العدد(1419) السنة السادسة -الاحد (25) كانون الثاني 2009 ◆ http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com

المسرح الانتقائي في تجربة سامي عبد الحميد

عبد الخالق كيطان

تبدو تجربة الأستاذ سامي عبد الحميد الإخراجية واحدة من تجارب المسرح العراقي الإشكالية، ويعود ذلك إلى ميزة هذه التجربة الواضحة في الابتعاد عن الأسلوب الثابت، أو ما يمكن تسميته بالمشروع المسرحي واضح المعالم مما جعلها تتنقل بين المدارس والأساليب المسرحية المختلفة... وذلك أمر كثيراً ما دفع النقاد إلى مهاجمة عروض بعينها للأستاذ سامي عدوها بعيدة عن الخلق والابتكار أو العكس ضمن ما يمكن تسميته بتبادل المواقع.

في الكثير من الأحاديث الجانبية مع الأستاذ سامي وجدته يركز على مفهوم يسميه: المسرح الانتقائي، وفي حوار طويل معه أجريته قبل سنوات أشر الأستاذ سامي تجربته باعتبارها رائدة في هذا المجال، وأذكر أنه تحدث عن تجربة الفنان الراحل عوني كرومي بالصيغة ذاتها... واليوم، يعود الأستاذ للحديث عن المسرح الانتقائي في كتابه الجديد: نحو مسرح حي (بغداد ٢٠٠٦)... فما المسرح الانتقائي في فكر سامي عبد الحميد؟

يرى الأستاذ عبد الحميد أن الانتقائية تدعو إلى تعدد الابتكارات وإلى توسيع الخيال وتفسح المجال للتجريب، وتفسح المجال للتبسيط والاختزال وللتحول من التخصيص إلى التعميم. ويواصل بالقول أن الانتقائية تحرر المخرج من قيود البناية المسرحية التقليدية.

وهو في مقاله الموسوم: الانتقائية هي الأرجح (الفصل الثاني من الكتاب) يقرر سلفاً، كما هو واضح من العنوان بأن المنهج الانتقائي الذي يدعو إليه يطلق العنان لإبداع الفنان مما يجعله يتنفس أنسام الحرية، وهي جملة شعاراتية لا تؤسس حقيقة للمشروع الذي يريده هو شخصياً بالرغم من سياحته القصيرة على تجارب مخرجين أجانب عدهم البحث ضمن الرؤية الانتقائية..

يريد الفنان عبد الحميد بدعوته هذه التجربته الممتدة على مدى أكثر من نصف قرن، وهو المخرج المجرب الذي جالت مسرحياته المناهج المختلفة ولم تستقر على منهج بعينه، وهو في مقاله الطويل يذهب إلى المقارنة مع تجربة الفنان الدكتور صلاح القصب، صاحب مسرح الصورة المشهور، باعتبارها تجربة أسلوبية ثابتة.. ونحن نعرف أن الأسلوب يؤدي إلى النمط والنمط معناه قبر التجريبي.

لقد تعامل الأستاذ عبد الحميد مع نصوص أجنبية وعربية ومحلية مختلفة، وكان في كل تجربة جديدة له يريد ابتكار رؤية إخراجية تناسب الظرف السياسي العراقي المشحون طوال القرن الماضي، فهو كالماشي على حقول جمر، فتراه يوماً يميل إلى الواقعية، ومرة إلى التعبيرية ومرة إلى الرمز والكلاسيكية والسريالية والوجودية والإيمائية وهكذا.. وعلى صعيد التمثيل أيضاً كانت مساهماته تتقلب حسب الأدوار التي يؤديها، وإذا كان الأمر مقبولاً بدرجة كبيرة في فن الممثل، على اعتبار أن الممثل صانع أوجه ماهر، فأنه لأمر مختلف حقاً في الإخراج، من دون أن نسقط في فخ الترويج للأسلوب الثابت المكرر.

لا تعني الانتقائية في تقديرنا التقافز بين المناهج المختلفة، بل تعني مطابقة العروض للضرورات، وقد نختلف في توصيف الضرورات، ولكننا سنتفق حتماً في أن لكل عرض، انتقائي بلغة عبد الحميد، شروطاً وظروفاً محيطة ما يبعد العمل عن فكرة المسرحة لمصلحة أفكاراً أخرى..

فعبد الحميد مثلاً عندما يشتغل مع طلبة الأكاديمية هو ليس الذي يعمل مع المحترفين في الفرقة القومية، وعندما يقوم بإخراج مسرحية حدث موسمي هو ليس عبد الحميد الذي يقلقه مشروع مسرحيه فيستغرق من وقته وفكره وجهده.. هكذا يبدو تنقله بين الأشكال المسرحية في الكثير من الأحيان محاولة للإمساك بشكل عصي ومستفز، وبالضرورة خاضع لاشتراطات ما حولية..

تجربة مثل تجربة الفنان عبد الحميد، وعلى هذه الرقعة الزمنية الطويلة، وبكل معاصرتها لأجيال من التجارب والاتجاهات المسرحية المختلفة ليست بالنتيجة تجربة عابثة أو غير مدروسة، فهو حينما يقدم عملاً بتوقيع مؤلف جديد، أو شاب، أو حتى مبتدئي مسرح، فإن النزعة التربوية هي التي تتحكم بعمل من هذا النوع، وعبد الحميد، كما نعرف هو أستاذ الدراما في أكاديمية الفنون الجميلة على مدى عقود، فما يمكن تسميته بالمهنة(التدريس) يقع في صلب يومياته التي اعتاد عليها هذا العمر الطويل.. وهذا ما قصدناه قبل سطور في حديثنا عن مطابقة الضرورات.

الأمر نفسه ينطبق على المخرج عندما يخوض في تجربة مختبر مسرحي مع مجموعة من المجربين، تراه في مثل العروض التي تنتجها تلك المختبرات يفكر بعقلية مجرب شبابي لا يأبه كثيراً للمتلقي واشتراطاته، ولا لتنظيرات النقاد واشتراطاتهم.. هنا أيضاً يكون عبد الحميد قاصداً في تجربته مطابقة الضرورات.

هل على المخرج المسرحي في ضوء ذلك أن يكون انتقائياً؟

إن جوهر ما يدعو إليه الأستاذ سامي عبد الحميد يقع في ضرورة أن لا يتوقف المخرج المسرحي عند مشروع بعينه، بل عليه أن يتنقل في عروضه بين المناهج والرؤى الإخراجية التي تطابق ضرورات تلك العروض.. ولا يؤمن الأستاذ بالعروض التي يخضعها مخرجوها إلى رؤية قبلية مما يمنحها سمة التكرار، كما يعتقد.

والأسلوب الثابت يؤدي إلى التكرار، هذا صحيح جداً، ولكننا لا نستطيع الإمساك بهذا الأسلوب في تجارب متحركة كما هو الحال في تجارب صلاح القصب، التي أرادها عبد الحميد أنموذجاً لنمطية الأسلوب مقابل لا نمطيته عن الانتقائيين، ولو كانت تجارب القصب نمطية لما غامر أستاذنا، مثلاً، وشارك في الكثير منها ممثلاً برؤيته الشخصية التي جاءت لتكمل رؤى المخرج..

إن ما يمكن اعتماده مثلاً للنمط المميت بالمعنى الذي يريده عبد الحميد ينطبق على العشرات من النماذج المسرحية العراقية التي لا يذكر منها اليوم سوى تجربة واحدة أو تجربتين لافتتين، كما هو الحال مع الراحل عوني كرومي.. وبعيداً عن لغة الرثائيات الرخيصة وقريباً من الدقة العلمية فإن أثر كرومي المسرحي لا يتجاوز مسرحية: الإنسان الطيب، وترنيمة الكرسي الهزاز، ومحاولات أخرى لم تستطع بمجملها أن تؤسس لها خطاً إخراجياً يستطيع أن ينتج متأثرين في أقل تقدير.. يبدو أثر الدكتور عوني كبيراً في طلبته وزملائه من جهات أخرى، التدريس مثلاً، وجوانب حياتية شجية ليس مكانها هذا المقال.

وإذ يعتقد الأستاذ سامي بأن تجربة عوني كرومي الإخراجية كانت انتقائية فلأن الأخير تنقل هو الآخر بين أكثر من منهج وأسلوب، ولكن اليوم، ونحن على وشك إسدال الستار على العقد الأول من القرن الواحد والعشرين فإننا نستطيع وبهدوء أن نذهب بتلك العروض إلى المتحف من دون عناء يذكر في الوقت الذي نكثر فيه من الجدال بخصوص تجارب صلاح القصب الواقعة في النمط الذي أشار إليه الأستاذ عبد الحميد..

والسؤال الآن: هل ينطبق ما ذكرناه على تجربة الفقيد عوني كرومي على تجربة الأستاذ سامي عبد الحميد؟

نستطيع الإجابة بوضوح شديد بأن الأمر مختلف كلياً.. لقد ظلت أعمال الأستاذ سامي المتناقضة في أشكالها تعبر عن تجريبية عراقية حائرة طبعت حياة العراقيين، وأقصد الحيرة، طوال أكثر من نصف قرن بسبب التقلبات السياسية العراقية المجنونة والتي دفع ثمنها العراقيون بمختلف شرائحهم، وبالتالي فإن ما نراه اليوم، على سبيل المثال من عقم في المشروع الثقافي العراقي هو بلا شك نتيجة حيرة العقود الماضية.. حيرة لم يفلت منها عقل كبير مثل عقل الأستاذ عبد الحميد، ما دفعه للبحث عن مناطق أخرى لتحقيق أحلامه المسرحية الكبرى فكانت إسهاماته المؤثرة في مجالات: البحث، التدريس، النقد، التنظير، التمثيل والإخراج المسرحي.. وذلك لم يتحقق لمخرج مسرحي عراقي كما تحقق لعبد الحميد دون سواه سواء من جيل الريادة الأول أو الثاني أو أجيال ما بعد الريادة.

بعد ذلك كله يصبح الحديث كما أزعم عن تعدد الابتكارات وتوسيع الخيال وافساح المجال للتجريب، وكذلك للتبسيط والاختزال وللتحول من التخصيص إلى التعميم، مجرد مقولات ليس إلا، واللافت أنها مقولات تصلح للتجارب المسرحية الناجحة كلها من دون تخصيص، كما أن قولة الانتقائية هي القادرة على تحرير المخرج من قيود البناية المسرحية التقليدية، هي قولة تنسجم أيضاً مع ما يدعو إليه المخرج التجريبي والمجدد على السواء... وفي سياق متصل نكاد نتلمس أن الطريقة التي يعمل عليها الأستاذ سامي عبد الحميد نجد صداها في تجارب مخرج من جيل لاحق هو الفنان حيدر منعثر الذي تصح اشتراطات عبد الحميد في المسرح الانتقائي على عروضه المختلفة.

تنقلات عبد الحميد بين المناهج المسرحية وفق هذا التصور كانت ضرورية بالنسبة للأجيال التالية من المخرجين، فهي تنقلات كانت بمثابة تنقلات جنود المشاة بحثاً عن حقول الألغام من أجل تمهيد الطرق لأرتال من الجنود القادمين.. كان سامي عبد الحميد يحاول في تجاربه المختلفة أن يكتشف ضمن منطق الضرورات آنف الذكر مناطق جديدة لم تكتشف من قبله، ولعل تجارب من قبيل: في انتظار غودو، هاملت عربياً، المفتاح، تموز يقرع الناقوس، كلكامش، بيت برناردا ألبا، انتيجونا، ثورة الزنج، اصطياد الشمس، الجوع والعطش، إلى إشعار آخر، الليالي السومرية، عطيل في المطبخ ألخ تعد اليوم علامات مهمة في تاريخ مسرحنا العراقي، وكل علامة من تلك العلامات كانت قد اشتغلت، ضمن نظم الأداء الصوري الإخراجي، على أشكال ورؤى قد تكون متناقضة، وهي كذلك حقاً، ولكن ما يربطها جميعاً هو ذلك الإصرار القوي عند الأستاذ عبد الحميد في العيش على الخشبة، لا جوارها، ولا أمامها، ولا خلفها... بل على الخشبة فقط.

عاشوراء .. ومسرح التعزية

ياسر عبد الصاحب البرّاك

ليست (عاشوراء) مناسبة سنوية يتم فيها إستذكار وإحياء إستشهاد الإمام الحسين بن علي بن أبي طالب (عليهما السلام) فحسب ، بل هي مهرجان للخلق والإبداع ، خلقٌ مليءٌ بالرموز، وإبداع محصلته الدموع ، وبذلك يتحوّل الطقس فيه من (طقس ديني) إلى (طقس درامي)، وقد وجد فيه بعض المسرحيين ضالتهم في إعادة إنتاج أسئلة الهوية والتأصيل والتأسيس لمسرح يعبر عن الذات العربية – الإسلامية ويكون وسيلة تعبيرية لها

لكن البحث في هذا الميدان يصطدم بمعوقات كثيرة وكبيرة في الوقت نفسه ، ولعل في مقدمتها النظرة المحافظة للمسرح والتهيّب من دخول البحث المسرحي لوقائع عاشوراء ، والأهم من كل ذلك هو الأدلجة التي مورست عبر قرون عديدة لوقائع عاشوراء ليصبح طقس (التعزية) طقساً لطائفة معينة بفعل عوامل سياسية وأخرى نفسية ، ومن خلال التجربة الشخصية لجماعة الناصرية للتمثيل وعبر عروضها الممتدة من عام ١٩٩٢ نجد أن الجماعة قد حاولت فك تلك الإشتباكات المعرفية الناشئة عن التصريح المباشر وغير المباشر بأطروحتها المسرحية التي تتخذ من الفلسفة الإسلامية قاعدة فكرية وجمالية عبر عروضها التطبيقية المتنوعة أولا ، ومن خلال التنظير المستمر لمختلف قضايا المسرح الإسلامي ثانيا ، وإذا كانت الجماعة قد استخدمت اسما حركيا لأطروحتها المسرحية عبر اصطلاح (المسرح الإسقاطي) لغرض تمرير تلك الأطروحة من مجهر الرقيب البعثي الذي كان يمتلك حساسية كبيرة تجاه كل ما هو إسلامي في حقول الثقافة والفن والفكر، إلا أنها في حقيقة الأمر كانت تهدف إلى تأسيس جهاز مفاهيمي ينبني على تغليب (الجمالي – الفني) على (الأيديولوجي – السياسي) لأن أطروحة الجماعة المسرحية مؤسسة أصلا على الفهم الجمالي للمسرح من خلال منظومة الفلسفة الإسلامية ، وليس الاعتماد على الطابع الترويجي والدعائي المجرد من الشكل الفني للإسلام باعتباره أيديولوجيا كما تنظر لها الأحزاب في ممارستها السياسية اليومية ، وبالرغم من تفاوت مستويات القبول والرفض لعروض الجماعة – وهي مسألة طبيعية يمكن أن تواجه أية أطروحة مسرحية بغض النظر عن أيديولوجيتها – فان الجماعة أصرّت على ابتكار آليات فنية جديدة من اجل الابتعاد عن الأيديولوجي باتجاه الجمالي ، ولعل في التجربتين المهمتين اللتين قدمتهما الجماعة في زمن النظام السابق (الواقعة) و (الرّخ) والتجارب الثلاث الأخرى بعد سقوط الدكتاتورية (ليلة جرح الأمير) و (الماء .. يا قمر الشريعة) و (قبور بلا شواهد) حيث قدمت إثنتان منهما في احد المساجد القديمة في مدينة الناصرية ، تكمن الكثير من الآليات التي فكت الاشتباكات المعرفية حول ثنائية الفن والايدولوجيا في المسرح الإسلامي عبر اجتهاد الجماعة وتقديمها لمقترحات جمالية إشتغلت على الرهانات الفنية أكثر من اشتغالها على الرهانات الأيديولوجية ، ففي تجربة مسرحية (ليلة جرح الأمير) – على سبيل المثال – كانت الخيارات الأساسية لدى الجماعة تتمثل في إمكانات توظيف الطقوس العاشورائية المعروفة في حادثة لا تنتمي لثقافة عاشوراء ، وهي حادثة استشهاد الإمام علي – عليه السلام – فهي وان كانت تشترك مع ثقافة عاشوراء بالكثير من القيم الإنسانية النبيلة كالشهادة والصبر والتضحية والثبات على المبدأ ، لكنها – حسب اعتقادنا – تمتلك طقسا خاصا يختلف عن الطقس العاشورائي ، فاختلاف الزمان والمكان وطريقة الاستشهاد وخصوصية الشخوص كلها عوامل جعلتنا نفكر بطريقة تقديم الواقعة من دون الدخول في ملابساتها التاريخية، لأننا لم نشأ أن نقدم (مسرحية تأريخية)، بل أردنا أن نقرأ التاريخ قراءة مسرحية معاصرة بوسائلنا الجمالية وأطروحتنا المعروفة (المسرح الإسقاطي)، لذلك فإننا استبعدنا مقدما أية التزامات قسرية بالواقعة التاريخية ورحنا نبحث عن ممكنات معاصرة يمكن لها أن تسهم في تطوير رؤانا المسرحية عبر المقترحات الاتية :

– البحث عن فضاء مسرحي جديد سواء على مستوى الرؤية التأليفية للنص الأدبي أو على مستوى الرؤية الإخراجية في صياغة العرض المسرحي.

– إنجاز نص مسرحي يقترح واقعته الخاصة به من دون الالتزام القسري بالواقعة التاريخية المعروفة تفاصيلها لدى الجمهور .

– بناء شخصيات مسرحية غير مألوفة يمكن أن تولد صدمة مرجعية لدى الجمهور من خلال تحميلها أبعادا دلالية قد لا تنسجم مع اشتراطاتها التاريخية بهدف بث شيفرات جديدة يمكن لها أن تسهم في إنجاز عملية اتصال وتلقي فاعلة وتتسم بالديناميكية والاستجابة المؤثرة .

– تقويل المعمار المسرحي الجديد ممثلا بـ (المسجد) بما يمتلكه من طاقة روحية وعلامات تعاقدية على مستوى الفضاء واللون والرائحة وطريقة الجلوس وطقوس الدخول والمكوث فيه .

– ابتكار طقوس جديدة للمشاهدة من خلال ما يفرضه (المسجد) من أخلاقيات معينة وما تمثله المناسبة من قدسية خاصة.

– العمل مع الممثل عبر طريقة الاستغراق الروحي من خلال ما يمنحه فضاء العرض من طاقة روحية للممثل ، إضافة إلى الاستجابة الآنية المتوقعة لتفاصيل واقعة العرض المفترضة .

– الاكتفاء بمفردات سينوغرافية فقيرة في حجمها وغنية في إنتاجها الدلالي واعتبار جسد الممثل شيفرة مركزية في البنية السينوغرافية للعرض .

– استثمار المواريث النغمية في الذاكرة الجمعية القائمة على ركام كبير من الأنغام والترديدات والإيقاعات والأشعار والأصوات المعبرة عن طقسية المشاركة الجماعية في مجالس العزاء السنوية.

– التركيز على الاستجابة العاطفية للمتلقي من خلال إدخاله في طقسية العرض والتدرج به نحو الاستجابة العقلية التي هي غاية أي خطاب مسرحي حديث .

– العمل وسط قطاعات واسعة من الجمهور من خلال اقتحام أماكن وجودهم مثل دور العبادة، وفرض الفعالية المسرحية كخيار يومي لا يقل قيمة عن خيار العبادة اليومية التي يمارسها الإنسان في المسجد.

– تصحيح فكرة المسرح عند الناس بعد عقود طويلة من الابتذال والتضليل التي مارسها جزء كبير من إنجاز المسرح العراقي ممثلا بحقليه الطارئين (النفعي) و (الدعائي) عبر إنجاز مقبولية معقولة لفكرة المسرح في تفكير الناس .

– جذب جمهور النساء إلى المسرح بعد عزوف كبير عنه من خلال إنجاز عروض خاصة للنساء ، ووضع الجمهور غير الملتزم دينيا أمام خيارات الحضور للمسجد لمشاهدة تلك العروض ، إضافة لتحقيق مقبولية معينة لفكرة المسرح في الأوساط الدينية خاصة المتشددة منها.

وفي تجربة أخرى مثل مسرحية (الماء .. يا قمر الشريعة) عمدت الجماعة إلى الاعتماد على الفرضيات السابقة نفسها في تجربة (ليلة جرح الأمير) إضافة لفرضيات جديدة فرضتها ظروف إنجاز العمل وما ترشح من نتائج ايجابية من التجربة الأولى في المسجد فكان أن اعتمدت رؤيا العرض الثاني على الآتي :

– البحث في (شعرية) الواقعة التاريخية (واقعة الطف) عبر إنجاز فضاءات محايثة لفضاء الواقعة التاريخي.

– التلاعب بالتسلسل الزماني لأحداث الواقعة المفترضة لإنتاج بنيات زمانية ثانوية بجانب البنية الزمانية المركزية التي تمثل الزمن الدائري في مفهومه الفلسفي الإسلامي .

– فتح الخطاب المسرحي في مستواه الأيديولوجي من خلال البحث في المشتركات الإنسانية بين مختلف الأفكار عبر التجاور في منظومة الأفكار .

– الاعتماد على تقنية (خيال الظل) كآلية مركزية في تأسيس وبناء الصورة المسرحية عبر إنجاز متن محايث للمتن المجسم على الخشبة .

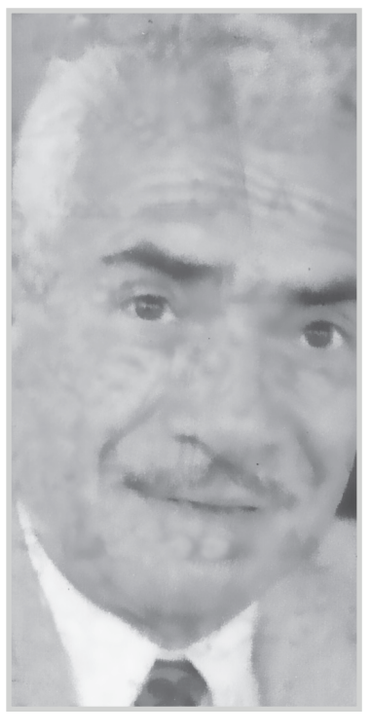
– استعارة الرموز التعاقدية التي تمارس اختزالا إيحائيا لفكرة ما وتشكيلها ضمن البنية السينوغرافية من اجل تحقيق نسق بصري فاعل في الاتصال والتأثير.

– تنويع الجانب الطقسي في العرض المسرحي بما يتناسب ومستويات التلقي المتعددة عبر المزاوجة بين أكثر من حالة طقسية من دون الاعتماد على صورة واحدة من صور الطقس الشعبي .

وعبر اختبار الفرضيات السالفة مع الجمهور الكبير الذي حضر التجربتين تبين الأثر الايجابي الكبير لمثل هكذا إطروحات في الاتصال والتأثير، فقد استطاعت الجماعة ، خاصة في التجربة الثانية، إن تطور البناء الجمالي للعرض المسرحي بما يتناسب وإطروحتها في (القناع الجمالي) الذي يعد من أهم ستراتيجيات التواصل المسرحي التي اختبرتها الجماعة في مختلف تجاربها المسرحية السابقة، وتضاءل دور المهيمن الأيديولوجي كفكرة تبشيرية لمصلحة المهيمن الجمالي كنسق من أنساق الفن الذي يضيف لإطروحات الجمال في (المسرح الإسقاطي) انتماء جديدا لمنطلقات المسرح الحديث التي تعتمد الفيض في إنجاز الصورة المسرحية المؤطرة بوعاء جمالي، وعبر الفهم الديناميكي لعلاقة الفن بالأيديولوجيا استطاعت الجماعة أن تحقق شكلها المسرحي المؤسس على إزاحة الأيديولوجي لمصلحة الجمالي، فالغاية الحقيقية للخطاب المسرحي – بحسب فهم الجماعة لرسالة المسرح – تحقيق الأثر الجمالي الكبير في المتلقي من اجل الارتقاء به إلى مستوى أعلى من مستويات الكمال الإنساني التي تعتقد الجماعة انه هدف أية ممارسة مسرحية في الأوساط الشعبية.

و.. كاظم فارس ايضا

حميد السوداني



(كاظم فارس) كان فنانا وطنيا بحق ،والممثل الذي تعلقت به ادارات الفرقة القومية عضوا من اعضائها ونجما من نجومها حتى وفاته (رحمه الله) ففي بداية السبعينيات من القرن الماضي بدأت حيوية هذا الانسان تتفاعل مع فنون المسرح والاذاعة والتلفزيون كتكوين جسدي وروح صادقة وامكانات تعبيرية واضحة لم تحير النقاد ومتابعي الفن العراقي .. كان ملائما لهيكل افراد الفرقة وسماه بعضهم (احد فرسان الكوميديا العراقية) واطلق عليه زملاؤه الفنان الذي له طعم الفنان .. مما خلق مع تزامنه في رياح تألق المسرح العراقي رقما يذكر دوما ودورا واضحا . هذا الزمن الطويل الذي جعله في حالة تفاهم مع المخرجين ومع زملائه الفنانين ومع نفسه الذي ظل يتواصل من خلالها بالقدرة على تحطيم اوهامه التي ذات يوم ارادها ان تكون بطلا في المسرح او في مسلسل تلفزيوني لكنه ارتقى الثقة والنجاح فيما هو واعطى سنوات من العمر منها لحياته الفنية وسلوكا ممتازا جعله يؤسس لاسمه ذكرى حبيبة مع الاخرين وحزينة في نهاية المطاف .. انه هذا الانسان الذي ابعده العوز والمرض عن الفن ، اقترب – كسير الجناح – قرب عائلته التي اوجدت جلوسه من باب الحرمان المعنوي له ابا وزوجا واخا ..

وربما يتذكر اصدقاءه فارس عجام ومناف طالب وحسن عبد ضحكاته البريئة ومقالبه الجميلة وسيعتز به كل من عمل معه مخرجا او ممثلا ، كان اتجاها موحدا انتمى الى عصر الكوميديا مع المرحوم فوزي مهدي وكامل القيسي واتجاها مختلفا في زمن عمالقة الفنانين الملتزمين، منهم المرحوم عبد علي اللامي وعزيز عبد الصاحب واخرون كنت مع الكل وبدوافع الحب والانتماء الفني بسلاح اكاديمي في الثقافة الفنية ..نتحدث عنك كثيرا وهو بلا شك الم كبير وفرح كبير .. لكنها كلمة الحقيقة التي تقال ومعها دمعة صادقة الى هذا الرجل الذي لم يؤذي بشرا في حياته..

اختلاف الباحثين في تراث يعقوب صنّوع المسرحي

عامر صباح المرزوك

اختلف الباحثون في تراث يعقوب صنوع، الكاتب والشاعر والمخرج والموسيقي والصحافي، فهو مؤسس أول مسرح وطني في مصر والرائد الثالث للمسرح العربي، عرف باسماء متعددة منها: (أبو نظارة، أبو زمارة، الحاوي، النظارات المصرية، موليير مصر)، عرف نشاطه في مصر باتجاهين بارزين هما الصحافة والمسرح.

ولد يعقوب روفائيل صنوع في عام ١٨٣٩م بالقاهرة لأبوين يهوديين، عمل والده مستشاراً للأمير احمد يكن حفيد محمد علي، فأتيحت الفرصة ليعقوب للإطلاع على معظم الثقافات فدرس التوراة والإنجيل والقرآن وكان مؤمناً بوجود الله.

ظل اسم يعقوب صنوع منسياً لفترة طويلة، فلم يذكره الكثير من المهتمين في المسرح العربي، وهذا ما نقرؤه في الدراسات التي جاءت على ذكره، حيث أصدر الدكتور إبراهيم حمادة كتاباً عن يعقوب صنوع عام ١٩٥٥م واسماه (الصحفي الثائر) كما جاء في المقدمة : (في هذا الكتاب سيرة لصحفي ثائر نادر المثال في تاريخ الصحافة المصرية ... كان مؤرخاً دقيقاً لفضائح العصر ومبائل القصر.. يمتاز يعقوب صنوع أو أبو نظارة كما عرف في التاريخ بأنه كان أول من انشأ مسرحاً في مصر، وأول من أصدر صحيفة هزلية كاريكاتورية في الشرق قاصية ودانية، وأول من اخرج مجلة بالألوان، وأول من نفى من اصحاب الأقلام، وأول من جاهد في مصر والسودان ضد الاستعمار في كل مكان أربعا وثلاثين سنة وبطريقة لم يسبقه إليها إنسان..)

وذكره الباحث الدكتور محمد يوسف نجم في كتابه (المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٩١٤.١٨٤٧) الصادر عن دار الثقافة. لبنان ١٩٥٦م، في حديثه عن المسرح في مصر من خلال اشارته لموضوع الرحالة الدنماركي كارستين نيبر (Carsten Nibuhr) الذي زار القاهرة سنة ١٧٨٠م الى وجود فرقة تمثيلية تتكون من ممثلين ينتمون الى مختلف الديانات، وكانوا يقومون بالتمثيل في الهواء الطلق ويستخدمون فناء البيت كمسرح وهذا ما اثار الدهشة فيه. ويتابع الدكتور نجم قوله: (لعل اول خطوة عملية جدية في سبيل اقامة مسرح عربي في مصر، هي تلك الخطوة التي اضطلع بها يعقوب صنوع، في النصف الثاني من القرن الماضي).

وبطريقة مرور الكرام ذكره الباحث الدكتور علي الراعي في كتابه (المسرح في الوطن العربي) الصادر عن سلسلة عالم المعرفة. الكويت ١٩٨٠م، وبشكل مهمش قائلا: (ويجئ دور الرائد الثالث يعقوب صنوع.. كيف انه تلقى مرانه المسرحي بالاشتراك بالتمثيل في مسرحيات فرقتين اوروبيتين، فرنسية وإيطالية زارتا مصر عام ١٨٧٠م مما اوحى له بأن ينشئ مسرحاً عربياً يغترف من هذا المعين .. فدرس اعمال كل من جولدوني وموليير وشريدان).

اما الدكتور جميل نصيف التكريتي في كتابه (المسرح العربي ريادة وتأسيس) الصادر عن دار الشؤون الثقافية . بغداد ٢٠٠٢ ، فقد تناول فيه ريادة المسرح العربي من ظهور أول نشاط مسرحي عربي وهو مسرحية (البخيل) لمارون النقاش وذلك في العام ١٨٤٧م وختاماً بخصائص مسرح يعقوب صنوع ، أي انه درس فترة التأسيس فقط. التي تنحصر بين بلاد الشام ومصر. واني أرى ان الدكتور التكريتي كان موفقاً في دراسته وفيما ذهب اليه بخصوص مسرح صنوع الذي تفتقر المكتبات المتخصصة في المسرح بذكره.

بينما اهمله عدد من الباحثين في دراساتهم عن ريادة وتأسيس المسرح العربي ، فلم يأت محمد تيمور على ذكره في مقالاته التي نشرها في مجلة السفور وقد جاء فيها: (أتانا التمثيل من ايطاليا عن طريق سوريا، وأول من جاءنا به قوم من فضلاء السوريين أمثال النقاش وأديب إسحاق والخياط والقباني، وفدوا إلى مصر مقر العلوم والآداب الشرقية لينشروا فيها بذور ذلك الفن الجديد ... وانشأوا بأيديهم فن التمثيل في مصر بعد ان كنا لا نعلم من أمره شيئاً يذكر). يضاف اليه ما وقفت عليه عند تصفحي لمواقع الانترنت فقد أندهشت حينما قرأت مقالاً بعنوان (محاكمة يعقوب صنوع ... هدم أسطورة رائد المسرح المصري) والمنشورة في جريدة أخبار الأدب المصرية في ٢٠٠٢/٣/١٧ لكاتبها رابح لطفي جمعة الذي استعرض كتاب (محاكمة مسرح يعقوب صنوع) الصادر عام ٢٠٠١ لكاتبه الدكتور سيد علي اسماعيل رئيس قسم الدراسات الادبية بكلية دار العلوم . جامعة المنيا ، الذي قال في كتابه: (منذ أن كتبت كتابي، محاكمة مسرح يعقوب صنوع)، وفندت فيه جميع مزاعم يعقوب صنوع – ومن كتب عنه من الباحثين– بأنه رائد للمسرح العربي في مصر، وجدت لهذا الكتاب أصداء إيجابية وأخرى سلبية. فالإيجابية كانت تناقش الفكرة والأدلة المثبتة في الكتاب بكل موضوعية وتنتهي إلى قبول الطرح، أما الأصداء السلبية فكانت ترفض الفكرة من دون مناقشة وفي مشاركتي الأخيرة في مهرجان الكويت المسرحي الثامن في نيسان الماضي، وجدت أن هذا الموضوع يُناقش على الصعيد العربي وبالأخص في الأردن وسورية والعراق وبعض دول الخليج العربي. ناهيك عن كتابات الدكتور نادر القنة والأستاذ علاء الجابر حول هذا الموضوع في الكويت، وذلك من خلال لقاءات عديدة تمت في المهرجان مع بعض الضيوف من الدول العربية لتوضيح هذه المسألة برغم ان معظم الأدلة المنشورة في الدراسات والأبحاث والمقالات ورسائل الماجستير والدكتوراه تشير إلى أن ليعقوب صنوع نشاطا مسرحيا في مصر ، وأنه رائد المسرح العربي في مصر، تم تفنيدها وإثبات عدم مصداقيتها)

وهكذا يبدو ان النظر في تراث يعقوب صنوع يدعو إلى الحيرة وان الموضوع ما يزال يحتاج إلى المزيد من الدراسات والكتب المتخصصة لبيان تاريخية مسرح يعقوب صنوع في مصر ، ونترك للباحثين ان يقولوا كلمتهم الاخيرة في ذلك