

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

السنة الخامسة عشرة • العدد 760 • الإثنين 21 مارس 2022

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

أسامة غنم
ومختبر دمشق
المسرحي

علياء البلوشي..
وجه استثنائي في
المسرح العماني

يسرى الجندي
الباحث عن هوية للمسرح المصري

فرقة الرحلة

تقدم «جريمة في الإكسبريس» للمرة الثانية



مساعد وليد قاسم ديكور إسلام اسامة مكياج محمد صلاح. مادة فيلمية أحمد سمير ومونتاج محمد جهاد.

مي سيد

«أحدهم زار حارتنا» في عام ٢٠٢٠ أيضاً. وقد لقي العرضان إعجاباً كبيراً من الجمهور مما زاد حماس الفرقة لإعادة عرض «جريمة في الإكسبريس» مرة أخرى. العرض من بطولة مايا بدر، نورا أباطة، محمد الزواوي، محمد بدر، ريهام عماد الدين، أحمد خوجلي، سها شوقي، ميني بسم، أيمن الوزير، نجوي جلال كما شارك في التمثيل سيف دياب مخرج العرض ومصطفى المصري مُعد النص المسرحي ومخرج منفذ كيرلس مجدي، ومخرج

تقوم فرقة الرحلة المسرحية بتقديم عرض «جريمة في الإكسبريس» يوم السبت الموافق ٢٦ مارس في السابعة مساءً علي مسرح سان جورج مصر الجديدة. والعرض مأخوذ عن رواية «جريمة في قطار الشرق السريع» للكاتبة أجاثا كريستي التي تتميز رواياتها بطابع الجريمة والغموض.

وتدور أحداث العرض حول محقق يذهب في رحلة عبر القطار وأثناء رحلته تحدث جريمة قتل ليبدأ المحقق المغامرة في البحث عن القاتل. قال مخرج العرض سيف دياب أن العرض تم العمل عليه لفترة كبيرة دون أن يخرج إلي خشبة المسرح في عرضه الأول عام ٢٠٢٠ علي مسرح الهوساير بسبب جائحة كورونا، وبتبني فكرة تحويل الأفلام العالمية بالأخص إلي مسرحيات.

قدمت فرقة الرحلة من قبل مسرحية

«أحكيلي» و«زى الريشة»

ورشتين لشجرة توت لفنون المسرح الدامج



المعرضين للخطر والأيتام واللاجئين وكبار السن حتى تتمكن من المساعدة في دمجهم في فنون المسرح المختلفة وأكدت ديانا أن الورشة مدعمة بمبلغ مالي ولمدة ٨ محاضرات وفي نهاية الورشة توزع شهادات على المتدربين موقعة من المدربين ومن شجرة توت متمثلة في مؤسسها ديانا سعد وأيضاً من مديرة برامج استوديو عماد الدين نفين الإبياري وبالنسبة للأشخاص ذوي الإعاقة فالورشة بخصم ٥٠% ولكي يتم التواصل والحجز والاستعلام عن تفاصيل الورشة سواء على صفحة التواصل الاجتماعي فيس بوك أو الذهاب إلي مقر المنشأة شارع الفضل باب اللوق عابدين وسط البلد.

حسن السيد

الحركة) بالإضافة إلى حضور المشارك عمر هشام كضيف شرف «أحكيلي» و«زى الريشة» وذلك باعتباره احد اكثر المشاركين من ذوي الإعاقة تميزاً في الحكي بالدورة الثانية لتشجيع المشاركين ومشاركته التفاعلية في تدريبات اليوم أما عن شجرة توت فقد بدأت عملها وتأسيسها عام ٢٠٢٠ وهي منشأة تحت التأسيس مقرها القنصلية بوسط البلد منذ أن أعلنت فوزها كأحد المبادرات الخاصة بالفنون الأدائية في دورة الجراج لتشكيل الأفكار مؤسسة نهضة المحروسة للمشاريع التنموية من خلال تقديم الاستشارات الفنية والثقافية لها بصورة مستمرة.

وتعمل على إنشاء نقطة وصول للأشخاص ذوي الإعاقة والأطفال

أعلنت مؤسسة شجرة توت عن بداية الدورة الثالثة من الورش المجمععة «أحكيلي» و«زى الريشة» بالشركة مع استوديو عماد الدين منتصف مارس الجاري وتعتبر هذه الورش التي تجمع بين فنون الحكي والتعبير الجسدي من خلال طرق القصص المختلفة وتقمص قصص الآخرين بطريقة بسيطة وشيقة ليس فقط من خلال الكلام ولكن أيضاً من خلال استخدام حركة واستيعاب أجسامنا للحكاية.

وتقول «ديانا سعد» مؤسسة شجرة توت أن الورشة سوف تبدأ آخر نصف مارس المقبل أيام الخميس والجمعة والسبت من كل أسبوع لمدة ثلاثة أسابيع متتالية من السادسة مساءً حتى التاسعة مساءً باستوديو عماد الدين بالشراكة.

كما تستقبل «أحكيلي» و«زى الريشة» الأشخاص ذوي الإعاقة حيث تؤمن بضرورة المساواة في تقديم هذه الفنون والأنشطة المسرحية وذلك لتعزيز أهمية التواصل والاندماج باستخدام أنشطة الحكي والحركة.

وأوضحت ديانا تم اختيار كلا من أحمد مختار (مدرب فنون الحكي والتمثيل) نادين إميل (مدربة الرقص وتصميم

بالكاتدرائية المرقسية ١٠ أبريل

مارقي مريم، موسيقي و إستعراضات و تسجيلات بافلي عماد، شارك بالأداء الصوتي المتميز الفنان جميل برسوم، تمثيل كيرلس روماني، توماس موريس، جرجس جمال، مريم مدحت، مينا سمير، ميرنا ظريف، مارلين منتصر، إيلاريا مجدي، مارينا عصام، ماريا موريس، مارينا نشأت، يوستينا سمير، مارتينا وديع، مارينا وديع، ساندرا عيد، مريم شنودة، مارينا زكريا، هرفي، انطونيوس، فادي نبيل، ماريو امير، كاترين القس، بارثينيا رامي، لافي أبانوب، رامي ممدوح، أمير عادل، نادر ذكري، أبانوب جورج، كيرلس رفيف، نادر رؤوف، أرسانيوس سامي، أبانوب روماني، يوحنا رؤوف، بيشوي عياد، مايكل معوض، عماد ناجي، مينا بهاء، فادي نبيل، كيرلس أشرف، ريموندا، فيلوباتير إميل، جرجس راضان، مينا خير، مينا جورج، مينا صلاح، مايكل فرانسيس، بيتر يسري، ماريان عاطف، نرمن نصري، مارينا بخت، مارثا رأفت، إيلاريا رأفت، مونيكا رفيف.

ندي سعيد

يستعد فريق مارقي مريم المسرحي MMT لتقديم العرض المسرحي ديماس عن مسرحية (أبواب الجحيم) علي مسرح الأنا رويس بالكاتدرائية المرقسية بالعباسية يوم ١٠ أبريل في تمام الساعة السادسة مساءً، سعر التذكرة ٤٠ جنيه.

تدور أحداث عرض ديماس (درب الصليب) حول أسطورة (ديماس) الذي قام بأعظم سرقة في تاريخ البشرية و حكم الرومان الظالم لأورشليم و نشأة ديماس و تعلمه المبارزة إلي أن سمع عن المسيح و معجزاته و لكن أمسك به الكهنة اليهود وسلموه الرومان بأورشليم و تم حبسه لحين صدور حكم الإعدام و لكن هل هسيموت ديماس ام تأتي معجزة لإنقاذه؟

عرض ديماس عن مسرحية أبواب الجحيم تأليف فادي جلاب، إخراج رامي ممدوح، ملابس جورج أنور، إضاءة كيرلس مدحت، مكياج بيشوي نادر، تصميم بوسترات عاطف سامي، تصميم البرومو كيرلس و القس انطونيوس، تصميم ديكور مينا معوض، تنفيذ ديكور فريق

المؤتمر السنوي الثاني

للفرق المسرحية المصرية المستقلة والمهمشة بالجامعة الأمريكية

المجسدة باستخدام الأدوات الاترجالية التي توفرها تقنيات مسرح التشغيل لجوناثان فوكس، والتي تُمارس الآن على نطاق واسع في جميع أنحاء العالم. والذي يعد شكلاً تفاعلياً من المسرح حيث يُدعى الجمهور لمشاركة قصصهم من أجل مشاهدتها وهي تُعاد تمثيلها أمام أعينهم بطريقة قد تشفي وتعيد وتبني شعوراً طبيعياً بالمتجمع بين المتفرجين والممثلين. وعلى مدار ورشة العمل، سيتم استكشاف «الممثلين» التعبيريين الداخليين وسيتم اختبار عملية ارتجالية طقسية يمكن من خلالها تصوير المشاعر، المواقف، القصص على الفور من خلال التطبيق التلقائي لأشكال التشغيل الشائعة المعروفة باسم: التوهجات، والمنحوتات السائلة، تابلوه، أزواج، حلقات، وقصص التدفق الحر.

وستعمق ممارسة الإحساس بالفن والعفوية، وسيتم التدريب على كيفية زيادة وتوسيع الحضور الكامل والانتباه والاستجابة كفنانين وكإنسان، مع عرض صغير في اليوم الأخير من المؤتمر.

وجدير بالذكر أن داليا صبور هي ممثلة ومدربة فنون أداء ومسرح تطبيقي وممارس للدراما العلاجية، ومتمخصصة في مسرح المنتدى لحل النزاعات ومسرح إعادة التمثيل لدعم المجتمع والتنمية بالإضافة إلى الدراما النفسية للتعافي من الصدمات والشفاء الشخصي.

ويختتم المؤتمر باليوم الرابع الاثنيين الموافق ٢٨ مارس من الثانية ظهراً بمسرح الفلكي مركز التحرير الثقافي بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. وكلمة الختام للدكتورة دينا أمين، ويعقبها

خطاب شريف قزاز عن الدراما السيكدرامية في مسرح الأطفال، ويعقبها كلمة ياسمين أبو يوسف عن «مسرح المهمشين» عن منظمة تواصل ثم أداء منظمة تواصل للأطفال عرض «عزبة عزب»، وعرض آخر ل «يارا عادل امام» إحدى خريجات الجامعة الأمريكية.

كما تعرض في اليوم الختامي ورشة عمل القص وأداء مسرح التشغيل، ويختتم المؤتمر فعالياته بتوزيع جوائز ورش العمل في تمام الساعة والنصف.

سامية سيد



فترات طويلة من البحث والتدريب وتعرضها محلياً ودولياً، وتهتم بالتعاون مع مؤسسات المجتمع المدني التنموية والتربوية وتقوية مجال الفن المستقل. وقد عرفت «الورشة» بإدخال الحكي ضمن العناصر الأساسية لإبداعها المسرحي وبصقلها لمواهب أجيال من الموهوبين الراغبين في الاحتراف.

و الورشة الثانية هي ورشة مسرح التشغيل وإعادة التمثيل بقيادة داليا صبور بقاعة إيوارت

و من خلال هذه الورشة سيتم تعميق المشاركين في عالم الحركة

أعلنت الدكتورة دينا أمين رئيسة و منظمة مؤتمر الفرق المسرحية المصرية المستقلة والمهمشة عن بدء برنامج المؤتمر يوم الأحد الموافق ٢٥ مارس ويستمر حتى ٢٨ مارس بمسرح الفلكي بالجامعة الأمريكية ومركز لتحرير الثقافي. مدير المؤتمر ومسؤول الورش ليلى غنيم، ولينا صقر مدير العروض والبرامج.

وقالت الدكتورة دينا أمين: أن المؤتمر سيتضمن ندوات ومناقشات تسلط الضوء على كفاح الفنانين المستقلين والمهمشين في المشهد المسرحي المصري، وإيجاد سبل لدعمهم. وأضافت: سيوفر المؤتمر أيضاً ورش عمل حول سرد القصص ومسرح التشغيل وسيخصص لذكرى فنان المسرح والبروفيسور محمود اللوزي بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، وأن الورش ستكون باللغة العربية.

ندوات وورش وعروض خلال المؤتمر

وعن برنامج المؤتمر:

اليوم الأول (الافتتاح) يوم الجمعة الموافق ٢٥ مارس ويبدأ من الثانية ظهراً وحتى الساعة مساء بقاعة إيوارت.

ويستهل المؤتمر بكلمة ترحيب للدكتورة دينا أمين منظمة المؤتمر ويليه الكلمة الرئيسية للمخرج حسن الجريتي، ويعقبها نقاش حول الطاولة لكل من: حسن الجريتي، أحمد العطار، محمود أبو دومه، رشا عبد المنعم، طارق عطية، محمد جبر، جرجس شكري، ليلى سعد. وينتهي اليوم بعرض «الورشاجية» لفرقة الورشة إخراج حسن الجريتي.

ويتضمن اليوم الثاني والثالث السبت والأحد الموافق ٢٦، ٢٧ مارس ورشتي عمل من الساعة الثانية عشرة ظهراً وتستمر إلى السادسة مساء

وهما: ورشة الحكي بقيادة المخرج حسن الجريتي بغرفة أرمينية، وخلال الورشة سيتم الإجابة على التساؤلات التالية: هل الحكي فن «قائم بذاته»، أم هو فرع من ممارسة تانية؟ وما علاقة الحكي بالمسرح «أبو الفنون»؟ وما هي صفات الحكاء الذي يؤثر فينا ويحرك خيالنا ومشاعرنا؟

وجدير بالذكر أن حسن الجريتي مخرج مسرحي اشتغل أيضاً بالسنيما، وأسس «الورشة»، أول فرقة مسرحية مستقلة مصرية، سنة ١٩٨٧. وتقوم الفرقة بإنتاج أعمال مسرحية معاصرة، بعد

«كارمن» لنور عفيفي

يستعد ضمن عروض التجارب النوعية

على حساب الطرف الآخر دون مراعاة مشاعر الحب بينهما، مما جعل الفراق كائن لا محالة في محاولة من المحب لاستعادته كرامته الضائعة تحت مسمى الحب، في إشارة من الكاتب إلى أن مهما وصلت درجة الحب لدى الإنسان، فعليه ألا يطمس روحه وكرامته و أحلامه من أجل محبوب لا يفكر إلا في نفسه.

مسرحية «كارمن» تأليف: محمد علي إبراهيم، إخراج و إعداد موسيقي: نور عفيفي، تصميم الإضاءة: نورين ماهر، تمثيل: فاطيما محمد، نارددين، باسم مجدي، إمام الطائي، أحمد العزوني، إيمان يسري، همس شكري، يوسف شوقي، عمر محمد، وليد أسامة، والطفلة لميس محمود.

هبة محسن

يستعد المخرج «نور عفيفي» لتقديم العرض المسرحي «كارمن»، من تأليف محمد علي إبراهيم، ضمن التجارب النوعية التي تنتجها الإدارة العامة للمسرح التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية بالهيئة العامة لقصور الثقافة، وتجري البروفات بمركز الجزيرة الثقافي، ومن المقرر عرضه في نهاية الشهر الحالي.

أشار المخرج «نور عفيفي» إلى أن المسرحية هي محاولة للتعرف على الروح الإنسانية وما تضم من متضادات؛ الحب والكراهة، القناعة والطمع، التضحية من أجل الحب وأناية المحبوب، و يتناول العرض قصة حب «كارمن» و «خوسيه» وانتهائها بسبب اتخاذ أحدهما الآخر سلباً يصل به لما يريد، ظنا منه أن ذلك سيحقق له الحرية و الارتقاء بالذات



«أحمد مختار»

يحكي عن مسرح الجامعة والفرق المستقلة في «مريّنا»



استقبل معهد جوتة بالقاهرة مساء الخميس الثالث من مارس الحالي لقاء بعنوان «مسرح الجامعة والمستقلين» قدمه المخرج والإعلامي أحمد مختار، وذلك ضمن سلسلة اللقاءات التي تُقدّم في إطار معرض «مريّنا»، والذي يُعد رحلة مسرحية توثيقية، امتداد لمعرض «مريت» التي قدمته المخرجة منال إبراهيم في مارس ٢٠٢١. بدأ المخرج أحمد مختار حديثه عن أن من الممكن أن الأجيال الجديدة كان لهم حظ أكبر بكثير من الأجيال السابقة، لأن لديهم تكنولوجيا عظيمة ممثلة في الانترنت، يستطيع أن يجعلهم يصلوا إلى ما يحتاجونه بضغطة زر، وذلك جعلهم يتعرفون على تقنيات الإخراج المسرحي والسينمائي بسهولة، الفيديوهات التعريفية والكتب المتاحة على الانترنت واللقاءات، كل ذلك جعل مهمة جيل «الانترنت» أسهل بكثير.

ثم استكمل مختار حديثه عن ما مر به جيله قائلاً: نحن كنا فيما يشبه الصحراء، لم تكن وسائل البحث بهذه السهولة تمامًا، عندما كنا نريد أن نعرف شيئاً عن شكسبير، كان لابد أن نقرأ مسرحياته، ثم أجلس مع ناقد متخصص يشرح لي ذلك، بالإضافة إلى قراءة بعض الكتب عنه، كل ذلك حتى اتعرف على شكسبير، الآن الأمر أسهل بكثير من خلال الانترنت، لقد كنت من عشاق شكسبير وتعرفت من خلال أ. أحمد متولي على مكتبة الـBBC، هذه المكتبة كان الاشتراك فيها مدى الحياة بـ٤٠ جنيه، وبالفعل اقتنيت تقريباً جميع ما يخص شكسبير، وكانت فكرة التعلم في حد ذاتها صعبة، ومن الممكن أن ذلك ما جعل الأجيال المتواجدة وقتها ينهروا بما أقدمه، لأنني كنت أكثر بساطة من ما كان يُقدم بالفعل، بالإضافة إلى بعض الاختراعات التي كنت اتميز بها، ومنها فكرة صناعة الدخان على المسرح في مثل هذا الوقت، وكان ذلك من خلال شراء بكرة الثلج والنفخ فيها على المسرح، فينتج عن ذلك دخان على المسرح، كان الجمهور منبهراً بذلك في مسرح الجامعة، حيث لا إمكانيات، وفكرة دخول الممثلين من جانبي المسرح بدلاً من مقدمته كان في هذا الوقت اختراعاً، من وجهة نظري أرى أن الحرية أساسية في صناعة الفن، عندما كنت طالب في كلية التجارة، في مسرح الكلية وجدت النجمان صلاح عبد الله وأحمد كمال، كانوا في هذا الوقت طلبة، وأمامهم كرسي يتعاملون معه على أنه سيارة، وصلاح عبد الله يقود الكرسي وأحمد كمال يدور حول الكرسي على أنه متسول، وكان ذلك مشهد من مسرحية الكاتب والشحات للكاتب الكبير علي سالم،

على مستوى جامعة القاهرة، وكلية آداب حصلت على درع الجامعة عن العرض، ثم فاز على مستوى الجمهورية، وبعد فشلي في أول عروضي أصبحت أحسن مخرج على مستوى الجامعات، وبدأ اسمي يلعب كـمخرج والكليات تتنافس على وجودي معهم، ولكنني أخرجت للعام الثاني على التوالي لكلية آداب، وفاز العرض أيضاً بدرع الجامعات، ومن المتعارف عليه أن الاغريق هم أصل وأساس المسرح، ولكنني فجأة اكتشفت أن كل ما تعلمناه هو جزء من الحقيقة وليس كل الحقيقة، وفي عام ١٩٧٩ اكتشفوا مسرحية مصرية قديمة مكتوبة على الجدران، المسرحية اسمها «انتصار حورس» كانت تقدم من ٣٠٠٠ سنة، أي قبل المسرح الأثيني بـ٧٠٠ سنة، والمسرحية مكتوبة كما يكتب المسرح الآن. واستكمل «مختار» حديثه: قدمت مسرحية «صلوات فرعونية» الجزء الأول اسطورة أيزيس وأوزوريس والجزء الثاني أخناتون، العرض كان مليء بالنجوم بداية من خالد الصاوي وحنان يوسف وأشرف طلبة، باقة من الممثلين المتميزين، في ثالث أيام العرض زجاج مسرح الطليعة تم كسره من تدافع الجمهور، الإقبال كان كبير جداً، لم نضع أسماء الممثلين وإنما قمنا بعمل تماثيل للممثلين مثل أجدادنا المصريين القدماء، الإمكانيات لم تكن عائق لدينا، كنا نتغلب على جميع الصعوبات بروح التعاون التي كانت تملأ هذا الجيل، بالتأكيد إذا كان لدينا إمكانيات أكبر كان سيكون أفضل، أتمني أن تعود روح مسرح الجامعات والمسرح المستقل، ونرى تلك الروح المتعاونة ذات الأفكار الملهمة بين الجيل الحالي.

وعقب انتهاء المخرج والإعلامي أحمد مختار من حديثه عن مسرح الجامعة والمستقلين، تم فتح باب الاسئلة للجمهور، ثم عقب الندوة عاش «مختار» جولة مع ذكريات المسرح وما يقدمه معرض «مريّنا».

المسرحية كانت كلها أفكار مضحكة وثورية، ولحظتها تمنين أن أكون مثل هؤلاء وأقدم مسرح، وبالفعل أخذني الفنان ياسر علي ماهر والفنانة عزة شعبان وذهبنا إلى مسرح الطليعة، وبدأنا التدريب بالفعل، ومن هذه اللحظة أصبحت أعشق تدريب الممثل، وأمتع لحظاتي عندما اقوم أؤدرب أو أدرب، لأن التدريب بشكل عام يفيد الإنسان، لأنها تجعله أفضل ومشاعره أرقى وحواسه تندفق.

وقال «مختار»: الإخراج حدث بالصدفة في حياتي، أول مسرحياتي كانت لكاتب روسي اسمها «الرجل الذي خدع نفسه»، وبعد ثلاث أسابيع شعرت أن المسرحية سيئة جداً، وكان هذا أول عرض أخرجه في حياتي، وبعدها أخرجت لكلية آداب مسرحية مشعلوا الحرائق، والفنانة الكبيرة عيلة كامل كانت هي من صنعت لنا الملابس في هذا العرض، في الجامعة كان بيننا تعاون قوي جداً وروح جميلة بيننا، فكرة إنكار الذات كانت سائدة في جيلنا، هذا العرض فاز



«مشوار الورشة مرينا»

رحلة مسرحية توثيقية لفريق الورشة



من السنبلوين والسيرة الهلالية والمواويل القصصية والتحطيب والرقص وخيال الظل. وأوضح: أنا لا أعمل على الفولكلور بمعناه الانجليزي الفولكلور الزائف «fake» نحن نعمل على ما هو أقرب كما سماه المؤلف الموسيقى النمساوي جوستاف مالر» أن التراث هو تسلم الشعلة وليس عبادة الرماد».

واستكمل الجريتي: عندما سُئلت كيف يتم التوثيق، فأجبت وما توثيقي إلا بالله، أنا أوثق عملي واضع المدربين والمغنين مع الشباب ونسخن سطح الصفيح الذي يقفون عليه، وحرارة اللقاء بين المعلم والصبي يحدث انطباع بين الاثنين والصبي يأخذ المعلم ويمشي به رحلته هو فما يستلمه المعلم يختلف عما يخرج من شغله وهنا تحدث النقلة وتتم الفترة حتى تصل الجمهور بشكل مختلف.

وأضاف الجريتي: اكتب الآن مسرحية الأيتام عن السيرة الهلالية مع شادي عاطف. وأحب أن أضيف أي أحب الجميع داخل الفن وخارجه بالإضافة إلى جميع الفنانين ومنهم الفنانين التشكيليين واصدقائي من خارج الفن.

وبعدها أدارت الفنانة منال ابراهيم حلقة نقاشية مع المخرج حسن الجريتي سألته وبعض الضيوف وأجابهم كالتالي: وحول سئالا عن استمرارية الورشة حتى الآن قال: الحقيقة، لا أعرف لأن الأمور تنتقل من سيني لأسوأ طيلة الوقت، ونحن تربينا على فكرة «ان الأمور في النهاية تتحسن والحاجة تكبر والسعادة تزيد» كل هذه الأوهام تربينا عليها والواقع يقول العكس، لا

أمامها ولد أدار ظهره وعلامات التجهم بادية عليه، قالت المعلمة لي: جريتي تبوس إيد سعاد؟ أجبتها: «نعم أبوس إيد سعاد»، فردت المعلمة: سعاد هي الإمبراطورة أوجيني زوجة نابليون الثالث وأنت الخديوي إسماعيل والمناسبة افتتاح قناة السويس، ومن يومها ما بطلت أبوس إيد سعاد».

جاءت فكرة اسم الورشة من الورشة الفنية للسيارات

وذكر الجريتي سبب تسمية فرقة الورشة بهذا الاسم وقال: كنت أسكن فوق جراج وكنت أراقب تركيبة بلية والصبي والمعلم في الورشة والكل يلتف حول سيارة واحدة، فالحعمل في الورشة الفنية للسيارات عمل منظم ومن هنا جاءت فكرة الاسم».

وأشار الجريتي: أن أهم مرحلة على الإطلاق هي مرحلة شغلنا على التراث الشعبي المصري، ففي فترة معينة بعدما اشتغلنا على إعادة تقييم الميراث الغربي والملف الغربي من خلال الشوام الذين حضروا مصر وهو ما ولد منه المسرح المصري على غرار المسرح الأوروبي، عندما رجعنا من أوروبا عملنا نوع من الغربة ودخلنا في هذا الميراث وكل ما له علاقة بالتمثيل وجسم الممثل والمساحة والسينوغرافيا والديكور والدراما توجيه، وعندما انتهت هذه الفترة وتحول النموذج الأوحده وهو النموذج الغربي إلى مصدر وبالتالي فتحت كل المصادر الأخرى بدءا من مصادرها، فكيف يكون لدينا كل هذا التراث من فنون العرض ولم يكن جزء من المسرح يخصنا، وبدأنا الكتاب الذي جمع قصص الأستاذ فتوح احمد فرج

أقيمت ندوة «مشوار الورشة مرينا»، رحلة مسرحية توثيقية لمشوار الورشة للمخرج حسن الجريتي، يوم الأحد السادس من مارس باستديو تخشينة بمعهد جوتة الألماني، الندوة في إطار فعاليات معرض «مرينا» للمخرجة منال ابراهيم. استهلّت الندوة بتقديم ندى عبد الوهاب - منسقة مشاريع وبرامج ثقافية بمعهد جوتة - لفرقة الورشة وتقديم المخرج حسن الجريتي.

وقالت عبد الوهاب في تقديمها: أن هذا اللقاء يعد اللقاء الخامس من اللقاءات التي تتم في إطار معرض مرينا، والذي يقام في استديو تخشينة هذا الاستديو الذي يعد مساحة لدعم العمليات الفنية، واعربت عبد الوهاب عن سعادتها بهذا اللقاء عن مشوار فرقة الورشة والمخرج حسن الجريتي.

ثم عرض فيلم «الورشة» الذي أنتجته شركة أولاد البلد للخدمات الإعلامية، والذي يصور العناصر المختلفة التي تكون شغل الورشة، وشهادات للعاملين بالورشة من الشباب واستغرق الفيلم ٣٥ دقيقة.

عقب الفيلم كانت كلمة المخرج حسن الجريتي مؤسس الفرقة والذي تحدث عن رحلته من البداية مع الفرقة.

الجريتي: «مبطلتش أبوس ايد سعاد»

وفي حديثه ذكر الجريتي أول مشهد مسرحي نفذه عندما كان في الصف الثالث الابتدائي وقال فيه: في التاسعة من عمري وبينما أمشي في حديقة المدرسة، نادتنى المعلمة فاطمة إلى قاعة الموسيقى، كانت في القاعة طفلة جميلة تقف تمد يدها اليمنى،

منهجية وندرب مدربين على هذه المنهجية فهذه تعتبر أشياء إنسانية أكثر في المشاعر وفي الطريقة وتحتاج للتوثيق، وبلدنا بها الكثير من المواهب وخاصة التي ظهرت بعد الثورة، ولكن المعجزة الحقيقية هي تلك المواهب الغير عادية فأين المسرح الحر وأين المسرح المستقل.

والورشة ظلت لفترة طويلة لا يوجد غيرها وفي يوم من الأيام أصبحنا مجموعة فرق في حركة، ونحن كل يوم نكتشف العديد من المواهب، ونحن نقوم بعمل المسابقات، وأقمنا مسابقة ظهر منها أربعة حكاكين، فالمواهب موجودة ومتعددة.

وعندما دربنا مجموعة من المواهب على الممثل الشامل وجدنا مواهب لم تكن نتخيل كل ذلك على مستوى الغناء وعلى مستوى التمثيل، أنا متأثر طول الوقت إضافة إلى شغفي الشخصي، الواقع يقول أن هناك مواهب تطفو على السطح.

جدير بالذكر أن هذه الندوة قدمت في إطار فعاليات معرض «مرينا» للمخرجة منال إبراهيم.

«مرينا» معرض فني يحكي قصة جزء من تاريخ الحركة المسرحية من خلال تجربة مجموعة من فنانى الأداء المستقلين في مصر، وهو امتداد لمعرض «مريت» الذي قدمته المخرجة منال إبراهيم والذي أقيم في مارس ٢٠٢١.

والمشروع عبارة عن أرشفة لجزء مهم من تاريخ المسرح المصري في الفترة الزمنية ما بين ١٩٨٤ إلى ٢٠٠٤، أكثر من ٣٠٠ عرض مسرحي، بما في ذلك العروض المسرحية التي لم يتم تصويرها وليس لها حالياً أي حضور مادي.

والمخرج حسن الجريتلي مؤسس فرقة الورشة عام ١٩٨٧، تلك الفرقة التي تعد رائدة المسرح المستقل، حيث لم تبرز قبل ذلك التاريخ فرقة أخرى، وهي الفرقة التي لطالما طورت من نفسها حيث دائماً ما قدمت وتقدم الجديد والمختلف في كل مرة تطل فيها على جمهورها، وفرقة الورشة قدمت فنون التراث المصري، كالغناء، الحكى، خيال الظل، التحطيب. وأطلقت الورشة أسماء لمعت في فضاء الفن ودعموا صورة الورشة عبر العقود الماضية، منهم عبلة كامل، أحمد كمال، سيد رجب، عارفة عبد الرسول.

والمخرج حسن الجريتلي تخرج في جامعة بريستول في بريطانيا بدرجة امتياز في الدراما والأدب الفرنسي، ثم عمل ممثلاً بالمركز القومي للمسرح بمقاطعة الليموزان في فرنسا، ثم مساعد مخرج، وبعدها عمل مخرجاً وقدم أعمالاً لكتاب عالميين من أمثال شكسبير وألبير كامو، وستيند بيرغ، وبريشت،

وعمل مساعداً ليوسف شاهين في فيلمي «الوداع يا بونا برت» و«اليوم السادس»، ثم مع المخرج يسري نصر الله في فيلم «سراقات صيفية»، أسس الجريتلي فرقته «الورشة» وكانت بداياتها مع المسرح العالمي بمعالجات تقربه إلى البيئة المصرية، فقدم أعمالاً للإيطالي داريو فو، والألماني بيتر هاندكه، والبريطاني هارولد بينتر، والفرنسي ألفريد جاري، وغيرهم. وموازاة النصوص العالمية، وعلى الرغم من ثقافة الجريتلي الغربية، أو ربما بسببها فقد حرص على الاهتمام بالتراث المصري، فقدمت فرقته عروض الحكى الشعبية وعروضاً للسيرة الهلالية، والسير الشعبية وعروضاً للعبة التحطيب، وخیال الظل وغيرها من الفنون التراثية، وقد عمل الجريتلي مديراً لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وعمل أيضاً في مسرح الطليعة ومركز الهناجر التابعين لوزارة الثقافة.

سامية سيد



وعبلة كامل، والفكرة هنا هي لا تقلق. وفي السنوات الأخيرة إن من يأتون لنا هم أناس لا يبحثون عن النجومية ولا على الفلوس، لكن طبعا ليس هناك مانع من ذلك لكن الناس الذين حضروا ويحضرون الآن لديهم طموحات أخرى ولديهم شغف، ولكننا قرنا بعدما انقطعت كل سبل الحياة أن نبدأ بعمل كورسات بمقابل، بالإضافة لعمل تخفيضات و منح حتى يكون هناك موارد، ومن ناحية أخرى نحافظ على فكرة المسؤولية الاجتماعية في الشركات الكبيرة.

وكما هو المعهد فالدينا تتغير، ومعاناتنا تتغير فعملنا كورس مهارات الممثل الشامل ومن حضروا لا هم ممثل ولا شامل جاؤوا يريدون شغل وبعد الكورس عرضنا على البعض البقاء ليكتسبوا خبرة ومهارات جديدة، ومنهم مهندسة معمارية رسمت لنا خطة وتم تبادل المهارات. أرى أن العقلية الآن قد تغيرت ففكرة الرسالة المباشرة بعد أمراً جديداً.

وحول حكايات الورشة قال : هناك العديد من الحكايات حول الورشة أظن أنها مهمة جدا غير فكرة التوثيق «وما توثيقي إلا بالله» فنحن بدأنا في توثيق شغلنا خصوصا المنهجية فنحن لدينا منهجية ولكننا لم نعمل منهج فبالتالي من المهم الآن ان نعمل

أعرف حقا قد يكون الشغف وحب الناس الذين اعلم معهم وأنا مستمر وناس ياتون واخرون يذهبون وهكذا الحياة تستمر، وأنا مستمر لأن لدي الشغف.

وأوضح الجريتلي أنه ليس لديه تفضيل لجيل عن الآخر من متدربي الورشة، قائلا : استغرب عندما يتحدث الناس ويقولوا لي أيام فلان وأيام فلانة، لا يوجد لدي ذلك الإحساس، فكل فترة زمنية تلد فنانيتها ولا يوجد لدي الإحساس بالاختلاف والممثلين يختلفون عن بعضهم البعض، والفكرة أن لكل جيل مفتاح يفرضه مثل المفتاح الموسيقي، فلا توجد لدي تلك المقارنة، لذلك أنا وسط هؤلاء الشباب واستمد طاقتي منهم، لذلك كل فتره ولدت ناسها والورشة فيها فكرة التسليم وطول فترة وجودنا فالناس تتعلم من بعضهم، وأنا أتعلم من الورشة ومن الشباب، وما يجعلني اشتغل هو التبادل المستمر مثل فكرة ورشة السيارات فكل واحد «بلية» يتعلم .

وتابع : الكثيرون يأتون للعمل معنا ولكن العبرة لمن يتحمل البقاء؛ لأن العملية صعبة جدا فالناس تتخيل ان الورشة مصدر نجوم، الورشة ليست مصدر النجوم برغم من كل النجوم الذين تخرجوا منها، فمنهم الكثير من الذين تحملوا سنوات مثل سيد رجب



فرقة المركز الثقافي بطنطا

تستعد بعرض «خيل البحر»



وهل يستطيع الوصول إليه وإحساسه بالعجز أمام ما فعله ونحو واجباته التي لا يستطيع تقديمها وإنسانيته إلى أين تتجه ومكانه أمام صعوبات الحياة والمحور الثالث وهو عبارة عن طرح نفسي داخلي كيف عندما يقترب الإنسان من نهاية عمره يتحدث ويناقش نفسه فيري نفسه شخصا آخر ويتحاور معه ويجسد ذكرياته ويضعها أمامه ويتناقش معها ويحاسب نفسه، يتناول المخرج محمد فتح الله هذه الإشكالية بشكل تعبيرى

الممثلة هاجر عزت تجسد شخصية أمينة وقالت عنها : أمينة بمثابة «الصندوق الأسود» لغريب فكانت معه منذ أن كان شاب وحتى أصبح كهلا ومنذ فترة النكسة هجرت مثل غريب وكان تحبه وأكثر ما جذبني في الشخصية أنها شخصية صادقة بكل ما تحمله الكلمة من معنى .

فيما يجسد الممثل مصطفى طارق صديق غريب وقال عنها : «منزلاوي» هو صديق غريب وهما مختلفان ومتضادان في الآراء وهي شخصية جديدة ومركبة كما أن قضية العرض هي قضيتنا جميعا كمصريين معاناه المواطن وحلمه وقد سعدت كثيرا بالعمل مع المخرج محمد فتح الله لأنه مخرج متميز على المستوى الإنساني والفنى .

بينما تجسد شخصية الابنة «مارلين» الممثلة مى الكفراوى وذكرت عنها: أجسد شخصية الابنة وهى شخصية متحررة وقوية فى آن واحد ولها وجه نظر تحاول الدفاع عنها وقد لمست الشخصية عدة مشاعر متعددة بداخلى.

فيما أوضح محمد طلعت مهندس الديكور أن عرض خيل البحر من التجارب المختلفة بالنسبة له من حيث الرؤية التشكيلية واستخدام التقنيات الحديثة فى تصوير منهجية العرض التي يغلب عليها التعبيرية والقليل من المدرسة الطبيعية وذلك تماشيا مع رؤية المخرج محمد فتح الله فى تحريك العرض من ممثلين وراقصين وموسيقي تصويرية واستخدام تقنية الفيديو مايننج، فيما عبر عن سعادته بالتعاون مع فريق العمل وعلى رأسهم الفنان محمد فتح الله مخرج العرض.

إبراهيم اسامة «كابو» مساعد مصمم التعبير الحركى اعرب عن سعادته بالتعاون مع المخرج محمد فتح الله وفريق العمل موضحا ان التعبير الحركى والإستعراضات يتم توظيفهم فى العرض بشكل يعبر عن دراما وحالة العرض والحقب الزمنية التي تجرى بها الأحداث .

رنا رأفت

الضوء على الإنسان المصري في فترة زمنية محددة، وبالأخص في فترة الستينيات فنحاول أن نقرب من الصورة الإنسانية والتاريخية لهذه الفترة وحالة الوجدان المصري لهذه الحقبة منذ عام ١٩٦٧ م مروراً بعام ١٩٧٣ وحتى وقتنا الحالي وذلك من خلال صورة تعبيرية. نقرب من أحد المدن الهامة وهي مدينة السويس بما أنها من أكثر المدن التي تعرضت لتغيرات عديدة على المستوى الإنساني فنبرز ذلك من خلال أحد الشخصيات المولودة بهذه المدينة، والذي يسعى للبحث عن رزقه ومن خلال رحلته نلقي الضوء على فكرة هامة وهي أن الإنسان في حياته يعيش حالة من الصراع بحثاً عن إثبات ذاته. أن تعامل مع الشخصيات وكأنها رتوش داخل لوحة تعبيرية الممثل بالعرض لا يتعامل بالكلمة فقط ولكن يقدم كل التنوعيات المطلوبة على خشبة المسرح داخل اللوحة التعبيرية.

وتحدث بطل العرض الفنان حاتم الجيار الحاصل على جائزة أفضل ممثل بالدورة الثانية عشر للمهرجان القومي للمسرح عن شخصية «غريب» التي يجسدها فى عرض «خيل البحر» فقال: يناقش العرض من خلال شخصية «غريب» ثلاثة محاور هامة؛ المحور الأول يمثل الخلفية المستمرة منذ بداية العرض وحتى نهايته والنقطة الأساسية هي الإنسان المصري من عامة الشعب الذي ليس له دخل بما حدث منذ أحداث نكسة عام ١٩٦٧ وهو فى ريعان شبابه مروراً بحرب ١٩٧٣م وحتى حرب الخليج عام ١٩٩٠ م وتأثير ما حدث من حروب على شخصية الإنسان المصري وانعكاساتها على أدائه بالحياة، المحور الثاني يناقش حياة الإنسان وما هدفه وحلمه الذي يسعى لتحقيقه



خشبة المسرح ليست ذات بعد واحد بل هي كاميرا حية ترصد واقع الإنسان المصري وظروفه السياسية والاجتماعية التي ترافق انتصاره تارة ونهزمه تارة، كما أنها المرأة التي تتجلى فيها - قرب النهاية- الصورة الحقيقية للذات التي يمكن حسابها وإثباتها وعقابها، فهي تقدم صورة الاختيار الحر وترسم أبعاد العلاقات الإنسانية عبر موازنة الكلمة والصورة، من هنا جاء العرض المسرحي «خيل البحر» تأليف الكاتب المسرحي طارق عمار وإخراج محمد فتح الله.

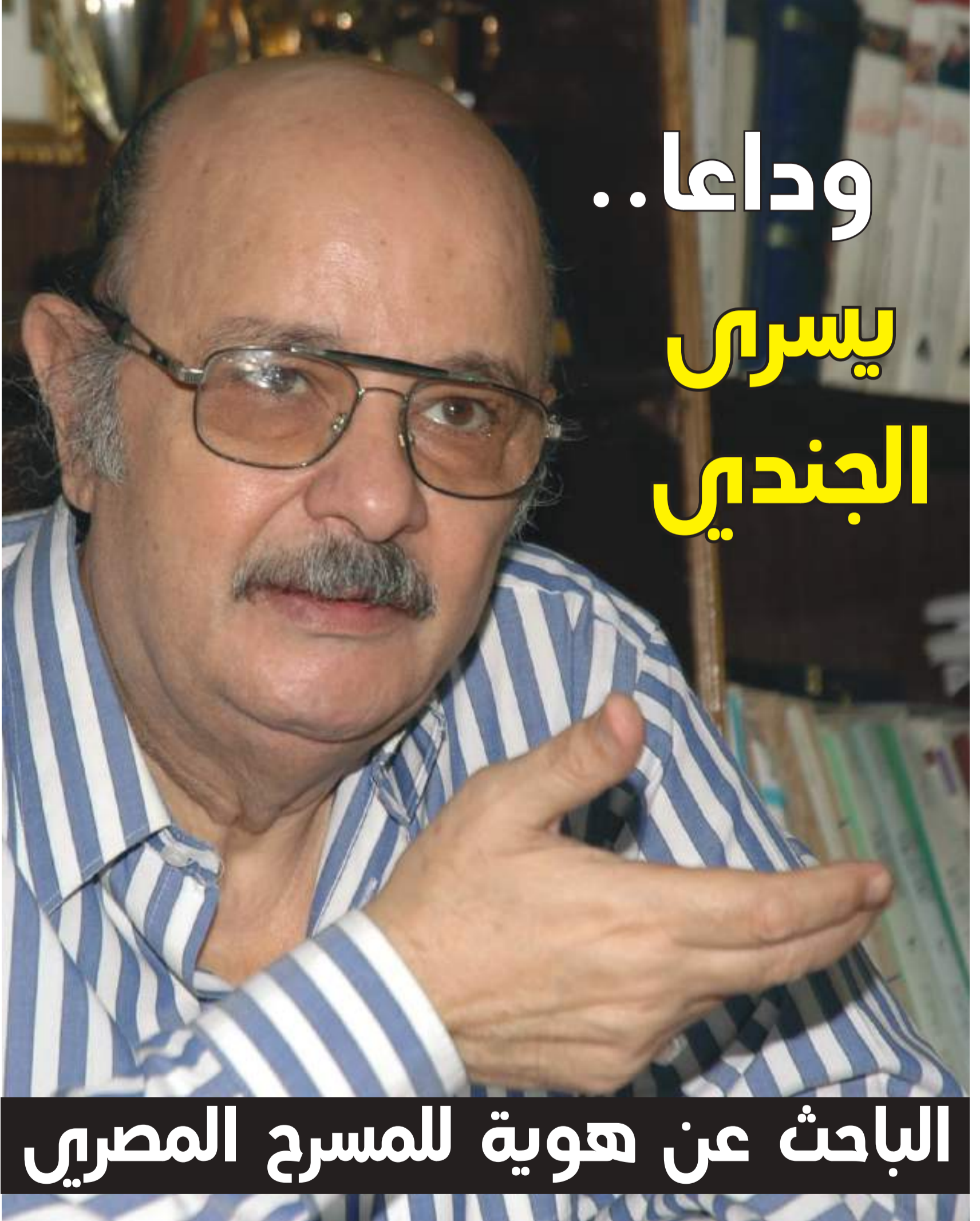
على قدم وساق تجري فرقة المركز الثقافي بطنطا بروفات العرض المسرحي «خيل البحر» تأليف الكاتب المسرحي طارق عمار وإخراج محمد فتح الله إنتاج الإدارة العامة للمسرح التابعة للإدارة المركز للشئون الفنية بالهيئة العامة لقصور الثقافة ويتم إنتاجه لصالح المركز الثقافي بمدينة طنطا - الإدارة العامة لثقافة الغربية - إقليم غرب ووسط الدلتا.

العرض من بطولة حاتم الجيار، إبراهيم الصباغ، محمد الرملاوي، شيماء عبد الجواد، عبد الله محمد فتح الله، حسام حموده، مصطفى طارق، عبد الله نافع، أحمد فايد، مي الكفراوى، مهنى عامر، هاجر عزت، الطفل يوسف رجب، عبد الرحمن عبده، أحمد عبد الحكيم، عماد عبد الفتاح، محمود رجب، كريم عبد الباسط، عبد الرحمن عماد، محمود أشرف، مصطفى عبد الظاهر، كريم قنديل، مصطفى منتصر، عمر صالح، محمد حسين داوود، هبة بشرى، رنيم جاويش، مريم المصري، ديكور محمد طلعت، تصميم التعبير الحركي محمد النجار، تدريب الأداء الحركي إبراهيم أسامة «كابو»، إعداد موسيقي أحمد عفيفي، تنفيذ موسيقي مروان مصطفى، مساعدي الإخراج محمد خالد، مريم الشناوي، هالة أبو المجد، مخرج منفذ عبد الله نافع، إخراج محمد فتح الله.

قال الكاتب المسرحي طارق عمار إن أحداث عرض «خيل البحر» تدور حول غريب الشاب الذي هجر من السويس عام ١٩٦٧م فى أعقاب النكسة وما مر به فى حياته حتى الآن مروراً بعلاقته المعقدة بابنته أناقش من خلال النص عدة قضايا هامة ومنها تأثير الحرب فى الإنسان وانعكاساتها عليه، وفكرة الإرادة الحرة فعندما يختار الإنسان اختياراً حراً عليه تحمل عواقبه، والإرادة الحرة دائماً قضية وفكرة هامة أتعامل معها فى نصوصي.

تابع قائلاً: أقوم بعمل موازنة بين الكلمة المسموعة والصورة المرئية فى نص «خيل البحر» ولا أغلق حيز التلقي فقط على الكلمة المسموعة، كما أنني أجرب فكرة المشهد المتداخل لأكثر من زمن، وهي ليست تداخلات مكانية ولكنها أماكن مختلفة فى أزمنة مختلفة، فهناك بعض المشاهد تشاهد بها الشخصية فى أكثر من مكان فى وقت واحد وألقي الضوء على فكرة الوحدة العضوية للإنسان.

فيما أشار المخرج محمد فتح الله عن عرض خيل البحر قائلاً: نلقي



وداعا.. يسرى الجندي

الباحث عن هوية للمسرح المصري



رحل عن عالمنا الكاتب المسرحي والسيناريست الكبير يسرى الجندي، عن عمر يناهز ٨٠ عاماً. يسرى الجندي من مواليد محافظة دمياط ١٩٤٢، بدأ ظهوره على الساحة المسرحية منذ ستينيات القرن الماضي واهتم في كتاباته بالتراث الشعبي خاصة وساهم في تطوير الثقافة الجماهيرية أثناء توليه منصب المستشار الفني عام ١٩٨٠، تولى العديد من المناصب فعمل بوزارة الثقافة منذ عام ١٩٧٠ وعمل مديراً بمسرح السامر عام ١٩٧٤، كما عمل مديراً للفرقة المركزية للثقافة الجماهيرية عام ١٩٧٦، ثم مستشاراً لرئيس الهيئة للشئون الفنية والثقافية حتى أحيل للمعاش عام ٢٠٠٢. حصل على جائزة الدولة التشجيعية في المسرح عام ١٩٨١، وساهم في إقامة عدة مهرجانات وفعاليات كان أبرزها ملتقى القاهرة للمسرح العربي عام ١٩٩٤. عند قراءة اسم الكاتب والسيناريست يسرى الجندي على الأفيش تترقب عملاً ذو قيمة كبيرة، فهو النجم الساطع في سماء الدراما التلفزيونية والكتابة المسرحية ولا نستطيع أن ننسى ما تركه من بصمات في الدراما المصرية منها «شارع المواردي»، «والسيرة الهلالية»، «التوأم»، «جمهورية زفتي»، «سامحونى ماكنش قصدي»، «من أطلق الرصاص على هند علام»، كما زخرت مكتبة المسرح العربي بنصوصه ومنها «بغل البلدية»، «حكاية جحا والواد قلة»، «على الزبيق»، «الحاكمة»، «عنتر زمانه»، «عاشق المداحين»، «حدث في وادي الجن»، «واقدهاس»، «دكتور زعتر»، «سلطان زمانه»، «الإسكافي ملكا». لم يكن يسرى الجندي مجرد ناقل للتراث ولكن كان له تصور ورؤية فيما يقدمه، وكان له إسهام كبير في تأصيل شكل مسرحي عربي و صاحب مدرسة خاصة في توظيف التراث. تمثل قضية العدالة الاجتماعية وحرية الإنسان محركا كبيرا لقلمه وشاغله الشاغل، وخلال هذه المساحة نعرض لبعض شهادات كبار المسرحيين والنقاد عن مسرحه وإبداعه.

رنا رأفت



هذه الدراسات إلى نصوص مسرحية مواكبة لكل ما يحدث، ويعد من أهم الكتاب الذين تعرضوا للتراث الشعبي المصري. لقد فقدنا ورقة من وارق الشجرة المثمرة التي ملأت حياتنا وقد كانت تربطني به علاقة إنسانية طويلة وتشاركنا في العديد من الفعاليات والمناقشات والندوات.

صاحب مدرسة

ووصفه المخرج عصام السيد بأنه قيمة كبيرة، و صاحب مدرسة متفردة في استخدام التراث ومحاولة خلق مسرح مصري و عربي. أضاف: هو من جيل ينتمي بشكل قوى للهوية المصرية، ومن الصعب مقارنته بمن قاموا باستخدام التراث أو قدموا معالجات فستكون المقارنة لصالحه. ونحن لا نستطيع أن نحدد نوع التراث الذي كان يعمل عليه،

بعنوان «حدث في وادي الجن» وتضم المسرحية فصلا كاملا عن «وادي الجن» وهو المكان الذي يجد به الشعراء خيالاتهم وأفكارهم و يوحى لهم بكتابة الشعر. وأضاف: يسرى الجندي لا يستخدم التراث لكنه يحلله ويضعه في مساحه حديثة ومعاصرة وهو ما استفدت منه لأقدم هذه الأعمال في مسرح الطليعة.

رجل مسرح

الفنان أشرف عبد الغفور قال عنه «يسرى الجندي قيمة كبيرة ليس فقط على مستوى الكتابة ولكنه رجل مسرح بكل ما تحمله الكلمة من معنى، فقد تولى إدارة مسرح السامر، الفرقة النموذجية وكان له باع طويل في الثقافة الجماهيرية، كما تناول الفلكلور والتراث المصري والعربي فكان باحثا بمعنى الكلمة، يحول

المخرج سمير العصفوري قال: كان الراحل يسرى الجندي يقرأ التراث الشعبي بشكل مختلف فلم ينقل لنا عنتره كما ورد في السيرة ولكن كان له تصور عصري له، فلم يكن مجرد مترجم أو ناقل للتراث. قدمت معه ثلاثة أعمال مرتبطة بالتراث ومنها «يا عنتر» ويا هنا نداء لشخصية نتوهم أنه منقذ أو فارس أو ساحر حتى نجد في نهاية الأمر أنها لا تحمل شيء من هذه الصفات، فهو رجل يرى أن لونه لا يليق بخطوبة عبلة البيضاء، كان السيد عنتر حوله عدد كبير من العبيد يقودهم للخلاص من العبودية وقد فشل لأنه ضعيف وليس بطلا.

وتابع: العمل الثاني هو «الهلالية» ولم يكن في هذا العمل يجلس على منصة الهلالية ولكنه دخل عالم حرب الهلالية التي استمرت لسنوات وتخللها العديد من المشاعر الإنسانية، من حب وكرهية وغضب، وكان في كتابته يحلل هذه العلاقات و قد قدمت هذا العمل في قالب غنائي استعراضي بعنوان «أبو زيد الهلالي» وكان يتعامل مع التراث بشكل أكثر حداثة ومعاصرة بما يليق بمسرح تجريبي هو مسرح الطليعة، أما العمل الثالث الذي قدمته معه فكان احتفالية كبرى للشاعرين احمد شوقي وحافظ إبراهيم

لم يكن مجرد مترجم أو ناقل للتراث، صاحب مدرسة متفردة وأسهم في تشكيل هوية المسرح المصري

الفنان الكبير محمود الحديني قال: الكاتب يسرى الجندي من الجيل الذي قاد حركة تغير منظومة المسرح المصري الحديث، سواء كان ذلك من خلال التأليف أو الرؤية الإخراجية، فقد شكل ثنائية مسرحية مع المخرج سمير العصفوري وكان مسرح الطليعة البوتقة التي انطلقت منها حركة المسرح الحديث من خلال مسرحية «يا... عنتره» التي كتبها يسرى الجندي وأخرجها سمير العصفوري، هذا الثنائي الذي بدأ بالفعل يشكل رؤية جديدة للمسرح المصري، و الشيء اللافت ان مسرح الطليعة جغرافيا خلف المسرح القومي الذي كان يقدم كلاسيكيات المسرح المصري.

وأردف: هذا الترابط بين يسرى الجندي و العصفوري خلق حركة مسرحية حديثة سواء على مستوى التأليف أو الإخراج ولم تقتصر هذه الحركة عليهما بل تركت أثرها على الجيل الجديد من المؤلفين. وقد بدأ يسرى الجندي يضع بصماته على حركة التأليف المسرحي المصري واستطاع أن يصنع لنفسه مكانة خاصة واستمر عطائه للمسرح فترة طويلة بجانب التحاقه بالهيئة العامة لقصور الثقافة كقيادة لهذا الصرح الثقافي فتولى رئاسة الهيئة في فترة من الفترات. تابع: تناولت فرق الهيئة نصوص يسرى الجندي على مسارها ما أثبت مكانته مؤلفا واعداد يقود حركة المسرح الحديث، وبعد أن ترك منصبه في الهيئة العامة لقصور الثقافة كانت حركة المسرح غير مستقرة وخاصة بعد نكسة ٦٧، فاتجه للدراما التلفزيونية وكتب مسلسلات شديدة الأهمية مستوحاة من التراث العربي المصري حققت نجاحات كبيرة، وكما شكل ثنائيا مع المخرج سمير العصفوري في المسرح فقد شكل ثنائيا مع المخرج إسمايل عبد الحافظ في التلفزيون، وكان هذا الاتجاه الجديد في مسيرة يسرى الجندي له أثر سلبي على المسرح لأنه ابتعد عن الكتابة المسرحية في هذه الفترة وبدأ يركز جهده للدراما التلفزيونية التي حققت نجاحات كبيرة لدى الجماهير العريضة، وكانت آخر العروض المسرحية التي قدمتها من تأليفه احتفالية عن الشاعر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم و قد جسدت شخصية احمد شوقي وجسد اشرف عبد الغفور شخصية الشاعر حافظ إبراهيم وكانت من إخراج سمير العصفوري.

عمق الشخصية العربية

الناقد أحمد هاشم فقال: يعد يسرى الجندي واحدا من أهم كتاب مسرح سبعينات القرن الماضي وما تلاها من سنوات، وذلك بإسهاماته المتميزة في الكتابة واعتماد معظم مسرحياته على التراث الشعبي الذي لم يكن على سبيل المصادفة وإنما كان انعكاسا لتداعيات هزيمة يونيو ١٩٦٧ التي أصابت - ضمن ما أصابت - الهوية العربية وقد سعى الكتاب المسرحيين إلى إعادة تأمل حقيقة وجود تلك الهوية والعمل على تأكيدها في محاولة للخلاص من آثار الهزيمة، وكان منهم يسرى الجندي الذي حاول التأكيد على عمق الشخصية العربية في التاريخ ورسوخها في السيرة الشعبية، وانتبه وجيله من الكتاب إلى أهمية العودة لهذا التراث واستلهاه سواء في التاريخ أو الحكايات والسير الشعبية. ليس مجرد استعادة بل استدعاء ومحاوراة وإعادة تفسير أو تأويل وتأمّل ما يتماس فيها ويتشابه مع الواقع الراهن، الذي كان حريصا على الاشتباك معه في كتاباته المتعددة، سواء الواقع المحلي أو حتى الواقع الإنساني بمفهومه الأشمل، لهذه نجد ان القضية العربية الفلسطينية على سبيل المثال لا الحصر قد مثلت له اهتماما خاصا وتناول تداعياتها في نصين «اليهودي التائه» و«واقدهاس» كما اهتم بقضية الحكم وعلاقته المحكومين بالسلطة في مسرحية «على الزبيق»، كما تعرض لمسألة الحرية الفردية و الجمعية في «عنتر زمانه» هذا وغيره ما يؤكد فلسفة يسرى الجندي في تعامله مع التراث الذي لم يكن سوى



قدم تراث المسرح العالمي للمتفرج المصري بشكل بسيط

لجنة التحكيم من الكاتب المسرحي أفريد فرج والدكتور إبراهيم حمادة أستاذ النقد، ومن خلال مؤتمر الأدباء تعرفنا على الكاتب فاروق عبد القادر ودكتور سامي خشبة وقاما بتشجيعنا على الذهاب للقاهرة، وسبقني يسرى الجندي للقاهرة وعمل بمسرح السامر وقدم عدة مسرحيات منها «على الزبيق»، «الهلالية» إخراج عبد الرحمن الشافعي، «ياه .. عنتره» إخراج سمير العصفوري واتجه للسير الشعبية وقدمها على المسرح في سبعينات القرن الماضي و شجعتني للمجيء إلى القاهرة. تابع: كانت كتابته تميل إلى التراث الشعبي وخصوصا السير الشعبية فكان الوحيد الذي اهتم بها من كتاب المسرح إلى جانب انه اهتم بعدة قضايا مختلفة وكان صاحب فكر فناقش في مسرحية «عنتره» قضية الحرية، وقضية الفساد والاستغلال في مسرحية «على الزبيق» وله كتاب نقدي بعنوان «ملاحظات لأجل تراجميديا معاصرة» طبع في هيئة الكتاب وكان يهتم بالفكر المسرحي مع الفكر الفلسفي.

لا يسير على نهج من سبق

وأعرب المخرج التلفزيوني محمد فاضل عن حزنه الشديد لرحيله وقال: في رأيي انه توفي حزنا على ما حدث له هو ومجموعة من المؤلفين والمخرجين منذ عام ٢٠١١، ٢٠١٢ وقد أصبحوا لا يعملون، وقد كان لهم دور رئيسي في الحركة المسرحية والدراما منذ ستينيات القرن الماضي وحتى الالفية، وكان يسرى الجندي يتميز بأنه يتناول موضوعات صعبة لا يتناولها أحد إلا إذا كان مثقفا بشكل جيد، ويضيف إلى ما سبق ولا يسير على نهج من سبق، فيتناول الموضوعات التي يتناولها آخرون ولكن من وجهة نظره الخاصة. وأضاف: تعاونت معه في تجربة واحده وهو مسلسل تلفزيوني بعنوان «مصر الجديدة» وكنت أعمل وأنا على ثقة كبيرة بأن كل معلومة موثقة ومدققة وهذا يتطلب ثقافة واسعة في كل الموضوعات، فكان لدى ثقة كبيرة فيما يكتبه و قد كان له وجهة نظر في اختيار الموضوع، فكان يختار ما يتطابق أو يتفق مع وجهة نظره فلا يختار أحداثا تاريخية مجرد إنها أحداث ولكنها يختارها بناء على وجهة نظر شخصية .

خلق حركة مسرحية حديثة

وخاصة أنه لجأ للفلكلور بمعناه الواسع و لجأ للتراث العالمي له أعمال معدة عنه منها «البطل في الزريبة» . وتابع: فترة توليه لإدارة مسرح الثقافة الجماهيرية كانت مميزة، فقد كان له اتجاه جديد وهو تقديم تراث المسرح العالمي للمتفرج المصري بشكل بسيط، وعندما تولى إدارة المسرح كان على علم كبير بمشكلات المسرح الإقليمي، وله العديد من الإنجازات من بينها مهرجان «المائة ليلة» . للأسف الشديد خسرنا قامة كبيرة وبالأخص فيما يتعلق بعمله على التراث، وقد كان توظيفه للتراث محاولة لخلق مسرح عربي يختلف عن المسرح الأرسطي أو الغربي بشكل عام.

بدأنا الرحلة معا

وروى رفيق دربه الكاتب المسرحي محمد أبو العلا السلاموني عن بدايتهما سويا فقال : نحن أولاد محافظة واحده، نشأنا وترينا في مدينة دمياط، والتحقنا بمدرسة دمياط الابتدائية النموذجية، وكنا في فصل واحد وتمارس المسرح في المدرسة، وأتذكر أننا قدمنا سويا مسرحية بعنوان «إسلام عمر» وكان يسرى الجندي يجسد شخصية «خباب ابن الأرت» الذي علم شقيقة عمر ابن الخطاب وزوجها القرآن، وكانت هذه المسرحية أولى المسرحيات التي نقدمها بالمدرسة، وكان مدرس اللغة العربية يدرّبنا على الارتجال وكيف نقدم مسرحية مرتجلة ما كان يحفز الموهبة داخلنا، ثم انتقلنا إلى «معهد المعلمين» وقمنا بتأسيس مسرح في المدرسة التي عملنا بها، ثم كونا مع رئيس رابطه المعلمين جمعية وأطلق عليها جمعية «أبناء المسرح» وكان عبارة عن معهد أهلي يدرس جميع المذاهب المسرحية وقدمنا من خلال هذه الرابطة مسرحية بعنوان «الشمس وصحراء الجليل» عن الثورة الجزائرية وكانت تحت عنوان المسرح التجريبي وعرضت في المسرح الجمهوري برأس البر عام ١٩٦٥ ولكنها لم تحقق نجاحا لأنها كانت تراجمية وتقدم للمصنفين برأس البر، ثم بدأنا نفكر في الاتجاه للتراث الشعبي وتقديم مسرح شعبي قريب من الشعب، وشاركنا في مؤتمر الأدباء الشبان عام ١٩٦٩، وشارك يسرى الجندي بنص «الشمس وصحراء الجليل» وشاركت بنص «سيف الله» وحصلنا على الجائزة الثانية مناصفة وفاز بالجائزة الأولى الكاتب المسرحي على سام و تشكلت



حاول في توظيفه للتراث خلق مسرح عربي يختلف عن المسرح الغربي

بعض أفكارها، ما يسهم بشكل فعال في الربط بين الأفكار المشتركة. وتابعت قائلة: كما عمد المؤلف يسرى الجندي إلى تأصيل عناصر البناء الفني الذي سيقف فيه المسرحية بالاعتماد على الإطار الفني للنصوص التراثية والتاريخية على مستوى الأحداث والسرد والشخصيات، فالتناص يحدد العناصر الأصيلة في النص المسرحي حيث يمزج يسرى الجندي في مسرحه بين أكثر من نوع من التناص ليرز فكرته، ويختار القطع النصية التي يقيم عليها نصه، ويضيف إليها ويغيرها ويطورها لتكون غابة التناص في مسرحه الإبداع والإتيان بالجديد و هما معيار حكم القيمة على تجربة المؤلف المسرحية، وتظهر الأحداث إما مماثلة أو مطابقة للمصدر المستقاة منه أو مخالفة لها.

تابعت: تغلب الذهنية على التناص في الحدث في بعض مسرحيات يسرى الجندي كاليهودي التائه والساحرة واغتصاب جلييلة، والحوار في التناص زاخر بالمنافشات الفلسفية العميقة والإحالات المتتالية في لغة الحوار إلى بعض القصص والشخصيات والأحداث المتداخلة للتأكيد على المضمون الدرامي لهذه القصص وإحداث حالة من التزاوج والربط بينها وبين ما يريد أن ينقله المؤلف في نصه الجديد، فالدلالات قد تكون متعددة إما مباشرة صريحة أو ضمنية بالغة التعقيد تصل في بعض الأحيان إلى مرحلة التناص مما يحفز عقل المتلقي ويدعوه إلى التأمل والربط بين الدلالات العديدة. كما جسد يسرى الجندي في أعماله الشخصية المثالية، والحداثيّة والوجودية والنجسية، و أعاد تصورها ليعبر بها عن الخلل الفكري التام وانقلاب الموازين الذي أصاب المجتمعات والأفراد وعصف بكل قيمة، كما هو الحال في شخصية (الأباصيري).

تابعت أيضاً: في أعمال يسرى الجندي يتغلغل الفكر الإشتراكي العربي والبحث عن ثقافة تواكب المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية الطارئة، وقد وجد في مسرح بريخت أداة لتغيير وعى المتفرج وتغيير العالم من خلال رفض التخلف والظلم الإجتماعي السائد

العضوي، حيث أنهم يستمدون حياتهم منه، وهكذا ساهم الكاتب المسرحي في إرساء الدعائم الفنية والتقاليد الدرامية التي تمنح المسرح المصري شخصيته المميزة، ولقد استطاع الكاتب هضم التقاليد العالمية للمسرح، واستفاد منها في خلق أعماله، و قد وفق لدرجة كبيرة في إبراز المضمون النابع عن الوجدان العربي، فهو لم يحاول تقليد النماذج العالمية ومحاكاتها بسذاجة، بل شد قلمه إلى جذور الأرض وأخذ منها مادته الفنية، ثم قام بصهرها وتطويعها من واقع خبرته ودراساته وتمكنه من لغة المسرح، ولا يعيب أبداً أن يعتمد المؤلف على أصول أوروبية، أو استغلال التراث الأوروبي الذي سبقه ومزجه بين ما نقله وبين الموهبة الفنية الأصيلة، اما عن يسرى الجندي الإنسان فقد زرتة أكثر من عشر مرات في بيته عام ٢٠٠٦ و٢٠٠٧ لأن مسرحه كان موضوع للدكتوراه الخاصة بي ولم يخجل علي بالنصح والإرشاد والكتب المهمة .

التناص في أعمال الجندي

د. سماح سليم قدمت رسالة الدكتوراه عن «التناص في أعمال يسرى الجندي» وقالت: رحل عن عالمنا كاتب من أعظم كتاب الدراما في مصر فلم يقتصر عطاؤه في مجال المسرح فحسب، بل امتد ليثرى الدراما التليفزيونية بروائع الأعمال الدرامية التي يخلدها التاريخ، وقد شرفت بأن تكون رسالة الدكتوراه الخاصة بي بعنوان «التناص في أعمال يسرى الجندي المسرحية» دراسة تحليلية لنماذج مختارة».

حيث تتشعب مصادر المؤلف في التناص وفقاً لثقافته الموسوعية وبوصفه كاتباً يسارياً، فلا يعتمد على التاريخ وحده أو كتب التراث أو بعض الأعمال الأدبية، بل يتجاوز الأمر ذلك إلى المزج بين أكثر من مصدر داخل العمل الواحد، فبداخل مسرحيات يسرى الجندي تمتزج النصوص التراثية بالتاريخية بالدينية بالأفكار الفلسفية مما يمنح المبدع عصري المرونة والطلاقة للأفكار المتنوعة والمتقاطعة في

إعادة نظر فيه وتأمله من أجل الانتباه إلى الحاضر الراهن المشابه لأحداث التراث، فمثلاً هو لم يكتب السيرة الهلالية لمجرد استعادة أحداثها المعروفة بل من أجل مشابهة الفرقة العربية في أحداث السيرة بالفرقة العربية الموجودة والتنبية إلى أخطاء الماضي حتى لا نكررها في الحاضر، وهكذا نجد أنه من الصعوبة بمكان أن نجد عملاً له مفرغاً من قضية قومية أو قضية إنسانية شاملة، حيث كان يؤمن بأهمية المسرح في المجتمع كمرآة تعكس قضاياها وتؤثر فيه .

أرسى شخصية المسرح المصري

و حلل الناقد د. محمود سعيد أعماله فقال: تأثر المسرح المصري بالعديد من التيارات الأوروبية بشكل عام و المسرح الملحمي بوجه خاص . وقد تعامل يسرى الجندي مع المسرح الشعبي من خلال الشكل والمضمون، مستخدماً أدواته المسرحية في شكل ملحمي، ليؤطر أفكاراً ثورية تقدمية، فقد تعامل مع فكرة تحالف قوى الشعب العامل في مسرحية (بغل البلدية) وفكرة الائتلاف القومي من خلال مسرحية (الهلالية) والعدل الاجتماعي من خلال مسرحية (على الزبيق) والذات العامة القومية عبر مسرحية (عنترة) والقضية الفلسطينية من خلال مسرحية (ماذا حدث لليهودي التائه مع المسيح المنتظر) أو الخلاص الفردي في مسرحية (رابعة العدوية) وفكرة الهروب إلى مدينة مثالية كما في مسرحية (دكتور زعتر) وعالج الحس الكوميدي الساخر في مسرحية (حكاية جحا والواد قلة). مشاكسا التراث عبر التخریب البرختي، إلا أن يسرى الجندي قد تأثر على مستوى الشكل والمضمون، موظفاً تقنيات التخریب الملحمي في إطار استلهام المادة التراثية، أو مستخدماً الإطار التاريخي والواقعي لإبراز أفكاره، في إطار توظيف تقنيات بريخت بشكل واضح ومشاكس.

وأضاف: لعل الريادة الحقيقية التي أضافها يسرى الجندي إلى المسرح المصري المعاصر تكمن في مجال اللغة الدرامية، أو الدراما كلغة فنية، فمسرحياته تمتلك لغة درامية مبتكرة، لغة جعلت لمسرحه مزاجاً خاصاً به سواء كان يعالج مضموناً تاريخياً أو أسطورياً أو شعبياً أو معاصراً، وهذا المذاق الخاص دليل على أن اللغة الدرامية الناضجة لا تتأق إلا بعد استيعاب وهضم التقاليد المسرحية العالمية، ومحاولة استنبات أنواع جديدة منها تلام التربة المصرية. وقد وفق يسرى الجندي في خلق العديد من الأبطال الملحميين من أمثال (عنترة - على الزبيق - أبو زيد الهلالي - رابعة - جحا) ورغم أن لكل هذه الشخصيات كيانها الخاص والشخصية المستقلة في الوجدان الشعبي، إلا أنه يصعب دراسة هذه الشخصيات في انفصال عن النص المسرحي لارتباطهم



فمسرحة نضال يناهض الإمبريالية والاستعمار بكل أشكاله الاقتصادية والثقافية والسياسية مما جعله يستعين بتقنيات الكتابة المسرحية البريختية، كالتقطيع للحكاية والحدث إلى أجزاء، وظهور الراوي من حين لآخر لقطع مجرى الأحداث والنزعة التعليمية والاهتمام بالقصة والاستلهام من التراث بغرض استخلاص العبرة، حيث يقدم الممثل نفسه ويتحدث عن شخصه أو عن الحدث، وإظهار العالم بكل ما يحتويه على أنه قابلاً للتغيير من خلال تسييس المسرح أو علمته والسخرية لنقد القيم البرجوازية والرأسمالية بهدف تغيير العالم الذي تصنعه الظروف السياسية المضطربة، كما استعان بالفنون الشعبية العربية التي ألفها المشاهد العربي كالمقامة والسامر وخيال الظل وخاصة فيما يتعلق بإزالة الحائط الرابع الوهمي الذي يفصل بين الجمهور والممثلين.

فعلى سبيل المثال نجده في مسرحية «بغل البلدية» أو «وكالة الأباصيري» قدم نموذجاً للتناص السياسي مع شخصية سياسية شهيرة، فقد اختار المؤلف شخصية جمال عبد الناصر وقام بعرض وتحليل أفكاره الاشتراكية ليتناص معها بصورة يبرز من خلالها مواطن الخلل في الفكر الإشتراكي الذي تبنته ثورة يوليو 1952م، كذلك يلقي الضوء على التخبط في التفكير والتناقض بين القول والفعل وبين الأفكار النظرية والتطبيق كما حدث في أطروحات الثورة، وسعى من خلال أعماله المسرحية إلى التأكيد على مبدأ المقاومة الشعبية للمحتل بدلاً من الاعتماد على البطل المخلص.

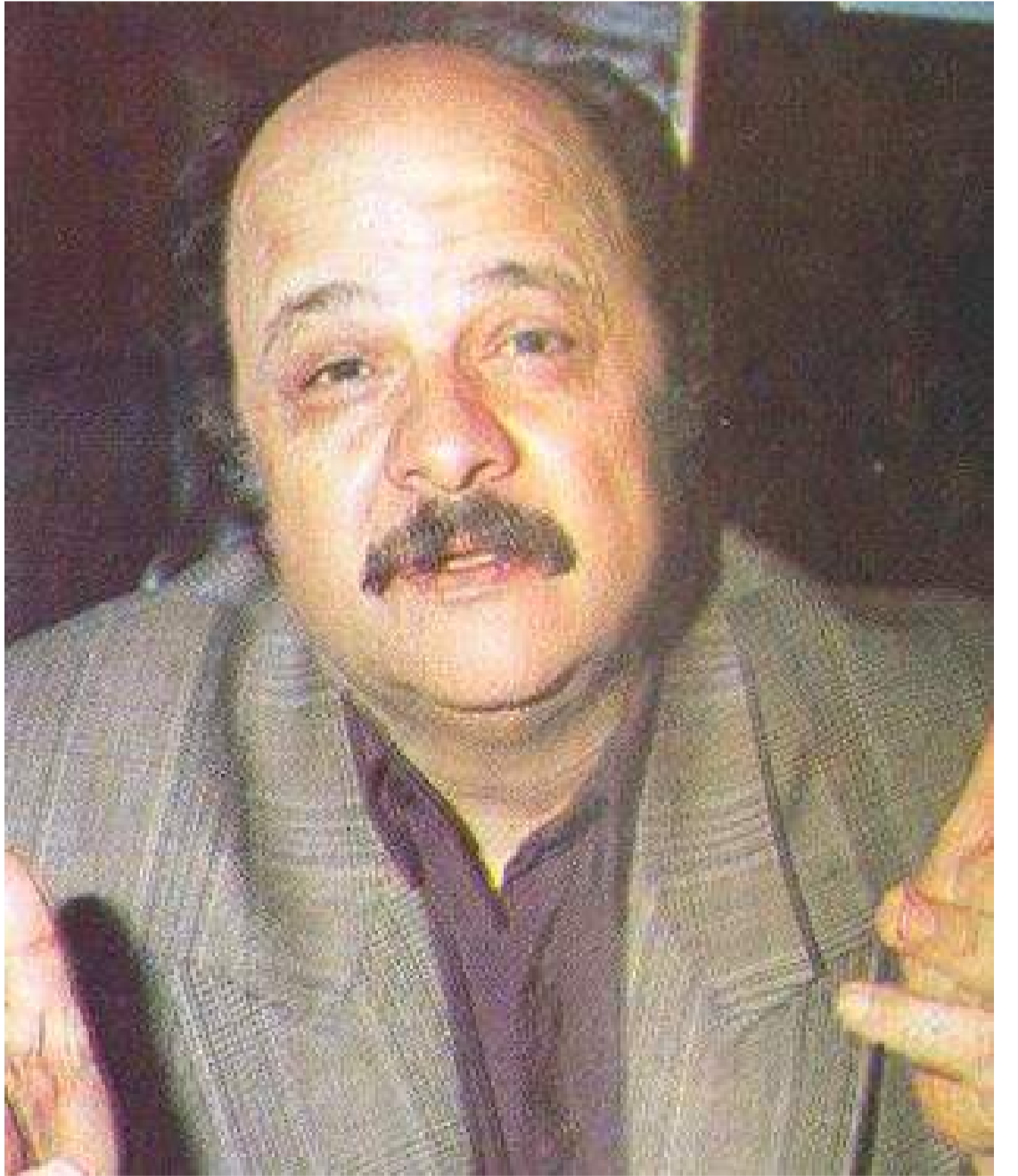
وقالت أخيراً «أكد يسرى الجندي في بعض مسرحياته على اللعنة المتوارثة كما في الهلالية، عنتر، الإسكافي ملكاً وحلول الوباء المرتبط بهذه اللعنة ليخلق شخصيات بطولية حداثية متمردة تتحرر من كل الثوابت القديمة التي تقيدتها عن الفعل والتحرك مثل عنتره والأباصيري ومعروف وسرحان، ويؤكد على سماتها من رفض الماضوية والرغبة في التغيير الجذري للأنظمة.

وأضافت أيضاً «وظف الجندي التناص التاريخي لعمل قفزات زمانية ومكانية كما في حكاوي زمان، اليهودي التائه، الساحرة ليربط بين صور الظلم والفساد عبر العصور ولجأ في مسرحيات اغتصاب جلييلة والساحرة وحكاوي زمان إلى التناص التاريخي والمقاربات بين العصور وتداخل الأزمنة للتأكيد على ثبات الأحوال وشيوع القهر والظلم، فنتيجة الصراع بين ما قبل وما بعد التاريخ كالصراع بين المؤرخ التراثي والمعاصر الذي سعى من خلالهم على التأكيد على عروبة فلسطين ومخاطر مشروع الشرق الأوسط الكبير الساعي إلى تقسيم الوطن العربي. كما وظف الجندي من خلال التناص الفلسفي في مسرحياته فكرة الكل في واحد والشخصية النرجسية التي لا ترى الأشياء إلا من منظورها الخاص ليشير إلى مواطن الخلل في شخصية صانع القرار السياسي، وقد جاء التناص مع الفلسفة الوجودية متوافقاً في حالة رابعة العدوية حيث كانت تسعى إلى حياة الصوفية بمحض إرادتها، وجاء مخالفاً مع شخصية «سرحان» في اليهودي التائه الذي عبر عن أزمة الوجود حيث فرض عليه وجوده فرضاً ليتحمل كل العواقب التي لا ذنب له فيها، كذلك تكررت الفلسفة الإسحاقية التي ترى أن قابيل أبو البشر بدلا من آدم لتؤصل إلى وحشية العالم وفشل فكرة اليوتوبيا وإحلال الديستوبيا بدلاً منها.



شكل ثنائياً مبدعا مع سمير العصفوري

وإسماعيل عبد الحافظ





الحضور والحضور المضاد

في مسرح يسري الجندي

والمعاصر، فهو كاتب متعدد المواهب، دؤوب في الإبداع والفن، له العديد من التجارب المسرحية المهمة التي أضفت على الكتابة المسرحية نوعاً من التميز والثراء المعرفي، هذا الكاتب عاصر أحداثاً سياسية وقومية خاصة بمجتمعه وأمته، منها: آثار كامب ديفيد وهمم التطبيع مع العدو الصهيوني ونكسة ٦٧ والانتصار في ٧٣ وغيرها من أحداث المجتمع المصري والعربي، كلها أحداث أثرت في الحركة المسرحية لدى كتّاب المسرح في فترة الستينيات والسبعينيات وخصوصاً عند الكاتب يسري الجندي.

ناقش الجندي قضايا مهمة تخص مجتمعه الصغير والكبير وظهر ذلك من خلال الحضور المهيمن للشخصيات والجمل الحوارية والأحداث والصراع واللغة داخل نصوصه المسرحية؛ ليرز غياباً يدور في فلك وطنيته وقوميته، فقد وقف من خلاله على الحياة الاجتماعية الخاصة بالمجتمع المصري وما آل إليه من تحولات فكرية وثقافية وتطلعات مستقبلية، ونلاحظ ذلك عند الوقوف على بعض أعماله الدرامية، ففي

النص الواحد التي تتولد من قصيدة المؤلف للنص، ومن المسكوت عنه الذي يظل غائباً يمكن استحضاره من خلال البعد التخيلي، وعليه فإن مادة النص المسرحي تتشاكل بين الحضور المباشر الدال المتمثل في البنية المسرحية والغياب الذي يشكّل غموضاً لدى المتلقي التي تتطلب منه قسطاً كبيراً من العمق والتخيّل.

إذن الحضور في النص المسرحي يدور حول العلاقات الشكلية بين عناصر البنية المسرحية وهو عنصر ملموس ومرئي؛ بينما الغياب هو العلاقات الباطنة التي تنتج من استحضار دلالات الترميز والمعاني والإشارات الذي يظهر بوضوح مع فعل القراءة والتحاو مع النص.

إن الناظر بعين الفاحص في أعمال كتّاب المسرح يجد هذه الظاهرة (ثنائية الحضور والغياب) متأصلة ومتجذرة داخل أعمالهم المسرحية، وخير مثال على ذلك: أعمال الكاتب المسرحي يسري الجندي.

يسري الجندي قيمة إبداعية كبيرة في أدبنا المسرحي الحديث



محمد عبد الله حسين

(المسرح أبو الفنون)، جملة ذات حضور مباشر في الذهن عندما نتداول كلمة (مسرح)، المسرح عالمٌ إبداعيٌّ متحركٌ، يتمتع بخصائص فنية متعددة، يجمع بينهما على خشبة المسرح في صورة منظمة ومنسقة ومعبرة، يعرضها للمشاهد على هيئة مادبة فنية؛ ليخلق من خلالها جواً من المتعة. والمسرح بوصفه ظاهرة أدبية، ضم تحت طياته عناصر درامية مهمة ساعدته على الاختلاف والتفرد والتميز، أهمها: الفضاءات الدرامية المنظورة على خشبة المسرح وغير المنظورة-المتخيلة-، التي لعبت دوراً حيويّاً في قراءة النص المسرحي، فمن خلالها نستطيع أن نتج قراءات عديدة من



قناعاً وظيفياً يعطي حرية في التعبير ومساحة في التعليق على الأحداث الغامضة في كتب التاريخ.

فالحضور والغياب في أعمال الجندي لم ينحصر في التراث التاريخي؛ بل تجاوزا ذلك وظهر في التراث الشعبي، فعند الوقوف على مسرحية (الهلالية) نلاحظ أن ثنائية الحضور والغياب متأصلة داخل النص، فالكاتب عمّد إلى لعبة الأفعنة والرموز والدلالات السياقية، فأظهر رمزية (أبو زيد) بالحاكم العربي المتأصلة فيه النزعة الوطنية والقومية، وفي المقابل الآخر يظهر رمزية دياب ابن غانم وبدير وحسن، بالحاكم العرب الذين تسيطر عليه جموح الأنا والانتماء الذاتي والولاء للمال والسلطة وانعدام الهوية القومية العربية.

وهذا كله حضور من ناحية البنية؛ أثر على الفعل الدرامي وفي الصراع القائم بين الشخصيات؛ ليظهر غياباً يعرض الكاتب من خلاله قضايا جوهرية مهمة تخص الواقع المعيش منها: الصراعات العربية من أجل السلطة، الرغبة في توحيد الأمة العربية.

كما شكّل حضور الشخصية اليهودية والفلسطينية في مسرح الجندي؛ غياباً ذا أبعاد دلالية؛ لذلك ارتكز الكاتب في عرض القضية الفلسطينية على الحدث الواقعي تارة والحدث التخيلي تارة أخرى، يقول في مسرحية (ماذا حدث لليهودي التائه مع المسيح المنتظر؟) على لسان سرحان بشارة الفلسطيني:

«في ٥ يونيو سنة ١٩٦٨ أطلقت أنا سرحان بشارة سرحان الفلسطيني رصاصتي على الأمريكي روبرت كيندي...»^(١).

تأسس الحضور هنا على الحدث الواقعي هو (إطلاق سرحان بشارة الفلسطيني رصاصته على الأمريكي روبرت كيندي) ومن خلال هذا الحضور انطلق الكاتب لغيابات عديدة، عرض من خلالها:

معاناة الشعب الفلسطيني وصراعاتهم مع العدو الصهيوني وتراخي الدولة العربية تجاه القضية الفلسطينية- الادعاءات الكاذبة من قبل الصهاينة في إقامة دولة على أرض فلسطين، كما أثبت الغياب في نهاية النص المسرحي أن الصراع بين الشرق والغرب صراع أزلي، وظهر ذلك من خلال المفارقات الدرامية داخل النص المسرحي نفسه.

وبعد:

التجربة المسرحية عند الكاتب المسرحي يسري الجندي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بثنائية الحضور والحضور المضاد على مستوى البنية الدرامية وعلى مستوى التخيل والقضايا المطروحة وهذا يرجع إلى غزارة الإنتاج الإبداعي لدى الكاتب وخصوصيته في تناول والطرح.

رحم الله صديقي المحترم النبيل- يسري الجندي.

الهوامش

- ١ - مختارات من أعمال يسري الجندي، مسرحية واقداساه، مصدر سابق، ص ١١٣.
- ٢ - المصدر السابق، واقداساه، ص ١٣٢.
- ٣ - مؤلفات يسري الجندي (١)، ماذا حدث لليهودي التائه مع المسيح المنتظر، مصدر سابق، ص ٢٠٥.



مسرحية واقداساه:

تمطر للأشجار ظلالات

وجاء الحضور متمثلاً في استدعائه لشخصيات تاريخية لها

دور مهم في التاريخ سواء كانت بالإيجاب أم السلب، ومنها:

صلاح الدين الأيوبي الذي استرجع القدس من أيدي

الصليبيين، والعاقد آخر خلفاء الدولة الفاطمية في مصر،

وشاور الذي سعى إلى الحكم والسلطة، وفي مقابل نجد

شخصية ابن شاور (الشجاع) الذي يُشهد لها بالوطنية

والانتماء والذي سعى إلى تجميع شمل العرب للتخلص

من العدو المستبد، وجاءت الأحداث التاريخية من منظور

حقيقي تارة وفني تارة أخرى؛ ليدفع الصراع إلى الأمام،

ويتولد الغياب -عبر الإسقاط الفني- ويكشف دور حكام

العرب السلبي في التصدي لمغتصبي الأراضي المقدسة،

وانشغالهم بالسلطة وبصراعاتهم الداخلية؛ وانحيازهم

للمصلحة الشخصية عن مصلحة العامة.

عمّد الكاتب من خلال العلاقات الشكلية بين عناصر البنية

الدرامية داخل النص على إظهار الأفعال الوحشية التي قام

بها الصهاينة في حق الشعب الفلسطيني من حرق وقتل

تحت أفتنة الدين؛ كما أن الكاتب اتخذ من حضورية

شخصية صلاح الدين داخل النص؛ غياباً يُدلي من خلاله

بآرائه السياسية وتطلعاته الفكرية، مستفيداً من رمزياتها

ومبتعداً بها عن مواجهة السلطة؛ فيقول:

صلاح الدين: «والليلة تتعري الأشياء

الليلة تخرج من قمصان الوطن السوداء أقماراً

أفرط حزني وصب دمي في الأقداح

الشاب والفتاة: صلاح الدين

الرجل: البطل المخلص^(٢)

اتسمت لغة الحوار بالحضور، وظهر ذلك في استدعاء

«الجماعة الإصلاحية» ودورهم الجماعي في إنقاذ صلاح

الدين من الحصار؛ ليظهر غياباً دور شعب مصر الحيوي في

تحرير القدس:

الفتاة: جماعة الإصلاح .. أول صوت للعامة في تلك الفترة

الرجل: وفيم كان الإصلاح يا آنسة؟ فالكل في هذا الزمان

يزعم الإصلاح .. ولا إصلاح

الفتاة: إصلاح حال العامة وفساد الحكم.^(٣)

جاء حضور صوت (الرجل) بوصفه غياباً يرمز لصوت

(الكاتب)، يكشف عن رؤيته السياسية المضادة للسلطة

الداخلية المتمثلة في الواقع الداخلي والسلطة الخارجية

المتمثلة في الواقع الخارجي (الوطن العربي).

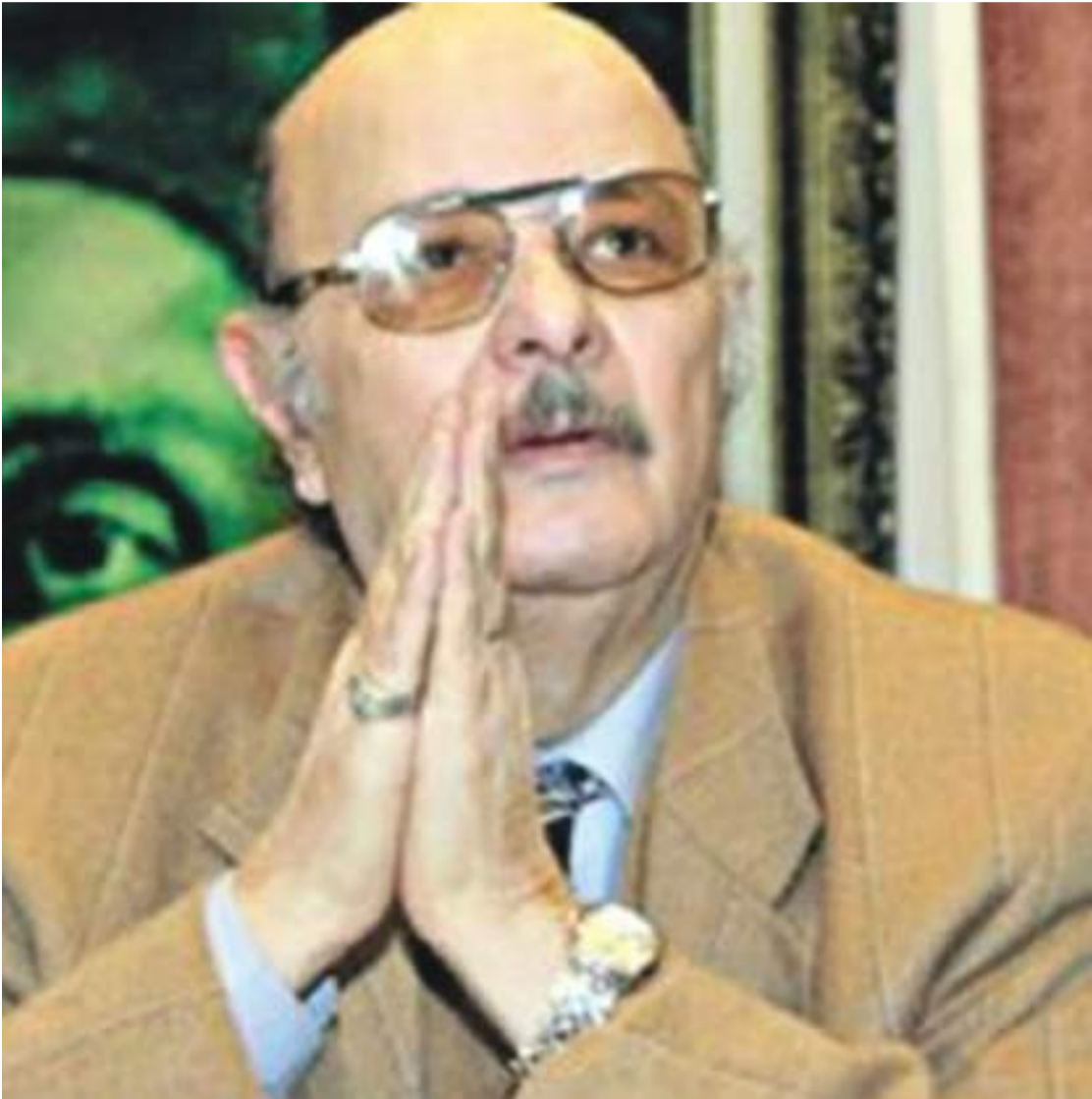
وعلى كل تشكّل الحضور في هذا النص وأفرز صور فكرية

داعمة للقضية القدس العربية من خلال حضور الشخصيات

التاريخية وتأثيرها في الفعل الدرامي؛ كما تشكّل الغياب

البنية الدرامية

في مسرح الجندي



❖ أحمد محمود أحمد سعيد

تعدُّ تجربة الكاتب المسرحي يسري الجندي من التجارب المهمة في الأدب المسرحي، حيث إنه ارتكز على البنى الدرامية وتحولاتها في عرض قضايا مجتمعه وأمته، كما أنه اعتمد على التراث بأشكاله كافة، ووظفها توظيفاً فنياً، أثرى البنية الدرامية لنصوصه المسرحية.

وعند التعرض للبنية الدرامية عند الجندي وجب البدء بالصراع؛ لأنه لب الدراما فبدونه تفتقد -الدراما- دراميتها، وقد نَوَّع الكاتب في أمط الصراع ما بين الساكن والصاعد والواثب؛ بل ظهر نوعٌ آخر وهو الصراع الدائري.

يأتي الصراع الساكن مدخلاً ومقدمةً دراميةً لظهور أشكال الصراع الأخرى إلا أن هذا الملمح - الصراع الساكن- أخذ حيزاً ضئيلاً نسبياً في مساحة مسرحيات يسري الجندي مقارنةً بدرجات الصراع الأخرى الصاعد والدائري، وهذا يرجع إلى عمق قضاياها المطروحة وكثافة الحدث واختياره الدقيق للشخصيات؛ لكن هناك بعضاً من المسرحيات كتبها الجندي لأغراض أخرى؛ فمنها ما كتبت لأجل مناسبات احتفالية كمسرحية (حدث في وادي الجن) التي تمجد في شخصية أحمد شوقي ومسرحية (سلطان زمانه) التي توضح دور الأغاني الشعبية في ثورة ١٩١٩م فتلقي الضوء على فنان الشعب سيد درويش، وبعض المسرحيات الأخرى التي تناسب الدراما التليفزيونية كمسرحية زعتز؛ إذ كتبت كلها تحت ضغط الظروف الثقافية والمجتمعية المصطنعة، جاء الصراع الساكن فيها ظاهراً واضحاً، لأنه لم يأت بغرض الاستهلاكية في النص؛ بل استحوذ على الأحداث معظمها.

والصراع الصاعد أخذ حيزاً كبيراً في نصوص الجندي المسرحية، ففي مسرحية الهلالية يستخدم الكاتب الصراع الصاعد المتدرج، ويتضح ذلك من خلال عناوين مشاهدته (ديوان القحط- ديوان الريادة- ديوان التغريبة والحرب- ديوان الفتح- ديوان القتل المتقابل) التي تتميز بالتسلسل المنطقي لأحداث السيرة، ويتبع ذلك تدرجاً في ملمح الصراع، وجاء على هذه الشاكلة لأنه نابع من الحدث التاريخي الذي يتسم بكثرة الحروب واستمرارها وتواليها بين القبائل.

الترويح الدرامي) تهدئ من الصراع للحظات، ولقد اختار يسري الجندي هذا النوع من الصراع ليتناسب مع القضية المطروحة.

ويتطور الصراع في هذا النص حتى يصل إلى صراع أحمد عراي والشعب - لقد خلقنا الله أحراراً .. ولم يخلقنا تراثاً - ضد الخديوي توفيق، لبيّن دور الجماعة ودورهم في التحرر من قيود العبودية، لأن التغيير لا يأتي من خلال فرد بل يأتي من خلال الجماعة، ويعبر الكاتب عن ذلك من خلال الصراع الصاعد الذي جاء في صورتين هما: صراع الشعب بقيادة أحمد عراي ضد الخديوي وهو صراع داخل الوطن وصراع الشعب المصري ضد العدو الصهيوني، وهو صراع خارج الوطن، ليبرهن بأن السر الوحيد للانتصار هو الاتحاد، فعراي كانت قضيته هي خلاص المجتمع من الفساد الداخلي المتمثل في الخديوي وأتباعه والظلم الخارجي المتمثل من تدخل قنصلي إنجلترا وفرنسا في

كما أن هذا الملمح الصراع الذي اختاره الجندي في مسرحية الهلالية وجد في مسرحية حكاوي زمان. إذ إن الكاتب يثبت من خلاله حقيقة لا تقبل الشك، بأن الصراع بين الخير والشر موجود منذ أن خلق الله الإنسان، من قابيل وهابيل اللذين يرمزان لطرفي الصراع الرئيس في النص، فهابيل هو رمز للفلاح المصري المحب لأرضه، وقابيل رمز للقوة والعصا والسلطة الباطشة.

لذلك جاءت شخصيتا (قابيل وهابيل) اللتان تمثلان الصراع الخارجي نقطة انطلاق الكاتب في ظهور الصراع الصاعد في المسرحية؛ لأنهما مرتبطان بالقضية الرئيسة في النص (رغم وجود الخير، كيف ينتصر الشر؟) فينتقل الكاتب من خلالهما إلى صراعات داخلية، صراع اخناتون مع الكهنة، وصراع الفلاحين مع الخديوي توفيق والانجليز وصولاً إلى الثورة العربية، فكلما وصل الصراع إلى نقطة متقدمة يلجأ يسري الجندي إلى استخدام حيلة درامية)

شؤون البلاد.

ولم تخلُ مسرحيات الجندي من ملمح الصراع الدائري الذي أخذ حيزاً كبيراً في الكتابة الدرامية؛ لأنه صراع حياتي منطقي يمثل حقيقة الوجود البشري، فيؤكد على أن الحياة مستمرة، وما زالت تطرح فيها الأسئلة نفسها، فهو يدور في حلقة دائرية، يشارك الكاتب من خلاله متلقيه عن طريق ترك الأسئلة مطروحة في عقله دون أن يختمها ليكملها هو، ويتمثل ذلك الملمح في المسرحيات التي تأثر يسري الجندي فيها ببريخت، ومنها مسرحيته (حكاية جحا .. والواد قلة) الذي تأثر بمسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) لبريخت (الأم التي ولدت) (الأم التي ربت) والطفل بينهما، كما ظهر الصراع الدائري في المسرحيات التي تطرح القضية الفلسطينية والتي تبرهن على قسوة الممارسات العدوانية التي تُرتكبُ في حق الشعب الفلسطيني مسرحية (ماذا حدث لليهودي التائه)، وكذلك المسرحيات التي تطرح ثوابت متناقضة كقضية الخير والشر مثل مسرحية (حكاوي زمان) وغيرها من المسرحيات.

ويُلاحظ من تطور الصراع في نصوص الجندي الدرامية أنه قدّم شخصيات مسرحية تعكس أبعاداً إنسانية ناتجة من تمرداها على الواقع لتطلب الحرية وتبحث عنها، وهذا يضيف على الصراع مساحة واسعة تتأى عن الحدود الضيقة له.

عالج يسري الجندي هموم وطنه من خلال الصراع سواء أكان هذا الصراع داخلياً متمثلاً في الصراع ضد بطش السلطة وفسادها، أم صراعاً خارجياً متمثلاً في مواجهة المستعمر، ولم يكتفِ بذلك فحسب؛ بل عرض لقضايا تمس الإنسان؛ لذلك أدى الصراع الدرامي في مسرحيات الكاتب وظيفته الدرامية.

كما أن الصراعات المسيطرة على مسرحيات يسري الجندي هي الصراعات الخارجية التي تكثُر فيها المواجهات على عكس الصراعات الداخلية التي ارتكزت على العامل النفسي والأخلاقي للشخصية.

إنَّ يسري الجندي استطاع رسم شخصياته بمهارة لافتة، وأدع في تتبع جذور بعض الشخصيات وخصوصاً التاريخية بأبعادها النفسية؛ لبيّن رؤيته بصورة طبيعية واقعية ومقنعة غير مفتعلة، واتضح ذلك في مسرحية (ماذا حدث لليهودي التائه).

ومن مسرحيات (يسري الجندي) التي اعتمد فيها على الشخصيات التاريخية ووظفها توظيفاً فنياً؛ واقدسها، حكاوي زمان، عنتر، سلطان زمانه، اليهودي التائه والمسيح المنتظر.

ففي مسرحية اليهودي التائه والمسيح المنتظر جاءت الشخصيات في هذا النص محملة بالأحداث الواقعية المزدحمة الجوهرية التي تبرز الأسباب الحقيقية والمزيفة لصور الاضطهاد اليهودي، فسرد الكاتب عبر هذه

الشخصيات صور الاضطهاد اليهودي منذ (بنختصر البابلي) بعد (سرحون الآشوري) مروراً بالقائد الروماني (تيتوس) والحروب الصليبية وهتلر ... وغيرها.

كشف الكاتب في هذا النص عن معظم الأسباب التي أدت إلى هذا الاضطهاد، التي تتمحور حول استغلال أغنياء اليهود، لليهود الكادحين، فجاء الاضطهاد وفق مصالح شخصية نابعة من أغنياء اليهود؛ وليس وفق اضطهاد عنصري، فقد استلهم الكاتب صور الاضطهاد اليهودي في نصه المسرحي كأدوات درامية توضح الادعاءات الكاذبة لقيام دولة إسرائيل في فلسطين.

كما اعتمد الكاتب على توظيف الموروث الشعبي في الكثير من مسرحياته- لا سيّما المتضمنة لشخصيات شعبية - ومنها مسرحية «السيرة الهلالية»، فقد استطاع الكاتب من خلالها تجسيد عدد من شخصيات التراث الشعبي، واتخذ منها أقتعة فنية يكشف من خلالها عن مجريات وأحداث الحياة الواقعية، فهذه الشخصيات بمثابة انعكاس لشخصيات الواقع المعاصر بكل تناقضاته.

وجاء الحدث في مسرحيات يسري الجندي بنوعيه: الرئيس والثانوي؛ ليوضح القضايا الرئيسة مثل قضية الصراع العربي الصهيوني وأزمة الحكم في العالم العربي التي أخذت مساحة كبيرة في الكتابة الدرامية؛ كما بيّن من خلال الحدث الثانوي قضايا اجتماعية، منها الفقر، والقهر، والزيغ، والفساد؛ لذلك أدّى الحدث الدرامي في النصوص وظيفته الدرامية.

وقد يحدث للحدث الدرامي حضورية مهيمنة في النص المسرحي، فمن خلاله يسترجع الكاتب أحداث ماضية؛ ليوّظفها في خدمة حاضره والتبشير بمستقبله؛ فكانه يحدث الآن وهنا، وهذا ما يُرى في مسرحية يسري الجندي (ماذا حدث لليهودي التائه مع المسيح المنتظر)، إذ إن الكاتب عمّد إلى أحداث ماضية، ناقش من خلالها قضايا واقعية معاصرة، منها الفرقة والانقسام الذي يسود المنطقة العربية، والصراع على السلطة من قبل حُكام العرب، كما بيّنت معاناة الشعب الفلسطيني وممارسات العدوان الصهيوني لاغتصاب الأرض.

إن القضية الأساسية التي يطرحها يسري الجندي في مسرحياته، تتجسد في البطولة الفردية، أي مواجهة الفرد الأعرل لبطش السلطة، وتنتهي هذه المواجهة بنهاية أساسية في الأحداث معظمها، هذا النموذج الفردي يبحث دائماً عن الحرية المفتقدة في مجتمع سلبي لا يعترف بقيمة الفرد ودوره في الإصلاح والتغيير.

ويتضح للقارئ من خلال تنوع الحدث في مسرحيات الجندي بين الرئيس والثانوي أنها عرضت لقضايا تبرهن نزعة الكاتب القومية، ومن أهمها: قضية الاحتلال الصهيوني للقدس واعتدائهم الآثم على المقدسات الدينية، وكذلك نزعة الإنسانية تجاه العالم فشغلته قضايا الفقر والظلم والقهر والقتل والدمار الذي تنأى الإنسانية عنها.

أما الحوار في مسرحيات الجندي جاء متناسباً مع طبيعة الشخصيات والبيئات التي انتمت إليها سواء أكان الحوار خارجياً أم داخلياً، وقد صاغه تارةً بطريقة مباشرة على لسان الشخصيات، وتارةً أخرى بطريقة غير مباشرة كشفت عن قدرة الكاتب الفنية في صياغة جملة الحوارية ذات الحضور القوي داخل النص المسرحي، ودوره البارز في تطوير الحدث الدرامي وتجلياته، كما كشف الحوار عن السمات النفسية للشخصية بصفة عامة، وما يميزها من مظاهر اجتماعية وثقافية، وتنوعت الحوارات بين التراجيدي والكوميدي والتراجييكوميديا. كما جاءت لغة الحوار بسيطة واضحة مناسبة لثقافة المتلقي ليس ذلك فحسب بل جاءت في بعض مواضعها باللغة الشعرية في إظهارها النثري واعتمدت على إيقاعات موسيقية تثير عاطفة المتلقي، مثلما لوحظ في مسرحية (الإسكافي ملكاً).

وعليه فإن الكاتب قد نوع الحوار بين مناجاة فردية تكشف عن هموم الذات، وبين مونولوج درامي يدفع الصراع إلى الأمام. وقد مثلت الديالوج وسيلة درامية مهمة في مسرحيات الكاتب بوصفه عصب الدراما المسرحية، وعن طريقه استطاع الكاتب إظهار العالم الخارجي والتعبير عن موقفه وموقف الشخصيات الأخرى منه.

وهكذا تميّز الحوار عند يسري الجندي بالتشويق والتسلسل في الإفصاح عن الفكرة وسمات الشخصية، كما أن الجمل الحوارية جاءت مكثفة سهلة بسيطة بعيدة عن التعقيد يتقبلها كل طوائف المجتمع الكادحين منهم والمثقفين.

إنَّ الفضاءات الدرامية تدل على تمكّن الجندي من توظيف هذه الأداة في نصوصه الدرامية، التي تسهم في إبراز ملامح الشخصية وتطوير الحدث وملاءمتها لخط سير الصراع في النص المسرحي وطرح رؤية الكاتب، ومن خلال ذلك يستطيع المتلقي معايشة التجربة الدرامية بكل تفاصيلها، إذ اعتمد الكاتب على الفضاءات الدرامية المفتوحة في أغلب نصوصه المسرحية لسعة القضية المطروحة؛ لذلك قام الفضاء الدرامي (الخارجي والداخلي) بوظيفة تتقارب مع وظيفة الحوار، حيث إن للفضاء الدرامي دوره المهم في الربط بين ما يدور في ذهن الشخصيات والخارج المحيط.

وأكد أجزم أن النص المرافق (PARA TEXT) في مسرح الجندي دوره يكاد يفوق دور الجمل الحوارية في النص إذ إنه محور الفعل المسرحي.

وفي النهاية:

إن يسري الجندي كاتب بارع، متقن آلياته الفنية جيداً، صاحب تجارب مسرحية عديدة، يكتب عن وعي تام بتجارب مستمدة غالباً من الواقع فقد عالج قضايا الوطن والأمة، كما استحوذت فكرتا البطل المخلص والبحث عن الحرية على حيز كبير في نصوصه المسرحية.

يسرى الجندي.. صانع الأسطورة

الباحث عن الشخصية المصرية

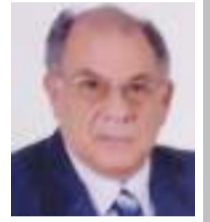
تحكى ودراما تحاور. هكذا عرفنا "جلجامش" و"إيزيس وأوزوريس وحورس" و"الشاهنامة" و"المهابة هرتا" في حضارة الشرق، كما عرفنا الإلياذة والأوديسة والأعمال والأيام عند الإغريق والإنيادة عند الرومان، وأنشودة رولان عند الفرنسيين والفردوس المفقود عند الإنجليز علي سبيل التمثيل. ثم جاء كتاب في العصر الحديث واستشعروا بعد المسافة بين عذوبة الخيال البدائي وجفاف المعرفة العقلية التي نتجت عن عصر المعرفة العلمية والتجريبية وصرامة قوانينها. فظهرت في الأدب حالة جديدة من الإبداع تستفيد بجمال قضاياها المستجدة في العصور الحديثة. هكذا أعاد جوته وأندريه جيد أسطورة فاوست، وبرنارد شو وتوفيق الحكيم أسطورة بجماليون، وجان كوكتو أسطورة أوديب وجان بول سارتر أسطورة أورست. كما فعل يسرى الجندي في استلهامه روح الشرق في ألف ليلة وليلة وعترة والسيرة الهلالية واستعاد الروح المصرية في علي الزبيق وسعد اليتيم وهو ما أحاول أن أفصله في العجالة الآتية:

علي الزبيق.. إنسان مصري بسيط في ظاهره، لا يصل إلى أعماق نفسه أحد، لا يتظاهر ببطولة زائفة، ولكنه إذا جد الجد ظهر فعله وذكاؤه وبطولته وفدائيته ونجاحه في قهر أعدائه. وقد عالج أسطورة علي الزبيق الراحل "فاروق خورشيد" في عمليين هما "علي الزبيق" و"ملاعب علي الزبيق". وقد نحا يسرى الجندي المنحني ذاته في إعادة إحياء بطولة علي الزبيق في صورة جديدة هي "الخداع" أي أن يكون ظاهره شئ وباطنه الذي يضمه شئ آخر وهذا هو الخداع أو لنقل "عبقرية الخداع" في قدرة علي الزبيق على التنكر بالهيئة والصوت والفعل.

والزبيق له من اسمه نصيب كبير، "فالزئبق" هو المعدن السائل الذي لا يندمج مع أي سائل آخر، لكنه بحكم سيولته يمكن أن يتخلل الحجر وذرات الرمل والأسطح الملساء ويظل منفصلاً عنها تستطيع أن تفصله عنها وتعيده إلى كيانه المستقل بغير تأثر بالعناصر التي تمدد خلالها. وهذه هي شخصية "الزبيق" بالعامية المصرية. فهو علي بساطته ابن بطل مغدور بتأمر الطامعين فيه. ورث البطولة في جيناته ولم يكتسبها بالتعلم، فكل من كان حوله كانوا يحذرون من تعريفه بعظمة أبيه وسبب سقوطه حرصاً عليه وعلى حياته. ولكنه يشب هكذا حرصاً يرفض ظلم الظالمين.. ومن أظلم من حاكم ظالم أو مملوك باطش.



عبد البديع عبد الله



١- بالأمس القريب رحل عن عالمنا كاتب قدير وفنان نادر هو الراحل "يسرى الجندي" الذي جمع بين التأليف المسرحي والسينمائي والتلفزيوني في أعمال تربو على ستين عملاً مرثياً ومسموعاً.

وليست هذه كل قيمة يسرى الجندي، وإنما تتمثل قيمته الحقيقية - من وجهة نظري - في أنه واحد من قلة من الكتاب يشغلهم الفن كقضية - وهذا سر تنوع كتاباته - ويشغله العمل على اكتشاف طبيعة الشخصية المصرية - وهذا سر تميزه في إبداعه. والذين انشغلوا بمثل ما انشغل به يسرى الجندي هم أولئك الذين تميزت أعمالهم بروح الشعب وطبيعة السلوك الإنساني المميز لها في مواجهة المشكلات والأزمات على اختلاف طرائق اختباراتهم الفنية. بدءاً من محمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم ومحمد فريد أبو حديد ومحمد سعيد العريان ومحمد عوض محمد ويحيى حقي ونجيب محفوظ إلى يوسف إدريس وإدوارد الخراط وجيل جاء في عقبه عرف نقدياً بجيل الستينات الذي انصهر في القضايا القومية واجتهد لاكتشاف تلك الروح التي تبدو ساكنة على السطح فإذا جد الجد فارت وظهر غليان ما تحت السطح وصبر الانتظار حتى لحظة الانفجار.

يسرى الجندي واحد من هؤلاء المنقبين عن تلك الروح لإعادة كشفها وضاءة أمام أجيال كاد أن يخيب أملها لولا تلك الشعلة التي أضاءها الفن.

تتجلى هذه الروح في أعماله ومنها "علي الزبيق" و"المحاكمة" و"الإسكافي ملكاً" و"ما حدث لليهودي" التي أعيد عرضها بعد خمسة عشر عاماً باسم "القضية ٨٨" ثم أعيد عرضها مرة ثالثة بعنوان ثالث هو "السيرك الدولي" كما تتجلى أعماله أيضاً في بحث "السيرة الهلالية" من بطون كتاب السيرة ليعيدها برؤية جديدة. ويتجلى أيضاً في مسلسل "عبد الله النديم" وفي فيلم "سعد اليتيم" ودراما "خير" و"مملوك في الحارة" و"جحا المصري".. هذا على سبيل المثال وهذا لا يعني أن ما لم يأت ذكره أقل أهمية، فالحديث عن يسرى الجندي

وأعماله لا يكفيه مقال وإنما يحتاج إلى كتاب تحليلي كبير ليشمل معظم أعماله الهامة كنهاية العالم ليس غدا والمدنية والحصار وعلى بابا تلك الثلاثية الدرامية القيمة، ورابعة العدوية، وواقدهاه، وحدث في وادي الجن، وحكاوي زمان... وكثير من الأعمال التي تتفرد أيضاً بقيمة فنية متميزة كالثلاثية ألف ليلة وليلة التي ضمت "علي بابا والأربعين حرامي" و"السندباد" و"معروف الاسكافي".

٢- كيف ندعي أن يسرى الجندي صانع الأسطورة، والأسطورة بطبيعتها ظهورها قديمة قدم الإنسان في أولي مراحل تأمله وتفكيره في ذاته والكون المحيط به الذي وجد فيه ومصيره الغريب في الحياة كما كان يتصوره في بداياته الأولى التي أنتجت تصورات فنية تحاول فك لغز الوجود في أعمال وصلت إلينا بعد ذلك وبعد أن أمكن فك شفرتها اللغوية بعد أن تحولت الأساطير إلى شعر ورواية



لأنه يعيش على قيم ومبادئ لم تعد سائدة. العالم الأول عالم الأقوياء الذين يعيشون بقوة النبوت والتجبر على عباد الله ممن لا حول لهم من ناحية، وفي الناحية المقابلة عالم الأثرياء الذين احتكروا فن البيع وصارت التجارة والكسب هما أداتاً قوتهم. فإذا حاول زعيم من العالم الأول أن ينسي جبروته ويفكر في عباد الله الذين لا حول لهم ولا قوة أكله أصحابه وذبحوه ليعودوا إلى سيرتهم السابقة فإذا ضاق الحال بهم هددوا بنبأيتهم جيوب أثرياء الوكالات التجارية على ظن أن النبوت غالب في الصراع فإذا الحقيقة تتكشف أن أهل المال حموا أنفسهم من بطش أصحاب النبوت بأجراء لهم يواجهون القوة بالقوة في صراع دموي لا يهدأ إلى أن ينتهي بزوال فئة وبروز الفئة الأخرى. وكأنها معركة بين ذكاء شرير وغباء شرير. فهل العالم كما رآه يسرى الجندي سى إلى هذا الحد من السواد الدموي.

الحقيقة أن المثل الشعبي يصح المعني بقوله "يخرج من ظهر الفاسد عالم" أو "يعمل من الفسيخ شربات" أما "الشربات" في الملحمة السينمائية فهو الابنة الوحيدة لزعيم الفتوات الباطش أو نقطة ضعفه التي طمع فيها الشرير الآخر صاحب المال الذي يدعمه ويوجهه من وراء الستار "موسي" المستغل الانتهازي الذي يضع نصب عينيه أن يعود إلى حيث يري أنها حقه.. المكان الذي تعيش فيه سلسلة من تحقيق العدل وإحقاق الحق.

كانت القضية عند "الزيق" هي بطش المقدم "سنقر الكلبي" الذي وظف عمله الشرطي للسيطرة والبطش وظلم العباد بدل أن يكون يداً تنير للناس سبل حياتهم بالعدل. كانت مهمة الزييق التي وهب لها نفسه هي وقف الظلم والانتقام من الظالم وحاشيته، فكيف يفعل هذا وهو فرد وحيد في وجه جماعة تمكنت وحكمت وظلمت وجرحت وأهانت وأخافت؟ لم يكن أمامه إلا طريقته الخاصة لضرب الباطش وإنزال الرعب في قلبه كما أنزله في قلوب الناس.. أما طريقته فكانت ذكاؤه واستخدامه الحيلة والقدره على الخداع بالتمكر بالهيئة والصوت والصورة وهي وسائل مواجهته أو سلاح مواجهته لعدوه مما قلب ميزان القوة وأقلق سيده النظام المتحكمة في سطوته "المقدم دليله" التي جاءت لتنقذ النظام مما تورط فيه تابعها "سنقر الكلبي" وتبحث عن حل لذلك المخيف الغامض الذي أهان تابعها وهدد وجود نظام تعقله. هكذا نجح الزييق الذي لا يملك قوة عدوه..

أن يهزم عدوه ويعيد للمظلومين الثقة في ذاتهم وتحول إلى أنشودة تُغني، وأمثلة تضرب، وحكم يستدل بها على قوة الحق بالرغم من بطش الظلم.

٣- أما في فيلم "سعد اليتيم" فنجد أننا أمام عالمين مختلفين تماماً أحدهما عالم الحياة المعاشة أو ما يطلق عليه العالم الفزيائي، وعالم في الظل لا يكاد يشعر به أحد

وداعا يسري الجندي ..

فارس جيل السبعينيات



عمرو دودة

الأديب الكبير/ يسري علي الجندي الذي رحل عن عالمنا يوم الأربعاء الموافق ٩ مارس ٢٠٢٢ كاتب مسرحي قدير وسيناريسست مصري متميز ينتمي إلى جيل سبعينيات القرن الماضي. وهو يعد من أهم كتاب المسرح المصري والعربي، خاصة بعدما وفق في لفت الأنظار إلى موهبته الكبيرة منذ أواخر ستينيات القرن الماضي حينما أبدع في كتابة مسرحيته السياسية «ما حدث لليهودي التائه مع المسيح المنتظر»، ثم نجاحه بعد ذلك في تأكيد موهبته من خلال تنالي سلسلة ابداعاته المسرحيات المهمة، وأيضا باقي ابداعاته المهمة بجميع القنوات الفنية (السينما، الدراما التلفزيونية والإذاعية).

وهو من مواليد ٥ فبراير ١٩٤٢ في محافظة دمياط، وتخرج من معهد المعلمين الشهير بدمياط، وهو المعهد الذي قدم للحركة المسرحية أربعة من أهم المسرحيين الأصدقاء وهم الأساتذة: يسري الجندي، محمد أبو العلا السلاموني، أحمد عبد الرازق أبو العلا، محمد الشربيني، والذين حرصوا جميعا على استكمال تعليمهم الجامعي فأكمل محمد أبو العلا السلاموني دراسة الفلسفة بكلية الآداب، واستكمل أحمد عبد الرازق أبو العلا دراسة القانون بكلية الحقوق جامعة الأسكندرية، وكذلك محمد الشربيني الذي استكمل دراسة الإعلام بعد ذلك.

ويجب التنويه إلى أن الأديب/ يسري الجندي قد تولى خلال مسيرته الوظيفية بعض الوظائف القيادية المهمة بوزارة الثقافة منذ عام ١٩٧٠، حيث عمل مديرا لمسرح السامر بالقاهرة عام ١٩٧٤، ومديرا للفرقة المركزية للثقافة الجماهيرية عام ١٩٧٦، ثم أصبح مستشارا ثقافيا لرئيس جهاز الثقافة الجماهيرية عام ١٩٨٢، ثم مديرا عاما للمسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة حتى عام ١٩٩٦، وبعد ذلك تولى منصب مستشار رئيس الهيئة للشئون الفنية والثقافية حتى أحيل للمعاش في ٥ فبراير ٢٠٠٢، وبجانب تلك المناصب ظل عضوا لعدة سنوات بكل من لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة، ولجنة الدراما العليا باتحاد الإذاعة والتلفزيون.

ويذكر أن مجموعة أعماله الكاملة - والتي تضم ثماني عشرة مسرحية قد صدرت في جزئين من خلال «الهيئة المصرية العامة للكتاب»، ثم صدر له عام ٢٠٠٢ مسرحية «الإسكافي ملكا»، كما نشر له أيضا عدة دراسات ومقالات في بعض المجلات الثقافية المصرية والعربية وفصولا من كتابه القيم «ملاحظات نحو تراجمها معاصرة» الذي صدر عام ١٩٦٩.

وتجدر الإشارة إلى تنوع مسرحيات بين صياغة حواراتها باللغة العربية الفصحى مثل: ما حدث لليهودي التائه مع المسيح المنتظر، رابعة العدوية، حدث في وادي الجن، واقداسه، عنتر، وبين صياغتها باللهجة العامية مثل مسرحيات: بغل البلدية، حكاية جحا مع الواد قلة، علي الزبيق، المحاكمة، عاشق المداحين، الدكتور زعتر، سلطان زمانه، وذلك بالإضافة إلى مجموعة مسرحيات أخرى صاغها بالفصحى والعامية مثل: حكاوي الزمان، عنتر زمانه، الساحرة.

رابعة العدوية



كذلك تجدر الإشارة إلى تعرض بعض أعماله إلى المنع رقابيا عدة مرات ومن بينها على سبيل المثال مسرحيات: ما حدث لليهودي التائه مع المسيح المنتظر « التي عرضت عام ١٩٧٢ بمسرح الحكيم ثم أوقفت، وليعاد عرضها تحت اسم « القضية ٢٠٠٧ » وللأسف تم إيقافها مرة أخرى، وكذلك مسرحية «الإسكافي ملكا» والتي أوقفت بروقاتها في المسرح القومي عام ٢٠٠٣، ثم استأنفت البروفات بعد

ذلك بعدة سنوات لتعرض عام ٢٠٠٧.

ويحسب له بصفة عام وكما جاء بالموسوعة القومية للشخصيات المصرية البارزة التي أصدرتها الهيئة العامة للاستعلامات بوزارة الإعلام المصرية: «اهتمامه الكبير ككاتب مسرحي بالتراث الشعبي في معظم ابداعاته، وأيضا مساهمته المهمة في تدعيم وتطوير مسرح الثقافة الجماهيرية، الذي يمثل أهمية خاصة للجماهير العريضة على امتداد مصر». والحقيقة أن مواقفه المشرفة كثيرة وخاصة برعايته وتشجيعه للمواهب الحقيقية من الأجيال التالية، وكذلك بدفاعه المستمر عن المسرح المصري والعربي، ومبادراته المهمة لتأسيس مهرجان المسرح العربي عام ١٩٩٤، والذي أصر وزير الثقافة الأسبق/ فاروق حسني على إطلاق مسمى «الملتقى العلمي للمسرح العربي».

وللأسف الشديد فإن جيل كتاب السبعينيات بالقرن الماضي - الذي ينتمي إليه الأديب/ يسري الجندي - قد بدء عقده في الانفراط مبكرا برحيل كل من د.عبد العزيز حمودة، د.سمير سرحان (عام ٢٠٠٦)، ومن بعدهما الكاتب/ محمد الفيل، ثم تتوالى الأحران خلال السنوات الأخيرة برحيل كل من الأساتذة: محفوظ عبد الرحمن (٢٠١٧)، رأفت الدويري (٢٠١٨)، لينين الرملي (٢٠٢٠)، فوزي فهمي (٢٠٢١)، وبالتالي أصبحت نودع كل عام قسما غالبا من قوتنا الناعمة، وبالطبع لا اعتراض على مشيئة الله الذي لا تملك إلا أن ندعوه بأن يطيل أعمار المبدعين المعاصرين من أبناء هذا الجيل ليستكملوا مسيرة إبداعاتهم.

وجدير بالذكر أن المبدع/ يسري الجندي ظل طوال مسيرته الأدبية

ينتمي لجيل كتاب السبعينيات الذي حرص على

تأصيل المسرح المصري وتوظيف الموروث الشعبي



الساحرة

كاتب وطني عربوي اتسمت نصوصه بالرؤى الإنسانية والانحياز لقيم الحق والعدل والخير والجمال

- المسرح القومي: رابعة العدوية (١٩٧٩)، الساحرة (١٩٩٥)، الإسكافي ملكا (٢٠٠٧).
- المسرح الكوميدي: الدكتور زعتر (١٩٨٧).
- مسرح الغد: السيرك الدولي (١٩٩٣)، المحاكمة (٢٠٠٦).
- المسرح الحديث: ليلة بني هلال (١٩٩٤)، يا ساكني مصر (٢٠١٠).
- مركز اليناجر: القضية ٢٠٠٧ (عام ٢٠٠٧).
- مسرح الشباب: اللعب مع السادة (٢٠٠٩).

وذلك بالإضافة إلى بعض النصوص التي قدمتها بعض فرق القطاع الخاص ومن أهمها: الكومندا (١٩٩٨)، ملاعب (٢٠٠٠).
وبتتبع تلك العروض التي تم ذكرها يمكنني رصد مشاركة عدد من المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل في تقديم تلك الأعمال ومن بينهم على سبيل المثال الفنانين: عبد الرحمن الشافعي (عاشق المداحين، علي الزبيق، ليلة بني هلال)، سمير العصفوري (يا عنتر، أبو زيد، حدث في وادي الجن، يا ساكني مصر)، السيد راضي (الدكتور زعتر، الكومندا)، شاكر عبد اللطيف، عباس أحمد، إميل جرجس، محمد صديق، محسن حلمي، خالد جلال، حسن الوزير، حسن سعد، أشرف زكي. كذلك تجدر الإشارة إلى مشاركة مجموعة من كبار النجوم في تقديمها وفي مقدمتهم كل من الفنانين: سميحة أيوب (رابعة العدوية، الساحرة)، حمدي غيث، خليل مرسي، عزيزة راشد (ليلة بني هلال)، أشرف عبد الغفور، سامي مغاوري، محمود مسعود (الساحرة)، محمد عوض، هالة فاخر، عزيزة راشد (الدكتور زعتر)، أحمد بدير، عايدة رياض (الكومندا)، محمود الجندي (يا عنتر)، كريمة مختار، ماجد المصري، نجوى فؤاد (ملاعب)، محمود الحديني، أشرف عبد الغفور، خالد الذهبي (يا ساكني مصر)، ماجد الكدواني، بيومي فؤاد (الإسكافي ملكا)، سوسن بدر، أحمد حلاوة (القضية ٢٠٠٧)، عايدة عبد العزيز، سناء شافع، سمير حسني (السيرك الدولي).

وتجدر الإشارة إلى أن عددا كبيرا من النصوص هذا الكاتب المبدع/ قد أعيد تقديمها أكثر من مرة من خلال فرق الهواة الكثيرة المنتشرة بجميع المحافظات سواء من خلال فرق الأقاليم (الهيئة العامة لقصور الثقافة) أو فرق المسرح الجامعي أو مراكز الشباب (مراكز الفنون)، كما أعيد تقديمها أيضا من خلال بعض الفرق المسرحية الكبرى ببعض الدول العربية الشقيقة.

ثانيا - أعماله بالدراما التلفزيونية والإذاعية:



كثير من الأسئلة الراهنة، ويؤكد أن الخلاص من الديكتاتورية والقهر والظلم وجميع أشكال الاستبداد وتحقيق أحلام الحرية والعدل الاجتماعي والمساواة لا يمكن تحقيقها أبدا عن طريق البطولات الفردية، ولكن لابد من مشاركة الجموع لتغيير الواقع الراهن إلى آفاق أكثر رحابة.

أعماله الإبداعية:

تعددت إبداعات الأديب الكبير/ يسري الجندي بمختلف القنوات الفنية (المسرح، الدراما التلفزيونية، المسلسلات الإذاعية، السينما)، وإن ظل المسرح هو مجال عشقه الأول والذي حقق له مكانته المتميزة بإبداعاته المتفردة والمهمة. هذا ويمكن تصنيف مجموعة إسهاماته الإبداعية بمختلف القنوات الفنية طبقا لاختلاف طبيعة كل قناة منها مع مراعاة التسلسل التاريخي كما يلي:

أولا - إبداعاته المسرحية:

يمكنني تصنيف مجموعة نصوصه المسرحية التي قدمت على خشبات مسارح المحترفين بمصر طبقا لاختلاف طبيعة الفرق المسرحية مع مراعاة التسلسل التاريخي بكل فرقة كما يلي:
- فرقة السامر: عاشق المداحين (عام ١٩٧٧)، علي الزبيق (عام ١٩٨٤)، عنتر ٩٠ (عام ١٩٩٠).
- مسرح الطليعة: يا عنتر (١٩٧٧)، أبو زيد (١٩٧٨).



أبو زيد الهلالي



الدكتور زعتر

أيقونة هذا الجيل الذي سعى بصدق وإخلاص إلى تأصيل المسرح المصري والبحث عن هويته الأصيلة بتوظيف التراث الشعبي كاستجابة عملية لدعوات كثير من المفكرين المسرحيين (وفي مقدمتهم الأساتذة: توفيق الحكيم، د.علي الراعي، د.يوسف إدريس)، فانطلقت مجموعة فرسان هذا الجيل (والتي ضمت أسماء المبدعين: يسري الجندي، محمد أبو العلا السلاموني، عبد الغني داود، بهيج إسماعيل، السيد حافظ، رأفت الدويري، محمد الفيل، محفوظ عبد الرحمن، صلاح عبد السيد، د.عبد العزيز حمودة، د.محمد عناني، د.سمير سرحان، د.فوزي فهمي) في توظيف ثقافتهم ومواهبهم فأثروا المكتبة العربية وخشبات المسارح بمجموعة رائعة من أعمالهم الخالدة، ويجب التأكيد على أنهم جميعا عندما قاموا باستلهم وتوظيف التاريخ أو التراث الشعبي أو حكايات ألف ليلة أو حتى بعض المسرحيات العالمية لم يكن هدفهم إطلاقا العودة للماضي ولكنهم كانوا يسعون بنوايا جادة ورغبات مخصصة إلى مخاطبة الواقع والتعبير عن مشكلاته والتطلع لآفاق المستقبل، ولعل من أوضح الأمثلة على ذلك ما قام به المبدع/ يسري الجندي الذي وفق بجدارته في الغوص في حكايات السير الشعبية (عنتر/ أبو زيد الهلالي/ علي الزبيق)، وحكايات ألف ليلة وليلة، وبعض إبداعات المسرحي العالمي برتولد بريخت (دائرة الطباشير القوازية، السيد بوتيتلا وتابعه مات)، وذلك ليجيب على

الجليل.

- نحب عيشة الحرية (٢٠٠١): إخراج/ عادل الأعصر، وبطولة: إلهام شاهين، ماجد المصري، هالة صدقي، وحيد سيف، خالد الصاوي.

أهم الجوائز ومظاهر التكريم:

كان من المنطقي أن تتوج تلك المسيرة الإبداعية الثرية بكثير من مظاهر التكريم، وأيضاً بحصوله على عدد كبير من الجوائز، وإن كان للأسف لم ينل جائزة الدولة التقديرية في الآداب والتي سبق ترشيحه لها أكثر من مرة، وذلك بالرغم من حصوله على بعض الجوائز المهمة في فترة مبكرة، حيث توجت إبداعاته عام ١٩٨١ بحصوله على جائزة الدولة التشجيعية في المسرح ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى، ثم حصوله على جائزة الدولة للتفوق بمجال الفنون عام ٢٠٠٥. وذلك بخلاف اختيار كثير من أعماله لتمثيل المسرح المصري في عدد كبير من المهرجانات الدولية والعربية (ومن بينها مسرحيات: «عنزة» في مهرجان قرطاج ١٩٧٧، «عاشق المداحين» في مهرجان قرطاج ١٩٧٨، «القضية ٨٨» في مهرجان بغداد ١٩٨٨)، وذلك بالإضافة إلى اختيار اتحاد الفنانين العرب لمسرحية الشهيرة «واقدهاس» لتكون باكورة إنتاجه، وهي المسرحية التي أبدع في إخراجها المخرج التونسي/ المنصف السوسي وشارك في بطولتها نخبة تمثل مختلف الأقطار العربية ومن بينهم: محمود ياسين، فاطمة التابعي، أحمد سليم، خليل مرسى، توفيق عبد الحميد (مصر)، عزيز خيون (العراق) محمد المنصور (الكويت)، علي مهدي (السودان)، غسان مطر (فلسطين)، زياد مكوك (لبنان)، إبراهيم بحر (البحرين)، محمد عبد اللطيف خير الدين (تونس).

جدير بالذكر حصوله عام ١٩٦٩ على جائزة النقد الأولى مناصفة في مؤتمر الأدباء الشبان بمصر عن كتابه «ملاحظات نحو تراجميديات معاصرة»، وحصوله أيضاً في نفس العام على جائزة التأليف المسرحي مناصفة، كما حصل على جائزة أفضل نص مسرحي في ملتقى المسرح العربي عام ١٩٩٤.

تتضمن قائمة الجوائز التي حصل عليها أيضاً مجموعة كبيرة من الجوائز عن أعماله بالدراما التلفزيونية ومن بينها: جائزة أحسن تأليف في مهرجان التلفزيون الثالث عام ١٩٩٦ عن مسلسل (السيرة الهلالية)، وأيضاً جائزة أحسن تأليف عن سهرة (ليلة القتل الأبيض)، جائزة أحسن تأليف في مهرجان التلفزيون الرابع عام ١٩٩٧ عن مسلسل (جمهورية زفتي) وأيضاً عن سهرة (الزائر غاضبون)، وجائزة أحسن تأليف في مهرجان التلفزيون الرابع وعن المسلسل الإذاعي (سامحوني ماكانش قصدي)، جائزة أحسن تأليف في مهرجان التلفزيون الخامس عن سهرة (أحمد عبد المعطي يقابل إختاتون)، وجائزة أحسن تأليف في مهرجان التلفزيون السابع عن مسلسل (حروف النصب)، جائزة أحسن تأليف في مهرجان التلفزيون التاسع عن مسلسل (جحا المصري)، جائزة أحسن تأليف في مهرجان التلفزيون الحادي عشر عن مسلسل (الطارق).

هذا وقد تضمنت قائمة تكريماته بالمسرح تكريمه من قبل وزير الثقافة المصري في يوم المسرح المصري عام ١٩٩٤، كما كرمته «الجمعية المصرية لهواة المسرح» بالمهرجان الأول للمسرح الشعبي عام ١٩٩٥، وكذلك تم تكريمه من قبل المركز القومي للمسرح في لقاء الرواد في مايو عام ١٩٩٩.

وأخيراً لا يسعني سوى الدعاء للكاتب الكبير/ يسري الجندي برحمة الله ومغفرته جزاء إسهاماته الكبيرة في مجال الإدارة والقيادة والتخطيط المسرحي وخاصة لمسارح الأقاليم بجهاز الثقافة الجماهيرية (هيئة قصور الثقافة الآن)، وكذلك مجموعة إبداعاته المسرحية والدرامية المتميزة التي خلدت اسمه كمبدع ورائد في مجالي المسرح الشعبي والمسرح السياسي.



ياساكني مصر

وذلك بالإضافة إلى تأليفه لبعض المسلسلات الإذاعية ومن بينها: دي نهاية العالم يا زغلول (١٩٩٩)، عين الحياة (٢٠١٩).

ثالثاً - أفلامه السينمائية:

شارك الكاتب/ يسري الجندي بكتابة القصة والسيناريو والحوار لعدد من الأفلام السينمائية التي قام بإخراجها نخبة من المخرجين المتميزين، وأغلبها تنسم بالملامح الأساسية لإبداعاته وتوضح مدى اهتمامه باستلهام وتوظيف للتراث والحكايات الشعبية. وتضم قائمة إبداعاته مجموعة الأفلام التالية:

- المغنواقي (١٩٧٩): إخراج/ سيد عيسى، وبطولة: سهر المرشدي، شكري سرحان، علي الحجار، صلاح منصور.
- الذئاب (١٩٨٣): إخراج/ عادل صادق، وبطولة: فريد شوقي، نور الشريف، بوسي، فاروق الفيشاوي.
- سعد البيتيم (١٩٨٥): إخراج/ أشرف فهمي، وبطولة: أحمد زكي، نجلاء فتحي، محمود مرسى، فريد شوقي.
- أيام الرعب (١٩٨٨): إخراج/ سعيد مرزوق، وبطولة: محمود ياسين، ميرفت أمين، صلاح ذو الفقار، أحمد بدير.
- دماء على الثوب الأبيض (١٩٩٤): إخراج/ حسام الدين مصطفى، وبطولة: مريم فخر الدين، حسين فهمي، جميل راتب، عمرو عبد

تنوعت إبداعاته في مجال الدراما التلفزيونية كثيراً، فقدم أعمالاً مستلهمة من التراث الشعبي ومن أهمها: السيرة الهلالية (ثلاثة أجزاء)، علي الزبيق، أو مستلهمة من التاريخ مثل: عبد الله النديم، جمهورية زفتي، كما قدم أعمالاً أخرى ذات طابع فانتازي ومنها: جحا المصري، وكذلك بعض الأعمال المعاصرة ومن بينها: سامحوني ماكانش قصدي، التوأم، من أطلق الرصاص على هند علام.

هذا وتضم قائمة أعماله مجموعة المسلسلات التالية: عبد الله النديم، نهاية العالم ليست غداً، أهلاً جدي العزيز، مملوك في الحارة، المدينة والحصار، الحكم مؤجل (١٩٩١)، في المرأة (١٩٩٢)، ألف ليلة وليلة - معروف الإسكافي (١٩٩٣)، ألف ليلة وليلة - السندباد (١٩٩٤)، ألف ليلة وليلة - علي بابا والأربعين حرامي، شارع المواردى - ج٢ (١٩٩٥)، رابعة تعود، وسادسهم الزمن (١٩٩٦)، جمهورية زفتي، التوأم (١٩٩٧)، السيرة الهلالية- ج١ (١٩٩٧)، السيرة الهلالية- ج٢ (١٩٩٨)، سامحوني ماكانش قصدي (١٩٩٩)، حروف النصب (٢٠٠٠)، السيرة الهلالية- ج٣ (٢٠٠١)، جحا المصري (٢٠٠٢)، الطارق، مصر الجديدة، (٢٠٠٤)، من أطلق الرصاص على هند علام (٢٠٠٧)، ناصر، نسيم الروح (٢٠٠٨)، سقوط الخلافة (٢٠١٠)، خير (٢٠١٣).



الإسكافي ملكا

البنية الدائرية

في مسرح صلاح عبد الصبور (٣-٣)



عبد عبد الحليم



يبدو مع القراءة المتأنية لمسرحية "مأساة الحلاج" أن صلاح عبد الصبور يترجم من خلالها الخطاب الأيديولوجي في مصر أثناء التحول الاشتراكي ومحاولة نشر العدالة الاجتماعية بين الجميع، ولذا كانت هناك ضرورة فنية للالتقاء الماضي بالحاضر في قضية واحدة، وبهذا يكون المسرح في مراميه النهائية عملية استعادة وتكرار خلق المشهد الهادف عبر خشبة المسرح، ويكون في الوقت نفسه زمن الحلاج هو زمن التحول الاشتراكي في مصر. الزمان والمكان ينموان معا في المسرحية في مسار صراعي.

الرمز الواقعي

النمو المسرحي في "مأساة الحلاج" يجيء مرموزا له بقضيتي الخير والشر وقواهما المحتشدة، ولا بد في النهاية من انتصار الحق، والنصر هنا يأخذ شكل الشهادة. وأثناء هذا البعد الصراعي تنتشر عيون الوالي ورجاله لتشويه سمعة هذا الثائر المتصوف المتوحد مع مبادئه. ثم بعد ذلك تحويله إلى محاكمة ظالمة، بقائمة تهمة جاهزة وأحكام مسبقة. وهنا نرى "عبد الصبور" في مسرحيته يدين النظم الشمولية. ففي مشهد المحاكمة نجد السلطة تجلس على منصة القضاء حاكمة سلفا وتدين قبل السؤال، وهي بعيدة عن العدل تماما، منحازة تماما. وتنتهي المأساة بشهادة الثائر وهتاف الغوغاء من أصحاب مبدأ (عاش الملك - مات الملك) على طريق عبدة الظلم منذ فجر البشرية ضده ورميه بالكفر والزندقة، فهم أبواق السلطات. أما البطل فمهزوم سلفا، مصعوق بلعنة سيزيف وهو يحمل صخرته. إنها مسيرة العقل والتنوير في مواجهة ظلام الجهل والتخلف والاستبداد.

القناع المسرحي

ولعل فن المسرح، هو من أكثر الفنون استخداما للبعد السيميولوجي، فالإيماءات والكلمات والحوار المسرحي - بالتأكيد -

يحمل في طياته كثيرا من العلامات، وكذلك حركة الممثلين على خشبة المسرح. وقد استفاد صلاح عبد الصبور في "مأساة الحلاج" من هذا البعد، لاستخدامه لتيمة القناع المسرحي، حيث يقوم العرض المسرحي عنده على مجموعة من الشفرات الجمالية، وهي (تلك الشفرات التي تميل إلى الاحتفاء بالتضمن، والإيحاء، وتنوع التفسيرات) - على حد تعبير "دانيال تشاندلر". والعلامة كما يشير د. محمد عناني "عنصر من عناصر الشفرة. ومعنى الشفرة فهو أي نظام رمزي يتفق عليه المرسل والمستقبل للدلالة على الأشياء والمعاني". ولنا هنا أن نضع مجموعة من الملاحظات الفنية حول مسرحية "مأساة الحلاج" ومنها:

١- مسرحية مأساة الحلاج تمزج بين الديني والاجتماعي، في حالة وعي واحدة هي الثورة المستمرة. والدين هنا ليس طقوسا ومناسك، إنما هو رؤى واختراق وبشارة، والحلاج في تصوفه رأى الحقيقة بمقدار ما رأى الله حلا به، ومن هنا يبدو مدفوعا بقدره إلى مصيره المحتوم. الضوء الساطع في أعماقه كان باستمرار يدله ويقوده إلى الشجرة التي سيصلب عليها، أما الموت عنده فمرحلة من مراحل المكاشفة مع الله، وهذا ما يخفف من ألمه، وهذه طبائع الشهداء باستمرار. والحلاج كما يقول صلاح عبد الصبور: "كان يريد أن يموت كي يعود



للسماء".

٢- ثقافة السلطة كانت تحرف فكر الحلاج وتحمله ما لا يريد حمله، وكانت تبثها عبر الشرطي والقاضي والجان والغوغاء، لكن هذه الثقافة تظل غائبة رغم حضورها، وتظل ثقافة الحلاج هي الحضور رغم غيابها. ويظل موت الحلاج ضرورة في كل عصر لتوحد الإبداع من دون فعل، والفعل. والذي يشد الإنسان (الجمهور) إلى المسرح، يحمل في معظمه تأثيرات التربية الفكرية والبعد الروحي في أمة ما، فقضايا الإنسان الكبرى متطابقة باستمرار.

٣- حاول صلاح عبد الصبور في "مأساة الحلاج"، أن يكون الفكر الصوفي المبدع أحد أهم عناصر الدفاع عن شخصية الحلاج في المحكمة، وهو الذي جذب إليه السجن والسجناء معا. وكانت قضية الإيمان هي مأساته عند الجمهور البسيط الذي اعتقد - بإعزاز من السلطة - أن الحلاج كافر ومفسد في الأرض، ودور السلطة واضح في تكوين هذا الوعي المنحرف لدى الجمهور.

٤- لعل فكرة "الشهادة" في "مأساة الحلاج" من أهم بواعث التفاعل عند المتلقي، وهذا يرفع المسرحية وشخصيتها من المسرح إلى الحياة نفسها، فهم الفضاء الروحي لأمة مع زمنها الخاص بها ضروري لفهم التأثير والتأثير في العمل المسرحي.

٥- عصر الحلاج كان عصر جذب صوفي حاد بعد الانكسارات التي أصابت كيان الأمة، وكان ظهور البطل ضروريا لإعادة الثقة إلى الجمهور المنهزم.

٦- حاول الشاعر جاهدا الجمع بين لغة الحداثة، ولغة الواقع التي يحتاجها مسرحه.

٧- استعمل عبد الصبور على أسنة البطل وتلاميذه ومريديه اللغة الصوفية، وهذه اللغة تحدث حالة مختلفة تغذي حالة التشوق القصوى التي يريد المتلقي أن يتقدم عبرها إلى مراحل متقدمة، ولعل وظيفة المسرح تكمن في هذا الاتجاه، حيث الدلالة تتحول إلى فعل، ويصبح المسرح ثورة يخافها الحكام، استخدام لغة المتصوفة متناسب مع روح الأمة التي تنتظر المخلص.

٨- استعمل عبد الصبور لغة الشارع ولغة العصر الاشتراكي، محاولا عبرها تحويل الحلاج صاحب نظرية الحلول إلى ثائر اشتراكي.



علياء البلوشي.. وجه استثنائي في المسرح العماني

نلتقي اليوم مع فنانة من طراز فريد هي العمانية علياء البلوشي وهي كبيرة تسويق وتخطيط استراتيجي في الهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون العماني، قدمت العديد من التجارب المسرحية في النرويج وهولندا وكندا وتونس والمغرب والإمارات وقطر، وأخيرا هي تقدم عرضها المسرحي على خشبات المسرح في مصر. ومن أبرز أعمالها: مسرحية «قبر من أجل نيويورك» للشاعر الكبير أدونيس والموسيقى للفنان مارسيل خليفة، وقدمت على مسرح الفليج في سلطنة عمان.. مسرحية «عودة الرحلة الطويلة» لمسرح كلباء الشعبي بدولة الإمارات، وقدمت في مهرجان الشارقة المسرحي وأخذت عليه جائزة أفضل ممثلة دور أول.. مسرحية «بنت الصياد». وقدمت عدة عروض في سلطنة عمان وتونس والمغرب وأخذت عليها عدة جوائز.. وعرض «رأس خارج القانون» قدم في سلطنة عمان ومصر والآن سيقدم في العراق.. ومن أعمالها التلفزيونية الدرامية المهمة مسلسل «أحلام رابع».. مسلسل «أحلام صغيرة».. مسلسل «حارة الأصحاب».

حوار: محمود سعيد

بدأ الحوار بسؤال تقليدي هو حديثنا عن تجربتك الإبداعية، وبدأت تقول:

سؤال صعب لما الإنسان يسأل عن نفسه.. كأنك تخبرني أن أتجرد مني لأحكي عني.. سأختصرها لك.. علياء طفلة حرة متمرده.. عاشت مع جدة حنونة عطوف وكريمة.. علمتها حسن الأخلاق.. الحب اللامتناهي.. عشق تفاصيل الحياة.. أحببت الفن والمسرح منذ صغري.. تعلمت العزف على الأورج وعشقت خشبة المسرح.. رقصت وغنيت ومثلت

في طفولتي في المدرسة لدرجة أنني في آخر سنة دراسية قررت مديرة المدرسة منعي من الأنشطة لأركز في دراستي حتى أحصل على مجموع يؤهلني لدخول الجامعة.. وفعلا دخلت بتخصص الفنون المسرحية.. وحولت شغفي الفطري إلى دراسة أكاديمية بتخصص التمثيل والإخراج.. عشقت خشبتي السمراء.. أحببتها.. يركبني ذلك العفريت عندما أراها وأدوس عليها.. أتحسسها عاشقة وولهي.. باختصار هذه أنا.

شاهدت تجربتك المسرحية في مهرجان آفاق.. كيف دخلتني إلى أجواء نص عبد الرزاق الربيعي بدرجة وكأن النص كتب لك خصيصا؟

كتابات الشاعر عبد الرزاق الربيعي صعبة لأنه يغوص داخل أعماق الروح ويكتب لغة شعرية جميلة وممتنهي الإحساس.. لأنه يعرف علياء المتمرده.. علياء الروح.. آمن بي منذ أن كنت في الجامعة.. هذا النص تحديدا شاهدني أنا



الصمت كلغة تستخدمها كثيرا. ماذا يمثل الصمت لديكي مسرحيا؟

الصمت كلغة تستخدمها كثيرا.. ماذا يمثل الصمت لديكي مسرحيا؟ الصمت هو التعبير الحقيقي لدواخلنا.. العيون تتحدث.. الجسد ينطق.. الصمت يقول كل شيء.. الجمهور الحقيقي هو المقياس للفن الحقيقي.. عندما يفهم صمتك فأنت اجتزت اختبار الإبداع.. كل العالم يمكنه الصراخ والتحدث بلغة مفهومة.. وحدهم المبدعون يصمتون ويفهم صمتهم.

ما هي رؤيتك للمونودراما بشكل عام.. وهل المونودراما مخيفة للممثل؟

طبعاً مخيفة ومرعبة!.. هي شهادة ميلاد الممثل أو إعلان وفاته.. كمية الألم والضحك والأحزان والذكريات التي تختزن في عمر المسرحية وتكون محكومة بشخص واحد، هي مخيفة!.. الممثل لا يجب أن يفقد الجمهور ولو جزء من الثانية.. يجب أن يدخله في عالمه.. انفعالاته.. صمته.. ضحكاته.. إذا فقدته.. أنت تنهي ذلك الوصال.. تنهي عرضك.. لا تكمل.

تمتلك عمان طبيعة خاصة مختلفة عن العالم العربي في نقاط عديدة.. هل هذه الطبيعة المختلفة أفادت الفن أم ماذا؟

أعتقد أننا كعمانيين لو بحثنا أكثر في هذا الجانب سنرى بوضوح أننا شعب محظوظ.. الجبل والبحر والصحراء شكلوا شخصياتنا.. داخلنا متنوع.. صاف.. استمد من الطبيعة جمال الروح.. حتى الشخصية تختلف.. هذا التنوع يخلق منا أمة متكاملة الأركان لو ركزنا فقط.. نحن بحاجة للتعلم من وجود الأشياء حولنا.. نتعلم الشموخ من الجبال العاتية.. الصمت والتجلي من شواطئنا الخلابة وسمائنا الصافية.. الصبر والحب من صحرائنا برمالها الذهبية.. كل هذا الجمال يستحق التأمل.. ويجعل من الفنان المتمرس القدرة على التكيف والإبداع.. الفن بداخلي هو الحرية.. الحب اللامشروط.. الاختلاف.. أرقص وأتحرّك وأطير وأغني وأصرخ وأبكي.. حريتي هي سلاح الفاني.. هي الاختلاف الذي أؤمن به.

لك تجربة متنوعة مع الكاتب عبدالرزاق الربيعي.. هل تكرار التجربة في صالح الممثل؟

بيننا كيمياء وعلاقة روحية تكبر كل مرة وفي كل تجربة عبدالرزاق الربيعي شاعر وفنان حساس.. نحن أصدقاء عمر.. يعرفني.. يفهمني.. كلماته التي يكتبها في نصوصه عندما تكتب خصيصاً لي فيها روح علياء.. نبضها.. غضبها.. حزنها.. مؤمنة بوجود شخص يستوعب.. يفهم.. يراك من داخلك.. لذلك أعظم الأعمال الفنية تنجح عندما يكون الفريق متجانساً روحياً.

من العقل الواعي.. أحولها لروح هائمة عاشقة.. نجحت فعلاً.. والعرض كتب عنه نقد جميل.

تجربة عمان في مهرجان آفاق تعد تجريباً وخروجاً عن المجهود في المسرح العماني.. إلى أي حد هذه الفرضية تمثلكم؟

دائماً أسأل نفسي هذا السؤال ولكن بطريقة مختلفة.. هل الفن والإبداع يمثل دولة بعينها.. بمعنى أن المسميات التي نطلقها ونروج لها.. المسرح المصري والمسرح العماني والمسرح النظيف وغيرها من المسميات.. هل حقاً نؤمن بأن الفن يصنف تحت عنوان.. لا أعتقد.. أعتقد أن الفنان بداخله روح حرة.. تهرّد على كل شيء مألوف.

شاهدت تجارب مسرحية عديدة في أكثر من بلد عربي وغربي.. كيف ترين التجربة المسرحية العربية؟

ما زلنا ندور في دائرة العادات والتقاليد.. دائرة المحرمات.. القضايا المحلية.. الصراخ في المسرح.. فرض عضلات الكاتب والمخرج والممثل.. في المسرح الغربي تجد الممثل يتكلم بنظرات عينية.. بحركة جسده.. لا استعراض عضلات وهبل على خشبة.. ما زلنا نرى أننا يجب أن نتبع القوانين المفروضة.. الفن تهرّد.. وتجرد.

تحديداً قبل أن يعرضه عليّ لجسده على خشبة المسرح.. أعطاني النص ولم نتحدث لمدة شهر.. كنت مع الشخصية.. لازمتني كظلي.. تأثرت بها.. دمرتني.. أحسستها.. طاقة الحب بداخلها.. إحساس الفقد.. الأمل.. الحلم.. الذكريات.. كلها مدمرات نفسية وجسدية.. لم أنم طيلة شهرين.. وعندما بدأت البروفات كنت أتوقف.. أبكي.. وكل مرة كنت أتوقف.. وأقرر لن أكمل العمل.. استنزفتني روح الشاعر التي انتقلت بداخلي.. إحساسي امتزج بكلماته.. عرضنا العمل في عدة مهرجانات.. أثنى عليه النقاد.. وكتبت شهادة ميلاد جديدة للممثلة المسرحية التي كنت أحلم بها.. علياء البلوشي.. ولكنني في نهاية كل عرض أنهار حرفياً.. جسدياً ونفسياً وروحياً.

النص بعيد عن لعبة التصوف لكن شاهدت منك بعض ملامح الطقس الصوفي التي استخدمتها في الأداء؟

بعد كم عرض قدمته للشخصية أحببت أن أدخل داخل تلك الروح.. أترك الجسد يتحرك فقط.. أركز على روح المرأة التي فقدت حبيبها.. أخذت دروساً في الرقص الصوفي.. تعاليت على جسدي.. تهرّدت على هذا الوعاء.. حلقت بروحي فقط.. قرأت كثيراً عن قوانين الصوفية.. أحكامهم.. أعرافهم.. ظهرت بشخصية جديدة في العرض المسرحي.. أعتقد بأنني في داخلي كنت أريد أن أجدها من جسدها..



عن أسامة غنم

ومختبر دمشق المسرحي

الثقافي والأخلاقي والسياسي، وما يفيض عنه من أزمة قادمة، وعليه تنشق جمالياتها عن القول الأوحى باتجاه تعدد التأويل والانفتاح على القراءات الحرة واحتمالات العرض في أمكنة وأونة مغايرة أخرى. ومن الواضح أن التوجه الجمالي والفكري العام للمختبر، قد قاد أسامة غنم إلى اقتراح عروض اعتباراً من هذه الأعمال، ليس لأنها تقوى على حمل حجته الدراماتورية ورؤيته الإخراجية فقط؛ بل كذلك لصعوبة وصولها للجمهور لأسباب شتى، أهمها أن نصوصها غير مترجمة، أو أن ترجمتها ضعيفة مسرحياً. فساعد بذلك على تحقيق عروة بين لحظة مسرحه مع الريبورتوار العالمي الحالي.

ويشير مسار المختبر إلى أن مسرح أسامة غنم متعلق مع البشر الذين يفعلونه في مجتمع راح ينشر بحدة، منذ عقدين ونيف، إلى فتحي المهيمن والتابع، بعد أن أجرت الفئة الاجتماعية الوسطى على التدي في إثم الانزياح إلى الحضيض والهامش المفقر. وضمن هذا الطرف يشترك فن أسامة غنم مع المعترين في «مسرح الدنيا العظيم» وصولاً إلى الفنانين والمترجمين وشغيلة المسرح.

أما عن ممارسة الكتابة الدراماتورية الركيحة، فيمكن القول إن النص البدئي، المجلوب أو المهاجر من ثقافة أخرى، امثل لإعادة التأليف كي يولد راضياً مرضياً، قانعاً بسحنته المرثية المستجدة التي تسنح له بولوج حيز اللعب المسرحي تارة أخرى. ومن المهم التأكيد على أن أسامة غنم يقارب الأدب بدون استخدام الأدب خلال العملية الدراماتورية، ذلك أن بصره وبصيرته الإبداعية تتطلع إلى الركن والصالة معاً أثناء تعامله مع النص. وفي معرض الحديث هنا، لا بد من الإشارة إلى أن هذا التفكير لا ينتقص من قيمة نصه المُعدّ للعرض بأي حال من الأحوال، لأنه تفكر لا يؤمن بسلّم قيمي هرمي للأدب والفنون، ويرفض تراتبية توزيعها إلى كبرى أو صغرى. ويرى أنها قد تكون منجزات إبداعية، أو مهتافتة القيمة متواضعة (ميديوكره). وإلى الأولى تنتمي الكتابة الركيحة التي أنجزها أسامة غنم اعتباراً من النصوص العالمية المذكورة أعلاه.

انطلاقاً من معرفته الفلسفية ومعارفه الفنية الرجة، يولد الفن بالنسبة لأسامة غنم من رحم المعيش اليومي. ولذلك، ليس مستغرب أن محور اهتمامه كفن هو الحياة كما هي الآن في سورية، وفيها مصدر الإلهام الأولي. ومن هذا المنظور يستحضر من الراهن السوري «حقيقة عارية» (بسيطة واضحة، لحمية نيئة) غير منقطعة عن الذاكرة التاريخية الجمعية، ويبني عليها مقترحاته الجمالية، ويتركها كي تنسرب إلى النص العالمي، المستجيب تقنياً للإعداد الدراماتوري، بدافع التقاء المقاصد الجمالية والفكرية بينهما في العمق. أي أنه يستحضر ما هو في الخارج (واقع مدبنته) ويجعله بحوزة الداخل (النص)، بعد المرور في مرشحة جماليات المرجح بين الواقع والمختل، والعلاج التقني والبناي، والتقطيع إلى لوحات مستقلة... إلخ. ومن هذا الخارج يأتي الأفراد بتعبيرهم الذاتي وسردياتهم الشفاهية وشرطهم الاجتماعي، ويتحولون عند عتبة النص، بمساعدة الأدوات الفنية، إلى شخصيات مشتبكة بالوهم، ومتأثرة بسياسات «التموضع» الإخراجي التي تحدد تحولات هويتها المسرحية، وبالتالي اكتسابها أدوار شخصيات متفاعلة ضمن مشهد تنتج فيه الأفكار وتصدر. ومن المناسب التنويه هنا، إلى أن التشديد على مرجعية المعيش اليومي والمنقول مع أفراد وروايمه إلى النص، ومن ثم إلى حيز اللعب، حيث تسود سنوغرافيا متقشفة، لا يعني بأي حال من الأحوال محاكاة حرفية للواقع ولا لراهن ثابت ساكن فاقد لسيرورته؛ ذلك أن أسامة لا يستنسخ الواقع ويؤرشفه في نصه أو عرضه الركيح؛ بل يعمل على محاكاة جوهر هذا الواقع، ويحمله على كاهل الشكل الجمالي المعبر عن الرؤية الفنية.

وعليه، فإن إعادة التأليف تعني أن النص الوليد يرى النور بكيفية إبداعية قادرة على الإيحاء الثقافي والإدراج في الزمكانية المحلية بكافة نظام علاماتها السيميولوجية والاجتماعية-النفسية... هكذا، تصبج كتابة البيئة المحلية، التي يعايشها الفنان ويعرف تغيراتها، حاضنة أم



النقاش الحر والتبصر في الأعمال الفنية المعاصرة وجماليات ما بعد الحداثة أو ما بعد الدراما، والمنجزات التي أضحت من كلاسيكيات القرن العشرين الحداثية (الدرامية والملحمية والعبثية)، وكذلك التقاليد المسرحية عامة؛ فضلاً عن مقارنة الخبرات التقنية المختلفة واشتغالها مع الممثل والمتلقي، وعلاقتها مع بقية الفنون على مدار سيرورة العرض المسرحي. وبالتالي حرص على تأسيس مساءلة مسرحية تناهض سكونية الاستنساخ وجاهزية الانقلاب إلى ناموس، أو الزوال بانقضاء اللحظة. بمعنى أنها مساءلة ثقافية تسعى لمراكمة التجربة وهي تخلق فناً يشدد على البحث المستمر وتلمس الحلول؛ وتوضع العلاقة بين المخرج والممثل في حيز الحوار والتلقي المتبادل، وتقاسم لحظة الخلق الإبداعي المشترك أثناء العرض كل ليلة وليلة تالية.

يكفي تأمل المادة المسرحية الخام التي اقتبسها وعالجها أسامة غنم كدراماتورج وقدمها كمخرج، حتى يُستدل على نوعية الجمال والهيم الثقافي الذي شغل باله وما زال. وكذلك، يُستدل على وعيه بلا مركزية «ما هو جميل» من جهة واشتباكه بتاريخه من جهة أخرى. الأمر الذي يقود للقول بأن ارتباط عروض المختبر بزمانها لا يتجلى بالموضوع المقدم، وإنما بالتقنية وكيفية علاج الموضوع والمادة المسرحية ككل. فقد أنجز المختبر عروضاً انزاحت عن الفنية التي درجت العادة على تقديمها فوق خشبة السوربة منذ أزمان آباء مسرح السبعينيات والثمانينيات. وعمد إلى توسيع آفاق الخيارات المسرحية، وانتقاء أعمال متنوعة المصادر الإبداعية. وهي: «الشريط الأخير» (٢٠٠٩) عن مسرحية الأيرلندي صموئيل بيكيت. و«حدث ذلك غداً» (٢٠١٠) عن توليفة نصية تعود مرجعيتها لـ: «ما يطلبه الجمهور» للألماني فرانز كزافيه كروتز، ومونولوجي «عاهرة المصح العقلي» و«حدث ذلك غداً» للإيطاليين داريو فو وفرانكا راميه، ومشهد من مسرحية «تسوق ومضاجعة» للإنجليزي مارك رافنهيل. ثم قدم عرض «العودة إلى البيت» (٢٠١٣) عن مسرحية الإنجليزي هارولد بينتر. وعرض «زجاج» (٢٠١٦) انطلاقاً من «مجموعة التماثيل الزجاجية» للأمريكي تينيسي وليامز. و«دراما» عن مسرحية «غرب حقيقي» (٢٠١٨) للأمريكي سام شبارد. كما قدم في تونس عرض «فويتسك» (٢٠١٩) للألماني جورج بوشتر.

يمكن القول إن هذه النصوص تميل في العمق إلى عدم اقتلاع الفرد-المفرد من شرطه التاريخي وبعده الإنساني، كما أنها تعبر عن زمنها،



أثير محمد علي
- سورية

أسامة غنم (١٩٧٥-) فنانٌ يختزل في شخصه جيلاً طليعياً كان مقدّر له أن يكون في واقع المسرح السوري، بيد أنه لم يكن. وما زال أسامة يحمل على كاهله أنواء السنين التي مرّت على البلد، يتابع الاشتغال المسرحي في سورية وسط احتدام الخراب والملمات، وبرائن صراعات أخلاقية لم تعرفها الأجيال الأسبق عهداً. معه تحضر الثقافة كمشيئة لا مرد لها، وفيها تتبدى محاولة القول بصيرورة تأتي على وهم الثابت لأن كل شيء إلى تغير وتحول.

ويندرج عمل أسامة في الفضاء الذي ما زال مُستنكراً من قبل الكثيرين. وهو فضاء راح ينمو منذ تفجرات العنف وهمجية التدمير، وفيه تتحاور يوميات الناس رافضة الاصطفاك خلف خطاب مُستعجمي السياسة الذرائعية الذي يتوكل على «الأغيار»: مفهوم مستجلب من التفكير الإقصائي والانحيازات الدينية، يلغي السياق ويقسم البشر إلى قطعان جوهرائية، تتوزع على ثنائيات تراتبية الأقطاب («نحن»، «هم»، «مع»، «ضد»... مفهوم يقيم في الذهن أسلاكاً شائكة مصطنعة تعيق سجال الثقافة الجامعة بكل مواردها المتعددة والمختلفة على تساويها. مع أسامة غنم يعصف بنا الإحساس بال«نحن» المنفتحة على أهل البلد أجمعين، مقيمين ومُرحّلين. ومع سياقات هذه «النحن» يتجلى جدل التاريخ وحراك الجمع وغمغمة المفرد، وفيها يكمن معنى البأس الظاهر للعين كما الأمل المفترض. مثقف موسوعي يمتلك مخيلة شديدة الامتداد وذاكرة لاقطة، علاوة على حساسية مغايرة، ومفرد مقدر إبداعية على ابتكار «الوهم» الجميل من حظلية الواقع؛ وقبل أي شيء يمتلك مشروعاً فنياً إنسانياً يبرز تحت حمل ثقيل. وتعبير «المشروع» هنا يرادف «المجازفة» في راهن المعيش السوري الراكد في الشقاء وانتزاع اللقمة المغموسة بالدم، وسط بُحران تداولات سوق الحرب، وسُعار استهلاك فنون تُستخف طبائعها بالعقول وتُستبد.

يتعامل أسامة غنم مع سيرورة واقع مريع بضلاله التاريخي. يتحرك في قلب الضجيج الناسوتي وسكونه. يستقرئ الوجوه الباحثة عن الرحمة والعدل، ويحمل في عمق الأشياء حتى الصامته المستعصية على الفهم، أو تلك التي تكاد تكون مندثرة المعالم في وسائل الإعلام المتعارف عليها. ينصُر الكائن الحي الآتي من سقط المتاع وحطام الدنيا في مدينة تغص بمعاني السُخام والعرق والبصاق. يبذل ما في وسعه كي يكون الفن المسرحي ضرورة وحاجة حياتية للمهتمين بالفن وغيرهم ما استطاع له سبيلاً. وينافح عن مصائر شغيلة المسرح وجمهوره بالفعل إخراجاً وكتابةً، فضلاً عن التدريس في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، وإقامة ورش عمل حول مرتكزات المسرح العملية والنظرية... إلى أن ينبت في الخشبة والصالة والكواليس وقاعة الدرس ومشواره اليومي حتى منزله في حي العفيف الدمشقي روح الفن والتفكير النقدي وجدال العيش المشترك واستنفاد حدود الممكن السوري.

مختبر دمشق المسرحي

قبل أن ينجز أسامة غنم مسرحية «شمس ومجد» تأليفاً وإخراجاً (خريف ٢٠٢١)، ويقدمها في «مسرح فواز الساجر» (الدائري) في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق، كان قد أنشأ سنة ٢٠٠٩ «مختبر دمشق المسرحي» كمقترح تجريبي جمالي، ومحترف تدريبي يقوم على

دولة لا نظام. وإقامة العرض فيها، كما في أماكن تابعة للقطاع الخاص (محمصة، منجرة خشب، مخبز، ملجأ... إلخ) هو تأكيد على مؤسسات دولة جامعة لمن تعاقدوا على العيش الثقافي معاً، وتقاسم تحدي الزوال وانهايار الدولة المؤسساتي، وعليه تسطير عبارة: «لا نزال على قيد الحياة في سورية»، و«لن يمروا».

من كل ما سبق: صحيح أن المسرح منطقة نائية في سورية، إلا أن لكل امرئ مسرحه الخاص. وفي عروض أسامة غنم لا يمكن أن تترك جانباً خراء يوم راهنك السوري، سواء كنت فناً أم متلقياً أو عاملاً في الكواليس (وفق تفكير ألفريد جاري لو سبحت له الفرصة أن يتواجد في عروضه)؛ بل تحضر إلى المسرح بكل صديد حياتك ونصيبك المتزهل (وفي أحيان كثر برفقة السحائب الدخانية ودوي البطش الذي يدوم في التخوم)، تحضر هلعك، أو حتى تبرمك من كل ما يحولك إلى مسخ نفساً وبدناً، أو يقتل في نفسك التحفز المستجيب للحياة، ويصيرك قبرا متحركاً في شوارع المدينة.. تحضر بكل هذه المرايا المزيا، ووقتئذ يولد فن أسامة غنم بكل فرادة جمالياته، التي تشابه «جميل» يقظة المحاضر، وهو يتملى في التناقض بين عرض قواه الخارقة وبين عثراته وتمزقه وعريه الخائر.. إنه «جميل» صحوحة المحاضر وهو يتملى في أفانين المسرح وما وراء الأشياء أثناء الكارثة. وهنا نكون قد وصلنا إلى «الجميل السامي» المشتبك بسقط المتاع في مسرح أسامة غنم.

ولتوضيح الفكرة، أقول إن أسامة غنم اعتنى بعالم المدينة (مجاز دمشق)؛ حيث تنتمي شخصياته المسرحية، عامة، إلى الفئات الوسطى التي تهاوت إلى العوالم السفلية، وهناك راحته تحتك بمعنى القاع والحضيض. ومن المعروف أن الفئات الوسطى هي الحاملة لمفهوم المضي بالتاريخ وإنتاج الأفكار والإبداع. واتساع مكوناتها هو ركيزة أساسية في استقرار البنية المجتمعية. وانهايارها يعني استنساخ الزمان التاريخي والوقت «العبودي» اليومي على حد سواء.

بناء على ذلك، ينهمك أسامة غنم في البحث الجمالي عن تدهورات هذه الحالة الاجتماعية وتناقضاتها المستجدة. وتقوده مخيلته الخلاقة، المتواشجة مع تجربته الحسية والانفعالية، إلى ترجيح إفضاء بيكارسيكية النجاة بخبز كل يوم، أو استئراء الطغيان في بيت ما على الخشبة مثلا، إلى القول بتفشي أزمة لاعقلانية قائمة على فقدان الحرية ودوام فك العنف والاستلاب.

وتبوح ممارسته الإبداعية بنوع من تمهي ذات الفنان مع «المدينة»: مدينته دمشق، والاعتراب الكلي عما آلت إليه، وهي تهول صوب المدينة وترتد إليها دوماً، خاصة حين بدأ بممارسة المسرح. ومن الحسن التاريخي الجدلي بين ذات الفنان المتماهية حياً والمغتربة عن دمشق المدينة على حد سواء، استطاع أسامة غنم أن يقدم لتاريخ المسرح السوري عروضاً لم تكن جميلة بحد ذاتها فقط، وإنما جاء جمالها كذلك من النور المعرفي والعرفاني الذي يسطع من مشهدياتها الإخراجية، ومن العصر الإنساني الكامن في الشخصيات المسرحية، ومن الكيفية التي أطاق فيها المخرج القناع عن وجه المدينة وأهلها، إلى أن طال قلبها الحزين الكتيب، بسخرية إنسانية، في الواقع الفني وحيز اللعب.

إن الزمان وكرور الأيام في العمل المسرحي (حتى الآن ٢٠٢٢)، التي يغيب عنها الانقلاب أو التحول في الحدث، كذلك اختفاء وضوح الصراع الدرامي الذي تخوض فيه الشخصيات، يأتي بالسؤال عن «معنى الوجود» في هذه المشاهد المسرحية. وعليه أشير إلى أنه يكمن في الآن الذي تتعري فيه الشخصيات، في هذه اللحظة الفنية السورية، وتتجرد إلى مفرداتها الأيسر، ولحميتها السافرة أمام احتمال الانهايار والفرق الأكبر: وتحسن أنها ذاتها، وتتحد مع نفسها ومصيرها أمام المتفرج. ونشوة الاعتراف بهذه اللحظات المضنية، والحقيقية الراقية فنياً، هي ما يحدد «معنى الوجود» لدى أسامة غنم، حيث يدل عري «أنا» الشخصيات البائن (مع ثرائها وغرائها وضحكتها وأغانيتها) إلى محاولة خلق انتصار ما. لعلها محاولة انتصار على الإرادة المعطلة. وأضيف: أن تفعل الفن يعني أنك تنتصر حتى وأنت تمارس الموات مجبراً في الحياة الدنيا.

أخيراً، يمكن القول إن مسرح أسامة غنم يتقاسم الكثير مع أهله وناسه، ومع التجارب المسرحية السورية والعربية والعالمية المستقلة، حتى إنه يتحدى القلة في الميزانية الماثية، محاولاً النجاة بـ«الجميل السامي» لـ«المهمشين»، و«المعذيين في الأرض» و«أسفل السافلين».



رؤيته للعالم: من النقصان في الحياة عامة، إلى خلل العيش في جانبها المفقر قبل الحرب، وبين سطور الحرب، وما وراء الحرب.

من جانب آخر، تبدو عروضه على أنها متجاوزة للمسرح القائم على الفصل (الإيهام) أو التداخل بين حيزي اللعب والفرجة (كسر الإيهام)، إلى ما هو ملجأ في الحالة السورية الآن. فالجمالية لا تعلن عن نفسها من محض حيثيات الموضوع وعلاقات الفرحة في المكان؛ بل من الإخراج الفني الذي يخلق الجمال في المكان المختار لا العكس. أي أن مسرحه التجريبي (حتى الآن) لا يشترط مكاناً محدداً لتقديم العرض. فهو مسرح منفتح على الأمكنة المختلفة، سواء كان في مؤسسة رسمية أو مسرح دائري في أكاديمية، أو قبو محدودة سعته في فندق... إلخ. معه لا تنحصر قيم العرض الجمالية بالمكان الذي يستقر فيه، ولا بالعمارة التي تضم حيزي الفرحة واللعب؛ بل -من باب أولى- بتقنية الأداء وكيفية القول الفني (والوعي بالهوية الفنية تحت ظلال الطرف والنظام السياسي القائم)؛ بالرغم مما تفرضه تضاريس المكان من تأثير على حركة الممثل وتنقلاته، وبالتالي على علاقة مغايرة مع المتفرج عرفتها مسارح النصف الثاني من القرن العشرين. وهي علاقة أدركتها -مؤخراً- فئات فنية متنوعة المشارب الفكرية، وعملت على استغلالها واستثمارها لصالحها مع أزمة العولمة النيوليبرالية وما بعد الحداثة. ويبدو أن أسامة يدرك هذا الأمر، وبأنه من الممكن أن يُقام مسرح يحمل خطاب الهيمنة أو بروجاندا أو رسالة خالدة أو محافظة أو تحريرية أو مفرد ذاتية مطلقة... في أي مكان سواء كان العلبه الإيطالية أو مسرح دائري، أو قبو، أو محمص، أو طاحونة، أو خان، أو خرابة... بمعنى أن الحيز نفسه يمكن أن يستخدم لتقديم عروض مسرحية تبث رسائل مناقضة أو متعارضة فكرياً.

ورغم أن أسامة غنم ينأى تماماً عن المنقذ البيروقراطي، وهو على طباق نقبض من الفنان الأدائي المقتدي بسردية المتجبر، فإن خيارات المكان بالنسبة له تتحدد تبعاً لمتطلبات فرضها سيرورة المنجز الفني حصرياً (من العمل الدراماتيكي إلى الإخراج حتى الاحتفاء بمتعة التواصل). بمعنى أنه يصرّف نظره عن التصنيف اللانقدي ضيق الأفق في الحالة السورية الراهنة إلى: «أماكن رسمية سلطوية»، وأماكن «غير رسمية سلطوية» طالما أنها تقع في المناطق التي يسيطر عليها النظام. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن المسارح الوطنية التابعة للقطاع العام في دمشق (مثل دار الأوبرا والقباني والقومي... إلخ) هي مسارح

بلا أي لبس أو اغتراب. كما أن ابتعاد الفعل الدراماتيكي عن المجرد الذهني، لصالح ارتباطه بالمتحد والمتعين، إضافة إلى التركيز على الجدل بين البنية اللغوية العامة المكتفية بذاتها مع بعدها الثقافي التاريخي، لا يتغيا محض تقريب المتفرج من حس واقعه؛ بل منحه -بواسطة الجمالي- فرصة النظر إلى الأشياء والواقع بشكل مختلف. وتغدو هذه المحلية المنكفئة إلى صميم الحياة الدنيا والآخرة في سورية، والمحمولة على كاهل الممثلين، هي الناطقة باسم كونيّة النصّ الأصلي لا العكس. هذا يعني أنه يترك المساحة للمحلي (الهامش المهمش الكوني) كي يستقل بنفسه فنياً على صعيد النص والعرض، ويخلق جماله بالأداء واللغة وكافة العناصر السينوغرافية والفنية الأخرى، إلى أن يقول قوله وهو يفكك أساطيره الاجتماعية وملحقاتها النفسية على كفه بحرية عادلة. وبهذا المعنى يتبدى فعل الفن في هذا السياق كزحزحة أو تنحية لمركزية السرديات -السياسية والثقافية واللغوية- الرسمية والجماعية المتسلطة التي تزيف وتبهدل صورة الواقع.

من جانب آخر، يمكن القول إن الخبرة المتراكمة في الأعمال السابقة لا تشكل دليلاً أكيداً على كيفية تنفيذ المخرج لعرضه التالي؛ فعلى الرغم من أن العروض تبدو كحلقات متسلسلة، فإنها لا تكرر نفسها. إن المخرج لا يبدأ من الفراغ أثناء البدء في إنجاز عرضه القادم؛ بل من «الرغبة» الملحة في توصيل شيء ما. الأمر الذي يدفعه إلى الجوس في مواطن مادته الخام، وصياغتها وإكسابها تلك القدرة التواصلية -التي يطمح لها- كل مرة ومرة.

وأشدد على أنه مسرح يتأني من إمكانيات الفنانين التواصلية لا من الحدق أو مهارة استعراض الصنعة. وتتبشر هذه الطاقة التواصلية للفاعلين المسرحيين -في جانب من جوانبها- من مدى استيعابهم ورفضهم للنزعة التي تغيب عيش يومهم حين تقديم الأعمال الفنية. وكما ورد سابقاً، المسرح مع أسامة غنم هو امتداد لحيات العاملين فيه وتجارب مبتكره. إذن، في خضم المأل السوري اليوم، يُفترض أن المسرح بالنسبة للممثل هو فعل من أفعال الحياة، تواصل بين الممثل و«حقيقه داخلية»، ومكامن تعبيرية فردية متواشجة مع برائته الاجتماعية وجوانبته النفسية أثناء أداء الشخصية على مرأى من الجمهور. هكذا، يكتشف الممثل -المؤدي حدوده بوعي أثناء التشخيص، والمشاركة الجمالية في تحقيق القول المسرحي. وبهذا المعنى يبدو أن الأداء يشكل تجربة حياتية تتواشج فيها الحدود بين الوهم والواقع بالنسبة للممثل بأجمل صورة من الصور كما أرى.

بالمقابل، فإن المتلقي المنفعل مع هذه الفرحة، لا بد وأن يتنابه الشعور بأنه في خضم لقاء مع جميل ممثل يسفر عن نفسه، ويكتشفها أمامه، مع غيره من الممثلين. الأمر الذي يستدعي من قبله -أي المتلقي- إحساس بحرج ما، ومن ثم مراجعة ذاتية مفترضة، وحواراً غير مععلن (أو مجاهرة بينه وبين نفسه) وهو يقوم بفك شيفرات الخطاب والمشاركة في بناء المعنى (معناه). أي أنه يمارس مبادعة عن المتفرج المستهلك الخمول، لاحتمال اكتشاف موقفه مما يرى وإدراك طرق تفكيره.

هكذا، إن تقاطع حراك الحوار والصمت بين الممثلين مع بعضهم من جهة، ومع المتلقي (مباشرة أو بالخفاء) من جهة أخرى، هو ما يهد لسريان روح التواصل بين البشر في حيزي اللعب والفرحة. ولا أنسى في معرض الحديث هنا، أن أضيف إلى حراك الحوار والصمت، الموسيقى والأغاني المتضمنة في ثنايا الهيكل الدرامي، بذاتية رفيعة عميقة الدلالة، التي تحتوي بدورها على دقائق من إيقاع صوت وصمت خاصين بها. حسناً، إن هذه التواصلية التي يجعل المناخ المسرحي طرحها ممكناً، بفعل التوتر المتكون من تعشق اللذة الذهنية مع الانفعال الشعوري، تؤكد أن أسامة يتعامل مع متلق ذكي حساس يجب احترامه، وعدم الوصاية عليه أو التعالي المعرفي أو العاطفي أو الجمالي تجاهه. كما تؤكد احترامه للتفرد الإنساني والمهني لكل فنان-مؤد في مسرحه. حقاً، لدى أسامة غنم الكثير ليحكبه لنا فنياً.

لكل ذلك، يرفض أسامة غنم وهو يقيم مسرحه أي وصاية فنية أو إملاءات مسبقة الصنع. يعتق الممثلين الذين تلقوا تعليماً أكاديمياً من أغلال الإعداد المقبول المحكم الجودة، فهو لا يعتبر أن معرفة التقنية المسرحية هي غاية في حد ذاتها. وعليه، يطلق ممثليه للحدس والتخيّل، وكرامة الإدراك الحر حين ورد مساحات خفية غامضة فيهم، حتى تلك المحكوم عليها بالتهميش لافتراض قلة حيلتها مسرحياً. بمعنى أنه يؤكد على فاعلية كل موارد الممثل، بما فيها المخالفة للأعراف الفنية المستقرّة، ويشدد على ضرورتها ما دامت صالحة بيد الفنان للتعبير الجمالي عن

مسرح المقهورين

بين النظرية والتطبيق



مينا ناصف



يعتبر مسرح المقهورين لمبدعه المخرج البرازيلي «أوجست بوال»، حركة تمرد ليس فقط على القواعد المسرحية المتعارف عليها؛ بل على الحياة نفسها، فالمسرح كما يقول بوال (بروفة للحياة)، ربما سهولة هذه الجملة يجعلها لا تحتاج لشرح وتوضيح؛ لكنها من ناحية أخرى توضح رؤية «بوال» للمسرح وللحياة معا، فهي تحمل في طياتها جوهر العملية المسرحية التي قام من خلالها «بوال» بتقديم منهج مسرحي ثار من خلاله على أمور عدة.

ربما تكون السطور السابقة مناسبة للبعض، خاصة للفريق الذي يؤيد هذا الشكل المسرحي، ولكنها مقلقة لفريق آخر؛ منه من يقف عند المرحلة البريختية ولا يريد أن يتجاوزها، ومنه من تجاوزها ووصل للتجريب، ولكنه يؤمن في قرارة نفسه بأن النظرية الأرسطية والبريختية هما نهاية المطاف، وما بين الفريق الأول والفريق الثاني نجد فريقا ثالثا ينظر بدقة للعوامل والقوى المؤثرة، يتابع الزمكان، يضع الظرف التاريخي والمجتمعي نصب عينيه، يراعي العديد والعديد من العوامل التي تفرز لنا من وقت لآخر نمطا مسرحيا يناسب بيئته، وربما استطاع هذا النمط أو الشكل المسرحي القفز على أكتاف الزمن ليعبر إلى العصور المختلفة، وربما لم يستطع.

ولا أدل على ذلك مسرح العيب الذي نشأ كرد فعل للحرب العالمية وانتشر في العالم أجمع. وقبل الحديث عن ماهية هذا الشكل المسرحي والدخول في جوهر هذا التكنيك دعونا نسأل ما علاقة المجتمع المصري بمسرح «أوجست بوال»؟ أو بالأحرى كيف تسلسل هذا الشكل المسرحي إلينا؟ ببساطة شديدة ودونها الحاجة لتأريخ وتأسيس، نستطيع القول ونحن في غاية الاطمئنان إن هذا اللون المسرحي دخل وانتشر على يد العاملين بمؤسسات المجتمع المدني، وخاصة الجمعيات الأهلية، وكان الهدف وقتها في غاية النبل ألا وهو البحث عن طرق جديدة ومبتكرة لمناقشة بعض القضايا المجتمعية الملحة، التي تحتاج لطرق أفضل وأقوى من الندوات والمحاضرات وغيرها من الطرق التقليدية التي أصبحت مُستهلكة ومُستهلكة.. فبدأ البحث عن طريقة فعالة يكون لها مفعول السحر، ووجدوا ضالتهم في هذا الشكل المسرحي الذي انتشر كالنار في الهشيم، ربما يعود هذا الانتشار لسهولة هذا الشكل المسرحي أو لتشابه بعض الأوضاع المصرية والبرازيلية أو لملاءمته لجوهر القضايا المجتمعية أو رغبة من البعض في التجديد أو كل ما سبق أو غيره. كل ما نستطيع قوله حاليا أي بشكل آني إنه أي مسرح المقهورين (الحاضر الغائب).

وما أي كنت وما زلت أحد المشتغلين بهذا الشكل المسرحي، فقد سبق وتدرجت لمدة ١٠ أيام وربما أكثر على يد المخرج

وُلد باولو فريري» عام ١٩٢١ في مدينة برازيلية صغيرة لأسرة فقيرة.. عاش الفقر وعائشه، فاكتشف ما أسماه «ثقافة الصمت» هذا الصمت الذي يعتبر أحد أهم سمات الشخصية المقهورة الغارقة في السلبية، تلك الشخصية المتماهية مع القاهر، وبالتالي يصبح صمت المقهور ما هو إلا نتيجة طبيعية للظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي يعيشها هذا المقهور مع قاهر مستفيد من قهره.

درس «فريري» الفلسفة والقانون وعمل محاميا وسط مجموعة من الفقراء بشمال شرق البرازيل، وهناك اهتم بمحو أميتهم، ولكن الطرق التقليدية التي كانت تستخدم في التعليم لم تكن ترضيه، فقال عن هذا النظام التعليمي: «نظام يُكسر لخدمة ثقافة الصمت». ومن هنا بنى «فريري» فلسفته في التعليم مؤكدا على ضرورة وعي المتعلم بكل ما يدور حوله ليتمكن من الثورة على مظاهر القهر المتنوعة.

تعتبر هذه هي المنطلقات الفكرية التي بنى عليها أوجست بوال منهجه؛ أي أن هذه هي المنطلقات الفكرية التي حددت الإطار العام لمسرح «بوال» الذي نشأ وليدا للصدفة.

السوري عمرو أبو سعدة، وقت أن قامت جمعية الجزويت والفرير بتدربنا على هذا الشكل المسرحي، وبعدها انطلقنا نجوب محافظات ونجوع وكفور المحروسة، نكتب ومثل ونتفاعل مع الجمهور؛ بل ونغير.

فقدّمنا العديد والعديد من المسرحيات «التفاعلية» التي ناقشنا من خلالها (العنف ضد المرأة، والميراث، والطلاق، والختان، وعمالة الأطفال وحقوق الراحية) وغيرها من المشاكل المجتمعية والنفسية، ولكن ظل السؤال الذي يراودني: هل ما نقدمه فن؟ هل ما نقدمه مسرح؟ ولا تقل لي: «طالما توفر مكان العرض، ومكان الفرجة، وغرض المشاهدة أصبح المعروف مسرحا». فما أقصده أبعد من ذلك بكثير، وأيضا لا تنتظر مني أي إجابة ونصيحة، لا تتعجل وتجيّب! دعنا نستعرض كل شيء وبعدها لك ما تشاء.

نشأ مسرح المقهورين على يد الفنان البرازيلي «أوجست بوال» انطلاقا من أفكار المفكر التربوي «باولو فريري» وما بين أوجست بوال وباولو فريري سنوات قليلة مملوءة بالمساحات الفكرية العميقة.



مريض الوهم التي مثلتها جمعية المسرح بتونس

العلاقات المسرحية والفنية بين مصر وتونس (٢٩)

المسرح التونسي في الدورات المصرية ١٩٣٤ - ١٩٣٥

ولغتها الأنيقة وبممثلها الذين أتقنوا أدوارهم جد الاتقان. ورأيت الإقبال بالغاً حده. والناس معجبون بالرواية غاية الإعجاب! كيف لا وهي من تأليف حضرة الروائي الكبير الأستاذ محمود كامل المحامي الذي وضعها باللغة الدارجة. وتعريب شاعر شابنا النابغة الأستاذ محمود أبو رقيبة. هذا ولي بعض ملاحظات على الإخراج. لكن حبذا لو خصت البلدية جمعيات صفاقس التمثيلية بالإعانة ذات بال حتى تتمكن هذه الهيئات الفنية من القيام بمهمتها على الوجه الأتم. وقد ألفت السيدة وسيلة صبري خطاباً شكرت فيه الجمهور باسم جمعية التهذيب قالت فيه: «وها هي الجمعية تقدم لكم في هذه الليلة رواية «الوحوش» النفيسة التي تنطوي مغازبها العظيمة على الحكمة البالغة والموعظة الثمينة. وفي عزم جمعيتكم هذه أن تستمر على اختيار الروايات المفيدة الملهمة للأخلاق العامة. ولا شك أنها ستجد منكم أيها السادة الفضلاء المعاضدة المنشودة».

وفي مارس أشارت مجلة «الجامعة» إلى أن «فرقة الأحياب» قامت برحلة إلى بلدة الكاف فأحيت فيها حفلة مثلت بها رواية «الزوجات الخائبات». وقالت إن «جمعية التمثيل العربي» مثلت مسرحية «مصرع كليوباترا» لأحمد شوقي، وقام بدور «أنطونيو» السيد صالح أصواوي، وبدور «كليوباترا» السيدة وسيلة صبري.

من السيد أبو رقيبة ترغب منه أن يقدم لها الرواية لتقوم بتمثيلها فأرسلها إليها كهدية أدبية نفسية ومثلتها الجمعية في أسبوع العيد فأحرزت نجاحاً باهراً وخرج الجمهور يلهج بالعظة الغالية التي احتوت عليها الرواية بالحبكة المسرحية الفريدة التي وضعها فيها حضرة مؤلفها العبقري المحترم. وقد قام بدور «أمين» السيد علي العياري، وبدور «الدكتور» السيد حامد أبو زيد، وبدور «عامر» السيد صالح سبال، وبدور «ماهر» السيد محمد المسدي، وبدور «زينب» السيدة وسيلة صبري، وبدور «نفيسة» شقيقته الأنسة عزيزة نعيم، فوفقوا جميعاً. وفي فبراير قالت مجلة «الجامعة» عن مسرحية «جميل بثينة» إن فرقة «القدماء» بمدينة القيروان مثلتها، وهي من تأليف «عبد الرحمن الساعاتي»، وقامت فيها بدور البطلة ممثلة تونس الشهيرة السيدة فضيلة ختمي. وأشارت المجلة إلى «مؤتمر الممثلين»، قائلة: «عقد الممثلون التونسيون اجتماعاً تحضيرياً برئاسة شيخهم الكبير الأستاذ إبراهيم الأكوذي لتكوين مؤتمر ينظر في مصالحهم، فألقيت في هذا الاجتماع عدة خطب، ووقع الاتفاق على اجتماع ثان». وفي مارس عادت المجلة إلى الحديث عن مسرحية «الوحوش» قائلة: «مثلت «جمعية التهذيب» على مسرح البلدية بصفاقس رواية «الوحوش» فكان إعجابي كبيراً جداً بموضوعها المفيد

سيد علي إسماعيل



في يناير ١٩٣٤ قالت جريدة «البلاغ» تحت عنوان «فرقة الأحياب في تونس»: «جاءنا من تونس أنه قد تألفت في تونس فرقة تمثيلية اسمها فرقة الأحياب، وسوف تحيي حفلاتها الأولى في بنزرت والكاف. وهذه الفرقة مؤلفة من شباب تونس الذين شغفوا بالتمثيل واشتركوا قبل ذلك في فرق أخرى محترفة». أما مجلة «الجامعة» فقال مراسلها التونسي تحت عنوان «رواية الوحوش»: «لحضرة الأستاذ محمود كامل المحامي مكانة رفيعة عند الأدباء التونسيين الذين يتتبعون آثاره القيمة منتهى الإعجاب، ويعرف قراء الجامعة الغراء أن روايته «الوحوش» التي دبجها باللسان المصري الدارج قد نقلها عنه إلى اللغة العربية شاعر الشباب التونسي «محمود أبو رقيبة» وقدمها إلى فرقة الشيخ إبراهيم الأكوذي بتونس فمثلتها في الصيف الفارط ونالت نجاحاً كبيراً. وفي هذا الموسم بعثت جمعية «التهذيب» بصفاقس - عاصمة الجنوب التونسي - خطاباً



ترويسة مجلة الصباح

«ألف الأستاذ صالح الزواوي فرقة تمثيلية متجولة للتمثيل الكوميدي، وقد انضم إليها الممثلون: سيد شطا ومحمد التريكي والبشير الرحال وأحمد بوليمان ونور الدين بن رشيد وستقوم قريباً برحلة تطوف فيها سوسة والمهدية وصفاقس وقابس وجربة».

وفي مايو أيضاً كتب «حسن سيالة» في جريدة «أبو الهول» تحت عنوان «جمعية التمثيل العربي بتونس»، أن الجمعية مثلت رواية «الواجب» وختمتها بفصل مضحك يسمى «عمي مصباح في المستشفى» فكان لهذا الفصل الأخير الاستحسان الكبير فنشكر المؤلف والممثل البارع الأستاذ حمودة معالي والمدير الفني الأستاذ الشيخ إبراهيم الأكوادي. كما كتب المراسل أيضاً عن «فرقة المستقبل التمثيلي»، قائلاً: «نظراً لطلب كثير من الأهالي إعادة رواية «العشرة الطيبة» فستعيد هذه الفرقة تمثيلها لثاني مرة على المسرح البلدي فنهني حضرة مديرها الأستاذ البشير المهني بمجهوده الفني ونرجو لفرقته النجاح والتوفيق». وقال أيضاً تحت عنوان «فرقة تمثيلية جديدة»: «أشعرنا الأستاذ صالح الزواوي الممثل التونسي أنه توفق مع نخبة من نوابغ زملائه إلى تكوين فرقة باسمه قصدها الدعاية للفن المسرحي والموسيقي التونسي دعاية تشرف السمعة الفنية التونسية بالرحلات بداخل

كما أخبرتنا بانتخاب مجلس جمعية النهضة التمثيلية في مدينة بنزرت، وأسفرت النتيجة عن انتخاب السادة: الحازم الغيور السيد حمدة الصفاقي رئيساً لها، والسيد محمد السوسي كاهية أول، موريص صباغ كاهية ثان، محمود المفتي كاتب باللغة الفرنسية، خميس بن خليل كاتب باللغة العربية، عثمان بك بن صالح أمين مال، محمد المغراوي كاهية، عمر بن بشير قائم عام، محمد بن يوسف مدير الفن، محمد بن محمد كاهية، والأعضاء هم السادة: حمودة القروي، المنوي العدواني الطاهر القروي، محمود الزرلي على المغراوي.

وفي مايو قالت مجلة «الصباح»: قررت جمعية المستقبل التمثيلي إعادة تمثيل رواية «العشرة الطيبة»، وسنسمع مرة أخرى ألحان فقيده الموسيقي الأستاذ سيد درويش. كما أشارت المجلة إلى أن الأديب سعيد أبو بكر ألف رواية «الزواج الدامي»، وقد مثلتها جمعية المسرح، وكانت البطولة لشافية رشدي. وكتبت جريدة «أبو الهول» تحت عنوان «التفنن في الإعلانات» قائلة: «تطورت إعلانات المسارح تطوراً كبيراً فلقد أعلنت جمعية المسرح ذات يوم عن رواية «الزواج الدامي» بقولها «السيدة شافية رشدي أمام القضاء بتهمة القتل»!! كما كتبت مجلة «الصباح» تحت عنوان «فرقة متجولة»:

وفي فبراير ١٩٣٥ قالت جريدة «أبو الهول» عن مسرحية «عبد الرحمن الناصر»: «تقوم اليوم منافسة قوية بين فرقتي المستقبل العربي، والتمثيل العربي، وقد أعلنت كل منهما عن اعتزامها إخراج رواية عبد الرحمن الناصر وحددا موعداً لذلك!

وفي مارس نشرت مجلة «الصباح» موضوعاً مهماً عنوانه «بلاغ من جمعية المسرح إلى الأدباء»، قالت فيه: «إن جمعية المسرح أنشئت على فكرة: ١- إن البلاد التونسية ثرية بنتاجها الأدبي وأنها غنية بكتاب المسرح تُضارع في هذا الميدان مصر والشام وغيرهما من الأقطار. ٢- أنه آن لفن التمثيل في البلاد التونسية أن ينتقل من طور الاقتباس والاقتفاء إلى طور الاستقلال والإنشاء لحاجتين أولاهما أن ذوق الجمهور قد اختمر وتهذب وصار لا يرتاح إلى ما يعرض عليه من الروايات المماشية للطور القديم، وثانيتهما أن هممة التونسيين قد تحررت من عناكب التردد وانطفاء الثقة في النفس وتطلعت إلى الجديد الراقي والمبتكر المنم عن التحسن الحقيقي. وهي في تقديرها ذلك وانتهاجها في العمل تحقق ما يخلج بفؤاد كل أديب وكل هاو لفن المسرح. كما هي أول جمعية عالجت فن التمثيل وكان محركوها ينتمون كلهم لأسرة حملة الأفلام والأدباء. وما من أحد من أعضائها إلا وكان كاتباً حذق اللغة وامتشق اليراع وعد في صف ذوي العزائم الثاقبة. وجرياً على القاعدة التي ارتسمتها جمعية المسرح شعاراً لها وبرنامجاً لأعمالها وهي التونسي قبل كل شيء. يلذ لها أن تعلن إلى أرباب القلم أنها مستعدة لفحص الروايات التي ألفوها أو ترجموها وتخصيص جوائز لها وتمثيلها. وهكذا تملأ جمعية المسرح ما استنطت بعهدتها من الحظ وتنفيذ الجزء وتلقى على كاهل أهل الأدب ما ينبغي أن يتعهدوا به. وتحريضاً للروائيين تشعر الجمعية أنها اتصلت بالشاعر الخطير والأديب الذائع الصيت سعيد أبي بكر برواية موضوعة تونسية الحوادث في منتهى الروعة والإبداع ستعلن عنها بكلمة عند الإبان. وفي الختام ترغب جمعية المسرح من كافة الأدباء أن يمدوها بما حبكت أقلامهم وصاغت قرائحهم من روايات مهما كان نوعها وأسلوبها. وترفع إليهم مع تحياتها عاطر السلام [توقيع] «جمعية المسرح»».

وفي مارس أيضاً أخبرتنا مجلة «الصباح» - على لسان «حسن سيالة» بأن «جمعية التمثيل العربي» سافرت إلى مدينة سوسة لتمثيل مسرحية «عبد الرحمن الناصر».



جمال أبو سنية مخرج جمعية التمثيل العربي بتونس



سيد درويش

من أخبار المسرح التونسي، منها ما كتبته تحت عنوان «فاتحة جمعية المسرح»، قائلة: «احتفلت جمعية المسرح بافتتاح موسمها لهذا العام واختارت لذلك رواية «جارتى» التي ألفها الكاتبان البارعان الأستاذان محمد زروق وعبد العزيز الوسلاقي وفي الوقت المعين ارتفع الستار عن أفراد الجمعية ملبسهم العادية فشنفوا أسماع الحاضرين بنشيد جديد نظمته الشاعر البارع الأستاذ الطيب سكيك ثم ألقى شاعر الشبان المسلمين السيد محمد المرزوقي قصيدة عصماء من شعره الفحل حيا بها الجمهور وشكر جمعية المسرح على أعمالها القيمة، وعلى الأثر ابتداء التمثيل وكان المسرح عبارة عن مجلس أمة في بلاد برلمانية يجلس فيه النواب حسب مبادئهم وأحزابهم وكان التصفيق تارة من اليمين وأخرى من اليسار على مقتضى أفكار المتفرجين وما يروقه من نظريات المؤلفين. ولو وقعت الدعاية للرواية على هذا الوتر لكان الإقبال أعظم لا من طرف المحافظين ولا من طرف المجددين، ولولا ضيق المجال لحللنا الرواية وأبدينا فيها أفكارنا بإطناب ولكننا نكتفي بهذه العجالة ونتمنى لجمعية المسرح موسماً حافلاً ناجحاً». وبعد ذلك مباشرة قالت المجلة تحت عنوان «تارتوف»: «بعد نجاح جمعية المسرح في رواية «جارتى» شرعت في إخراج إحدى مسرحيات مولير ألا وهي رواية «تارتوف» التي تولى نقلها إلى العربية خصيصاً لجمعية المسرح البارع المتفنن السيد عبد العزيز الوسلاقي، والمتوقع أن يكون إخراجها على المسرح البلدي في أيام عيد الفطر المبارك.

ونشرت المجلة نشيد جمعية المسرح، وهو من نظم الأستاذ طيب سكيك، وتقول كلماته:

نحن حفاظ حمى الفصحى على مر الزمان
نرفع الفن وبالتمثيل نسعى للأمام

نخدم «المسرح» نعليه إلى أسمى مكان
أو نراه ساطعاً كالبدر في ليل التمام

فننا فن جميل نعم ما أبقى العرب
فانبذوا كل دخيل تونس مهد الأدب

أنتمو يا نشأة العصر ويا ذخر البلاد
ألفوا أو ترجموا للشعب ما يشفي الفؤاد

كي تروا مسرحكم يختال في سبيل الرشاد
وتروا تونسكم تسبق في يوم الرهان

فننا فن جميل نعم ما أبقى العرب
فانبذوا كل دخيل تونس مهد الأدب

نحن حفاظ حمى الفصحى على مر الدهور
نخدم التمثيل والفن بعزم لا يخور

ولنا في الله والشعب معين ونصير
نبلغ المأمول والقصد بحمد وامتنان

فننا فن جميل نعم ما أبقى العرب
فانبذوا كل دخيل تونس مهد الأدب



واجهة مسرح البلدية بتونس

القطر التونسي، وعلمنا أنه سيجعل رحلته الأولى بهذه الأيام إلى مدينة: سوسة، المهديّة، صفاقس، قابس، جربة». أما مجلة «الصباح» فنشرت تحت عنوان «رواية الغرور»، قائلة: «بادرت جمعية التمثيل العربي في إحضار هذه الرواية وقد أخرجتها أخيراً على المسرح البلدي. والرواية قوية جمع فيها مؤلفها الأستاذ أحمد تقي الدين طائفة من الأفكار الصائبة وقد لقيت من إقبال الجمهور أكثر من سابقاتها وكان النجاح الأدبي فيها عظيماً. وفي مقدمة الفائزين من الممثلين من قاموا بأدوار: حامد، والكهل الأول، وروبير، وحياء. وانتهت الرواية بفصل مضحك وقد قيل لنا إن هذه الرواية خصص دخلها لفائدة الممثلين بجمعية التمثيل العربي». وفي عدد آخر قالت المجلة عن المسرحية: «مثلت جمعية التمثيل العربي رواية الغرور فأجادت الإخراج وإن كنا نأخذ على الملقن صوته العالي ونأخذ على الممثلين والممثلات إنهم وهم يظهرون في أدوار ساكني الريف كانوا بالجوارب البديعة والأحذية الواردة من أبداع معامل أوروبا، وقد أجاد الأستاذ محمد بن التيجاني، والأساتذة عبد الستار البرغوتي، والمختار بو كراغة، والبشير الزواوي، وشافية الصغيرة، وصبرية كمال».

وفي يونية ١٩٣٥ قالت جريدة «أبو الهول» عن «جمعية

التمثيل العربي»: «قام المطرب أحمد شاهين بدور «رودريك» في رواية «عطيل» والسيد محيي الدين مراد بدور يعقوب فأجاد الأول تمثيلاً وتلحيناً وأبدع الثاني في المكر والخداع، كما أجاد الممثلون الآخرون». وحول الجمعية، قالت جريدة «الأمة» في نوفمبر تحت عنوان «اللس الشريف»: «استقر رأي جمعية التمثيل العربي أن تفتح موسمها برواية من غير التي ذكرتها في برنامجها واختارت لذلك رواية اللص الشريف وقد نسخت الأدوار وتم توزيعها على الممثلين والمتوقع أنها ستقدمها للجمهور في الأسبوع الأول من نوفمبر ويقول الذين يعرفون الرواية أنها على جانب عظيم من المغازي الحكيم». وقالت المجلة أيضاً تحت عنوان «في دار المستقبل التمثيلي»: «أدبنا زيارة لنادي المستقبل التمثيلي بدعوة من مدير الفرقة الفنان البارع الأستاذ بشير المهني وقد وجدنا نبغاء الممثلين يعملون بحزم ونشاط لإحضار رواية «ابن الرجا» وكانوا يتمرنون على ألحانها تحت إدارة الأستاذ الفنان «سيد شطا» والأستاذ محمد الحبيب يتولى مراقبة اللغة وتصحيح التحريف. والحق يقال إن المجهود الذي شاهدناه من فرقة المستقبل التمثيلي يفوق ما كنا نعرفه عنها ولذلك نتوسم لها موسماً ناجحاً وإقبالاً عظيماً».

وفي ديسمبر ١٩٣٥ نشرت مجلة «الصباح» مجموعة كبيرة



وصف الصحف لمصرع كليوباترا