مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

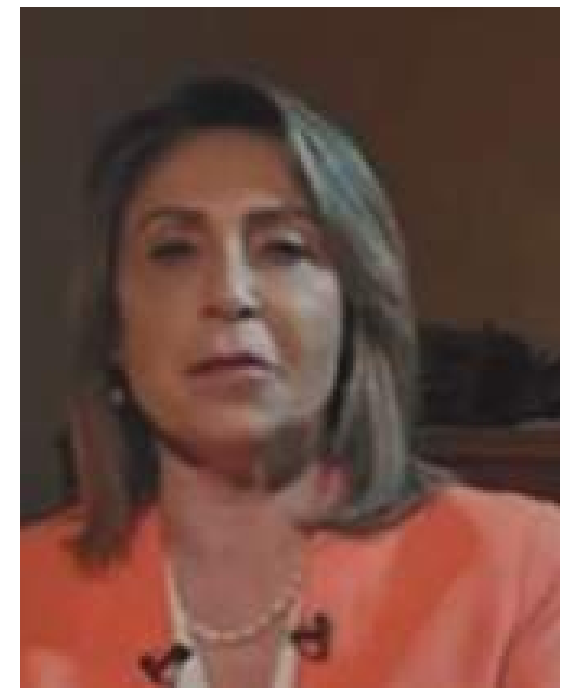
السنة الخامسة عشرة ⁝ العدد 826 ⁝ الإثنين 26 يونيو 2023

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

أبو العلا السلاموني.. رقة المجاهد

وزارات الدولة والهيئة العربية للمسرح

في وداع السلاموني



رحل عن عالمنا الأحد ١٨ يونيو، الكاتب المسرحي «محمد أبو العلا السلاموني»، عن ٨٢ عاما، تاركًا خلفه مسيرة كبيرة حافلة بالإبداع، قدم خلالها العديد من الأعمال المسرحية والدرامية، حفرت اسمه في ذاكرة التاريخ المسرحي والأدبي.

السلاموني، روائي وكاتب مسرحي، مواليد دمياط عام ١٩٤١، تخرج في كلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٦٨، عمل كمدير عام المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة، كما كان عضوا في اللجنة الدائمة للمسرح بالمجلس الأعلى للثقافة. مثلت مسرحيته «مآذن المحروسة» المسرح المصري في مهرجان القاهرة الأول للإبداع العربي سنة ١٩٨٤، كما مثلت مسرحيته «الثأر ورحلة العذاب» المسرح المصري في مهرجان جرش بالأردن سنة ١٩٨٦، وكتب للدراما التليفزيونية مسلسلات منها «البحيرات المرة، الحب في عصر الجفاف، صفقات ممنوعة، رسالة خطرة، أحلام مسروقة، قصة مدينة»، وحصل «السلاموني» على جائزة الدولة في الآداب سنة ١٩٨٤، وجائزة وسام الدولة في العلوم والفنون من الطبقة الأولى سنة ١٩٨٦، وجائزة أحسن نص مسرحي من معرض الكتاب الدولي بالقاهرة سنة ١٩٩٢، وجائزة أحسن نص مسرحي بالفصحى من منظمة الألكسو في مهرجان قرطاج الدولي سنة ١٩٩٥، وحصل على الميدالية الذهبية لأحسن سيناريو في الدراما التليفزيونية من مهرجان القاهرة الدولي للإذاعة والتليفزيون سنة ١٩٩٧، وفاز بجائزة التأليف في مهرجان المسرح المصري القومي الرابع عن مسرحية «تحت التهديد» التي قدمها مسرح الهناجر.

أحدث أعمال الراحل صدرت عن الهيئة العامة لقصور

الثقافة الشهر الماضي بعنوان «بيان للمسرح الشعبي.. نحو تأسيس نظرية للمسرح الشعبي».

وقد نعته وزيرة الثقافة، ووزير الشباب والرياضة وعدد من المسرحيين وممثلي قطاعات وزارة الثقافة، وكذلك الهيئة العربية للمسرح وهذا بعض ما جاء في نعيهم

وزيرة الثقافة: أثرى الحياة المسرحية بأكثر من ٤٠ نصا مسرحيا

نعته وزيرة الثقافة الدكتورة «نيفين الكيلاني» قائلة: «إن الثقافة العربية فقدت أحد أهم مبدعيها، فهو روائي وكاتب مسرحي أثرى الحياة المسرحية بأكثر من ٤٠ نصًا مسرحياً خالداً على مدار تاريخه الطويل، والذي استمر عطاؤه خلاله حتى اللحظات الأخيرة من عمره، ليرحل تاركًا إرثًا مسرحيًا وأدبيًا خالداً».

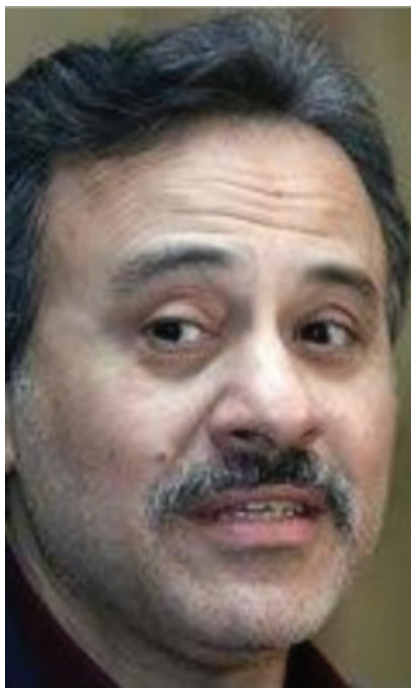
خالد جلال رئيس قطاع شئون الانتاج الثقافي : المبدعون لا يرحلون، لأن أعمالهم تظل حيةً

ونعى المخرج «خالد جلال» رئيس قطاع شؤون الإنتاج الثقافي والقائم بأعمال رئيس البيت الفني للمسرح، الكاتب الراحل قائلا: «فقدنا قامة مسرحية أثرت وجدان المسرح المصري والعربي، وكاتبًا يعد واحدًا من كتاب المسرح الذين شاركوا مع جيل العمالقة في صنع مرحلة هامة في تاريخ المسرح المصري المعاصر، وكتب للدراما التلفزيونية أعمالًا لازالت تحتل مكانتها اللائقة في وجدان المشاهدين».

وأضاف: «المبدعون لا يرحلون، لأن أعمالهم تظل حيةً تتناقلها الأجيال، وتستعيد ذكراهم كلما تم تقديم أعمالهم في المحافل المسرحية المتنوعة».

هشام عطوة رئيس هيئة قصور الثقافة: مسيرة ابداعية كبيرة في المسرح المصري

بينما نعى رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة المخرج هشام عطوة، الراحل قائلا : إن الراحل الكبير تمتع بمسيرة إبداعية كبيرة في المسرح المصري والدراما التليفزيونية، ويعد أحد أعمدته بما قدمه من أعمال عديدة مخلدة في الذاكرة، كما تمتع بقدراته الإدارية عبر تدرجه في العديد من المناصب ومنها: إدارة المسرح، ورئاسة تحرير سلسلة نصوص مسرحية بقصور الثقافة. وقدم «عطوة» العزاء لأسرة الراحل الكبير وأصدقائه وتلاميذه ومحبيه، داعيا الله



أن يتغمده بواسع رحمته ومغفرته.

جرجس شكري: قدم الكثير للمسرح المصري

بينما نعاه الشاعر «جرجس شكري» _ مسئول النشر بقصور الثقافة، الكاتب المسرحي «السلاموني»، قائلا:

«وداعا محمد أبو العلا السلاموني.. قدمت الكثير للمسرح المصري علي مدى أكثر من ستة عقود ، ناضلت وحاربت كل الأفكار الظلامية، سيظل رصيدك من النصوص المسرحية التى بلغت ما يقرب من ٤٠ نصًا حاضرًا وشاهداً على دورك، بالإضافة إلي ماقدمته دفاعاً عن المسرح المصري، فكنت نموذجاً للمثقف الوطنى صاحب القضية، رحل اليوم أستاذ الفلسفة القادم من دمياط مع زميله يسري الجندى الذي سبقه إلي هناك، وحتى اللحظات الأخيرة كان أبو العلا السلاموني يؤدى دوره كرجل مسرح ومثقف وطنى من خلال الكتاب الذي صدر عن مشروع النشر بقصور الثقافة الأسبوع الماضي « بيان للمسرح الشعبي ... وداعاً يا أستاذ أبو العلا».

نقابة المهن التمثيلية تنعى الكاتب المسرحي الكبير

ومن جهتها نعت نقابة المهن التمثيلية برئاسة الدكتور «أشرف زكي»، الكاتب الراحل وجاء بيانها كالتالي:

«تنعى نقابة المهن التمثيلية ببالغ الحزن والأسى الكاتب المسرحي الكبير محمد أبو العلا السلاموني، وتتقدم النقابة بخالص التعازي لأسرة الراحل، داعين المولى عز وجل أن يتغمد الفقيد بواسع رحمته وأن يلهم أهله الصبر والسلوان، وإنا لله وإنا اليه راجعون».

كما نعته إدارة المهرجان القومي للمسرح المصري، والمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية في مصر، داعين المولى عز وجل أن يتغمد الفقيد بواسع رحمته وأن يلهم أهله الصبر والسلوان.

نقابة اتحاد كتاب مصر: فقدت الدراما المصرية اسما وازنا ومهما

ونعاه الدكتور «علاء عبد الهادي» ومجلس إدارة النقابة العامة لاتحاد كتاب مصر، قائلا: أتقدم باسمي وباسم مجلس إدارة النقابة العامة لاتحاد كتاب مصر بخالص العزاء في وفاة المغفور له الكاتب المسرحي الكبير والصديق الفاضل الأستاذ أبو العلا السلاموني. فقدت الدراما المصرية بموته اسما وازنا، ومهما، تغمده الله برحمته وعفوه وأسكنه فسيح جناته .

وألهم أهله وأحباءه الصبر والسلوان، القلب يحزن ولا نقول إلا ما يرضي الله إنا لله وإنا إليه راجعون

الهيئة العربية للمسرح: وداعا أبو العلا السلاموني

كما نعت الهيئة العربية للمسرح التي تتخذ من الإمارات مقرًا لها، السلاموني، تحت عنوان: «وداعا أبو العلا السلاموني مصر، قائلة:

الهيئة العربية للمسرح تشاطر الفنانين في مصر والوطن العربي أحزانهم برحيل الكاتب أبو العلا السلاموني.

الهيئة المصرية العامة للكتاب تصدر كتابا جديدا للسلاموني

وكذلك نعت الهيئة المصرية العامة للكتاب، برئاسة الدكتور «أحمد بهي الدين العساسي» ، الكاتب المسرحي وقال «العساسي»: إن الراحل أحد كتاب الجيل الثالث في المسرح المصري، لافتاً إلى أن أبو العلا السلاموني برع في استلهام التراث وتوظيفه، ليعبر بالمعالجة المسرحية وإبداعاته الفريدة عن قضايا عصره ومجتمعه، وانحاز مشروعه المسرحي لفعل التنوير مما أضاف بعدًا آخر إلى أبعاد تجربته الإبداعية المسرحية.

وأكد رئيس الهيئة العامة للكتاب، أن الهيئة ستصدر قريبًا كتابًا جديدًا للراحل يحمل عنوان «ابن رشد في متاهة المسرح»، كما قدم العزاء لأسرة الراحل وأصدقائه وتلاميذه ومحبيه، داعيا الله أن يتغمده بواسع رحمته ومغفرته، وأن يلهم أسرته ومحبيه الصبر والسلوان.

رئيس المركز القومي للمسرح: وكانه أتى ليودعني وسوف نخصص العدد القادم من مجلة المسرح عنه

وقال الفنان «إيهاب فهمي»- رئيس المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية: «وكأنه أتى ليودعنى، بعد أن توليت منصب رئاسة المركز القومي للمسرح، فقد استمعنا لمقترحاته بعناية، وأنا على علم بقدره الكبير، وكان بيننا مشاريع عديدة عرفته فيها عن قرب أكثر».

وعن لحظة وفاته قال فهمي: «لم يكن هناك أى أمر ينبئ بما حدث، فقد شرب شايه وكان فى قمة حضوره الذهني، وفجأة ظهر عليه إعياء سألته مالك وتوفى على الفور».

وأضاف» فهمي»: «سنخصص العدد القادم من مجلة المسرح عنه، ليعلم الجميع ما قدمه من إسهامات وجهود عديدة طوال مسيرته الذى ترك فيها إرثا عظيما يعرفه كل من عاصره».

وزير الشباب والرياضة ينعى السلاموني

كذلك نعى الدكتور أشرف صبحي، وزير الشباب والرياضة، ببالغ الحزن والأسى وفاة الأديب الكبير وأثني علي مسيرته الكبيرة والحافلة ذاكرا مشاركته في لجان تحكيم مهرجان ابداع لسنوات طويلة في مجال التأليف المسرحي، وكذلك مسيرته التي قدم فيها عشرات الأعمال المسرحية والدرامية، ونال عنها تكريمات عديدة

رانيا زينهم أبو بكر

عاش للمسرح ومات في المسرح

السلاموني.. وداعا

فارس الكتابة النبيل

محمد أبو العلا السلاموني.. وداعا

رحل عن عالمنا، الأحد ١٨ يونيو، الأديب والكاتب الكبير محمد أبو العلا السلاموني، عن عمر يناهز ٨٢ عامًا، بعد مسيرة كبيرة حافلة بالإبداع، قدم فيها العديد من الأعمال المسرحية والدرامية، ونال عنها تكريمات عدة.

وُلد السلاموني في دمياط، ٣ يناير ١٩٤١، تخرج في كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٦٨، عمل مديرا عاما المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة، وعضوا في اللجنة الدائمة للمسرح بالمجلس الأعلى للثقافة، كتب أكثر من ثلاثين مسرحية عرضت على جميع مسارح مصر، وشارك في إخراجها كبار المخرجين منهم عبد الرحيم الزرقاني وسعد أردش وكرم مطاوع وجلال الشرقاوي، كتب للمسرح الخاص والاستعراضى والمسرح المدرسى ومسرحة المناهج.

تولى عدة مناصب منها: رئيس تحرير سلسلة « نصوص مسرحية « عضو اللجنة الدائمة للمسرح بالمجلس الأعلى للثقافة، عضو نقابة المهن التمثيلية والسينمائية، رئيس مهرجان الجمعيات الثقافية – برج العرب ٢٠٠٧، رئيس المهرجان الختامي لفرق الأقاليم المسرحية ٢٠٠٩، رئيس لجنة تحكيم مهرجان مسرح الغرفة بدمياط ٢٠١٤، رئيس لجنة تحكيم مهرجان المسرح العربي بالقاهرة ٢٠١٤، رئيس لجنة تحكيم أيام الشارقة المسرحية ٢٠١٠، رئيس المؤتمر القومى الرابع للمسرح المصري – مايو ٢٠١٣، رئيس لجنة التحكيم بالمهرجان القومي للمسرح المصري – يوليو ٢٠١٧.

كتب للدراما التلفزيونية مسلسلات اجتماعية وتاريخية منها (البحيرات المرة – الحب فى عصر الجفاف – صفقات ممنوعة – رسالة خطرة – أحلام مسروقة – الورثة – المتاهة – قصة مدينة – حكاية بلا بداية ولا نهاية – اللص والكلاب – كفر الجنون- الفراشات تحترق دائما – نسر الشرق صلاح الدين – زهرة الياسمين – محمد على باشا– سنوات الحب والملح – المصري افندى)، أخرجها كبار المخرجين منهم علوية زكي وحسام الدين مصطفى ومحمد فاضل، أصدرت له الهيئة العامة للكتاب أربعة مجلدات تضم أعماله الكاملة من المسرحيات التي سبق نشرها أو عرضها.

له العديد من المسرحيات المنشورة منها مباراة بلا نتيجة وتحت التهديد والحريق ورجل في القلعة وملاعيب عنتر وأمير الحشاشين والمحروسة والمحروس والقصر المسحور وعرش الحب ورسائل الشيطان و«هكذا تكلم داعش.. فقه الخلافة والغزو والجهاد» الصادر عن دار المطبعة الأميرية، وهو الذي حصل به على جائزة معرض القاهرة الدولي للكتاب في مجال التأليف المسرحي.

رحل السلاموني أثناء حضوره أول اجتماع لمجلة المسرح في المجلس القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وقد كان أحد أعضائه، ووافته المنية أثناء كلمته التي يطالب فيها باستمرار مجلة المسرح مجلة ورقية ويرفض تحويلها إلى إلكترونية، «مسرحنا» التقت بعدد ممن شهدوا تلك الساعات الأخيرة في حياة الكاتب الراحل، وكانت تلك شهاداتهم عن قيمته الفنية والإنسانية والأدبية.

إيناس العيسوي

لم يهمله الوقت لشراء تورتة الاحتفال

قال الفنان إيهاب فهمي رئيس المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية: تجمعني صداقة بالكاتب والأديب محمد أبو العلا السلاموني، منذ كنا معا في لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة، وعندما كنت مديرًا للمسرح القومي.. هو عضو مجلس إدارة مجلة المسرح، وكُنا يوم وفاته نتناقش في بعض الأمور الخاصة بالمجلة، المتوقفة منذ أشهر عدة، وكنت قد توليت رئاسة المركز القومي للمسرح منذ أيام، كنت أرغب في معرفة تفاصيل عن مكان طباعة المجلة والتوزيع وتفاصيل أخرى، وكان هناك مناقشات حول المجلة: هل تبقى ورقية أم تتحول إلى إلكترونية، وددت أن يكون القرار جماعيا بحضور الأعضاء ورئيس تحرير المجلة الناقد عبد الرازق حسين وهيئة التحرير، بناءً على طلب السلاموني رحمه الله، الذي طلب اجتماع مجلس الإدارة، وبالفعل اجتمعنا الأحد ١٨ يونيو، لمناقشة جميع وجهات النظر، وكان السلاموني من اوائل الحاضرين.

استكمل فهمي: قال السلاموني بمجرد حضوره للاجتماع: «كان نفسي أجيب تورتة ونحتفل بتوليك رئاسة المركز» فقلت له: نحن من يجب أن نحتفل بك. ثم بدأ الحديث عن المجلة ونشأتها والحركة المسرحية والفنية بشكل عام، وفجأة صمت، وأتى أمر الله.

جميع الحقوق محفوظة

تابع: بدأ المركز في وضع خطة لنشر دراسات نقدية له، وقد أخبرني د. عمرو دوارة أن الراحل قدم دراسة رائعة عن الممثل الشعبي المصري من بدايته إلى اليوم، عميقة جدًا، وقد تواصلنا مع المهرجان القومي للمسرح، لإقامة تأبين له على هامش المهرجان، وأن يقدم له تكريم يليق به، إلى جانب تصوير فيلم عن حياته وأعماله الفنية في الإذاعة والتليفزيون والمسرح، حياته كانت ثرية كلها عطاء للفن والدراما، ويبقى الأثر الفني للراحل.

وأضاف فهمي: قدمت عملين من أعماله التليفزيونية، أحدها مسلسل «حكاية بلا بداية ولا نهاية»، وتجمعني به صداقه منذ كنت ممثلا صغيرا، ولما كنا زملاء في لجنة المسرح وهو الأستاذ والقامة الكبيرة، وعندما توليت أعمالا إدارية في المسرح، كان من أوائل من قدموا لي النصيحة.

ليس مجازا : دافع عن المجلة حتى آخر نفس

فيما قال الناقد عبد الرازق حسين رئيس تحرير مجلة المسرح: لحظة وفاته، جعلت جميع الحاضرين يرون أنه يجب الوفاء بما قاله هذا الرجل وتكريمه. لقد هاتفني منذ أسبوع قائلا إنه سمع أن مجلة المسرح سوف تتحول لمجلة إلكترونية، وأنه كعضو مجلس إدارة يرفض ذلك تمامًا، واتصل برئيس المركز الحالي الفنان إيهاب فهمي، لإقامة اجتماع عاجل لمناقشة الأمر، وتم تحديد موعد الاجتماع بناءً على طلبه، وأخبرني خلال الاتصال أنه سيقاتل حتى تظل المجلة ورقية. سلّم على الجميع وجلس بجواري وفي نصف الاجتماع جلس بجانبنا د. عمرو دوارة، وبدأ السلاموني الحديث عن المجلة وأهميتها وتاريخها، وأنه لا يجوز أن تتحول إلى إلكترونية، حتى في ظل مشاكل الطباعة والورق وتكاليفه، وأخرج من حقيبته نسختين من مطبوعات، طبعت له مؤخرًا، إحداهما طبعت من خلال هيئة قصور الثقافة، والأخرى من خلال المركز القومي، وتساءل عن فارق السعر الكبير، فالمطبوعة الأولى ٢٠٠ صفحة تباع بـ١٠ جنيهات، و الأخرى تباع بمبلغ يكاد يكون أربع أضعاف الأول، على الرغم من أن صفحاتها أقل، وقال إنه يعتقد أن هناك تفاوت في أسعار الورق والتعامل مع أسعار المطبوعات الثقافية، وطالب هيئة الكتاب بأن تكون أكثر تعاونًا في طباعة المجلة، باعتبارها صاحبة الترخيص، والحقيقة إنه انفعل انفعالا شديدا أثناء حديثه، وبدأ يشهق، وشعر بذلك الفنان إيهاب فهمي الذي كان أمامه، وسأل د. عمرو دوارة لأنه كان الأقرب له في جلسته، وفي أقل من ١٠ ثواني، وضع السلاموني رأسه على مسند الكنبة، واتصلت الباحثة رشا زيدان بالإسعاف، الذين جاءوا بعد ٢٠ دقيقة تقريبًا، وقبلها جاء صيدلي وقال إنه يبدو أن الأمر انتهى، لم نصدق ما قال، حتى جاءت سيارة الإسعاف وأكدت خبر الوفاة، وتواصلنا مع ابنه وهو طبيب، وتم نقله إلى منزله بالشيخ زايد.

وأضاف حسين: كان شخصا مهذبا ورقيقا، تابعت مشواره منذ أن كان في الثقافة الجماهيرية، لم أره في حياتي منفعلا إلا يوم الوفاة، كان هادئًا ويحل كل المشكلات بشكل هاديء، ومن المفارقات الغريبة، أنه أرسل لي، آخر مقالتين له: إحداهما، سنتشر في عدد مارس من مجلة المسرح، الذي لم يصدر بعد، وكان يتحدث عن يسري الجندي رفيق مشوارعمره، مقالة بديعة تسرد حياتهما منذ أن كانا في في المدرسة معًا بدمياط ، والمنابع الثقافية التي تأثرا بها، ومشوارهما مع الفن والثقافة والكتابة حتى اللحظات الأخيرة في حياة الكاتب يسري الجندي، ويتحدث عن تفاصيل آخر ليلة عاشها يسري الجندي ولحظات تعبه حتى الوفاة، والمقالة الأخرى، عن خيانة النخبة المثقفة للفنون والكوميديا الشعبية، وهذا المقال لم اقرأة بعد.

وختم بقوله: الدرس الذي يقدمه هذا الرجل، هو حرصه على أن يقاتل حتى آخر لحظة ، يدافع عن المسرح والثقافة ويدخل معارك ثقافية وأدبية، ليؤكد أهمية فن المسرح الشعبي، ويدخل آخر معركة له من أجل أن تظل مجلة المسرح ورقية، هو نموذج لبطل تراجيدي مؤمن برسالته وقيمة المسرح.

علامة مضيئة في تاريخ المسرح المصري والعربي

وقالت الكاتبة المسرحية صفاء البيلي: يمكن أن يتتلمذ الإنسان على يد معلم لم يره ولم يقابله عن طريق كتاب له، أو معلومة في مقال، أو طريقة كتابة، أو كيف تُصاغ الكلمة، فكان الراحل منذ بداية مشواري في الكتابة المسرحية، من الكُتّاب المميزين الذين أثروا فيّ. إن الراحل الكبير من ذلك الجيل الرائد الذي تعلمنا المسرح عن طريق كتاباتهم، عرفت كيف يكتب المسرح

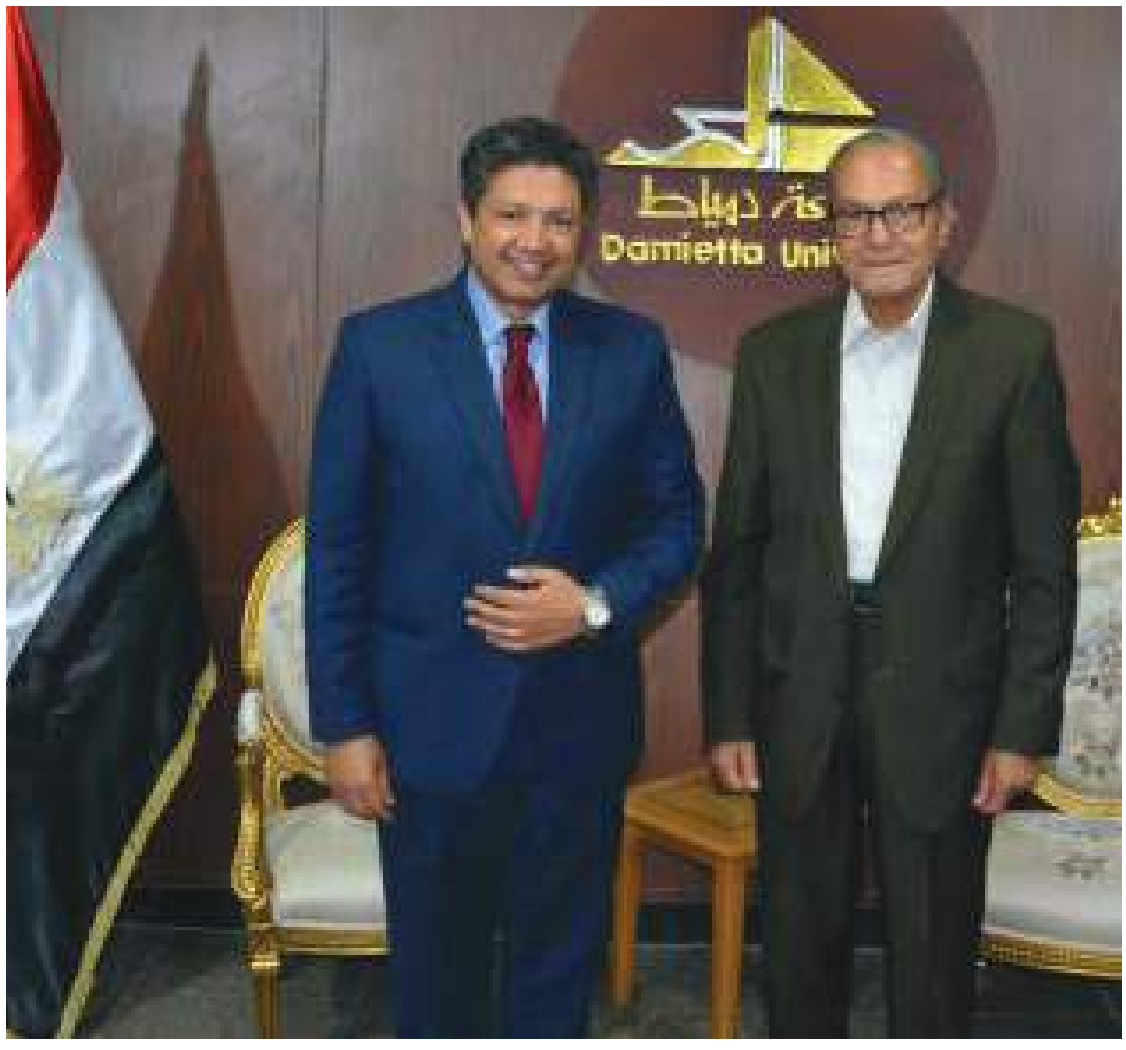
التاريخي والتسجيلي بجمال ورقة الشاعرية التي كتب بها «رجل القلعة» وغيرها، وهو الأسلوب الذي كان يتميز به السلاموني.

وتكمل البيلي: أتذكر أول مرة تقابلنا وجهًا لوجه أنا والأستاذ كان عام ٢٠٠٦ في المؤتمر العلمي الأول لمسرح الأقاليم في شبين القناطر، وكان المؤتمر يناقش قضايا مسرح الأقاليم، وكان هناك العديد من الكُتّاب والمخرجين المسرحيين، تكلمنا معا ومن بعدها بدأ يتابع مسيرتي في الكتابة، وأحيانا يناقشني فيما أكتب، وأتذكر منذ أكثر من عشر سنوات في ملتقى ما تكلم أحد النقاد بحدة عن أحد نصوصي المسرحية الشعرية، إذ إن البعض يرى أن المسرح الشعري الجيد توقف عند عبد الصبور، فكان أول من وقف وفي يده النص ودافع عنّي وهو الأستاذ الكاتب محمد أبو العلا السلاموني، وتساءلت في نفسي: متى وأين قرأ المسرحية كاملة؟، وبدأ يدافع عن ما كتبت بقوة، وشعرت بمدى مناصرته للكتاب وللمسرح، وأنه بهذا الفعل يؤكد معنى الأستاذية، فالأستاذ الكبير، هو أن تُلمس وتُشيد بنجاح الآخرين، وكان موضوعي في نقده وداعم لتلاميذه والأجيال التي جاءت بعده.

وأضافت البيلي: لعلني أتذكر لقاء مطولا جمعني به والزملاء المسرحيين امتد لأكثر من خمس ساعات، وهذا اللقاء أُقيم في اتحاد الكُتّاب، بحكم أنني عضو في لجنة الدراما، وأقمنا له ليلة بديعة،هذه الجلسة ليست فقط فنية، ولكن كانت شاملة إنسانية وفنية، وتشع منها البهجة والمعلومات والتاريخ، كُنّا نتعرف على هذا الكيان، ليس بشخصه ولكن بجيل كامل معه، وعلاقته بالآخرين، كيف جاء من بلدته دمياط؟، وكيف عاش في القاهرة؟ والمراحل التي مر بها ومرت به، ومسرحياته الممنوعة والمُقدّمة، وبعضها التي أخذت سنوات حتى تظهر للنور، هو تاريخ كبير لا يمكن أن ننساه، هو ليس كاتب مسرحي فقط، وإنما هو كاتب بكل ما تحمله هذه الكلمة، من كتابة مسرحية ورواية وتليفزيونية، هو متعدد المواهب، وقاوم الإرهاب بمسرحياته، ولا أحد ينسى أعماله الخالدة كـ «ديوان البقر» و «رجل القلعة» وغيرها أكثر من ثلاثين نصا مسرحيا تجسد معظمها على خشبات المسارح واستمتع بها الجمهور المصري والعربي.

وقد التقينا قبل ذلك كثيرا في المسرح أثناء مشاهدة بعض العروض على فترات متقطعة، وأثناء رئاسته لمهرجان القومي للمسرح، وغيرها من المناسبات.

ويكفيه فخرًا أنه قابل ربه وهو على قدميه، وبكامل لياقته الذهنية والفكرية. وهو يدافع عن قضاياه التي يؤمن بها ولم يتخل عن مبدأ أو خشى مواجهة. الأستاذ محمد أبو العلا السلاموني سيظل علامة مضيئة في تاريخ المسرح المصري والعربي، ودائمًا ما أتذكره في المواقف وأنظر إلى الصور القليلة التي جمعتني به وبغيري، فتراه دائمًا مبتسمًا، ابتسامته على وجهه طوال الوقت، لا تفتر، فله الرحمة والمغفرة ولنا ولأسرة المسرحيين ولعائلته كل العزاء.



عاش للمسرح ومات في المسرح

كذلك قال المخرج محمد فاضل: عاش للمسرح ومات في المسرح، إنسان كتوم ومهذب بشدة، وكان حمولا جدًا، قدمنا معًا مسلسل «سنوات الحب والملح» عام ٢٠١٠، وكان من المفترض أن نتعاون من جديد من خلال روايته «ديوان البقر»، ومنذ ٤ سنوات تنتقل من مسرح للآخر في البيت الفني، اعتقد أن ما حدث له تراكمات، وهو فنان خاصة عندما يكون بحجمه وتاريخه الكبير في المسرح المصري. كان قد أرسل لي مساء اليوم الذي يسبق وفاته رسالة، بها دراسة له للمحور الفكري للمهرجان القومي للمسرح، عن ميتافيزيقا التمثيل في تراثنا الثقافي، دراسة علمية ودقيقة للغاية، وكُنا سوف نتعاون في عمل «الشمندورة» عن رواية الكاتب النوبي محمد خليل قاسم، وقام السلاموني بالإعداد، كان سيكون أول مسلسل عن رواية نوبية، كما قمنا بتحضير مشروع آخر عن رفاعة الطهطاوي، رائد التنوير في مصر، وقام الراحل بكتابة السيناريو، وللأسف هذه الأعمال لم تر النور، فالجهات الإنتاجية الآن تبحث عن الربح السريع للأسف وليس عن القيمة الفكرية والأدبية.

توقيت الوفاة شهادة أمام الله

و قال الفنان ياسر صادق رئيس المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية سابقًا: هو من أهم كُتّاب المسرح، وهو من الرواد، طلبت منه أن يكون معي في مجلس إدارة المركز القومي للمسرح فترة إدارتي له، بديلا عن د. حسن عطية بعد وفاته، فكان من أهم الداعمين للخطط الطموحة وكل ما تم تقديمه في المركز من كتب مسرحية والمتحف ومجلة المسرح، وآخر مسرحية له «زمن السلطنة» كانت آخر إصدارات المركز قبل أن أخرج على المعاش، وكان يمثل عودة المركز لإصدار النصوص وهو يتحدث عن منيرة المهدية وتأثيرها، وهي أول ممثلة مسلمة واجهت الجميع في فترة، الإخوان المسلمين والحركة الوهابية ، وقدمت فرقة باسمها .

وتابع: توقيت الوفاة مقادير ربانية، يختم عليها بالختم الرباني سجل هذا الرجل، مات وهو يدعم الحركة المسرحية ومجلة المسرح والفكر والثقافة لآخر نفس، وعلى قدر ما هو مؤلم على كل من وجدوا في تلك اللحظات الصعبة أثناء الوفاة، على قدر كونه بمثابة التكريم له، وشهادة أمام الله أنه يناضل ويدافع عن فكره وعن المسرح في كل المجالات، لآخر رمق

المسرحي النزيه المقاتل لآخر نفس

فيما قال الناقد د. محمد سمير الخطيب: لقد فقدنا قيمة إنسانية وفنية كبيرة، هو المسرحي النزيه الذي

دافع عن قضايا المسرح لآخر نفس، ووهب حياته للدفاع عن فكرة الهوية، كانت نصوصة المسرحية تستخدم أشكال المسرح من الفرجة الشعبية مثل خيال الظل والأراجوز، بعض مسرحياته كانت تتناول مواضيع قومية بشكل فني، ومنها نص «ابن رشد» كان يتحدث عن فكرة تحريم المسرح، وايضًا تحدث في بعض مسرحياته عن ما حدث في ١١ سبتمبر، وكان دائمًا يضع نفسه في خانة التنوير المسرحي، وكان يهاجم الأفكار الدينية المتشددة، وذلك ظهر بقوة في مسرحيات كثيرة من تأليفه، وتناول هذه التيارات في مسرحية «ديوان البقر»، كان يحاول من خلال المسرح أن يناقش التغيرات المجتمعية، وهو أحد كتاب مصر العظام.

وتابع: نص ديوان البقر، قدم كعرض مسرحي عام ٩٥، على مسرح الهناجر، وكانت آخر المسرحيات التي أخرجها الفنان كرم مطاوع. كان مهموما دائمًا بقضايا الوطن، واتخذ المسرح للتعبير عن ذلك بشكل فني، وسنجد في مسرحياته حقبات تاريخية، مثل نص «مآذن المحروسة» وفترة نابليون بونابارت، وكذلك نص «ابن رشد والمتاهة» كان يتناول فكرة تحريم المسرح والمحاكاة وسقوط الأندلس، وهناك جانب مهم في حياة السلاموني، هو تأصيل فن المسرح بالصيغة العربية، وهناك بعض الكتابات لديه يتحدث فيها عن بدايات المسرح ونشأته.

عرض علي شقة لأتفرغ للإبداع !

وقال المخرج والناقد المسرحي د. حسام عطا أستاذ الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية: له أربعين نصًا مسرحيًّا وكان من جيل المقاومة في السبعينيات، وقاوم ضد المسرح التجاري، وحافظ على جوهر ودور ومعنى المسرح المصري، وعلى ريادته ودوره المحوري في مصر والوطن العربي هو وجيله، ومن أبرز زملائه وأصدقائه الكاتب يسري الجندي والكاتب عبد الغني داوود ومحمد الفيل وغيرهم من جيل المقاومة العظيم، وهناك أسماء أخرى رائعة في هذا الجيل، ولكن في تقديري محمد ابو العلا السلاموني ويسري الجندي بصداقتهما معًا، كانا أبرز من عمل على مشروع التراث الشعبي والأشكال المسرحية الشعبية والظواهر المسرحية المصرية الأصيلة، وتطويرها في قالب مسرحي معاصر وإدماجها بشكل مقبول في المسرحية الغربية، وصناعة مسرح مصري أصيل في الشكل والجوهر والمعنى، والاهتمامات وما يدور من آمال وتحديات الشعب المصري، وتجربة السلاموني بعيدة عن استلهام التراث الشعبي، هي تجربة ثرية جدًا، والمسرحيات التي كتبها في القالب الغربي وفي الواقعية الرمزية، وفي التاريخ، هو واحد من أبرز رواد وأعلام استلهام التاريخ في المسرح المصري، وروائعه في كتاباته في المسرح الواقعي، والواقعية الرمزية، روائع حاضره، وكان يكتب مسرحيات غنائية استعراضية، لم يكن ينقصها إلا كتابة الأغاني وتقديم الأعمال الاستعراضية.

وأضاف عطا: تشرفت بالعمل معه في الإدارة العامة للمسرح، عندما كان مديرًا لها، وكان يتصرف كأستاذ قادم من عالم التعليم، مسؤول مسؤولية مطلقة، وعملت أثناء وجوده كمخرج وناقد في لجان التحكيم والمتابعة، أشهد أنه كان شديد الدقة وطني مخلص، على الصعيد الشخصي كان يقتطع من وقته كي يحفزني بشكل شخصي، لكي العب دورا وطنيا في المسرح المصري، كان يرى أن المسرح قوة من قوى محاربة قوى الظلام والجهل والتخلف والاستبداد والفساد، وكان مؤمنا بهذا الدور، وكان فارسًا مقاتلًا في إبداعه، مقيمًا على قلمه، وفي الفترة التي تشرفت بصداقته كان حريصا على دعمي إنسانيًّا.

وتابع: الفترة التي عمل فيها في الدراما التليفزيونية، بنى بيتًا (عمارة أكثر من طابق) بجوار أكاديمية الفنون، وفي هذه الفترة كنت شابًا أقيم في شقة مع مجموعة من الخريجين الجدد من المعهد العالي للفنون المسرحية، وقد عرض عليّ أن يعطيني شقة تمليك مجانًا، من أجل التفرغ للإبداع والكتابة، بعيدًا عن ضجة الإقامة الجماعية، ولكني رفضت بحكم نشأتي الصعيدية، ولكن ما قدمه لي من عرض كان يحمل نبل الفارس، وكلما تذكرت هذا الموقف، أذكر كيف كان السلاموني على مستوى من الرقي الإنساني غير عادي، وكان دائم الدعم ومحاولة إيجاد حلول لمشكلاتي وأزماتي وكأنه فرد من أفراد عائلتي، كان لديه شعور أن كل من عمل معه وخاصة من المخرجين بالإدارة العامة للمسرح، بمثابة عائلته.

تنبأ بتفشي ظاهرة الإرهاب

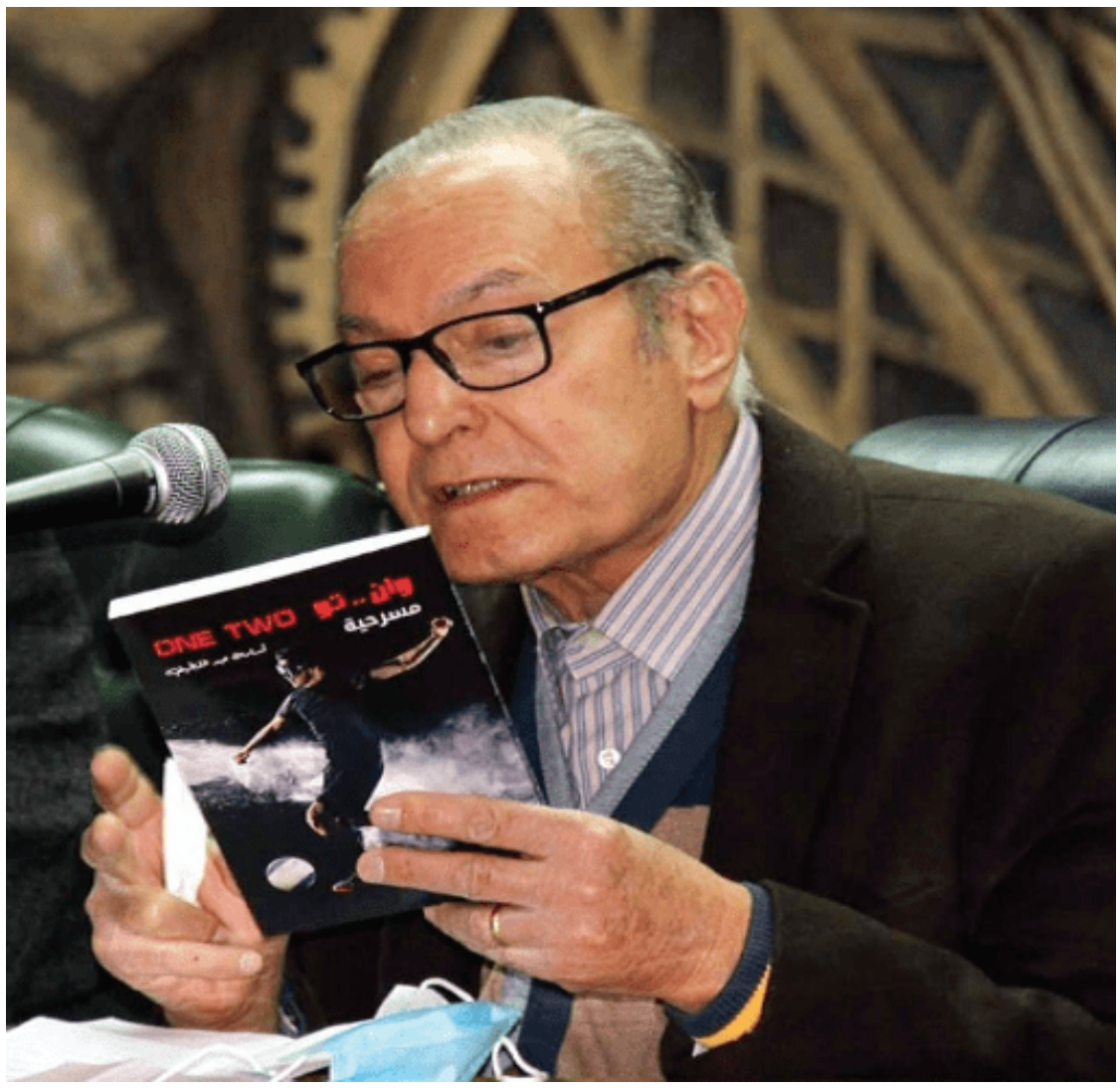
كذلك قالت الدكتورة هدى وصفى رئيس قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب جامعة عين شمس والمدير السابق للمسرح القومى ومركز الهناجر للفنون: هو قامة كبيرة في المسرح المصري، وله أيادي بيضاء على النص المسرحي الجيد المكتوب بشكل علمي، كنا معًا في مهرجان قرطاج عام ١٩٩٥، وحصل على جائزة من المهرجان كأفضل نص مسرحي، وكان النص هو «ديوان البقر» إخراج الراحل كرم مطاوع، وقد تم تقديمه وقت إدارتي لمركز الهناجر، وسافرنا بهذا العرض مع الفنان كرم مطاوع والكاتب أبو العلا السلاموني، إلى مهرجان قرطاج وحصل ا على جائزة أفضل نص مسرحي مكتوب باللغة العربية، وكان به نوع من التنبأ بما سيحدث من الجماعات الإرهابية، والنص حصل أيضًا على جائزة اليونيسكو.

وتابعت: مات وهو يقاتل من أجل مجلة المسرح، واذكر أنني كتبت أول مقال لي باللغة العربية فيها، وهي من المجلات الرائدة والمتخصصة، يتمنى كل الوطن العربي أن يكتب فيها، ودفاعه عن هذه المجلة، ليس جديدا عليه لأنه صاحب قضية ورسالة ورأي، ففي أي قضية جادة وخاصة بالوطن وبالمسرح نجد اسم أبو العلا السلاموني.

فقدت حسن عطية مرة ثانية

فيما قالت د. عايدة علام استاذ السينوغرافيا بقسم علوم المسرح بكلية الآداب جامعة حلوان: آخر مكالمة دارت بيني وبين الفارس النبيل محمد أبو العلا السلاموني، كنت اتفق معه على استضافته في قسم علوم المسرح بجامعة حلوان، لنقيم له ندوة مع طلبة الكلية ، ويحدثنا عن مشواره وتاريخه ومحطاته المهمة، رحب بشدة، وتوقعت أنه سيرفض لبعد المسافة عن منزلة في الشيخ زايد، كان يحب الشباب وأن يتواصل معهم، ويحكي لهم الصعوبات التي واجهته، وكيف تخطاها، ليعطيهم أملا في الغد، لقد فقدنا فارسا نبيلا.

وأضافت: هو صديق عمر، وكأنني فقدت الدكتور حسن عطية زوجي الراحل مرة أخرى، كان فارس ومجاهد، ويكفي أنه توفى وهو رافع سيفه في عمله، لن انسى رحلتنا معًا في الثقافة الجماهيرية، مدى حماسه لأي مخرج أو مصمم ديكور، وكيف كان يسهل العقبات لأي فنان، وأتذكر كانت هناك مناقشة رسالة عن مسرحه



في جامعة الزقازيق، وكان الدكتور حسن عطية مناقشا ودعاه، وذهب بالفعل للزقازيق، كان مهتما بأن يسمع رأي الباحثة في مسرحه، كان يهتم برأي الكبير والصغير، تصدى لقضية الإرهاب الفكري، من خلال اعماله الدرامية، خاصة العرض المسرحي «ديوان البقر» والذي أخرجه الفنان كرم مطاوع، وللأسف لم يخرجه بعده اي مخرج محترم، ربما قدم في مسرح الهواة، لست متأكدة من ذلك، ولكن بشكل احترافي، لم يتم تقديمه بعد كرم مطاوع، والنص صريح ويواجه الفكر الإرهابي، ونحن نحتاج لأن نسلط الضوء على هذا الخطر الفكري، وأن نتصدى له بالفن، آتمنى أن يقدم من جديد من خلال مخرج محترم وواع.

٨٢ عاما مع الورق

كذلك قال الناقد والشاعر محمد بهجت: كان متحمسا بطبيعته، لديه طاقة وإيمان بقناعاته ، وأهمها قضايا المسرح والثقافة والتنوير، ومعظم أبناء جيله لديهم هذه القناعات، حماسه في الاجتماع الذي وافته المنية فيه، ليس انفعالًا بقدر ما هو يتحدث بحماس وبطاقة عالية، كان مستاء من شيء خارج مجلة المسرح، وهو تغير سعر الكتب ما بين الهيئة المصرية العامة للكتاب والهيئة العامة لقصور الثقافة، و بالفعل كان قد أحضر نموذجين من كتبه :الكتاب ٧٧ صفحة إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب، يُباع بـ٤٥ جنيها، و كتاب مصقول ٢٣٠ صفحة يُباع بعشرة جنيهات، والجهتين تابعتين لوزارة الثقافة المصرية، تساءل : لماذا تُسعّر هيئة الكتاب كتبها بتكلفة أعلى بعيدة عن متناول الشباب والقراء الذين يُعانون من ظروف الغلاء، في هذه المنطقة كان منفعلا بعض الشيء، وكان كلامه عن مجلة المسرح بحماس وبدقة متناهية، قال هذه المجلة كانت أهلية من عشرينات القرن الماضي، وتولت وزارة الثقافة إصدارها بشكل رسمي عام ١٩٦٤ برئاسة تحرير الدكتور رشاد رشدي، وهذا يدل على أن ذهنه كان حاضرا ، وتحدث بعد ذلك عن توقفها وإعادة إصدارها، تابعة للهيئة المصرية العامة للكتاب في عهد الدكتور سمير سرحان، وعلق أحد الحضور أن ذلك كان في الثمانينات، فكان رده: عام ١٩٨١. كان متذكرا كل التفاصيل، وفجأة تحشرج صوته، وصدر منه صوت أشبه بشخير النائم، وكانت مفاجأة لنا، حاولنا أن نقوم بأي اسعافات، تخوفنا أن نعطيه أي أشياء ذات مذاق حلو أو حاذق، تخوفًا من الضغط، والأمر لم يستغرق دقائق حتى عادت الروح إلى بارئها.

وتابع بهجت: الإصدارات الإلكترونية أقل تكلفة في ظل ارتفاع أسعار الورق، كلما نكبر في العمر، يكون اتصالنا بالورق أكبر ولدينا حميمية اتجاهه، أنا واحد من الناس اتصالي شديد بالورق، الشباب من الممكن أن يروا الإصدارات الإلكترونية في فيديوهات، وهذا شيء لن نراه في الورق، في المجلة الورقية نرى كلاما وصور، والصور أقل من الكلام، الالكتروني له ميزته والورقي له مميزات أخرى، ومن الممكن أن تكون وجهة نظر الجهات الرسمية تحويل بعض الإصدارات إلي الكترونية، والفنان إيهاب فهمي قال خلال المناقشة إننا سوف نحتفظ ببعض النسخ الورقية بهدف التوثيق، الموضوع كان مطروحا للنقاش ولم يتم اتخاذ أي إجراء أو قرار بشأنه، اعتقاد البعض أن هذا هو السبب الذي جعله ينفعل وأدى إلى الوفاة، غير صحيح بالمرة، لكل أجلٍ كتاب، وكان السلاموني متحمسًا لما يؤمن به من قناعات، وليس منفعلًا، هناك فارق بين الاثنين، هو رجل يرى أن الثقافة هي الثقافة الورقية.

صاحب مشروع مهموم بقضايا وطنه

قال المخرج ناصر عبد المنعم: لدي تجربتان مع الأستاذ محمد ابو العلا السلاموني، وهو أستاذ بكل ما تحمله الكلمة، الأولى تجربة «رجل القلعة» إنتاج المسرح القومي، و «ملاعيب عنتر» إنتاج الفرقة المركزية للثقافة الجماهيرية، والأبرز هي «رجل القلعة»، فالنص مهم جدًا، يتناول فترة مهمة في تاريخ مصر ، تولى محمد على حكم مصر، والأحداث والوقائع التي تلت توليه ، الجمال في تناول السلاموني للنص، أنه صنع ما يشبه محاكمة لفترة محمد علي، رؤية موضوعية لإسهاماته الكبيرة في تأسيس مصر الحديثة، إلى جانب إخفاقاته، التي رأى أنها تتمثل في غياب الديمقراطية، لذلك عندما تكالبت عليه الدول الأوربية، لم يتكاتف الشعب المصري معه، ولم يلتف حوله، ولم يقف معه لمواجهة القوى الغربية، الرؤية هنا عميقة جدًا لأنها ترصد جوانب إيجابية وسلبية في مرحلة من اهم مراحل تاريخ مصر، مشروع كبير لتأسيس مصر الحديثة، مشروع النهضة الذي حاول محمد علي أن يصنعه، وكيف تكاتفت الدول الأوربية من أجل القضاء عليه.

وتابع: فقداننا للمبدع محمد أبو العلا السلاموني، فقدان كبير على المستوى الأدبي والفني والإنساني، هو كاتب جاد تنويري، حامل لقضايا وطنه، وصاحب قضية يتصدى للفكر الظلامي، ويستلهم في اعماله ويبحث في الهوية المصرية، هو صاحب مشروع في الكتابة وليس كاتبا عابرا، وسيترك فراغًا كبيرًا على المستوى الفني والأدبي، وعلى المستوى الإنساني كان إنسانا طيب القلب خلوقا، حتى عندما تولى منصبا إداريا في الثقافة الجماهيرية، وهو مدير إدارة المسرح، كونه أستاذ فلسفة عمق رؤيته في الكتابة المسرحية، الجميع يشهدون له بالهدوء واستيعاب الآخرين، كان تركيبة خاصة وجميلة.

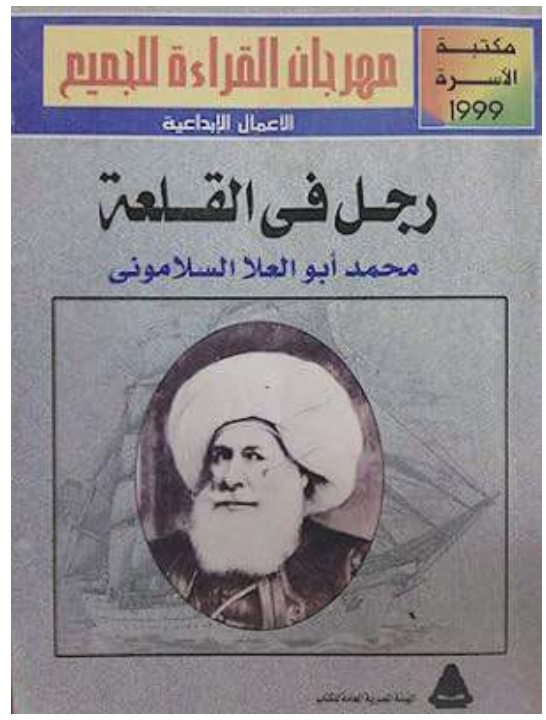
نشر أول نص لي

وأكد الكاتب عماد مطاوع مدير تحرير مجلة المسرح

أن الراحل كان يتحدث بهدوء شديد كعادته وأنه كان يعرض وجهة نظره ويتناقش حول أهمية أن تظل مجلة المسرح ورقية، واتفق كلامه مع ما سبق من كلام من حضروا الاجتماع، وعن علاقته به قال: هناك مواقف كثيرة جمعتني بالمبدع الخلوق محمد أبو العلا السلاموني، منذ أن كان رئيس تحرير سلسلة نصوص مسرحية، التي تصدرها حتى الآن هيئة قصور الثقافة، وأول نص مسرحي نشر لي كان على يده ، وكان متحمسا للغاية لهذه التجربة، وبعد أن صدرت، حصلت على جائزة ساويرس الثقافية، وكان دائم التشجيع لجيلنا على كافة المستويات، ليس فقط في المسرح وإنما ايضًا في الدراما، لأنه كاتب درامي كبير، وله أعمال درامية كبيرة من علامات الدراما التليفزيونية، وكان عضو بلجنة الدراما بالإذاعة المصرية، وكان كلما التقينا يشيد بنصوصي، وهذا كان يعطيني حماسًا ويسعدني للغاية، وكان متحمسا للشباب ومستوعبا لحماسهم وأفكارهم ورغبتهم في النجاح، ودائمًا يحاول أن يدعمنا ويبعدنا عن أي إحباطات.

الكاتب لا يموت

وقال الكاتب والسيناريست وليد يوسف: هو من فرسان الكتابة المسرحية، ومن أفنوا عمرهم في قضايا المسرح، وفي الهيئة العامة لقصور الثقافة، وكان عضو مجلس إدارة جمعية مؤلفي الدراما العربية، ليس بغريب أن يتوفاه الله وهو يقاتل من أجل قضية متعلقة بالمسرح، أعماله ستظل تقدم فالكاتب لا يموت، تقابلنا أكثر من مرة من خلال تواجدنا كأعضاء في مجلس إدارة جمعية مؤلفي الدراما العربية، مع فارق الخبرة والمكانة بالتأكيد، وكان يناضل أيضًا في الجمعية حول حقوق الملكلة الفكرية وحقوق المؤلف، وكنا دائمًا نلتقي على قضايا عامة وليس على قضية فردية تخصه هو بمفرده.



الصراع بين الشرق والغرب أهم قضية تناولها

وقال استاذ الأدب والنقد الحديث بكلية دار العلوم بجامعة المنيا محمد عبد الله حسين: هو من اهم كُتّاب المسرح في القرن العشرين من وجهة نظري الشخصية، وكان يمثل هو ومرسي الجندي جناحا القوة والإبداع في السبعينيات والثمانينيات وحتى الآن، كان لديه قدرة فائقة على إدراة الصراعات والحوارات الدرامية وبناء الشخصية، القضية التي كانت تؤرقه، هي الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، وهي أهم قضية تناولها في مسرحه من وجهة نظري، علاقة الشرق بالغرب وبداية الصراع الحضاري بين الثقافات، وهو خسارة فادحة للمسرح، وظل يدافع عن المباديء المسرحية المؤمن بها حتى لفظ أنفاسه الأخيرة.

تميز بشمولية الفكر ولم يكن كاتب مناسبات

واتفق الناقد الكاتب المسرحي د. محمد أمين عبد الصمد مع أغلب ما تم ذكره وقال: كان يعمل على التراث والمأثور التاريخي بالتحديد ويعمل على تنظيمه في خطاب هو مؤمن به، وقدم السلاموني كوميديا سوداء «شر البلية ما يضحك»، كان دائمًا في مسرحه يجعلك بعد كل مشهد تطرح داخل عقلك علامات استفهام، وأنت مطالب كمتلقي أن تجيب، كنوع من المحاورة من خلال كتاباته، وكان يرى أن الثقافة الجماهيرية هي المسرح الحقيقي للناس، كان يتميز بشمولية الفكر ولم يكن كاتب مناسبات، أو لفترة زمنية محددة، كان يناقش قضايا الحريات، ليست الحرية الفردية وإنما حرية مجتمعك التي تنتمي إليه.

أنيق الروح والمظهر

الناقد د. عبد الكريم الحجراوي قال: بدأت علاقتي به من خلال مسرحه والمواضيع التي يناقشها، من الأصولية والتطرف الديني والتصدي للإرهاب، لأنه عانى منها، كانت ركيزة من ركائزه، كان كثيراً ما يحدثني عن مشاريعه المسرحية المستقبليه، و آخرها مسرحية عن بديعة مصابني، يناقش فيها حقوق المرأة وسيرتها، آخر تواصل بيننا قبل الوفاة بيوم واحد على الماسنجر، وكنا دائمًا على تواصل، وكان دائمًا يحكي لي عن نشأته. هو مقاتل، لديه امتداد ودأب واستمرارية، كان أنيقا في كتاباته ومظهره، حسن المظهر داخليًّا وخارجيًّا .

رحل قبل أن يحضر عرضه

وختامًا قال المخرج محمود جرتسي: أقدم عرضًا مسرحيًّا خلال أيام يحمل اسم «سهرة المحروسة» من إخراجي ، وهو عن النص المسرحي «مآذن المحروسة» تأليف الراحل محمد أبو العلا السلاموني، ونادرًا ما نجد الآن نصا مصريا به حدوتة جديدة، نحن نفتقد الحدوتة، اقترح عليّ دكتور الدراما والنقد المسرحي عبد الحميد منصور هذا النص، وأنا أبحث في التاريخ المصري، وهذا النص به ميزة بجانب عنصر الكلمة، به عنصر الصورة، وعنصر «اللعباية» الذي يبحث عنها المخرج دائمًا، والنص يحكي عن حفلة في زمن الحملة الفرنسية، تناقش الهوية المصرية من خلال الفن.

وتابع جرتسي: تواصلت مع دكتورة عايدة علام، وهي من اقترحت أن ندعوه، وكنت في قمة سعادتي أن يمنحنا الكاتب الكبير شرف حضوره، وبالفعل دكتورة عايدة تواصلت معه ووافق ورحب بشدة، بعدها هاتفته لكي أدعوه مرة أخرى على العرض، ويوم العرض للأسف لظروف خارجة عن إرادته لم يحضر، وكان في تفكيرنا أن نعاود الاتصال به لكي يحضر عند إعادة العرض على مسرح نهاد صليحة بأكاديمية الفنون ولكن أمر الله نفذ.

محمد أبو العلا السلاموني..

عاشق المسرح الشعبي

عيد عبدالحليم

يُعد الكاتب المسرحي الراحل محمد أبو العلا السلاموني، أحد أعمدة الكتابة المسرحية في مصر والعالم العربي خلال الخمسين عاما الماضية من خلال مسرحياته التي تنوعت ما بين المسرح التاريخي والمسرح الاجتماعي والمسرح السياسي.

ولد «السلاموني" بمحافظة دمياط في ٣ يناير ١٩٤١، وقد قدم للمسرح عشرات المسرحيات التي حققت نجاحا ملحوظا منها "الثأر ورحلة العذاب"، والتي أخرجها عبدالرحيم الزرقاني، و»رجل القلعة" التي أخرجها ناصر عبدالمنعم، و»مآذن المحروسة» إخراج سعد أردش، و»ديوان البقر" التي أخرجها كرم مطاوع وغيرها.

كما كتب السلاموني الدراما التليفزيونية ومن مسلسلاته "جمهورية زفتى" بطولة ممدوح عبدالعليم ومحمد منير، و»الحب في عصر الجفاف" و»الفراشات تحترق" و»سنوات الحب والملح".

يُعد السلاموني من أبرز كتاب المسرح العربي الذين استلهموا التراث في أعمالهم، فهو من ذلك الجيل الذي عاصر هزيمة يونيو، وكان لها تأثير واضح على إبداعهم، وأعتقد أن مرحلة "السبعينيات" في المسرح المصري قد تميزت بعنصرين مهمين، أولهما: البحث في الموروث الشعبي لتقديم فرجة مسرحية شعبية، تستفيد من الجذور العربية لفن المسرح، بإحياء فنون كادت أن تندثر مع التطور الحضاري مثل خيال الظل والأراجوز والعرائس القفازية، والتي شكلت في مراحل انتشارها ما أسماه د. علي الراعي بـ"مسرح الشعب»، وهذا المنحنى الذي اتجه إليه كتاب المسرح في هذا الجيل أمثال محمد أبو العلا السلاموني ويسرى الجندي يعدا امتداداً لدعوة د. يوسف إدريس في مقدمة مسرحيته « الفرافير « والتي أسماها « نحو مسرح عربي « والتي أكد فيها على ضرورة العودة إلى مسرح السامر بما يحمله من معنى « جماعية الأداء « وهو ما أسماه « بحالة التمسرح « والتي تقوم على حد تعبيره على « التجمع « فتلك الأشكال المسرحية كثيرة الحدوث في حياتنا اليومية في الأفراح والمآتم والمناسبات، في الاحتفالات الكثيرة التي ابتكرها الجنس البشرى كحجة « أحياناً مضحكة، مثل التجمع للاحتفال بطهور أحد الأولاد، أو الاحتفال بأعياد الحصاد والمناسبات الدينية. أكثر هذه السهرات اليومية في البيوت بعد انتهاء اليوم والعمل، التجمعات التلقائية في الأسواق وبعد انتهاء البيع والشراء، بل إن الشعوب ابتكرت أماكن ثابتة لتجمعات مستمرة يذهب

إليها الفرد استجابة لغريزته الجماعية مثل القهاوي والحانات والنوادي.

وكان السلاموني يرى أن « إن المسرح يقتضى تهيئة الأذهان للمتعة الجماعية والمشاركة الوجدانية التي لا تنشأ فجأة إلا إذا كان لها جذورها الفنية المتأصلة داخل المجتمعات، وهذه المتعة الجماعية تنشأ عادة من ممارسة الجماعة للعبادة في دور العبادة التي تهتم بالمتعة الفنية، هكذا كانت المعابد الإغريقية والرومانية والكنائس الأوروبية التي تسمح بهذه المتعة الفنية المصاحبة للعبادة مثل ممارسة فنون الغناء والرقص الديني والموسيقى والتمثيل والتشكيل ومن ثم انتقلت إلى ممارستها خارج المعابد والكنائس ثم استقلت عن الظاهرة الدينية تماماً.

ولذلك جاءت معظم أعمال السلاموني تحتفي بالموروث الشعبي، وعن ذلك يقول: « حول تجربته يقول « السلاموني « : « لقد حاولت في معظم ما كتبت من مسرحيات أن أستمد أصول تجاربي الدرامية من أعماق المأثورات الشعبية المصرية واستلهام شكل اللعبة المسرحية من ظواهرنا المسرحية التي لم تتبلور في شكل مسرحي كامل، وكان لدى الطبيعة التي تحولت ظواهرنا المسرحية البدائية إلى حقيقة مسرحية أو ابتكار جديد في القالب المسرحي والبنية المسرحية خصوصاً في النص المسرحي وفى اعتقادي أن الشعور بالحرية هو الذي دفعني للتحرر أثناء الكتابة دون شعور بالتعصب أو الانغلاق أو الوقوع في أسر الذات «.

ربما هذا ما جعله يقدم معظم نصوصه مستنداً على أقنعة تاريخية مثل مسرحية « مولد يا بلد « و « رواية النديم عن هوجة الزعيم « و « الحريق « و « تغريبة مصرية – ست الحسن « و « رجل القلعة « وغيرها من الأعمال « فى إطار من المسرح الشعبي الذي جمع في طياته فنون الأداء الشعبية – مستخدماً تقنية « المسرح داخل المسرح « على حد تعبير د. رضا غالب، فاستخدم السامر الشعبي في « رواية النديم عن هوجة الزعيم « وخيال الظل في عرض « مآذن المحروسة « بالإضافة إلى فن المحبظين وألعابهم التشخيصية ليقدم رؤية درامية لوقائع تاريخية، بالإضافة إلى استخدامه لتيمة الارتجال الشعبي في مسرحية»أبو نضارة» والتي تتناول نشأة أول مسرح مصري وتصادمه مع السلطة في أول تجربة صراع وصدام حقيقيين في القرن التاسع عشر بين الفن والسلطة، وهذا ما حدث – أيضاً – مع مسرحية « حلم ليلة حرب «.

وقد عمل أبو العلا السلاموني لفترة طويلة مديرا للإدارة العامة للمسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة، وكان من أهم انجازاته في هذا الصدد «مشروع مسرح الأماكن المفتوحة» والذي قامت فلسفته على ضرورة وصول المسرح للجمهور في القرى والنجوع، وبالفعل قام «السلاموني» بمساعدة المخرجين بهائي الميرغني وأحمد إسماعيل في تقديم مجموعة من التجارب المهمة في هذا الإطار.

ودعا السلاموني إلى ضرورة الإبداع الجماعي كمنهج في العمل المسرحي، وقدواشتركت فيه مجموعة من الفرق المسرحية من محافظات مصر المختلفة، منها فرقة «قرية شما» بعرض «الفأس والشمروخ» وفرقة «جوقة الشرابية» بعرض «شرابية المخطية» الصياغة الدرامية لسعيد حجاج وإخراج فكري سليم، وفرقة «باب الشعرية» بعرض «باب الجدعنة» إخراج كما السيد وفرقة «قصر ثقافة الريحاني» بعرض «مقابر الصدقة» إخراج حسين عبده، وفرقة «الماي» بعرض «الماي ٨٦» إخراج عزت عاشور والماي إحدى قرى «محافظة المنوفية» وتحديدا مركز شبين الكوم، وفرقة «شبرا بخوم» بعرض «سهرة ريفية» تأليف وإخراج أحمد إسماعيل.

وهي نظرة ـ على ما أعتقد ـ تعود بالمسرح إلى عصور ازدهاره حيث يصبح له وظيفة اجتماعية تواجه وتحث وتثير في نفس المشاهد الطاقة الكامنة للرؤية لاستخلاص نتائج منطقية أحيانا ولا منطقية في أحيان كثيرة في محاولة لفض الالتباس الوجود الإنساني، وتأكيدا لماهية هذا الوجود، بعيدا عن الطابع الاستهلاكي والاستفزازي الذي فرضته ما يمكن أن يسمى بـ»سنوات المسرح التجاري» التي أخذت الكثير من القيم المسرحية العريقة التي بني على أساسها هذا الفن الرفيع الذي واكب التطور البشري وارتبط بكل ما هو إنساني وقيمي، وكان ـ دائما ـ أداة للكشف والرصد والتحليل والبحث عن مكنونات النفس في بساطتها وتشابكاتها الداخلية والظاهرية.

بالإضافة إلى ذلك فإن ما طرحته الفكرة حول انفصال مسرح العاصمة عن الجمهور وخلو المدن الصغرى والقرى من الفرق المسرحية، والبحث عن بدائل إيجابية لتطوير فكرة مسرح القرية، أو بمعنى أدق «المسرح الشعبي» أمر غاية في الأهمية، ويعني ضرورة نزول المسرح إلى مناطق جديدة ومغايرة بعيدا عن ممارسات المركزية الثقافية ـ التي أضعفت الإبداع بصفة عامة وليس المسرح فقط ـ وأوجدت مسميات أيديولوجية في الأساس «كأدباء الأقاليم» و»فناني الأقاليم» وغيرها من المسميات التي تخدم ـ في الأساس ـ توجهات النخبة الاجتماعية والسياسية والثقافية وقد عاد هذا ـ بطبيعة الحال ـ بالسلب على الفن ـ بصفة عامة ـ في محافظات مصر المختلفة، من خلال ضعف طرق الأداء الفني والنص الأدبي المكتوب، نظرا لضعف الإمكانيات المادية من ناحية ومن ناحية أخرى لندرة الاحتكاك الثقافي الذي تنتج عنه تجارب ثقافية أكثر عمقا وتأثيرا.

كان السلاموني يؤمن بأهمية المسرح الشعبي لما يمثله من خصوصية عربية، تنحاز إلى الفكرة القومية، لذا كان يرى أن التجديد في المسرح العربي يبدأ من داخل هذا المسرح من خلال استلهام الروافد الأولى له، وتوظيفها بشكل حديث على خشبة المسرح.

محمد أبو العلا السلاموني:

النص المسرحي هو عقل العملية المسرحية

تعيد مسرحنا نشر حوار الكاتب الراحل أبو العلا السلاموني والذي كان بمناسبة تكريمه في المهرجان القومي

أجرى الحوار: أحمد محمد الشريف

الكاتب محمد أبو العلا السلاموني، خمسون عاما من الكتابة وإثراء المكتبة المسرحية بأعمال رائعة، كان لها أكبر الأثر في مسار الدراما المسرحية والمسرح المصري. وهو من مواليد ١٩٤١ وتخرج في كلية الآداب ١٩٦٨. من أهم أعماله: مآذن المحروسة، رحلة الثأر والعذاب، رجل في القلعة، ديوان البقر، المليم بأربعة مليم. كما أن له العديد من المسلسلات التليفزيونية. وتقلد العديد من المناصب منها مدير عام المسرح بهيئة قصور الثقافة. كما نال العديد من الجوائز حيث حصل السلاموني على جائزة الدولة في الآداب عن النص المسرحي سنة ١٩٨٤، وجائزة وسام الدولة في العلوم والفنون من الطبقة الأولى سنة ١٩٨٦، وجائزة أحسن نص مسرحي من معرض الكتاب الدولي بالقاهرة سنة ١٩٩٢، وجائزة أحسن نص مسرحي بالفصحى من «منظمة الأليسكو» في مهرجان قرطاج الدولي سنة ١٩٩٥، وحصل على الميدالية الذهبية لأحسن سيناريو في الدراما التليفزيونية من مهرجان القاهرة الدولي للإذاعة والتليفزيون سنة ١٩٩٧، وفاز بجائزة التأليف في مهرجان المسرح المصري القومي الرابع عن مسرحية (تحت التهديد) التي قدمها مسرح الهناجر. وأخيرا قام المهرجان القومي للمسرح بتكريمه في دورته الحادية عشرة، وبهذه المناسبة كان لنا معه هذا الحوار الثري.

التكريم تتويج لمسيرتي الفنية

أولا نهنئكم ونهنئ المسرحيين كلهم بهذا التكريم المستحق الذي تأخر كثيرا.

هذا التكريم هو اعتراف من الحركة المسرحية بالدور الذي قمت به في فترة تقترب من النصف قرن من الكتابة المسرحية، وهذا عمر طويل. وأعتبره شيئا يكرم فيه الكاتب حيث تعترف به الحركة المسرحية وبدوره وما قدمه لهذه الحركة من أعمال طوال هذا التاريخ. فهو تتويج له ونفس الوقت هو استكمال لتكريمات تمت قبل ذلك سواء في مسرح الدولة أو مسرح الثقافة الجماهيرية أو في بعض الدول العربية فآخر تكريم لي كان في الشارقة وأيضا في جمعية كتاب السيناريو وغيرهم.

كيف ترى الأسلوب المتبع في التكريم؟

التكريم الذي تم في المهرجان القومي للمسرح يعتبر تكريما مكتملا في إجرائه لأنه يوجد كتاب مصاحب له. وقد أسعدني أن صديقي العزيز الناقد الكبير أحمد عبدالرازق أبو العلا هو الذي تولى كتابة هذا الكتاب، ووضع عنوانا مهما له وهو (مشروع أبو العلا السلاموني التنويري مؤلفا) وقد وضع فيه محورين أساسيين: المحور الأول عن المسرح الشعبي والدور الذي قمت به في تأصيل هذا المحور، والكتابة عن نصوص تناولت منهج المسرح الشعبي من خلال التراث والتاريخ، ومن خلال ما قدمت في تاريخ حركة المسرح حتى الآن. المحور الثاني تناول ظاهرة الإرهاب. وأنا في الحقيقة من أكثر

الكتاب الذين اهتموا بهذه الظاهرة. فالكثيرون لم يهتموا بها. وإذا كان هناك أعمال قد قُدمت في هذا الاتجاه من بعض المسرحيين فقد قُدمت بشكل فردي. إنما قدمته أنا بشكل يعتبر كمشروع. فأنا الذي حققت هذا الموضوع لأن لي ما يقرب من سبعة أو ثمانية نصوص تناولت هذه الظاهرة منذ نشأة هذه الجماعات الإرهابية على يد حسن البنا وهي جماعة الإخوان المسلمين وما تمخض عنها من جماعات أخرى مثل جماعة الجهاد والجماعة الإسلامية وداعش والقاعدة والنصرة وحماس، ما زلت أكتب فيها حتى الآن. فهذا الكتاب أعتبره إنجازا كبيرا جدا أشكر الزميل أحمد عبدالرزاق أبو العلا عليه لأنه عكف على الكتاب ما يقرب من عدة شهور لإخراجه بهذا الشكل الجيد.

أعتب على المديرين والمخرجين عدم الاهتمام بالمؤلف المصري

كيف تعبر الحركة المسرحية عن نفسها الآن؟

الحركة المسرحية أحيانا لها مد وأحيانا أخرى لها جذر. وهذا حسب الظروف وحسب الملابسات الاجتماعية والسياسية. فمثلا في أعقاب ثورة ٢٥ يناير كانت الحركة ضئيلة ومتأخرة ومتدنية، ثم بدأت تستعيد قواها في الفترة الأخيرة. فلو قارنا فترة ٢٥ يناير بالفترة الأخيرة سنجد أن المرحلة الأولى كان بها خمود وركود في الحركة المسرحية رغم بعض الظواهر البسيطة التي أقيمت في مسرح الشارع وهي كانت مواكبة للثورة. لكن الآن أنا في اعتقادي أن الحركة المسرحية بدأت تشتد ويشتد عودها لتعود كما كانت، وخصوصا أنه يوجد شباب من المخرجين والممثلين يأخذون أدوارهم في هذه الحركة المسرحية. لكني آخذ على هذه الحركة أنها لا تهتم بالكاتب المسرحي، ولذلك فنحن في الفترة السابقة وخصوصا عندما كنت رئيسا للجنة التحكيم في العام الماضي، والسابقة لها أيضا؛ أي أنه يوجد لجنتان للتحكيم حجبتا جائزة التأليف. وليس معنى هذا أنه لا يوجد مؤلفون جدد، ولكن أعتب على المخرجين ومديري المسارح عدم اهتمامهم بهم لأنهم لا يبحثون عنهم ويتركون المسألة للمخرج في اختيار نص أجنبي ويفضلونه على النص المصري. لذلك ستجد الظاهرة الغريبة الموجودة في الحركة المسرحية الآن التي تميل للنصوص الأجنبية، معظمها، وكذلك نصوص أخرى قائمة على نظام الورش، وهذا النظام أعتبره موضة لا بُدّ أن تنتهي. لأنه ليس شرطا أن تكون هناك حركة مسرحية قائمة على نظام الورش، هذا فقط يمكن أن يكون مجرد فرع وليس أساسا لها. فالورش هي ظاهرة سلبية نتيجة ضعف التأليف المسرحي في الواقع وعدم الاهتمام بالمؤلفين الجدد الموجودين فعلا، ولكن لا أحد يهتم بهم. فأنا مثلا كنت مسئولا عن سلسلة لإصدار النصوص قدمت فيها ما يقرب من مائة وعشرين نصا على مدار عشر سنوات؛ أي أنه في العام الواحد اثنا عشر نصا. لم أرَ نصا من هذه النصوص موجودا على خشبة المسرح. فلنبحث عنهم. فتوجد نصوص في المسابقات لماذا لا نبحث عنها. مثلا فالمخرج ناصر عبدالمنعم قدم نصا فاز بجائزة ساويرس في عرض الساعة الأخيرة، فقدم كاتبا جديدا، فليت كل المخرجين يقدمون على نفس الفعل فيقدمون كتابا جددا، فحينها لن تكون لدينا ظاهرة ضعف النص المسرحي.

إذن اتهامك الأول متجه نحو الإدارة وتأثيرها السلبي على الدراما المسرحية؟

هذا بالطبع يؤثر بالسلب. فعدم اهتمام المديرين بالمؤلفين الجدد يؤثر في الحركة. فأذكر أنه في الستينيات كان مديرو المسارح يتصلون بالمؤلفين ويقولون لهم: نريد نصا مسرحيا لهذا العام. فمثلا يقولون للكاتب سعد الدين وهبة: قد حجزنا لك مكانا فعليك تقديم نص. فكان يكتب لهم النص. كذلك ألفريد فرج وميخائيل رومان ومحمود دياب، وهكذا، لأنهم كانوا يتصلون بهم ويهتمون بالمؤلف المسرحي لأن عصب المسرح أو الحركة المسرحية هو التأليف. النص هو الأساس وليس الإخراج أو المفردات الأخرى، فكلها عوامل مساعدة للنص. ففي تاريخ المسرح كله، ما الذي تذكره من تاريخ المسرح منذ الإغريق وحتى الآن؟ لا تذكر سوى النصوص، نصوص سوفوكليس ويوربيديس وإيسخيلوس وشكسبير وإبسن وبرنارد شو وسارتر وكامي وهكذا. فهذا هو المسرح الذي حتى يدرسونه في الأكاديميات. لكن ليست النصوص القائمة على الورش. وهي لا يمكن أن تدرس في الأكاديميات لأن ما يصنع بالورشة لا يتكرر ثانية، فهو ينتهي، أي لا يذكره تاريخ المسرح، فنصوص شكسبير موجودة في كل العصور، نصوص الكتاب الأمريكان والفرنسيين والأوربيين بشكل عام ما زالت موجودة. لكن أي شخص يبحث عن نص فسيعمل عليه سنوات وسنوات، إذن النص المسرحي هو الأساس، هو عقل العملية المسرحية، فإذا فقدنا النص فقدنا العقل.

اللجوء إلى التراث الشعبي كوسيلة من وسائل

الجذب الجماهيري

كيف يمكن للكاتب أن يُنبت النص الجيد؟

عليه أن يلجأ للتراث، يلجأ للتاريخ، يلجأ للواقع، لأي جانب من جوانب المجتمع. فلا بُدّ أن يوجد تنوع في الكتابة. والتراث أساس من أسس الكتابة المسرحية. والتاريخ أساس من أسس الكتابة المسرحية. والواقع أيضا أساس من أسس الكتابة المسرحية. إذن كل الاتجاهات مقبولة، والمفروض أن تكون موجودة كلها في الساحة. فلا نكتفي بجانب واحد، لا نكتفي بالتراث ولا نكتفي بالتاريخ ولا نكتفي بالواقع. فلتنظر إلى الكتاب الموجودين ستجد أن كل الكتاب في العالم يهتمون بكل هذه الجوانب، فمنهم من كتب في التاريخ، ومنهم من كتب في التراث أو الواقع، وهكذا...

ليس من المعقول أن أقوم بتجريب حركي في قضايا بعيدة عن الواقع

هل الاقتراب من نبض الشعب يرسخ للمسرح في وجدان المتلقي؟

الكتابة من خلال التراث بشكل عام تعتبر وسيلة من وسائل الجذب الجماهيري. فالإغريق عندما كانوا يكتبون المسرح سواء إيسخيلوس أو يوربيديس أو سوفوكليس، كانوا يلجأون لتراث الشعب الإغريقي فيحكون حكايات أوديب وحكايات الإلياذة أو طروادة. وكانوا ينتهون إلى هذه الأشياء لأنها كانت في وجدان الشعب الإغريقي ولذلك كانوا ينسجون مسرحياتهم من خلال هذا التراث لأنه وسيلة من وسائل الجذب الجماهيري. نحن أيضا علينا أن نلجأ إلى التراث الشعبي المصري والعربي لأنه وسيلة من وسائل الجذب. فعندما تتحدث عن حكايات السيرة الشعبية في مجتمعاتنا وتقدمها من خلال المسرح، هذا يكون قريبا جدا من الجمهور ويجد شعبية واسعة ويجد جماهيرية لمشاهدة هذه النصوص. فنحن نقول: لا بُدّ من اللجوء إلى التراث الشعبي كوسيلة من وسائل الجذب الجماهيري، فهذا هو الهدف الرئيسي من المسألة، بالإضافة إلى أنه يُعتبر شكلا من الأشكال القريبة من وجدان الجماهير. فنحن نريد تقريب المسرح من الناس. طبعا هذا لا يجعلنا نغفل الجوانب الواقعية في المسرح فهي مهمة جدا لأنها تناقش قضايا الواقع. فأنا إذا كنت أتناول قضايا التراث وأحاول أن أستخدم الشكل التراثي في المسرح كوسيلة من وسائل الجذب الجماهيري، أيضا الموضوعات الواقعية أمزجها مع التراث. فمثلا استخدمت تراث الموالد كتراث شعبي، مزجت معه موضوعات معاصرة تتناول قضايا الواقع. فمثلا في مسرحية «المليم بأربعة»، فهذه لعبة شعبية تكون موجودة في الموالد. واستخدمت ظاهرة المولد كي أبحث بها قضية توظيف الأموال التي كانت سائدة في مجتمعنا في فترة الثمانينيات والتسعينيات، وصنعت كارثة اقتصادية في المجتمع، فأردت أن أعالج هذه الظاهرة من خلال التراث. ومثلا عندما أردت تقديم عمل عن حرب أكتوبر استخدمت شكل السيرة الشعبية، البطل الذي يقدم أعمالا بطولية تحققت في حرب أكتوبر فدمجت بين حرب أكتوبر كحدث معاصر وبين الشكل التراثي من خلال السيرة الشعبية. إذن نحن لدينا التراث كشكل، والواقع يُعتبر المضمون، وندمج المضمون بداخل الشكل فنقدم عرضا مسرحيا قريبا من الجماهير.

دور الكاتب تنويري لا يتعالى على الجمهور

كيف تؤثر أيديولوجية الكاتب في مضمون كتاباته؟

الكاتب عادة له موقف. وموقفه لا يخضع لأيديولوجية جامدة، أي أنه ليس ديموجماطيقيا متشددا في مواقفه، ولكنه رحب الصدر لديه مقدرة على استيعاب الفكر وفلسفة الواقع وفلسفة التراث، ويحاول أن يُخرج من داخله مزيجا من هذا التراث سواء في التراث الشعبي أو التراث التاريخي أو الواقع، فيدمج كل هذا كي يخرج بنتيجة ما، مثل تفسير المسألة باستخراج عسل النحل، فهو يُستخرج من خلال أن النحل يمر على جميع الزهور ويأخذ رحيقها جميعا واحدة ثم الأخرى ثم الثالثة وهكذا، وفي النهاية ينتج عنه العسل ناتج عن رحيق الزهور جميعا وليس عن زهرة واحدة. كذلك الكاتب، ذخيرة الكاتب موجودة في الأفكار وفي الفلسفات وفي الأيديولوجية الموجودة والأيديولوجيات السياسية بتنوعها. صحيح هو يكون له موقف من كل منها لكنه في النهاية هو قريب من أن يقدم أفكاره بطريقة قريبة من الجماهير، لا يتعالى عليها ولا يفرض نفسه عليها ولكنه يفهم طبيعة الجمهور ويفهم طبيعة الواقع، وخصوصا حينما تكون الموضوعات تتناول القضايا الوطنية والقضايا الاجتماعية. فلا بُدّ أن تكون للكاتب رؤية وطنية ورؤية اجتماعية قريبة من الجماهير وليس مناقضة لها. وإذا كان هناك تناقض فهو يحاول من خلال عمله أن يحل هذا التناقض، لأنه يقدم رؤية مستنيرة ويوضح الرؤية للجماهير، فالجماهير أحيانا تكون الأمور مختلطة بالنسبة لهم، فالكاتب هنا له دور تنويري عليه أن يقوم به سواء أكان دورا سياسيا أو اجتماعيا أو دورا نفسيا أو دورا فنيا، وبالنسبة لي كان دورا مهما عندما استخدمت التاريخ فحاولت استخراج عظات من هذا التاريخ كي أوظفها للواقع وأنير للجماهير هذا الواقع، أنا لا أفرض رأيي عليهم ولكن أنير الطريق أمامهم. وهذا هو دور الكاتب الإنارة والاستنارة وأن يكون دوره تنويريا.

الفن من أجل المجتمع وليس من أجل الفن

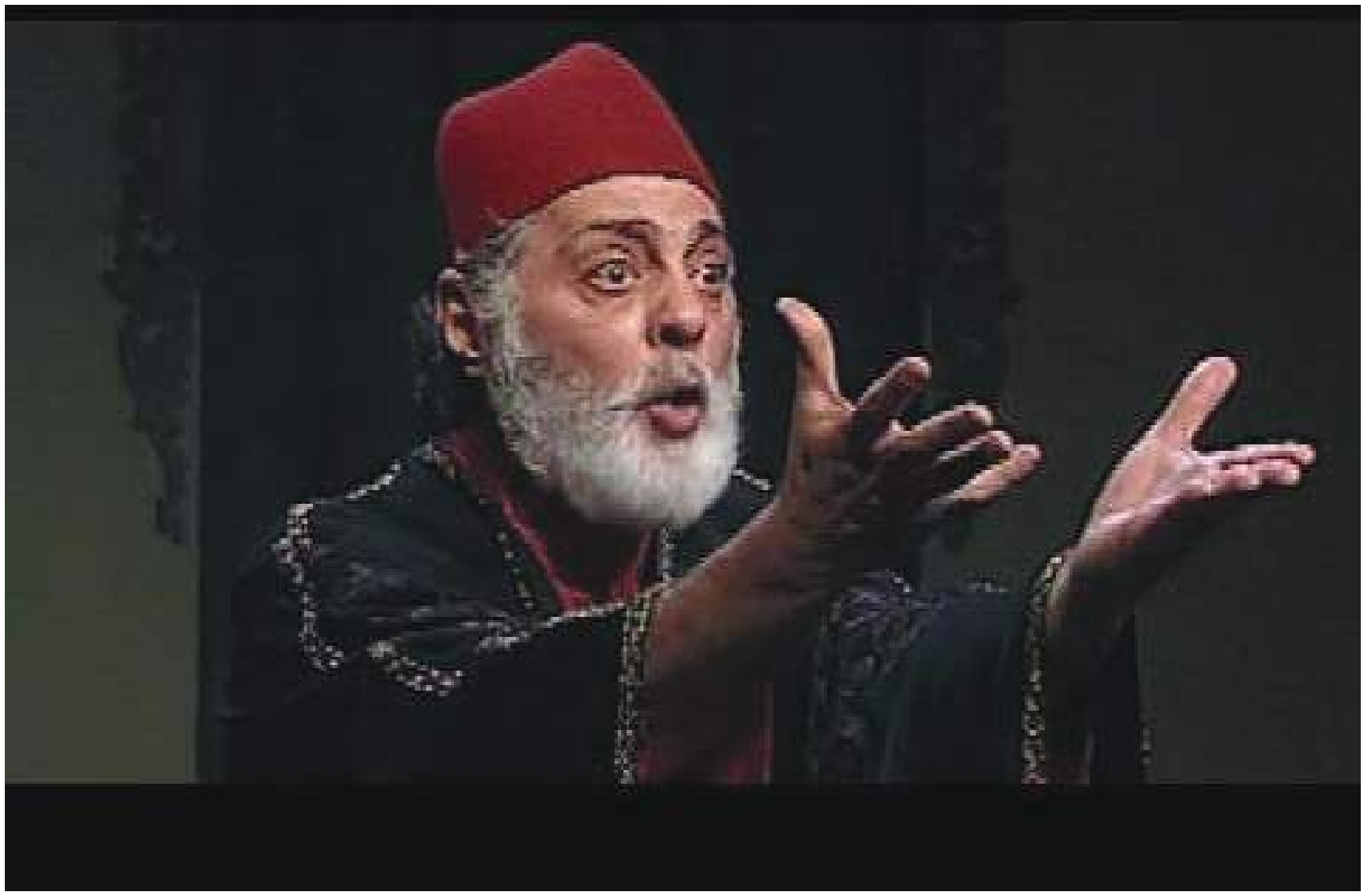
كيف نبحث عن الحداثة والتجريب ونحن لم نستقر مسرحيا بعد؟

الحقيقة عندما ظهر المسرح التجريبي في الثمانينيات كان وزير الثقافة فاروق حسني يهدف إلى الاطلاع على التجارب الحديثة في المسرح العالمي. وكان يريد من خلال المهرجان فتح نافذة على هذا المسرح لنعرف ماذا يدور في الخارج من اتجاهات حديثة واتجاهات ما بعد الحداثة واتجاهات التجريب. وبالتالي أنا في اعتقادي أن هذا كان دورا في الاطلاع على هذه التجارب. لكن لا يستغرقنا الاستمرار في هذا الاتجاه إلى مدى هذا العمر الطويل. لهذا فنحن في الفترة الأخيرة قمنا بتغيير اسم المهرجان من «المسرح التجريبي» إلى «التجريبي والمعاصر»، كي لا نُقصر أنفسنا على اتجاه واحد وهو الاتجاهات التجريبية. وعلينا أن نعتبر أن الاتجاه التجريبي هو فرع من فروع المسرح في العالم، وعلينا أن نطلع عليه ولا ضير من أن نتعلم منه. وخصوصا في تقنياته ولكن ليس في موضوعاته، فموضوعاته لا بُدّ أن تكون موضوعات وطنية، موضوعات اجتماعية، موضوعات تتناول مشاكل الجماهير الحالية، فليس من المعقول أن أظل أقوم بتجريب حركي في قضايا بعيدة عن الواقع. فعلي أن أرصد قضايا الواقع وأستخدم الحركة أو التجريب الحركي أو التجريب في الجسد وأستخدم فيه موضوعات معاصرة، أو موضوعات وطنية، ما المانع؟ بل بالعكس هذا هو دورنا، فالفن لا بُدّ أن يكون فنا من أجل المجتمع وليس فنا من أجل الفن، فهذه رفاهية لسنا نحتاج إليها. نحن نحتاج الفن في خدمة المجتمع لأننا نعاني من قضايا شائكة جدا وخصوصا قضايا الإرهاب، وقضايا على مستوى العالم. فنحن الآن مهددون في هويتنا لأن هناك حربا شعواء ضدنا ونحن نقود حربا ضد هذه الاتجاهات التي تريد تشويه صورة مجتمعنا وتشويه واقعنا وأيديولوجيتنا أو هويتنا. وخصوصا أن الجماعات الإرهابية وسيلة من وسائل ضرب هذه الهوية. ويكفي أننا نرى أن هذه الجماعات الإرهابية تتحالف مع قوى أجنبية وخصوصا المخابرات المركزية الأمريكية التي تهددنا، وخصوصا أعوانها مثلما يتم في إيران أو قطر أو تركيا. كل هذه الاتجاهات مهدِّدة لهويتنا لأن هناك أطماعا من هذه الاتجاهات الثلاثة، تركيا تريد عودة النظام العثماني والسيطرة على المنطقة وعودة الخلافة، إيران الشيعية تنافس تركيا السنية، وأمريكا تلعب على الحبلين وتستخدمهما لإيقاع المنطقة لتوزيعها بين الاثنين. فتجد في المنطقة نظرية الفوضى الخلاقة، أي تجزئة المنطقة ووقوعها في فوضى شاملة تؤدي إلى تمزيقها. جزء منها يكون تابعا لإيران وجزء آخر يتبع تركيا، أي يصبح أحدهما تابعا للشيعة والآخر للاتجاه السني. لذلك تجد المنطقة دائما واقعة في هذا المأزق. والذي أنقذنا منه الزعيم جمال عبدالناصر في فترة حكمه حينما رفع شعار «القومية العربية» كي لا يقول أحد: سنة وشيعة. فقال جمال قال كلنا منطقة قومية واحدة وكان هذا ذكاء من جمال عبدالناصر في الستينيات والخمسينيات، فحمى المنطقة حينما رفع هذا الشعار الذي لا بُدّ أن يعود. فتجد هذا الصراع موجودا الآن سنة وشيعة في سوريا وفي العراق وفي لبنان وهكذا كل المتناحرات الموجودة قائمة على هذه الطائفية، وما ينقذنا منها هو رؤية عربية واحدة برفع هذا الشعار مرة أخرى.

الاهتمام بقضايا الإرهاب

ما دور المسرح في المرحلة القادمة؟

أناشد الحركة المسرحية الممثلة في البيت الفني للمسرح والبيت الفني للفنون الشعبية وفي الثقافة الجماهيرية والجامعات والشركات والمسرح المستقل ومسرح الهواة، أن يهتموا جميعا بقضية مهمة جدا وهي الخطر الذي يهدد المنطقة من الجماعات الإرهابية التي تحاول الهيمنة والسيطرة لصالح الولايات المتحدة الأمريكية وصالح المخابرات المركزية. وأنا حتى الآن لا أجد إنتاجا يتناول هذه القضايا، فأتمنى أن يقوموا بإنتاج مسرحي يتناول هذه القضايا المهمة جدا وتنبيه الواقع وتنبيه الجماهير إلى خطورة هذا الخطر الذي يهدد الكيان العربي والكيان المصري.



مسرح أبو العلا السلاموني

متعدد الشكل.. موحد الهدف

محمد الروبي

في البدأ وجب التوضيح

هذه الدراسة كتبتها عن القدير محمد أبو العلا السلاموني عام ١٩٩٨ وقد فرح بها الرجل فرحا كبيرا اعتبرته أنا وساما يحملني مبكرا مسئولية كبيرة. وقد تمثل فرح السلاموني بالدراسة في أنه اختارها لتكون ضمن كتابه الأخير الصادر حديثا عن الهيئة العامة لقصور الثقافة. وهو شرف مضاف خصني به الراحل العظيم مع نخبة من الزملاء والأساتذة.

لذلك آثرت أن تكون هذه الدراسة هي مساهمتي في ملف (مسرحنا) عن كاتب كنت أختصره -ومازلت- في وصف أظن أن الكثيرين ممن تعاملوا معه عن قرب سيوافقونني عليه، وهو (رقة المجاهد).

على الرغم من انتماء الكاتب، محمد أبوالعلا السلاموني، إلى جيل السبعينيات من كتاب المسرح المصرى، ذلك الجيل الذي آل على نفسه أن يبحث عن صيغة خاصة للمسرح العربي، تتوافق شكلا ومضمونا مع البيئة النفسية والاجتماعية لمتلقيه، رغم هذا فإنه كان صاحب صوت متميز، لا ينهج نهج الكثيرين من زملائه الذين رفضوا الأشكال الغربية للمسرح قولا، ولم يستطيعوا تحقيق هذا الرفض فعلا.

فقضية السلاموني الجوهرية، هي كيفية الاتصال مع الجماهير. وبالتالي، لا يرى حرجا من استخدام كافة الأشكال التي أفرزها المسرح، سواء كانت من الغرب أو من الشرق، أو حتى مفردات الفرجة الشعبية كالحكواتي والمحبظين وخيال الظل والسامر الشعبي وغيرها.

وفي إطار هذه الأشكال المسرحية المتعددة، يبقى للسلاموني -اتفاقا مع أبناء جيله- الاتجاه نحو التراث، سواء كان ذلك التراث تاريخا رسميا أو حكايات شعبية، سواء كان استلهاما لحادثة أو قراءة في أعماق شخصية بعينها. وهكذا خرج علينا السلاموني بمسرحيات عدة منها «الثأر ورحلة العذاب» عن الشاعر العربي الملقب بأمير الصعاليك «أمرؤ القيس»، و«سيف الله» عن القائد الإسلامي الكبير خالد بن الوليد، و«رجل في القلعة» عن التجربة الديموقراطية المصرية الفريدة التي أُجهضت بعد سنوات قليلة إبَّان تولي محمد علي باشا حكم مصر، و«مآذن المحروسة» عن وجود الحملة الفرنسية في مصر وكيفية مقاومتها شعبيا، و«رواية النديم عن هوجة الزعيم» عن الثورة العرابية وآثارها، وغيرها من الأعمال التي اتكأت على تراث الأمة ولم تقدسه؛ بل عارضته في مناحٍ كثيرة.

وإذاً كان المتابع لكتابات السلاموني سيلفت نظره وبقوة هذا الملمح المتمثل في سطوة التاريخ (شعبيا أو

رسميا) على أغلب أعماله، الذي يستلهمه (أحداثا أو شخصيات) يعيد صياغتها دراميا لما يراه فيها من تماس مع الواقع الآني. فإن ذلك المتابع أيضا -وبتدقيق أكثر- سيكتشف أن لكل عمل من تلك الأعمال شخصيته المستقلة. أو بمعنى أكثر وضوحا، إن كل مسرحية من مسرحيات السلاموني هي تجربة قائمة بذاتها، طارحة دون غيرها شكلها المتميز والفريد، لا تكرار ولا ترديد لشكل، ولا وقوع في أسر قالب مسرحي بعينه. إنك تكاد -باعتبارك قارئا لهذه الأعمال- أن ترى أكثر من كاتب بأكثر من موضوع بأكثر من شكل. إنها مقدرة فريدة على التحرر أثناء الكتابة، وقدرة عجيبة على الخروج من أسر الذات، وعلاقة غاية في الإدهاش بين الكاتب (باعتباره ذاتا) والمادة الدرامية (باعتبارها موضوعا) والشكل الدرامي (باعتباره وسيطا).

وفي إطار هذا التحرر الذي يميز السلاموني، تجبرك أعماله على أن تتناولها من داخلها، تفرض عليك شكلها وتجربتها، وتدفعك للتعامل معها عبر منهجها النقدي، رافضة لأي أساليب جاهزة للرؤية والتحليل, اللهم إلا في تلك الحدود الدنيا لماهية الدراما والصراع والشخصيات والحوار. فمن بين هذه الأعمال ستجد التراجيديا، كما سنها اليونانيون والممثلة عنده في «الثأر ورحلة العذاب»، وستجد بعدها التراجيديا المُطعمة بالملحمية والتغريب وكسر الإيهام عبر أساليب «المسرح داخل المسرح» و«التشخيص عبر التشخيص» مستهدفا العقل والوجدان في آنٍ واحد، والممثلة عنده في «رجل في القلعة».

وستجد بعدهما السامر الشعبي القديم الذي حاول الرائد يوسف إدريس استلهامه باعتباره أداة مسرحية مصرية فريدة، ولكنه أخفق في تطبيقها في «الفرافير» التي جاءت مضمونا ذهنيا فلسفيا مستعصيا على شكل شعبي بسيط، فوقعت في التناقض القاتل، ولم يبقَ منها سوى ريادتها وسبقها. وهو ما تنبه له السلاموني فجاء «سامره» شعبيا خالصا (شكلا وموضوعا) كما تمثله «رواية النديم في هوجة الزعيم». فالشكل عند السلاموني لا ينفصل عن المضمون. والمحبظون وخيال الظل ليسا مجرد حليتين شعبيتين يضيفهما لنصوصه لتتزيد بالفلكور، ولكنها أشكال حية تفرضها الموضوعات وتفرض نفسها على الموضوعات، وهو ما يتجلى بوضوح في «مآذن المحروسة» حيث حكاية الشعب عن كفاح الشعب ضد الفرنسيين وقائدهم نابليون.

تلك في تصورنا هي أهم ملامح مسرح السلاموني، ذلك الجهد الأصيل والجاد في خلق حالة مسرحية عربية جادة نستفيد من أشكال فرجتها دونما أن تطغى على معنى المسرح، ودون أن يطغى الفهم الغربي الخالص عليها. وفي السطور القادمة سنحاول التدليل على هذه الملامح عبر اختيارنا لثلاثة نماذج من أعمال الكاتب، ونحن في اختيارنا لهذه الأعمال نؤكد أنها مجرد نماذج لحالة التحرر الإبداعي لديه، موقنين أن بقية الأعمال تستحق دراسة أطول وأعمق، ومؤكدين أن اختيارنا لهذا البعض ضرورة تفرضها حدود المساحة ومجال الكتابة.

تراجيديا عربية

في مسرحيته «الثأر ورحلة العذاب» اختار السلاموني البناء التراجيدي الإغريقي شكلا مسرحيا يصب فيه مضمونه الدرامي الخاص. ممثلا في اختياره للزمن الدائرة فيه أحداث مأساته، ليكون زمن الجاهلية قبل ظهور الإسلام، فيصبح الحديث عن «الإلهة» و«القدر» حديثا ذا معنى، وليصبح صراع بطله -امرؤ القيس- مع القدر، متحديا الإرث الخاص بتحكم الآلهة في مصائر البشر، يشابه إلى حد التطابق صراع أبطال التراجيديا الإغريقية مع أقدارهم آنذاك. كذلك اختار السلاموني بطل مأساته شخصية ينطبق عليها كثير من الملامح التي نصت عليها قوانين التراجيديا الإغريقية. فهو امرؤ القيس، ملك ابن ملك - سليل عِلية القوم، أولئك الذين تجدر بهم المأساة ويجدرون بها.

أيضا حاول السلاموني -وعبر لوحته الأولى القصيرة نسبيا- أن يرسم ملامح بطله ليؤكد بها جدارته بحمل مأساة تقف نِدّا لمآسي الإغريق. فمنذ اللحظة الأولى يطرح علينا الكاتب بطله خارجا عن الناموس، رافضا لمنطق آبائه وأجداده المؤسس لحياة الصحراء في تلك الفترة، إنه الناموس الذي يقسم البشر إلى نوعين لا ثالث بينهما. أو كما يعلنه في بدايات اللوحة الثانية «.. إما سيدا يملك كل الأشياء.. أو عبدا لا يملك شيئا دون استثناء»!

ذلك هو الناموس الحاكم لتلك الصحراء (المدينة في النسق الإغريقي). والخارج عنه هو خارج عن الكون، خارج عن منطق الحياة. ولا بُدّ له من عقاب يصبح به لغيره عبرة ومثالا ليعود للكون الاتزان. وهو عقاب جوهره «الخروج» أيضا، إما موتا.. أو نفيا.. أو جنونا.. أو...

ولأن أمرؤ القيس رفض الانصياع لهذا الناموس، فقد حقّ عليه الخروج (موتا)، فالملك «حجر» يحكم على ابنه بالموت -في اللوحة الأولى (المحنة)- ويأمر مربيه بأن يخرج به ولا يعود إلا ومعه عيناه دليلا على موته. لكن المربي -وعلى شاكلة ما تم مع أوديب- يُشفق على الابن العاق ويتركه في الصحراء، مكتفيا بالخروج (نفيا)، ويعود بعيني جؤزر ليُخبر (الأب/ الملك) أنه قتل الابن.

هذا الملمح الأول لشخصية البطل الذي يصوغه الكاتب في لوحته شديدة الدلالة -ورغم قصرها النسبي- هو الملمح الأساسي الذي سيبني عليه الكاتب مأساة بطله، تلك المأساة التي ستتشكل فيما بعد عندما يقترف هذا البطل خطأه التراجيدي القاتل، عندما يتخلى عن وعيه الذي كان يتسلح به، ذلك الوعي الكاشف لحقيقة الناموس الرافض له، والذي يكشف عنه امرؤ القيس بإجابته على سؤال مربيه في اللوحة ذاتها.. هل تعتقد أنه يكرهك -يقصد أباه- إلى هذا الحد الذي يريد ذبحك؟!» بقوله «إنه يدافع عن نفسه..»؛ بل ويضيف: «لو كنت مكانه لفعلت ذلك..»!! نعم.. فمن اختار أن يكون ملكا عليه أن يكون كذلك بالفعل، عليه أن يحافظ على استقرار الكون الذي أصبح فيه ملكا، وعلى اتزان الناموس الذي نصبه ملكا، ولو اضطر في ذلك إلى قتل الابن الرافض لهذا الناموس. ولذلك أيضا لم يكن امرؤ القيس حزينا لخروجه؛ بل على العكس، كان هذا الخروج هو ما يريده بالفعل، إنه التعبير المادي عن رفضه لقانون عالم يراه أضيق من أن يحياه. ومن هنا أيضا يأتي رفض امرؤ القيس -في البداية- للقيام بأخذ الثأر لأبيه؛ إذ إنه لا ينتمي إلى هذا العالم (عالم الأب - والثأر - وإرث الملك) وحتى حين، قبل مهمة الثأر -بعد ذلك- لم يقبلها إذعانا لذلك الناموس، ولكن إمعانا في رفضه.

فحينما ذهب، تحت إلحاح شقيقته «هند» ومعلمه «ربيعة» ليحتكموا إلى الآلهة، ذهب ليؤكد لهما رفضه لهذا العالم، فهو موقن بأن الآلهة «صاحبة الناموس» ستنطق بضرورة أخذه بثأر أبيه، لكنه فوجئ بأن الآلهة تثنيه عن هذا الثأر. فما كان منه، اتساقا مع رؤيته لزيف هذا العالم، إلا أن يكمل تحديه ورفضه للنهاية، فهو لم يرفض الثأر لمجرد كونه ثأرا، ولكن لكونه تعبيرا عن عالم (قديم) يرفضه ويتحداه، لذلك كان من المنطقي أن يكون رفضه لحكم الآلهة هو التعبير الأعمق عن كسره لهذه المنظومة، ولو اضطر في ذلك إلى أن يأخذ بثأر أبيه الرافض له.

ومن هنا، لا يمكن القول بأن الخطأ التراجيدي عند أمرؤ القيس هو قبوله لثأر أبيه. أو بمعنى آخر، عصيانه لحكم الآلهة. لكن خطأه التراجيدي يكمن فيما هو أبعد من ذلك، وما ستكشفه اللوحة السابعة «اللعبة» عندما قَبِل امرؤ القيس مقابلة القيصر لطلب مساعدته في حربه ضد كسرى المنذر. في هذه المقابلة اضطر أمرؤ القيس أن يتعامل مع قيصر باعتباره ملكا.. باعتباره حاكما .. باعتراه أبا.. كأحد تعبيرات ذلك العالم الذي رفضه من قبل. إنها اللحظة التي تخلى فيها عن حلمه كي يحقق حلمه.. وذلك هو المستحيل.. ذلك هو خطأه التراجيدي القاتل.

وتلك هي مأساة أمرئ القيس كما صاغها أبو العلا السلاموني، وكما حاول عبرها أن يؤكد أن عالم التراجيديا ليس قصرا على الإغريق (وإن كانوا هم صانعيها)، ومفندا الزعم بأن التاريخ العربي -حكايات وشخصيات- أضعف من أن يحتمل بناء تراجيديا بما يقتضيه هذا البناء من خصائص يفتقدها عالم الصحراء الأحادي. وربما لذلك القصد -التحدي- هو ما جعل السلاموني يصوغ مسرحيته «الثأر ورحلة العذاب» صياغة تراجيدية أمينة محققا داخلها كافة العناصر بدءا من «البرولوج» الافتتاحي» مرورا بالصراع التقليدي

(الإنسان – القدر – الآلهة) وصولا إلى الخطأ التراجيدي بمواصفاته الكلاسيكية.

تحد جديد

وفي تحد جديد يتجرأ السلاموني على هذا البناء التراجيدي التقليدي، مستخدما إياه في واحدة من أروع أعماله –رجل في القلعة– استخداما مختلفا تماما. بل يمكن القول بأنه استخدام تجريبي وصل إلى حد مزجه بأسلوب مسرحي آخر عُرف بأنه مناقض له تماما.

في «رجل في القلعة» يتناول السلاموني فترة تاريخية أثرت تأثيرا خطيرا في الكيان الاجتماعي للشعب المصري وهي فترة تولي «محمد علي باشا» حكم مصر. وذلك في محاولة منه للبحث عن السر الكامن وراء عدم احتفاظ الشعب المصري –سوى بضع سنوات– بتجربة الديمقراطية، التي تجلت في اختياره لحاكمه وفرضه على الباب العالي العثماني، وتعهد هذا الحاكم بالرجوع إلى الشعب في قراراته.

في هذا العمل يفاجئنا السلاموني باستخدامه لشكلين مسرحيين عرفناهما متناقضين، وهما البناء التراجيدي المتراكم والمعتمد على فكرة الإيهام المسرحي، وشكل «المسرح داخل المسرح» المستهدف لكسر الإيهام!

تأتي بداية المسرحية مع نهاية الفترة التي يفترض أن يتناولها الكاتب. فها نحن نرى «محمد علي» في سنوات عمره الأخيرة عجوزا مريضا ذا عقل ذاهل، يواجه شبح السيد عمر مكرم المتوفى منذ سنوات ولا يستطيع الخلاص منه؛ بل إنه يتردد على قبره يستجديه الإجابة على سؤاله الدائم (لماذا تركه وحيدا في مواجهة جيوش أوروبا المتحالفة ضده؟).

ومع هذا الداء العضال الذي أصاب الباشا، يحاول كل من في القلعة أن يساعده على الشفاء، كل بطريقته. فزوجته ترى أن الحل في إقامة حفلة «زار» تساعده على الاستشفاء من أسياد تتلبسه(!). على حين يرى «ديوانه» أن مرض الباشا سببه شعور ما سكن نفسه تجاه الميت الحي «عمر مكرم». شعور قد يكون عقدة ذنب ترسبت في نفسه بعد حكم النفي الذي أصدره ضد عمر مكرم. وقد يكون محاولة –فات أوانها– لإرضاء ضميره. فقد كان عمر مكرم بمثابة الضمير الحي لمحمد علي الذي خانه في لحظة بدأ معها صعود درجات سلم السقوط. وإذا كان هذا هو سرّ مرض الباشا، فلن يشفى منه إلا بعودة عمر مكرم مرة أخرى، وتصريحه بغفرانه وعفوه عن الباشا وإعلان رضائه عن كل ما فعل. وبالفعل، يتفق «ديوانه» مع «السيد صالح» حفيد السيد عمر مكرم الذي يشبهه تماما – على أن يلعب دور جده في لعبة جماعية سيعيد فيها تشخيص الأحداث الماضية، ليشاهدها ويشارك فيها محمد علي، عسى أن يكون في هذا التشخيص تطهيرا لروحه.

وبموافقة السيد صالح، تبدأ اللعبة.. لعبة تشخيص ما

مضى من أحداث بدءا من ثورة الشعب المصري ضد واليه «خورشيد باشا» وعزله، واتفاق النقباء برئاسة عمر مكرم على اختيار محمد علي واليا، مرورا بخيانة محمد علي لميثاق الشرف الذي وقعه مع نقباء الشعب وصعوده إلى القلعة يصدر منها قراراته بشكل فردي متسلط، وصولا إلى دماره وهزيمته على يد جيوش أوروبا المتحالفة مع السلطان العثماني، وعودته أخيرا حاكما على مصر فقط التي عادت بدروها ولاية عثمانية.

من خلال تشخيص هذه الأحداث، تطالعنا الملحمة التراجيدية المتمثلة في بطلي العرض (محمد علي، عمر مكرم) باعتبار كل منهما بطلا تراجيديا يحمل داخله أسباب سقوطه الكامنة في فهمه الخاص لطبيعة الذات الإنسانية وقدرتها.

فالأول -محمد علي- يرى في ذاته قدرة عالية أثرتها انتصاراته وفتوحاته التي تناسى معها دور الجماعة وقدرتها، فتنكر لها، وكان جزاؤه أن تنكرت هي له حين احتاجها لصد غزو القوى الاستعمارية وتركته يهوي من عليائه وحيدا دون نصير أو مجير.

أما الثاني (عمر مكرم) فعلى النقيض، جاء متساميا مترفعا ناكرا لذاته، يرى في الجماعة خير عون، تاركا لها دوما -وبشكل مثالي- تقرير مصيرها ومصيره، فانتهى به الأمر إلى أن تخلت عنه الجماعة -مجموعة النقباء والعلماء- ووافقت على نفيه خارج القاهرة.

وهكذا، وبمنطق الوسط الإغريقي الذهبي، الذي يرى أن الفضيلة وسط بين رذيلتين، يدين السلاموني طرفي الصراع في مسرحيته (عمر مكرم - محمد علي)، مؤكدا على أن كلا منهما كان وراء إجهاض التجربة الديموقراطية المصرية.

وعلى الرغم من هذه الروح التراجيدية التي تغلب على نص السلاموني، والتى برزت بوضوح في قدرته على رسم بطليه، وتصارع منطقيهما والانتصار أخيرا لسقوط المنطقين، رغم هذا فإنه حاول جاهدا أن يخرج من أسر هذه الروح، بتطعيمها بملامح كاسرة للإيهام، تجلت في استخدامه لفكرة اللعبة أو «المسرح داخل المسرح» حرصا منه على أن يكون متفرجه شاهدا على عصر ماض لم يعشه، مستخلصا منه دروسا قد تفيده في الحكم على عصر يحياه.

فقد كان من السهل على السلاموني أن يصوغ مسرحيته بشكل تراكمي يبدأ مع ثورة الشعب على «خورشيد باشا» وينهيها بالنهاية المأساوية التي آل إليها محمد علي.

وكان من الممكن أيضا أن يبدأ من حيث بدأ، دون الاعتماد على فكرة إعادة التشخيص، ومعتمدا فقط على أسلوب الاسترجاع السينمائي «فلاش باك» ليعرض علينا سبب ما رأيناه في البداية، إلا أنه أصر على أن يستخدم أسلوب إعادة التشخيص مستهدفا في ذلك عقل المتفرج متيحا له فرصة الحكم على ما يراه.

«رجل في القلعة» إذن تجربة مسرحية فريدة، تحمل بداخلها تحديا من نوع جديد، لا يلجأ إلى لَيّ عنق الأمور لإثبات قدرات وهمية، ولكنه تحد يفرضه وعي الكاتب بهدفه ورسالته المنشودة من عمله المسرحي.

السامر يليق بالنديم

في مسرحية «رواية النديم عن هوجة الزعيم» يؤكد السلاموني مرة أخرى على تواؤم الشكل والموضوع عنده. فعلى الرغم من استخدامه لشكل «السامر»، أحد أهم أشكال الفرجة الشعبية القديمة، فإنه لا يأتي في مسرحيته كمجرد حلية فولكلورية تؤكد قدرته على المشاركة في تلك «الموجة»، التي طغت على المسرح في السبعينيات والثمانينيات. ولكنه يأتي استخداما أقرب إلى الحتمي أو قل استخداما يفرضه الموضوع والهدف المنشود منه. ففي المشهد الأول -أو البوابة الأولى بتعبير المؤلف- يمهد السلاموني لشخصياته ولموضوع مسرحيته تمهيدا مبررا لاستخدامه لهذا الشكل الخاص «السامر».

يبدأ المشهد بحوار دال وكاشف بين «عبدالله النديم» وتابعه «حسن» عن تاريخهما وواقعهما، فالنديم هارب من السلطة الغاشمة التي أجهضت الثورة وقبضت على قائدها، أحمد عرابي، ونفته خارج مصر. لكن هروبه ليس عن خوف من مصير النفي أو القتل، ولكنه وسيلة تتيح له استكمال مسيرة الثورة والكشف عن أسبابها الحقيقية، وإزالة غبار التزييف الذي ألقاه عليها الخديوي والإنجليز وأعوانهما. لذلك يختار «النديم» في هروبه أن «يحكي» عن ثورة عرابي الحقيقية لأهلها

الحقيقيين (الفلاحين).

وما دام النديم قد اختار أن يحكي، فلا بُدّ من أن يختار شكلا ملائما يحكي عبره. وهو هنا سيكون السامر بالضرورة، لماذا؟!..

أولا: لأن السامر هو أشهر الأشكال وأقربها إلى متلقي تلك الفترة (الفلاح في أواخر القرن التاسع عشر).

وثانيا: لأن شكل «السامر» سيتيح للنديم (الهارب) فرصة التنكر في صورة «مشخصاتي جوال»، الأمر الذي يكون خلالها قد ساهم بقدر كبير في إزالة غبار التزييف العالق بالثورة.

وثالثا: لأن السامر وبما يحمله من إمكانات «التمثيل داخل التمثيل» سيتيح للكاتب -السلاموني- فرصة صنع حدثين دراميين، منفصلين تاريخيا، ولكنهما مرتبطان موضوعا، ويراهما المتلقي يحدثان أمامه في اللحظة نفسها.

وفي إطار هذا التمهيد المبرر للشكل وللموضوع، يعرض علينا الكاتب بقية شخصياته التي ستشارك في اللعبة المسرحية (السامرية) (الأغا، العمدة، بهوات القرية، الشمام الأول، الشمام الثاني، المأمور...)، وهو في عرضه لهذه الشخصيات يصنع حدثا مسرحيا (آنيا) سوف يتداخل (فيما بعد) مع الحدث المسرحي (المصنوع) الذي يجهز له النديم وتابعه. وها هو التابع (حسن) يستدعي على طريقة (السامر) بعض الشخصيات الواقعية لتشارك في اللعبة المسرحية، معتمدا في اختياره على توافق الواقع الاجتماعي الآني للشخصيات مع الواقع الاجتماعي المراد تشخيصه.

(حسن: والآن.. يا كرام.. قبل ما ندخل في روايتنا، عايز رجالة جدعان.. كانوا في الجهادية، حاربوا مع عرابي الجيوش الإنجليزية، مين يقول أنا هوه...).

ومن الطبيعي هنا، ووفقا لمنطق السامر أيضا، أن يطرح الفلاحون أنفسهم لتشخيص جيش عرابي، ومنهم أيضا من يطرح نفسه لتشخيص أعوان عرابي (عبدالعال حلمي، محمد عبيد، علي فهمي).

وهنا لا يترك السلاموني الفرصة للسؤال: وكيف سيشخص فلاح دور أميرلاي في الجيش؛ إذ يجيب على لسان كل فلاح بأن «أنا خدمت معه في كتيبته أو في موقعة حربية أو...»، إذن فهذا الفلاح الذي سيمثل دور محمد عبيد أو دور علي فهمى أو دور عبدالعال حلمي.. سبق وأن رآه عن قرب في الواقع، وبالتالي سيجتهد في أن يؤدي دوره، وإن كان في حدود ملامحه الخارجية (وقفته، طريقته في الحديث، إلقائه للأوامر على الجنود... إلخ).

وإذا كان الفلاحون -أصحاب ثورة عرابي- قد طرحوا أنفسهم لأداء دور جنود الثورة وقوادها، فالأمر يكون أكثر طبيعية حين يختار «حسن» أدوار أعداء الثورة ليقوم بها العمدة، وبهوات القرية والأغا والمأمور، والشمام الأول والثاني.

بل وإمعانا في خلق حالة من التداخل بين (المشخص) و(الواقعي)، يحرص التابع حسن أن يختار من بين الشمامين واحدا ليلعب دور الخائن «علي خنفس».

فقد سبق وأن عرض علينا السلاموني هاتين الشخصيتين باعتبارهما خائنين بالفطرة. إنهما يتابعان عبدالله النديم طوال رحلة هروبه ليفوزا بمكافأة القبض عليه التي أعلنت عنها الحكومة، ولا يفوت السلاموني أيضا أن يذكر على لسان بطله (النديم) في حواره مع تابعه، أن كل هؤلاء سوف يدخلون اللعبة وسيشاركون رغم أنوفهم في الكشف عن زيفهم.

(حسن: وأصحابنا اللي مأنسنا الليلة دي؟!

النديم: قصدك الأغا..؟

حسن: والشمامين..

النديم: ولا يهمك يا حسن.. كل دول حايدخلوا جوة اللعبة.. بس أنت جهز نفسك وابدأ..)

لعبة التشخيص تبدأ بكيف فكر عرابي في الثورة، لتمتد إلى كيف أجهضت، وفيما بينهما تنكشف لنا الأسباب وعناصر الخيانة ثم ضرورة استمرار الثورة. وكل ذلك يأتي متسقا مع قانون اللعبة التي وصفها الكاتب وفقا لقانون السامر المعتمد على (التشخيص من داخل التشخيص).

وكل ذلك يأتي عبر التداخلات الدرامية التي يصنعها بين واقع الشخصيات وما ستشخصه، كاشفا عن الهدف المنشود من لعبته، حيث المقارنة بين ما سنشاهده وما نحياه، سواء على مستوى المتلقي فوق المسرح (الفلاحين) أو على مستوى المشاهد في الصالة (الجمهور). وحرصا منه على هذا القانون، وإمعانا في التأكيد عليه، يستخدم السلاموني اللغة المسرحية لتكون عنصرا أساسيا من عناصر هذه اللعبة. حيث تأتي لغة (التشخيص) تلك التي تنطق بها الشخصيات المصنوعة (عرابي، الخديوي، المستشار الإنجليزي... إلخ) مغايرة تماما للغة الحدث الآني التي تنطق بها الشخصيات الواقعية (حسن، النديم، العمدة، الأغا، المأمور ...إلخ).

فالأولى لغة تتميز بالمبالغة والاعتماد على الرنين الشعري العالي. بينما تتميز الثانية بأنها لغة حية، ذات جمل قصيرة ومفردات بسيطة، إنها «باختصار» لغة الواقع.

كذلك حرص السلاموني على أن يصنع (سجالا) بين ما هو مشخص وما هو واقعي عبر انتقالات ذكية غير متعسفة. إلى أن يصل في لحظة الذروة ليخلط بين ما هو مشخص وما هو واقعي، تأكيدا للهدف الذي أشرنا إليه من قبل وهو إعمال عقل المتفرج. فقرب نهاية البوابة الرابعة والأخيرة، التي وصل فيها التشخيص إلى محاولة السلطة القبض على أحمد عرابي قائد الثورة، يدور حوار بين المأمور (ممثل المستشار الإنجليزي) والنديم (ممثل أحمد عرابي) وكل منهما يتحدث إلى الآخر بصفته الأصلية (مأمور - نديم)، بينما -وفي الوقت ذاته- يتحدث الفلاحون بصفة التشخيص (جنود ثورة عرابي).

المأمور: سلم نفسك أحسن لك ياعبدالله النديم.

النديم: شعب مصر الحر مش ممكن يسلم يا إنجليز.

المأمور: عساكر بريطانيا العظمى اهجموا على عبدالله النديم.

النديم: ردوا يا شعب الكنانة.

الفلاحون: (وهم يحيطون بالنديم ويحولون دون تدخل الإنجليز) مش عرابي اللي يسلم يا إنجليز.. مش عرابي اللي يسلم يا إنجليز).

وعلى الرغم من صرخات المأمور بأن التشخيص انتهى، وأن المطلوب القبض عليه إنما هو عبدالله النديم وليس عرابي، فإن الفلاحين يصرون على أن الثورة مستمرة، وأن من يحمونه هو عرابي وليس النديم؛ بل إن الأمر يصل إلى معركة حقيقية بين جنود المأمور والفلاحين يختفي خلالها النديم وتابعه حسن، لتعود القرية بشخصياتها الحقيقية، تسبح في جديد خلقته لعبة التشخيص ولم ينته بنهايتها، إنه التغيير الذي يصل إلى حد الثورة كما يصفه الخفير في حواره مع العمدة.

الخفير: إلحق يا جناب العمدة.. الفلاحين عاملين ثورة في البلد.. مظاهرة ولا مظاهرة عابدين!).

وفي إشارة من الكاتب إلى أن رحلة الوعي التي بدأها النديم لم تنتهِ، يعود إلى الشمام الأول والثانش، لنراهما مصرين على متابعة النديم من أجل الحصول على المكافأة المرصودة للقبض عليه.

(الشمام الأول: إحنا لازم نعرف عبدالله النديم هرب على فين..

الشمام الثانى: تاني..

الشمام الأول: أمال يعني نسيب الصيدة تفلت من إيدنا يا مغفل...)!

إصرار السلاموني على أن ينهي مسرحيته بهذا التداخل بين ما هو مشخص وما هو واقعي، إصرار ذو دلالة يكشف عنها مشهد الختام الذي يحتشد فيه الفلاحون في مظاهرة حقيقية يرددون «صيحتك يا عرابي حية ومستحيل أبدا تموت».

وهكذا يكون السلاموني قد نجح في الاستفادة من شكل السامر الشعبي في خلق حالة مسرحية خاصة، ليس بهدف التأريخ لثورة عرابي، ولا أيضا لرحلة هروب النديم. ولكن بهدف استعادة روح هذه الثورة وتلك الرحلة، والتأكيد على دور المثقف تجاه شعبه باعتباره طليعة لهذا الشعب. والأهم -برأينا- أن استلهامه لشكل السامر لم يأتِ في إطار الرفاهية المجانية أو الرغبة في مواكبة حالة مسرحية مسيطرة على المسرح المصري، ولكنه جاء استلهاما لشكل مسرحي ملائم للحالة المسرحية التي ينشدها، مؤكدا بذلك على هدفه الأساسي والأصيل.. وهو الوصول إلى المتلقي سواء كان ذلك عبر شكل غربي أو شعبي أو عبرهما معا في شكل جديد.

مجلة آفاق المسرح سبتمبر ١٩٩٨

آراء وأفكار أبو العلا السلاموني

حول قضايا المسرح

إعداد: أحمد محمد الشريف

لم يكن الكاتب الراحل محمد أبو العلا السلاموني مجرد مؤلف مسرحي فقط, ولكنه كان مفكرا مهموما بقضايا الوطن, وهموم الشعب, ومسائل التنمية الاجتماعية والفكرية للمتلقي في كل ربوع مصر. مسرحياته كلها حملت أفكارا ورؤى نافذة وثاقبة ومحفزة للفكر, ومحركة للهمم وللعمل وللعقل. كذلك كانت حياته الفنية والمسرحية، ظل حتى آخر لحظة يفكر ويتحدث ويواجه بالرأي والفكر والحجة. ومن خلال عدة لقاءات أجريتها معه جمعتني به صفحات جريدة «مسرحنا» وصفحات نشرة المهرجان القومي, أستعرض هنا عددا من آرائه حول قضايا وأحداث مسرحية مختلفة, لعلها تكون نبراسا هاديا ومذكرا بما كان يطرحه من أفكار, فحتى لو رحل الجسد فتبقى الكلمة لا تنطفئ ولا تخمد أبدا.

عن الاحتفال بمرور مائة وخمسين عاما على بداية المسرح المصري تحدث الكاتب والمفكر محمد أبو العلا السلاموني تحت عنوان «الجمهور المصري هو المعلم والرائد الأول للمسرح العربي».. كتب قائلا:

حينما نتحدث عن الاحتفال والاحتفاء بالمائة وخمسين عاما على نشأة المسرح المصري الحديث، إنما في الحقيقة نحتفي بعصر النهضة والتنوير والانتقال من ظلمات العصر التركي العثماني الذي جثم على صدر الشعب المصري والعالم العربي ما يقرب من أربعة قرون من الظلم والفساد والتخلف، إلى أن قيض الله لمصر ثورة شعبية قادها عمر مكرم وأسقط الحكم التركي، واختار حاكما بإرادته الشعبية هو محمد علي الذي كاد يكوّن إمبراطورية عربية مستقلة بقيادة إبراهيم باشا، لولا تحالف الإمبريالية الأوروبية التي أوقفته عند حدوده المصرية. بعدها بدأ عصر النهضة القومية خصوصا بظهور مؤسس اليقظة الثقافية الحديثة على يد رفاعة الطهطاوي، والرعيل الأول لهذه النهضة في المسرح على يد يعقوب صنوع وعثمان جلال ومحمد أنسي وعبدالله النديم، أو في الرواية على يد المويلحي وعلي مبارك، أو الشعر على يد البارودي، أو الفكر الديني على يد الأفغاني ومحمد عبده. هذا هو عصر النهضة الذي نحتفي به اليوم بمرور مائة وخمسين عاما في مقدمتها المسرح المصري. أما لماذا المسرح المصري في المقدمة, لأن المسرح هو التعبير الحقيقي عن جمهور الشعب المصري الذي قاد ثورة التغيير التي بدأت مع عمر مكرم، واستمرت في صورة الاحتفاء بالظاهرة المسرحية الحديثة التي تجلت في بناء دار الأوبرا الخديوية وعروض الكوميدي فرانسيز في الأزبكية وترجمة مدرسة الألسن مسرحية «هيلين الجميلة» ثم ترجمات عثمان جلال، والأهم من كل ذلك تلك العروض الجماهيرية التي كانت تحضرها الآلاف المؤلفة في مقهى حديقة الأزبكية لتشاهد المسرحيات الشعبية ليعقوب صنوع وتتفاعل معها بصورة تؤكد أن الجمهور المصري كان عريقا في تجارب المشاهدة المسرحية والتناغم معها.

من هنا لا بُدّ أن نسأل أنفسنا ما سبب كل هذا التجاوب الجماهيري المذهل بالآلاف مع المسرح، ولم يكن له سابق معرفة أو تجربة سواء مع المسرح الأجنبي في دار الأوبرا أو الكوميدي فرانسيز الشهير أو عروض الجاليات الأجنبية أو حتى عروض مسرح يعقوب صنوع الشعبية في مقهى حديقة الأزبكية؟

الإجابة بلا شك تؤكد أن الجمهور المصري الذي تجاوب مع هذا المسرح يرجع إلى أن لديه تجارب سابقة في هذا المجال. تسألني: وهل شاهد جمهورنا مسرحا قبل يعقوب صنوع؟ أقول لك: نعم، بكل ثقة. ذلك أن جمهورنا شاهد هذا الفن الجماهيري المسرحي في صورة فنون الفرجة الشعبية التلقائية التي كانت ممثلة في عروض السامر الشعبي وفرق المحبظين وفرق أولاد رابية وعروض مسرح خيال الظل وتجمعات الجماهير حول ألعاب الأراجوز وصندوق الدنيا والحكواتي والسير الشعبية, كل هذه الظواهر الشعبية تُعبّر عن جوهر المسرح وهو جوهر العرض والفرجة والمحاكاة التي تجذب حشود الجماهير التي تشاهدها في الأسواق والشوارع والأجران والموالد والاحتفاليات الشعبية.

قد تسألني عن الريادة في المسرح العربي، أقول لك لا ريادة إلا لجمهور الشعب المصري لأنه الوحيد الذي حقق الريادة بتشجيعه واستجابته وتجاوبه وتفاعله مع تجربة مسرح يعقوب صنوع، وإلا ما كانت لتنجح وتستمر ما يقرب من عامين (١٨٧٠-١٨٧٢) ويحضر عروضه بالآلاف تعبيرا عن حقيقة الظاهرة الجماهيرية لعشق ومشاهدة المسرح, عكس ما حدث مع التجربة اللبنانية مع مارون نقاش التي أُجهضت ولم تستمر وأشعرته بالإحباط واليأس مما جعله يوحي بتحويل مسرحه إلى كنيسة ليكفر عن ذنبه المسرحي الشديد للأسف. كذلك الحال مع تجربة أبي خليل القباني التي لم تستمر هي أيضا ولم تجد تشجيعا شعبيا يحميها ويقف بجانبها ويحول بين ما أدى إلى إحراق المسرح وللأسف الشديد أيضا.

فماذا حدث بعد ذلك لتجربة كل من نقاش وقباني؟ انتقلت التجربتان إلى مصر التي استضافتهما استضافة أصحاب الفضل وليس استضافة الريادة كما يعتقد البعض, لأن الريادة الحقيقية هي للجمهور المصري الذي شجعها وأقالها من عثرتها وشجعها وساعدها على النمو والاستمرار، مثلما شجع تجربة يعقوب صنوع والمسرحيات الأجنبية سواء الأوبرا أو الكوميدي فرانسيز.

نعم، يجب أن نعترف أن الجمهور المصري هو الرائد الأول والوحيد الذي احتضن المسرح الذي قدمه يعقوب صنوع وقدمته العروض الأجنبية, وقدمه نقاش والخياط والقباني

وغيرهم. وأن يعقوب صنوع له الأولوية حين أدرك أهمية الجمهور المصري صاحب تاريخ الفرجة الشعبية وانطلق به ليصنع الأنواع العديدة في المسرح (الغنائي – الكوميدي- الميلودرامي- التراجيدي) وجعله يخترع أنواع الكوميديا الشعبية الممثلة في عروض التجول والارتجال وأشكال النمر والفصول الضاحكة والاسكتشات وغيرها من أشكال الفرجة، مستوعبا كل تجارب المسرح القديم والحديث والعالمي والطليعي والتجريبي وما بعد الحداثة وما إلى ذلك.

حيوا معي جمهور المسرح المصري, المعلم والرائد الأول وصاحب الفضل الوحيد في وجود ونشأة وبناء وانتشار المسرح ليس في مصر فقط, بل والعالم العربي.

وعن رأيه في فعاليات المهرجان القومي للمسرح المصري يرى أن المهرجان هو الأهم والأكثر تأثيرا بين كل المهرجانات, فكتب يقول:

المهرجان القومي هو نتيجة جهد كبير جدا قامت به لجنة المسرح خصوصا أن الدورة الأولى التي بدأت عام ١٩٩٥ توقفت نتيجة تسريب النتيجة, ظل هذا التوقف لمدة أحد عشر عاما إلى أن قمنا في لجنة المسرح بعمل مذكرة لاستعادة هذا المهرجان عام ٢٠٠٦, وذلك في عهد المخرج سعد أردش، وقد كتبت أنا المذكرة وقدمتها له بخصوص استعادة هذا المهرجان. وفعلا تم إقامة المهرجان، ووضع لائحته التنفيذية من خلال لجنة كنت عضوا فيها ومعي المخرج خالد جلال ومحمد الرفاعي وحسن سعد ود. هدى وصفي، فوضعنا هذه اللائحة التي استمرت منذ عام ٢٠٠٦ وحتى هذا العام.

ونحن نعتبر أن عودة المهرجان القومي للمسرح مكسب كبير جدا، وخصوصا أنه كان يضم جميع أطياف وتيارات المسرح المصري سواء مسرح الدولة أو مسرح الثقافة الجماهيرية أو مسرح المستقل والمسرح الخاص ومسرح الجامعات والشركات ومراكز الإبداع. وكانت هناك مسابقة قائمة للجميع، وخصصنا جوائز للفرق الصاعدة سواء للمؤلفين أو المخرجين أو الممثلين, كي لا يحرم الشباب من الجوائز. واستمر الوضع طوال السنوات السابقة وقدمت عروض كثيرة حصلت على جوائز، فكانت من أهم ما أنتج المسرح المصري وصورة مشرفة للعروض التي تقدمت فيها.

فأنا أعتبر أن هذا المهرجان هو الأهم والأكثر تأثيرا بين كل المهرجانات، لأنه يعبر عن حقيقة وواقع المسرح المصري سواء إيجابيا أو سلبيا، فهو يعطي صورة للحالة المسرحية كلها. فمن خلالها مثلا تظهر الاتجاهات الجديدة في أعمال الشباب وتظهر الأعمال القوية وتظهر الأعمال الضعيفة, تظهر الاتجاهات السلبية مثل ضعف التأليف المسرحي الذي تم حجب جوائزه في مهرجانين سابقين, وهذا كان مؤشرا لعلاج هذه القضية والنظر في لماذا حجبت هذه الجوائز؟ وهذا ناتج عن شلل في عملية الإنتاج لأن الإنتاج عليه أن يبحث عن النص المسرحي قبل أن يبحث عن الإخراج المسرحي, للأسف الشديد! إن الاتجاه السائد هو أن يبحث عن المخرج ولا يبحث عن المؤلف. فالمعروف أنه في الستينيات كان الاهتمام بالنص هو الأساس, فمدير المسرح كي يضع خطته كان يبحث عن المسرحية ويضع الخطة لنصوص مسرحية ثم يختار لها المخرجين. أما ما يحدث الآن فهو العكس، فيختار المخرجين ثم المخرجون يختارون النصوص, فهذا جانب من الجوانب السلبية لأن المخرج يبحث عن تقنيات تبرز قدراته الإخراجية فقط، لكن لا تبرز قدراته الفكرية في النص المسرحي، فالنص المسرحي هو الذي يعتبر عقل العملية المسرحية، وبالتالي فإن البحث عن النص المسرحي هو البحث عن العقل المسرحي. ونتمنى أن الدورة الجديدة تقوم بعلاج هذه القضية التي عانينا منها في الدورات السابقة.

يعتبر المهرجان بانوراما لعروض المسرح المصري كلها، فنجد أن المسرح المستقل بدأ يبرز في هذه المرحلة, وهذا شيء جيد لأنه يقوم بدور مهم جدا, ومسرح الدولة لا يقوم بدوره الحقيقي في أن يقدم أعمال كبار الكتاب, فهو يقدم أعمالا تنتهي بمجرد انتهاء عروضها, أي لا تذكر أي عمل شاهدته من أعمال مسرح الدولة لأنه لم يبحث عن النص المسرحي ولم يعتمد على كبار الكتاب, فيوجد نظام نسميه الريبرتوار وهو يعني إعادة أعمال كبار الكتاب السابقين، لأن الأجيال الجديدة لم تشاهد العروض القديمة, لم تشاهد توفيق الحكيم, لم تشاهد نعمان عاشور ويوسف إدريس وسعد الدين وهبة, فكبار الكتاب لم يُقَدَموا حتى الآن مع أنه في بريطانيا مثلا يوجد مسرح مخصص لتقديم أعمال شكسبير

منذ خمسمائة عام, لأنهم يحافظون على تراثهم المسرحي, الحفاظ على التراث المسرحي دور من أدوار مسرح الدولة.

من ضمن السلبيات مسرح القطاع الخاص الذي أصبح في حالة سيئة وما يُقدم فيه, الظاهرة الجيدة الوحيدة فيه هي مسرحية الملك لير. لكن بقية العروض عبارة عن اسكتشات, وهذه الاسكتشات هي ردة للخلف لعصر العشرينيات التي كان يقدم فيها كشكش بك وبربري مصر الوحيد وأعمال الريحاني وشرفنطح وغيرهم, وهذا ما يُقدم حاليا في بعض المسارح الخاصة.

مسرح الثقافة الجماهيرية هو الأفضل لأنه يقدم أعمالا لكتاب مصريين وكتابا أجانب، فيقدم نصوصا عربية ونصوصا أجنبية ونصوصا معدة، وهو مسرح مظلوم لأنه لا تسلط عليه الأضواء، وحتى الآن لا يوجد اهتمام به لا في الصحافة ولا في التليفزيون ووسائل الإعلام المختلفة, فنرجوا الاهتمام بمسرح الثقافة الجماهيرية لأنه مسرح الشعب لأنه يقدم في الأقاليم, المسرح ليس في القاهرة فقط، ولكن المسرح يجب أن يكون في الأقاليم حتى يراه المائة مليون, فالقاهرة بها حوالي عشرون مليون فقط، ولكن في المحافظات أكثر من ثمانين مليون، فلا بُدّ أن يشاهدوا مسرحا، وهم يشاهدونه من خلال عروض الثقافة الجماهيرية، فيجب الاهتمام بهذا المسرح.

وعن أيهما أفضل في المهرجانات المسرحية الشكل الاحتفالي أم الشكل التنافسي؟ ولماذا؟ لاسيما أننا لدينا خصوصية فنية في الحركة المسرحية المصرية, فما هو الشكل الأنسب الذي يرضي جميع الأطراف؟ طالب الكاتب محمد أبو العلا السلاموني بعودة التسابق للتجريبي وعودة اللائحة القديمة للقومي, قائلا:

إن الفكرة نشأت في أعقاب توقف المهرجان التجريبي بعد أحداث يناير ٢٠١١, حيث حدث في المجتمع كما هو معروف حالة من حالات السيولة الفكرية والتصادم بين الأفكار والآراء، وبدأ الناس يتناقشون فيما هو موجود وفيما كان, هذه العملية جعلتنا نبحث في الأمور من أساسها عند إعادة المهرجان, فقررنا أن نعيد المهرجان القومي والمهرجان التجريبي بعد هذا التوقف، وحتى نجمع حولنا كل الناس بأن نجمع الأفكار المشتتة والآراء المتضاربة، وخصوصا أنه كان هناك ما يشبه الرفض للمهرجان التجريبي من بعض الآراء التي ترى أن التيار التجريبي توغل وسيطر وتغلب على الاتجاهات الأخرى من المسرح، فاجتمعت لجنة المسرح وقررنا إعادة المهرجان بصورة جديدة بأن تجمع ولا تفرق، فقررنا أن نترك فرعا خاصا بالتجريب موجودا ومعه فرع للتيارات الأخرى التي أسميناها بـ»المعاصر»، فأصبح المهرجان اسمه المسرح المعاصر والتجريبي, كي نجمع كافة التيارات المعارضة والموافقة ولنضع شيئا من التوافق بين الجميع، ونقضي على هذه التفرقة التي أدت إلى الكثير من المشاكل والمشاجرات.

وطبعا، فإن مسألة التسابق خلقت من قبل كثيرا من المشاكل، وأدت إلى خلافات وصراعات ما بين الأطراف وبعضها، فقررنا بداية مرحلة التوافق بدونه, ثم نعيد النظر هل يتم التسابق فيما بعد أم لا؟ فقررنا وجود مرحلة انتقالية لمدة أربعة أعوام تنتهي هذا العام ٢٠١٩, وبالتالي لا مانع من إعادة النظر في مسألة التسابق بعد أن ترسخت المسائل في المهرجان التجريبي.

أما إذا ألغي التسابق في المهرجان القومي، فإن ذلك سيؤدي إلى حالة إحباط عند المسرحيين. إن هذه الفكرة ستؤدي إلى مشاكل كبيرة لأن عادة التسابق من المفترض أنها موجودة منذ القدم, فالمسرح الإغريقي كان به تسابق, فكان في عهد سوفوكليس ويوربيديس وأيسخيلوس يوجد تسابق، وكان الشيخ يتسابق مع الشاب, فأذكر أن أيسخيلوس كان عمره ستين عاما وسوفوكليس عمره ثلاثين عاما، واشتركا في تسابق فاز فيه سوفوكليس على أيسخيلوس, ولم يكن يغضب أحد من هذا, فالتسابق هو تقليد من تقاليد المسرح الراسخة, ويفترض أنها مثل الرياضة لا أحد يغضب، وبها الفائز والخاسر, فلا يمكن إلغاؤه لأنه ليس شيئا جديدا أو بدعة, هذا التنافس يعطي دافعا للمسرحيين للتجويد, وتحريك الماء الراكد والتحفيز والمحاولة للوصول إلى الجوائز، ورغم أنها جوائز متواضعة فإن الجانب المعنوي أهم من الجانب المادي.

وثانيا: ما الداعي لطرح تلك الفكرة؟ وما وجهة نظر أصحابها؟ فهي فكرة غير عملية ويمكن أن تقضي على المهرجان تماما, علينا أن نشعر أننا في لعبة رياضية قائمة على التنافس يدخل فيها الضعيف والقوي, كما أن تاريخ التسابق في المهرجان القومي كان مساره جيدا منذ ٢٠٠٦ وحتى الدورة السابقة العام الماضي, وكانت اللائحة القديمة متوازنة لذا أطالب بالعودة إلى اللائحة الأصلية, ولا يجوز لكل رئيس مهرجان محاولة تغيير اللائحة, فما حدث هذا العام قد دمر اللائحة تماما, وهذا الذي أدى إلى المشاكل وظهور طلبات إلغاء الجوائز, فوجود لائحة ثابتة سيرضي الجميع، وكانت اللائحة القديمة متوازنة تماما وبها اشتراك للمحترفين والهواة من كافة التيارات, وكانت الجوائز توزع على الفرق, ولدينا الجانب الآخر وهو العروض الصاعدة ووجدت جوائز للصاعدين، وتحصل العروض الصاعدة على جوائز خاصة بها, لإرضاء الشباب وتوجد عروض عامة للجميع يدخلها كل التيارات: البيوت الفنية، والثقافة الجماهيرية، والمسرح المستقل، والشباب، والشركات، والحر، والخاص، وهكذا. فكان للجميع حرية دخول المسابقة والجوائز متاحة للجميع. فلا بُدّ من العودة إلى اللائحة السابقة التي بدأت من عام ٢٠٠٦.

وعندما احتفى المهرجان القومي للمسرح المصري بدورة الكاتب المسرحي, أبدى السلاموني سعادته بهذا الاحتفال, فكتب بعنوان الكاتب المسرحي عقل العملية المسرحية, شهادته قائلا:

أخيرا، وبعد دورات عديدة للمهرجان القومي للمسرح المصري، تم فيها حجب جائزة التأليف المسرحي، جاءت هذه الدورة لتعيد الاعتبار لأهمية النص المسرحي، وتطلق على مهرجان هذا العام (دورة الكاتب المسرحي). ولعلنا بهذه المناسبة أن نتذكر الدور المهم لتدعيم مكانة الكاتب المسرحي والرائد الأول للأدب المسرحي العربي (توفيق الحكيم) الذي أرسى دعائم هذا الفن وبذل الجهد الجهيد من أجل غرسه في تربة الثقافة وآداب اللغة العربية حين قال متمنيا في كتابه (زهرة العمر): «آه لو أمكن إدخال الحوار قالبا أدبيا في الأدب العربي» الذي جعله يقول أيضا في مقدمة مجموعة المسرح المنوع يشرح فيها مأساته ومأساة الجيل الذي ينتمي إليه حين تفتحت عيونهم على الدنيا، فوجدوا المنظر الأدبي خاليا إلا من القصيدة والمقالة «أنا أحاول أن أسارع في ملء بعض الفجوة على قدر إمكاني وجهدي وأن أقوم في ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحي في اللغات الأخرى في نحو ألفي سنة». تصوروا هذا العبء الثقيل الذي

تقوم به العصبة أو القوة ليتحمله توفيق الحكيم وحده على هذا النحو؟ يريد في ثلاثين سنة من عمره أن يقوم برحلة قطعها الأدب المسرحي في نحو ألفي سنة. من هنا ندرك قيمة هذا الرجل في صبره ومثابرته وإدراكه العميق لقدر المسئولية التي تحملها على عاتقه. لقد استطاع بالفعل خلال الثلاثين عاما التي قدرها لنفسه أن يؤسس لفن التأليف المسرحي في مصر والمنطقة العربية ويضع القواعد لبناء صرح لجنس أدبي جديد يضاف إلى الأجناس الأدبية في الأدب العربي الحديث, وأصبحنا الآن نفاخر أن لدينا أدبا مسرحيا محترما يمكن عرضه على مسارحنا دون أن نخجل ويمكن تناوله بالدراسة والبحث في معاهدنا ومدارسنا كما تفعل الثقافات الأخرى في العالم دون أن نشعر بالنقص أو القصور.

هذا يعني أن النص الأدبي المسرحي -للأسف!- لم يكن له وجود في تراثنا الثقافي قبل توفيق الحكيم لما يقرب من عشرين قرنا؛ أي منذ انتهاء عصر الحضارة الفرعونية ونصوص مسرحياتها المنفية (الأوزيرية). أما لماذا لم يكن لها وجود، فهذه في الحقيقة قضية القضايا الفكرية التي تناولها الكثيرون من الباحثين دون أن يوفقوا -للأسف!- في الوصول إلى الحقيقة التي أرى أنهم تجاهلوها إما عمدا أو جهلا أو قصورا أو تقصيرا.

والحقيقة التي أراها من وجهة نظري في اختفاء النص المسرحي من تاريخنا هذا، ترجع إلى خطيئة ثقافية كبرى اقترفتها النخبة والسلطة في تراثنا الأدبي حين اهتمت بثقافة القول واللغة التي تعتمد فقط على حاسة السمع، وأهملت واحتقرت ثقافة العرض والفرجة والمحاكاة التي تعتمد على البصر والرؤية أكثر مما تعتمد على حاسة السمع. ولهذا ازدهرت في تراثنا فنون الشعر والنثر والمقال والخطابة والرسائل والحكم، وكلها فنون قول ولغة سمعية, بينما فنون العرض والفرجة والمحاكاة التي تعتمد على الرؤية والبصر، كانت محتقرة ومنزوية في الظل لا تمارسها طبقة النخبة المثقفة أو السلطة, وإنما تمارسها الطبقات الشعبية بطريقة غير رسمية بعيدا عن الأضواء، كفنون: خيال الظل، والساحر، والمحبظين، والكرج، والسماجة، والأراجوز، وصندوق الدنيا، والحكواتي، وغيرها، مما نسميها بظواهر فنون المسرح الشعبي التي تتوافر فيها شروط العرض والفرجة والمحاكاة دون أن يتوافر فيها النص المسرحي الأدبي إلا بشكل بدائي كفن المقامة. أي أننا كنا نمارس المسرح الشعبي في الأسواق بطريقة بدائية وتلقائية وعشوائية دون نص أدبي وفكري، أو بمعنى آخر بدون عقل, لأن النص المسرحي هو في حقيقته عقل العملية المسرحية.

تسألني: لماذا لم يواكب النص الأدبي المسرحي ظواهر العرض والفرجة والمحاكاة الفنية؟ أقول إن هذا القصور أو التقصير المتعمد من قبل النخبة الثقافية في تاريخنا التي لم تقم بدورها في هذا الشأن، ولم تهتم بهذا الفن المرئي وتركته مهملا بعيدا عنها؛ بل وتعمدت إقصاءه احتقارا له واستعلاء عليه, وهذا عكس ما حدث مع فنون العرض والفرجة والمحاكاة في بلاد الإغريق مثل عند إيسخيلوس وسوفوكليس

ويوربيديس وأرسطوفانيس, وتناولوا هذه الاحتفاليات الشعبية الغنائية والعشوائية بالتطوير والتحسين والإبداع حتى خرجت على أيديهم نصوصا أدبية رائعة من التراجيديا والكوميديا التي مازلنا ندرسها ونعرضها على مسارح العالم حتى اليوم.

من هنا ندرك أهمية دور الكاتب المسرحي والنص المسرحي الذي حاول توفيق الحكيم أن يؤسس له في ثقافتنا خلال ثلاثين سنة ما افتقدناه خلال ألفي سنة. فهل ترانا الآن ونحن نطلق على المهرجان القومي لهذا العام اسم (دورة الكاتب المسرحي), نستطيع أن نعيد الاعتبار لقيمة وكيان النص المسرحي الذي وللأسف الشديد لم يعد له صفة أو كيان في عروض مؤسستنا المسرحية هذه الأيام بحجة الإعداد والتوليف والتلفيق.

هل ترانا نظل نمارس نفس الخطيئة الثقافية الكبرى التي وقعت فيها النخبة القديمة في تاريخنا وأدت إلى إهمال وتجاهل النص المسرحي الأدبي حتى اختفى من تراثنا الأدبي طوال هذه السنوات العجاف، وجعلنا نمارس المسرح بطريقة عشوائية دون نص، أو بمعنى أصح دون عقل؟ الآن، فليعلم الجميع أن المسرح لم يكن ليكون مسرحا دراميا قبل ظهور نصوص الكاتب المسرحي.

وكان مما أثار حفيظته واهتمامه الفكرة التي طرحها البعض حول إزالة مسرح البالون العريق لنقله إلى منطقة مطار إمبابة, فكان يرى الكاتب محمد أبو العلا السلاموني: أن هذا تراث لا يمكن نقله ويجب بقاؤه في مكانه فهو تاريخ، وكأنه معروف، ويشمل السيرك والبالون والسامر, فقد أصبحت منطقة تراثية، ونحن لا يمكن أن ننقل التراث, فإذا أردنا أن نفعل شيئا لمنطقة إمبابة فعلينا إقامة إنشاء جديد, إذا أردنا إقامة بالون هناك فليُنشأ بالون جديد. فالموجود حاليا تم إنشاؤه عندما كان عددنا عشرين مليونا, أما الآن فعددنا مائة مليون, فليتم إقامة جديد غيره ويُقام مسرح آخر ويُنشأ سيرك جديد, فلا مانع من ذلك. فليس شرطا نقله. فبدلا من النقل يبقى مكانه ويتم تطويره وتجديده مع إنشاء مسارح أخرى جديدة. فلا يجب اقتصار النظرة للناحية المادية كما يفكر البعض, فهذا تراث ثقافي يجب الحفاظ عليه وهو لا يُقدر بثمن, فقيمته أكبر من أي ثمن.

كما اهتم السلاموني كثيرا بمسائل التراث وتوظيفه في العمل المسرحي, حيث تناوله بكثرة في أعماله المسرحية, فقد أدلى برأيه حول أهمية الأراجوز في الموضوعات الدرامية, وعن كيفية تناوله وتوظيفه دراميا, قائلا:

الأراجوز ظهر في تراثنا الأدبي والفني نتيجة محاولة للتخلص من مسألة عدم التشخيص، لأن التشخيص يبدو أنه كان مرصودا لدى التراث, لأن المسرح لم يظهر، وكنا نبحث عن السبب في عد ظهور المسرح. واكتشفنا أن التراث السلفي يرفض التشخيص ويرفض أن يظهر إنسان يمثل دور إنسان آخر، ويُعتبر نوع من أنواع البدع في وجهة نظر السلفيين, فتحايل الفنان الشعبي على هذه المسألة فأبدع موضوع الأراجوز الذي هو محاولة من الفنان الشعبي لأن يتجاوز عن أفكار السلفيين والفقهاء الذين كانوا يرفضون التشخيص والتمثيل وفن المحاكاة، وبالتالي أصبح الأراجوز هو فن الشعب, لأنه كان يدور في الحواري والشوارع وبين الطبقات الشعبية بعيدا عن الطبقات العليا والسلطة والأعيان والأغنياء، فهو بالتالي فن شعبي وإحياءه دليل على أن هذا الفن نبع من عمق الشعب المصري.

أنا شخصيا استغللت هذا الأسلوب في كثير من أعمالي خصوصا مسرحية «النديم عن هوجة الزعيم», وفي «مآذن المحروسة» و«ملاعيب عنتر» وكثير من الأعمال المسرحية، وأعتبره نوعا من أنواع فن الشعب الذي يجب أن نحتفي به. واعتراف اليونيسكو بهذا الفن خطوة مهمة جدا تدل على احترامهم لفنون الشعوب.

وفن الشعب عموما يكون فيه كثير من النواحي التي تُعبر عن ضمير الشعب، والأراجوز عادة يُعبر عن الطبقة المطحونة والإنسان البسيط، وليس عن إنسان غني أو مرفه، فهو إنسان يعاني وبالتالي كان يقوم بدور النقد للسلطات والطبقات العليا وللمستغلين من الطبقات الأخرى، وبالتالي يمكن لأي كاتب استغلال هذه الطريقة في تقديم نقد اجتماعي ونقد سياسي, نقد اجتماعي للعادات والتقاليد والظروف الاجتماعية الظالمة، وفي الوقت نفسه ينقد الاستبداد الذي يتسم به بعض الحكام الظالمين.

الكتابة الدرامية

في أواخر عصر ما بعد الحداثة

تأليف: ويليام بيل ورزين
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

هل توجد دراسات أداء لمسرحيات شكسبير في عصر ما بعد الإنسان ؟، أو لصياغة السؤال بشكل مختلف قليلا، ما الذي يمكن أن يقدمه مفهوم ما بعد الإنسان في ما بعد الحداثة المتأخرة ؟

وقد تكون إحدى طرق تتبع السؤال عن طريق الانقسام الملح والدائم بشكل مدهش "النص في مقابل الأداء». بالطبع تمتد صلابة السؤال الى ما وراء شكسبير: فدراسات الأداء كمجال كانت تتحرك مبدئيا - وظلت في بعض الأماكن - من خلال رغبة لاستعادة أشكال المعرفة المجسدة ونقل المعرفة في مقابل الابستمولولوجيا الإلزامية المبنية علي الكتابة . ولهذا السبب ربما تؤكد دراسات شكسبير على هذا التناقض النقدي - سلطة الكتابة الغالبة في دراسات شكسبير، ومقاومة الكتابة كأساس للأداء الفعال في دراسات الأداء . فعدم الاستقرار الكامن في العبارة كاشف . ففي دراسات شكسبير، مثلا، تسمى الكتابة عن الأداء عادة "نقد الأداءperformance criticism"، أو "النقد الموجه للأداء performance oriented criticism"، أو "النقد المرتكز علي خشبة المسرح stage-centered criticism" - وهي مصطلحات لا تستخدم الا في الدراما أو المسرح أو دراسات الأداء . وتشير المصطلحات نفسها الى أن الكتابة عن أداء أعمال شكسبير تعني دمج خشبة المسرح أو الأداء (وكأنها مواقع وتقنيات وفعاليات فردية متجانسة وعابرة للتاريخ) مع ممارسات النقد الأدبي المعترف بها . ومع ذلك، علي الرغم من أن التأكيد الأخير لشكسبير علي أنه كاتب أدب مسرحي تحدى انحرافات الأداء المنتشرة في دراسات شكسبير (اذا كنا أخطأنا في الثلاثين سنة الماضية أو نحو ذلك، فقد أخطأنا في جانب الأداء وعلي حساب النص، فان خطأنا في التمييز بين النقد الأدبي والنقد الموجه للأداء أقل بكثير مما يبدو عليه الأمر . ولأن الكثير من النقد الموجه للأداء يشارك في الشعور بأن دراما شكسبير أدبية، وأن النقد والأداء هما نموذجان لتفسير النص، وأن هذا الأداء (مثل المقال النقدي، أو حتى إعادة الصياغة النقدية) هو طريقة ثانوية للوصول غالى مواجهة مشتركة ومباشرة ومتميزة من خلال القراءة. وبينما يتبادر إلى الذهن أبرز النقاد الذين تتمحور كتاباتهم حول الأداء، مثل جون راسل براون، و ج ل شتيان، فإنهم يرفضون أحيانا التفسيرات غير القابلة للتقديم علي خشبة المسرح باعتبار أنها تفسيرات غير شكسبيرية في جوهرها، إلا أنهم مع ذلك يؤسسون الممارسات المشروعة للأداء (بما في ذلك النقد المرتكز علي الأداء) في النصوص (ولاسيما نصوص شكسبير) من أجل ابتكار انجاز إنساني .

والبداية التي أود أن أثيرها هنا ليست، أولا، من الأداء بل من الجانب النصي. وكيف غيرت نصوص الثقافة الرقمية المعاصرة علاقتنا بالكتابة الدرامية، وكيف غيرت طرق الكتابة - وبشكل أكثر دقة وسائل الكتابة واستخداماتها في تقنيات المسرح - وحددت مجالا معينا للأداء الدرامي الإنساني . ولم يعمل كل من دوايت كونكرجود وجوزيف روتش وديانا تايلور وآخرون على إعادة تعريف "الأداء" فقط، بعيدا عن المصطلحات الأساسية للدراما والمسرح الغربيين (وهي إشارة أكد خلالها ريتشارد شيكنر أن الأداء هو سلوك مستعاد)، بل إنهم رأوا أن الأداء الفعال وسيلة هدامة لمنافسة استخدامات الكتابة لإضفاء شرعية علي العلاقات الاجتماعية القمعية . وبهذا المعنى، تمثل أصول الأداء استراتيجية مقاومة تابعة، وإنتاج سرد مجسد بديل؛ ووفقا لمصطلحات تايلور، فان ذخيرة أشكال الأداء غير النصية تقف خارج أشكال الأداء التقليدية والشرعية التي يحكمها أرشيف الكتابة . وبينما أعتقد أحيانا أنه قد تمت الاستفادة من هذه النماذج مقابل فهم بسيط للغاية للأداء الدرامي كما هو الحال من خلال الكتابة (وربما تفسر عبارة المسرح المرتكز إلى نص كل شيء)، فإنها ليست فقط جزء أوسع من إعادة تعريف الأداء، ولكنها أيضا إعادة تصور لتوظيف الكتابة بالمعنى الأضيق لنوع الأداء الدرامي . وهنا أود أن أطرح دراسات الأداء بشكل مختلف . فماذا لو لم نرى دراسات الأداء كوريث خفي لنقد الدراما، ولا أيضا كبديل لفهم المسرح بشكل نقدي، ولكن كجزء من ثورة مختلفة في وسائلية الكتابة نفسها، وفي الطرق التي تجعلها تؤدي، ونضع أنفسنا داخل الأداء من خلالها .

يتعلق أحد جوانب ما بعد الإنسان بعدم الاستقرار في حدود التمثيل بكل المعاني - الجمالية والسياسية والظاهراتية . وكما يلاحظ ليان تشامبرز، فان الميل الى التعامل مع التاريخ

والثقافة، وفي النهاية الاقتصاد السياسي كنظام عالمي مميز للعولمة المعاصرة التي بدأت مع الحداثة نفسها، فان إمكانية اختزال العالم الى وجهة نظر واحدة وفريدة، وادارتها من هناك، تتجسد في تطوير منظور عصر النهضة وتنعكس في صعود الذات الحديثة . والطباعة بالطبع هي تقنية أساسية، وربما كانت التقنية الأساسية التي تصنع تنوير الإنسانية، وقد اكتسبت خبرة طويلة بما هي كذلك، ليس فقط في المجازات المنتشرة في الكتاب وحجم عقلي، ولكن أيضا في مفهوم الكتب باعتبارها امتدادات مادية في نفس الوقت للذات القارئة ومحاوريها. وربما أكثر من ذلك، فطباعة الكلمة في كتاب يعني خلق المؤلف كذات وخلق الكتاب كوسيلة لتجسيد التأليف . إلى هذا الحد، بقدر ما تعني فكرة «ما بعد الإنسان» تسجيل الحدود، الحدود المرسومة في موضع الجسد وفي التاريخ أيضا: إنني أجد نفسي أتحدث بالقرب من الآخر الذي يرفض أن يكون آخرا بالنسبة لي، أي يرفض البقاء علي مسافة كموضوع يعتمد علي رغباتي وقوتي . فالتغيرات الثقافية والتقنية متزامنة، ويدهشني في نفس الوقت أن التحرر المتزايد للكتابة من الكتاب في الثقافة الرقمية قد أعاد أيضا ترتيب المفاهيم المألوفة لكل من الكتابة كاستعارة وكأداة للوعي البشري، وغيّر الطرق التي نجعل الكتابة تؤدي من خلالها . ومن المؤكد أن الطباعة مستمرة، وفي ظل حماس الاحتفال بموت الطباعة، فقد يبدو أن الموكب قد بدأ قبل وصول الجثة . ولكن بينما تستمر الطباعة والكتاب في احتلال مساحة ثقافية واقتصادية ومجازية مهمة، الا أنهما لم يعدا حاسمين في الكتابة : فقد استُبدل الكتاب وحجم المخ باستعارة وصول عشوائي رقمي مختلفة . وإضافة إلى هذه النقطة، فان صور الكتابة الرقمية، من عدة نواح – علي الرغم من اعتمادها علي أعراف الطباعة – لا تصور فقط ثبات الكتاب ودوامه وانتظامه وتوزيعه كعمل، بل أيضا تصور سرعة الزوال السائدة في النصية الافتراضية . فالكتابة في كل مكان ولا توجد في مكان، وأنها مثل الأداء نفسه، يبدو أنها تتلاشى عن الأنظار . فالكتابة التي نراها علي الشاشة هي مجرد تأثير، وظاهرة مصاحبة لشيء لا يمكننا فهمه مباشرة، إنها نبضات اليكترونية مشفرة تقوم بتكوين البكسلات بطريقة معينة – انها شفرة لا تميز في النهاية الصورة – لمحاكاة أشكال الحروف المطبوعة من أي نموذج بيانات تعرضه . فليست هاملت التي أقرأها وأضيف إليها التعليقات علي الانترنت هي نفسها النص المطبوع الذي درسته في الكلية وفي الدراسات العليا، واستخدمتها في التدريس لعدة سنوات فقط ، ولكن علاقتي بها التي ترتبط بالملكية والوسيلة علاقة مختلفة . اذ يمكنني تحويل هاملت الرقمية بطرق متنوعة كثيرة، علي الرغم من أنني لا أعلق أو أغير النص ولكني أقول بتحديث واستبدال مثيل مؤقت يتم نسخه مرة بعد أخرى الى محرك البحث أو القرص الثابت لكي يصبح نصا جديدا . فوضعها الخيالي كممتلكات يتأرجح باستمرار من خلال مسئوليتها عن اختفاء: نسخ رواية أورويل «١٩٨٤» التي حذفتها مؤسسة أمازون من قراء كتب سلسلة كيندل في الصيف الماضي، إذ تؤكد هذه الكتابة نفسها باعتبارها موجودة في كل مكان تقريبا، لكي تتحول كتابة، وغير موجودة في نفس الوقت .

ومن نواح كثيرة، بالطبع، يعد المسرح والأداء الدرامي المؤسستين المتبقيتين، ليس لأنهما يعتمدان علي وجود إنساني أساسي – اذ يجب أن يكفي تاريخ المسرح لتوضيح الطبيعة الأيديولوجية المحددة بشكل مفرط للتمثيل باعتباره انكسارا للعنصر الإنساني – ولكن لأنه قد تم تعديله في الغرب بالكامل من خلال الطباعة والكتاب . وقد صيغت خصائص الأداء الدرامي لبعض الوقت من حيث قدرة الدولة علي إعادة صياغة الأداء الدرامي المبني على منطق الطباعة . وأن الفكرة القائلة بأن بدائل مسرح المخرج والمسرح التجريبي والمسرح غير القائم علي النص ربما تكون فكرة موحية بدرجة كافية للتقاليد، مما يؤكد أن فكرة اريك بنتلي التي لا تزال سائدة عن القوة الملائمة لكتابة الأداء : فالكاتب الدرامي لا يرسم خطة إجرائية فقط، بل يتصور عملا فنيا مكتملا وينقله بالفعل – باستثناء استنساخه الفني . فلا بد أن نلاحظ أن الأداء المسرحي يميل الى ابراز البعد الفكري البحت للمناشدة علي إغلاق الطباعة مع العمل . وقد يفهم أن الأداء موجه من خلال الكتابة، وأن يكون أمينا في تنفيذ الإرشادات المكتوبة فيها، ولكن ما يمكننا من رؤية الكتابة في الواقع – أي كتابة، بما في ذلك تلك الكتابة الدرامية الغربية التقليدية – علي أنها إخبار أي شخص أن يقول أي شيء ينشأ خارج الكتابة نفسها، في النسيج الكثيف للتقاليد الجمالية والعملية والمتجسدة والمقاربة التي تبني الأداء كحدث يمكن التعرف عليه (وقد تطول القائمة) . وبدون هذه التكنولوجيا، ما هو بالضبط نص المسرحية التي يخبر أي شخص بما يجب أن يفعله ؟

ومن المدهش أن التحول الرقمي للكتابة هو جزء – يشير ويسهل ويوظف – من تحول أوسع في الثقافة، ونظرا لأن ممارسات الأداء هي المعنية، فانه تحول محتمل أيضا لما بعد الإنسان . لدرجة أننا عند تحديد خطاب الطباعة مع صياغة موضوع التنوير وتوسيعه، يمكننا أن نقول ان عدم هوية الكتابة الرقمية المنتشرة ترفض اخضاع أنماط التمثيل الأخرى، لكي تؤطرها في منظورها وتبقيها علي مسافة . (وتجدر الإشارة إلى أن الشفرة أمر مختلف تماما) . فبعض المسرح اليوم يرفض أن يكون هو الآخر بالنسبة للسلطة النصية، ومجرد الفراغ المنسوب الى مدلوله : والعمل التعويضي ببراعة في عروض فرانك كاستروف المركبة التي تستجوب وظيفة كل من الكتابة وتاريخ المسرح في الأداء المعاصر، مثل عرض "هاملت" لفرقة ووستر جروب، و « بيت الدمية « لفرقة مابو ماينز . في الواقع يمكننا الحصول علي إحساس انعكاسي بقبول

هذا المسرح بعد الدرامي من تحديث أكثر جذرية، مثل عرض " عطيل " لبيتر سيلرز . فقد قُدم هذا العرض في أوروبا في عام ٢٠٠٩، وفي نيويورك في سبتمبر من نفس العام، وهو يجسد علاقة الحب المستمرة بين "اميليا « و»عطيل "، ويؤكد علي شكوك " ياجو» (من المعتقد في الخارج أنه من بين أوراقي / قد أخذ مكاني)، وإضفاء نوع مختلف على خيانات المسرحية . وفي تعقيب بعد العرض، ادعى سيلرز سلطة نصية لهذه الفكرة في شكاوى ياجو إلى رودريجو، وفي نفس الوقت، بضمن هذا المفتاح النصي بالكاد خصوصية استفزازية لعلاقة عطيل باميليا في العرض، الأقل اثارة للشهوة من علاقته بديدمونة، ولكنها أعمق وأكثر تأكيدا وان لم تكن مساوية لها (فاميليا موجودة علي خشبة المسرح عند افتتاح المسرحية، تراقب بشكل بائس عطيل وديدمونة في السرير في منتصف المسرح بينما يخدع ياجو رودريجو في أسفل خشبة المسرح علي اليمين) . ويتميز العرض بالتمثيل التقليدي نسبيا، مما ينتج عنه طابع نفسي متماسك، ويبدو أنه يتابع عمله إلى المصادر النصية ، ويصر في نفس الوقت، علي تأكيد غير المتوقع وحدث عطيل غير القابل للتوقع . ويبرز هذا العنصر المعدل بشكل بارز في عملية اختيار الممثلين للأدوار أيضا، وهي عملية تعيد الاستقطاب العرقي المحدد للنص . إذ يتم تصوير عطيل باعتباره لاتيني، ويتم تصوير ياجو وديدمونة باعتبارهما انجليزيان بينما في التسلسل الهرمي المنسوب الى فينيسيا فان (الدوق وكاشيو ومونتانو/بيانكا) هم أمريكيون من أصول أفريقية . اذ يبدو أن الدوق قد أختير لمكانته الرئاسية ولياقته البدنية : ميول العرق في هذا العرض المسرحي الذي يعلن عن حقبة أوباما أيضا، والذي من المعتقد بشكل وديع اصراره علي الاستجابة لأولوية شكسبير والمجاز المؤلم مع البنيات الجديدة والعلاقات الجديدة .

والتوتر ملموس في أهداف العرض ، بالرغم من الرغبة في استخدام عطيل كوسيلة لتزييف البنيات والعلاقات الجديدة، اذ تعتمد اقتصاديات مسرح شكسبير الأمريكي المعاصر علي تفويض النص، نص العبقرية والخيال الذي يحتويه . لدرجة أننا يمكن أن نقول ان العرض الذي زعم أنه يقدم عطيل شكسبير قد انحرف بشكل واضح عن العلاقات الجديدة للمسرح بعد الدرامي، والمسرح الذي يفضل فورية الحدث علي اشارية المشهد، ويفضل التمثيل الدرامي، يتم تأسيسه فعلا كجزء من الأرشيف، كفرع من فروع الأدب . وكما لاحظ هانز ثيز ليمان، فانه يصطلح غالبا علي أن عروض سيلرز هي عروض بعد حداثية لأنه يجلب بصرامة وبلا وقار المادة الكلاسيكية إلى العالم اليومي المعاصر . وبدلا من تحدي التمثيل المسرحي الذي يعتبره ليمان من العناصر المكونة للمسرح ما بعد الدرامي، يبتكر سيلرز موضوعات التمثيل المتأصلة في العرض : الشمولية والإيهام وتمثيل العالم متأصلون في نموذج الدراما، وبشكل معكوس، فانه من خلال الشكل نفسه يعلن المسرح الدرامي الشمولية كنموذج للحقيقي . فالمسرح الدرامي ينتهي عندما لم تعد هذه العناصر هي المبدأ المنظم ولكن مجرد أحد العناصر المتغيرة في الفن المسرحي . وبينما أعتقد أن ليمان يضع تمييزا تاريخيا وتقليديا بشكل ملائم، فانه محق بشأن سيلرز . وعلي الرغم من أن سيلرز يبدو أنه خصائص النص المفهوم بشكل تقليدي (اذ ينسب التحدي الى شكسبير نفسه طوال الوقت) إلا أن العرض يصر علي أن القصة المتماسكة موضوعيا والمقتصرة علي المسرح هو موضوع مرخص لنا استهلاكه : ويمكننا استجواب تصوير فيليب سيمور هوفمان لاياجو، ولكن ذلك لن يزعج التعبير التقليدي الحديث " للممثل و الشخصية، والمؤدي والمشاهد، باعتبارها كيانات ثابتة وراسخة – كي لا نقول شيئا عما هو حقيقي أو ما هو افتراضي، أو ما هو علي المحك، في مشاركتنا في العرض . يطرح مفهوم المسرح بعد الدرامي نفسه بشكل مختلف بالنسبة للكتابة، وليس تمثيل الدراما ولكن استخدام النص كوسيلة لتشكيل الحدث ليس ثوريا أبدا . فالمسرح يعتمد علي التقاطع المثير بين التمثيل المراوغ والأجسام المادية الملموسة التي يمكن أن نقول إنها بدأت تأخذ شكلها في الظهور الجدلي لتقليدين حديثين مبكرين : المسرح العلماني المحترف والنشر المطبوع . ولكن ما هو جديد، وما يتضمنه التحول المستمر في الدراما والأداء المسرحي والكتابة كتقنيات إنسانية، هو المدى الذي لا تتغير فيه ادعاءات الإخلاص ببساطة (كما هو الحال في عروض سيلرز ووصفه لها)، ولكن لنطرح جانبا رفض المسرح باعتباره آخر متفق عليه من منظور سلطة التأليف المطبوع .

ومع ذلك، يرفض الأداء الدرامي، بشكل متقطع أو ناقص، أن يتم تصويره بشكل متزايد علي أنه الآخر المطبوع . فغالبا ما يبدو أن أشكال الكتابة الدالة، لا توجه لغة "خشبة المسرح " بقدر ما توفر قناة واحدة لخطاب الأداء المسرحي، وغالبا لا تكون هي القناة المهيمنة . ويوضح المسرح نقد كاثرين هايلي لنظرية معرفة المعلومات ؛ بدلا من أخذ المسرح إلى موقع اعادة التقديم فقط – وكأن النص مكتوبا من خلال المعلومات ككيان حر مرن وغير مترابط وكيان كمي – يتعامل النص المعاصر بصراحة مع الكتابة الدرامية كأداة سوف تتغير بالمعلومات التي ينقلها عن طريق الأداء . وبطبيعة الحال، فان تأمل أداء شكسبير بهذه الطريقة يثير التساؤل عما إذا كان – أو ينبغي أن – يُنظر إليه علي أنه نوع فني، حيث يعمل الأداء بشكل صحيح علي صب المعلومات النصية بوسائل أخرى . وهذه هي الرؤية الإنسانية التقليدية التي تتمحور حول أداء شكسبير والمسرح الدرامي علي نطاق واسع، إنها بالمناسبة رؤية للأداء الدرامي نشاركها غالبا – علي الرغم من تقويمها بشكل مختلف – في دراسات الأداء أيضا . ما يلفت الانتباه هو كيف أن هذا الفهم مغلف بفهم ضيق لاستخدامات الطباعة، وشروط القيمة الأدبية وممارسات الهيمنة المرتبطة بثقافة الطباعة . وبغض النظر عما إذا كان شكسبير قد ابتكر الإنساني من عدمه، فان تقنيات كونه إنسان – وبشكل قاطع تقنيات الكتابة وتقاليد التمثيل وممارسات تأطير العرض المسرحي – أصبحت الآن مختلفة تماما وتستغل تأسيس الذات وأدائها بمختلف الطرق . وبينما تلقي دراسات الأداء نظرية نقدية علي الأرشيف القمعي للمسرح الذي يقوم علي النص، فربما نتمكن بشكل مثمر أكثر – وأعتقد أنه مع درجة أكبر من المسئولية التاريخية نعيد توجيه الإحساس بعدم الاستقرار التأسيسي للأداء إلى ممارسات وتقنيات الكتابة التي نعيش فيه الآن . فالكتابة الأداء غير قابلين للقياس : ربما الى هذا الحد، يؤطر المسرح الدرامي الغربي تنافرا أساسيا في التقنيات وفكرة الإنساني .

ويليام بيل ورزين يعمل أستاذا للفنون، ويشغل حاليا منصب رئيس قسم المسرح في برنارد كولدج . وله العديد من المؤلفات منها " فكرة الممثل " ١٩٨٤، " الدراما الحديثة وبلاغة المسرح " (١٩٩٣)، و " شكسبير وسلطة الأداء " (١٩٩٧)، و " شكسبير وقوة الأداء الحديث " (٢٠٠٢)، و" الطباعة وشاعرية الدراما الحديثة " (٢٠٠٦) .

ونشرت هذه المقالة في Postmedieval : a journal of medieval cultural studies (٢٠١٠)، ١، ٢٠١٥ -٢٢٢ .

مذكرات نجيب الريحاني الحقيقية والمجهولة(١٨)

نهاية المذكرات

إعلان مسرحية قسمتي

توقفنا في المقالة السابقة عند اقتناع الريحاني بعمل فيلم مع «أحمد سالم»، بعد ظهور فيلم «الحل الأخير».. واليوم نستكمل الموضوع كما نشره الريحاني في مذكراته عام ١٩٣٧ المنشورة في مجلة «الاثنين والدنيا»، قائلا: «أقول إن هذا الإقبال الكبير على «الحل الأخير» زادني طمأنينة، وطرد من مخيلتي شبه التردد الذي كان يلازمني قبل مشاهدته. واشتركت مع بديع في وضع فكرة السيناريو ثم ذهبنا إلى الأستوديو ولقينا الأستاذ أحمد سالم فعرضنا عليه فكرتنا، ولكنه أمهلنا يومين قابلناه بعدها فعرفنا منه أنه قائم في الغد إلى أوربا لأعمال تستدعي غيابه فترة. ثم قص علينا فكرة جديدة مفضلا جعلها أساسا للسيناريو الذي نضعه!!

الأستاذ الدكتور
سيد علي إسماعيل

ولا أجد غضاضة في التصريح بأن هذه كانت المرة الأولى التي استحسنت فيها قصة لأي إنسان كان.. ووافقني بديع على صلاحية هذه الفكرة فعقدنا النية على بناء سيناريو «سلامة في خير» على أساسها، وقد كان. وأود أن أشير هنا إلى أن اختيارنا كان قد وقع على اسم «أفراح» لإطلاقه على الفيلم، ولكن الأستاذ سالم فضل عليه اسم «سلامة في خير» وقد كان.. برضه. وسافر الأستاذ أحمد سالم إلى أوروبا بعد أن سلمنا للأستاذ «نيازي مصطفى» بصفته مخرجا للفيلم. وإني لأذكر أنني صدمت هذا الفتى في ذلك الحين بتصريح غير مستحب لأنني لُدغت من مخرجين قبله.. ولا يُلدغ الممثل من مخرج مرتين!! ولكن مرور الوقت والاختلاط في العمل كانا خير محك عرفت منه قيمة نيازي فاعترفت بخطئي السابق في تقديره فهو كفء مخلص لفنه. وكانت اجتماعات متعددة متتالية بيني وبين بديع ونيازي عالجنا فيها وضع السيناريو وربط موضوعه وحوادثه. وكثيرا ما كنا نقف أمام عقبات تعترض سبيل منطق الأشياء وطبائعها حتى لقد كان اليأس يداخلني في بعض الأوقات فأفقد فضيلة الصبر وتظلم الدنيا في عيني فأذكر الفشل الذريع الذي يضاف إلى ما قبله.

وهنا أرى أن أعترف بجميل زميلي بديع فقد كان يُهون عليّ تلك المصاعب ويبعث فيّ من روحه عزما وتشجيعا يرفعان عن كاهلي بعض ما أقاسي من أفكار قاتمة سوداء. وكم أكد لي في بعض أحاديثه أننا سنتغلب على كل صعب لأن الموضوع الذي نعالجه موضوع صالح ولن نجد خيرا منه مهما بحثنا ومهما مكثنا. وبالجملة فقد عانى بديع من الأمرين طيلة الأشهر الثلاثة التي أمضيناها في تأليف السيناريو والحوار، فكم استدعيته في الصباح وفي المساء وفي الظهر.. وفي كل من أوقات النهار والليل. وهنا أكشف للقراء سرا لم يقف عليه واحد منهم وهو أنني بعد أن تم من تصوير الفيلم أربعة أخماسه ولم يبق إلا خُمسه كانت هناك أجزاء من الفيلم لم ننته من تأليفها بعد تماما كما نفعل في رواياتنا المسرحية.. واللي فيهش ما يخليهش!! وسرنا في عمل الفيلم وحولنا جو من التفاهم التام لم يكن لي به عهد من قبل، فقد كان المخرج يعمل في حدود واجبه، وكثيرا ما عاوننا بأفكار ثاقبة وآراء ناضجة فكنا نحن الثلاثة نواصل العمل سويا وكل منا يشعر أنه يؤدي فرضا واجبا يدفعه إليه الإخلاص والحرص على النجاح. وما أبديته عن المخرج يصح أن أبديه كذلك عن الشاب النابغ الأستاذ «محمد عبد العظيم» الذي مهدت إليه مهمة تصوير مناظر الفيلم، إذ كنا نشاهد من حرصه على عمله وشغفه بإتقانه ما كان يطلق ألسنتنا في كثير من الأوقات بالثناء عليه وعلى مجهوداته الموفقة. وشاهدت من الأستاذ مصطفى ومن «مهندس الصوت» دقة في أداء عمله وثقة بالنفس كبيرة.

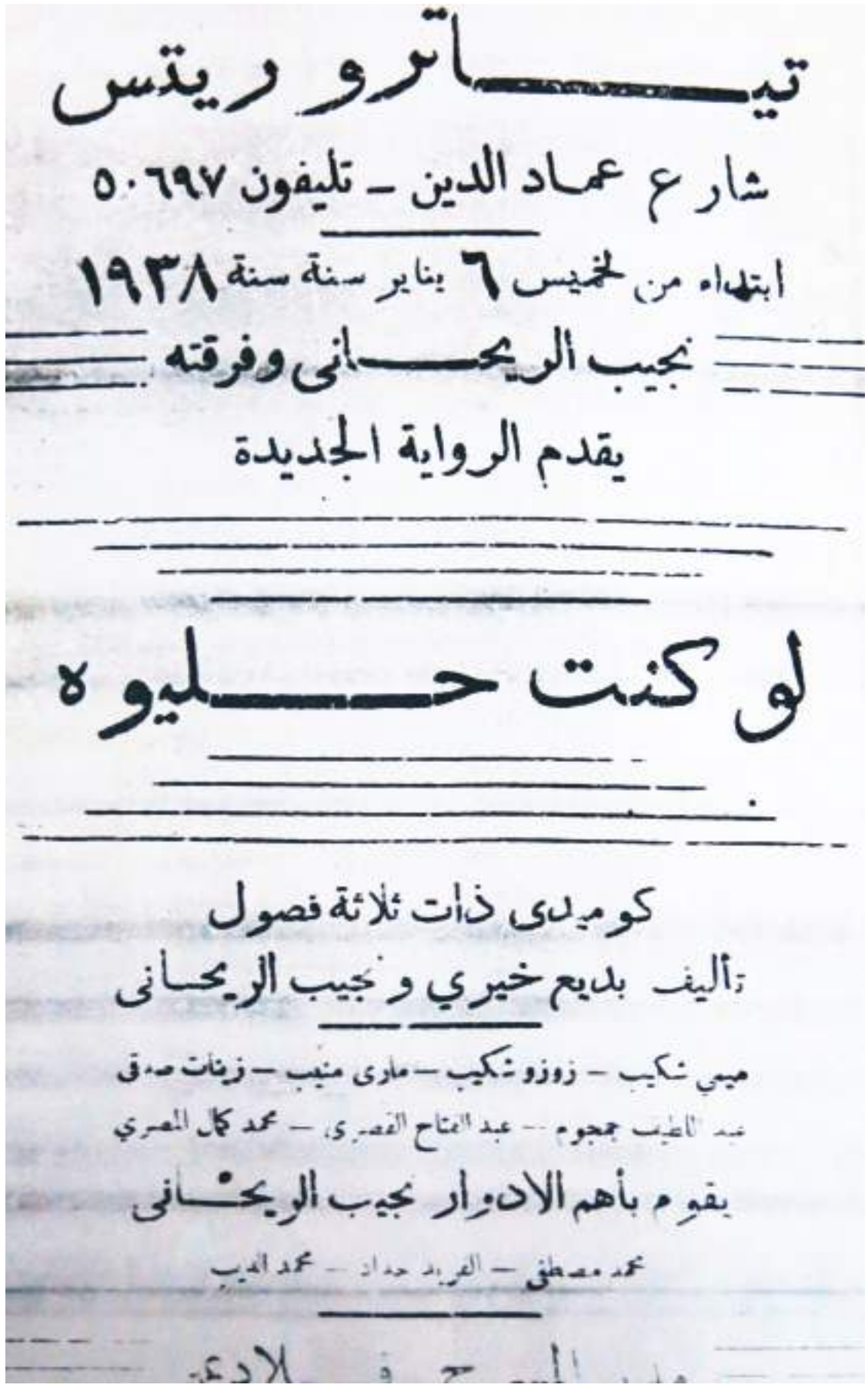
وبعد مضي أيام قليلة شاهدت صوري على الشاشة البيضاء وسمعت صوتي جليا لأول مرة فآمنت بأني كنت في أفلامي السابقة ضحية الجهل الفاضح الذي كان «يتمتع» به من اشتركت معهم من «الفنانين»!! وعاد الأستاذ سالم من أوربا وكثيرا ما كان يفاجئني مع بديع في منتصف الليل بالأستوديو عاكفين على الكتابة والتأليف فيشترك معنا بآرائه ويمدنا بأفكاره، وهي معاونة صادقة نذكرها له مع التقدير والشكر، كذلك كان يفعل الأستاذ «حسني نجيب» السكرتير العام للأستوديو. وقد امتلأت نفسي ثقة بالنجاح بعد هذه المشاهدات المتوالية. وقد تحقق الأمل وكان مصير هذه المجهودات المتواصلة ما نلمسه الآن من نجاح الفيلم.

إحمد سالم

عرف قرائي الأعزاء أنني أجهدت نفسي كثيرا في الموسم الماضي، فقد تابعت العمل فأخرجت على التوالي «قسمتي، ومندوب فوق العادة، والدنيا على كف عفريت»، وقبل أن أشم «نَفَسي» أو أستريح أياما أُخذت من الدار للنار: نار الأستوديو وأضوائه المحرقة وعمله المرهق الذي لا أستطيع وصفه لك يا عزيزي ونور عيني القارئ المحبوب. وقبل أن ننتهي من آلام الوقوف أمام الكاميرا آناء الليل وأطراف النهار.. استلمني المسرح.. ولهلبني الموسم فاقتحمته بروايات قديمة نزولا على نصائح الأعزاء من الإخوان واقتراحات المحبين من المتفرجين.. ولكن ذلك لم يحل بيني وبين التفكير مع الزميل بديع في الرواية الجديدة «لو كنت حليوة». ومعنى ذلك أن أبراج مخ الغلبان.. كانت حاتطير طيران. والذي زاد الطين بلة ما أصاب عيني في نهاية العمل بالأستوديو من أثر الأضواء التي كنت أقف تحت وهجها الساعات الطويلة، والتي تكتفي من غير مبالغة لكهربة خزان أسوان!! ولولا أن الله قيض لي بعض الأطباء الأصدقاء الذين اختشى منهم المرض على عرضه ففارقني غير مأسوف عليه.. أقول لولا ذلك لعرضت نفسي على مؤتمر الرمد الدولي الذي عُقد بالقاهرة في الأسبوع الماضي.. ولكن الحمد الله جت سليمة.. والبركة في الإخوان.

وشاء الحظ الحسن أن أتنقل في الأسبوع الماضي بين طنطا والمنصورة ودمياط حيث أمضيت مع الفرقة ليلة في كل من هذه المدن أحيينا في الأولى حفلتين ماتنيه وسواريه. وأريد أن أثبت هنا أن الفقير الماثل الآن بين أيديكم أيها القراء أُستقبل في مدينة المنصورة استقبالا لم يكن ينتظره.. ويظهر أن منشأ هذه الحفاوة عائد إلى أن فيلم «سلامة في خير» عُرض في المنصورة قبل أن نزورها، فأراد المنصوريون الكرام أن يظهروا ولمحسوبهم لونا من ألوان التكريم الذي اشتهروا به فقابلوني تلك المقابلة التي لا أنساها.. فقد أطلق جميلهم لساني بترديد الشكر لهم في كل مجال وبإثباته في مذكراتي ليكون مسكا للختام. وفي المساء قدمنا رواية «مندوب فوق العادة» فما كنت أظهر على المسرح حتى استمر التصفيق بضع دقائق.. وهذا عمل أعترف بعجزي عن الشكر من أجله.. وإن كنت لا أجد ما أقوله غير «فلتحيى المنصورة».

وعدت إلى القاهرة في يوم الأربعاء، ولتسمحوا لي أن أعترف بأن الأيام الثلاثة التي قضيتها خارجها كانت بمثابة أجازة من بعض الوجوه استراح فيها فكري ومخي راحة أرجو أن تعوضني بعض ما أفقدني العمل إياه. وها أنا واضع نصب عيني وضع الرواية الجديدة «لو كنت حليوة» بالاشتراك مع أخي وصديقي بديع.



إعلان مسرحية لو كنت حليوة

وأرجو الله أن يكتب لها الفلاح فنضمها إلى لِستة أخواتها السابقات.

نتيجة وعبرة

إلى هنا انتهت أحداث مذكرات نجيب الريحاني من حيث الأحداث، ولم يبق منها إلا خاتمتها وكلمة الشكر!! والخاتمة كتبها الريحاني في فقرتين بعنوانين، الفقرة الأولى عنوانها «نتيجة» وفيها قال: «والآن يا قارئي العزيز أقف معك لحظة قبل أن أضع القلم

عنوان المذكرات

في مكمنه وقبل أن أدفع هذه الخاتمة إلى المطبعة. أقف لأتذاكر وإياك في حديث لا بد منه وهو أنني قَصرت ما نشرت في حياتي العملية وحدها ولم أمس الحياة الشخصية إلا لمسا خفيفا، كانت تقتضيه ظروف السرد والشرح. وكم كانت ذكريات الحوادث تمثل أمام ناظري حين كتابتها وكأنها كانت من حوادث اليوم الذي أكتب فيه مع أنه مضى على وقوعها سنوات. أقول إنني قدمت لك يا سيدي وملاذي ونور عيني القارئ حياتي العملية أما حياتي الشخصية.. حياتي المليئة بالفواجع والمآسي والفكاهات والمضحكات.. هذه الحياة ستكون إن شاء الله موضوع بحث آخر قد أنشره لقراء الاثنين عاجلا أو آجلا، وندع هذا جانبا. والآن.. الآن، بعد أن تذوقت من الحياة حلوها ومرها، وبعد أن جرعتني كأسها حتى الثمالة - كما يقولون - بعد ذلك كله أقرّ وأعترف أنا الواضع اسمي بخطي فيه أدناه نجيب الريحاني أنني خرجت من جميع التجارب التي مرت بي.. خرجت منها بصديق واحد.. صديق هو كل شيء.. وهو المحب المغرم الذي أتبادل وإياه الوفاء الشديد والإخلاص الأكيد.. ذلك الصديق هو «عملي»!! إنه أشبه بالمعشوقة الفاتنة التي كملت أوصافها ومحاسنها لولا أنها غيور.. غيور بكل ما في هذه الكلمة من معنى.. فهي وفية ما دمت وفيا لها.. أما إذا حدثتني النفس بخيانتها فالويل الويل.. وسواد الليل.. أنها تكشر عن أنيابها وتقلب لي ظهر المجن.. تتنمر وتتنكر.. وترغي وتزبد وتفور وتثور.. وتطلع القديم والجديد. نعم أيها السادة.. فإنني حين أتفرغ لعملي أجد النجاح يواتيني والحظ يقبل عليّ.. أما إذا اتجهت بقلبي إلى شيء آخر.. أو إذا ساقت لي الظروف غراما طائشا.. أو سهما رائشا.. فاندفعت وراءه.. هنا تكون الطامة.. وهنا يخونني العمل.. ويخلع نعليه.. ليجعل من رأسي منفضة لهما.. والعياذ بالله. وكثيرا ما تعاودني الذكريات حين أجتمع بالأخ الصادق بديع خيري، فنتذاكر شؤون الماضي ونعترف بأننا كوفئنا حق المكافأة إذ اكتسبنا جمهورا يقدرنا ويقدر عملنا.. وإن كان حظنا من الناحية المادية.. هو حظ الأديب في مصر.. لكن معلهش برضه.. مستورة والحمد لله.. وكل ما يهمنا هو أننا نشعر بأن علينا رسالة نؤديها للوطن المحبوب وقد أديناها كاملة.. وكوفئنا على هذه التأدية.. وحتى لو فرضنا أننا لم نكافأ فما كان ذلك ليحول بيننا وبين أداء الواجب».

أما فقرة الختام الثانية، فكانت بعنوان «عبرة»، وفيها قال الريحاني: «بقيت العبرة التي أبثها أخيرا وهي أنني أصبحت أعتقد أن العواطف وما إليها من الكلمات والاصطلاحات المنمقة ليست إلا لهوا ولعبا وتجارة يمارسها بعض الناس للضحك بها على عقول السذج وقاصري الإدراك، تماما كما تفعل «المعددة» في المآتم، فإنها تأتى بعبارات الأسى والحزن العميق الذي يفتت الأكباد ويحرك الجماد. ومع ذلك فإنك تبحث في قرارة فؤادها فلا تجد مثقال ذرة من الحزن والألم. تلك ما أوصلتني إليه التجارب فيما يختص بالعواطف. ولعل ما يراه الجمهور من المواقف المضحكة في رواياتي منشؤها هذا الاعتقاد الراسخ في حياتي».

آخر شيء في المذكرات، كانت كلمة الشكر، التي وضع لها الريحاني عنوانا هو «كلمة واجبة»، قال فيها: «وهنا أراني مدينا للصديق العزيز الأستاذ «توفيق المردنلي» بكلمة شكر، لأنه كان السبب الأول والأخير في حملي على كتابة هذه المذكرات. فأنا - ولا حياء في الحق - أقرب إلى الكسل إذا لم أجد الدافع الذي يسوقنى إلى ما أريد. وقد قيض الله لي في صديقي توفيق ناصحا أقنعني في البداية بضرورة كتابة مذكراتي فنزلت على تلك النصيحة إلى أن انتهيت منها الآن بعون الله وحمده واخترت هذه الصحيفة المحبوبة. فليكن شكري لتوفيق آخر ما تخط يميني في هذه المذكرات.. ووداعا قرائي الأعزاء وإلى اللقاء «انتهت» [توقيع] نجيب الريحاني».

كلمتي قبل الأخيرة

عزيزي قارئ جريدة «مسرحنا».. أنت الآن قرأت أول مذكرات كتبها الريحاني ونشرها في حياته عام ١٩٣٧ في مجلة «الاثنين والدنيا»!! كما أنك قرأت مذكرات أخرى منشورة في مجموعة مقالات متفرقة نُشرت في الصحف والمجلات قبل نشر المذكرات الكاملة عام ١٩٣٧. وهذا يعني أن جريدة «مسرحنا» في هذا العام ٢٠٢٣ تكون المطبوعة المسرحية الوحيدة في العالم التي نشرت جميع مذكرات الريحاني المنشورة في حياته، والتي تشتمل على سنوات نشاطه وحياته حتى ديسمبر ١٩٣٧، وذلك بناء على قوله في نهاية المذكرات أنه أنهاها بعد أسبوع من عقد مؤتمر الرمد الدولي بالقاهرة!! وهذا المؤتمر عُقد في ديسمبر ١٩٣٧.

وبناء على ذلك أقولها صريحة: إن جميع الحلقات المنشورة في جريدة «مسرحنا» تحت عنوان «مذكرات نجيب الريحاني الحقيقية والمجهولة».. هي المذكرات الحقيقية والكاملة لنجيب الريحاني - والتي كانت مجهولة، ومن ثم اكتشفتها ونشرتها - كونها المذكرات الوحيدة الكاملة والمنشورة أثناء حياة الريحاني!!

وبناء على ذلك أقولها صريحة أيضا: إن «جميع» المذكرات المنشورة بعد وفاة الريحاني ولو بيوم واحد.. هي مذكرات معتمدة على المذكرات الحقيقية الأولى «مذكرات ١٩٣٧»، بعد تعديلها وإعادة صياغتها بالحذف والإضافة تبعا لظروف ومزاج من قام بذلك آمنا مطمئنا بسبب وفاة الريحاني وعدم مراجعته لها، وأيضا بسبب علاقة الصداقة المتينة بين الريحاني وبديع خيري، حيث إن «جميع» المذكرات المنشورة بعد وفاة الريحاني نُشرت بموافقة بديع، وكانت يده هي الأعلى في صياغتها وإعادة كتابتها، وخصوصا جميع الأحداث الموجودة في «جميع» المذكرات من عام ١٩٣٨ إلى ١٩٤٩ حيث إنها أحداث لم يكتبها الريحاني نهائيا.. بل كُتبت على لسانه ونُسبت إليه من قبل بديع خيري أو غيره!! ولنا كلمة في هذا الشأن الأسبوع القادم -بمشيئة الله!!