

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد عواض

السنة الرابعة عشرة • العدد 708 • الإثنين 22 مارس 2021

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

المجال

السيميوطيقى

للحدث المسرحى

بعد الدرامى

حكيم حرب: المسرح
العربى بحاجة
للتفاعل الجماهيرى
بعيدا عن النخبوية
والجوائز

الملاحظة والاطلاع والتدريب المستمر
كيف تكون ممثلا جيدا؟

دينا أمين تكشف تفاصيل «مش ذنبك» العرض العالمي الأول على مسرح الجامعة الأمريكية



تنظم الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العرض العالمي الأول لمسرحية «مش ذنبك»، المقرر عرضها بساحة مفتوحة في 5 مواقع مختلفة حول حرم الجامعة الأمريكية بالقاهرة الجديدة، وذلك يوم 22 و23 و24 مارس الجاري، وعلى حرم الجامعة بالتحديد يوم 30 و31 مارس، في تمام الساعة الخامسة مساءً. المسرحية رؤية كل من جيليان كامبانا، أستاذة المسرح مساعد عميد كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، ودينا أمين، أستاذة المسرح بالجامعة الأمريكية ومديرة برنامج المسرح، وكتابة كل من نور الكابتن، يحيى عبد الغني، نوران مرسي، مروان جبلاوي، بسنت فهم، عمر عمر، ونور إبراهيم.

الكتاب المسرحيون بالبحث في هذه القضية والتركيز على القضية، مع إيلاء اهتمام خاص لمنطقتنا ومجتمعنا. لقد عملوا معنا خلال الشتاء لكتابة السيناريوهات. منذ أن أقيمت المسرحيات في أوائل ديسمبر، كان الكتاب المسرحيون قادرين على ورشة عمل موادهم مع الممثلين ومراجعتها وفقاً لذلك. وأشارت د. دينا أمين، إلى أن عملية الانتقال من مسرحية إلى مسرحية هادفة، وهي نتاج لكوفيد إلى حد ما، ولكنها أيضاً فرصة للتفكير ومناقشة القصة والقضايا بين المسرحيات القصيرة. شكراً لدعمكم المسرح الحي وعلى النظر في هذه المسألة.

ياسمين عباس

قد يكون لها صدى. بشكل مختلف في منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا. ولذا قررنا إنشاء مسرحياتنا الخاصة. وتابعت: بدأنا في أوائل صيف عام ٢٠٢٠ وبحلول سبتمبر كنا نعقد اجتماعات مع طلاب وخريجي المسرح بالجامعة الأمريكية بالقاهرة لفهم مدى تعقيد هذه القضية من وجهة نظرهم. وفي أوائل الخريف طلبنا تقديم الأفكار. اخترنا سبعة كتاب مسرحيين للعمل معهم بشكل فردي وفي أزواج لابتكار مسرحيات جديدة. تم إعطاء سيناريو وشخصيات وتركيز أساسي لكل كاتب مسرحي أو فريق مؤلف مسرحي، والتي تم اشتقاقها من محادثاتنا السابقة مع الطلاب والخريجين. قام

والمضايقات والاعتداءات الأخيرة في مصر، وعلمنا أن الجماهير مستعدة لرؤية هذه القصة على المسرح، فالمسرح هو شكل من أشكال الحوار تقوم عملية الخلق نفسها بالبحث عن الموضوع وتفكيكه ويقوم العرض بمشاركة تلك البيانات، مما يمكن المتفرجين من المشاهدة ثم التفكير في مشاعرهم وأفكارهم ومناقشتها.

وأوضحت أستاذة المسرح بالجامعة الأمريكية، أن هناك مسرحيات منشورة مسبقاً في آسيا وأفريقيا جنوب الصحراء والغرب تتناول التحرش الجنسي والاعتداء الجنسي، ولكن السياق يختلف اختلافاً كبيراً في الثقافات المختلفة وعرفنا أن محتوى وشخصيات المسرحيات من مناطق جغرافية أخرى

وقالت الدكتورة دينا أمين، أستاذة المسرح بالجامعة الأمريكية ومديرة برنامج المسرح، إن مسرحية «مش ذنبك» عبارة عن مجموعة من خمس مسرحيات أصلية تناقش التحرش الجنسي في مصر والمنطقة، وتستغل المسرح كطريقة لمعالجة هذه المشكلة المخفية منذ فترة طويلة، لافتة إلى أنه كتبها شباب وشابات في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، وينظر إلى القضية من وجهات نظر متعددة ويرفض الافتراض الشائع بأن ضحايا التحرش والاعتداء هم المخطئون.

وأضافت د. دينا أمين: لقد أردنا استكشاف هذه القضية بطريقة مسرحية في مصر لسنوات عديدة. بعد صيف ٢٠٢٠، والدعاية الدولية التي أحاطت

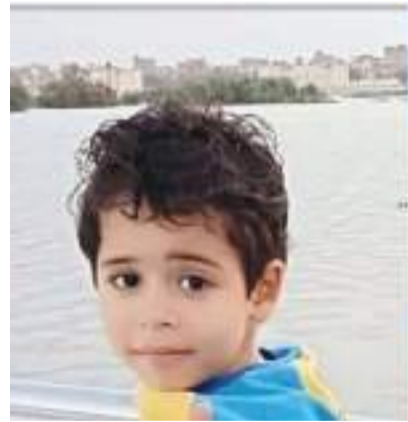
«دوشين» ما بين النص الدرامي والحالة الإنسانية

للمؤلف «أحمد سمير»

من أجواء سوداوية المرض وقولته درامياً وبيبرز بالنص عالم «والت ديزني» بكافة شخصياته و الذين يتعرضون لقمع شخصية «جعفر» ذلك الشرير في الحكاية المشهورة في تراثنا العربي الثقافي «علاء الدين» حيث يهدد «جعفر» بحاصره للشخصيات الدرامية بالنص بالبقاء ضعفاء لاقوة لهم عن طريق إصابتهم بمرض «دوشين» ومن ثم تحويلهم جميعاً إلى تماثيل لا تتحرك

ويستكمل «سمير» أن الهدف الرئيس للكتابة ولتقديم الفن هو أن نسمو جميعاً في مسار واحد بجماليات الآداب والفنون نحو صناعة تغيير حقيقي في المجتمع تغيير يشمل جوانبه الاجتماعية، السياسية وأيضاً الجوانب الصحية للإنسان كما في حالة النص «دوشين» وعن أمنياته بالنص قال «سمير» في المقام الأول أتمنى أن يُحقق النص هدفه الأول وهو الانتباه إلى حالة الطفل «يس» ومن ثم الانتباه لمرض ضمور العضلات وأن يكون للنص دور هام في المساهمة الفعالة في حربنا جميعاً ضد المرض ومواجهتنا القوية له .

همت مصطفى



خارج مصر تتكلف ملايين الجنيهات وهو الأمر الذي لا تقوى عليه الأسر المتوسطة و البسيطة ومحدودي الدخل أو وأشار «سمير» أنه على تواصل مستمر بالطفل والذي بدأت حالته الصحية بالتدهور مع مرور الوقت وعن سمات النص المسرحي فيقول «سمير» أنه اعتمد في بنائه للنص على اتجاه الكوميديا ليخفف

تقديم مرض «دوشين» في قالب درامي بسيط ليسهل وصوله للجميع دون تعقيد مما يساعد في سرعة انتشار ثقافتنا عن هذا المرض وتعزيز اهتمام الدولة به وخصوصاً أن هذا المرض تندر الإصابة به في العالم حيث يبلغ معدل الإصابة واحد من 3500 حالة ولادة من الذكور تقريباً ونادراً ما يصيب الإناث ، ومن ثم لا يتوفر له علاج بمصر و جرعات علاجه

صرح الكاتب المسرحي « أحمد سمير» لمسرحنا أنه قد انتهى من كتابة نص المسرحي الأخير «دوشين» والذي يركز فيه على تقديم وتناول مرض «دوشين» (Duchenne muscular dystrophy) من خلال المسرح وهو مرض وراثي يُصيب جميع أنواع العضلات في الجسم وخصوصاً الأطفال وذلك يعني ضمور العضلات تدريجياً مما يؤدي إلى الإعاقة الحركية تماماً مبكراً ومن ثم الوفاة في منتصف العمر، و من ثم يتحول الأطفال إلى شبه جماد دون حركة كالتماثيل

وأوضح سمير: أن فكرة النص الرئيسية حاصرت عقله بعد معرفته بإصابة الطفل «يس وليد» - المعروف إعلامياً بطفل الإسماعيلية - بمرض «دوشين» وقال «سمير»: قد رأيت بنفسني تأثير هذا المرض النادر على الطفل وعن قدرته في أن يُحوّل طفل تغمرة الطاقة والنشاط إلى جسد كسول خامل فحسب لا يقوى على أي حركة ولو تحتاج لجهد صغير جداً ومن ثم كان تبني هذه القضية في مقدمة خططي وبرامجي بالكتابة وخصوصاً بالتأليف المسرحي، وشرعت بالكتابة وقد تناولت

مهرجان « الرواد » المسرحي

يطلق دورته الأولى للعروض القصيرة



لطفي، كما قدمت فرقة «الدخان» عرض «أحداث في ثلاثة أيام» تأليف محمود عماد، وإخراج مصطفى جمال، و فرقة « المسرحية بنها » عرضها المسرحي «دم السواقي» تأليف بكري عبد الحميد، وإخراج مها بدر، وقدمت فرقة «مسرح هندسة المطرية» العرض المسرحي «الساعة الأخيرة في حياة الكولونيل» تأليف عيسى جمال الدين، وإخراج يوسف نبيل، وقدمت فرقة «مجانين الفن» عرضها المسرحي «حلقة ذكر» تأليف محمود الهواري وإخراج عبد الرحمن خالد، كما قدمت فرقة «اللون الثامن» العرض المسرحي «الدفائن» تأليف محمد سيد عيد وإخراج محمد عبد العليم، وقدمت فرقة «نقطة نور» العرض المسرحي «لا تراجع أو استسلام» تأليف مينا صموئيل وإخراج أحمد أكرم كما شاهدت اللجنة أيضا عرض فرقة «active» «عودة الروح» تأليف محمد شوقي وإخراج عبد الله أحمد، وعرض فرقة «سيف عبد الرحمن» «هو في إيه» تأليف إبراهيم إسماعيل وإخراج دينا واصف و عرض فرقة «برودواي» «جورج أوتيل» تأليف ستورات ريدي وإخراج رضوان محمد، كما شاهدت لفرقة «حدوتة» من محافظة شمال سيناء عرض «اصحى يا نايم» تأليف محمود عطية وإخراج حسن عبد العزيز، كما تقدمت بعض العروض الأخرى للمشاهدة عن طريق الفيديو.

العروض القصيرة

فيما أعلن مهرجان الرواد عن إقامة الدورة الأولى للعروض القصيرة والتي ستقام مع دورة المهرجان للعروض الطويلة و تقدمت للمشاهدة عروض: فرقة «ألوان» العرض المسرحي «العقاب مقدا» إخراج أحمد مدحت، وقدمت فرقة

إخراج مصطفى محمود، ولفرقة «شباب المستقبل» عرضها «تاجر الوهم» تأليف وإخراج هشام سامي، وقدمت فرقة «ارتجال» العرض المسرحي «أيهما أنا» تأليف وإخراج خالد حبيب، كما قدمت فرقة إبداع الفن عرض «تفانين مجنونة» تأليف وإخراج محرم السعدني، و فرقة «دراماتيك» عرضها «ماذا لو كنت أنا» من تأليف وإخراج محمد علاء الدين، و فرقة «ميزانسيه» العرض «بوابة الجحيم» تأليف وإخراج أحمد

يستعد مهرجان الرواد المسرحي لإقامة فعاليات دورته الثانية عشر» 12 « وإطلاق الدورة الأولى للعروض القصيرة، في الفترة من 26 مارس حتى 8 إبريل المقبل، على مسرح الرواد وقد انتهى المهرجان خلال فبراير من مرحلة المشاهدات واختيار العروض المشاركة في مسابقتها من مختلف محافظات مصر.

العروض الطويلة

شاهدت اللجنة عروض «مجرد حكاية» لفرقة «العالمي» تأليف



تشارك فرقة كلية الحاسبات والمعلومات بجامعة حلوان بعرضها المسرحي «العمامة» من إخراج أحمد جمال وفرقة «طلانتع نقطة نور» بعرض «لا تراجع ولا استسلام» إخراج أحمد أكرم، وفرقة «فنون بروودواي» تشارك بتقديم عرض «النافذة» من إخراج مها مصطفى، وفرقة «فكرة» بعرض «المصححة» من إخراج محمد شريف وفرقة «فنون بروودواي» العرض المسرحي «الأرشيف» من إخراج رضوان جلال وتقدم فرقة «اللون الثامن» العرض المسرحي «الدقائق» من إخراج محمد عبد العليم، وتشارك فرقة «مجنو فن» بتقديم عرض «أنا» إخراج طاهر شريف، وفرقة «مجانين الفن» بتقديم عرضها المسرحي «حلقة ذكر» إخراج عبده اسكندر وفرقة «الراوي» العرض المسرحي «ERROR 40» إخراج خالد حبيب، وتقدم فرقة «active» عرض «عودة الروح» من إخراج عبد الله أحمد، وفرقة «فريندز» عرض «H T S» من تأليف وإخراج أحمد مجدي، وفرقة كواليس عرض «11:11» من إخراج محمد عجيزي، وفرقة «وسط البلد» عرض «تحديد مسار» من إخراج عمر لطفي.

كذلك تشارك فرقة «الحدوتة» بعرض «اصحى يا نايم» من إخراج حسن عبد العزيز وفرقة «بلاك آرت» بعرض «ليلة برد» من إخراج عمر هاني حسن وتشارك فرقة «مسرح هندسة المطرية» بعرض «الساعة الأخيرة في حياة الكولونيل» من إخراج يوسف نبيل وفرقة «مجنوفن» بتقديم عرض «البلياتشو» من إخراج مجدي معتوق، وفرقة «ميزانسيه» ستقدم العرض المسرحي «تخاريف ولكن» إخراج أحمد لطفي، وتشارك فرقة «ALL IN» بتقديم عرض «العهد» من إخراج محمد متولي، وفرقة «أنا ممثل» تشارك بتقديم عرض «فرحانة» من إخراج أسماء عوض، كما ستشارك فرقة «فنون بروودواي» عرض «جورج أوتيل» من إخراج رضوان جلال وتشارك فرقة «ألوان» بتقديم عرضها المسرحي «العقاب مقدا» من إخراج أحمد مدحت، وفرقة «كيميا المسرحية» تشارك بتقديم عرض «الخان» من إخراج حسام التوني وتشارك فرقة «الجيل الجيد» بتقديم عرض «حريم النار» من إخراج أشرف عز الدين كعرض شرقي بالمهرجان.

اسم مؤسس المهرجان

وقال الفنان «إبراهيم البيه» يهدي المهرجان دورته الثانية عشرة إلى روح المسرحي القدير الراحل مؤسس المهرجان الكاتب «أمين بكير» وقد تم اختيار نحو 22 عرضاً مسرحياً من جهات مختلفة منها وزارة الشباب والرياضة، الجامعات المصرية ومن محافظات مختلفة أيضاً، وأوضح «البيه» أنه المهرجان سيقدم عرضاً شرفياً أيضاً وهو «حريم النار» وسيقام حفل الختام وتوزيع جوائز المهرجان في 8 إبريل المقبل، وتمنى تقديم دورة متميزة تهدف لتنمية وتطوير الحركة المسرحية المصرية

لجنة التحكيم بالمهرجان

لجنة تحكيم المهرجان في دورته الثانية عشرة تتكون من والفنان القدير عادل أنور، والكاتب أحمد زيدان، ومهندس الديكور شادي قطامش، مقرر لجنة التحكيم محمد رامي، سكرتير المهرجان غريب النمر، نائب مدير المهرجان حسام بخيت، ومدير مهرجان العروض القصيرة إبراهيم البيه، مدير العروض الطويلة الفنان أحمد عبد العال، وتشكل اللجنة العليا للمهرجان من د.سيد سرحان، د.نادية جمال الدين، د.محمود حلوجي أمين عام جماعة الرواد، ورئيس المهرجان د. سيد سرحان.

همت مصطفى



23 عرضاً مسرحياً تشارك في المهرجان

فرقة «ميزانسيه» العرض المسرحي «تخريف ولكن» إخراج أحمد لطفي، كما قدمت فرقة «وسط البلد» عرض «انعكاس» إخراج عمر لطفي. تشكلت لجنة مشاهدة العروض من المخرج أشرف عز الدين، المخرج أحمد رحومة، الفنانة إيمان شاهين، وتم الإعلان بالصفحة الرسمية للمهرجان بموقع التواصل الاجتماعي Facebook عن العروض التي تم اختيارها للمشاركة في المهرجان وتبلغ 23 عرضاً مسرحياً، حيث يتنافس بمسابقة العروض الكبرى 10 عروض بينما تشارك 12 عرضاً في مسابقة العروض القصيرة، وفي ختام ليالي المهرجان يقدم عرضاً شرفياً.

العروض المختارة



المهرجان يهدي دورته الـ 12 إلى مؤسسة

«أمين بكير»

«دم السواقي» الأفضل»

في ختام مسابقة كايرو ستار



اختتم الأسبوع الماضي بمركز شباب الجزيرة الرياضي الموسم الخامس من مسابقة كايرو ستار التي تنظمها مديرية الشباب والرياضة بالقاهرة، تحت رعاية الدكتور أشرف صبحي وزير الشباب والرياضة، واللواء خالد عبد العال محافظ القاهرة وبحضور عدد من المسؤولين، منهم الدكتور سيد حزين وكيل وزارة الشباب والرياضة بالقاهرة، الدكتورة منى عثمان وكيل الشباب مديرية الشباب والرياضة بالقاهرة، الدكتور أشرف البجرمي، عبير السيد مدير الإدارة العامة للشباب بالقاهرة، الشاعر أحمد سمك مدير إدارة الفنون مديرية الشباب والرياضة بالقاهرة، وعدد من النواب.

كرم المهرجان الموسيقار هاني شنودة، المنشد إيهاب يونس، الكاتب السيد فهيم، الدكتور سيد الإمام، الفنانة موني، الفنان حازم شبل، المخرج ناصر عبد المنعم، الناقد محمد الروبي، الفنان أحمد الحجار، الفنان حسام حسنى، الفنان أشرف طلبة، الفنانة سيمون، الدكتور مصطفى جاد، الفنانة وفاء عبد الله، الراحلة سوسن ربيع.

رفعت الدورة الخامسة لمسابقة كايرو ستار شعار «الفن سعادة» وقد أقيمت في عدة مجالات فنية هي الموسيقى والمسرح والغناء والإنشاد الديني والترانيم والفنون الشعبية والأفلام الروائية القصيرة. تشكلت لجنة تحكيم مسابقة المسرح من الناقدة داليا همام، الكاتب والشاعر أحمد زيدان، المخرج المسرحي السعيد منسى، فيما تشكلت لجنة المناقشة والنقد من المخرج والناقد محمود خميس، الناقد محمد النجار، والمخرج والناقد ماجد صفوت.

شارك بمسابقة المسرح 16 عرضا مسرحيا على مدار ثمانية أيام وحصل عرض «دم السواقي» للمؤلف بكري عبد الحميد، والمخرج محمد صالح لمركز شباب الأندلس على المركز الأول، بينما حصل على المركز الثاني مناصفة عرضا «سيرة بنى فهمان» لمركز شباب الحبانية و«مدينة الثلج» لمركز شباب شرق حلوان، وذهب المركز الثالث مناصفة أيضا لعرض «ليلة من ألف ليلة» لمركز شباب باب

تقى محمود عن عرض «دم السواقي»، أما المركز الثالث فذهب مناصفة أيضا لترمين عيسى عرض «لما روى طلعت» ونورهان حسن عن عرض «الناس رزق».

أما جوائز الديكور فقد حصل على المركز الأول الفنانة عبير خلاوى عن عرض «مدينة الثلج»، وعلى المركز الثاني الفنان أحمد عبده عن عرض «دم السواقي»، فيما ذهب المركز الثالث مناصفة للفنانة حنان أنور عن عرض «ليلة من ألف ليلة» وآية خالد عن عرض «مدينة الرؤوس المعلقة» لمركز شباب الهايكستب.

جوائز الموسيقى وزعت على النحو التالي، المركز الأول غادة صالح عن عرض «مدينة الرؤوس المعلقة»، المركز الثاني ذهب مناصفة إلى محمود رضا عن عرض «دم السواقي» وحسام حسنى.

وذهبت جوائز لجنة التحكيم الخاصة لكل من حمادة شوشة عن عرض «حلم يوسف»، و محمد السيد محمد عن دور قاضى القضاة عن عرض «قضية ذهب الحمار»، عادل عمار عن عرض «حلم يوسف» و شادي وليد عن إضاءة عرض «دم السواقي»، و عبد الله النجار عن ملابس عرض «دم السواقي».

ومنحت لجنة المناقشة والنقد بعض الجوائز التشجيعية لعروض «حكاية سعيد الوزان» مركز شباب السيدة زينب، «حلم يوسف» نادي المطرية الرياضي، و «خلف الواقع» لمركز شباب صقر قريش، و «غريب الدار» لمركز شباب التبين، و «الناس الزورق» لمركز شباب المعادى الجديدة. كما منحت شهادات للتميز الفني لكل من محمد خيرى ومريم سليمان من مركز شباب السيدة زينب، أحمد بشارة «مركز شباب التبين» أحمد صالح «مركز شباب المعادى الجديدة»، سارة رجب وإسلام سيد «نادى المطرية الرياضي»، محمد أسامة «مركز شباب صقر قريش»، باسل عصام ومي شريف ومحمد جمال «مركز شباب حلمية الزيتون»، محمد حسام مركز شباب الهايكستب.

قدمت خلال حفل توزيع الجوائز مجموعة من الفقرات الاستعراضية والغنائية.

رنا رأفت



كتاب «التوليد الدلالي للمخرج المؤلف..»

في «عين على المسرح»



في الحرب» في بغداد وفي أحد الأيام طلب مني أن احضر بروفاته على المسرحية قبل تقديمها وكنت قد أخذت منه نص المسرحية والذي بعد قراءته وجدته في محنة، ذلك أنني سطرت إحدى عشرة نقطة لكيفية تجاوز المخرج لنصه المليء بالأسئلة.. وذهبت بفضول إلى البروفة لأعرف ما الذي سيفعله الأسدي بهذا النص المسرحي المليء بالسرد والأسئلة مع قامات في الأداء التمثيلي العراقي هم شدى سالم وسهى سالم وآسية كمال والراحل صاحب نعمة. و مجرد متابعتي للبروفة بدأت أمحو النقاط الإحدى عشر الواحدة تلو الأخرى، ذلك ان الأسدي بدأ يجيب عن كل الأسئلة في البروفة.. وعندما سألتني جواد في نهاية البروفة - كيف وجدت التدريب؟ أجبت «لقد دمرتني يا جواد» كنت أمام أسئلة عدة لكيفية الخروج من سردية النص وكان جواد يمتلك مفاتيح هذا الخروج.

كانت هذه هي المناسبة الأولى- يقول صميم - لأتعرف على كتابة الأسدي وكيف يكتب؟ في مراحل لاحقة وأثناء دراسة الماجستير ما كان مني إلا أن اذهب باتجاه السؤال ذاته حول عمل (المخرج المؤلف) ولماذا يسعى المخرجون إلى كتابة نصوصهم بأنفسهم؟ فتوصلت أثناء البحث إلى أنها ظاهرة حديثة / قديمة. فالمؤلف كان المسئول الأول عن العرض المسرحي قبل بروز ظاهرة المخرج.

تابع : في البداية وضعت «المخرج المؤلف في تاريخ الدراما»

الدلالي) و(المخرج المؤلف) و(المؤلف المسرحي) و(التحول)، عمدتها التعريف الذي يجمع فيه الباحث بين مفهوم التأليف المسرحي وعمل المخرج المؤلف بشكل عام: «القدرة على المزوجة بين فعل الكتابة النصية والرؤية الإخراجية التي يعمل (المخرج المؤلف) على تطويرها في المتن النصي ابتداء لكي تكون لاحقا قادرة على الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي».

وقدم خمران سيرة موجزة للمؤلف صميم حسب الله، ثم وجه له سؤالاً حول دوافع اختياره تيمة (المخرج المؤلف) محورا لبحثه؟ وما الذي يمكن إضافته معرفيا عندما نتحدث عن (المخرج المؤلف) وهل سيكون مختلفا إذا ما تناولنا صفة (المخرج) فقط مثلا؟

السؤال أعاد ذاكرتي إلى بدايات سنوات علاقتي مع جواد الأسدي - يقول د.صميم حسب الله - حيث أن فكرة (المخرج المؤلف) ارتبطت عندي بتجربة الأسدي. أوضح : في سنة 2004م جاء جواد الأسدي ليقدّم مسرحية «نساء

قدمت الهيئة العربية للمسرح الحلقة الإلكترونية الخامسة من سلسلة «أقرأ كتب الهيئة» عبر برنامجها «عين على المسرح» ودارت الحلقة حول كتاب «التوليد الدلالي للمخرج المؤلف في المسرح المعاصر.. جواد الأسدي أمودجا» تأليف د. صميم حسب الله.

حضر المناقشة المخرج جواد الأسدي، وشارك في مناقشة الكتاب، بالإضافة إلى مؤلفه، الدكتور محمد سيف، وأدار النقاش عبد الجبار خمران مسئول الإعلام في الهيئة العربية للمسرح.

قال خمران ان الكتاب يأخذنا في رحلة تاريخية مسرحية مبحثها الأساس تيمة (المخرج المؤلف) منذ العصر الإغريقي وحتى العصر الحالي مروراً بالعصر الروماني والعصور الوسطى وعصر النهضة، مع تركيز دقيق على أهم الإضافات الفكرية والمقتراحات الجمالية التي طورت عملية الابتكار المسرحي في تحويل ما هو ذهني أو متخيل في وجدان (المخرج المؤلف) إلى واقع مادي ملموس أمام أنظار المشاهد، وذلك من خلال تعريفات إجرائية (للتوليد

جواد الأسدي: ألبأ إلى الكتابة لأعبر عن الإحساس

الحقيقي ب«الجحيم» الذي نعيشه يوميا



عبد الجبار خمران: الكتاب يأخذنا في رحلة عبر التاريخ بحثا عن ظاهرة المخرج المؤلف

السينوغرافيا والملابس والضوء والموسيقى. كل تفاصيل العرض المسرحي داخل كتابتي الشخصية التي أقترحها والتي تعطيني حرية مطلقة فيما يخص إمكانية الوصول إلى صياغات وأنساق مسرحية تحمل أوجاعنا ومراراتنا وكل ما أريد أن أقوله عبر العرض المسرحي.

بهذا المعنى جاءت فكرة (المخرج المؤلف) - يقول الأسدي - التي تحدث عنها مؤلف الكتاب، والتي هي مهمة جدا وباتت ظاهرة موجودة في المسرح العربي، ليس فقط في المسرح العالمي، في تونس مثلا ظاهرة (المخرج المؤلف) بارزة ومفصلية عند عدد من المخرجين المهتمين.. وهي فكرة حديثة تتبع من حاجة المخرج إلى أن يعيد كتابة وصياغة حياة المجتمع الذي يعيش فيه من وجهة نظر أخرى وروح أخرى وبكائنات أخرى وتفاصيل أخرى.

أكد الأسدي أن ما تحدث عنه الكتاب غاية في الأهمية، حيث استطاع صميم وضع أساسات وخطوط للكتابة فيما يخص اصطياد الكثير من الإشارات والكودات والتفاصيل بخصوص علاقة المخرج المؤلف بنصه الذي يريد ان يلقي به إلى الممثلين.

وتابع: أنا من المخرجين الذين يعولون على أن يرمي (نص المؤلف) في عمق وفي جسد وفي الوعي الجمالي والمعرفي للممثل.. أي أن النص الذي اقترحه ليس نصا نهائيا ومركبا لكي يكون نهائيا، إنما أبحث دوما عن الممثلين الذين يستطيعون ان يتجاوزوا أو يتجانسوا أو يتعايشوا مع فكرة

الثلاثة يمتلك خصوصية تأليفا وإخراجا داخل الخط الناظم للعملية المسرحية من طرف (المخرج المؤلف).

قدم مدير الندوة سيرة موجزة للمسرحي جواد الأسدي ثم وجه له سؤالاً حول كونه موضوعاً للظاهرة التي يناقشها الكتاب: (مخرج مؤلف).

فقال الأسدي: إن فكرة (المخرج المؤلف) بالنسبة لاشتغالاتي المسرحية ليست فكرة مطلقة ونهائية ومفصلية، لأن أغلب أعمالي المسرحية تغرف من منطقتين: منطقة النصوص العالمية التي وجدت فيها الكثير من إمكانيات تبادل الإحساس بين النص وبين الناس.. ومنها «عنبر رقم ستة» لتشيخوف «الخدومات» لجون جونييه وغيرهما.. ثم تلك المنطقة التي أجد فيها نصوصاً عالمية لكبار الكتاب لا تستطيع أن تمس الجسيم الحقيقي لمفردات الانهيارات الكبيرة التي تسقط فيها مجتمعاتنا العربية - والتي تؤرقني مثلما تؤرقكم وتؤرق الفنانين الملتزمين الذين لديهم علاقة طهرانية مع مجتمعاتهم.

أضاف: عندها ألجا إلى الكتابة (الكتابة الأخرى) المفصلية التي تنبع من الإحساس الحقيقي «للجسيم» الذي نعيشه يوميا مع هذا المجتمع أو ذاك أو هذه الدولة أو تلك.

هنا لا تكون فكرة (المخرج المؤلف) مطلقة ونهائية.. كما أنني لا اشتغل عليها كمشروع ثابت وأبدي. إنما أتعامل معها من خلال المساحة التي يتاح فيها لي إمكانية هدم الشخصيات وإعادة كتابتها وتفكيكها وإعادة بنائها مع

عنوانا لكتابي الذي هو في الأساس رسالة ماجستير.. ويوضح: لقد وضعت «تاريخ الدراما» وليس «تاريخ العرض» لأن الأخير يُبنى على نص المؤلف. أضاف: وقد تطور مسار (المخرج المؤلف) إلى أن وصلنا إلى الألماني برتولد بريخت الذي وقفت على تجربته المسرحية في كتابة نصوصه التي تحكمها وجهة نظره الإخراجية فكانت «نصوص عرض»، ثم تناولت (مخرجا مؤلفا) آخر بلمسات مختلفة وهو المسرحي الإيطالي داريو فو الذي جمع بين التأليف والإخراج والتمثيل كما وظف شخصية المخرج في عروض كثيرة وأسس لأسلوب خاص، وبعدها وقفت على تجربة الأمريكي ريتشارد فورمان الذي ما تزال تجاربه حاضرة حتى اليوم وقد أسس لمفهوم جديد لوظيفة (المخرج المؤلف) واشتغل على منظومة النص البصري الذي تعمل اللغة المنطوقة فيه دون أن تعنى بتوصيل رسائل بل بتوضيح أمط الكلام وإيقاعه.

تطرق المؤلف بعد ذلك إلى التجربة المسرحية العراقية في علاقتها مع تيمة البحث (المخرج المؤلف) من خلال ثلاثة أسماء قاسم محمد ود.عقيل مهدي وسعدي يونس الذين اختاروا كل على حده منطقة مختلفة للاشتغال تأليفا وإخراجا، و الثلاثة خلفيتهم الفكرية والجمالية مشيدة على الإخراج أكثر منها على التأليف النصي.

أشار المؤلف أيضا إلى أن كل النظريات التي حصلها عن هؤلاء المسرحيين دفعته إلى قراءة بعض عروض المخرج المؤلف جواد الأسدي، فاختار من أعماله ثلاث مسرحيات «نساء في الحرب» و ليالي أحمد ابن ماجد» و«حمام بغداد» وكلها تجارب إخراجية نابغة من تأليف نصوص والاشتغال عليها مسرحيا، وكل عرض من هذه العروض

عبد الجبار خمران لمست اشتغالا آخر عند الأسدي حيث ركز على التمثيل وغير من أداء الممثلين المغربيين اللتين تحولتا تحولاً مرعباً. وأوضح: هذا التحول في الأداء يعود إلى إمكانيات المخرج ومعرفته الميكانيكية لنص غاية في الصعوبة والتعقيد، وهو النص الذي استوحاه مؤلفه من الحياة اليومية؛ مجرد خبر حادثة في جريدة حوله إلى نص مثقل في الأداء وفي صياغة الجملة وفي الحالات النفسية.. كيف يمكن توظيف كل ذلك لخدمة العرض على خشبة، والممثل هو الأساس.. ولكي نصل بالممثل إلى تشخيص دور من مسرحية جون جونييه لابد من الاشتغال على الممثل، وهذا كان رهانا من رهانات جواد الأسدي في هذا العرض.

وطرح خمران سؤالاً حول تقاطع اشتغالات الأسدي مع «شعراء الركح»؟

أجاب سيف: شعرية الكتابة تكون مباشرة على خشبة.. وجواد الأسدي ينطلق من نص مكتوب لكنه في اشتغاله الركحي يؤلف نصاً آخر.. وهذه هي الشعرية التي يتحدث عنها في الأصل «هانز ليمان» وليس «برينو تاكيل» على غير ما يعتقد البعض، فقد ذكر هانز ليمان مفهوم «شعرية الركح» في كتابه «ما بعد الدراما» وعندما يذكر المسرحيون والمنظرون في أوروبا هذا المفهوم لا يعزونه لأحد لأن شعرية الكتابة الركحية موجودة طبيعياً في العروض ولا تعزى لأحد. وأردف: جواد الأسدي واحد من «شعراء الخشبة» لأنه يجيد كتابة الصورة المختزلة والموجزة على خشبة ويكتف بالاستعارات والدلالات المسرحية في لحظة زمنية مختصرة ودقيقة، حيث الاهتمام بالزمن المسرحي مهم جداً مثله مثل الوزن الشعري أو الطرف النثري الذي يبدأ منه الناثر أو الشاعر، والكتابة الركحية بهذا المعنى تنطبق على عروض جواد الأسدي.. حتى في إخراجه لنصوصه فهو يكتب نصاً ويقدم نصاً آخر.

ويعلق خمران: إن الاشتغال على النص بهذا الشكل يدخل في عملية «مسرحته» فكما تُمسرح الرواية يُمسرح النص المسرحي أيضاً كما هو الشأن عند قاسم محمد، وكما يذكر مؤلف الكتاب.

و حول تجربة قاسم محمد يقول محمد سيف: إنه ينطلق من سيناريو عرض يكتب على طريقة المسرحي الروسي «تايبروف» وهو أستاذه - بالمناسبة - ويستخدم هذا السيناريو منطلقاً للتمرين ونادراً ما تجد لديه نصاً مكتملاً، دائماً ما تجد في «نصوص» قاسم» ثغرات» عليه ملؤها أثناء التمارين حتى يصل إلى العرض.. وهذه الثغرات نجدها في نصوص مولير وشكسبير ولهذا ظهر (المخرج المؤلف) أو (الممثل المؤلف). وقال: لماذا احتاج المخرج في فترة ما إلى دراماتورج، ذلك الشخص الوسيط بين المؤلف والمخرج؟ لأن هنالك فجوات في نصوص بعض المؤلفين يعمل الدراماتورج في بحثه مع المخرج على ملئها.

متابعة - ياسمين عباس

كتابة نصوصهم. فما يكتبه مؤلفون في أزمنة مغايرة قد لا يلائم أوضاع مجتمعاتهم. وأضاف: تدخل المخرج في نص المؤلف وتغيير «جوانياته»، وجعل المخرج يتجاوز كونه مترجماً كما كان سابقاً و صار مساهماً في كتابة النص بتوظيف لغة خشبة المسرحية، هذه الجدلية بين النص والعرض جعلت حتى المؤلفين يغيرون من طبيعة كتاباتهم النصية، ولم يعودوا ينظرون إليها على أنها نصاً أدبياً.. ولهذا ظهرت تجارب مسرحية في بدايات القرن العشرين وفي التسعينيات تحديداً في أوروبا وفي الوطن العربي يقودها مخرجون يتجهون نحو المسرح أكثر.. وبدأ مؤلفون كذلك يكتبون بطريقة مختلفة وبعضهم لم يكتف بعملية الكتابة فحسب بل توجه إلى الإخراج أيضاً ليكتشفوا الخشبة عن قرب.

ويضيف سيف: إننا نلمس من خلال الكتاب، أن المخرجين المؤلفين تتغير نصوصهم المكتوبة عندما تمر إلى خشبة وهذا ما ينطبق على تجارب جواد الأسدي وقاسم محمد وغيرهما. وأشار إلى أن نصوص الأسدي كلها التي أخرجها تتغير على المسرح.. حيث يخضعها للغة خشبة بعناصرها المختلفة من جسد الممثل والسينوغرافيا... الخ وبهذا يتحرر المخرج ويتخلص باشتغاله هذا من اعتراض أي مؤلف مفترض. الخشبة لها استقلاليتها الخاصة وعالمها الخاص لأنها مرتبطة بعناصر فعلية وفاعلة بالتجربة التي سيلتقي بها المتفرج.

أضاف: إن الأزمات التي نشأت مثل (أزمة النص، أزمة الدراما و أزمة الممثل... الخ) بدأت تتلاشى شيئاً فشيئاً مع التجربة المسرحية الحديثة وتجارب جواد الأسدي، التي شاهدت منها العديد، تتوفر على عناصر لا يمكن أن تتوفر في النص كأداء الممثل.. كيف للمؤلف أن يشتغل على أداء الممثل «الوحشي» الذي يفاجئنا به جواد الأسدي.. إنه يشتغل مع الممثل بشكل من «العداء» يجعله يهتز وينتفض من الداخل.. وهي تيمة نادراً ما تتوفر عند مخرجين آخرين، وهو ما أسميه بوحشية الأداء، وهو نوع من الجحيم الذي يمارسه من خلال قنوات فن الممثل، هذا بالإضافة إلى سحر تأتيت الفضاء المسرحي في عروضه.

تابع سيف: عندما شاهدت مسرحية «الخادما» للأسدي في باريس قبل أكثر من عقد من الزمن في صيغتها الإخراجية الأولى، كان عرضاً مفعجاً ورعباً أدهش الفرنسيين أنفسهم.. في هذا العرض لم تبرز وحشية أداء الممثل فحسب بل وحشية في الصورة المسرحية أيضاً كما في مشهد فتح أبواب خزانات الملابس مثلاً، وطريقة دخول وخروج الممثلات وارتداء الملابس.. الخ، وعندما شاهدت العرض في صيغته الثانية مع فرقة (دوز تمسرح) التي يديرها

النص لكي يذهبوا بعيداً - مرة أخرى - عبر كتابتهم هم أيضاً. لأن الممثل بوعيه الجمالي يكتب (كتابة أخرى) رغم قلة هذا النوع من الممثلين. وذكر الأسدي على سبيل المثال تجربته في عرض «حمام بغداد» مع الممثل القديرين فايز قزق والراحل نضال سيجري.. وقال أن النص الذي كتبته على الورق ليس هو نفسه الذي قدم في العرض المسرحي، كانت الكتابة ذريعة للممثل لكي يشتبك مع النص ويعيد تقديم فكرته عبر يوميات البروفات من خلال التفاصيل والأفعال وسياقات إنسانية عميقة الاشتغال، ووجدت في فايز ونضال الجدوة والعشق والتماهي مع فكرة البروفة.

وذهب الأسدي إلى أن المخرج المؤلف الذي يعمل مع ممثلين من هذا الطراز يسير معهم بعيداً في إمكانية كتابة نصية جديدة على خشبة، وأضاف: ونفس الأمر كان في اشتغالي مع الممثلين في مسرحية «تقاسيم على الحياة» التي أعدت الاشتغال عليها في بغداد مع مناضل داوود وإياد الطائي وحيدر جمعة ومع صميم الذي كان الروح الملهمة الموجودة معي داخل التداريب، وخرجنا بما أسميه «عيد البروفة» بروفة فيها الكثير من الجمال ومن السحر ومن الجنون، ومن إعادة رمي النص في كيانات ممثلين استخرجوا أشياء حديثة من أجسادهم وأرواحهم وإنسانيتهم.. وهناك تجارب كثيرة كتجربتي في دولة الإمارات عندما اشتغلت على مسرحية «ليالي أحمد ابن ماجد» مع عدد من الممثلين الجميلين كمرعي الحليان، أحمد الجسمي، سميرة أحمد، حسن رجب، إبراهيم سالم، وقد عملت معهم على نفس المفردات المسرحية وكانت البروفات تدوم من 10 إلى 12 ساعة في اليوم.. وكان الشيخ أحمد القاسمي هو الذي يدير دائرة الثقافة والإعلام وكان عاشقاً للمسرح وملهماً وجميلاً، يجلس معنا في البروفات لساعات.. وكانت التداريب مبنية على نفس المبدأ «المخرج الذين يعطي نصه إلى الممثلين لكي يشتغلوا به ويكونوا أساساً جديدة لبناء العرض المسرحي».

وعرج الأسدي على تجربته في المغرب واشتغاله على مسرحية «الخادمتان» مع فرقة (دوز تمسرح) التي قال أن لها معنى عميق وقيمة كبيرة مع ممثلات رائعات وتركت أثراً كبيراً.

الناقد محمد سيف قال أنه لا يمكننا الحديث عن المسرح العربي وتمفصلاته في شكله الحديث دون المرور على تجربة المسرحي جواد الأسدي، وقد غاص في بحار المسرح العميقة وحقق تراكمياً إبداعياً مهماً.. وكتاب د.صميم مهم جداً وأثار لدي عديداً من الأسئلة، وقد عاد إلى مفهومي المخرج المفسر والمخرج المبدع وكيف أن ذلك أحدث نوعاً من «الشرح» بين المخرج والمؤلف، وبالتالي لجوء المخرجين إلى

محمد سيف: المخرج المؤلف يحرق نفسه من اعتراضات المؤلفين

حكيم حرب: المسرح العربي بحاجة للتفاعل الجماهيري بعيداً عن النخبوية والجوائز



يعد حكيم حرب واحداً من أهم المخرجين المسرحيين الأردنيين والعرب، فهو صاحب تجربة غنية معتدة بنفسها، وبمكثنة المسرح وأهمية دوره في المجتمع وألا ينغلق على النخبة فقط، كما هو حادث الآن بالوطن العربي، الأمر الذي باتت تتركس له المهرجانات المسرحية العربية في الوقت الراهن.

ولد الفنان حكيم حرب في قريوت بنابلس العام ١٩٦٦، نال شهادة البكالوريوس في الإخراج والتمثيل من جامعة اليرموك العام ١٩٨٨، عمل مديراً لمديرية الفنون والتراث-وزارة الثقافة، ومديراً لمهرجان المسرح الأردني، ومهرجان مسرح الشباب ومسرح الطفل، أخرج العشرات من المسرحيات، وشاركت أعماله في العديد من المهرجانات المسرحية من بينها مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ومهرجان البحر الأبيض المتوسط بإيطاليا ومهرجان تورينو بإيطاليا، ومهرجان المسرح الأردني، ونال العديد من الجوائز وتكريمات على تلك الأعمال.

حوار : عبدالكريم الحجراوي



جريدة كل المسرحيين

وماذا ينقصه كي ينافس عالمياً؟

المسرح العربي موسمي وكرنفالي ويسيطر عليه حالة من الاحتفاء بالمسرح وليس صناعته، فهو حكر على المهرجانات التي لا يتابعها سوى الفنانين أنفسهم، المسرح العربي بحاجة للتواصل والتفاعل الحقيقي مع الجمهور في كل مكان بعيداً عن النخبوية والجوائز والتنافسات وبعيداً عن الطابع السياحي للمهرجانات المسرحية، اعتقد اننا بحاجة لإقامة أكاديميات وورش ومختبرات ومراكز تدريب مسرحية بدلاً من المهرجانات، على ان لا تكون هذه المراكز داخل العواصم العربية فقط وأن لا تكون حكرًا على أبناء الذوات فقط، بل أن تنتشر في الأطراف والمناطق الفقيرة والأقل حظًا، فإذا لم ننجح في اكتشاف وتدريب جيل جديد من المسرحيين الشباب الذين سيرفدون المسرح العربي بدماء جديدة؛ فإننا دون شك سننجم في خلق جمهور مسرحي واعي وذواق وقادر على الإقبال على المسرح والتفاعل معه بنهم كبير، أما أن يبقى المسرح العربي حكرًا على المهرجانات فهذه جعجة بلا طحن.

حدثنا عن تجربتك المثيرة حول مسرح السجون؟

هي من أهم التجارب على الصعيد الفني والإنساني، فقد دربت داخل سجون الرجال والنساء في الأردن، وكان من بين المتدربين معي عدد من المحكومين بالمؤبد والإعدام من الجنسين، وكانت سعادتني كبيرة عندما كنت أنجح خلال تدريبهم في مراجعة كل منهم لذاته وجريمته وشعوره بالذنب والرغبة في التطهر والاعتناق من هذا العبء الذي يرضي كاهله، كنت استخدم السايكودراما

من الأكثر تأثيراً في حياتك؟

أستاذي الفنان المصري المبدع الراحل الدكتور عبد الرحمن عرنوس رحمه الله، الذي تتلمذت على يديه في كلية الفنون في جامعة اليرموك في الأردن .

كيف بدأت علاقتك بالمسرح؟

لم أكن أنوي دراسة المسرح بل كان حلمي أن أدرس البحرية وأصبح قبطاناً نظراً لشغفي منذ الطفولة بالرغبة في الاكتشاف والمغامرة والتجريب، لهذا كنت اعتقد أنني من خلال دراسة البحرية سأخوض تجارب مغايرة وأكتشف جزراً وقاراتاً جديدة لم يكتشفها أحد من قبل، وعندما لم يحالفني الحظ والإمكانات المادية لدراسة البحرية تقدمت بطلب تقليدي لدراسة الاقتصاد في جامعة اليرموك وهناك تعرفت على أستاذي الفنان المصري الراحل الدكتور عبد الرحمن عرنوس والذي كان يقدم مسرحية شاطئ الزيتون، فشديني العنوان وشديني أكثر ملصق العرض الذي كان يحتوي على صورة سفينة تواجه طوفان البحر، وأنا طبعاً المسكون بعالم السفن والبحار، فذهبت وشاهدت العرض وتعرفت على الدكتور عرنوس الذي قال لي : عايز تبقى بحار اطلع على خشبة المسرح وشوف البحر الحقيقي، ومن يومها أصبحت بحاراً في عالم المسرح الذي جعلني أكتشف جزراً من الإبداع وقارات من الجمال وكنوز لا تقدر بثمن .

ما رأيك بحالة المسرح العربي في الوقت الراهن؟

المعرفة وقارات الجمال بغض النظر عن البحر الذي أبحر فيه . فعندما قدمت الزير سالم ودليلة والزيق لم أقدمهم كما هو راسخ في أذهان الكثيرين، بل حاولت الارتقاء بهم نحو مصاف الأبطال التراجيديين في المآسي الكبرى، وجعلتهم يخوضون صراعاً عامودياً ويطرحون أسئلة وجودية كبرى، انطلاقاً من مقولة الزير سالم الشهيرة: «أريد كليياً حياً» والتي رأيت فيها احتجاجاً على فكرة الموت ومحاولة لتحدي الزمن والعودة به الى الوراء لكي يعود أخوه كليب الى الحياة من جديد، ولهذا جعلت سينوغرافيا العرض عبارة عن سكة حديد لقطار قديم يحاول الزير سالم التصدي له على طريقة تصدي دون كيشوت لطواحين الهواء .

قدمت أيضاً أعمالاً عالمية لشكسبير فماذا رأيت فيها؟

اعتقد أنني اجبتك على هذا السؤال في اجاباتي السابقة وقلت ان شكسبير تراثاً انسانياً ملك للبشرية جمعاء، فهو لم يكتب للمجتمع الانجليزي ولم يتناول قضاياها فقط، بل كتب عن عطيل العربي ومكبث الاسكتلندي وهاملت الدنماركي.. الخ وقد انحاز للجرح الإنساني بغض النظر عن جغرافيته، وهذا سر خلوده حتى وقتنا الحاضر، ولا زلنا حتى الان نكتشف كل يوم شيء جديد في مسرحياته، وهذا ما يجعلنا نعيد اخراجها برؤية ومعالجات جديدة تتناغم مع المجتمع والبيئة العربية التي نعيش فيها وتعبّر عن قضايانا بعيداً عن النقل والترجمة الحرفية لهذه النصوص، فالمخرج هو مؤلف العرض المسرحي الجديد وصانع رؤيته وواضع فلسفته ووجهة نظره وليس مجرد مترجم للنصوص العالمية، ونصوص شكسبير تحتل ان يتم معالجتها وتقديمها بعدة رؤى ووجهات نظر وهنا يكمن سر عظمتها وخلودها .

ماذا عن مشاريعك المسرحية القادمة؟

اعمل على مشروع المختبر المسرحي الجوّال في المناطق الأقل حظاً داخل الأردن، واهتم كثيراً بفكرة تدريب جيل جديد من المبدعين، وذلك لإيماني أن الخلاص الوحيد سيكون على يد الأجيال الجديدة، أما الأجيال القديمة فقد أعناها الانكسار وأضنتها الهزيمة ورمت بها الظلامية في دوامة اليأس، اذن فلنتنازل عن نرجسيتنا قليلاً ولننتوجه لخدمة الجيل القادم وتسليحه بالعلم والمعرفة والفن والجمال ليكون له المستقبل، ولينعم بزمان أفضل من زماننا .

إلى مدى ترى المهرجانات العربية للمسرح تؤدي الدور المطلوب منها؟

على المهرجانات ان تكون من مخرجات المواسم المسرحية على مدار العام وليس العكس، اي على المهرجانات ان تكون تنويجاً لحراك مسرحي يومي على مدار العام ويعرض فيها اهم المسرحيات التي تم انتاجها على مدار العام وحققت نجاحاً كبيراً، لا ان نكتفي بمهرجانات شكلية تعرض لمدة اسبوع ثم ينفذ المولد بلا حمص، هذا ذر للرماد في العيون ولا يصنع الا ثقافة كرنفالية لا ثقافة تنويرية .

ما دافع وراء إنشاءك لمختبر المسرحي الجوّال لاكتشاف المواهب المسرحية لدى الأطفال والشباب في الأردن، وإلى مدى ترى أن هذه الحركة قد أدت أهدافها؟

الدافع كما قلت لك هو ايجاد جيل جديد من المبدعين تعقد عليه الآمال في تغيير الواقع المسرحي وخلق واقع جديد اكثر ابداعاً والتحاماً مع الجمهور، بالإضافة الى محاولة الخروج بالمسرح من دائرة النخبوية الضيقة نحو المسرح الجماهيري الشعبي الراقي والبعيد عن الابتذال، ومحاولة توظيف الدراما في العلاج بهدف ايجاد حل لمشاكل الشباب عن طريق استثمار طاقتهم بأموال ابداعية خلاقة بدلا من ان يتم استغلالها في أمور ظلامية هدامة لا تخدم المجتمع .

هم وواهم من يظن عكس ذلك، وأنا أقول ذلك كإنسان عربي أردني فلسطيني، فجدوري من فلسطين وأنا وعائلتي احد الناس المشردين عنها، ولن نياس من حلم العودة اليها سواء عدنا نحن أو عاد أبنائنا أو أحفادنا لكن العودة حق لنا لأن ما قام على باطل فهو باطل . وفلسطين حاضرة في كل أعمالنا المسرحية ولم تغب عن أي منها، لكن بعيداً عن التسطيح والمباشرة وبعيداً عن العزف على الأوتار العاطفية واستدرار الدموع والتصفيق كما يفعل بعض المتاجرين بالقضايا المصرية العربية بهدف جمع المال، فالمسرح حالة من التنوير وسط الظلامية المنتشرة في هذا العالم، وهو ايقاظ للعقل وليس مخدراً له، فعندما نقدم فلسطين في مسرحياتنا علينا ان نعلم أبنائنا سبل تحريرها لا أن نعلمهم التباكي عليها، وأول سبل التحرير هو تحرير العقل العربي من الوهم والخرافة، وهذا ما أفعله مسرحي منذ ثلاثين عام .

استلهمت سيرة «الزير سالم»، وكذلك «دليلة وعلي الزيبيق» في مسرحك، فما سر ذلك؟

لم أنجز الى سيرة الزير سالم ودليلة والزيق لأسباب تراثية أو جغرافية أو للبحث عن الهوية كما يفعل البعض، بل انحزت اليهما لأنني وجدت فيهما مادة درامية تصلح وعاءاً لأفكاري في تلك المرحلة التي قمت بتقديم المسرحيتين، فانحيازاً دائماً يكون للفكرة والموضوع والجمال وليس للهوية والجغرافيا، وذلك لإيماني بأن المسرح فن انساني وأن كل ما أبدعه الإنسان في كل مكان وزمان هو ملك للبشرية جمعاء وليس حكراً على البلد والقبيلة التي أنتجت ذاك الإنسان المبدع، فشكسبير مثلاً أبدع أعمالاً مسرحية كثيرة أصبحت الان تراثاً انسانياً لذلك تجد اعماله تقدم فوق مسارح العالم بعدة لغات انجليزية وعربية ويابانية وفرنسية وهندية... الخ، لهذا قدمت انا اعمالاً لشكسبير وجان انوي والبير كامو ولوركا وغسان كنفاني وسميحة خريس وجمال ابو حمدان ونهلت من السيرة الشعبية وحكايات الف ليلة وليلة منحازاً للجمال الذي في داخلهما .

كيف هي علاقتك مع التراث الشعبي سواء في الأردن أو في الوطن العربي ككل؟

ليس لي علاقة مباشرة ومركزة مع التراث الشعبي، انما هو أحد الألوان والاتجاهات الفنية التي أجبأ اليها لخدمة مشروعني الإبداعي، فلست مهووساً بفكرة التمسك والتنازل والاتجاه أو شكل فني معين دون غيره، بل أنا كما قلت لك منذ البداية لقد بدأت حياتي في المسرح بحاراً أغزو المهجول وأبحث عن جزر

أو العلاج النفسي بالدراما لجعل هذه الشريحة من الناس أقل بؤساً ومعاناةً وألمًا، كانت ورشة الدراما بالنسبة لهم هي النافذة الوحيدة التي يطلون من خلالها على الحياة فينعمون خلالها بالشعور بالحرية والتحليق خارج أسوار السجن، وكنت أؤمن بأن في حياة كل جاني لحظات بريئة وأن الجاني قد يكون هو الضحية، لهذا هو يستحق فرصة في محاولة الإصلاح والتأهيل لإعادته الى المجتمع من جديد وقد تخلص من كل ما في داخله من شوائب وتراكمات ذهنية ونفسية، فالإعدام من وجهة نظري ليس هو الحل، بل الحل في أن نرتقي بوعي السجنين وبذائقته الفنية والجمالية لنخلق منه انساناً آخر من خلال الفن، لهذا يطلق على السجنين داخل الأردن مراكز الإصلاح والتأهيل ولا تسمى سجون، وكثيراً ممن دربتهم داخل هذه المراكز خرجوا الى الحياة وتواصلوا معي وتابعوا عملهم بالمسرح الذي أحبوا ووجدوا فيه خلاصهم وضالتهم المنشودة .

كيف يمكن أن يكون المسرح له دور فاعل في المجتمع، وليس مسرح نخبة فقط؟

من خلال تقديم موضوعات مسرحية من صلب حياة الناس وليست بغريبة عنهم، موضوعات تشبههم وتنتمي لعالمهم وتتناول قضاياهم وهمومهم وأحلامهم وهواجسهم، بعيداً عن الإغراق في الغموض بحجة البحث عما هو عميق وفلسفي، فليس بالضرورة أن تكون الأشياء العميقة معقدة كما أنه ليس بالضرورة أن تكون الأشياء البسيطة ساذجة، إن الانحياز الفني الحقيقي هو: كيف يستطيع المسرحي أن يقول الشيء العميق ببساطة .

ماذا تمثل لك القضية الفلسطينية سواء على خشبة المسرح أو في الحياة؟

هي قضيتي الأولى مثلما هي كذلك بالنسبة لكل عربي ولك حر في هذا العالم، فلم يظلم شعب في العالم مثلما ظلم الشعب الفلسطيني الذي يواجه أعتى وأقسى وآخر احتلال على وجه الكرة الأرضية، يواجهه بالصبر والإرادة والحجارة والصدور التي تتلقى الرصاص كل يوم ويرتقي أصحابها الى السماء مبتسمين، فخطورة الاحتلال الإسرائيلي انه ليس احتلالاً عسكرياً مؤقتاً كما حدث في مناطق كثيرة من العالم تم احتلالها لفترة زمنية محددة ثم غادرها المحتل، الاحتلال الإسرائيلي أخطر من كل اشكال الاحتلال الأخرى لأنه عنصري بغض يستند الى سلسلة من الأساطير التوراتية التي تدعي بحق اليهود في ارض فلسطين، اذن هو صراع وجود وليس مجرد صراع سياسي او اقتصادي او عسكري مؤقت، فإما نحن وإما



دربت محكوم عليهم بالمؤبد والإعدام من

الجنسين في سجون الأردن على المسرح

بعد تقديمه عرض «من ١٥ سنة» لفرقة السامر المخرج عمرو حسان: دائما أسعى لتقديم تجارب تترك بصمة خاصة



عمرو حسان مخرج مسرحي واعد، دائما ما يسعى لتقديم تجارب جديدة. يهتم بعناصر عمله بشكل دقيق ويستطيع توظيفها بشكل يثرى تجربته ويضيف إلى رصيده المسرحي. وقد تحقق ذلك في عرض «من ١٥ سنة» الذي قدم مؤخرا على خشبة مسرح مركز الجيزة الثقافي، إعداد إسلام إمام عن «مهاجر بريسبان» لجورج شحاده و«الجرن» لإبراهيم الرفاعي. العرض إنتاج فرقة السامر التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة أحمد الشافعي وإشراف المكتب الفني المكون من «محمد النبوي و نهال احمد ، أحمد شعراوي و خليل تمام.

العرض بطولة أشرف شكرين، خالد محروس، مصرية ، محمد أمين ، محمد النبوي ، إيهاب عز العرب، محمد بطاوي ، فاطمة ذكي ،محمد صبري جمعه ، آيه عبد المجيد ، شيماء حمدي ، خالد محمود ، أحمد هيثم ، ديكور محمد فتحي ، إضاءة عز حلمي ، أشعار أيمن النمر ، إلحان حازم الكفرواوي ، مكياج إسلام عباس ، مادة فيليمة محمود صلاح ، مخرج منفذ محمد صفوت ، فريق الإخراج محمود دسوقي ، نور البروكي ، أحمد سليم ، أحمد هيثم.

تدور أحداث العرض في إحدى القرى، تقع بها أحداث منذ ١٥ عاما ؛ ويترتب عليها عدة أشياء، ففي أحد الأيام تأتي رسالة لهذه القرية مفادها أن هناك شخص على علاقة غير شرعية بإحدى نساء هذه القرية ، وقد أنجب منها طفلا وسافر. وأن هذا الرجل كتب وصيه لهذه السيدة وأبنيهما بمبلغ وقدره مائتان وخمسون ألف جنيه، وتجري التحقيقات مع سيدات القرية؛ لمعرفة من التي قامت بهذه العلاقة وتتوالى الأحداث وتتفجر المفاجآت فتكشف عن العديد من العلاقات. وقد قمنا بأجراء هذا الحوار مع المخرج عمرو حسان لتقرب أكثر من تفاصيل تجربته: حوار : رنا رأفت

وترويجها والتسويق لها وهو ما يسبب التضليل والفتن والفوضى.
- وماذا عن تعاونك للمرة الأولى كمخرج مع فرقة السامر؟

تمتاز فرقة السامر بوجود العديد من الأجيال، فهناك الفنانين الذين لهم باع طويل وخبرة بجانب الطاقات الشبابية المبدعة، وقد استطعت الدمج بين الأجيال المختلفة وعمل تواصل بينهم، ساعدني حماس أعضاء الفرقة للعمل معي وثقتهم وطموحهم لتقديم عمل فني يليق بفرقة السامر

- ألاحظ اعتمادك على عنصر التشويق والمفاجأة في عروضك فما السبب؟

رهاني دائما فيما أقدمه من عروض وهو ما ينعكس على الممثلين هو جذب انتباه وتركيز المتفرجين طوال العرض، ودائما أقدم صورة مسرحية دسمة بها العديد من التفاصيل والعناصر التي تجذب عين المتفرج، وفي نفس الوقت تجعله يفكر من خلال جملة داخل المشهد أو لحظة موسيقية أو انفعال، وهو ما أسعى لتحقيقه وهو ما يجعل الجمهور منسجما مع العرض ومستمتعا به حتى نهايته دون تشتيت ذهنه وهو ما يحقق نجاح للعمل .

- إلى أي مدى يشكل الممثل عنصرا هاما في

- ما سبب انجذابك لنص «من ١٥ سنة» ولماذا قدمته في هذا التوقيت تحديدا؟

نص «من ١٥ سنة» إعداد إسلام إمام. عن «مهاجر بريسبان» لجورج شحاده و«الجرن» لإبراهيم الرفاعي، وأنا دائما ما أسعى لتقديم تجارب مختلفة تترك بصمة خاصة، وانجذب للكتابات التي أستطيع من خلالها ترك أثر وإضافة جديدة، علاوة على أنني أحرص على تقديم عروض تحقق جذبا للجماهير، وذلك من خلال أحداث تشويقية بها ، بالإضافة إلى تقديم عرض مكتمل العناصر «ديكور ، إضاءة ، ملابس ماكياج ، موسيقى» وكذلك على مستوى التمثيل، حيث يستمتع الممثل بأداء الشخصية ويشعر بأهميتها . ونص «من ١٥ سنة » حقق كل ما أطمح إليه وهو من نوعيات العروض التي تستهويني كمخرج، و قد استطعت من خلاله تحقيق رؤيتي دون أن يكون هناك أي شيء مقحم على العرض، وأود ان أشير إلى أن نص «الجرن عملنا على إعداده من خلال ورشة ثلاثية تكونت مني و إسلام إمام والشاعر أيمن النمر كاتب الأشعار.

- ما الرؤية التي أردت إبرازها خلال العرض؟
النص يطرح العديد من الافكار والقضايا ولكن الفكرة الأساسية التي تطرحها المسرحية هي فكرة الانسياق وراء الشائعات

المسرحية تحذر من الانسياق وراء الشائعات

وترويجها

المشاهد بالفيديو أما في عرض «من ١٥ سنة» فالفيديو يظهر في بعض اللحظات من ذهن الشخصيات لتصل إلى المتفرج، ويعرف بماذا تفكر الشخصية، الفيديو هنا غير مقحم في الأحداث.

- اشتهرت بتقديم عروض كوميدية. ما سبب تقديمك لهذه النوعية من العروض؟

أميل للعروض الكوميدية وأنجذب إليها، ومن تعاونوا معي في أعمال سابقة رأوا أن لدى إحساس جيد في رسم الإفيه، ويعد عرض الحادثة نقطة تحول بالنسبة لي، وقبل تقديمه قدمت مجموعة من المسرحيات الكوميدية ومنها «امسك مفتش» «مهرجان نقابة المهن التمثيلية»، «سايكو»، «عليك واحد»، «عظمتو»، «مش حلوة روح» وصنفت من كبار الأساتذة والمسرحيين بأني مخرج عروض كوميدية. وإذا اتخذت هذه النوعية من العروض إتجاهها فسيكون لي بصمة خاصة، وأرى أن العروض الكوميدية يقع عليها ظلم في المهرجانات، فلا يحصل المخرج المتصدي لهذه العروض على حقه في التقييم، وقد سبق وشاركت بتجربة هامة مهرجان نقابة المهن التمثيلية بعرض «امسك مفتش» وحقق العرض جماهيرية واسعة وكان مكتملا ومميزا، فدأما شاغلي الشاغل كمخرج هو انتقاء عناصر جيدة ومتفردة، وتقديم عروض كوميدية مكتملة العناصر، وعندما قدمت عرض «الحادثة» «مهرجان نقابة المهن التمثيلية» حقق نجاحا كبيرا وحصل على ستة جوائز وعرض مسرح الغد وشارك في مهرجانات محلية وعربية، وأحلم بتقديم عرض كوميدى مختلف، وكان لي تجربة مميزة بعنوان «مصر صرصار» منذ عشر سنوات وكان من بطولة حمزة العيلى ومصطفى أبو سريع، وأتمنى إعادته مرة أخرى وقد تقدمت به لأكثر من جهة ولكنه يتطلب إنتاجا معينا.

- ألم تخش من تقديم عرض «الحادثة» الذى سبق وأن قدمه المخرج الكبير عصام السيد؟

المخرج الكبير عصام السيد مسرحي قدير وأستاذ ومعلم للأجيال ولا يوجد وجه مقارنه بيني وبينه، وقد تعلمنا من عروضه، وعندما تصدبت لتقديم عرض «الحادثة» قرأت النص وكأني أقرأ للمرة الأولى وتعاملت معه وكأنه لم يقدم من قبل، وكذلك الممثلين تعاملوا مع العرض وكأنهم لم يشاهدوه من قبل، وذلك لأقدم رؤيتي بشكل مختلف وبشهادة الجميع قدمت عرضا مختلفا وعندما شاهدته المخرج الكبير عصام السيد «قال انه عرض مختلف تماما».

فى رأيك هل نعانى من أزمة فى الكتابة الكوميدية؟

البعض يظن ان العروض الكوميدية هي مجموعة من الإفيئات، ولكن الكتابة الكوميدية تحتاج إلى حرفيه ونسج الشخصيات والإفيئات حتى تتحقق الكوميديا بشكل متقن، وهو الأمر الذى لم يتحقق منذ مدة طويلة، فأصبحت العروض الكوميدية مجرد إفيئات ومجموعة من التيمات القديمة التى قدمت مئات المرات، كما ان الشعب المصري حقق عنصر الكوميديا من خلال مواقع التواصل الاجتماعى وبرامجه اليوتيوب والتيك توك، ولذلك تحتاج الكوميديا لكتابات مختلفة ومميزة، خاصة ان الشعب المصري ابن نكته»

- هل انت مع تخصيص الدورة الرابعة عشر من المهرجان القومى للمؤلف المصرى؟

أؤيد هذه الفكرة وخاصة ان هناك من يروج لوجود أزمة فى الكتابات الخاصة بالمؤلف المصري، على الرغم من وجود عدد كبير من الكتاب الشباب المتميزين ولكن الأمر يحتاج إلى بحث دقيق عن النصوص الجيدة، ولكنى فى نفس الوقت ضد تحجيم المخرج ليقدم نصا لمؤلف مصري، خاصة ان المخرج يقدم النص الذى يرى أنه مهموم به، ويعبر عن قضية ملحة بالنسبة له، ومن الممكن تخصيص نسبة من العروض فى المهرجان القومى للمؤلف المصري.

- ماذا عن مشاريعك المقبلة؟

أقوم بالتحضير لعرض جديد وأعكف على إعداد النص، والعرض سيكون مفاجأة وحالة العرض مشوقه ومختلفة.



معه، و مصمم الإضاءة عز حلمي وقد قدمنا سويا عدة تجارب مسرحية وهو فنان يهتم بالتفاصيل ومتطور ويجتهد فى عمله لأبعد الحدود، و الموسيقار والفنان حازم الكفراوي له بصمة خاصة فى الأعمال المسرحية وواعى بشكل كبير بما يقدمه وهو فنان شامل، أما الأشعار ف كانت أولى العناصر التى عملت عليها، وقد عقدت العديد من جلسات العمل مع الشاعر المتميز أيمن النمر وقمنا بتطوير العديد من الأشياء المتعلقة بالأشعار والإعداد واستعضنا عن بعض المشاهد بالغناء، والحقيقة أن الشاعر أيمن النمر بذل مجهودا كبيرا وكان حريصا على حضور جميع بروفات العرض.

- قمت بتوظيف عنصر الفيديو.. فكيف ترى أثر هذا التوظيف على الدراما؟

الأمر يتعلق بكيفية انتقاء اللحظات الهامة والفاصلة عند استخدام الفيديو فى العرض المسرحى، وهو ما اتبعته فى العرض، فمن الضروري أن يطور المخرج من ادواته وان يكون ملما بكل ما يحدث حوله وأنا لا أفضل «استعراض العضلات» ولكنى أفضل تقديم الأشياء التى تضيف لى، واستخدام الفيديو هنا كان مختلفا عن استخدامه فى عرض «الحادثة» وقد استعضت عن بعض



عروضك وكيف تحقق ذلك فى عرض «من ١٥ سنة»؟

إن الممثل يعد عنصرا هاما فى العمل المسرحى؛ ولذلك أسعى دائما لتوفير الراحة والاستمتاع للممثل، ليتسنى له تقديم الشخصية بإتقان واقتدار والوصول إلى تفاصيلها بيسر وسهولة، أحبه فى الشخصية وأزرع بداخله الطموح، فالدور الذى يلعبه وسيلة للوصول إلى غايته، وسبب إهتمامي بالتمثيل أنه الوسيلة والأداة الأكثر مباشرة بين المخرج والجمهور، فإذا كان الممثل غير متمكن من أدواته لن يندمج الجمهور مع العرض، علاوة على إهتمامى بباقي عناصر العمل من «ديكور، وإضاءة، وموسيقى، وملابس» وجميعها عناصر تساعد الممثل و تعمل مع الممثل لحظة بلحظة وأهتم بإيقاعه حتى فى لحظات الصمت، ودأما أتصور العرض قبل خروجه للنور بأدائه وانفعالاته ولحظات الصمت والإفيئات، وهو ما يجعلنى طوال الوقت ملتفتا لكل التفاصيل الخاصة بأداء الممثل، بجانب هذا أفكر أيضا فى الجمهور.. أتعالج بموضوعية وأضع نفسي فى موقع المتفرج ولذلك أهتم بعنصر الجذب حتى لا يمل الجمهور.

- ما أبرز الصعوبات التى واجهتك فى العرض؟

عقب جائحة الكورونا خفضت الميزانيات وهو ما قام بتحجيمي فى بعض الأشياء التى كنت أطمح إلى تقديمها، ولكنى حاولت بقدر المستطاع تحقيق ما اسعى إليه فكل المخرجين تواجههم صعوبات شتى عند تقديم تجاربهم.

- بخلاف القضية الرئيسية للعرض ما أهم القضايا التى أردت إبرازها؟

هناك أكثر من قضية، منها فكرة الحب الذى يستطيع إن ينتصر ويواجه الشرور ويتضح ذلك من خلال شخصيتي بكر وعزيزة اللتين واجها كل الفتن والشائعات على عكس شخصيتي عناني وثرية اللتين تعكسان اثر الطمع والجشع، كذلك شخصية جمعه وما اقترفه من ذنوب وأخطاء انعكست عليه مستقبلا، وهو ما يثبت مقولة «كما تدين تدان» فكل شخصية تعكس فكرة وقضية هامة، وأود ان أشير إلى تميز الممثلين فى العرض ومنهم الفنان اشرف شكري، وهو فنان مخضرم وله ثقل كبير ومن أقدم الأعضاء فى فرقة السامر، وكنا ننظر سويا فرصة للتعاون فنيا والحقيقة أنه فنان يهتم بأدق التفاصيل وكذلك الفنان أحمد هيثم وهو ممثل متميز

و الفنان خالد محروس وهو فنان مالك لأدواته ومتمكن ويتمتع بحس كوميدى، وله العديد من الأعمال الدرامية، و الفنانة مصرية التى تعد من مكاسب العمل وهو أول تعاون معها وهى ممثلة لديها خبرة كبيرة وتاريخ ولها كاريزما خاصة على خشبة المسرح وتتمتع بروح جميلة وتميزة على المستوى الفنى والإنساني، و الفنانة نهال احمد أيضا فنانة متمكنة ومتميزة، و الفنان أحمد أمين وهو ممثل شامل ويشكل إضافة للعرض، و الفنانة ندى عفيفي التى سعدت بالعمل معها وهى تتمتع بطاقة فنية مذهلة وأيضا فنانة شاملة، و الفنان محمد النبوي وهو فنان مخلص ومتقن لعمله ومحب لفرقته، وكذلك الفنان إيهاب عز العرب الذى يمتلك خبرة واسعة وملتمزم، والفنانة فاطمة ذكى وهى إضافة قوية ومميزة للعمل، فنانة مالكة لأدواتها وتتمتع بخفه ظل، و الفنان محمد بطاوي ممثل متميز وكوميديان، و الفنان محمد صبرى وهو فنان متمكن ولديه وعى كبير بما يقدمه.

- تميزت عناصر العمل بشكل واضح فما سر هذا التميز؟

أولا عنصر الديكور من العناصر الهامة و صممه مهندس الديكور محمد فتحي وهو فنان يسعى دائما للتميز والاختلاف، ودأما يبحث عن التطور والتجديد والغير مألوف و أستمتع بالعمل

فرقة السامر تتميز بخبرات فنانيتها وتضم

طاقات شبابية مبدعة

الاحتكاك بالناس والملاحظة والاطلاع والتدريب المستمر روشته أسطوات المهنة للممثل الشاب

التدريب المستمر هو الطريقة السحرية للتخلص من الأداء النمطي، و كعادة أي فن لا بد من توافر عناصر أساسية لدى الممثل، هي أدواته التي يجب أن يطورها بشكل مستمر.. لا يحتاج إلى التدريب الممثل المبتدئ فقط، إنما يحتاجه الممثل المحترف أيضا كما يفعل فنانون هوليوود. ما هي الأدوات التي لا بد أن يمتلكها الممثل؟ وما الذي يجب أن يفعله لتطوير تلك الأدوات؟ هل على الممثل أن يتبع مدرسة أو منهج بعينه؟ وهل من الضروري أن يكون على دراية بكل مناهج التمثيل؟ وما هي الشروط التي يجب أن تتوافر في المدرب؟ أسئلة كثيرة طرحنا على المتخصصين من أهل المهنة وتلك إجاباتهم.

روفيدة خليفة



يكون كفاء من كل هذه الزوايا. و نصيحتي لمن يخطو خطواته الأولى نحو التمثيل، أن يختبر موهبته، وهل لديه الملكات التي تؤهله للتمثيل أم لا؟. وهذا من خلال المشاركة في تجارب شبابية ، المشاركة في عروض ومتابعة الصدى ، فإذا وجد الناس تشيد موهبته، يبدأ في تطوير ذاته بالوسائل السابق ذكرها، وإن استطاع بعد ذلك ينضم للمعهد العالي للفنون المسرحية، أو أي مؤسسة للتدريب، أو فرق قصور الثقافة ، ولامانع من البدء بخطوات بدائية حتى يصل للإمكانيات المطلوبة في الممثل، أيضا من الضروري أن يكون مخلصا، ومحباً للفن .

الممارسة والخبرة

وقال الفنان ومدرب تمثيل أستوديو «ذات»، شادي خلف، إن الممثل قادر على تطوير أدواته من خلال التدريب باستمرار، ومعرفة الأساسيات التي تعد سندا له حين يقف أمام الكاميرا أو على المسرح حين تفتح الستار، وهذه الأساسيات هي أدوات الممثل، التي يستخدمها للتعبير عن الشخصية التي يؤديها، وبالتالي عليه أن يعي تماما ما هي أدواته ، هناك بعض المحترفين ليس لديهم وعي بهذه الأدوات، والتي تتمثل في الجسد، الصوت، ذاكرة الحواس، القدرة على الإنصات، والتفاعل بعفوية مع الممثل الذي يقف أمامه أو يعمل معه؛ بحيث يخرج كل مرة بشئ جديد؛ لأن التكرار يُعني أنهم لا يستمعون جيدا لبعضهم البعض.

وأضاف «خلف»: الورش أو الدراسة ليست السبيل الوحيد الذي يجعل الممثل قادرا على تطوير أدواته، فعليه بالممارسة المستمرة من خلال العمل، فعلى سبيل المثال ورشة «ذات» تعلم أصول التمثيل للمبتدئين، ولكننا نركز مع كيفية التعامل مع الكاميرا، فالممثل في النهاية لابد أن يطبق بشكل مستمر ما تعلمه؛ لأن الخبرة هي الفيصل الوحيد الذي ينقله للجانب الآخر ويطوره أسرع من اللجوء للورش، بالإضافة للقراءة المستمرة والمشاهدة والاطلاع على كل ما هو جديد في فن التمثيل.

وتابع: أما عن مناهج التمثيل، فهناك ممثلين كبار حول العالم يفضلون منهج ستانيسلافسكي في حين يراه آخرون «عفى عليه الزمن» وأن هناك جديد كل يوم في التمثيل. لذا على الممثل التدريب على مناهج مختلفة، ثم يختار أيها الأفضل بالنسبة له ، و نصيحتي للشباب أن يتعلموا التمثيل جيدا، لأن الأمر سيشكل فارقا ، و لكنه ليس سهلا، ويحتاج لجهد أكبر و وقت كاف .

فيما قال الفنان فريد النقرشي: ليطور الممثل أدواته يحتاج لشيتين هامين، أن يعمل على نفسه، بمعنى أن يخضع للتدريب، ثم الفرجة، بأن يشاهد كثيرا، فالمشاهدة عنصر هام جدا في كل أنواع الفنون .

، أما عن المناهج فلا بد أن يكون الممثل على دراية بكافة المناهج؛ ليس هناك منهج صالح لكل الأعمال، وكل عمل



الممثل مثل لاعب الكرة مهما بلغت نجوميته

لا يستغنى عن التدريب

تابع د.علاء قوقة : ليس هناك أحد «يقفل» التمثيل، فطيلة الوقت يحتاج للتنوع في الشخصيات التي يؤديها ويطور في ملكاته، ويقرأ كثيرا سواء في الفن أو العلوم أو مجالات الفنون المختلفة، ويهتم بحضور معارض الفن التشكيلي، ويزود حصيلته الفنية والمعرفية، ويرى تجارب الآخرين، كما يجب أن يكون على دراية بمجالات متعددة؛ لأن ذلك يطرده باستمرار، إذا كان يعرف ألعابا مثل الجودو، وركوب الدراجات، و كلما تعلم هذه الأشياء كلما تطورت أدواته، ناهيك عن تعلم الأشياء التي لها علاقة بالفن، فهي مكسب كبير لأي ممثل أن يكون لديه الانفتاح على العلوم والفنون المختلفة، أيضا الانضمام إلى الورش لرفع مستواه..التدريب ثم التدريب « فهو المفتاح للتطور.

وعن السمات التي يجب أن يتسم بها المدرب حتى يستطيع تطوير أدوات الممثل، فلا بد أن يكون على دراية بالمذاهب المتعددة وأسسها التي يمكن للممثل القيام بها، وأن يكون متميزا في علم النفس، ليستطيع التعامل مع كل ممثل بما يتناسب وطبيعته، وفي نفس الوقت يجعل المدرب واثقا أن مدربه على وعي بكل ذلك، وعلى وعي بالقيم الفنية المختلفة، لابد أن يكون لديه منهجية في التعليم، سواء كانت لأحد كبار ورواد الفن في العالم، أو يكون المنهج خاصا به- وهذا لا يتوافر لدى كثيرين - وأن يكون على وعي بعلوم مهمة سيحتاج إليها أثناء التدريب، مثل: الموسيقى، الرقص، ولباقة الجسد و كيف يطورها، ويفهم في الإخراج، لابد أن

قال د.علاء قوقة: إن الممثل يجب أن يكون على دراية بمناهج التمثيل كافة؛ لأن الأدوار التي يتصدى ليست كلها من منهج واحد، وليس معقولا أن يمثل المسرح التعبيري مثل العبثي، أو الواقعي أو الطبيعي، فهناك فروق، وبناءا عليه؛ فالشخصية وأبعادها تكون مرتبطة بالمنهج أو المذهب الذي تنتمي إليه، وهو جانب مهم جدا من جوانب أبعاد الشخصية.

وأضاف «قوقة»: الفنانون المحترفون أيضا في حاجة إلى تدريب، في أوروبا وأمريكا، حين ينتهي الممثل من عمله، ينضم إلى ورشة ليتخلص من اللزمات والأسلوب الذي كان يؤدي به الشخصية التي انتهى منها؛ ليكون لديه إمكانية بناء شخصية جديدة، تلك المسألة . إن أسلوب المدرب له أثر على الفنان في وعيه بأدواته التي سيبدأ بناءها بشكل مختلف لتناسب الشخصيات الجديدة. هنا في مصر يكتفي الممثل بأن يكون معترفا به، وله أدواره وله درجة من النجومية، يعتبر أنه وصل، ولكن هناك بعض الممثلين ينضمون لورش، و في هذه الحالة لا يكون دورها تعليم التمثيل، ولكن، هدفها الأساسي تطوير أدوات الممثل . الممثلون المصريون الذين هم على وعي بحاجتهم لتجديد دمائهم وتطوير أدواتهم موجودين بالفعل، وهناك من يفعل ذلك بالسفر إلى أمريكا أو أوروبا و يظهر أثره عليهم فورا، وهؤلاء أدوارهم تكون مختلفة و بعيدة عن نمطية الأداء، ولل يسجنوا في الشخصيات التي يؤديها.

الممارسة العملية تسبق معرفة المناهج

والمهم اختيار المنهج الملائم

الوعي يحصن الفنان ضد مشاكل الشهرة

فلا يصبح مثل محمد رمضان

توتر، ثم التخلص منهما معا، الحقيقي والمفتعل، كذلك هناك الإمكانيات الصوتية، إننا نرى الممثل و نسمعه، ولأن البصر هو حاسة الإنسان الرئيسية، فإن محتوى أي مشهد تمثيلي يصل إلينا بنسبة ٦٥ % عن طريق ما نراه، و ٣٥ % عن طريق ما نسمعه، وبالتالي يحتاج الممثل إلي وضوح الألفاظ ، فطريقتنا في نطق الكلام في الحياة لا تصلح في التمثيل، ولذا علي الممثل أن يدرّب نفسه علي المخارج الصحيحة للألفاظ، ومن ناحية أخرى أن يدرّب نفسه علي استخدام طبقات صوته المختلفة، وطريقة التنفس الصحيحة من البطن، وله أن يستعين في ذلك بأحد المتخصصين في الغناء أو الأداء الموقّع.

تابع د. عبد الهادي: يحتاج الممثل المرونة الجسدية وليس القوة العضلية، وهو أمر يفتقده الكثير من ممثلينا للأسف، ولذا فمن الضروري ممارسة الرياضة الخفيفة أيا كان شكل وحجم ووزن الممثل، إن الوعي بالجسد ووضعه في الوقوف أو الجلوس، وكذلك حركته في المشي مثلا، أمر بالغ الأهمية للممثل، فهو أحد وسائله الأساسية في التعبير عن الشخصية وانفعالاتها في الموقف الدرامي، وهو لن يتيسر إلا بمرونة الجسد وعدم تخشبه، وعلي الممثل محاولة التدريب علي ذلك في المنزل، من خلال فروض محددة عن شخصيات مختلفة، وكذلك انفعالات متنوعة، قائد عسكري أو شحاذ أو حزن أو قلق وغير ذلك كثيرا.

أما عن مناهج التمثيل فقال: لكل ممثل طريقته، وليس شرطا أن يعرف كل المناهج والمدارس، بل يحاول التعرف على المنهج الملائم، وذلك ليس بالمعرفة النظرية بل من خلال المعرفة العملية، ليحرب ويختار ما يناسبه ويتوافق معه.

تابع : أن يتصور البعض أنهم وصلوا للكمال فهذه مسئوليتهم،

والنزعات والدوافع والأهداف. كذلك علي الممثل أن يلاحظ ويحاول جاهدا قراءة لغة الجسد ودلالات الأوضاع الجسدية المختلفة عند الآخرين، وكيف يمكن أن تدل علي الحالة الانفعالية أو الجسدية، كالمرض أو الألم أو العجز وغير ذلك. كذلك ضرورة استيعاب تاريخ الحرفة، عن طريق مشاهدة الأفلام والمسرحيات، الجيد منها والردئ، بعين فاحصة والمشاهدة لأكثر من مرة، الممثل لا يشاهد بعين المتفرج العادي بل بعين المتخصص، عليه أن يتفحص أداء الممثلين قديما وحديثا، وكيفية تجسيدهم للشخصيات ووسائل التعبير عن المواقف الانفعالية المختلفة، ليس بهدف التقليد، وإنما بهدف الوعي بأساليب الحرفة والتكنيك، فالمشاهدة الواعية خير مرشد ومعلم لفن التمثيل، وهي ما اعتمد عليها ممثلونا الكبار منذ زمن، مع وجود مخرجين عظماء كانوا علي دراية كافية بطرق توجيه الممثل، وذلك قبل وجود ما يعرف بورش أو استوديوهات تدريب الممثل.

أضاف: التركيز أيضا أهم الأسس التي يحتاجها الممثل ، والمقصود به القدرة علي توجيه النشاط الذهني والعصبي والعضلي بشكل واع في اتجاه محدد ومقصود ، والتركيز أشبه بعضلة ذهنية يمكن تقويتها وتنميتها، شأنها شأن أي عضلة في جسم الإنسان، بحيث نصل بها إلي أقصى درجة من القوة والكفاءة، وذلك عن طريق ممارسة التدريبات، وكذلك بعض الألعاب كالبيوجا، البلياردو، الشطرنج، الفيديو جيم وغيرها، وهناك كذلك الحد الإبداعي للتوتر .. الاسترخاء، وهو درجة من التوتر تحفز للأداء التمثيلي ولا تعوقه، ويعد التوتر الزائد العدو الأول للممثل، وخاصة المبتدئ، وهناك وسيلة معالجة الداء بالداء، وهي تعتمد علي التخلص من التوتر بافتعال

يختار المنهج المناسب لأدائه، ولهذا يقال إن المضمون ينادي شكله.

و عن عزوف بعض المحترفين عن التدريب بحجة أنهم ليسوا في حاجة إليه قال: الأمر يحتاج لتغيير ثقافة الفنان، وأن يفهم أنه مثل لاعب الكرة ، مهما بلغت نجوميته وشعبيته وثمنه لا يمكنه الاستغناء عن التدريب، وإلا توقف فهو واضمحلته مهاراته.

أما عن المقومات التي يجب أن يتسم بها المدرب فقال: إن تعدد الورش وكثرتها لا تشكل أزمة، فطالما تعمل في سوق مفتوح فسيكون لديك كل الأنواع والأشكال وكل له سمعته وثمنه وتكلفته. هناك الجيد والردئ ، والمفترض أن يختار الممثل بوعيه وإمكاناته. وهناك مواصفات لابد أن تتوفر في المدرب الكفاء أولها: أن يكون دارسا لفن الممثل ومناهج التمثيل، ويطور طيلة الوقت من نفسه وثقافته ومعلوماته، وأن يدرس جيدا السوق الذي يعمل به، لأن سوق الممثل في مصر يختلف عن الممثل في الدول العربية وفي أوروبا، فدوره ليس فقط أن يساعد الممثل على أداء دور ناجح، إنما أن يضعه على طريق النجاح ويساعده في تحقيق مشروعه كفنان ومبدع، و أن يعلم أن ما يصلح لممثل لا يصلح بالضرورة لممثل آخر، وأن لكل ممثل ما يناسبه من طرق وأساليب في تناول الشخصيات.

وختم بقوله إن قانون النجاح يقول: أنت لن تستطيع التحكم في الظروف ، لكن يمكنك أن تكون مستعدا طيلة الوقت، وهذا الاستعداد يتطلب من الممثل ألا يتوقف عن تطوير أدواته، ولا يكتفي بالدراسة.

لا تجعل موهبتك تصدأ

د.محمد عبد الهادي قال: كل ممثل سواء كان مبتدئ أو محترف عليه أن يسأل نفسه: ماذا فعلت بما منحه الله لي من موهبة، هل حاولت تنميتها، والعمل عليها، أم جلست في منزلي محبطا وفي انتظار الفرغ أو الفرصة ؟ وهل إذا جاءت الفرصة، سأكون مستعدا لها بالفعل؟ أضاف :إن التمثيل ما هو إلا مهارة أدائية تصاب بالصدأ إن لم نعمل على تنميتها باستمرار، أو تصاب بالتكلس مع كثرة العمل والميل الطبيعي للاستسهال، وما يمكن أن يفعله الممثل لتنمية موهبته: أولا تنمية الخيال الدرامي والثقافة العامة، بالقراءة الواسعة في المسرح والرواية وغير ذلك كعلم النفس مثلا، وفيها سيجد الممثل توصيفا داخليا وخارجيا للشخصيات ، وهو ما يساعده علي تنمية خياله الدرامي والمعرفة الأشمل بالطبيعة البشرية، ثانيا: تحصيل الخبرات الحياتية، بالاحتكاك الدائم بمختلف طبقات المجتمع وفتاته المتعددة. حيث الحياة بكل ما فيها من بشر هي المادة الخام التي يستوحي منها الممثل كيفية تجسيد شخصياته، فتأمل الآخرين دائما، حتي أقرب الناس إليك، ولا حظهم بدقة، خارجيا: طريقة المشي واللازمات الحركية والكلامية ، وطريقة الملبس وغير ذلك، وداخليا: التكوين النفسي



الممثل دائماً في حالة لياقة فنية ومستعد لتقديم أي دور هو ممارسة التمثيل طوال الوقت، لأن الممثل حين يكف عنها يصدأ، بالإضافة للمعرفة والقراءة باستمرار.

وأضافت «غنيمة» و لابد أن يكون على دراية بكافة مناهج التمثيل حتى وإن لم يحبها أو يستخدمها، حتى لا يكون جاهلاً بتفاصيلها حين يشارك في عمل أو من منهج أو طريقة بعينها، مثل الفنان التشكيلي لابد أن يعرف المدارس المختلفة . وتابعت «إيمان»: ما يجعلني أثق في المدرب هو سيرته الذاتية، وأن يكون مشهوراً وشاهدنا عدداً من أعماله عبر الإنترنت، لأن المدرب إن لم يكن «شاطر» فلن يحقق النجاح، وأنا على سبيل المثال أهتم كثيراً بـ **physical theater** وبالتالي إذا كانت الورشة في نفس اتجاهي أشرك بها لأنني أعلم أنني في حاجة للتدريب في هذه المنطقة لتنميتها وتطويرها، أيضاً من لديه إمكانيات صوتيه ويريد استغلالها فعليه بالتدريب في هذه المنطقة وأن يعرف ما الجديد فيها، وهذا ما يجعلني أقرر المشاركة في أي من الورش.

وقال حسن عبد الله : لابد أن يتمتع الممثل بصحة جيدة، ومعالجة أي خلل لديه؛ لأن العقل السليم في الجسم السليم، فالممثل جزئين الصوت والجسد وهي الأدوات الخارجية التي تظهر للناس، والأدوات الداخلية المشاعر والانفعالات والذكاء والحضور وسرعة الاستجابة.. إلخ، وكما هو هام أن ندرّب الأدوات الخارجية يجب أن نهتم أيضاً بتدريب الداخلي طبقاً للدور الذي نؤديه، وأهم ما يجب التدريب عليه هو الخيال، لأن الممثل يتخيل وجوده في الحدث ويندمج فيما يقوم به.

وأضاف «عبد الله» تطوير الممثل يأتي من خلال التدريب وليس بالضرورة التدريب البدائي، فالمبتدئ لديه تدريب هام جداً له علاقة بالجسد كيف يضبط جسده وحركته لتوائم الشخصية وليكون طبع لأي شخصية يؤديها، والتدريب على التعامل بطبقات الصوت الثلاثة الحادة والمتوسطة والغليظة وكيفية التنقل بينها، فأحياناً حين يتحدث الممثل بطريقة غليظة يختفي صوته لأنه تعامل بشكل خاطئ.

وتابع «حسن» ثم تأتي المرحلة المتطورة والتي أدرّب نفسي عليها، وهي ملاحظة كل أخطاء الناس الصوتية والشكلية ومعرفة الفروق بينها ، ويجب أن يكون لدي الممثل فكرة عامة، ليس بالضرورة الغوص إلا إذا كان سيلعب شخصية في منطقة معينة، أما بالنسبة لي فتطوري يأتي من خلال تدريبات معينة ليست بنفس صعوبة المبتدئ، ولكن مفعولها أقوى.

أما عن مقومات مدرب الورشة القادر على إضافة جديد للممثل، فأن يكون مطلعاً ومثقفاً، وأن يدرك النواحي النفسية للمتعلم وثقافته ، لأن الممثل يتمتع بحساسية زائدة، أيضاً أن يتسم المدرب بالقيادة لأن هناك تدريبات تحتاج أحياناً للجدية الشديدة، وأن يدرب المدرب نفسه على التدريب ليمتلك أدواته جيداً ويطلع على الجديد.



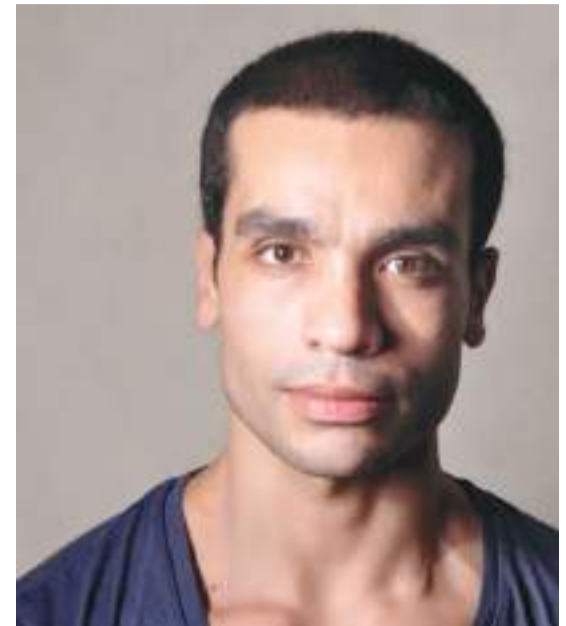
وأضاف «كمال»: أما عن مناهج التمثيل فليس شرطاً أن يعرف الممثل كل المناهج، ولكن؛ يطلع عليها بشكل نظري؛ فليس هناك ما يسمى بممثل يتبع مدرسة بعينها، الفن يرتبط بالحياة وفي الحياة لن أنظر للناس بطريقة وجودية، الفكرة أن أتعلم وأجرب مع جميع المناهج وفي النهاية سيظهر طريق خاص بك، يتناسب وقدراتك العصبية والنفسية والجسدية؛ حيث أن التكوين النفسي والجسدي لن يحتاج من الممثل الطريقة الوجودية مثلاً، لكن لكل ممثل تركيبته التي تحدد اتجاهه، الذي هو حصيلة القراءة والاطلاع، وفيما يسمى بمدارس التمثيل، فحتى ستانيسلافسكي الذي تفرعت منه كل الأشياء ويعتبر الجد الأعظم كان هناك إجماع عليه ورفض له، واعتراض، أو تطوير، لأن التمثيل مأخوذ من الحياة والواقع.

وتابع: حين تموت الرغبة في التعلم يتوقف تطورنا ونفقد شغفنا في المعرفة والرغبة، والمعرفة لا تأتي إلا بالشك أنك في حاجة للتعلم، لكن الثقة في النفس بنسبة 100% تقتل الرغبة في المعرفة، وفي المثل الشعبي «يموت المعلم وهو بيتعلم»، علينا التعلم حتى تنتهي حياتنا، وعن نفسي لا أفهم كيف يكون هناك دكتوراه في التمثيل ، يمكن أن نسحبها باحث في التمثيل.

تابع : احنا «شاطرين» مع المبتدئين، ولكن ليس لدينا خبرات تدرب المحترفين إلا من يحضرن من الخارج أحياناً، والحل أن يلجأ الممثل للخارج. ونصيحتي للمبتدئين ألا يستعجلوا، ومن لديه أغراض أخرى بخلاف التمثيل والفن فمن الأفضل له الابتعاد «المشرفة مش ناقصة قتلى» .

وللشباب رأي

قالت الممثلة الشابة إيمان غنيمة: إن الأمر الذي يجعل



ولهذا فدائماً يكرروا أنفسهم، و الإنسان دائماً ما يبحث ليطور إمكانياته و الورش تعطي الفرصة لفتح مدارك مختلفة في الأداء، وبعضهم يلتحق بالورش سرا وكأنها سبه يعير بها. نحن كمجتمعات شرقية كسالي وطالما ما نقدمه ينجح لماذا الإرهاق. وأحب أن أئوه هنا إلى أن هناك تصور خاطئ عن مدرب التمثيل، فهو تخصص مختلف تماماً، أحد العلوم التربوية الخاصة بالتدريب على الفنون الأدائية، وهناك شروطاً ليصبح المخرج أو الممثل مدرباً، منها تخصص تربوي، لابد أن يكون دارساً لعلم النفس التربوي، المسألة ليس معلومات فقط، فالممثل حين يُدرّب يكون لديه تصور معين عن التمثيل رغماً عنه يفرضه على المتدربين، والمخرج دائماً لديه ميل أن يخفي عيوب الممثل ليخرجه في أفضل صورة، في حين أن المدرب يجب أن يكشف عيوب المتدرب لإصلاحها، بالإضافة للخبرة الإنسانية التي يجب أن تتوافر، أيضاً لا يمكن أن يصبح مدرباً للتمثيل إلا إذا مر بمرحلة مساعد مدرب، لأنها تمنحه خبرة عملية، وكل مدرب يكون له منهجه وطريقته في العمل، ولهذا في الخارج تجد الممثل يلتحق باستوديو معين للتدريب على يد شخص معين، رغم أنه يمكن أن يكون نفس المنهج ولكنه يطبق بطرق مختلفة، فهي مهنة صعبة.

مشاكل الشهرة

فيما يرى الفنان أحمد كمال إن ما يحدث فارقاً بين موهبتين، هو درجة الوعي والثقافة، فهما - بالإضافة للمعرفة وتطوير الذات - ما يضمن استمرارية الفنان، أو أي شخص يعمل في الفن؛ لأن هذا الوعي يحميه من نفسه ومن مشاكل الشهرة والأضواء، ويحصنه ضد الكثير من الأشياء التي نشاهدها في أمثال محمد رمضان، الذي على الرغم من موهبته يصنف في النهاية بلا وعي أو ثقافة أو اطلاع.

أحمد كمال للمبتدئين: من لديه أهداف أخرى غير الفن

فيبتعد «المشرفة مش ناقصة قتلى»

مسرح إبراهيم الحسيني

في رسالة دكتوراه



محاولةً دائمةً لقراءة التجربة الإنسانية بأبعادها المتعددة السياسية والثقافية وخاصةً الاجتماعية؛ فالكتابة المسرحية محاولةٌ جادةٌ للإضافة إلى الواقع الذي يحياه الإنسان ليس فقط من خلال طرح آماله وأفكاره وقضاياها من خلال النص المسرحي، بل وعلى الكاتب الواعي تقديم حلولٍ سواءً كانت مباشرةً أو غير مباشرةٍ بما يتحقق مع طبيعة ومضمون النص المسرحي، وهو ما حاول أن يظهره لنا الكاتب المعاصر "إبراهيم الحسيني"¹ من خلال كتاباته والتي تطرقت لفترة من أصعب الفترات على المجتمع المصري، "فالحسيني" يعد أحد أبرز كتاب المسرح المعاصرين المهمومين بقضايا المجتمع خاصةً الطبقة الوسطى التي تُعد الطبقة الأكثر تأثراً في المجتمع.

ويتضح ذلك من خلال باكورة الأعمال المسرحية المنشورة والغير منشورة للكاتب، والتي بدأت منذ عام 1995م مسرحية "سكات شرقي"، لكن تعد مسرحية "الغواية" والتي حصل من خلالها على جائزة "محمود تيمور" للإبداع المسرحي هي الإنطلاقة الفعلية "للحسيني"، والتي قد عُرضت على عديد من المسارح برؤىٍ إخراجية مختلفة،

وهو دلالات القبض على اللحظة المهمة، ومن لعبه القبض على اللحظات المهمة اعتقدت كانت رؤية الباحث الذي اخترق عوالم إبراهيم الحسيني بحس نقدي مكنه من تقديم قراءة مميزة لتلك العوالم والتي تستوعب العيديد من القراءات الأخرى فمسرح إبراهيم الحسيني غني بأسراره

أما عن الرسالة وجهد الباحث فهو يسعى إلى تأكيد ارتباط الفن ارتباطاً وثقاً بقضايا المجتمع ومشكلاته وانفعالاته سواءً كانت السياسية، أو الاقتصادية، أو العقائدية، ويمثل المسرح أقدم الوسائل الاتصالية والتعبيرية التي ارتبطت بقضايا المجتمع، فالمسرح - كظاهرة اجتماعية - يعبر عن قضايا المجتمع، ويخضع بدوره لكل ما يصيب المجتمع من تغيير، ومن ثم يتأثر بعوامل التغيير الاجتماعي التي تصيب البنية الاجتماعية، بالقدر الذي قد يساعد على تطوره ونموه من جهة، أو تدهوره وانهاره من جهةٍ أخرى، كما أنه يؤثر في هذه البنية ويساعد على تدعيم التغيير أو نقده.

لذا شكلت قضايا الإنسان وصراعاته محور اهتمام الآداب والفنون منذ نشأتها لذا فهناك ارتباطٌ حتمى بين الكاتب المسرحي والواقع المحيط به، مما يجعل تفاعله مع هذا الواقع وكتاباته



محمود سعيد

ناقش الباحث / محمد علاء عبد الله الخطيب
بجامعه طنطا كلية التربية النوعية قسم الإعلام التربوي
2021

رسالته للدكتوراه وهي بعنوان معاناة الطبقة الوسطى في مسرح إبراهيم الحسيني في ضوء التغيرات الاجتماعية في الفترة من 1999 حتى 2018م وتكونت لجنة المناقشة والحكم من ا.د/ كمال الدين حسين (عليه رحمة الله) و ا.م.د/ هالة فوزى عبد الخالق و ا.م.د/ مایسة علی زیدان و ا.د / نبیله حسن و ا.د / عزة الملط

يمثل إبراهيم الحسيني مرحلة مهمة في مسيرته الكاتب المسرحي المصري إذ بدأ مسيرته الإبداعية منذ بداية التسعينيات ومازال النبع مستمرا، فقد خط لنفسه اطارا مميزا مع فعل الكتابه ذاك الفعل الذي يؤشر الي فعل اكبر

مما دفع الباحث إلى التعرف على قضايا الطبقة الوسطى في نصوص الكاتب «إبراهيم الحسيني»، خاصة وأن الكاتب يعد أحد الكتاب المعاصرين لتلك القضايا والأزمات التي تعرضت لها الطبقة الوسطى المصرية منذ أوائل تسعينيات القرن الماضي حتى الوقت الحالي.

وبالتالي تتحد مشكلة الدراسة في التساؤل التالي: إلى أي مدى استطاع «إبراهيم الحسيني» بلورة وتقديم معاناة الطبقة الوسطى في نصوصه المسرحية؟، وقد وجد الباحث أن هناك ندرة في الدراسات التي تعرضت لمعاناة الطبقة الوسطى في المسرح المصري في نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين، كذلك ندرة الدراسات التي تعرضت بتحليل لنصوص الكاتب المسرحي «إبراهيم الحسيني».

منهج الدراسة :

أعتمد الباحث في هذه الدراسة على منهج النقد البنوي التكويني والذي يقوم على رصد العلاقة بين الابداع المسرحي والمجتمع، وتبسيط الضوء على الأبعاد الاجتماعية في أعمال الكاتب. «حيث أظهر المنهج البنوي التكويني أهمية الإفادة من المرجعيات التاريخية والاجتماعية، حتى يتمكن الناقد من الوعي بالمضامين الفكرية التي يكونها النص الأدبي».

فصول الدراسة :

اشتملت الدراسة على أربعة فصول على النحو التالي: الفصل الأول (الإطار المنهجي للدراسة) حدد من خلاله الباحث مشكلة الدراسة، وأهم التساؤلات وأهمية الدراسة، والمنهج المتبع، ومجتمع الدراسة والعينة، كما أشتمل على حدود الدراسة، والدراسات السابقة والتعليق عليها.

بينما جاء الفصل الثاني بعنوان (الطبقة الوسطى والتغيرات الاجتماعية) شمل التعريف بالطبقة الوسطى، ونشأتها وتطورها، وأهميتها، وحجم وبنية الطبقة الوسطى المصرية، وأهم المشكلات والقضايا التي تعرضت لها .

وكان الفصل الثالث بعنوان (قضايا الطبقة الوسطى في إبراهيم الحسيني) ركز على أهم القضايا الاجتماعية التي طرحها الكاتب «إبراهيم الحسيني» في نصوصه المسرحية، وتمثلت في قضية (القهر، الفقر، التهميش، الفساد، الاستخدام النفعي للدين، الاعتقاد في الخرافات).

ثم جاء الفصل الرابع بعنوان (تقنيات الكتابة في مسرح إبراهيم الحسيني) الذي شمل على أهم السمات الفنية التي أعتمد عليها الكاتب المسرحي «إبراهيم الحسيني» في بلورة نصوصه المسرحية (عينة الدراسة)، وتمثلت في (سمات المذهب الملحمي، التعبيري، الرمزي، الاستلهام من التراث، التمثيل الصامت).

الإبداعية، وهو ما يستدعي دراسة دقيقة لأعمال هذا الكاتب والتي تقدم وصفاً دقيقاً وتحليلاً عميقاً لقضايا المجتمع المصري في فترة من أهم الفترات التي مر بها المجتمع المصري .

مشكلة الدراسة :

تعد الطبقة الوسطى القاعدة العريضة في المجتمع المصري وصمام الأمان له، وكذلك الحال بالنسبة للمجتمع المصري، فالطبقة الوسطى هي التي تحقق التوازن بين طبقات المجتمع، وكلما تحقق الاستقرار لهذه الطبقة من الناحية السياسية والاقتصادية والاجتماعية، كلما كان المجتمع أكثر استقراراً .

ويعد المسرح - سواءً كان متمثلاً في النصوص المسرحية أو العروض الحية على خشبة المسرح - أحد أهم المنابر الفنية لطرح ومناقشة ما تعانيه الطبقات الوسطى في المجتمعات المختلفة خاصة في المجتمع المصري، فالمسرح وسيط هام من وسائل الثقافة والفنون لكشف النقاب عن المشكلات والأزمات التي تتعرض لها تلك الطبقة بمختلف مستوياتها، فالعديد من المسرحيات المصرية -التراثية والمعاصرة- طرحت قضايا الطبقة الوسطى بصورة مباشرة وغير مباشرة من خلال الأحداث أو نماذج الشخصيات مثل (خريجي الجامعات - الموظفين الحكوميين - المعلمين - أصحاب المهن الصغيرة) تلك النماذج التي تعاني وتكافح باستمرار للبقاء في حيز الطبقة الوسطى على أمل الترقى الطبقي فيما بعد.

مروراً بمسرحية أيام أختان عام 2003م حصل من خلالها على «جائزة المجلس الاعلى للثقافة»، وصولاً إلى مسرحية «كوميديا الأحران» والتي قد كُتبت عقب ثورة 25 يناير 2011م ونُشرت في عام 2013م، والتي قد تُرجمت إلى اللغة الانجليزية وقدمت على مسرح سان سيغال بأمريكا، بالإضافة إلى عديد المسارح في أمريكا ومصر .

ولقد عاصر «الحسيني» فترة مهمه من الفترات التي مرت على المجتمع المصري، وذلك في فترة ما قبل ثورة 25 يناير 2011م، وحتى 30 يونيو 2013م، وقد انعكست حالة المجتمع المصري والتغيرات الاجتماعية التي مر بها في نصوص الكاتب بشكل واضح، سواءً بالتعرض المباشر أو الغير مباشر لقضايا الطبقة الوسطى في المجتمع أو حتى الاستشراف بالمستقبل وتوقع الثورة كما حدث في مسرحيات (مراكب الشمس، الغواية، سجن فايف ستارز)، أو من خلال الواقعية في التعبير عن وضع الاجتماعى والسياسي كما حدث في مسرحية «كوميديا الأحران» التي كُتبت بعد قيام ثورة 25 يناير 2011م. والتي وصفها «نهاد صليحه» بأنها «كانت تعتمد على البساطة في المفهوم والمباشرة في التعبير مع القليل من الدراما المتقطعة التفاعلية والشعرية، الأمر الذى أنقذ المسرحية من السقوط في فخ ترديد الشعارات الرخصية».

من ثم فإن الدراسة الحالية تهتم بدراسة معاناة الطبقة الوسطى في مسرح «إبراهيم الحسيني» في ضوء التغيرات الاجتماعية للمجتمع المصري أثناء فترة إسهامات الكاتب





كما تمكن «الحسيني» من الاستشراف بثورتي 25 يناير 2011م، و30 يونيو 2013م قبل حدوثهما بأكثر من ثمانية أعوام، وذلك من خلال نص «سجن فايف ستارز» الذي كُتب في عام 2003م، ولم ينشر إلا في عام 2013م، وذلك لما تضمنه النص من تجسيد واضح لمعاناة الطبقة الوسطى في المجتمع المصري مع بداية الألفية، والذي دفعه إلى القيام بالثورة.

لجأ «الحسيني» إلى العديد من السمات الفنية في تحقيق التغريب في نصوصه المسرحية، وهم (هدم الجدار الرابع، فضح اللعبة المسرحية، تغريب الشخصيات، التغريب الزماني، تبديل الأدوار).

اعتمد «الحسيني» على سمات الكتابة الفنية التعبيرية بصورة ملحوظة خلال نصوصه المسرحية (عينة الدراسة)، حيث عمد الحسيني استخدام كلاً من (الكاريكاتيرية، الحلم، المؤثرات البصرية، تعميم الأسماء)

تضمنت أغلب النصوص المسرحية (عينة الدراسة) رموزاً ذات دلالاتٍ دراميةٍ مهمة، وقد تباينت تلك الرموز من حيث طبيعتها وتوظيفها.

كما أبرزت الدراسة التناص التراثي في نصوص الكاتب «إبراهيم الحسيني» موضع التحليل مَثْمَلًا في (الحكاية الشعبية، الأراجوز).

اعتمد «الحسيني» في بعضٍ من نصوصه المسرحية إلى استخدام تقنية التمثيل الصامت، وتوظيفها توظيفاً درامياً أو ملحمياً.

الإداري التي يمكن أن تؤثر بشكل كبير في تقدم المجتمع . أبرز الكاتب عملية «الخصخصة» التي كانت تنفذ بصورة خاطئة في المجتمع المصري قبل ثورتي 25 يناير 2011م، و30 يونيو 2013م.

عرض الكاتب «قضية البطالة» كواحدة من النتائج الحتمية للفساد السياسي والإداري في المجتمع، الأمر الذي ظهر في . كما عمد الكاتب لطرح أزمة «هجرة العقول للخارج» من المجتمع كواحد من تداعيات قضية الفساد.

بينما حرص «الحسيني» على معالجة قضية «الاستخدام النفعي للدين» كواحدة من أدوات الجماعات والافراد في الوصول للسلطة .

على الرغم من طرح الكاتب لقضية الاعتقاد في الخرافات في أكثر من نص من نصوصه المسرحية إلا أنها لم تستحوذ على مساحة درامية معقولة مثل سابقتها من القضايا، عالج الكاتب في طياتها الصراع بين التعليم الخرافات المنتشرة في المجتمع.

كما يجب أن يشير الباحث أن النصوص المسرحية (عينة الدراسة) للكاتب «إبراهيم الحسيني» لم تتوقف فقط عند حد تضمينها لقضايا الطبقة الوسطى، بل تمكن الكاتب من خلال أكثر من نص استشراف المستقبل :

فحمل نص «الغواية» -الذي كُتب في عام 1998م ونُشر في عام 2002م- استشرافاً مهماً بمستقبل ثورات الربيع العربي التي حدثت في عام 2011م، وما وقعت فيه من أخطاء بفعل الغواية.

نتائج الدراسة :

وكانت من أهم نتائج الدراسة ما يلي :

الطبقة الوسطى المصرية وُجِدَت منذ حقبة «محمد علي» وازدهرت سياسياً واقتصادياً وثقافياً في عهد «عبد الناصر».

جاءت قضية البطالة وتدني الأجور في مقدمة القضايا التي عصفت بالطبقة الوسطى المصرية خلال العقود الأربعة الأخيرة.

فرضت قضايا الطبقة الوسطى طبيعتها على أذهان المبدعين، فظهرت في العديد من الإنتاج الإبداعي للكثير منهم، ومن ضمنهم الكاتب المسرحي «إبراهيم الحسيني».

استطاع الحسيني أن يطرح قضية القهر بصورة شاملة وأبعادٍ مختلفة؛ كونها القضية التي شغلت أكبر مساحة درامية في نصوصه المسرحية .

جاءت قضية الفقر في المرتبة الثانية كأكثر القضايا تناولاً في نصوص الكاتب «إبراهيم الحسيني» .

ركز الكاتب على قضية التهميش بصورة واضحة من خلال إظهار شخصيات تحمل اسم (المهمش أو الميت أو الشحاذ) تتسم بكل سمات التهميش.

ارتبطت قضية التهميش بشكلٍ رئيسٍ بكلٍ من قضية الفقر والقهر .

أعطى «الحسيني» قضية التهميش مساحة درامية متساوية مع باقي القضايا في نصوصه المسرحية.

طرح الكاتب قضية «البيروقراطية» كواحدة من أوجه الفساد

فرقة «الضوء»

أقل قدرة من الطلاب



ومن هنا نجد أن كل تجربة من تجارب «الضوء» مختلفة تماما باختلاف الجمهور بل يتنوع ويختلف باختلاف ظروف مكان عرضه..

مشاركات فنية

تعاونت فرقة «الضوء» خلال مشوارها المسرحي مع المؤسسة الثقافية ممثلة في صندوق التنمية الثقافية بمعيار الشراكة الفنية فقدمت «راشومون» عن مسرحية يابانية للكاتب «اكوتاجاوا» عام 1995.. و«فتافيت الماس» عن 17 قصة قصيرة لتشيكيوف و9 قصائد لصلاح جاهين عام 1999.

والراصد لمشوار «الضوء» يجد أن عروضها تصل إلى حوالي عشرين عرضا على مدى أكثر من خمسة عشرين عاما.. بدأتها بالعرض الأخير 88، والمطاردة 89، ثم العابرون 90، وأنصار الثائرين 92، والبيانو 93، وراشومون 95 وسلم لي على 96، وفتافيت الماس 99، وعملت الفرقة على إنتاج عرضين الأول عن أعمال صلاح جاهين والعرض الثاني عن السعادة الزوجية.. ليخرجا في صيف 2004.

مسرح فرقة «الضوء» هو مسرح بلا نقاب.. مسرح مكشوف راصد بأقل قدر من الطلاب والإكسسوار ليحقق حالة فنية قريبة من الناس.. تعتمد «الضوء» في تقنياتها الفنية على تقنية السينما من حيث التكنيف فتختصر الكثير من الكلام والأحداث عبر لغة الصورة المعبرة ليصل المعنى مؤثرا صادقا بأقل قدر من الخطاب فيتحقق التواصل مع الجمهور الذي هو الهدف الأسمى لأي مبدع. فرقة «الضوء» كان دائما هدفها الاستقلال لتتخلص قدر الإمكان من معوقات الإبداع واختارت الفرقة بأعضائها الفن وسيلة ليصرخوا بهمومهم ويجدوا من يسمعهم.. فهو يمثلون أنفسهم.. ويتحاورون مع الآخرين.



طرق الصياغة

تعتمد فرقة «الضوء» بالأساس على صياغة نصوصها من مصادر مختلفة.. فلا تعتمد فقط على النصوص المسرحية وإنما تعمل على تكوين موضوعات عروضها من الشعر.. والكاريكاتير مثلما قدمت على المسرح الكوميدي عرض «سلم لي على» عام 1996 ويهتم مخرج الفرقة ومؤسسها طارق سعيد بتدريب الممثلين على الأداء البسيط التلقائي ليكونوا دائما جاهزين لتقديم الأسلوب المناسب للعرض البسيط.. فيخرج أداؤهم تلقائيا متسقا مع الكتابة السلسة البسيطة طارحا الأفكار بعمق، وهي طريقة لعل أول من ابتدعها في العصر الحديث هو المسرحي العالمي «بيتر بروك» لهذا.. نجد أن الممثل المدرب الحاضر في فرقة «الضوء» هو العنصر الأساسي.. بعده يأتي الجمهور كركن أهم في التجربة المسرحية.. فالممثل هو سفير «الضوء» في العمل المسرحي.. يحل بداخله فكرا يحترم عقل المتفرج ويعرف بأدواته الفنية على أوتار عقله وإحساسه وعينه،



عيد عبد الحليم

عندما ظهرت المبادرة الأولى لتجميع الأعمال المسرحية للفرقة الحرة وتقديمها في شكل جماعي عام 1990 لأول مرة لم تكن هناك معايير أو مواصفات واضحة لماهية الفرق الحرة.. ولا كيفية فض الاشتباك بينها وبين الفرق المسرحية الأخرى التي تعمل في الحقل المسرحي المصري.. لذلك جاء المعيار الأساسي الذي تم تطبيقه على عروض عام 90 عند إقامة «اللقاء المسرحي الحر الأول» هو امتلاك الفرقة لعرضها وإمكانية تقديمه في أي مكان، هذه الصيغة كان من الصعب تحقيقها إلا في إطار «التمويل الذاتي» من قبل الفرق.. وهو ما يتيح للفرقة وضع اسمها الفني على منتجها الذي قامت بتمويله كاملا.

وقد تزامنت الدورة الأولى لمهرجان المسرح التجريبي عام 1988 مع تخرج المخرج طارق سعيد مؤسس فرقة الضوء الفنية المستقلة من الجامعة مع مجموعة من الفنانين الشباب.. ورغبتهم في العمل كمجموعة فنية خارج إطار المؤسسة.. سواء تلك التي تمثلت في الجامعة عندما كانوا أعضاء في المنتخب المسرحي.. أو الجهات الثقافية ممثلة في وزارة الثقافة بمسارحها وقصورها.

هذه الرغبة المشتركة بين مجموعة فرقة الضوء أثمرت عن تكوين الكيان الفني «الضوء» والذي قدم أول عروضه المسرحية في الدورة الأولى للمهرجان التجريبي.. باسم «العرض الأخير».

ومنذ عام 1988 وفرقة الضوء تعمل على تقديم عروضها الفنية بشكل يقترب كثيرا من البساطة متضمنا العمق الفني في مضمونه.. هذه البساطة العميقة تنبع لدى أعضاء الفرقة من الإيمان بأن الطروحات الفنية لا تخلق من العدم إنما هي موجودة بالفعل.. وكل ما تفعله «الضوء» هو إلقاء الضوء عليها فتراها مع الجمهور أوضح وأجمل.

تأسست الفرقة من المخرج طارق سعيد والممثل إيهاب صبحي والممثل سيد الروي.. ثم انضم لها بعد ذلك عدد كبير من الممثلين والممثلين.. شاركوا في ثمانية عروض مسرحية قامت الفرقة بإنتاج خمسة منها بالجهود الذاتية.

كانت مشاركتها فعالة منذ البداية في تأسيس تيار للمسرح الحر في مصر.. فشاركت في الدورة الأولى للقاء المسرح الحر الأول عام 1990 بعرضين هما «العبرون» و«العرض الأخير».

وقد فازت عن عرض «العبرون» بتقدير جميع النقاد والجمهور وفي اللقاء الحر الثاني.. شاركت بعرض «انصاف الثائرين» عام 1992.. والذي فاز بجائزة أفضل عرض بإجماع لجنتي التحكيم حيث كان باللقاء مسابقتان الأولى للمسرح عموما والثانية لأعمال يوسف إدريس.

وفي اللقاء الحر الثاني عام 1993.. شاركت «الضوء» بعرض «البيانو» والذي فاز بأحسن عرض وسافر ليمثل مصر في مهرجان ربيع المسرح العربي بالمغرب في نفس العام.

هذه المشاركات في تأسيس فكرة تيار المسرح الحر لم تمنع الفرقة من المشاركة في معظم دورات المهرجان التجريبي فقدمت عرض «المطاردة» عام 1989 و«راشومون» عام 1995.

طبيعى ان يثور هذا السؤال ليس فقط في ضوء الدور الذى يلعبه المسرح في حياة اى مجتمع، بل في ضوء حقيقة مهمة وبديهية. كان لبنان مهد المسرح في العالم العربي حيث حظ المسرح رحاله لأول مرة في العالم العربي في لبنان من خلال مسرحية موليير «البخيل» في العام 1848، الذي قام بعرضها مارون النقاش في مسرحه المنزلي في بيروت.

وعمت الساحة المسرحية اللبنانية بعد ذلك ترجمة واسعة لآثار مسرحية عالمية في المسرح الكلاسيكي الفرنسي والإنجليزي، ومن المترجمين البارزين آنذاك: أديب اسحق، طانيوس عبده، الياس فياض، نجيب حداد... وكتب المسرحيون تجارب باللغة الفصحى شعراً ونثراً مستلهمين التاريخ العربي القديم والبطولات. إلى الحرب العالمية الأولى بقي المسرح اللبناني منتشرًا عبر مصر في معظم البلدان العربية، وارتبطت نهضته في العقود الأولى من القرن العشرين بالمسرحيين اللبنانيين في مصر، ليبدأ الاحتفاء بشكله الحديث مع المؤلف فرح أنطوان والمخرج عزيز عيد والممثل جورج أبيض.

وفي العصر الحديث تعتبر فترة الستينيات حقبة ازدهار المسرح اللبناني مع ما رافقه من ازدهار اقتصادي، اجتماعي وسياسي مر به لبنان. وخلال هذه الفترة تأسست 3 مسارح في لبنان: مسرح بيروت في عين المريسة، مسرح شوشو في ساحة البرج ومسرح الأشرفية.

رثة

وفي وقت لاحق، تأسس مسرح المدينة الذي لا يزال صامداً حتى اليوم، و«البيكاديللي» الذي كان مقراً لعروض الرجائية المسرحية والغنائية و«المسرح الكبير». وكان اللبنانيون ينظرون الى المسرح باعتباره الرثة التي تسمح لهم بالتنفس، بخاصة وساحة واسعة للتعبير عن داخلهم وعن الواقع الخارجي.

شهدت هذه الفترة انطلاقة وتحولاً كبيراً في المسرح، وكانت المسرحيات تقدم باللغات الأربع: العربية، الفرنسية، الإنجليزية والألمانية، وكانت البيئة اللبنانية الحاضنة للتنوع الديني، الطائفي والاجتماعي، أرضاً خصبة للإنتاج الفكري والمسرحي المتنوع والغني بثقافات شتى.

و خلال هذه الفترة انشأت الجامعة اللبنانية قسماً لدراسة المسرح لصقل المواهب المسرحية في كافة فروعها مثل التمثيل والخراج والكتابة وتخرج المئات من هذا القسم واصبح بعضهم من الوجوه المعروفة والمواهب الصاعدة.

وفي 1975 اندلعت الحرب الأهلية في لبنان، وبدأ المسرح بالتراجع مع تزايد وتيرة الموت في بيروت التي أضحت «مدينة منكوبة». وبدأت الفرق المسرحية اللبنانية تسعى الى عرض اعمالها خارج لبنان سواء في العالم العربي او في اوربا او في المهجر الامريكي.

لكن الضربة الكبرى التي أصابت المسرح، كانت عقب الاجتياح الإسرائيلي للعاصمة الحزينة في العام 1982، حيث دُمّرت غالبية المسارح، وكان مصيرها الإهمال لاحقاً.

وبالرغم من كل المآسي التي لحقت بالمسرح اللبناني عبر السنين، إلا أنه بقى في عيون المسرحيين وفي عيون ابناء لبنان انفسهم عشقاً لا نهاية له كما يقول المسرحي والممثل فادي أبي سمرا.

تأثير كورونا

ومع وباء كورونا استجدت ظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية



أصابته كمشرح وطني، لأن إيجار المسرح اليوم هو عبء على أي فرقة مسرحية.

وكشفت آية أن العديد من المسارح الوطنية «أصبحت خارجة عن الخدمة» و«في طي النسيان»، كالمسرح الكبير في وسط بيروت، الذي توقفت عروضه بعد بداية الحرب الأهلية بسبع سنوات، مشيرة إلى أنه «ورغم إصرار ومجهود المسرحيين على إعادة افتتاحه عوضاً عن إقامة ذكرى تأبينية له، إلا أن المحاولات لم تنجح، وأصبح رهناً للشركات الخاصة، وحتى اليوم لا يزال مصيره الإهمال».

واعترفت أبي حيدر أن دور السلطة غائب من الأساس، كما أشارت إلى أن العديد من المدارس الحكومية تغيب عنها حصص التمثيل، كونها من «الكليات»، ولا تتحمل أعباءها إلا المدارس الخاصة والمرموقة.

سر الحب

وقضى قائلة منذ صغري كنت أحب المسرح، فهو يجعل الممثل

أصابته هذا القطاع بالشلل مع قرارات الإغلاق. وكان المسرح أواخر القطاعات التي يسمح لها بفتح أبوابها. وجاء انفجار 4 اغسطس الدامي ليوجه ضربة جديدة الى المسرح اللبناني.

وساعد على تفاقم المشكلة غياب دور الدولة عن تقديم اى دعم لهذا الجانب المهم من جوانب الحياة الثقافية اللبنانية. وباتت الانظار تتجه الى المجتمع المدني في لبنان وخارجه للقيام بهذا الدور. ويتهم «إي سمرا» الدولة اللبنانية بتجاهل طبعة العمل المسرحي وكون مهنة التمثيل هي من أكثر المهن صعوبة وجهداً. وهو يتذكر كثيراً من زملائه اصابوا بامراض من جراء العمل المسرحي وتبعاته ولم يجدوا العلاج المطلوب ورحلوا على ابواب المستشفيات في انتظار علاج لم يحصلوا عليه.

وتؤمن على قوله «آية أبي حيدر» فتقول إن وباء كورونا وانفجار بيروت ليس وحدهما السبب في «انطفاء» شعلة المسرح، بل إهمال هذا القطاع منذ زمن بعيد، وعدم تأمين أبسط ما يلزم من

دور الدولة لاغنى عنه من أجل الانقاذ



لكن المسرح سيتعايش مع كل جدي على غرار كل النكسات الماضية.

شوشو

ويقول انه يستمد هذا التفاؤل من واحد من ابرز المسرحيين وهو الراحل شوشو (حسن علاء الدين)، أحد أبرز المسرحيين اللبنانيين الذي رحل الى العالم الاخر فجأة بعد ازمة قلبية عن عمر لا يتجاوز 37 عاما في 1975 بعد حوالي ستة شهور من اندلاع الحرب الاهلية في لبنان



(ابريل 1975).

يتذكر دكروب كلمات قالها شوشو في بداية الحرب الاهلية «بعد الظروف الاليمية التي مرت على لبنان تساءل البعض عن سبب استمراري في العمل على تقديم مسرحية كوميدية جديدة، وكان الجواب بأنني أملك مسرحاً يومياً، وأن المسرح للتسلية والترفيه وإضحاك الجمهور، وأن استمرار المسرح ضروري بصرف النظر عن عدد الحضور، وإلا تحوّل الى مسرح موسمي». لكن شوشو لم يعرف آنذاك أن الظروف القاسية ستستمر وتتسع.

ويعود دكروب ليقول أنه منذ أواخر خمسينات القرن الماضي شهد لبنان أنواع المسرح كلها، العبثي منها والجاد، وظلّ متماسكاً حتى عام 1975 بفضل الدعم المادي طبعاً لينحسر بعدها الوعي الثقافي ويوظّف طائفاً وسياسياً، وصبّ ذلك كله في مصلحة مشهديات مشتتة وعبثية على الخشبة امتدت بالتالي الى الشاشة الفضية.

عودة الروح

ويقول الدكتور ايلى لحدود المدير السابق للمركز اللبناني للمسرح إن لدى المسرحيين في لبنان رغبة حقيقية للنهوض بالمسرح، فهم يعتبرونه ملاذاً أو حتى «مقاومة» كي لا يسقط بلدهم في فخ الطائفية. ولابد ان تقوم الدولة في لبنان بدورها في إعادة الروح إلى هذا الفن الذي طالما احتاج دعماً مادياً ومعنوياً.

ويقول ان هذا الدعم يجب ان يكون في اطار خطة متكاملة تبدأ بإنشاء قاعات مسرحية. ويشير الى ان القاهرة وحدها بها 80 قاعة مسرحية. ولا يجب الاكتفاء بتوزيع الدعم على فرق محدودة. ويجب التركيز على إعادة الجمهور الى المسرح في عصر يمكنه فيه مشاهدة العمل المسرحي على اقرص مدمجة او عبر الانترنت.

ويقول الناقد والكاتب المسرحي اللبناني عبيدو باشا انه لا ينبغي في الوقت نفسه تحميل المسرح أكبر من طاقته، موضحاً أنه شكل تعبري لديه قدرات محدودة وأفكار ينقلها أبطاله إلى الجمهور على ضوء قضايا محددة، لم يحدث أن قامت ثورة بعد عرض مسرحي ما. وهو يشبه اصعبا يشير إلى المشكلة وإلى المتهم والضحية، لكنه في الوقت نفسه لا يهدف إلى تقديم الحلول، وليست مهمته معالجة اليوميات بل قضايا إنسانية كبرى.



هي القطاعات الثقافية، بالرغم من أنها ليس فقط وسيلة إمتاع أو ترفيه، بل هي أساس بناء كل مجتمع وهويته، إلا أن العديد من الحكومات لا تراعي مدى أهميته، وتبقى المأساة تلاحق من اتخذ المسرح سلاحاً وحيداً يواجه به عثرات الحياة. وأضاف ان المسرح اداة لاغنى عنها من اجل التواصل لكونه يسمح للأفراد بالتفاعل والتشارك و«على الرغم من زعم العديد بأن عصر المسرح قد انتهى، إلا أنني أقول إنه يولد ويبعث من جديد، ويواكب كل تطور». واعتبر دكروب أن جائحة كورونا قد تستمر لبضع سنوات،



يعيش في شخصية اخرى مثل فنون اخرى. لكن ما يرجح كفة المسرح ان الممثل يخرج من الشخصية في النهاية على وقع تصفيق الجماهير فيشعر بالسعادة.

ويتحدث المخرج كريم دكروب، صاحب الخبرة الواسعة في مسرح العرائس والطفل فيقول ان اللبناني يدرك اهمية المسرح في حياته كضرورة انسانية سواء بالنسبة له او لاطفاله. وأوضح دكروب انه اضطر لاغلاق مسرح الطفل الذي يديره مع بدء ازمة كورونا في لبنان لضمان سلامة الجميع، واستمر الإغلاق لثمانية أشهر، وعندما عادت الحياة مجدداً الى المسرح، عاد الناس بشغف مضاعف.

ويعبر دكروب عن ثقته في مستقبل المسرح اللبناني. وفي ذلك يقول «على غرار كل النكسات الماضية، المسرح مرادف للإبداع والابتكار، ورغم العاصفة التي نحن في خضمها الآن، بالتأكيد لا مجال للتشاؤم. سنجتاز الصعاب بالإبداع»

وأشار دكروب إلى أنه في الأزمات فإن أولى القطاعات التي تتأثر

شوشو علامة خالدة في تاريخ المسرح اللبناني

تعددت الطبقات... والشكل والمضمون واحد!

لماذا أوهمنا د. نجم بعكس ذلك؟



علاء الجابر

يُعد كتاب د. محمد يوسف نجم "المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847 - 1914"، واحداً من أبرز وأوائل المراجع - إلى حد كبير - التي تناولت تاريخ المسرح في الوطن العربي منذ بداياته حتى الحرب العالمية الأولى، وأعتقد أنه ما من رسالة علمية، كتاب، أو بحث، كُتب عن بدايات المسرح العربي إلا وكان كتاب د. نجم أحد مراجعه الأساسية.

لذا لا يمكن أبداً التقليل من قيمة الكتاب، والجهد البحثي الكبير لمؤلفه، خاصة فيما يتعلق بالجانب الريادي الخاص بتلك السنوات التي كانت أرضاً بكرّاً على مستوى الدراسات والأبحاث، مما شجع دور النشر على إصداره في عدة طبقات، وأتاح للكاتب فرصة مواكبة كل جديد في هذا الإطار. فهل استفاد د. نجم من تعدد الطبقات، وواكب كل جديد بالفعل؟

أين الإضافة؟

صدفة، دون تخطيط مسبق، وأثناء ترتيب مكتبتي لاستخراج الكتب المكررة منها لإهدائها للأصدقاء والمؤسسات، عثرتُ على ثلاث طبقات من كتاب د. نجم "المسرحية في الأدب العربي الحديث":

الطبعة الأولى - صدرت عن دار بيروت عام 1956.

الطبعة الثانية - صدرت عن دار الثقافة في بيروت (د. ت) غير أن د. نجم أرخها في المقدمة بعام 1967.

الطبعة العاشرة (أو الخامسة عشرة كما كتب د. نجم في المقدمة) - صدرت عن دار صادر في بيروت (د. ت) غير أن د. نجم أرخها في المقدمة بعام 1999 (مع ملاحظة أنه لا يوجد أية إشارة تدل على أن هذه هي الطبعة العاشرة أو الخامسة عشرة إلا ما أشار له د. نجم في المقدمة! وطالما لم يكن هناك إشارة إلى ذلك فلا يمكن إلا أن نعدها الطبعة الثالثة، ولكننا سنتعامل معها - افتراضياً - بأنها العاشرة، حتى يعرف المتلقي المقصود في إشارتنا).

وقبل أن أقرر الاحتفاظ بالطبعة الأولى - بلا شك - وإهداء البقية، رحّت أقلب الطبقات كعادتي، وأول ما وقعت عليه عيني، التأكيد الذي ورد في مقدمة الطبعة الثانية (ص13)، على لسان د. نجم، والذي يُشير لاحتواء الطبقات الجديدة على تعديلات وإضافات، حيث جاء ذلك بالنص: "كان من حق هذا الكتاب علي، ومن حق الموضوع والقارئ، ألا تصدر طبعته



الفهرس : من صفحة (505) إلى صفحة (511).

ثانياً : الطبعة الثانية - الصادرة عام ١٩٦٧

عدد صفحات الطبعة الثانية (511) صفحة.

تم حذف الإهداء الذي كان موجوداً في الطبعة الأولى. بدأت مقدمة هذه الطبعة في صفحة (5) وانتهت في صفحة (14).

تم حذف الشكر الموجه للأسماء - سألقة الذكر- والذي كان مذكوراً في نهاية المقدمة من الطبعة الأولى.

التمهيد في هذه الطبعة لم يتغير عن الطبعة السابقة، حيث عُنون بـ (طلائع المسرح الأوربي في الشرق)، وبدأ في صفحة (17) وانتهى في صفحة (26) .

تكرر الفهرس أيضاً، حيث بدأ في صفحة (505) وانتهى في صفحة (511).

مما سبق، ودون أدنى عناء، تلاحظ العين المجردة أن الطبعة الثانية هي ذاتها الطبعة الأولى الصادرة عن دار بيروت (copy - paste) بالحروف ذاتها، والترتيب ذاته، ومطابقة بصورة كاملة لمواقع الصفحات، حيث أن بداية التمهيد في طبعته الأولى، يبدأ من ص 17 - 26 ، وهكذا وبالترتيب ذاته، كانت صفحات التمهيد في الطبعة الثانية، دون إضافة كلمة واحدة!

ومن باب التأكيد أو عدم التسرع في الحكم، قلبت جميع صفحات الكتاب فصلاً فصلاً، وصفحة صفحة، حتى وصلت إلى آخر صفحة (ص511) لأفاجأ بأنه لم يتم تغيير أي حرف في الطبعة الثانية بأكملها، حيث لا يمكن لنا أن نعثر على تعديل مهما صغر حجمه، بل نكتشف أن ترتيب الصفحات بما فيها من أسطر هي ذاتها، بدءاً بصفحة 17 في الطبعة الأولى، والتي تتطابق حرفياً مع الصفحة 17 أيضاً في الطبعة الثانية ونتابع صفحات الكتاب جميعها (قبل قائمة المصادر والمراجع)، التي تنتهي بصفحة 452 في الطبعة الأولى والتي هي ذاتها الصفحة 452 في الطبعة الثانية بنفس صف الحروف وعدد الأسطر ذاتها.

الأمر نفسه ينطبق على الفهرس في الطبعتين، حيث يتطابق حرفياً دون أي زيادة أو نقصان، بدءاً بصفحة (505) وصولاً إلى صفحة (511)، وهذا دليل آخر على أن الطبعتين متماثلتين تماماً دون أية زيادة أو نقصان، حيث أنهما ينتهيان بنفس رقم الصفحة (ص511).

ما الفرق بين الطبعتين أذن؟

حتى نكون أكثر دقة، فإن التعديلات التي تضمنتها الطبعة الثانية، جاءت على النحو التالي :

التعديل الأول: لا علاقة له بمضمون الكتاب، ويختص بالإهداء الذي كان ضمن الطبعة الأولى، حيث تم إلغاء الإهداء الذي كان

الثانية بعد عشر سنوات من ظهور الطبعة الأولى، دون تعديل أو إضافة أو تجديد، فقد تجمع لدي في هذه الفترة من المادة والخبرة ما يعينني على أن أصدر طبعة جديدة، قد لا تختلف في أصولها عن الطبعة الأولى، ولكنها حتماً ستصوب بعض أخطائها وتعديل شيئاً من مادتها، وتضيف إليها مادة جديدة في القسم الأول الخاص بتاريخ المسرح، وفي القسم الثاني الخاص بدراسة المسرحية⁽¹⁾.

وكأي قارئ مهتم، دفعتني تلك الإشارة، للبحث عن تلك التعديلات والإضافات التي أشار إليها د. نجم، فلاحظت الآتي :

التطابق والاختلاف بين الطبعتين الأولى والثانية:

أولاً: الطبعة الأولى - الصادرة عام ١٩٥٦

عدد صفحات الطبعة الأولى (511) صفحة.

دُشنت الطبعة بإهداء من المؤلف إلى زوجته.

جاءت المقدمة : من صفحة (4)، إلى صفحة (14) .

تضمنت الطبعة في نهاية مقدمتها فقرة 10 صفحة (14) شكر لكل من : د. جاك تاجر، د. شوقي ضيف، الذي وصفه نجم بـ «أستاذي»، يوسف أسعد داغر، وأكرم المياداني.

التمهيد بعنوان (طلائع المسرح الأوربي في الشرق) : من صفحة (17) إلى صفحة (26).

سنحاول هنا أن نقدم بعض الأسباب التي دفعته لادعاء التغييرات في ظل عدم وجودها. مع الأخذ بعين الاعتبار، أن ما سنشير إليه مجرد توقعات، تحتمل الخطأ والصواب، إلى أن يتم التثبت من الحقيقة بصورة أو بأخرى.

الأسباب المحتملة :

لم تكن هناك أية إضافات أو تعديلات متوفرة تحت يدي د. نجم، وما التعديلات التي أشار إليها في الطبقات التالية (بدءاً من الثانية)، إلا وسيلة من وسائل الترويج للكتاب، على أمل أن من اقتناه سابقاً سيقتنيه ثانية للتوصل للإضافات الجديدة، ومن لم يقتن السابق، سيقتني الجديد بالتأكيد.

أن يكون د. نجم أكتشف بعض الجديد، الذي يتعارض مع بعض قناعاته، وبعد أن قرر إضافته للطبعة، غير رأيه عند الطباعة، وفضل ألا يفعل (وهو احتمال ضعيف، لأن لا أحد يجبره على التطرق إلى أن هناك تعديلات في مقدمة الطبقات اللاحقة للطبعة الأولى)

القصد من الإشارة إلى التعديلات إرباك أو منع أي مؤلف آخر قد يفكر بتناول تلك الحقبة، والتي لا بد أن يكون له فيها إضافات جديدة غير التي نشرها د. نجم.

ربما يكون د. نجم قد نسي أن يضيف في الطبقات الأخرى (التعديلات والإضافات) التي أشار لها في المقدمة (وهذا يُعد أضعف الاحتمالات، فإن كان قد حدث فعلاً في الطبعة الثانية، لا بد أن يتداركه بالتأكيد في الطبعة العاشرة بعد 40 عاماً، وهذا ما لم يحدث !)

قد تكون شخصية د. نجم (كمؤلف) غير محبة للتجديد، أو التنازل عن رأي أعتنقه، والدليل - على سبيل المثال - أن هنالك محاورات عديدة جرت قبل وفاته بسنوات بينه وبين د. سيد علي اسماعيل (حول ريادة صنوع تحديد)، ومع ذلك لم يفكر بنشر وجهة نظره في الموضوع، بالاختلاف أو الاتفاق، هذا إذا أخذنا بعين الاعتبار أن د. نجم قد توفي عام 2009، وخلال تلك المدة، بدءاً بعام 1956 حتى عام 2009، يكون قد مر 53 عاماً على إصداره الأول ومع ذلك، ورغم كل الوعود التي قطعها على نفسه لم يأت بجديد يُضاف إلى كتابه المذكور.

ويبقى السؤال قائماً !

رغم كل ما ذكرنا إلا أن تلك الأسباب، ليست أكثر من مجرد احتمالات، ضمن دائرة توقعاتنا الشخصية لا أكثر. وبذلك يبقى السؤال قائماً حتى هذه اللحظة، وبحاجة إلى جواب علمي قاطع : لماذا فعل د. محمد يوسف نجم ذلك، حين وعدنا وأشار (بنفسه ودون أية ضغوطات) في مقدمة أكثر من طبعة بأنه أضاف وعدل على كتابه الصادر عام 1956، رغم أنه لم يفعل ذلك إطلاقاً ! طوال تلك السنوات التي وصلت إلى أكثر من نصف قرن حتى وفاته !

الهوامش

- 1 - محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، الطبعة الثانية ، دار الثقافة ، بيروت (د.ت) ، ص 13 .
- 2 - محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، الطبعة الثانية ، دار الثقافة ، بيروت ، ص 5 .
- 3 - محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، الطبعة العاشرة ! ، دار صادر ، بيروت ، ص ؟ .



لماذا أذن فعل ذلك ؟

لو أن الكتاب تم نسخه من طبعته الأولى كما يحدث في كثير من الكتب التي تباع مستنسخة كما هي، لقلنا أن الكتاب تمت قرصنته دون أن يكون للمؤلف أي ذنب في ذلك، لكن وجود مقدمة جديدة في الطبعة الثانية 1967، والعاشرة 1999 (كما يشير نجم) باسم المؤلف د. محمد يوسف نجم، تؤكد أن كل الطبقات المذكورة مرت من تحت يدي د. نجم، فلا يُعقل أن يطلب أي (مقرصن) من الكاتب أن يكتب مقدمة جديدة لكتاب منسوخ ! كما لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يضع الناشر مقدمة مزيفة، موقعة باسم المؤلف وهو حي (حتى تاريخ نشر الطبعة العاشرة) وإلا لعرض نفسه للمساءلة القانونية، وبما أن د. نجم لم يعترض طوال تلك السنوات بأي وسيلة كانت، فإن المقدمة تؤكد بما لا يقبل مجالاً للشك أن تلك الطبقات (التي أشرنا لها على الأقل) صدرت بعلمه.

لذلك ما زلنا نحاول أن نصل إلى السبب الذي جعل د. محمد يوسف نجم يُشير إلى أن وجود إضافات وتعديلات في الطبعتين، منذ الأولى قبل نحو 40 عاماً، مع أن المنطق يؤكد ضرورة احتوائها لما هو جديد بعد مرور كل تلك السنوات، خاصة وأن هنالك أموراً كثيرة قد استجدت فيما يتعلق بتاريخ المسرح العربي، ورواده، ولا يعقل ألا يكون د. نجم قد توصل لأية معلومات جديدة في هذا الشأن الذي مازالت بعض فصوله يكتنفها الغموض ويختلف حولها الكثير.

بالتأكيد لا نستطيع أن نصل إلى تفسير محدد ومؤكد لما سبق، سيما وأن الكاتب رحمه الله لم يعد يعيش بيننا، ولكننا

موجوداً في الصفحة (4) والذي كان موجهاً لزوجته المؤلف. التعديل الثاني: ليس له علاقة بالمضمون أيضاً، وتعلق بمقدمة الطبعة الأولى التي أعادها في الطبعة الثانية، ولكنه عند الإعادة بدأ مباشرة بالجزء الثاني منها، والذي يبدأ بجملة.. " ودراساتي السابقة للقصة"⁽²⁾ وحذف من المقدمة الأجزاء : 1، 8، 9، 10. وتكمن أهمية الجزء (10) من المقدمة، كونه يتضمن الشكر الذي كان قد وجهه في الطبعة الأولى إلى بعض الأشخاص الذين سبق أن أشرنا إليهم ، وحذفه في الطبعة الثانية !

ما الجديد في الطبعة العاشرة - الصادرة عام 1999 ؟

عدد صفحات الطبعة العاشرة (أو الخامسة عشرة كما ذكر د. نجم) (511) صفحة، وهو ذاته عدد صفحات الطبقات السابقة. تم استبدال الإهداء (الذي كان موجوداً في الطبعة الأولى، وتم إلغائه في الطبعة الثانية) بإهداء آخر.

لم تتضمن الطبعة قائمة الشكر التي تم الإشارة إليها في الطبعة الأولى.

جاءت مقدمة هذه الطبعة من صفحة واحدة، دون ترقيم، ويكون ترتيبها الصفحة الثانية بعد الإهداء.

بدأ التمهيد بعنوان (طلائع المسرح الأوربي في الشرق) من صفحة (17)، إلى صفحة (26) (مثلته مثل كل الطبقات السابقة) .

بدأ فهرس هذه الطبعة صفحة (505) وينتهي في صفحة (511) كما هو في الطبقات السابقة) .

يُكرر د. نجم في مقدمة الطبعة العاشرة/الخامسة عشرة، (الثالثة كما نتوقع) عزمه على إعادة طباعة كتابه ليضيف إليه حسب قوله « المعلومات الكثيرة التي تجمعت لدي منذ صدور طبعته الأولى في الخمسينيات، ولأعيد تجربته وفق تصوري الجديد لتاريخ المسرح العربي، في مصر خاصة (...) ولكن الرسائل التي وصلتني وتصلني من المعاهد وموزعي الكتب في مختلف أنحاء العالم، معبرة عن حاجة الطلاب والباحثين الماسة إليه، جعلتني أضعه بين يدي دار صادر، الناشر الذي لم أشك في أمانته وإتقانه»⁽³⁾.

ولعل الملاحظة الأولى التي ترد إلى أذهاننا بمجرد قراءة المقدمة، أنه أشار للمعلومات التي تجمعت لديه منذ صدور طبعته الأولى في الخمسينيات، ولم يقل منذ الطبعة السابقة، وهذا إقرار منه - بصورة غير مباشرة - بعدم وجود تغيير يُذكر منذ الطبعة الأولى، وأن الطبقات التي تلت الأولى لم تتضمن أي تغيير يذكر. فماذا عن هذه الطبعة، هل عوضت عما فاتته في الطبقات السابقة؟!

هل هناك إضافات وتعديلات فعلاً ؟!

إذا تتبعنا الطبعة الصادرة عام 1999 سنجدها لن تختلف نهائياً عن الطبعة الأولى الصادرة عام 1956 والطبعة الثانية الصادرة عام 1967 ، بل أنها تتطابق بالصفحة، السطر، والكلمة، فتبدأ مثلها مثل الطبعة الأولى الصادرة عام 1955 والطبعة الثانية الصادرة عام 1967، من صفحة (17) بتمهيد عنوانه (طلائع المسرح الأوربي في الشرق) وتنتهي مادة الكتاب مثل كل الطبقات في صفحة 452 ! مع التطابق التام للفهارس بالطبع دون أية زيادة أو نقصان! والتي تنتهي أيضاً في ص 511.

المجال السيميوطيقي للحدث المسرحي بعد الدرامي

تأملات في نظرية المعرفة السيميوطيقية في تحليل الأداء (١)



تأليف: يانا ميرزون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

منذ تسعينيات القرن الماضي، عانى علماء المسرح من احباط من الأساليب السيميوطيقية التي تدعي بأنه ؛ نظرا لأن السيميوطيقا تستند الى الى خطاب مشفر ومنهجية مركبة بشدة، فان تحليل الأداء الذي تقدمه هو تحليل جامد وغير مرن . وقد أربكت دقة التقييم السيميوطيقي وجفافه العديد من المتخصصين في تحليل الأداء الذين شككوا في مدى كفاية تلك الأدوات التحليلية المطبقة علي الغموض الجمالي والمراوغة البنيوية للأداء اليوم، والتي عرفها هانز ثيز ليتمان بأنها ما بعد الدراما :

المسرح بعد الدرامي ليس ببساطة نوع جديد من تقديم النص على خشبة المسرح- أو حتى نوع جديد من النص المسرحي، بل هو بالأحرى نوع من استخدام العلامة في المسرح التي التي تقلب كل مستويات المسرح هذه (مستوى نص الأداء ومستوى الجمهور) رأسا علي عقب من خلال خاصية نص الأداء المتغيرة بنويًا : يصبح حضورا أكثر منه تمثيلا، ومشاركة أكثر منه تجربة نقل، وعملية أكثر منه نتاج، ومظهر أكثر منه دلالة، واندفاع أكثر منه معلومات .

يهدم المسرح بعد الدرامي سببية السرد القصصي الحدائي ويضمن انتشار الدراماتورجيا المستقلة والمتشظية في الفرجة الجماعية. ويتخطى في تركيبته الجمالية القوانين الأساسية للأداء المسرحي، مثل ابتكار الايهام، وبناء عالم محتمل يمكن أن يوجد اما كنماذج مجردة، أو كبنونات فعلية، أو بنيات مفاهيمية، وتقديم ظاهرة علامة العلامة للجمهور. وتتطلب دراسة المسرح بعد الدرامي وصف وتحليل العديد من نصوص الأداء المصغرة والأحداث المصغرة التي تنشأ داخل النقل الدائم للمعلومات بين خشبة المسرح والمتفرجين . ويجعل من الضروري أن نستفسر عن الأساليب السيميوطيقية العادية في تحليل الأداء من خلال تحويل الخطاب الى التسمية والربط ودراسة مناهج التحليل النفسي وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا في تحليل الأداء، وتركيز انتباه العلماء علي اشكال الالغاء الذاتي للمعنى .

ويظهر في هذه المرحلة عددا من الأسئلة. فرما نسأل: اذا كان المسرح بعد الدرامي نتاج الفن الذي يحدد أدوات ادراكه، فما هو نوع المنهجية التي يتطلبها تحليله؟ واذا كانت طبيعة التقديم المسرحي دلالية (سيميوطيقية) وتقوم علي خلق ظاهرة علامة للعلامة، فهل يعني هذا أن المنهجية السيميوطيقية في تحليل الأداء يمكن أن تستخدم لشرح جمالياته؟ وهل هذا المنهج السيميوطيقي فقط هو الذي يوفر معايير لتقويم العوالم المحتملة التي تنشأ في الحدث المسرحي؟ ماهي منهجية تحليل الأداء التي يمكن

السيميوطيقي والفينومينولوجي :

بينما يهتم المنهج السيميوطيقي نفسه بالشروط التي تظهر بموجبها المعاني في الأداء من العمليات الأدائية، مع المعاني المفهومة والمحتملة، يركز المنهج الفينومينولوجي علي العمليات الأدائية بما هي كذلك . فبينما يسأل المنهج السيميوطيقي «ما معنى العمليات الأدائية»، يثير المنهج الأدائي بدلا من ذلك سؤال «ماذا يفعلون؟» . وبالتالي، يتأمل التحليل السيميوطيقي ما يحدث علي خشبة المسرح كنص مصنوع من العلامات المسرحية التي لا بد من تفسيرها. وتتعلق التحليلات بعملياتها الأدائية التي تؤدي الى حدوث شيء بين الممثلين والمتفرجين - بمعنى أن أن يتأثر المتفرجون بما يفعله الممثلين/المؤدين . ومتابعة اقتراح فيشر ليشت حول اثره المنهج السيميوطيقي بصغ الفينومينولوجيا، تقدم هذه الدراسة مفهوم «المجال السيميوطيقي semiosphere» عند يوري لوتمان Yuri Lotman (وهو مساحة

أن نستخدمها اذا قدم الحدث المسرحي نفسه باعتباره حدثا غير سيميوطيقي، وتبنى ظاهرة الالتمثيل Not-acting ؟
ولمواجهة تحديات تحليل الأداء اليوم، اقترح باتريس بافيس منهجا لتطبيق مصطلحات وأدوات علم السرد narratology علي كل من المسرح الذي يقوم علي النص والمسرح الذي يقوم علي الأداء المبتكر (المسرح البدني والذي يقوم علي الصورة). ويفضل هذا المنهج الصيغة الفينومينولوجية في تحليل الأداء : وهي تعكس حاجة المتفرجين الي ضرورة وجود سرد نقدي شارح Critical meta-narrative مصاحب لعرض مسرحي معين . اذ لا يمكن لهذا السرد المركب أن يوجه فقط رواد المسرح العاديين في ماهة العرض المسرحي المفكك والمتشظي، بل يمكنه أيضا أن يعكس ما يشعر به المتفرج وما يفهمه وما يتعرف عليه ويحدده أثناء مشاهدة المسرحية .
وبالمثل تقترح اريكا فيشر ليشت دمج منهجي قراءة الأداء



(زمان ومكان العرض المسرحي كتمثيل للعالم القصصي) من جانب البشر وأفعالهم في العالم الفعلي (زمن ومكان الحدث المسرحي الذي يتكشف في الزمن والمكان الفعليين الموجود فيهما الجمهور) . وطبقا لباتريس بافيس :

علي الرغم من أن المسرح له عدة تقنيات مختلفة متاحة له (فهو متعدد المجالات بطبيعته)، ورغم من أنه ما يزال يتضمن عنصرا ثابتا وأفعالا منصوح عليها، وأنه أكبر من أي من هذه الوجوه . فهو يقدم دائما فعلا (أو تمثيل محاكياتي لفعل) من خلال الممثلين الذين يجسدون أو الشخصيات أو يعرضونها لجمهور تجمع معا لتلقيه في في زمان ومكان يمكن أن يكونا محددين مسبقا أو غير محددين مسبقا .

ونتيجة لذلك، يفترض فن المسرح عملية سيميوطيقية (ويقوم عليها) لخلق علامة للعلامة التي تبرر كل من الطبيعة المادية والاستعارية للأداء . فمثلا، يتميز التمثيل، وهو جوهر أي حدث مسرحي، بأنه تمثيل أفعال البشر والكائنات المجسمة وأفعالهم وسلوكهم بواسطة البشر وسلوكهم وأفعالهم . انه تجاوز أمهات أجسامنا وأصواتنا مع التوصيف النفس جسمي للشخصية الدرامية التي تنطوي علي عمليات تقديم وفهم وتحليل علامة علامة تمثيل فن المسرح أو دلاليته .

يتميز المسرح بجمالياته الخاصة : مسرحية التمثيل أو شاعرية التمثيل . وعلي غرار أدبية الأدب وفقا لمفردات ياكسون، فان المسرحية هي الشكل التعبيري لمسرحية الأداء . اذ تتحقق المسرحية باستخدام وسائل تعبير مسرحية متشكلة علي نحو فريد ومستخدمة في عرض معين . ويحدد أسلوبا وتعبيرية خاصة وتميز تقني للمؤدي والمخرج . وفي هذا السياق، تضم المسرحية مجموعة من تقنيات التخریب : بداية من غرابة التأثير defamiliarization عند فيكتور شكولوفسكي وصولا الى تأثير الاغتراب alienation

كنقطة التقاء بين ثلاث مجالات من الاتصال الفعال : (1) مجال خشبة المسرح، (2) مجال المتلقي، (3) مجال اتصال خشبة المسرح/الجمهور. ان مصطلح الحدث المسرحي يشير الى عدد من الأشكال الفنية، مثل العرض المسرحي، وأداء الرقص أو الحفل الموسيقي، التي تتكشف في الزمن والمكان الحاليين للجمهور والتي تعتمد علي خلق المؤدي للعلامة في نفس وقت فهمها وتجسدها كموضوع جمالي في ذهن المتلقي . وبناء علي التبادل المستمر للمعلومات بين المرسل والمستقبل والذي يحدث في الوقت الفعلي للابداع، والتقديم، و التقييم، فان الحدث المسرحي هو الأقرب للاتصال اليومي، الذي يوظف كممارسة لتجمات متعددة تهدف الي تدوين نص الأداء متعدد الأبعاد، وتسجيله ونقله، في نص ذهني أو شفهي لتذوقه بواسطة المشاهد . وبالتالي، بالنظر الي الديناميات التواصلية للحدث المسرحي، تأخذ هذه المقالة ملاحظات فيشر ليست كدليل عملي، علي الرغم من اختلاف الأبعاد السيميوطيقية والأدائية في الأداء المسرحي، الا أنهما متشابكين بشكل وثيق، وبالتالي لا يمكن فصلهما عن بعضهما البعض، وحتى لو كان ذلك بشكل مؤقت لأسباب ارشادية . وبذلك، يقدم هذه الدراسة مفهوم المجال المسرحي السيميوطيقي theatrical semiosphere، وهو ظاهرة تنشأ من اتصال خشبة المسرح/الجمهور، لاستخدامها في تحليل الحدث المسرحي بعد الدرامي الذي يجعل جمالياته غير سيميوطيقية (منعدمة الدلالة) .

- الحدث المسرحي بعد الدرامي ومبدأ اللاسيميوطيقا (انعدام الدلالة)

منذ ظهور كتاب أرسطو « فن الشعر Poetics»، اعتبر التقديم المسرحي مزيجا من فنين أو أكثر من الفنون المستقلة (الأدب، والفن البصري، والموسيقى .الخ) التي تنشئ شكلا فنيا مستقلا يعتمد علي تمثيل البشر وأفعالهم في عوالم قصصية أو عوالم محتملة

الاتصال الاثروبولوجية والاجتماعية التي حافظ كل مشارك علي وجوده الآني عبر المجالات الزمنية واللغوية والثقافية) كظاهرة اتصال تحدث داخل مدة الحدث المسرحي والصيغة النظرية التي يلتقي عندها السيميوطيقي والأدائي .

وفي كتابها «القوة التحويلية للأداء: جماليات جديدة The Transformative Power of Performance : A New performative Aesthetics تصف فيشر ليست الحدث الأدائي event بأنه نوع جديد من المسرح الطبيعي، الذي لا يستدعي العالم القصصي علي خشبة المسرح . ويخلق حدثا: تبادل خشبة المسرح/المتفرج للدوافع العاطفية والطاقة وردود الفعل البدنية، والمعلومات السمعية والبصرية. ويفضل مادية الشيء، ومادية الجسم، وصدق الكلمة، وفعالية الصوت.

وعلي الرغم من أن حجة هذه المقالة قريبة من اهتمامات فيشر ليست، التي تصف الحدث الأدائي بأنه الحدث الذي يرفض القوانين الأساسية للمسرح كفن محاكاة ويقدم جماليات غير السيميوطيقي أو غير القصصي (ألا وهو فن الأداء)، فان العروض المسرحية التي ناقشناها في هذه الدراسة تستدعي العوالم القصصية علي خشبة المسرح . وفي نفس الوقت، وبشكل مماثل لفن الأداء، تميل هذه العروض الي زعزعة الوضع السلي للمتفرجين كمجرد « مشاهدين» وليس مشاركين في العرض المسرحي .

وتستخدم هذه الدراسة مصطلح الحدث المسرحي theatrical event علي سبيل القياس مع مصطلح فيشر ليست الحدث الأدائي performative event . وهو يميز الحدث المسرحي (سواء كان يقوم علي النص أو يقوم علي الحركة) باعتباره تمثيلا : أي أنه يتميز بدرجة من القصصية التي يستدعيها . والحدث المسرحي، كما تقترح هذه المقالة، عملية ادراك مركبة ومفتوحة بين العديد من المحاورين . وتقدم ديناميات علاقات خشبة المسرح /الجمهور



الممثل الى " أنا " الممثل، ويشير نموذج خشبة المسرح الى وظيفة الممثل باعتباره منشئ الفعل وناتجه، والشخصية الدرامية تشير الى وسيلة النقل التي تولد الموضوع الجمالي كصورة دينامية في أذهان الجمهور الواعي . نموذج خشبة المسرح هو مفهوم يعبر عن الديليكتيك الدينامي للأداء باعتباره عملية (محاكاة) ونتيجة (عرض) في نفس الوقت. وترتبط البنية الثلاثية لعلامة التمثيل : الممثل ونموذج خشبة المسرح والشخصية الدرامية بالمصطلحات الوظيفية لنموذج التفكير السيميوطيقي عند كارل بوهلر : التعبيري - المتعلق بالممثل نفسه، والأيحائي - المتعلق بإدراك الجمهور الذي يشكل الموضوع الجمالي الذهني، والاشاري - المتعلق بتقديم نموذج خشبة المسرح . ونموذج خشبة المسرح باعتباره وجودا ثنائيا ينتمي آتيا الى فعالية تلقي الجمهور ووظائف الممثل الإبداعية علي خشبة المسرح . ونموذج خشبة المسرح كبنية أدائية ثنائية تدمج الناتج والعملية علي التوالي، ويرمز الى تمثيل الممثل للشخصيات الدرامية والفعالية نفسها .

ثانيا، عند قراءة الرواية، نحتاج الى بناء العالم القصصي كصورة ذهنية يمكن لأي قارئ أن يصنعها بواسطة التأمل وجعلها جزءا من تجربته، مثلما يستحوذ تجريبيا علي العالم الفعلي . وعندما نشاهد المسرحية، يفتح العالم المحتمل آتيا في الزمان والمكان الفعلي للتقديم المسرحي وفي خيال المتفرج (حتى ولو كنا نتعامل مع تمثيل واقعي للعالم الدرامي علي خشبة المسرح، ولا يزال الجمهور بحاجة الى تخيل الأحداث خارج خشبة المسرح وخارج زمن العرض) . وبخلاف العالم الفعلي للمتلقين، ينشأ العالم المحتمل للعرض المسرحي وبالتالي يمكن أن يعرض أكبر عدد ممكن من الانحرافات عن عالمنا . ولا يحدد عدد من هذه الانحرافات وعدم قابليته للتنبؤ أسلوب الحدث المسرحي فقط، بل انها تخلق أيضا نماذج دلالاتها ومعانيها .

ويجعل المسرح بعد الدرامي هذه الممارسة معضلة . اذ غالبا ما يهمل القاعدة الأساسية لفن المسرح باعتباره فن محاكاة وتمثيل وبالتالي يتجنب خلق العوالم القصصية علي خشبة المسرح، ويؤكد علي مادية علامات خشبة المسرح ويبرز مادية أجسام الممثلين علاوة علي مادية الأشياء والأماكن علي خشبة المسرح . ويرفض اجراءات التمثيل والمحاكاة علي خشبة المسرح ويتخذ من أشكال التقديم المسرحي الطقسية والأشكال قبل الدرامية كنقطة انطلاق . ويميل الى عرض الأشكال والأجسام علي خشبة المسرح بماديتها . ومن خلال تجاهل ظاهرة علامة العلامة، يعيد المسرح بعد الدرامي تعريف، ان لم يكن رفض، القوانين الأساسية للعرض المسرحي، أي عملياته السيميوطيقية . ويؤدي الى التأكيد علي التجربة الفردية علي التجربة الجماعية، وبالتالي تحويل الاتصالي المهيمن الي باتجاه ما بعد السيميوطيقي post-semiotic) النغماس العاطفي والنفس جسمي للمشاركة) . ومن خلال التأكيد علي ما هو ناقص وغير متوافق فيه، لدرجة أنه يفهم ظاهريات الإدراك الخاصة به التي تتميز بتجاوز المحاكاة والقص، يساوي المسرح بعد الدرامي الزمن القصصي للمسرحية مع الفترة الزمنية اللازمة لتقديمه والفترة الزمنية اللازمة لتلقيه . والمسرحية (اللعبة) كحدث ملموس يتم تقديمها في الوقت الحالي (في لحظة وجود المتفرج فعلا) تغير بشكل أساسي منطق الإدراك ومكانة موضوع الإدراك، الذي لم يعد قادرا علي تلقي دعما من الترتيب التمثيلي .

يانا ميرزون تعمل استاذا بقسم المسرح بجامعة أوتاوه بكندا
نشرت هذه المقالة في مجلة (2011) 184-1/4 Semiotica



هو نوع من الوصف وتعتمد قيمته الحقيقية علي طبيعة العالم القصصي الذي يصفه .

وهذا التشابه يساعد المتلقي علي خلق علاقات ويدرك سبب ونتيجة العلاقات المقدمة في عالم محتمل معين، ويسمح له أن يتطابق مع الفعل والشخصيات المقدمين علي خشبة المسرح .

العوالم المحتملة ليست بالضرورة علامة أيقونية لواقع المرسل اليه، بل تنشأ بواسطة أنساق سيميوطيقية - اللغة والألوان والأشكال والنغمات والتمثيل وما الى ذلك، وبالتالي تصبح أشياء سيميوطيقية . والعوالم المحتملة أو القصصية يتم الوصول اليها من خلال قنوات سيميوطيقية عن طريق معالجة المعلومات، التي توفر تبادل ثنائي الاتجاه ومتعدد ومتغير تاريخيا بين الواقعي والقصصي . وتتطابق العلاقات الدينامية بين العالم المحتمل في العمل الفني والعالم الحقيقي للمتلقين مع العلاقات الجدلية بين مختلف المرسلين والمستقبلين الذين ينشأون داخل حدود كثير من المجالات السيميوطيقية وفي تقاطع معها، كما يصفها لوثمان .

والفرق بين العالم المحتمل في الرواية والعالم المحتمل في الأداء المسرحي هو، مع ذلك في أشكال تقديم العالم الفعلي وفي الوظائف التفسيرية للمتلقين (القارئ أو المتفرج) . أولا، بعكس ما يحدث في الأدب، فان العالم المحتمل للمسرحية (في المسرح المرتكز علي نص) أو في سجل الأداء (في المسرح البدني) يتجسد من خلال ما يحدث هنا والآن في مكان وزمان خشبة المسرح، وأيضا تقديم الممثلين لنماذج خشبة المسرح stage figures .

والنموذج المسرحي هو جزء من بنية ثلاثية للعلامة التمثيلية (الممثل - نموذج خشبة المسرح - الشخصية الدرامية)، حيث يشير

effect عند بريخت . والمسرحانية، وفقا لبارث هو المسرح مطروحا منه النص الذي يبرز كل المكونات الأدائية في العرض : التمثيل الميزانسين واعداد خشبة المسرح والعناصر التقنية . المسرحانية مضادة للأدب، ومسرح النص والوسائل المكتوبة، والحوار وأحيانا السرد ودرامية القصة المبنية بشكل منطقي .

وكما يقول ايلام، يقوم الحدث المسرحي علي التمييز بين العالم الواقعي للمؤدي والمتفرجين والعالم المحتمل في التقديم المسرحي، انه حدث زماني مكاني يتم تمثيله في مكان آخر وكأنه يُقدم فعليا للجمهور . وهذا المكان الآخر الزماني المكاني هو عالم محتمل ينشأ في الأداء المسرحي الذي يخلقه الممثلين . والمسرح كفن محاكاة وتمثيل يهدف الى بناء واقع قصصي يتضمن عالما فعليا وكثير من العوالم الأخرى، بعضها يمكن الوصول اليه من العالم الفعلي . وبالتالي يملك كل عالم عامله الفعلي، والذي يمكن أن يسمى «اساسه» . وهذه الحقيقة القصصية معروفة في النظرية الأدبية باسم العوالم المحتملة التي ينتجها نشاط جمالي - الشعر والتأليف الموسيقي والأسطورية ورواية القصص والرسم والنحت والمسرح والرقص والسينما والتلفزيون وما اليها . وتشمل هذه العوالم المحتملة كل من العالم الفعلي والحياة العادية والعالم الفعلي لعمل فني بعينه والذي يشير الى واقع المتفرج أو رؤيته المثالية لهذا الواقع .

بينما يبدو أن نص الأداء المسرحي يشير الي عالم قصصي ويصفه، فانه في النهاية يصف عالم المتفرج علي نحو استعاري . بمعنى أن العالم القصصي مصطلح غير ملائم لوصف استعاري كلي أو جزئي للحالة المادية للمتلقين . وتفترض هذه المقولة أن نص الأداء

قضية يعقوب صنوع .. ما زالت مستمرة (١٠)

بين الماسونية والصهيونية



المسلة وأبو الهول من رموز الماسونية في ترويسة الجريدة

ماسونية مثل صنوع! ولم يضعوا شعارات الماسونية ورموزها في ترويسة صحفهم! ناهيك عن أن بعض هؤلاء الأعلام خرجوا من الماسونية عندما اكتشفوا أهدافها الحقيقية، خلافاً لصنوع الذي ظل ماسونياً حتى مماته، وبعد مماته!! وكفى أن شاهد قبره في باريس منذ وفاته وحتى الآن يحمل رمزين ماسونيين: الأول شاهد قبره نفسه، وهو «المسلة الفرعونية» التي ترمز إلى الحياة الأبدية في المفهوم الماسوني، والتي فسرها البعض بأنها رمز لتمسك صنوع بفرعونيته كونه «مصري ابن مصري!!». والرمز الآخر غصن نبات «الأكاسيا» - الموجود على المسلة - ويرمز إلى رابطة الإخوة والاتحاد بين أعضاء الجمعيات الماسونية، والذي ظنه البعض «غصن زيتون» رمزاً للسلام!! وهذا يعني أن يعقوب صنوع عاش ماسونياً ومات ماسونياً، ودفن في قبر ماسوني، ترعاه الماسونية حتى الآن، كما هو واضح من صورة قبره!!

صهيونيين قبل الممات

ماسونية صنوع رغم وضوحها، ربما تجد من يقبلها، ومن لا يقبلها،

ماسونية صنوع وكتاباتاته في صحفه طوال أكثر من ثلاثين سنة في رسالتها للمجستير، التي أشرنا إليها من قبل، ناهيك عن تحديدها - في الرسالة نفسها إلى - الكثير من الرموز الماسونية المنشورة في صحف صنوع وفي ترويستها لعشرات السنين! فقد وضع صنوع شعار الماسونية في ترويسة صحيفته «الحرية - المساواة - الإخاء»، وهذه الكلمات كانت توضع بين عمودي الماسونية المشهورين لهيكل سليمان!! وفي أحيان كثيرة كان يضع الشعار في الترويسة بين غصني نبات «الأكاسيا» الذي يرمز إلى رابطة الإخوة والاتحاد بين أعضاء الجمعيات الماسونية، هذا بالإضافة إلى أهم رمز ماسوني «المثلث والفرجار» وهو رمز مهندس الكون الأعظم، الذي كان يعلو هيكل سليمان في ترويسة صحف صنوع!!

وربما يرى البعض أنني أتجنى على صنوع، لذلك أربطه بالماسونية رغم أن بعض أعلام عصره كانوا أعضاء في الماسونية! وهذا احتمال وارد؛ ولكن لم يكن هؤلاء الأعلام يحملون شهادة ماسونية رسمية بأنهم حصلوا على درجتي «ماهر وأستاذ»، ولم يكونوا رؤساء محافل



سيد علي إسماعيل

قلت في المقالة السابقة إن ترجمة صنوع المنشورة في كتاب فيليب طرازي «تاريخ الصحافة العربية»، حققت غرضاً لجهة معينة، يهملها إدخال صنوع ومصريته وتاريخه وريادته المسرحية في تاريخ الثقافة العربية عامة، والمصرية خاصة!! والسبب في قولي هذا أن ترجمة صنوع المنشورة في كتاب طرازي، تثير عدة أسئلة، منها: لماذا جاء اسم صنوع في الترجمة هكذا «يعقوب بن رافائيل صنوع» ولم يُذكر اسمه «جيمس سنوا» المعروف به منذ عام ١٨٦٨ وحتى آخر يوم في حياته، حيث تم حفر اسمه «جيمس سنوا» على شاهد قبره في فرنسا!! وما هي «الجهة» التي اهتمت بإدخال اسم صنوع وتاريخه ضمن تاريخ مصر الحديث بوصفه رائداً للمسرح؟! حقيقة .. عندي بعض الشكوك المبنية على «نظرية المؤامرة»، والتي تشير إلى أن الجهة المعنية بهذا الأمر، هي «الماسونية» أو «الصهيونية»! ولأنني غير متخصص في أيهما، سأطرح شكوكي أمام الباحثين، لعل أحدهم يكون متخصصاً في الماسونية أو الصهيونية، ويتبنى الموضوع ويخرج لنا بنتائج مفيدة في هذا المجال؛ لعلي أكون واحداً في ظنوني!

ماسونيين حتى الممات

تحدثنا من قبل عن ماسونية صنوع؛ كونه يحمل درجتي «ماهر ماسوني» عام ١٨٦٨، ودرجة «أستاذ ماسوني» عام ١٨٧٩، ونشرنا صورة الشهادة الدالة على ذلك. كما أن أول كتاب له وهو «العربي العجوز» المنشور بالإيطالية عام ١٨٦٩ يحمل بعض الأفكار الماسونية! وقد أشرت في أحد هوامش كتابي «محاكمة مسرح يعقوب صنوع» إلى كتابات صنوع عن الماسونية في صحفه منذ عام ١٨٧٩ إلى ١٩١٠. أما الباحثة «ريهام عبده» فقد رصدت مئات الصفحات عن



المثلث والفرجار وأعمدة هيكل سليمان رموز ماسونية في صحف صنوع



انتقابة العامة للعالم اليهودي في فلسطين (المستدرة)

هنة العاشرة

حقيقة الأمر

جريدة أسبوعية مصورة لنشر مبدأ الأخاء بين الشعبين وتشجيع اتحاد عمال فلسطين

يوم الاربعاء
١٢ شباط ١٩٤٧

الاشتراك:

٢٠٠ مل.
٥٠٠ مل.

الدكتور نسيم ملول الكاتب والصحفي اليهودي-العربي



نشرت مؤخراً دائرة الناشئة التابعة للجمعية الصهيونية كتاباً بالعربية باسم «الدواء»، وتضمن ماخس كراسة الدكتور بينسك عن «داء» الشعب اليهودي للشذات وكيفية مداواته. وهذه الكراسة هي الحجر العنقري الأساسي في الحركة الصهيونية. وقد قام بنقل ملخص الكراسة الى العربية الدكتور نسيم ملول. وترى من الفائدة في هذه المناسبة ان تقدم لقراء نبذة عن حياة هذا الكاتب وما اتجه في ميدان الادب والصحافة.

منذ ٤٠ سنة وهذا اليهودي الفلسطيني الوطني، الذي تشرب بروح الادب اليهودية من جهة والآداب العربية (في مصر) من جهة اخرى، يعمل مجد ونشاط في ميدان الصحافة والنزاهة باللغة العربية. وقد دمج بقلبه السبيل للثلاث لابل الالوف من المقالات في الصحف المصرية (القطم، السلام، الاخفاء، المؤيد، مصر الفتاة، الاهرام) واللاتينية والفلسطينية، وكان رئيس تحرير بعض الصحف التي اصدرها باللغة العربية، واهمها جريدة «السلام»، التي صدرت طيلة ثلاث عشرة سنة (في يافا ثم في القدس) كما اشترك في سنة ١٩٢٥-١٩٢٧ في تحرير الجريدة الاولى التي انشأتها المستدرة بالعربية «اتحاد العمال»، وهو يشترك - في تحرير هذه الجريدة ايضاً - منذ انشائها حتى الآن.

وقد الف بالعربية والعربية ونشر عدة كتب وكراسات منها «اسرار اليهود»

(ظهر في مصر) و«سوريا ومصر» (ظهر في يافا) ورواية تخطيطية باسم «شهامة العرب او السموال وامرؤ القيس» ورواية تخطيطية «سقوط بابل»، كما الف قاموساً عربياً-عربياً (ظهر في تل ابيب) وقاموساً عربياً-عربياً (لم يظهر بعد). الخ. وقد اكثر الدكتور ملول من النقل من الادب العربي والمالية الى اللغة العربية، ونشرت بعض ترجماته بصورة متسلسلة في الصحف او في مؤلفات خاصة. ويقوم في الآونة الاخيرة بالنقل الى العربية بتأخير واختصار الكتب الاساسية للمرحوم الصهيونيين المفكرين. وقد ظهر في السنة الاخيرة مختصر كتاب «التحرير الذاتي» للدكتور بينسك، الذي ظهر في سنة ١٨٨٢ وفي شرح عميق واف لمساهمة حياة اليهود في مهاجرهم واستحالة استمرار هذا التفتت. وقد فرغ مؤخراً من ترجمة قصة خيالية للدكتور هرتزل، منسوبة الصهيونية السياسية، باسم «البلاد القديمة الحديثة» وستظهر هذه القصة خلال السنة الحالية.

والدكتور ملول انما يقصد في كل

ما كتبه ولفه وترجمه ان يكون جسراً بين الشعبين السامين، اليهودي والعربي. وقد حاول ان يشرح للقراء العرب في الوف المقالات ماهية الاعمال والشاريع اليهودية في فلسطين وفائدتها الحالية والنهائية معاً للعرب، كما شرح ماضي الشعبين لدى التفتت في الازمنة الغابرة، البعيدة والقريبة. هذا من جهة، اما من الجهة الاخرى فقد سعى دائماً الى اطلاع اليهود على حياة العرب وثقافتهم القديمة والكبيرة، كما سعى الى رفع شأن تعليم اللغة العربية بين يهود فلسطين خاصة ويهود الشرق عامة (وقد كانت مديراً للمدرسة اليهودية الكبيرة في بشفاد في ايام النفور له للملك فيصل الاول الذي زار المدرسة ومدح الاستاذ ملول على عمله)

هذا واستاذنا لا يزال يزخر نشاطاً وجداً ويعمل بدون لآفي في ميدان التأليف والترجمة.

امد الله في عمره وحقق امانيه الزبيرة في اتفاق الشعبين السامين بأقرب وقت.

شاهد قبر صنوع في باريس



وهذا راجع إلى فكر الباحث وجدتيته في البحث، ومدى إلمامه بالماسونية وأسرارها وأهدافها في العالم العربي في تلك الفترة! أما الصهيونية، فأرجو من الباحثين العمل الجاد على تربية صنوع منها، وهذا ما أتمناه، لأنها لو ثبتت ستكون وصمة عار على «جميع» من كتبوا عن صنوع منذ عام ١٩٥٣ وحتى الآن - كما سأحدث عن ذلك في حينه - لذلك حاول البعض ممن يعتمد على النقل من الكتابات السابقة التي كتبت عن صنوع بعد عام ١٩٥٣ نفي تهمة الصهيونية عن صنوع!! لذلك أرجو من الباحثين تفنيد كل ما سأقوله عن صهيونية صنوع تفصيلاً علمياً!

أثبتت الباحثة «ريهام عبده» أن صنوعاً في صحفه عام ١٨٧٩ كتب مقالات دعائية لبعض أعلام الصهيونية ومموليهم، مثل البارون «روتشلد» أهم داعمي الصهيونية، والممول المالي الأهم لها، والذي كتب بلفور وعده المشؤم له بتخصيص فلسطين لتكون وطناً قومياً لليهود! وفي مقابل ذلك رفض صنوع نشر أية مقالة تهاجم البارون في صحفه!

وفي كتابي «محاكمة مسرح يعقوب صنوع» أشرت إلى أن صنوعاً كتب في صحفه عام ١٨٩٨ مقالات يرحب فيها بهجرة يهود أوروبا إلى البلدان العربية التابعة للدولة العثمانية، وأن هجرتهم كانت مفيدة في انتعاش العمل وظهور الإنجازات بفضل هجرتهم، مثل قوله: «إن اليهود بأوروبا ابتدوا يحتفلون ويخطبون الخطب محثين بها بعضهم بعضاً على المهاجرة إلى الممالك المحروسة ليتخلصوا من الاضطهاد التعسبي الذي ثار نعمة في بعض أنحاء أوروبا وأرجاءها. وبالفعل هاجر منهم جم غفير قاصدين التبعية العثمانية لعلمهم بعدم البحث والالتفات أو التعصب في الأديان والمذاهب، لأنهم رأوا بأن كرم مولانا السلطان عز نصره لم يخص بدين ولا ملة. وقصد جلالتة الوحيد راحة الجميع واستمرارهم في الهناء ومنع ما يجلب لهم الأذى والكدر ولذلك رأينا في زمن يسير زاد عدد النفوس سكان الأقطار العثمانية حرسها الله وما هذا إلا من صفاء قلب مولانا الخليفة وشفقته وعلو همته ووضع الأمور كلها في نظام مجيد فازدادت الأشغال وراجت المتاجر فنمت المحاصيل وعلى هذا المنوال ممشيتته تعالي ستزداد في كل عام بل في كل يوم».

هذا الدليل على صهيونية صنوع، ربما يفنده أحد الباحثين، قائلاً: إن صنوعاً هنا لا يرحب بهجرة يهود أوروبا إلى البلاد العثمانية بقدر ما هو يكتب إرضاء للسلطان العثماني، الذي يأخذ منه راتباً شهرياً في

مقال عن نسيم ملول

يخصص صحيفته «أبو نظارة» لتكون منبراً لكل ما يريده السلطان العثماني، ومادحة لكل أفعاله، وصدماً منيعاً لكل من يعارضه! ويستطيع من يتبنى هذا الرأي أن يستشهد بوثيقتين نشرتهما الباحثة «ريهام عبده» في رسالتها - أعطيتهما إياها، بعد أن أرسلهما لي الأستاذ تيسير خلف - إحداهما تقول: «إلى نظارة المالية الجلييلة .. لما كان تسديد وإعطاء الرواتب المتركمة للشيخ أبو نظارة من مقتضيات الإرادة السنية الصادرة من قبل صاحب مقام الخلافة، فإننا نأمل همتكم بتنفيذ ذلك!!» وفي الوثيقة الأخرى نقرأ الآتي: «صدرت الإرادة السنية لحضرة السلطان بالموافقة على قيام الشيخ أبو نظارة مدير صحيفة أبو نظارة التي تطبع وتنتشر في باريس بزيارة الخزينة الهمايونية والاطلاع على ما فيها يوم غد الخميس. والأمر لسيدي في العمل على تأمين زيارة المولمأ إليه الخزينة الجلييلة وفق الأصول [توقيع] كبير قرناء حضرة السلطان!!»

نأتي الآن إلى أهم دليل - من وجهة نظري - على صهيونية صنوع، وهو دليل مؤرخ في عام ١٩١١، وهو العام نفسه الذي تبادل فيه صنوع مع طرازي الخطابات بخصوص أهم ترجمة نشرت عن صنوع في أول مرجع عربي ذكر اسم صنوع بالنطق العربي لأول مرة!! الدليل هو كتاب «أسرار اليهود» المنشور في مصر عام ١٩١١ لمؤلفه «نسيم ملول»! فهذا الكتاب يحمل تقييماً أو «مدحاً» بقلم وتوقيع «ج. سنوا. أبو نظارة» أي «يعقوب صنوع»! هنا سيسألني الباحث ويقول: ما علاقة ذلك بصهيونية صنوع؟! سأقول الآتي:

الكتاب نشرته «جمعية النهضة الإسرائيلية»، وكتب المؤلف كلمة بهذا

الخصوص، قال فيها: «لما كانت جمعية النهضة الإسرائيلية قد أسست لنصرة الحق من جهة وإعلاء شأن الأمة الإسرائيلية والمدافعة عنها بكل الطرق الممكنة مادياً وأدبياً من جهة أخرى، وكان أول همها التوفيق بين العناصر المختلفة مذهباً ولغة ومشرباً ومصافحتها، ورفع لواء السلام والمحبة والألفة بينها، وقد قامت جمعية النهضة بوضع هذا الكتاب عملاً بأحد مبادئها الأساسية وهي المدافعة عن الأمة الإسرائيلية وإعلاء شأنها، نظراً لمساس الحاجة إلى ذلك».

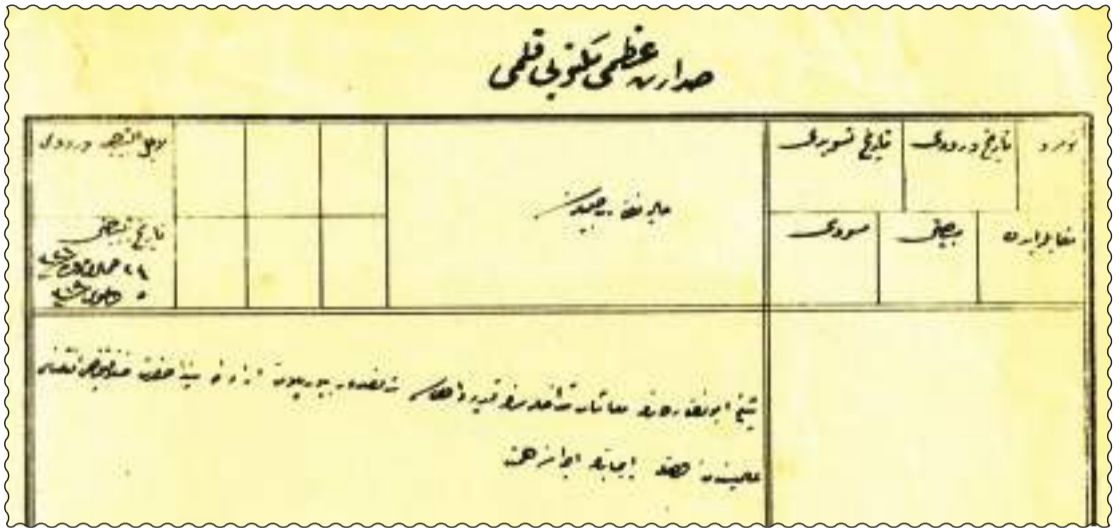
وربما من يقرأ هذا الكلام يظنه كلاماً متسامحاً لجميع شعوب العالم ليتجهوا نحو السعادة والإخوة والتسامح .. الخ، ولا يظنه كلاماً يحمل أفكاراً صهيونية!! ولكن عندما يبدأ قراءة الكتاب، سيجد عبارات لا يستطيع أن يمرّ عليها مرور الكرام، دون أن يتوقف عندها، مثل: «قام زعماء هذه الفئة المنبوذة من الله والمبغوضة من الناس لمحاربة الأمة الإسرائيلية الضعيفة المشتتة الشمل المتفرقة في مشارق الأرض ومغاربها» .. «إن الإسرائيليين يجعلون كل همهم الآن في إعادة الملك لإسرائيل، وبرهانهم على ذلك استعمارهم لإراضي فلسطين» .. «إن الإسرائيليين يجتهدون في الزراعة والصناعة في فلسطين لقصدتهم بإعادة الملك لإسرائيل»!!

هذا الكتاب مدحه صنوع، وهذه الأفكار شجعها صنوع، فكتب المؤلف «نسيم ملول» كلمه تحت عنوان «تقاريف الكتاب» قال فيها: «لم يخطر لنا ببال، ولم يدر في خلدا قط عند مباشرتنا تأليف هذا الكتاب بأن يلاقي استحساناً عظيماً من العقلاء سيما من اشتهر منهم في عالم العلم والأدب والصحافة العربية، وما كنا نتوقع بأن

سؤال وجيه بالطبع ويستلزم أن نبحث عن مؤلف الكتاب، ونرى هل كان صهيونياً أم لا؟! لذلك حاولت أن أتجنب أي معلومات عنه متاحة في الإنترنت، ولم أشأ أن أبحث عنه في أي مرجع مصري، بل تعمدت أن أبحث عنه في أحد المراجع من داخل فلسطين وقبل نكبتها، والمرجع هو جريدة «حقيقة الأمر» التي تصدرها النقابة العامة للعمال اليهود في فلسطين المعروفة باسم «الهستدروت»! فقد نشرت مقالة تعريفية عنه عام ١٩٤٧، تحت عنوان «الدكتور نسيم ملول: الكاتب والصحفي اليهودي العربي»، وذلك بمناسبة صدور كتاب جديد له، فقالت الجريدة:

«نشرت مؤخراً دائرة الناشئة التابعة للجمعية الصهيونية كتاباً بالعربية باسم «الداء والدواء»، تضمن ملخص كراسة الدكتور بينسك عن «داء» الشعب اليهودي المشتت وكيفية مداواته. وهذه الكراسة هي الحجر الفكري الأساسي في الحركة الصهيونية. وقد قام بنقل ملخص الكراسة إلى العربية الدكتور نسيم ملول. ونرى من الفائدة في هذه المناسبة أن نقدم للقراء نبذة عن حياة هذا الكاتب وما انتجه في ميدان الأدب والصحافة: منذ ٤٠ سنة وهذا اليهودي الفلسطيني الوطني، الذي تشرب بروح الآداب اليهودية من جهة والآداب العربية في مصر من جهة أخرى، يعمل بجد ونشاط في ميدان الصحافة والثقافة باللغة العربية. وقد دبح بقلمه السيل المئات لا بل الألوف من المقالات في الصحف المصرية «المقطم، السلام، الإخاء، المؤيد، مصر الفتاة، الأهرام» واللبنانية والفلسطينية، وكان رئيس تحرير بعض الصحف التي أصدرها باللغة العربية، وأهمها جريدة «السلام»، التي صدرت طيلة ثلاث عشرة سنة في يافا ثم في القدس. كما اشترك في سني ١٩٢٥ - ١٩٢٧ في تحرير الجريدة الأولى التي أنشأتها الهستدروت بالعربية «اتحاد العمال»، وهو يشترك - في تحرير هذه الجريدة أيضاً - منذ إنشائها حتى الآن. وقد ألف بالعربية والعربية ونشر عدة كتب وكراسات منها «أسرار اليهود» ظهر في مصر، و«سوريا ومصر» ظهر في يافا، ورواية تمثيلية باسم «شهادة العرب» أو «السؤال وأمرؤ القيس»، ورواية تمثيلية «سقوط بابل»، كما ألف قاموساً عربياً عربياً ظهر في تل أبيب، وقاموساً عربياً عربياً لم يظهر بعد إلخ. وقد أكثر الدكتور ملول من النقل من الآداب العربية والعالمية إلى اللغة العربية، ونشرت بعض ترجماته بصورة متسلسلة في الصحف أو في مؤلفات خاصة. ويقوم في الآونة الأخيرة بالنقل إلى العربية بتلخيص واختصار الكتب الأساسية للزملاء الصهيونيين المفكرين. وقد ظهر في السنة الأخيرة مختصر كتاب «التحرير الذاتي» للدكتور بينسك، الذي ظهر في سنة ١٨٨٢ وفيه شرح عميق واف لماهية حياة اليهود في مهاجرهم واستحالة استمرار هذا التشتت. وقد فرغ مؤخراً من ترجمة قصة خيالية للدكتور هرتسل منشئ الصهيونية السياسية، باسم «البلاد القديمة الحديثة» وستظهر هذه القصة خلال السنة الحالية. والدكتور ملول إنما يقصد في كل ما كتبه وألفه وترجمه أن يكون جسراً بين الشعبين الساميين، اليهودي والعربي. وقد حاول أن يشرح للقراء العرب في ألوف المقالات ماهية الأعمال والمشاريع اليهودية في فلسطين وفائدتها الحالية والنهائية معاً للعرب، كما شرح ماضي الشعبين لدى تقائهما في الأزمنة الغابرة، البعيدة والقريبة. هذا من جهة، أما من الجهة الأخرى فقد سعى دائماً إلى اطلاع اليهود على حياة العرب وثقافتهم القديمة الكبيرة، كما سعى إلى رفع شأن تعليم اللغة العربية بين يهود فلسطين خاصة ويهود الشرق عامة. وقد كان مديراً للمدرسة اليهودية الكبيرة في بغداد في أيام المغفور له الملك فيصل الأول الذي زار المدرسة ومدح الأستاذ ملول على عمله. هذا وأستاذنا لا يزال يزخر نشاطاً جدياً ويعمل بدون لأي في ميدان التأليف والترجمة. أمد الله في عمره وحقق أمانه الزهية في اتفاق الشعبين الساميين بأقرب وقت».

الموضوع الآن في يد الباحثين وجهدهم في البحث والخروج بنتيجة: هل كان صنوع صهيونياً أم لا؟ أنا فأنتيجة لا تهمني الآن، بقدر ما يهمني أن الصهيونية نفسها، كانت وراء إدخال صنوع في تاريخ مصر؛ بوصفه مصرياً وراثياً مسرحياً.. كما سنرى عندما نصل في حديثنا إلى ما حدث في عام ١٩٥٣!!



وثيقة راتب صنوع من السلطان 1904



عدد ٤ باريس في ٤٤ زى القعدة سنة ١٩١٦

«التراجمات الجديدة» ان اليهود باوروبا ابتدوا يتحلمون ويخطبون الخطب مخمين بها بعضهم أيضاً على المهاجرة الى الممالك المحروسة ليتخلصوا من الاضطهاد التسببي الذي تارنقته في بعض انحاء اوربوا وارجابها وبالفضل هاجر منهم مغمض قاصدين التمتع الثمينة لعلمهم بمدعم البحث والدراسات والتصب في الادب والاندلس لا كهم راوا بان كرم مولانا السلطان عز نصره لم يخصه بدين ودملة وقصد جلالتة الوصيد راحة المجمع واستراجه في الهاء ونع ما يجلب لهم الاذى والكلد ولذلك لاينا في زمن سير زار عدلا النفوس سكان الاقطار الثمانية حصرها الله . وانظروا نواجى العدل والارضايف وحب الرعية كيف ان القلوب صفت لها ومع ازدياد النساء وانماج النقعات الباهظة والرتائب المائنة توفرت في المالية الثمانية اكثر من اليهود ونقصت ليولاً بخلاف الدول الاخرى فانها قد ازدرت على ان المصاريف التي سعت الدولة الثمانية بانماجها في هذه السنين الاخيرة سوا كان في الممات الحربية او هجرة الاساطيل الحديثة وناسيس المكاتب في كل اقليم او ابداع تكايات المغير كذلك توجب نقصان في الخزينة وقد لايناها ازدرت وما هذا الا من صفا قلب مولانا الخليفة وشقيقته وعلوهته ووضع الديرور كلها في نظام مجيد فازدرت الاشغال وراحت المناجر فمت المحاميل وعلى هذا المنوال بمشيتة نعالها ستولد في كل عام بل في كل يوم . ومن تصف المقالة التي نشرت جريدة الحاضرة يعلم عين اليقين ان الدولة الثمانية الآن بهمة مولانا الخليفة الاعظم في نحو فائق وسلكوا رائقا واستقال حميد وسير سيد وقد استبنا نعلمها حتى لا يحرم القاري من السرور والاشراخ الذي يجده عند تلاوتها وهما في مجموعها

مقالة صنوع عن هجرة اليهود إلى البلاد العربية

حضرة العالم العامل والأستاذ الفاضل «الشيخ أبو نظارة» شاعر الملك وصاحب جريدتي العالم الإسلامي وأبو نظارة في باريس «يكون في طليعة المؤيدين لنا في هذا المشروع الخطير» بما أظهره لنا من دلائل الإعجاب والاستحسان والترغيب بما تكرم علينا حفظه الله. لم يكتف صنوع بتقريظه الكتاب وتشجيع أفكاره، بل جعل من نفسه موزعاً وبائعاً للكتاب في فرنسا!! ففي آخر صفحات الكتاب نشر المؤلف أماكن بيعه هكذا: «في الإسكندرية» عند الخوجا عزرا سلفيرا بشارع سوق السمك القديم، وفي «باريس» عند الشيخ أبو نظارة شاعر الملك بشارع ريشيه نمرة ٤٣، وفي «تونس» عند جريدة الصباح، وفي «كلكتا الهند» عن إخوان ساسون، وفي «يافا» عند موسى أفندي هرون يني، وفي «حيفا» عند إبراهيم أفندي عبادي، وفي «طبريا» عند وكالة القنصلية الفرنسية، وفي «مغد» عند مراد أفندي ليفي نونو، وفي «القدس» عند موسى بننيم، وفي «بيروت» عند جريدة الحقيقة. أتمنى من الباحث الذي سيشكك في صهيونية صنوع، أن يسألني ويقول: لماذا تعد صنوعاً صهيونياً؟! هل لأنه كتب مدحاً في عدة صفحات لكتاب «أسرار اليهود» أو لأنه باع الكتاب ووزعه في فرنسا؟! فلماذا لا تعد هذا التصرف مجرد مجاملة، أو عملاً مدفوع الأجر؟! وماذا سيكون الأمر إذا اكتشفنا أن مؤلف الكتاب «نسيم ملول» ليس صهيونياً، حيث إنه اسم غير معروف؛ لأن من غير المعقول أن تنتهم مداح الكتاب بالصهيونية، ولا يكون مؤلف الكتاب نفسه صهيونياً؟!!



غلاف كتاب أسرار اليهود