«حسيبة» رسالة حب إلى نساء دمشق وأهلها وعودة السينما السورية إلى حاضنتها الأدبية

دمشق ـ «القدس العربي»

من أنور بدر

عندما قرأت رواية «حسيبة» للأديب خيري الذهبي منذ عقدين أو أكثر بقليل، أحسست أنني لأول مرة أتعرف على مدينة دمشق التي أعيش فيها، فإشكالية هذه المدينة مع مثقفي وكتاب الريف الذين نزحوا إليها، أنهم أحالوها إلى نسق أيديولوجي، وحده خيري الذهبي استطاع أن يفتح بوابات هذه المدينة ومشربياتها على حياة حقيقية تمور بين حاراتها وفي أزقتها الضيقة.

ولأول مرة أشعر أن المكان سيدا في الرواية السورية، ليس مكاناً فانتازياً أو متخيلاً، أنه مكان حقيقي بكل عناصره ومكوناته، وقد استطاع الذهبي أن يبني عمران روايته المتخيل على خلفية الأحداث السياسية التي عرفتها سورية ما بين عام 1927 وحتى العام 1950، والتحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي شهدتها المنطقة.

فجأة وبعد كل هذه السنوات يعود الاهتمام مجدداً بهذه الرواية، في مستوى بنائها الدرامي، وفي مستوى التشكيل البصري فيها، وفي أهمية المكان المشغول بشحنة عالية من الحب، ونعرف أنهم قرروا إعادة إنتاجها فيلماً سينمائياً ودراما تلفزيونية في ذات الوقت، مع أن ذلك سيتيح مساحة للمقارنة مستقبلاً.

***

بمناسبة انتهاء التصوير في فيلم «حسيبة» الذي يخرجه ريمون بطرس وتنتجه المؤسسة العامة للسينما، استقبلتنا أسرة الفيلم في مكتب «عنبر» ضمن أسوار الشام القديمة، حيث تناولنا بعض الفطائر مع الشاي الساخن، ونحن نتابع تصوير بعض اللقطات المتأخرة، ثم جلسنا نستمع إلى المخرج ريمون بطرس الذي حقق منذ أنهى دراسته في الإخراج السينمائي من أوكرانيا عام 1976 حوالي عشرة أفلام تسجيلية، وفيلم روائي قصير، اما في مجال الأفلام الروائية الطويلة فقد حقق عام 1986 فيلم «المؤامرة مستمرة» وهو إنتاج مشترك سورية ـ سوفييتي، ثم فيلمي «الطحالب» عام 1991، و«الترحال» عام 1997، مع ملاحظة أن أغلب أعماله تنتمي لموجة سينما المؤلف، أي تحمل توقيعه مؤلفاً ومخرجاً. وضمن هذا الإطار ظهر اهتمامه واضحاً بتفاصيل المكان وبيئته المحلية ـ محافظة حماة ـ في وسط سورية.

لكنه الآن ـ وبعد عشر سنوات من الانتظار تقريباً ـ يعود إلينا بفيلمه الجديد «حسيبة»، عن نص روائي معروف ومهم، صحيح أنه أعاد كتابة السيناريو بنفسه، لكنها خطوة مهمة في تاريخ السينما السورية، وتميل توجهاً جديداً للمؤسسة العامة للسينما في سورية، بعد عقدين ونيف من سينما المؤلف، كما تحدث إلينا السيد محمد الأحمد المدير العام للمؤسسة. مع أن ريمون بطرس لا يرى في المسألة إعادة عقد القران مجدداً مع الأدب الروائي أو القصصي، فتاريخ السينما برأيه لم يقدم قاعدة بهذا الخصوص، المهم والأساسي بالنسبة له أن يشتغل السينمائي على موضوع يستطيع توليد شرارة داخلية له، يستطيع أن يولد حالة حب، ويعلن في هذه المناسبة: لديّ مشروع فيلم كتبته أنا باسم «مريم والبشير» هو قصة قريبة إلى قلبي، كما تحولت «حسيبة» الروائية إلى جزء من قلبي وروحي سينمائياً.

هذه الشرارة من الحب يبدو أنها دفعت بالمخرج ليس باتجاه الرواية فحسب، وإنما باتجاه البيئة الدمشقية أيضاً، ويقول حول ذلك:

«هذه أول مرة انتقل للعمل على البيئة الدمشقية، حباً بالرواية وحباً بالموضوع الذي طرحه الروائي خيري الذهبي، ومنذ بداية التفكير في هذا العمل اعتبرت أنني أقدم رسالة حب إلى نساء دمشق، إلى الشام وأهلها وحجارتها وعماراتها وتاريخها باعتبارها اختزالاً عبر خمسة آلاف عام لكل الحضارات المتعاقبة في بلاد الشام الكبرى.

ويضيف ريمون بطرس ـ على طريقته الجازمة باستمرار ـ أن رسالة الحب تلك إلى الشام وأهلها لم يحملها هو فقط كمخرج، «وإنما حملها جميع العاملين في الفيلم من فنانين وفنيين، بل هي انعكست على جو العمل ككل، فخلال أشهر من العمل المتواصل لم تحدث مشكلة واحدة، لم يحصل إزعاجاً لأي شخص، اشتغلنا داخل التصوير كأسرة واحدة بحب ومودة».

وقد أكدت الفنانة الكبيرة سلاف فواخرجي، أن هذه المسألة مهمة جداً للفنان، رغم أن بعضهم قد لا يهتم بها، على الفنان أو الممثل أن يعمل بحرفته، إن صح التعبير، ومهما كانت الظروف، لكن الفرق كبير عندما يعمل وهو مسكون بحالة من الطمأنينة، عندما يأتي إلى التصوير وهو مرتاح، عندما يشعر بأن الجميع يبادلونه الحب الذي يكنه لهم.

هناك مسألة أثارها المخرج منذ البداية، حين أكد على خياره التقني وطنياً، لا ادري إذا كان يقصد الغمز من قناة بعض المخرجين الذين يفضلون التعاون مع (استاف) تقني أجنبي أو من بعض الدول العربية بحجة الخبرة الأعلى، لكنه يوضح: بعد دراسة مستفيضة لما أنجز سينمائياً مع مدراء تصوير ومهندسي صوت وتقنيين، وجدت بخبرتي المتواضعة أنه لم يظهر شيء عميق ومبهر وغني سينمائياً على الدرجة التي تدفعني للاستعانة بخبرة أجنبية.

لذلك وبعد مشاورات عديدة مع المخرج الصديق ماهر كدو وجدنا ضرورة استعادة السينما الوطنية إلى محرابها الوطني، اخترت أن يكون شركائي في صناعة الفيلم من فناني سورية وفنييها، دون الاستعانة بأي خبرات أجنبية.

لقطة من فيلم «حسيبة»

المخرج ريمون بطرس مع الممثلة سلاف فواخرجي

مشيراً بهذا الصدد لأهمية مدير التصوير جورج لطفي الخوري، وأهمية خبرته وعينه الساحرة التي اكتشفها في فيلميه السابقين «الطحالب» و«الترحال».

النقطة الأهم تقنياً يقول بطرس: أننا لأول مرة في سورية نلجأ إلى صيغة جديدة في التصوير، عبر استخدام كاميرا H.D أو الهاي ديفينشن، وهي كاميرا متخصصة لنقل المادة الفيلمية إلى سينما 20/30 للعرض في صالة سينمائية، ونحن أقدمنا على هذه التجربة بعد دراسة مستفيضة لإمكانيات الكاميرا.

هذه الدراسة تمت مع مدير التصوير السيد جورج الخوري ومع مدير إنتاج الفيلم السيد فايز أحمد، والصديق المونتير مروان عكاوي، وقد عملنا دراسات مستفيضة للكاميرا وإمكانياتها المادة الفنية التي نصور عليها، ولم نكتف بذلك، بل أرسلنا نماذج اختباراتنا إلى إيطاليا والهند، عبر شريط مدته خمس دقائق لنقله إلى السينما، وكانت النتائج الفنية مطمئنة وجيدة، لن نقول أنها مبهرة، لأن هذا الحكم النهائي سيكون من حقكم أنتم عندما ترون الفيلم على الشاشة مباشرة.

مدير التصوير أوضح من جانبه أنه سبق واستخدم هذه الكاميرا في تصوير مسلسل «الظاهر بيبرس» لكنها المرة الأولى التي نشتغل فيها سينمائياً بهذه الكاميرا، والنتائج التقنية من حيث الألوان والجودة (الكوالتي)... كانت مشجعة للغاية، لم تصل بعد لمرحلة السينما المطلقة، لكنها ستصل بكل تأكيد، وأنا اعتقد أن المستقبل سيسير بسرعة باتجاه تقنية H.D، فهي أفضل من (الديجيتال) وتكاليفها أقل من التصوير العادي، لذلك أرى ضرورة أن نبدأ هذه التجربة مبكراً، رغم أن التعامل معها يحتاج إلى الكثير من الدقة والحساسية، ويحتاج إلى مراعاة عالية للظل والنور، لكنها بكل تأكيد تمثل مستقبل العمل السينمائي.

الممثلة سلاف فواخرجي أوضحت أن التعامل مع هذه الكاميرا مختلف من حيث السرعة والتقنيات، إلا أننا كنا نتعامل بإحساس أن كل لقطة هي مشهد سينمائي من حيث الدقة، لم نتعامل بـ(الأوردر 15) كما يصورون في التلفزيون، كان الإحساس لدينا قوياً بأننا نصنع سينما.

أوضح المخرج من جهته بعض التفاصيل الأخرى، فقال: كان لدينا 30 موقع تصوير (لوكيشن) ضمن مدينة دمشق، شكلت فسيفساء للحياة الدمشقية وتلاوينها البشرية، والعمرانية، وبعض هذه (اللوكيشنات) كان يضم أكثر من موقع للتصوير، حاولنا فقط إعادة صياغة المكان بما ينسجم مع الأحداث التي صورناها والتي تعود إلى ثلاثينات أو أربعينيات القرن الماضي.

أما حول ميزانية العمل، فقد رفض المخرج الدخول في التفاصيل والأرقام، مكتفياً بالتأكيد أن المؤسسة العامة للسينما قدمت في هذا الفيلم كل ما تم الاتفاق عليه، ولم تبخل أو تقصّر في أي يوم معنا.

المسألة الأهم التي توقف المخرج معها هي العمل مع الممثل، مضيفاً: اعتقد أنني استطعت في هذا الفيلم الاتفاق مع عدد من الممثلين والممثلات المهمين وعلى رأسهم الفنانة الخلوقة سلاف فواخرجي، فهي خلوقة في حياتها وفي مهنتها أيضاً، وأضفت على الفيلم روحاً جميلة، وكان لدينا 24 دورا رئيسيا وثانيا ومثلهم أيضاً في أدوار ثانوية.

أما حول الوجهين الجديدين على الشاشة: كندة حنا وريم بطرس ـ وهي ابنته ـ فقد أوضح أن الاختيار تم بناء على اختبارات كثيرة طالت 12 فتاة بهذا العمر، مضيفاً «أنا أحب التعب مع الممثل».

وأخيراً تمنى أن يصل هذا الفيلم إلى الجمهور ـ بعد انتهاء العمليات الفنية ـ كما يريد وبشكل بهي، وفي غلالة من الحب التي تم العمل ضمنها.

محمد صبحي، فارس المسرح النبيل

فاطمة ناعوت *

■ من اتفق له أن شاهد محمد صبحي مُجسدا دور هاملت في سبعينيات القرن الماضي لابد وأن يدرك أنه بصدد فنان حقيقي وجاد. ليس بدءا من تصديه لعمل بهذا الحجم و(النخبوية)، وهو بعدُ معيدٌ حديثُ السن في معهد الفنون المسرحية، مثلما تصدى لمسرحية «ماراصادِ» لبيتر فايس في الحقبة ذاتها، ولا انتهاء بالأداء الواعي لدور مركب وعصي من شطحات شكسبير الكبرى، حيث انفعلتْ وتفاعلتْ كلُ عضلة في وجهه لتشخصَ كائنا بالغ الصعوبة والتعقيد النفسي مثلَ هاملت. والشاهد أن صبحي نموذجٌ حقيقي للفنان الأكاديمي الذي زاوج بين التمثيل كفنٍ وبينه كعلم. ولا أنسى مشهدا له في مسرحية «كارمن» حاول خلاله أن يشرح معنى «علم التمثيل» لممثلة ناشئة تحت التمرين. التمثيل بوصفه واحدا من أعقد الفنون. فند صبحي «الأداة» التي يتوسلها كلُ فنان لكي يلج عالمه الفني. الريشةُ للرسام التشكيلي، القلمُ للأديب، الآلةُ للموسيقار. سوى أن مأزق الممثل هو أن أداته هي «جسده» ذاته. ثم شرح في درسه البليغ كيف أن عقل الفنان يجب أن يستقبل الإشارات ثم يرسل الأوامر لأعضاء الجسد/الأداة في تزامن بالغ الصغر جدا يصل إلى جزء من 60 من الثانية. وصفقتُ له طويلا حين قال إن ليس بوسعه أن يكتشف نظرية مثل النسبية لأنه ليس عالما، وكذا أينشتين لا يمكن أن يكون ممثلا لأنه لم يدرس ذلك العلم ولا يمتلك أدواته.

لن أتجاوز إن قلت إنه الكوميدي المصري الراهن الوحيد الذي استطاع أن ينتزع الضحكةَ من مُشاهده بعد أن تمرُ على ذهنه. فالشاهد أن معظم الأعمال الكوميديّة الراهنة تنتهج الإضحاك عبر الحواس والنكات المجانية دون كبير اتكاء على العقل والفكر. لكن تبقى معظم أعمال محمد صبحي غيرَ مجانية إذ تخلق حال جدل رفيع مع فكر المتلقي وتأمله. تألقَ ذلك التوجه طوال فترة الثنائي المميز لينين الرملي – محمد صبحي إذ قدما سويا شيئا من روائع المسرح العربي التي سيذكرها التاريخُ طويلا. وعلنا نذكر «الهمجي ـ أنتَ حر ـ وجهة نظر ـ تخاريف» وكلها أعمال تحمل أبعادا فلسفية ووجودية رفيعة إلى جوار الكوميديا المغرقة حد «الفارس». والشاهد أيضا أن فصم عروة ذلك الثنائي المتكامل كان سلبيا على كل منهما وعلى المشاهدِ والمسرح المصري بعامة.

عودٌ إلى مسرحية «كارمن»، التي هي في أساسها أوبرا فرنسية تراجيدية وتعد إحدى أشهر الأوبرات في العالم. وضع موسيقاها الموسيقار الرسام الفرنسي جورج بيزيه، على أصل رواية الفرنسي بروسبر ميريمي كان كتبها عام 1846 تحت نفس الاسم. لكن الخيوط الدرامية للأوبرا خرجت أكثر تشابكا وتعقيدا من خيوط الرواية الأصل كما أن شخوصها أكثر عددا وتركيبا. وقدمت للمرة الأولى عام 1875 في مبنى الأوبرا كوميك في باريس. ونظرا لشعبيتها وشهرتها العالمية فقد أعيد عرضها على المسارح والسينمات وحتى فوق الجليد. ورغم أن التآليف والموسيقى لفرنسيين إلا أنها تعدُ في الخطاب الأكاديمي والثقافة الشعبية العملَ الأكثر تعبيرا عن روح إسبانيا في حقبة القرن الـ19 من حيث إلقائها الضوء على طبيعة وحياة شريحة الغجر. عندما عرضت للمرة الأولى سببت صدمة للمتلقي الأوروبي لأنها هدمت ثوابتَ وقناعات رسختها الطبقة البورجوازية في هذه الأثناء. فكارمن ليست سوى فتاة خارجة عن القانون والأعراف تمارس طقوس الشعوذة الغجرية ومن ثم كان لابد أن تموت في النهاية.

تدور أحداثها في مدينة سيفيل بإسبانيا عام 1820 حول بائعة سكائر فاتنة الجمال، مُغوية، متقلبة المزاج، شهية الغموض، كما وصفتها الأوبرا، استطاعت في لمح البصر أن تمتلك عقل وقلب وروح دون خوسيه، الضابط رفيع المستوى في سلاح الفرسان، وهو سلاح النخبة في الجيش الإسباني. مستقبلُ واعد كان بانتظاره، سوى أنه أطاح بكل شيء، ضاربا صفحا عن المجد والواجب، وانساق مسلوب العقل تحت وطأة الحب ليشترك معها وعصابة من المهربين في أعمال ضد القانون. وبعدما دمّر مستقبله ملته كارمن كما يملّ الطفلُ المدلل لعبتهَ وتحولت بقلبها نحو رجل آخر. مصارع الثيران الوسيم. لم يتحمل خوسيه وجع الخيانة فواجهها خارج حلبة المصارعة، حيث كانت تنتظر عشيقها الجديد، وطعنها بخنجره. يخرج المصارعُ الظافر في اللعب الظافر في الحب ليغادي حبيبته وسط الحشود التي تهتف باسمه بعد فوزه ليشاهدوا جميعهم خوسيه راكعا يبكي عند جثمان حبيبته ويداه غارقتان في الدم. لكن صبحي وظف هذه البنية الدرامية ليطرح للمشاهد العربي رسالة تتفق وثقافته وإشكاليات مجتمعه. فناقش من خلالها مفهوم الحرية من خلال معالجته لإشكالية نظرة الرجل الشرقي للمرأة بوصفها أحد ممتلكاته أو شيئا من أشيائه. العصفور حرٌ فوق الشجرة. حبيس في القفص. لكن الرجل الشرقي يظن أنه يعطي المرأة حريتها مادام سمح لها بالطيران (داخل القفص). في رمز فلسفي جميل تفتح كارمن باب القفص للعصفور فيطير فرحا بحريته بينما خوسيه يبكي لأنه فقد العصفور. فتجادله كارمن أنه لم يفقده لأنه سوف يستمتع بشدوه فوق الشجرة بعدما كان أخرس حزينا وراء القضبان. في مشهد صغير كهذا يلخص صبحي إشكالية المرأة العربية كاملة. مسرحية «كارمن» المصرية، برأيي، هي من أفضل ما قُدم على مسرح عربي خلال الثلاثين عاما الماضية. لنتأمل الآتي: أولا اختار صبحي نصا من أمهات الأوبرات العالمية ولم يعمد إلى نص فقير الروح كثير اللغو مثل معظم النصوص التي تُكتب خصيصا من أجل الكوميديا المجانية. ثانيا لم يستسلم صبحي/المخرج للنص الأصل، بطبيعته الكلاسيكية وبيئته الأوربية الغريبة عنا نحن العرب، بل صارعه وفكك أركانه لينتج فكرا وفنا حداثيين، شديدي الالتصاق ببيئتنا العربية ولحظتنا الراهنة. ثم فتح الحائط الرابع، ليس بمفهوم بريخت وحسب، من حيث توريط المتفرج في متن العمل، لكن من خلال تفتيت البناء الدرامي ذاته، لينخرط المتلقي في عملية هدم النص الأصلي ثم إعادة بناء النص الجديد. حيث دمج «المخرج» محمد صبحي عملين تضافرا معا على نسيج كارمن. مُخرجٌ مسرحي «ديكتاتور» لا يؤمن إلا بالرأي الواحدي، رأيه هو طبعا، يقوم بإخراج أوبرا كارمن لبيزيه، وخلال البروفات يحدث التماهي الأكبر بين الواقع والتمثيل في تداخل فني ذكي ورشيق فيحار المتفرج طوال الوقت، هل هذه الفاتنة هي كارمن الإسبانية، أم كريمة المصرية، وهل هذا العاشق، هو الفارس النبيل خوسيه أم المخرج الديكتاتور.

وكان من الذكاء بحيث لم يعط المخرج اسما محددا بعينه كي يظل رمزا مفتوحا ودالا لكل فاشيستي وكل حاكم/رجل مستبد شمولي. ثالثا لم يقع في شرك الكوميديا المجانية كما وقع معظم مجايليه وما بعدهم، بل حمّل العمل رسالة ضد نزعة الديكتاتورية والشمولية البطريركية اجتماعيا وسياسيا. تملك الرجل المرأة، وتملك الحاكم شعبه. رابعا حطم مركزية البطل بأن جعل من كل ممثل، حتى المجهولين منهم، بطلا في مشهده، فخرج بنا من دائرة الطباشير الواحدية التي تجعل المشاهد ينام أو يثرثر حتى يظهر النجم الأوحد الذي يحمل المسرحية كاملة على عاتقه بينما بقية الممثلين يقومون له بدور «السنيد» الذي يمهد الأرض للنجم ليضرب ضربته. خامسا رهانه الدائم على الشباب، فكثير من نجوم اليوم كان قدمهم صبحي. بل نذكر أنه أفرد يوما مسرحية كاملة للشباب بغير نجم واحد وهي مسرحية «على بلاطة» التي قدمها قبل سنوات في مصر. سادسا احترامه المشاهد وفي هذا يطول الحديث. من حيث اختياره موسيقارا عالميا مثل عمر خيرت لكتابة الموسيقى وتلحين الأغنيات (بعضها قصائد نثر وهذا يحسب لعمر خيرت وصبحي وبغدادي معا)، ثم تعلمه، أقصد صبحي، العزف على الكمان ليقدم مشهدا واحدا صغيرا من دقيقتين، يقوم فيه بتدريب السوليست، المطربة سيمون التي برعت بحق في أداء شخصية كارمن المتمردة الشرسة الرعوية، على الغناء بينما يعزف هو لها. وكان بوسعه استخدام تقنية الـplay back الشهيرة فيبدو للمشاهد أنه من يعزف في حين أن القطعة تصدح من جهاز تسجيل في الكواليس. لكنه آثر العزف بنفسه لأنه ببساطة يحترم عقل المشاهد ويحترم فكرة الفن الصعب. قدم رقصات رعوية هي قطع من الفن الجميل في حقها الخاص من حيث الأداء والموسيقى والملابس وتصميم الحركات وحتى تعبير وجوه الفتيات أثناء الرقص. ثم الديكور وتجهيز المسرح من أجهزة سمعيات وإضاءة وملابس وبروفات وجدية من كل العاملين بلا استثناء. يسمون صبحي في مصر «المخرج الديكتاتور»، ورد هو على هذه التهمة في أحد لقاءاته قائلا: لو كانت الديكتاتورية في عرفكم تعني الانضباط والنظام واحترام العمل، فأهلا بها! وأقولها معه، ألا المجدُ كلُ المجد لكل ديكتاتورية هذا هو تعريفها. وصبحي يعلم أن جمهوره نَخبوي، أي قليل العدد، ولم يزعجه الأمر لأنه اختار الطريق الأصعب كما فعل يوسف شاهين وشوبان وسيف وانلي وفوكنر وإدوار الخراط وغيرهم ممن ضحوا بالكثرة الجماهيرية انتصارا للجمال والفن الرفيع. يتأكد ذلك من مشروع «المسرح للجميع» الذي ابتكره بغير ربح تقريبا حيث التذكرة بجنيهات قليلة. هو يوقن أن جمهوره هم المثقفون. والمثقف في مجتمعاتنا العربية بالضرورة رقيق الحال. فراهن عليه تاركا تجار الذهب والانفتاحيين الأثرياء لسواه من الفنانين. حاولت مرة وأنا أتابع ذلك المشروع في مسرحيات «سكة السلامة، ولعبة الست، وكارمن» أن أحسب، تقريبا، ربحه المادي بعد خصم تكاليف المسرح وأجور الممثلين وشاعر مثل بغدادي وموسيقار مثل خيرت وديكور وملابس وخلافه فوجدته لا محالة خاسرا. لكن الفن ينتصر والجمال.

حين أُخذ عليه عرض تمثيلية «عائلة ونيس» في الخليج قبل مصر، أجاب بمرارة أن الشركة الخليجية المنتجة وافقت على شرطه النبيل الذي وضعه، وهو أن يكون أجره هو إهداءَ التليفزيون المصري المسلسل مجانا، في حين رفضت مصر طلبه الوحيد: ألا تتخلل المسلسلَ إعلاناتٌ. وفلسفته في هذا نبيلة هي الأخرى، وهي أن المُشاهد الذي يهبه نصف ساعة كاملة من عمره ليشاهد مسلسله، يستحق ألا «نعتسف» منه مشاهدَة إجبارية لإعلان عن سلعة استهلاكية. ولم يوافق على إهداء المسلسل للتليفزيون المصري إلا بعدما رضخ الأخيرُ لشرطه «النبيل» الذي ينطوي على احترام شديد للفن وللمشاهد ولنفسه. تكرر الموقف ذاته مع مسلسله الأخير في رمضان الماضي، فخُيّرَ بين أن يُعرض مسلسله في وقت الذروة بعد الإفطار رأسا، وهو الوقت الذي يتهافت عليه الفنانون، على أن يُحقّن بالإعلانات، وبين أن يُعرض في وقت ميت قوةُ المشاهدين فيه قليل له لكن بغير إعلانات. ولم أندهش حين اختار البديل الأخير!

* شاعرة من مصر

fatma_naoot@hotmail.com

قرن ونصف القرن على انشاء الأوبرا المصرية: أحلام الخديوي اسماعيل تتحقق في الأوبرا الجديدة

القاهرة ـ «القدس العربي»

من محمود قرني:

في الأول من تشرين الثاني/نوفمبر من عام 1869، كان الخديوي اسماعيل يعد لاستقبال ملوك أوروبا ورؤسائها الذين وجهت اليهم الدعوة لحضور افتتاح دار الأوبرا الخديوية وكان بين هؤلاء بالطبع الامبراطورة «أوجيني» زوجة الامبراطور نابليون الثالث، وكذلك ولي عهد روسيا، والامبراطور فرانسوا جوزيف عاهل النمسا، كان ذلك في شهر تشرين الثاني/نوفمبر قبل ما يناهز قرنا ونصف القرن، عندما كان تطلع الخديوي اسماعيل كبيرا نحو الانتقال بمصر من وضعيتها المنكمشة تحت ظلال ثقيلة للامبراطورية العثمانية على مكان تتوسط فيه عقد العالم، ليس بموقعها الجغرافي فحسب، ولكن بطموحها نحو المستقبل، لذلك كان هذا الولع وراء تفكير الخديوي في تشييد دار الأوبرا الخديوية عام 1869، حيث كلف المهندسان الايطاليان «أفوسكاني» و«روسي» بوضع تصميم للأوبرا، وانشائها في مكان يتوسط اثنين من أهم أحياء القاهرة في ذلك الحين هما في الأزبكية وفي الاسماعيلية.

وقد روعي في بنائها أحدث النظريات الصوتية والبصرية آنذاك، وبنيت باليد مصرية في ستة أشهر وارتبط ذلك بافتتاح قناة السويس، حيث أنشأت بأسرع ما يمكن لتلحق باحتفالات الأول من تشرين الثاني (نوفمبر). وقد بنيت الأوبرا من خشب الأرز المستورد من لبنان، كما استخدم الكرتون والجبس المفرغ في صنع الزخارف التي كان أغلبها يمثل نقوشا وتماثيل للملائكة، وقد أحيطت بالروعة والفن في كل أرجائها مما يأخذ باللب، وقد شارك عدد كبير من المصورين والمثالين لتزيين الدار وتجميلها برسومات وصور لكبار الفنانين من الموسيقيين والشعراء ليشع الفن في أرجائها حتى أصبحت في أجمل صورة.

وكان الخديوي اسماعيل يأمل أن تقدم أوبرا عايدة في حفل الافتتاح والتي كلف «فيردي» بتأليفها حيث نال على عمله مائة وخمسون ألف فرنك من الذهب دفعها لتصبح هذه الأوبرا العظيمة ملكا للدار المصرية، وقد كتب قصتها عالم الآثار الفرنسي الشهير «ماريت»، الا أن الظروف شاءت أن تتأخر عامين حيث لم يكن قد تم الحصول على بعض الديكورات والملابس التي صنعت بمدينة باريس نظرا للحصار الذي ضربته القوات الروسية على العاصمة الفرنسية مما اضطر الخديوي الى تقديم أوبرا «ريجوليتو» في حفل الافتتاح بدلا من أوبرا عايدة التي قدمت في 24 كانون الاول (ديسمبر) عام 1871 ومن الجدير بالذكر أن أوبرا ريجوليتو أيضا من وضع الموسيقار فيردي.

وقد كان المسرح يتسع لـ850 شخصا، وخصص قاعة للتدخين لأول مرة في مصر.

وقد أقيم خلف المسرح بناء من ثلاثة طوابق: الأول يوجد به مقاصير لتغيير الملابس والطابق الثاني المواجه للمسرح لتخزين المناظر في مخزن فسيح بشكل يتيح خروج الديكور ودخوله وتصنيفه، أما الطابق الثالث فقد قسم الى حجرات وأبهاء أعدت لحفظ الملابس والأثاث وفي هذا الطابق وحده ثروة فنية تضاهي ما يوجد بالمتاحف المصرية، فقد كان يضم الملابس التاريخية التي صنعها أمهر الصناع، حيث وشيت بالزخارف ونفذت من خلال دراسة الوثائق والتاريخ وكذلك الحلي المتقنة العالية التقنية، وأيضا الأثاث الدقيق الصنع الذي يتماشى مع تطور الفنون والعصور المختلفة، وأخيرا الدروع والخوذات والسيوف التي نفذت بأيدي أمهر الفنانين.

وقد اشتملت الدار على ورشة للنجارة لصنع الجديد واصلاح ما يتطلب اصلاحه وورشة للحياكة لاعداد ملابس الروايات الجديدة.

وقد انتعشت الفنون بمصر وشاع الاهتمام بالفنون وخاصة الموسيقى والأوبرا، فأنشئت المعاهد، مثل معهد الموسيقى العربية، وأقيمت المسارح مثل مسرح الكورسال وكان من أعلام الفن الذين أثروا مواسم الأوبرا بروائع المسرح الدرامي العملاقة جورج أبيض وسلامة حجازي ومنيرة المهدية، وقد نقلوا الأوبرات العالمية للغة العربية، بل وضعوا لها الألحان المصرية أيضا.

وقد توالت الأحداث والعروض الناجحة على الدار عاما بعد عام، في البداية للرواد الأوروبيين ثم للفنانين المصريين، حتى احتلت الأوبرا ركنا مهما بارزا في العالم كله، وظهرت الكثير من المواهب في شتى المجالات من عزف وغناء وتأليف موسيقى، فظهرت روائع الأوركسترا السيمفوني، وفرقة أوبرا القاهرة، وفرقة باليه أوبرا القاهرة، وكان تأثير الأوبرا على الفن المصري تأثيرا شاملا في جميع نواحيه فظهرت الفنون المسرحية كالمسرح القومي والكوميدي والحكيم وكان الفنان سلامة حجازي أول من فكر في نقل قصص الأوبرا الايطالية للغة العربية كما ظهرت فرقة الفنون الشعبية لتسجل انعكاسات الشعب المصري من تقاليد وعادات وكانت أولها فرقة رضا ثم تلتها الفرقة القومية ووصل التطور الى أرقى درجاته حين تكونت فرقة الباليه والأوبرا والكورال والفرقة الموسيقية مثل أوركسترا القاهرة السيمفوني وفرقة الموسيقى العربية، قد استلزم هذا التطور الفني الكبير في مصر انشاء معاهد متخصصة للفنون كمعهد الباليه ومعهد السينما والكونسرفتوار. وقد شهدت دار الأوبرا عصور التطور في الابداع وارتقائه مما جعل من عروضها سجلا بارز المعالم في تاريخ فن الأوبرا والتراث الموسيقي والمسرحي.

وفي قمة هذا النجاح وبالتحديد يوم 28 تشرين الاول (أكتوبر) عام 1971 احترقت دار الأوبرا وسط ذهول وحزن المصريين، وكان الحريق ناتج عن ماس كهربي مما أدى لاشتعال الدار بشكل سريع ولم تستطع مراكز الاطفاء انقاذها من براثن الحريق.

كان أول مدير لدار الأوبرا الملكية هو اليوناني «دارنيت بك» وتولاها في 18 آذار/مارس 1861 خلال حكم الخديوي اسماعيل ثم تلاه بسكوالي كلمنته من 1886 حتى 1910، ثم جنارو فورنايو من 1911 حتى 1931، ثم فورتانوتو كانتوني من 1933 حتى 1938، ثم الفنان سليمان نجيب من عام 1938 حتى عام 1953، ثم الشاعر عبدالرحمن صدقي من 1954 حتى 1956، ثم محمود النحاس من عام 1956 حتى 1962، ثم الفنان التشكيلي صلاح طاهر من عام 1962 حتى 1966، وأخيرا صالح عبدون من عام 1966 حتى 1971، أي حتى تاريخ احتراقها.

غير أنه بعد احتراق الأوبرا تطلعت مصر لانشاء أوبرا جديدة وكان لها ذلك بعد المنحة اليابانية التي قدمتها الحكومة اليابانية لانشاء الأوبرا الجديدة بمنطقة أرض الجزيرة بين فرعي النيل وسط القاهرة، وقد قامت على التنفيذ شركة «جايكا» اليابانية وبدأت أعمالها بالفعل في آب/أغسطس عام 1983 بالالتقاء مع مسؤولي وزارة الثقافة وتم تكوين مجموعة عمل مصرية قامت باجراء بعض التعديلات على التصميم وشكل المبنى لتتناغم مع الأبنية الثقافية الموجودة بحرم الأوبرا ولتوسع رقعة القاعة الكبرى التي يبلغ عدد مقاعدها 1300 مقعد والقاعة الصغرى 500 مقعد والمسرح المكشوف 800 مقعد وقاعة المعارض الخاصة بالفنون التشكيلية والمتحف وملاحق الخدمة كغرف التدريبات وغرف الفنانين والمطعم والكافيتريا وقد خصص ما يقرب من ستة بلايين ونصف ين ياباني لهذا الحدث، ويجاور مبنى الأوبرا متحف الفن الحديث ومبنى القبة السماوية ومبنى قصر الفنون والمجلس الأعلى للثقافة ومركز الهناجر للفنون وقطاع شؤون الانتاج الثقافي ومركز الابداع.

وقد استغرق بناء المركز الثقافي القومي «دار الأوبرا المصرية» ثلاثة أعوام وكلفت شركة كاجيما اليابانية بأعمال التشييد وانتهى العمل في 31 آذار/مارس عام 1988 وتم افتتاحها رسميا في العاشر من تشرين الاول/أكتوبر من العام نفسه.

وقد شهدت مسارح دار الأوبرا الجديدة العديد من العروض الواسعة في مختلف الفنون، فمنذ أن قدم على مسرحها الكبير في حفل الافتتاح عرض الكابوكي الياباني تقدمت الدار بخطوات ثابتة على مدى ستة عشر عاما لتكون لها فرقتها الخاصة حيث أصبح لها أوركسترا القاهرة السيمفوني وأوركسترا أوبرا القاهرة، وفرقة الموسيقى العربية والفرقة القومية العربية للموسيقى وفرقة باليه أوبرا القاهرة، وفرقة كورال أوبرا القاهرة وفرقة الرقص المسرحي الحديث المصري وفرقة كورال الأطفال وفرقة الموسيقى العربية للتراث.

وقد شمل النشاط استضافة الفرقة العالمية مثل باليه بيمار لوزان، الكوميدية الفرنسية مونشانز السويسري، باليه مت الأمريكي، باليه شتو تغارت الألماني، باليه البولشوي الروسي، والباليه الفرنسي، والشوبوت الأمريكي.

وفي مجال الأوبرات تمت استضافة أوبرا بكين وشنغهاي وتعاون فرقة أوبرا القاهرة مع مسرح مترو بوليتان بنيويورك في أوبرا كارمن وتوراندوث وسانتين بفرنسا لانتاج أوبرا عايدة وتايس، وفي مجال الموسيقى الأوركسترالية قدمت الأوبرا أوركسترا بودابست السيمفوني «المجر»، أوركسترا فيينا، أوركسترا ماركو بولس «اليونان»، ومجموعة باريس الأوركسترالية بفرنسا، وقد أضيف لتبعية دار الأوبرا كل من مسرح الجمهورية ومعهد الموسيقى العربية الذي يحتوي على متحفين أحدهما لمقتنيات محمد عبدالوهاب، والآخر للآلات الموسيقية النادرة، بالاضافة للمسرح الروماني والتحفة المعمارية الرائعة وهي مسرح سيد درويش «دار أوبرا الاسكندرية» كما افتتحت المكتبة الموسيقية التي تحتوي على قاعة سمعية بصرية والعديد من الأوعية المعلوماتية لما قدم على المسارح المختلفة.

كما افتتحت العديد من قاعات العرض الخاصة بالفن التشكيلي مثل قاعة المكتبة الموسيقية وقاعة المترو التي تعد الأولى من نوعها في الشرق الأوسط وقاعة مسرح الجمهورية وكذلك القاعة المفتوحة.

يتبقى الاشارة الى ذلك الوضع النخبوي الذي يحيط دار الأوبرا المصرية بنشاطها الواسع، والذي سيكون الأعمق تأثيرا اذا ما انتبهت الادارة الى ضرورة تحقيق امتدادات عميقة لأنشطتها في أقاليم مصر، ولا يجب أن يقتصر الأمر على بعض الحفلات الموسمية المرتبطة بالاحتفالات الوطنية، فواقع الأقاليم في أمس الحاجة الى من يأخذ بيده، وطالما ناقش المحبون للفنون والموهوبون من أبناء الريف والمحافظات النائية الى من ينتبه الى مثل احتياجهم الانساني.