إلى درهمه يبقى في جيبه ليرد عنه غوائل الزمن، أو ليساعد به أخاه المنكوب، وكثيرة هي نكبات فلسطين، أو لينشط به مشاريعنا الوطنية المحلية. وفي تنشيطها رفعة لشأن هذا الوطن وتنشيط لبنيه. أحييك في الختام وأرجو أن تنفحنا دائماً بعبير زهورك الفياحة التي أرجو لها كل فلاح وتوفيق».

قام «إيليا زكا» - صاحب جريدة «النفير» التي تصدر في حيفا - بالرد على البحري، مفنداً مغالطاته ضد يوسف وهبي، وكتب مقالة عنوانها «سلسلة مغالطات عن فرقة رمسيس»، بدأها بقوله: « طلعت علينا إحدى صحف بعنوان «فرقة رمسيس تتعمد إهانتنا»، ولم نقدم على الرد على هذا الهراء وهذه السفسطة الفارغة، التي لا تصدر إلا عن صحيفة كهذه، إلا بقصد رد كيدها إلى نحرها، وإظهار كذبها ومغالطتها في أمر وضح لكل إنسان سليم البصر والبصيرة. فهي لا تكتفي باختلاق كتاب نشرته بتوقيع «مغتاظ» - ولينفلق إذا أحب – وقالت عنه إنه جاءها من يافا بل تعلق عليه تعليقاً بارداً يظهر منه الجهل والغباوة وإلى القارئ بعض سخف الصحيفة المذكورة». ثم قام بتفنيد جميع أقوال جميل البحري، وأثبت عكسها!! وأهم ما قاله: «... مثال آخر على الخرف والسخافة والجهل الفاضح: فقد جاء [يقصد جميل البحري] في تلك الجريدة أن فرقة رمسيس عهدت إلى عمال من اليهود أعداء البلاد بتلصيق إعلاناتها على الجدران! مع أن كل من في حيفا يعرف أنه عرض على يوسف

فخري النشاشيبي

بك – يوم جاء إلى حيفا وكانت الأمطار – أن يمثل في سينما أجنبية فأبى وقال لو دفع لي ألف جنيه لما مثلت على مسرح غير وطني».

ولم يتوقف «جميل البحري» عن الهجوم في صحيفته على يوسف وهبي وفرقته، لدرجة أنه أصدر عدد صحيفته متأخراً عن موعده عدة أيام من أجل تجميع بعض المقالات والردود التي تهاجم يوسف وهبي من الآخرين!! وعندما أصدر العدد في مايو 1930، قال تحت عنوان «هذا العدد»: « تأخر هذا العدد عن موعده لأسباب مذكورة في الكلمة الآتية بعنوان «للصداقة حرمة» وقد تراكمت لدينا المواد ورسائل المراسلين فإلى العدد القادم». أما مقالة «للصداقة حرمة»، فكانت رداً على جريدة «النفير»! وفي هذه المقالة، تراجع جميل البحري عن موقفه بعض الشيء، قائلاً: «... ولما كان لصداقة الأصدقاء حرمة في نفوسنا وكرامة لا تقابلان بالفشل لم نجد بداً من النزول عند رغبتهم وعطلنا عدد الجريدة كله بعد أن كان الرد مطبوعاً فيه ولو كان في هذا التعطيل تأخير للعدد عن الصدور في ميعاده مكتفين بالإشارة إلى ذلك وراجين أن لا يحوجنا الأمر إلى العودة إلى ما أباه الأصدقاء علينا وشاكرين لهم على كل حال غيرتهم».

واختتم البحري هجومه على يوسف وهبي بكلمة، عنوانها «وهبي لا يمثل»، قال فيها: « كان الأستاذ يوسف بك وهبي قد وعد على ألسنة زبانيته وسماسرته أن يعود إلى حيفا في 4 الجاري للتمثيل، تعويضاً على الذين سبق واشتروا تذاكر لحضور الرواية التي كان سَبَقَ وأعلن عن موعد تمثيلها في 24 نيسان الماضي ولم يمثلها. ومضى الموعد الجديد وتبعه آخر في 5 الجاري ثم آخر في 6 الجاري، ومضت المواعيد ولم تتم الوعود، وقد شعر حضرته بسوء الأثر الذي أبقاه وراءه في هذه المدينة، وعرف أن الفكرة سائدة بمقاطعته فيما لو مثل، فقصد إلى مصر عائداً من بيروت، وعرج في طريقه على حيفا ونزل على عوائده في نزل يهودي ولم يمثل. والذي أدهشنا أن يحاول بعضهم تصوير الحالة على خلاف حقيقتها، وإظهار شعور الناس نحو وهبي بغير مظهره الحقيقي، سواء بالكتابة إلى إحدى جرائد مصر، أو بالقيام أمام وهبي في ليلة مروره بما لم يغير شيئاً من الشعور نحوه؛ وكأن هذا البعض أراد بمجاملة وهبي تغطية حقيقة الواقع على العيون البعيدة».

العدد ١٧٣ السنة الرابعة № 173 ANNEE-IV
صاحبها ومحررها المسؤول
جميل البحري
الاشتراك
في حيفا وفلسطين غرش فلسطيني ٨٠
في الخارج « ١٠٠
او عشرون شلناً
الاعلانات يتفق عليها مع الادارة
الزهور
جريدة عربية حرة تصدر مرتين في الاسبوع موقتاً
AZ-ZOUHOUR
(Propriétaire-Rédacteur : Jamil Bahri
مدير ادارتها
حنا البحري
عنوان المراسلة
حيفا صندوق البريد ٢٤١
الرسائل لا ترد لاصحابها
نشرت او لم تنشر
حيفا يوم الخميس في ١ ايار سنة ١٩٣٠ الموافق ٢ ذي الحجة سنة ١٣٤٨ Haifa (Palestine) 1 Mai 1930

ترويسة جريدة الزهور

نعيمة عاكف..
الفنانة الشاملة ملكة الاستعراض

القوام الممشوق المتناغم بانسجام، والعيون المعبرة الواسعة التي تشع بالحيوية والشقاوة والانطلاق، وخفة الظل والدلال الأنثوي الطبيعي بدون تكلف ولا افتعال، ومهارات التميز في الرقص الشرقي والغربي (وخاصة رقصة الكلاكيت) بالإضافة إلى حركات الأكروبات جميعها سمات انفردت وتميزت بها الراقصة والممثلة والمطربة أو بتعبير آخر الفنانة الشاملة والنجمة الاستعراضية المتألقة/ نعيمة عاكف والشهيرة باسم «لهاليبو»، وهي من مواليد ٧ أكتوبر عام ١٩٢٩ بمدينة «طنطا» التابعة لمحافظة الغربية،

وقد قضت طفولتها وشطر كبير من حياتها في السيرك الذي تمتلكه عائلتها، وهي عائلة «عاكف» أكبر العائلات التي ظلت لسنوات طويلة تقدم ألعاب السيرك وخاصة ألعاب الأكروبات، ولا ينافسها في هذا المجال سوى عائلة «الحلو» التي تميزت عنها ربما في ترويض الوحوش. وكان «سيرك عاكف» الذي تمتلكه عائلتها قد ورثه والدها عن جده إسماعيل عاكف مدرب الجمباز في مدرسة الشرطة، والذي بعدما أغرم بأجواء السيرك وعالم ترويض الوحوش قدم استقالته من الشرطة وقرر التفرغ تماما لممارسة هوايته، ثم ورث كل ابن من ابنائه الموهبة والسيرك عن والده. وكانت فقرات السيرك تضم بالإضافة إلى تقديم ألعاب الأكروبات وترويض الوحوش فقرات لأشهر فرقة في عالم الاستعراض. ويذكر أن والدها كان حريصا جدا على توظيف موهبة بناته وتلقينهم فنون السيرك والاستعراضات لمشاركته في تقديم فقرات البرنامج اليومي للسيرك.

ومما يدعو للدهشة أن محاولاته الأولى مع ابنته نعيمة قد باءت بالفشل حيث لم تبدى اهتماما أو حماسا لتعلم الرقص أو تقديم الاستعراض - وكانت لم تتم عامها الرابع بعد - لكنه أخذ يثير غيرتها من شقيقتها الأكبر التى أظهرت مهارات في التعلم بسرعة واتقان الحركات، وبالفعل نجحت خطته وتعلمت نعيمة وتفوقت على شقيقتها، لتصبح هى نجمة فرقة السيرك. فتألقت منذ طفولتها المبكرة ولفتت الأنظار إلى موهبتها بل وأبهرت الجميع لدرجة أنها صارت البطلة الأولى لفريق السيرك وهى لم تتجاوز بعد الرابعة من عمرها، وذلك بعدما تعلمت الألعاب الاكروباتية والمشي على الحبال والقفز من المرتفعات (الترابيز)، وقد ظلت تعمل في السيرك حتى بلغت الرابعة عشر، ولكن للأسف خسر والدها فجأة كل أمواله بعدما تزوج من راقصة السيرك وأدمن لعب القمار مما دفعه إلى رهن السيرك. فاضطرت أمها إلى الانتقال مع أسرتها (بناتها الثلاث) إلى القاهرة، واستقرت بالإقامة بشقة متواضعة في «شارع محمد علي»، وهو شارع الفن (أو شارع العوالم) كما كانوا يطلقون عليه، وهناك تعلمت الموهوبة نعيمة عاكف أصول فنون الرقص الشعبي (البلدي) والغناء لتتقنهما بنفس جودة اتقانها السابق لفنون الأكروبات والاستعراضات، وتصبح بذلك الفنانة الشاملة.

ونظرا لأن والدتها أشفقت على بناتها وصغر عمرهن أصرت على حمايتهن برفض ابتزاز أصحاب الصالات والكباريهات ومحاولاتهم لاستغلال أنوثة بناتها، فقررت تكوين فرقة صغيرة منهن لتقديم الاستعراضات بالشوارع أو بمسارح «روض الفرج» أو ببعض الأفراح الشعبية نظير بعض القروش القليلة التي توفر لهم لقمة العيش وتكفيهم متطلبات الحياة الضرورية. ولكن سرعان ما ابتسم الحظ لهن وذلك حينما علم الفنان الكبير على الكسار مصادفة بحكاية البنات اللاتى يقدمن الاستعراضات فى الشوارع، فذهب لمشاهدتهن

وعندما أعجب بما يقدمونه اتفق معهن على الانضمام لفرقته المسرحية، وبالفعل بدأت «نعيمة» تشق طريقها إلى أول خطوات الاحتراف الحقيقي لعالم الفن.

وبفرقة «الكسار» اكتسبت بعض خبرات التعامل فانطلقت بعد فترة وجيزة للعمل في بعض الملاهي الليلية الكبيرة وبالتحديد بملهى كل من: النجمتين «ببا عز الدين» و«بديعة مصابني»، حيث تعلمت رقصة «الكلاكيت» بملهى بديعة مصابني، كما شاركت في تقديم بعض الاستعراضات وبعض الأوبريتات بصورة جماعية ولكن لم يتح لها فرصة تقديم استعراضات منفردة، ولذلك لم تستمر في العمل بكل منهما طويلا والتحقت بملهى «الكيت كات» لتحقق حلمها وتتألق باستعراضات وبطولات فردية، وبالفعل نجحت في لفت أنظار عدد من مخرجي السينما المصرية إلى تميزها خاصة وهي ترقص على غناء الفنان محمد الكحلاوي (بالفقرة التي يقدمها بفرقته التي كونها آنذاك)، فسارعوا إلى اتاحة الفرصة لها للعمل في مجال السينما وصقل موهبتها في التمثيل بدءا من أواخر حقبة الأربعينات. كانت بدايتها السينمائية حينما التقطتها عيني المخرج الكبير أحمد كامل موسى خلال تواجده بملهى «الكيت

كات» - الذي كان يرتاده معظم مخرجي السينما - وقدمها كراقصة فقط في فيلم «ست البيت» الذي عرض عام 1949 بطولة عماد حمدي وفاتن حمامة، وإن كان قد سبقه في تاريخ العرض فيلم آخر وهو «حب لا يموت» الذي يعد أول فيلم عرض لها عام 1948 من إخراج محمد كريم وبطولة فريد الأطرش وراقية إبراهيم، ثم كانت انطلاقتها الكبرى بعد ذلك حينما اختارها المخرج حسين فوزي لتشارك في بطولة فيلم «العيش والملح» عام 1949، وقد شجعه نجاح الفيلم على التعاقد معها لاحتكار مشاركاتها في الأفلام التي يخرجها، وبالفعل قامت بأول بطولة سينمائية لها في فيلم «لهاليبو». ورغم فارق السن الكبير بينهما إلا أنهما تزوجا، لتنتقل بهذا الزواج اجتماعيا من شقة متواضعة بشارع محمد علي إلى فيلا بحي مصر الجديدة، وذلك بالإضافة إلى أنه قد خصص لها أساتذة لتعليم اللغات، والارتقاء بمستواها الثقافي ووعيها الفني. وبالفعل عاشت حياة جديدة تعرفت من خلالها على عدد كبير من النجوم أصدقاء زوجها وفي مقدمتهم الفنانين فريد الأطرش، ومحمد فوزي. ولكن للأسف مع ارتفاع رصيد «نعيمة» في الأفلام التي قدمتها وسطوع شهرتها في سماء الفن والنجومية بدأت الغيرة تتسلل إلى قلب زوجها، وبعد عشرة أعوام من الزواج (وبعدما أخرج لها 15 فيلما) لم تستطع تحمل غيرته الشديدة وعصبيته واصراره على احتكار موهبتها فقررت الانفصال عنه في هدوء تام وبعيدا عن أي مشكلات. ثم تزوجت بعد ذلك من زوجها الثاني المحامي صلاح الدين عبد العليم (الذي كان مستشارا قانونيا لها كفنانة قبل الزواج)، وبزواجها منه تغيرت حياتها كثيرا وعاشت حياة مستقرة خاصة بعدما قبلت بعض شروطه، ومن أهمها رفضه الشديد لارتدائها بدلة الرقص الشرقي، أو تقديم أي مشاهد جريئة، وبالفعل شعرت معه بالسعادة الحقيقة بعدما أنجبت منه ابنها الوحيد محمد.

وتجدر الإشارة إلى أنها خلال مسيرتها الفنية القصيرة والثرية في نفس الوقت شاركت في بطولة عدد من الأفلام المهمة - والتي تعد علامات في السينما المصرية - ليصل رصيدها الإجمالي إلى ستة وعشرين فيلما وحتى تاريخ رحيلها أواسط الستينات من أهمها: فتاة السيرك، تمر حنة، أربع بنات وضابط، و«مدرسة البنات»، و«عزيزة»، و«خلخال حبيبي»، و«مليون جنيه»، بياعة الجرايد، و«أمير الدهاء». اعتزلت نعيمة عاكف الفن في عام 1964 لكي تهتم بإبنها الوحيد، وبعدها بعامين وبالتحديد في 23 أبريل عام 1966 رحلت عن عالمنا بسبب مضاعفات مرضها بالسرطان عن عمر يناهز 37 عاما. وتجدر الإشارة إلى أنها بالرغم من عمرها الفني القصير إلا أنها قد وفقت في ترك بصمة مميزة لا يمكن إغفالها، وأعمال خالدة تبقى في الذاكرة، ويكفي أن نذكر لها حصولها على لقب أفضل راقصة في العالم من «مهرجان الشباب العالمي» بموسكو عام 1958.

ويمكن تصنيف مجموعة أعمالها الفنية طبقا لاختلاف القنوات الفنية (المسرح السينما) وطبقا للتسلسل الزمني كما يلي:

أولا - المسرح:

ظل المسرح منذ بدايات الفنانة نعيمة عاكف وحتى تاريخ اعتزالها هو المجال المحبب لها ومجال إبداعها وتميزها الأساسي، فهو المجال الذي تفجرت وصقلت من خلاله موهبتها الكبيرة، ومن خلاله أيضا لفتت أنظار كبار مخرجي السينما، وبالتالي فقد قضت في العمل به كممثلة شاملة تشارك بالتمثيل والرقص والغناء ما يقرب من عشرين عاما، وبخلاف عروضها الاستعراضية والأبريتات التي شاركت بها في منتصف أربعينيات القرن الماضي بصالات «بديعة مصابني»، «بيا عز الدين»، و«الكيت كات» وكذلك بفرقة «الكسار» يمكن تصنيف مجموعة أعمالها المسرحية طبقا لاختلاف الفرق المسرحية وطبيعة الإنتاج وطبقا للتسلسل الزمني كما يلي:

- وزارة الثقافة»: يا ليل يا عين»: يا ليل يا عين تأليف علي أحمد باكثير، زكريا الحجاوي (1956).
- «الفرقة الإستعراضية»: موكب التاريخ (1962)، بدلة التشريفة (1963)، الليلة العظيمة، البخيلة (1964).

وقد تعاونت من خلال تلك الأعمال مع المخرجين: زكي طليمات، فؤاد الجزايرلي.

ثانيا – مشاركاتها السينمائية:

نجحت السينما وبصورة متميزة جدا في توظيف موهبة ومهارات الفنانة متعددة المواهب نعيمة عاكف، فمنحتها الفرصة كاملة لإظهار مختلف مواهبها وتأكيد مهاراتها الاستعراضية في الرقص والغناء، وذلك بفضل مجموعة من المنتجين وكبار المخرجين الذين مهدوا لها طريق تكوين عدة ثنائيات غنائية مع نخبة من المبدعين وفي مقدمتهم المطربين محمد فوزي، عبد العزيز محمود، سعد عبد الوهاب، كارم محمود، ومحمود شكوكو. كذلك أتاحت لها السينما ومن خلال مجموعة أفلامها فرصة تقديم مجموعة من الشخصيات الدرامية المتنوعة، فقدمت شخصيات الفتاة الفقيرة ابنة الحارة المصرية (فيلم مليون جنيه)، الفتاة اليتيمة بملجأ الأيتام (أربعة بنات وضابط)، والطالبة أو الفتاة المراهقة التي تنتمي إلى الطبقات المتوسطة (فيلمي: بابا عريس، مدرسة البنات)، وكذلك شخصيات المرأة العاملة المكافحة، أو الراقصة بالملهى (أفلام: نور عيوني، عزيزة، بحر الغرام)، أو الراقصة بفرقة عوالم (أحبك يا حسن)، الفتاة الغجرية (فيلم تمر حنة)، وكذلك المرأة الارستقراطية.

هذا وتضم قائمة مشاركاتها السينمائية والتي تضمنت مجموعة من الأفلام الإستعراضية (التي شاركت خلالها بالرقص فقط أو بالرقص والتمثيل والغناء) ومجموعة أخرى من الأفلام الدرامية (التي لم تشارك خلالها لا بالرقص ولا الغناء) الأفلام التالية:

آه يا حرامي، حب لا يموت (1948)، ست البيت، العيش والملح، لهاليبو (1949)، بابا عريس، بلدي وخفة (1950)، فرجت، فتاة السيرك (1951)، جنة ونار، النمر، يا حلاوة الحب (1952)، مليون جنيه (1953)، نور عيوني، أربع بنات وضابط، عزيزة (1954)، بحر الغرام، مدرسة البنات (1955)، تمر حنة (1957)، أحبك يا حسن (1958)، فاطمة، خلخال حبيبي (1960)، الحقيبة السوداء (1962)، بياعة الجرايد (1963)، أمير الدهاء، من أجل حنفي (1964).

وجدير بالذكر أنها قد تعاونت من خلال مجموعة الافلام السابق ذكرها مع نخبة من كبار المخرجين ومن بينهم الأساتذة: محمد كريم، أحمد كامل مرسي، هنري بركات، حسين فوزي، كامل التلمساني، أنور وجدي، حسن الإمام، حسن الصيفي، حسن رضا.

نعيمة عاكف واستعراضاتها المبهرة:

ساهمت الفنانة الاستعراضية القديرة نعيمة عاكف في إثراء الفن المصري بتقديمها لعدد كبير من الاستعراضات وخاصة من خلال السينما المصرية (خلال الفترة من 1948 إلى 1964 وذلك بمشاركتها في (26) ستة وعشرين فيلما)، ولكن تجدر الإشارة إلى عدم مشاركتها فيها جميعا بالتمثيل والرقص والغناء، حيث شاركت بتقديم اللوحات والتابلوهات الراقصة ببعض الأفلام فقط، خاصة وأنها كانت ترقص أحيانا فقط على أغاني بعض المطربين (ومثال لها أفلام: آه يا حرامي، ست البيت، من أجل حنفي)، كما شاركت بالتمثيل فقط ببعض الأفلام الأخرى، ولكن يظل تميزها الأساسي بمشاركتها كفنانة شاملة بالتمثيل والغناء والاستعراض. ويمكن من خلال مشاهدة مجموعة الأفلام التي شاركت بها والتركيز على مجموعة الاستعراضات التي قدمتها بها رصد وتوثيق تميزها بالأفلام التالية.

- فيلم «العيش والملح» الذي قدمت من خلاله مجموعة من الاستعراضات البديعة ومن بينها: «بسبس بسابيسو» (الذي عبرت من خلاله عن حبها للفن ومواهبها المتعددة)، واستعراض بغداد (والذي شاركت خلاله المطرب محمد قنديل الغناء)، وكذلك استعراض «حوش أوعى حوش» الذي قامت بتقديمه في صالة القصر (واستعرضت مهاراتها في رقص الكلاكيت والرقص البلدي).
- فيلم «لهاليبو» الذي قدمت خلاله مجموعة من الاستعراضات البديعة والمبتكرة، ومن أهمها حوارها مع خيال ظلها، ومن أهم استعراضاتها بالفيلم: «البلياتشو» (الذي قدمته في إطار السيرك)، وكذلك «لهاليبو» (والذي من خلاله قدمت شخصية الراقصة كما تقمصت أيضا شخصية ابن البلد)، واستعراض «نحن وهن» (عن علاقة الرجال والنساء وقدمته في صالة القصر وهي متنكرة في زي رجل)، وكذلك استعراض «فاكهة سوريا ولبنان» (والذي قدمت من خلاله صورة لفنون الشام في الرقص والغناء).
- فيلم «بابا عريس» الذي تضمن تقديم مجموعة من الاستعراضات المبهرة ومن بينها: استعراض «عسكر لعب» (قدمته

ساهمت في إحياء المسرح الاستعراضي بمشاركاتها في بطولة أكثر من أوبريت

تميزت بقدرتها كفنانة شاملة على التمثيل والرقص والغناء والعاب الأكروبات

في المدرسة)، ثم استعراض «أنت يا عمة وأنت يا عم» الذي قدم في الشارع بين المارة، وكذلك استعراض «الهوايين» والذي قدم ضمن فقرات الملهى الليلي في إطار جو طقسي بجزر مثل هاواي، وأخيرا استعراض «آه من العجوز» (الذي قدم بصالة القصر).

- فيلم «بلدي وخفة» والذي قدمت من خلاله أربعة استعراضات ومن بينها الأوله آه مع الفنان محمود شكوكو، والثاني أنا استويت الذي أظهرت من خلاله مواهبها المتعددة في القصر أمام كل من الباشا والمنتج، والثالث وهو الأهم بمجال الاستعراض وهو عبارة عن أوبريت صغير بعنوان «الدنيا بترقص» وقدمت من خلاله رقصات وأغاني من مصر وتونس ولبنان وأسبانيا وفرنسا وهوليود، أما الاستعراض الرابع بعنوان «يا ككاكا كوكو» فقد قدمته بعشة الفراخ فوق السطوح.

ويجب التنويه إلى أن أغاني جميع الاستعراضات السابقة من تأليف حسن توفيق (الذي كان يعمل مساعدا للإخراج مع المخرج الكبير حسين فوزي)، وأغلبها من ألحان علي فراج.

- فيلم «فرجت» وقدمت من خلاله خمسة استعراضات متميزة وهي: «فرجت» (في المنزل لاستقبال والدها)، «الحب» (في بهو القصر لإبراز مواهبها)، «أنا رقاصة» (قدمته في المسرح) والذي قدمت من خلاله رقصات هولندية ويونانية، «البحارة» (قدمته في المسرح) وتضمن رقصة شرقية، «كليوباتره» (حيث تدخل في الأوبريت الفرعوني وتفسده).

- فيلم «فتاة السيرك» والذي قدمت من خلاله ثنائي غنائي مع المطرب إبراهيم حموده في كل من استعراض «سيبني أروح» من تأليف مصطفى السيد وألحان عبد العزيز محمود، و«السباق» من تأليف فتحي قورة وألحان علي فراج، كما قدمت بمفردها أكثر من استعراض بديع مثل «الخيل»، «البلياتشو»، و«سوق الجواري».

- فيلم «جنة ونار» والذي قدمت من خلاله ثنائي غنائي مع المطرب عبد العزيز محمود حيث قدما معا أربعة استعراضات هي: «الاستعراض الكبير»، و«البكا والحزن ليه؟» وهما من تأليف جليل البنداري، واستعراض «الفول» من تأليف مصطفى السيد، وأيضا «أقدر على قلبي» من تأليف صالح جودت، وجميعهم من ألحان عبد العزيز محمود.

- فيلم «النمر» والذي من خلاله قامت بالغناء والرقص على موسيقى وألحان محمد عبد الوهاب، كما قدمت أكثر من استعراض بديع مثل استعراض «الفتوات» التي جسدت من خلاله شخصيتي العروسة والعريس، وقدمت عدة شخصيات مثل ابن البلد والشامي والكاوبوي، والاستعراض «البدوي» واستعراض «طازة الأهرام» عن بيع الصحف، والذي من خلاله قامت بتجسيد الشخصيات من أغلفة المجلات وأبرزت موهبتها في رقصة الكلاكيت وجسدت أيضا شخصية البلياتشو.

- فيلم «يا حلاوة الحب» والذي قدمت من خلاله ثنائي رائع مع الفنان محمد فوزي، وقدمت أغاني واستعراضات من أهمها: «بيقولوا الفنون بتجيب الجنون»، «قالوا فين الجمال؟»، أوبريت «علاء الدين» (حلاوة الحب).

وتجدر الإشارة إلى أن عددا كبير من الاستعراضات السابقة أو أفكارها قد سبق لها تقديمها أو المشاركة بها في صالات: «بديعة مصابني»، «بيا عز الدين»، والكيت كات»، خاصة تلك الاستعراضات التي تقدم فنون ورقصات بعض الدول العربية (وخاصة العراق والشام وتونس) أو تقدم بعض رقصات الدول الأجنبية (الرقصات الفرنسة والأسبانية واليونانية والأمريكية)، كذلك تلك الاستعراضات التي تقدم الجو البدوي أو عالم السيرك أو عالم البحر والصيادين.

وأخيرا تجدر الإشارة إلى أن السنوات الأخيرة في حياة النجمة الراحلة نعيمة عاكف كانت شديدة المأساوية وتختلف تماما عن حياة البهجة التي كانت تصنعتها على الشاشة. فمن يشاهد أعمالها ويتابع إشعاعها وبريق عينيها واستعراضاتها المبهرة لا يمكنه تخيل أن هذه الفتاة الجميلة المشرقة قد عاشت حياة مأساوية، وتحملت الألام منذ طفولتها، وحتى المراحل الأخيرة من عمرها، حيث تعرضت لصدمة كبيرة هي وزوجها عندما تم تشخيص مرضها والكشف لهم عن أسباب الآلام الشديدة التي كانت تعاني منها، حيث اضطر الطبيب المعالج بأن يصارحهما بأنها مريضة بسرطان الأمعاء والذي وصل إلى الرحم أيضا، فأمضت ليلتها بالمستشفى في بكاء مستمر حتى غادرتها في صباح اليوم التالي لتعود للمنزل وتحتضن ابنها الوحيد محمد. كانت «نعيمة عاكف» قد انهت عملها في آخر فيلمين لها وهما: «من أجل حنفي»، و«أمير الدهاء» فأخبرت زوجها بقرارها لاعتزال الفن والتفرغ لابنها الذي شعرت بأنها ستفارقه قريبا، ورغبتها في أن تقضي ما تبقى من حياتها إلى جواره. وقد حاول زوجها أن يثنيها عن اتخاذ هذا القرار اعتقادا منه بأن مناخ العمل من الممكن أن يخرجها من حالة اليأس والإحباط التي تمكنت منها، ولكنها أصرت على قرارها، وبالفعل تفرغت لمصاحبة ابنها والالتزام بجلسات العلاج الكيماوي التي كانت قد بدأتها وسط حالة نفسية سيئة وإحساس بأن العمر قد أوشك على الانتهاء. ولكنها كانت على موعد جديد مع الأمل حينما أخبرها طبيبها المعالج بوصول رسالة له من ألمانيا تفيد بإمكانية إجراء عملية جراحية لها والشفاء من مرضها، فاستعدت سريعا لانهاء إجراءات السفر بعدما تحدد لها يوم 11 أبريل لإجراء العملية، كما سعدت جدا عندما علمت أن الدولة ستتكفل بالمصاريف ما اعتبرته تقديرا لمشوارها الفني. ولكنه القدر وقضاء الله فقد عاودتها الآلام بشدة قبل سفرها بأيام، وكانت هذه المرة هي موعد النهاية حيث توفيت يوم 23 ابريل عام 1966، وظلت تردد آخر كلمة قبل أن تلفظ أنفاسها وهي اسم ابنها «محمد» (كما أكد المقربون منها فى ذلك الوقت). وبرحيلها فقد الفن المصرى واحدة من ألمع نجماته، فقد الفنانة الاستعراضية صاحبة الوجه الجميل والظل الخفيف، اللهلوبة الشقية ذات الروح المرحة المتفردة، والتي تعشق الحركة والنشاط، وتشع طاقة إيجابية وتخلق جوا من البهجة والسرور طوال الوقت.

أغلب استعراضاتها السينمائية المبهرة سبق تقديمها بمسارح الصالات

مسرحنا الأخيرة
العدد 687 26 أكتوبر 2020

فلسطين بالقلب دائما..

وصية إدوارد سعيد

سامية حبيب

قال المفكر الفلسطيني دكتور إدوارد سعيد "على كل فلسطيني أن يكتب روايته" لم نسمع تلك الفكرة الرائعة منه بل سمعناها من المسرحي غنام غنام في بداية العرض المسرحي القاسي العنوان "سأموت في المنفى"، حيث قررغنام العمل بالوصية عبر مسرحيته ليكون هو المؤدي الوحيد أو الراوي الوحيد الماثل أمامنا، بل هو كل عناصر المسرحية الكاتب ومصمم السينوغرافيا و المطرب والمخرج ، ولم لا وهي روايته الشخصية عن حياته كمواطن فلسطيني .

إذن نحن بصدد غنام و"روايته" تنفيذا لوصية سعيد، التي يتخذها كمبرر درامي ليحكي لنا عن حياة أسرته أسرة غنام وتاريخها الذي ارتبط بالوطن منذ عام النكبة 1948 - كما اطلق عليه كتب التاريخ العربي - لكننا لم نشهد أو نسمع كلمات نقلت عن كتب أوروايات مؤرخين بل سمعنا وشاهدنا غنام غنام وهو يحدثنا عن وقائع لأشخاص حقيقين من لحم ودم عبر روايته هو التي يرويها شفاهيا للمتفرجين المتغيرين مع كل عرض حيث اعتاد تقديمه لمدة ليلة واحدة كلما حل على مهرجان أو ملتقى مسرحي في بلد من البلدان - قدم غنام غنام العرض في أراضي عربية ودولية كثيرة منذ العام 2014 في مصر ثلاث مرات وفي الأردن وتونس وقطر والسودان والمغرب والبحرين وسلطنة عمان والكويت وألمانيا واليابان – أي أن المكان والجمهور متغير في كل ليلة تعرض بها المسرحية لكن الوضع المسرحي ثابت .

يتحلق المتفرجون في حجرة أو قاعة أو ساحة في شكل أقرب للدائرة، بينما يتحرك غنام المؤدي / الراوي، في وسط الحلقة وحيدا لايحمل سوى الشال القماش الشهير "بالكوفية الفلسطينية" يتلفح به حول عنقه، ثم يستعين بمقعد مما يجلس عليه المتفرجين ليجلس هو عليه وسط الحلقة أو الدائرة فيرى ويراه الجميع . وتتعدد رمزية الكرسي أو المقعد باستخدامه أثناء المسرحية، فالكرسي بداية حقيبة سفر ثم مقعد في مطار أو مكتب محقق جائر أو شاهد قبر أخيه وأبيه لتتطور لدلالة هامة وهي عدم استقرار الراوي / الفلسطيني في أي مكان ثابت هو متحرك راحل دائما .

بتلك البساطة يقدم بها المؤدي غنام روايته الذاتية كفلسطيني تحمل في طياتها دلالات قكرية ودرامية، فهو مؤد وحيد بين جموع من الغرباء /المتفرجين الذين يشكل أغلبهم مواطنون من دول عربية فهل قصد نفس الدلالة على مستوى الدول وليس المواطنين فقط، بمعنى أخر هل يشعر الفلسطيني أنه وحيد وسط جموع عربية لاتساعده؟ تجلس الجموع وتتفرج عليه بينما هو وبني وطنه يصارعون المحتل من أجل استعادة وطنهم وأرضهم؟ تلك علامة لايمكن إغفال دلالتها عبر تشكيل السينوغرافيا طوال العرض المسرحي .

إذن هي روايتك / حكايتك أنت يامن تقف أمامنا وحيدا وسط الساحة / مكان التمثيل تخاطبنا كمتفرجين عرب غير متفاعلين أو بالأدق غير فاعلين، وقلت : أنا وأنتم وبتعبير إنجليزي قلت "تو دايمنشن" أي إتجاهين وليس اتجاه واحد، ولذا رفض غنام وصف مسرحيته بالتعبير الفني "مونودراما" أي مسرحية الممثل الواحد فوق المسرح وهذا حق الفنان في توصيف عمله وذكاءه أيضا أن يضع المتفرج حيث يشاء أن تصل روايته الدرامية ورؤيته الفكرية والفلسفية .

يقف الراوي / المواطن الفلسطيني وحيدا خارج وطنه وهو نموذج لكل فلسطيني، فهو بعيد عن أسرته التي يعيش بعضها داخل أرض فلسطين مثل ابنتاه اللاتي لم يحضر عرسهما ويتوقع أن لاتحضرا جنازته حين يموت مستقبلا، وبعضها يعيش في الداخل أيضا لكن في مدينة غير مدينتهم مثل أسرته، كانت مدينتهم أريحا وهجروا إلي مدينة أخرى

داخل فلسطين نفسها نتيجة لتقسيم أرض فلسطين ومحو هوية سكانها من مسقط رأسهم . وهنا يتوقف الراوي ليتحدث عن الفارق بين المهجر والنازح ويستشهد بقرارات الأمم المتحدة التي تقول بأن المتحرك داخل وطنه فهو نازح أما الخارج عن الحدود الدولية فهو مهاجر، وتلك علامة أخرى هامة تؤكد دلالتها على الخلط والتزييف في المفاهيم الذي تعاني منه قضية فلسطين على مستوى الرؤية الدولية لها . وهنا يمسك بالشال الفلسطيني عن كتفه كرمز لوطن يحمل حول الأعناق وفوق الكتف فيربطه حول عنقه في وضع المثلث المماثل لخارطة فلسطين – وتلك أول مرة تفسر بها الشال كعلامة – في وعي المتفرج، ويشرح عبر الخريطة أماكن المدن الفلسطينية وكيف مزقها الصهاينة وفرقوا أهلها تحت سمع وبصر وجهل القرارات الدولية .

ماحكايتك ياغنام ؟

غنام غنام مواطن عربي من أصل فلسطيني عاش طفولته داخل فلسطين ثم باقي حياته خارجها وقد تخطى الستين من عمره -كما ذكر - يشغله التفكير بالموت أي النهاية المحتومة لكل حي . الكلمة الأولى في عنوان المسرحية "سأموت" تحيل إلى مستقبل غير معلوم بالطبع لأن الأعمار بيد الله عز وجل، لكن مايعقب الكلمة الأولى يحيل إلى حالة معلومة ويبدو الكاتب متأكدا من مصيره وهما كلمتي "في المنفى". فهو في يوم ما من المستقبل سيموت ككل حي ونفس هذا المستقبل سيكون في المنفى، ماذا قصد الكاتب بكلمة "المنفى" الذي سيموت فيه؟ قصد كما سنجد في النص "خارج فلسطين" من أين هذا الإقرار الذي يصل لحد اليقين، من تاريخ اسرته وجيرانه وبني وطنه الكل خرج من أرضه التي ولد بها سواء رحل لمدينة أخرى مثل ابيه وأمه أوإلى بلد أخر خارج فلسطين كلها والراوي واحد من بينهم .

في المفتتح يعود الراوي / المؤدي إلى ذكريات مع السفر فالمكان الأول الذي ينطلق منه الحدث هو المطار والفعل حمل حقيبة سفر، أي أن فكرة الترحال حاكمة في حياته ولكن أي ترحال إنه ترحال السفر حول الوطن /فلسطين . فيعود بذاكرته إلي سنوات مضت وهو يعود إلى وطنه فلسطين لعرض مسرحية "عائد إلى حيفا " ويصف تفاصيل الذهاب من عمان إلى حيفا عبر جسر يربط بين الأردن وفلسطين فيمر بمدن رام الله وصولا إلى جنين ونابلس وتلك أسماء مدن أصيلة في فلسطين، حيث يتعمق في وصف الطبيعة وأشجار البرتقال والزيتون ويتوقف عند زيتونة السيد البدوي التى يعود تاريخ وجودها بالارض في قرية "الولجة" في القدس الشريف إلى خمسة آلاف سنة .

في رحلة عودته من فلسطين لعمان حيث يعيش يحمل الراوي للذكري حفنة من تراب وطنه وبضعة أحجار وقرص يحمل كل الصور التي سجل بها عودته بعد سنوات قاربت الأربعين، بيت أسرته في أريحا بقرية "كفرعانا" ويعود الاسم إحدى ملكات الفينيقينن، وكل مكان مر به وعاش به ليتذكر مواقف لعائلته ورفاقه ومدرسته . وعند وصوله لايجد كل تلك الذكريات، سرقت من الحقيبة في نقاط التفتيش أو القيت إلى حضن أصلها ويردد قصيدة لمحمود درويش "أنا من هناك" ويؤكد الراوي أن الصور المسجلة على القرص الالكتروني هي ذكريات محفورة في ذاكرته وقلبه مثل كل تراث فلسطين يقول " سيجدون في الذاكرة درويش وسميح القاسم وجورج حبش ووديع حداد وغسان كنفاني والشيخ إمام".

لوالدته "خديجة" يعود فضل حفظ هذا التراث حيث كانت تغني موال وديع الصافي " على الله تعود بهجتنا على الله" حنينا للوطن ولإبنها البكر فهمي الذي تغرب بالمنافي وحمل وثائق سفر من كل البلاد إلا بلده، فحولت الأم الثكلى الموال لعدودة حزينة تنعى بها ولدها الذي عاد ليموت بينهم وقد ظنوه عاد ليعيش، في مفارقة درامية تتوج كل المفارقات التى مر بها الراوي عبر حياة أسرته /وطنه . وينهي الراوي مسرحيته بتأمل مقبرة "سحاب" بعمان والتي يدفن بها الجميع ويروي كيف أن شواهد القبور تحمل اسم ساكنها ومكان مولده في وطنه فلسطين، وتلك علامة لها دلالتها القوية وهي التمسك بالأرض المنشأ والمنبت رغم البعد قصرا وظلما عنها، فكل فلسطيني يحمل وطنه في قلبه وهويته حتى موته . ولاينسى الراوي أن يثني على الكاتب الراحل إيميل حبيبي "نيالك يا إيميل حبيبي لم تترك حيفا وطلبت أن يكتب على شاهد قبرك "باق في حيفا" في إشارة هامة من الراوي لأبناء فلسطين ممن استطاعوا وأصروا على البقاء بها .

مر الراوي الوحيد أمامنا بالعرض المسرحي بأداء عدة شخصيات روى مواقف له معها أو روى عنها "المعلم على" عامل البناء المصري زميله بالعمل، محقق اسرائيلي على الحدود، مسافرة صينية بأحد المطارات، أمه خديجة وهي تنعى والده بالعديد بعد موته، حفار القبور وهو يسأل عن موطن المتوفى، صابر غنام الوالد، المحقق الخائن للجيرة والصحبة القديمة الذي عذب أخيه ناصر غنام، صديقه نواس في جنازته، ابنه غسان وهو يحمله لقبره .

تعود جماليات هذا العرض الجميل للبساطة في الشكل كما قدمنا وإلى عمق الفكر السياسي والطرح الإنساني وتلك أصل عناصر العرض المسرحي في أجل صورها وهي : مؤدي +متفرج + مكان واحد + فكرة أو موضوع +مهمات واكسسوارات = عرض مسرحي . ولذا ففي تقديري النقدي والفني نحن شاهدنا شكل متطور لعروض الراوي الشعبي الذي عرفته ثقافاتنا الشعبية في الحارات والأزقة والمقاهي، راوي حاذق يجيد حرفته في الأداء والتمثيل والحكي يمزج فيهما بين الجد والهزل حين يجد مكانا لإثارة ضحك المتفرج لايتوانى عن فعل ذلك، يلمز ويرمز بالنقد والتقريع لأعدائه وظالميه دون تصريح ونجد ذلك في قصيدة شوقي البليغة و في قصة المحقق النذل وفي قصة اغتصاب أهل أبيه لميراثه الضخم وكأنه يشير لبكورة الخيانة والطمع من الأهل قبل المحتل. وهو يستعين بأدوات بسيطة لإيصال كل تلك الأفكار ولم يذهب مذاهب مثل أخرين لعرض وثائق مصورة ولم يردد بالحوار بيانات وإحصائيات غليظة بل التزم بما وعد به منذ بداية العرض حين قال "ساحدثكم عن ناس عاديين لكنهم أبطال تراجيديين .. شهداء لم يسقطوا في المعارك بل قتلتهم المنافي والغربة"

و من هنا جاء تميز العرض فكريا وجماليا ذهب بنا إلى فلسطين ومدنها وأهلها وزيتونها وبرتقالها وتنسمنا عطر زهورها وبكينا على حزنها ورددنا معه اشعارها وبكينا على حزنها وتسألنا معه حول مصيرها لكننا صفقنا فقط ولم نفعل شيئا . لكن قبل أن تموت في المنفى ياغنام يجب أن تعلم أننا جميعا سوف نحزن لأنك أنت وفلسطين دائما بالقلب والوجدان العربي وحين يحين الوقت نصبح جميعا واحد .