مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
د.أحمد عواض

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الحادية عشرة • العدد 569 • الإثنين 23 يوليه 2018

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

أبكي.. أترف.. أموت..
«أمر تكليف».. النيات الحسنة لا تكفى

المهرجان القومى .. أسئلة وهواجس

مسرح يوليو..
ونظرية الأواني المستطرقة

داخل العدد

الغلاف

مسرح يوليو..
ونظرية الأواني المستطرقة

متابعات 04
«حدث في بلاد السعادة»
قريبا على مسرح السلام

متابعات 05
مهرجان السويس الفنى
يعلن عن مواعيد وشروط المشاركة

حوار 11
محمد عادل يس: عرض «مش هي كدا؟!» يعود لزمن الحرافيش ليناقش مشكلة معاصرة

نوافذ 19
المسرح ومشروع يوليو

نوافذ 25
وداعا حازم.. إلى لقاء

17 قطط.. دعوة التعايش السلمي وقبول الآخر

جريدة كل المسرحيين

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
د.أحمد عواض

رئيس التحرير
محمد الروبى

رئيس التحرير التنفيذى
إبراهيم الحسينى

المتابعات النقدية
محمد مسعد

رئيس قسم الأخبار
أحمد زيدان

رئيس قسم التحقيقات
حازم الصواف

الديسك المركزى
محمود الحلوانى

فوتوغرافيا
مدحت صبرى

الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت:35634313 - فاكس:37777819

المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.
الاشتراكات ترسل بشيكات أو حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة
16 ش أمين سامى من قصر العينى- القاهرة
أسعار البيع فى الدول العربية
تونس 1.00 دينار - المغرب 6.00 دراهم - الدوحة 3.00 ريالات - سوريا 35 ليرة - الجزائر DA50 - لبنان 1000 ليرة - الأردن 0.400 دينار- السعودية 3.00 ريالات - الإمارات 3.00 دراهم - سلطنة عمان 0.300 سنتاً- ليبيا 500 درهم - الكويت 300 فلس - البحرين 0.300 دينار - السودان 900 جنيه

الاشتراكات السنوية:
مصر 52 جنيها - الدول العربية 65 دولاراً
الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولارا

E_mail:masrahona@gmail.com

الماكيت الأساسى :
إسلام الشيخ
المدير الفنى:
وليد يوسف

أمين عام النشر
جرجس شكرى

مدير عام النشر
عبد الحافظ بخيت

«مركب بلا صياد»

في الإسكندرية ودمنهور عقب انتهاء المهرجان القومي للمسرح

قال المخرج عمرو قابيل إن د. إيناس عبد الدايم وزير الثقافة، بعد مشاهدتها للعرض، أوصت بجولة فنية في المحافظات لعرض مسرحية «مركب بلا صياد» على نطاق أوسع.

وأضاف مخرج العرض أنه تم بالفعل كتابة خطاب للجهات المعنية بذلك، وستكون أولى جولات مسرحية «مركب بلا صياد» في محافظة الإسكندرية ودمنهور، ومن المقرر أن يتم ذلك في أوائل شهر أغسطس عقب الإنتهاء من فعاليات المهرجان القومي للمسرح في دورته الـ١١ (محمود دياب).

تدور أحداث العرض حول (ريكاردو خوردان) أحد أساطير المال الذي يفقد ثروته ويهدده شبح الإفلاس، يفاجأ بشخصية (خيالية) تتجسد له وهي شخصية (الشيطان) الذي يعرض عليه أن يرد له كل ما فقد من ثروة مقابل أن يرتكب الجريمة الوحيدة التي لم يرتكبها وهي القتل، وفي مشهد فانتازي يستدرج الشيطان (ريكاردو) ليقتل رجلًا يبعد عنه آلاف الأميال مقنعًا إياه أنه لا يهمه الفعل المادي بقدر ما يهمه أن تكون لديه (نية) القتل، وبالفعل تعود لريكاردو ثروته، ولكنه يعاني من عذاب الضمير إثر صرخة رعب أفزعته وهو يقوم بالقتل، فيقرر أن يسافر إلى المكان الذي قتل فيه هذا الرجل الذي يكون صيادًا فقيرًا ترك ورائه أرملة مكلومة هي (ستيلا) التي تتحمل أعباء الحياة الفقيرة التي تسبب فيها رحيل زوجها، وهنا يصطدم (ريكاردو) بنوع آخر من البشر لم يعرفه من قبل، ويجد في هذه القرية الفقيرة حياة تحمل قيمًا ومعاني لم يصادفها في حياته السابقة، ومع تطور الأحداث التي تفجر العديد من المفاجآت يتطهر (ريكاردو) من كل جرائمه بعد أن يقع في حب (ستيلا) لتنتهي المسرحية بانتصار قيمة الحب على كل مكائد الشيطان.

«مركب بلا صياد» بطولة عمرو قابيل، رندا قطب، مي رضا، هاني عبد الناصر، محمد فتحي، الفنانة القديرة منحة زيتون، والفنان القدير إبراهيم فرح، إضاءة محمد عبد المحسن، ديكور محمد زكريا، موسيقى حازم الكفراوي، أزياء ريم شاهين، تأليف أليخاندرو كاسونا، وإخراج عمرو قابيل.

ياسمين عباس

الساقية تعلن فتح باب التقديم

لمهرجان التمثيل الصامت

أعلن أحمد رمزي مدير النشاط المسرحى بساقية الصاوى عن عن فتح باب التقديم لمهرجان الساقية للتمثيل الصامت»مايم» للمشاركة في الدورة الـ ١٤ للمهرجان،الذي يعد المهرجان الأول في مصر تعد ساقية الصاوى أول من تبنت المهرجان الأول من نوعه فى مصر لفن المايم أو التمثيل الصامت ويستمر لدورته الرابعة عشر تحت إدارة فنان المايم أحمد رمزى ورئيس المهرجان هو المهندس مؤسس ساقية الصاوى محمد عبدالمنعم الصاوى أقيم المهرجان فى دورته الأولى عام ٢٠٠٥

وقال رمزي، إن آخر موعد لتقدم الفرق الراغبة للمشاركة في دورة هذا العام سيكون نهاية شهر يوليو المقبل، موضحا أن المشاهدات ستعقد لاختيار أفضل العروض التي ستشارك بالمهرجان وذكرا قائلا عن شروط المهرجان إلى أن العروض المقدمة لابد ألا تتجاوزمدة ١٠ دقائق،وسوف تبدأ فعاليات الدورة على مسرح ساقية الصاوي في شهر أغسطس القادم.

رنا رأفت

القراصنة في «دقيقة حداد»

على مسرح رومانس ١٧ أغسطس

تقدم فرقة القراصنة المسرحية عرض»دقيقة حداد» على مسرح رومانس يوم ١٧ أغسطس في تمام الساعه السابعة مساء سعر التذكره ٣٠ بقياده المخرج مياده محمد .

قالت المخرجة ميادة محمد : تدور أحداث المسرحية حول غياب النخوة والصداقة وصلة الأرحام والإنسانية والرحمة في أوطان سقطت في هاوية السياسة والإسلاموفوبيا وأخرى علي حافة السقوط ، ويتحدث النص عن كل ما مات في حياة الإنسان حتى الأوطان تموت ولا يوجد من يشعر بها

وأوضحت ميادة محمد: كل شخصية في العرض تمثل دولة عربية والصراع الذى يحدث فيها والواضح من اسم العرض أن ما يستحق أن نقف له دقيقة حداد ليس فقط الانسان المتوفى بل القيم اللي انعدمت والانقسامات التى تحدث.

مسرحية « دقيقة حداد « بطولة ميادة محمد، محمد عزت، تغريد إبراهيم، عبدالله كايد، عبدالرحمن طارق، عبد المعطي حامد، محمد طارق، إسلام أحمد، إسراء عبد الحي، كريم نصر، محمود قدري، مريم خيري، محمد جمال، ياسين هاشم، يوسف مدحت، مريم كايد، علي مجدي، أحمد محمود، نور أسامة، كريم ريزو، محمود وهبي، مخرج منفذ محمد عزت ، مساعد مخرج.تغريد إبراهيم ، ديكور فريق العرض، إخراج مياده محمد

طارق يحيى

«حدث في بلاد السعادة»

قريبا على مسرح السلام

أقام البيت الفني للمسرح مؤتمرا صحفيا للإعلان عن تفاصيل العرض المسرحي «حدث في بلاد السعادة» للمخرج الشاب مازن الغرباوي الذي من المقرر عرضه ٢٦ يوليو الحالي بمسرح السلام بشارع القصر العيني.

حضر المؤتمر الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح والفنان أشرف طلبة مدير عام فرقة المسرح الحديث، ومن صناع العرض المخرج مازن الغرباوي والكاتب وليد يوسف وعدد من نجومه.

في كلمته قال الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح، إننا بصدد عرض مسرحي كبير لنص رغم أنه كُتب في التسعينات فإنه يناقش قضايا مهمة مواكبة للأحداث في الوقت الحالي، كتبه الكاتب الكبير وليد يوسف بعمق شديد، مشيرا إلى أن العرض يضم نجوما كبارا من مصر والعراق ولبنان وليبيا.

ومن جانبه، أعرب الفنان أشرف طلبة عن سعادته بتقديم العرض على خشبة مسرح السلام، واصفا إياه بأنه عرض قوي، مضيفا أن «حدث في بلاد السعادة» سيترك بصمة في تاريخ المسرح لما يحمله من رسالة تواكب كل العصور.

فيما قال الكاتب وليد يوسف: أردت في هذا النص أن أكتب شيئا مختلفا للمسرح يستمر طويلا، فتعرضت لقضية علاقة الحاكم بالشعب أو العكس، ولماذا لا يكون الشعب هو صاحب النهضة الحقيقية بالعمل والجهد وليس الكلام والاحتجاجات، أو حتى التقرب إلى الحكام، مشيرا إلى أن رسالة العرض هي أن الشعب قادر على ان ينهض بوطنه دون الاحتياج إلى الحكومة، مؤكدا أن شعوبا عاشت سنين دون أن تتمتع أوطانها باستقرار، وعلى الرغم من ذلك كان الشعب يعمل ليل نهار حتى نهض ببلده.

مازن الغرباوي قال إن العرض غنائي استعراضي تدور فكرته في اللازمان واللامكان، مشيرا إلى أنه مر بمراحل كثيرة من التجهيز والتحضير، وكان وراء العمل فريق كبير من الأساتذة والمهندسين والفنانين، من ديكور وملابس واستعراضات وفنيين وراء الكواليس.

الفنان مدحت تيخا بطل العرض قال: هذا النص شدني لعدة أسباب منها فكرته الرائعة التي تمس كل الشعوب العربية، مضيفا أن وجودي وسط أساتذة المسرح الكبار في هذا العمل إضافة حقيقية لمشواري الفني.

فيما أعرب د. علاء قوقه عن سعادته بالمشاركة في العمل الذي يجمع مجموعة كبيرة من النجوم من مصر والوطن العربي، مؤكدا أنه لا يقبل العمل بعروض مسرحية إلا إذا كانت هادفة وتحمل رسالة سامية.

وقالت الفنانة فاطمة محمد علي إنها في ورطة حقيقية بسبب مشاركتها عمالقة المسرح الذين يتمتعون بقدر كبير من الإبداع الفني، ولكنها سعيدة بهذا العمل المتميز الذي سيكون إضافة حقيقية لها في تاريخها المسرحي.

«حدث في بلاد السعادة» بطولة مدحت تيخا، علاء قوقة، حسن العدل، محمد حسني، فاطمة محمد علي، سيد الرومي، المطرب وائل الفشني، سامي فوزي، عبد العزيز التوني، وخدوجة صبري من ليبيا، راسم منصور من العراق، نسرين أبي سعد من لبنان. تصميم ديكور حازم شبل، وتصميم أزياء مروة عودة، تصميم حركي كريمة بدير، تأليف موسيقي محمد مصطفى، وأشعار حمدي عيد.

محمود عبد العزيز

العرائس يستعد لتقديم

«في محطة مصر» و«عرائس خشب» عقب المهرجان القومي

قال المخرج محمد نور، مدير فرقة مسرح العرائس، إن المسرح يستعد لتحضير عروض مسرحية جديدة وهما عرض (في محطة مصر) للمخرج رضا حسين، وعرض (عرايس خشب) للمخرج سيد رستم، عقب الانتهاء من فعاليات المهرجان القومي للمسرح في دورته الـ١١.

وأضاف مدير فرقة مسرح العرائس أنه من المفترض أن يتم افتتاح العروض الجديدة في بداية شهر سبتمبر المقبل، مشيرًا إلى أنه سيستأنف عرض (رحلة الزمن الجميل) الذي حقق نجاحا جماهيريا كبيرا منذ بداية عرضه على خشبة مسرح العرائس.

ويشارك مسرح العرائس في المهرجان القومي للمسرح بعرض «رحلة الزمن الجميل» الذي يدور حول رحلة يقوم بها الأطفال للعصر الفرعوني، تصميم استعراضات محمود يحيى، ديكور د. محمد سعد، نحت عرائس محمود الطوبجي، إشراف تصميم العرائس د. ناجي شاكر، موسيقى وألحان كريم عرفة، ومن تأليف وإخراج محمد نور

ياسمين عباس

بلد العجايب

ورشة مسرحية تفتتح موسم جديد بمكتبة مصر الجديدة

فى بداية موسم مسرحى جديد لمكتبة مصر الجديدة العامة بدأت الأسبوع الماضى فعاليات الورشة المسرحية الأولى للمكتبة تحت اسم « بلد العجايب» والتى تهدف إلى تدريب الشباب الجدد على فنون المسرح المختلفة، تحت إشراف المخرج المسرحي محمد زقزوق والمخرجة المسرحية حنان هلال..

تجمع الورشة ما بين المادة النظرية والتدريبات العملية، وتنتهى بعرض مسرحى جديد بمكتبة مصر الجديدة و كان اخر عرض مسرحى للمكتبة هو مسرحية «حلم كروكى» فى نهاية العام الماضى ... تحمل الورشة هذا العام عنوان ...بلد العجايب

رنارأفت

الرسام يفشل في رسم حبيبته

بساقية الصاوى «في انتظار حواء»

استقبلت خشبة مسرح قاعة الحكمة مونودراما «فى إنتظار حواء» العرض الحائز على المركز فى مهرجان المونودراما وذلك يوم الاثنين الماضي ١٦ يوليو

قال مخرج عرض «في انتظار حواء» محمد إبراهيم : فكرة العرض تدور حول شاب يحاول رسم حبيبته ولكنه يفشل فى ذلك

مسرحية «في انتظار حواء» من بطولة حمدي حماد، إعداد مسرحى وإضاءة هانى مهران، إعداد موسيقى: محمد إبراهيم، رسومات: أحمد على من تأليف وإخراج محمد إبراهيم

رنارأفت

ذوو القدرات الخاصة وفؤاد حجاج

يقدمون أوجاع الوطن في «محاكمة شخصيات نجيب محفوظ»

تستعد المخرجة دينا البدوى مؤسس فريق مشوار التحدى للمكفوفين المسرحى و فريق بدون تعليق للمعاقين الحركى المسرحى لتقديم مسرحية «محاكمة شخصيات نجيب محفوظ»للشاعر الكبير فؤاد حجاج

وتقول المخرجة دينا البدوى : نص «محاكمة شخصيات نجيب محفوظ»للكاتب فؤاد حجاج ينفرد بوطنية دون مصلحة، مشيرة إلى أن شخصيات نجيب محفوظ التى أظهرها الكاتب فؤاد حجاج فى نصه تعبر عن التاريخ المصرى والأوجاع الساكنة فى قلب هذا الوطن

وأوضحت البدوى : تجربتى مع المعاقين وخصوصا المعاقين الحركى هى تجربة فريدة من نوعها لعدة أسباب ، اولا دمج هؤلاء الابطال القادرين على الابداع فى مسرح خالى من الاعاقة الفكرية، ثانيا أن الاعاقة ليست كرسى او عصا بيضاء او اشارة لايفهمها المجتمع ، الاعاقة هى فكر عاجز عن الانتاج والابداع فانا رأيت هؤلاء الابطال من خلال تجربتى هم فنانين وليس معاقين ولديهم قدرات فائقة وهبها الله لهم ومن الناحية الاخراجية وعن تعاملها مع نص فؤاد حجاج قالت : رأيت ان الكاتب يدور بعقله الباطن كل ماحدث فى رويات نجيب محفوظ وكيف كانت هذة الشخصيات لها تأثير على المجتمع مثل شخصية السيد احمد عبدالجواد، فجعلت كل ذلك هو خيال الكاتب وبدأنا فعلياً بتجسيده على الخشبة من خلال الممثل حازم احمد الذى يجسد دور الكاتب فؤاد حجاج ويستدعى الشخصيات بمحاكمتها واقامة محاكمة فعلية تدور بعقلة وتتقدم كل شخصية بالدفاع عن نفسه بشكل ومضمون الشخصية اما عن الديكور عبارة عن مرايات تعكس الواقع لان كل ذلك هو الواقع الاصلى للحكايات المصرية

أحمد زيدان

مهرجان السويس الفنى

يعلن عن مواعيد وشروط المشاركة

أعلن فرع ثقافة السويس عن اقامة (مهرجان السويس الفنى) عن المقاومة والبطولات الوطنية والمحدد اقامتة خلال احتفالات اكتوبر ٢٠١٨ ويتضمن المهرجان مسابقات فى الفنون الاتية (مسرح – افلام تسجلية – غناء فردى وجماعى – فن تلقائى (سمسمية) -- شعر والقاء – فنون تشكلية) ويحصل الفائزون على جوائز مالية بجانب الدروع وشهادات تقدير .

وأوضح مسئولو الفرع أن هناك شروطا عامة في الأعمال المقدمة بالمهرجان وهي أن تكون عن المقاومة والبطولات الوطنية والتراث السويسى، وأن يكون المتقدم من أبناء السويس، وتتوفر استمارة الاشتراك المجانية بفرع ثقافة السويس والتي تتضمن الاسم والرقم القومى والهاتف المحمول ونوع النشاط .

وبالنشسبة لشروط المشاركة بالمهرجان بالنسبة لمسابقة المسرح ألا تزيد مدة العرض عن ٦٠ دقيقة، و يفضل أن تكون الاعمال المقدمة عن المقاومة والبطولات الوطنية، وأن يتم تقديم النص المسرحى فى الفترة من ١ أغسطس وحتى ١ سبتمبر، و يحق للعضو الاشتراك فى عملين فقط، و يحق للجنة المهرجان رفض أى نص دون ابداء الاسباب، وإدارة المهرجان غير مسئولة عن توفير اماكن لبروفات العروض

لجنة تحضير المهرجان الفنانون محمد بكر و منصور غريب وعبد المنعم غريب و الشاعر عزت المتبولى ، محمد ابو عمرة ،عادل فاضل ، هانى ابوزيد ، مجدى الادوش.

شيماء **سعيد**

المركز القومي للمسرح يكرم أبو زهرة..

واسم الفنان «حسين رياض»

د. إيناس عبد الدايم: «حسين رياض» مهد طريق المسرح وأعاد بريقه

نظم المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية برئاسة المخرج محمد الخولي، فعاليات تكريم الفنان المُلهم والقدير عبد الرحمن أبو زهرة، واسم الرائد صاحب «الألف وجه» الفنان الراحل حسين رياض، على مشوارهما الفني الحافل بالأعمال السينمائية والتلفزيونية والمسرحية، وقام بالتصوير الفوتوغرافي للحفل المصور محمد فاروق.

حفل التكريم قدمته الإعلامية هبة رشوان بحضور كل من الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة، والدكتورة سحر نصر وزيرة الاستثمار والتعاون الدولي، والمخرج إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح، والمخرج خالد جلال رئيس قطاع الإنتاج الثقافي، وكوكبة من نجوم الفن: الفنانة القديرة سميحة أيوب، وسميرة عبد العزيز، ورشوان توفيق، ويوسف إسماعيل، ومجدي صبحي، ومجدي رشوان، وآمال رمزي، ورجاء حسين، و«فاطمة» نجلة الفنان حسين رياض.

وشهدت الاحتفالية عرض فيلمين تسجيلين الأول بعنوان «حسين رياض.. صاحب الألف وجه» إعداد الدكتور عمرو دوارة، والثاني بعنوان «المُلهم.. عبد الرحمن أبو زهرة» إعداد الباحث علي داود، يوثقان المسيرة الفنية لكل من النجمين المكرمين، وذلك عبر شهادات فاطمة حسين رياض (نجلة الفنان الراحل حسين رياض) قائلة: والدي كان هادئ بطبيعته، وكان له هيبة بمجرد نظرته لنا رغم أننا أقرب الناس إليه، وكان طوال الوقت قلقا ومتوترا مجرد ما يبدأ في قراءة نص جديد، وكانت والدتي تراعي دائما توفير الهدوء له في هذه الحالة.

كما قالت الفنانة الراحلة فاطمة رشدي من خلال إحدى اللقاءات التلفزيونية المسجلة، إن الفنان الراحل حسين رياض كان متعاونا جدا، فكنا نعرض ماتينيه وسواريه، ثم بعد أن ننتهي من العروض نقوم بعمل بروفات لأننا كنا نغير الرواية كل ثلاثة أيام تقريبا، مؤكدة أن رائد المسرح العربي كان مثالا للإخلاص والالتزام وحب الفن.

وقالت الفنانة سهير المرشدي إن الفنان الراحل حسين رياض كان يتسم بقدر من البساطة والصدق الشديد الذي يجعله بسيطا في الأداء التمثيلي، بالإضافة إلى تمكنه وهدوئه يقرب إلى الواقعية، مؤكدة أنه كان رائدا وعلامة مميزة وقوية في السينما والمسرح، فقد استطاع أن يقدم الكثير من الشخصيات بين

رجاء حسين: «حسين رياض» تعلم الفن بالفطرة

تجسيد شخصية الباشا والغفير، بينما قالت الفنانة القديرة رجاء حسين إنها إذا ظلت تتذكر مواقف الفنان الراحل حسين رياض لن توفيه حقه، فهو من الفنانين الذين استطاعوا أن يحفروا بأصابعهم في الصخر، وأيضا من الفنانين الذين تعلموا الفن بالفطرة، فهو فنان عظيم لن يعوض.

كما ألقى الفنان يوسف إسماعيل، مدير المسرح القومي كلمته، قائلا: إن الفنان القدير عبد الرحمن أبو زهرة بمثابة والده، وحضور حفل تكريمه كان حلما بالنسبة له، موضحا أن تاريخ السينما ظلم فنانين كبارا بحجم الفنان الراحل حسين رياض.

ومن جانبه، ألقى المخرج محمد الخولي، رئيس المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، كلمته خلال حفل التكريم، قائلا: إنه سعيد بالمشاركة في تكريم اثنين من رموز الفن المصري، وهما الفنان الراحل حسين رياض، والفنان القدير عبد الرحمن أبو زهرة، اللذان قدما الكثير من الجهد والعطاء في سبيل خدمة ورقي الفن المصري، موجها الشكر للدكتورة إيناس عبد الدايم، وزيرة الثقافة، كما وجه الشكر للفنانة القديرة سميرة عبد العزيز، وللقائمين على الحفل والمشاركين في التكريم.

وقال المخرج خالد جلال، رئيس قطاع الإنتاج الثقافي، خلال كلمته أثناء تكريم الفنان عبد الرحمن أبو زهرة: إنه رجل مسرح من الطراز الأول، ورمز من رموزنا في الفن بشكل عام، مؤكدا أنه طاقة إبداعية لا تنضب، بالإضافة إلى تاريخه الفني

مدير المسرح القومي: «أبو زهرة» والدي.. وتكريمه حلم بالنسبة إليّ

نجلة الراحل «حسين رياض» تطالب بوضع اسمه على إحدى قاعات المسرح القومي والمعهد العالي للفنون المسرحية.

الطويل والمتنوع في تجسيد الأدوار على خشبة المسرح مما جعله أحد أعمدة هذا الصرح الكبير الذي نفتخر به في وطننا العربي.

وأشار رئيس قطاع الإنتاج الثقافي إلى أن الفنان الراحل حسين رياض لم يرحل عن عالمنا لأنه خالد بأعماله عبر الأجيال، مؤكدا أنه فنان رائد يستحق الاحتفاء والتكريم.

كما قالت د. إيناس عبد الدايم، وزير الثقافة، إن الاحتفاء بالرواد الأوائل أمثال الفنان الراحل حسين رياض الذي استطاع أن يمهد للمسرح طريقه ويعيد للعالم بريقه، وهو احتفاء بحاضر ازدهر فيه المسرح، مؤكدة أن الراحل حسين رياض أحد الشخصيات التي أضاءت حياتنا.

وأضافت وزير الثقافة في تكريم الفنان عبد الرحمن أبو زهرة أنه فنان استطاع أن يحفر اسمه في تاريخ الفن المصري والعربي، فهو مدرسة في الإتقان والالتزام وحب الفن، فقد استطاع خلال مسيرته الفنية الممتدة لنحو 60 عاما أن يصبح أحد أهم أعمدة الفن المصري عامة والفن المسرحي خاصة، مؤكدة إتقانه لتجسيد الشخصيات التي يقدمها بإخلاص وتقمص شديد، التي أثرت في نفوس المجتمع فظلت حولنا وداخلنا تحفر معها ذكريتنا كلما شاهدناها.

كما تضمن الحفل إهداء وزيرة الثقافة الدكتورة إيناس عبد الدايم، ورئيس قطاع شؤون الإنتاج الثقافي المخرج خالد جلال، درع الرواد وشهادة تقدير للسيدة فاطمة ابنة الفنان حسين رياض، التي وجهت الشكر للدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة، مؤكدة أنها تفتخر بكونها ابنة قامة فنية كبيرة قدم الكثير من الجهد والتعب في سبيل الارتقاء بالفن المصري، مطالبة بإطلاق اسم والدها على إحدى قاعات المسرح القومي، والمعهد العالي للفنون المسرحي الذي كان يعمل فيه كأستاذ زائر، كنوع من التقدير، كما وجهت التهنئة للفنان القدير عبد الرحمن أبو زهرة بمناسبة تكريمه، مؤكدة أن تلك التكريمات تعد إحياء للماضي ولتراث الفن المسرحي.

واستهل الفنان عبد الرحمن أبو زهرة، كلمته بآية قرآنية من سورة البقرة، مشيرا إلى أنه أمضى خمسين عاما في المجال الفني ويشعر أنه قد مكث يوما أو نصف يوم.

وأشاد الكثير من فناني المسرح بتكريم اسم رائد المسرح العربي الراحل حسين رياض، والفنان القدير عبد الرحمن أبو زهرة، حيث قال الفنان مجدي صبحي إنه سعيد بوجوده في تكريم أحد أعمدة المسرح القومي وهو الفنان القدير عبد الرحمن أبو زهرة هذا القيمة والقامة في المسرح، الذي استطاع أن يقدم الكثير من المسرحيات الكلاسيكية والاجتماعية والسياسية، وأيضا تقديم الكثير من الأفلام السينمائية والمسلسلات التلفزيونية والإذاعية، بالإضافة إلى تكريم اسم الفنان الراحل رائد المسرح العربي حسين رياض، موجها الشكر لكل القائمين على هذا التكريم، مناشدا الرئيس عبد الفتاح السيسي، رئيس الجمهورية، بعودة عيد الفن مرة أخرى.

كما قالت الفنانة القديرة سميرة عبد العزيز، إنها سعيدة بتكريم الفنان القدير عبد الرحمن أبو زهرة، زميلها في المسرح والتلفزيون، التي تعتبره أقدر الفنانين على إتقان تجسيده للشخصيات التي يقدمها بواقعية شديدة، موجهة الشكر للمخرج خالد جلال صاحب فكرة تكريم رواد المسرح، كما أشارت إلى أنها هي صاحبة فكرة تكريم رواد المسرح الذين رحلوا عن عالمنا، وأن تكريم الفنان الراحل حسين رياض هو أول تنفيذ للفكرة التي قدمتها.

بينما قال الفنان القدير رشوان توفيق إن الفنان الراحل حسين رياض قامة كبيرة، موجها الشكر للدولة التي حرصت على تكريم اسمه، خصوصا أنه تعلم على يديه الكثير من الفنانين، مشيرا إلى أنه مثل معه على خشبة المسرح القومي عندما كان طالبا بالمعهد العالي للفنون المسرحية، أما عن الفنان القدير عبد الرحمن أبو زهرة فقال: إنه صديق عمره، وشقيقه الفني، وأنهم قدموا فرقة «نجوم المسرح» أثناء دراستهم بالمعهد بمشاركة الفنان حسن يوسف، وعزت العلايلي، والراحل أبو بكر عزت، مؤكدا أنه علامة وخلق وتاريخ عريق.

وقالت الفنانة آمال رمزي إنه شرف لها أن تحضر تكريم اسم العملاق الراحل حسين رياض، والفنان القدير عبد الرحمن أبو زهرة الذي تعتبره من أعز أصدقائها، مشيرة إلى أنها شرفت بالعمل معه في مسلسل «ينابيع العشق»، و«بابا نور»، و«مملكة يوسف المغربي».

واختتم الحفل بفقرة غنائية قدمتها الفرقة الموسيقية الدائمة بالمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية لأروع الألحان التراثية المصرية.

تابعها: ياسمين عباس - تصوير: محمد فاروق

سامح عثمان يحضر مسرحيتين

عقب انتهاء المهرجان القومي للمسرح

صرح الكاتب المسرحي سامح عثمان أنه يقوم حاليًا بإعداد لرواية (مائة عام من العزلة)، وهي مازالت قيد الكتابة حتى الآن، مشيراً إلى أنه سيتم إعدادها كمسرح غنائي.

وتابع: أن مخرج العرض هو صاحب فكرة مسرحة الرواية، بالإضافة إلى تحضير مسرحية (حب رايح جاي) عقب الانتهاء من فعاليات المهرجان القومي للمسرح.

يشارك الكاتب سامح عثمان في فعاليات المهرجان القومي للمسرح في دورته الـ11، بكتابة عرض «يوم معتدل جدًا» للمخرج سامح بسيوني، والعرض من إنتاج ورشة الإرتجال التي نظمتها الفرقة بإشراف سامح بسيوني، بطولة كمال عطية، ومجموعة من الوجوة الشابة الجديدة.

وكان لعثمان مشاركة ثانية بتأليف العرض المسرحي (الرجل الذي.. المرأة التي) للمخرج سامح الحضري، الذى اعتذر عن المشاركة وتدور أحداث العرض حول مجموعة من الفنانين المسرحيين يجمعهم عمل فني واحد، ويحدث به عدد من المشاكل تكشفهم، العرض بطولة محمد مرسي، ريهام عبد الرازق، نرمين البوريدي، أحمد سيد، مينا أسامة، مصطفي الشعراوي، محمد سعيد نصر الدين، سلمي جابر، غانم المصري، محمد طارق، محمد صبري، محمد عبد الكريم.

ياسمين عباس

الزنزانة

برومانس نهاية يوليو

تستقبل خشبة مسرح رومانس أواخر شهر يوليو الحالى العرض المسرحى الزنزانة لفرقة إنسان من تأليف و إخراج مصطفى على

قال المخرج مصطفى على : عرض الزانزانة هو نتاج ورشة كتابة جماعية وهو عرض إجتماعي كوميدي يدور حول مشاكل الشباب خلال الفترة التي نمر بها حاليا بطريقة ساخرة دون اى مساس باحد مثل (الزواج العمل والسفر والطموح الوسطة الموهبة والعادات والتقاليد) وغيرها من المشاكل للوصول والخروج منها وعدم تقيدنا فيها حتي نصبح مثل باقي القطيع والبحث عن النور للخروج وعدم الاستسلام للوضع الحالي

مسرحية « الزتزانة» بطولة مصطفي متولي، مصطفي البدرى، مصطفي كمال، عمر لطفي، عمر فتحي، محمد يونس، محسن محمد، عبد الرحمن، فرح حسنين، عبد الرحمن فرج صادق، أمنية النجار، سهيلة المليجي، سلوي محمد، تقوى خالد، منة محمود، سما، منار خالد، هايدي خالد، ديكور جمال عبد الناصر، موسيقى حسام محمد، إضاءة مصطفى على، تنظيم وإدارة أحمد عبده ، أحمد نجم، تبارك حسن

ر.ر

شمعة وملاحة

يستعد بـ «بفانطازيا كمان وكمان»

احتفل فريق شمعة و ملاحة للفنون و الدراما ببداية البروفات لتجربته المسرحية الجديدة «كمان وكمان» وهي الجزء الثانى لمسرحية «فنطازيا» كتابة و أشعار و إخراج مايكل تادرس و يعد هذا العمل المسرحى السادس فى مسيرة الفريق. قال المخرج مايكل تادرس: تستمر البروفات لقرابة الشهرين و يبدأ العرض على أكثر من مسرح خلال عام ٢٠١٨ وفنطازيا كمان و كمان هى مواقف من حياتنا اليومية الممزوجة بالسيرالية السردية لتلقى الضوء فى خمس لوحات على المفارقات بين الواقع و الطموحات فنطازيا كمان و كمان تمزج مسرحيا بين مسرح العبث و المسرح البريختى و قالب الكبارية السياسى و تعتمد فى الأساس على الممثلين فقط الذين يقومون بالغناء اللايف و الإستعراض بجانب التمثيل.

فنطازيا كمان و كمان بطولة : سمر القاضى - مارى جرجس - ماريان سامى - ميران عبد الخالق - دعاء دسوقى - ريتا مايكل - فاطمة عبد المنعم - سلوى عمر - هبة إمام - اية ترزاكى - مريم المنسى - احمد دياب - سامى سعد - حسام رضوان - مينا سامى - مفيد منير - احمد فوزى - فيلو طارق - محمود حازم - مايكل تادرس - محمد السمرتى - مصطفى كريم ديكور و إضاءة : مارينا ماهر مساعدين إخراج : جوفانا بشرى - طارق النعناعى كتابة و أشعار و إخراج : مايكل تادرس

رنا رأفت

مجدي مرعي يناقش «زيارة إلى مدينة الأحلام»

بمركز توثيق أدب الطفل

المسرح يحفز الطفل للتطلع على تجارب جديدة

قدم الكاتب مجدي مرعي في مجموعته المسرحية «زيارة إلى مدينة الأحلام»5 مسرحيات للأطفال، يجوب عبرها آفاقا مختلفة يبدأها من «زيارة إلى مدينة الأحلام»، حيث المدينة الفاضلة التي ما زالت تداعب خيالات الفلاسفة والشعراء على مدار العصور المختلفة، ويحلمون بوجودها على الأرض، فإن الفلاسفة والشعراء من المثاليين والحالمين لم يطيقوا الانتظار صبرا حتى يرون مدينة الله الفاضلة (الجنة)، بل حلموا بها قبل أن تحدثهم عنها الأديان السماوية التي لم تكن قد نزلت بعد، وحتى بعد نزولها لم يكف البعض منهم عن الحلم بها وتحقيقها على الأرض.

وقال الكاتب مجدي مرعي خلال مناقشة مجموعته المسرحية «زيارة إلى مدينة الأحلام» بمركز توثيق وبحوث آدب الطفل، إن المسرح يضع الأطفال وجها لوجه أمام تجارب جديدة، ويحفزهم إلى التطلع نحو تجارب أخرى، ويوسع من آفاق حياتهم، فضلا عن إجابته على كثير من التساؤلات التي تدور في أذهانهم بطريقة شيقة، وفي صورة فنية واضحة تعتمد على الإيحاءات الخفية التي تتسلل إلى نفوسهم بنعومة.

وأضاف الكاتب مجدي مرعي أن عرض المسرحيات للأطفال، أو مشاركتهم في المسرح بالتمثيل أو غيره، تحفز في داخلهم ما يجعل اهتمامهم بالمسرح في المستقبل أمرا لا شك فيه، حتى لو اقتصر على المشاهدة فقط، فهذا سوف يخلق منهم جمهورا مسرحيا واعيا وناضجا.

كما قال الكاتب مجدي مرعي إن شخصيات «زيارة إلى مدينة الأحلام» التي تنتمي إلى المدينة لا تزيد عن كونها رجل 1، ورجل 2، ومجموعة من عمال المدينة، وفتاة، ذلك دون أن تكون لهم مواصفات خاصة، أو إشارة تشير إلى انتمائهم لعالم خيالي أو كائنات خيالية، مشيرا إلى أنهم بشر مثلنا، استطاعوا تحقيق الحلم في مدينتهم وأن تحقيق هذا الحلم ليس عسيرا.

وتابع: إنها مجرد مسابقة تتم داخل تلك المدينة (مدينة الأحلام) والمتسابقون هم مجموعة من خارجها، تم اختيارهم من واقعنا بكل سلبياته، والمسابقة لا تزيد عن مجرد الالتزام بالقوانين غير المكتوبة والأعراف لتلك المدينة، فرغم كونها غير مكتوبة فإنها أصبحت محفورة داخل الأشخاص أنفسهم، نابعة من داخلهم، وألا يكون التزامنا بالأشياء هو نتيجة أنها قوانين مكتوبة ومن يخالف ذلك يتعرض للعقوبة، وبالتالي يصبح الالتزام بها دافعه هو الخوف من العقوبة.

أما في مسرحية «كوكب آخر»، تطرق الكاتب مجدي مرعي إلى أن يتخلى الإنسان عن أنانيته، ويسخر قدراته واكتشافاته العلمية لخدمة وسعادة البشر، وأن يتخلى عن النزعة التدميرية التي تسيطر عليه، وكذلك عشق الإنسان للسلطة مهما كانت ثقافته أو مكانته العلمية، متابعا: يعد أبطال هذه المسرحية هم مجموعة من صقوة العلماء، يذهبون في سفينة فضائية إلى رحلة استكشافية للبحث عن حياة تشبه حياة الآدميين في أي كوكب آخر غير كوكب الأرض، وإذ تتحطم سفينتهم حين اصطدامها بأحد الكواكب الفضائية، الذين يجدون عليه سكانا سخروا تقدمهم العلمي من أجل سعادة الجميع، دون أن يفكروا في استخدامه للسيطرة على كواكب أخرى.

مسرحية «رحلة» تعبر عن قيمة الحرية في حياتنا

بينما في مسرحية «رحلة»، قال الكاتب مجدي مرعي إن شخصيات هذه المسرحية هم مجموعة من الحيوانات والطيور، للتعبير عن قيمة الحرية، وتدور المسرحية حول غياب الملك في رحلة صيد، وفي غيبته يلاحظ الفيلسوف «بيدبا» الذي هو وزيره وكبير مستشاريه أن تلك المجموعة من الحيوانات والطيور ضجرة من الحبس، فيقترح على الملكة قرارا بإطلاق سراحهم، وإذ تتخوف الملكة من إصدار هذا القرار في غيبة الملك، ليطمئنها الفيلسوف أنه قرار صائب لأن الاستمرار في تكبيل حريتهم أمر يعرف مدى مغبته، فقد يقومون بثورة يدمرون فيها كل شيء.

وتابع: من هنا ينشأ الصراع بين ممالك الطيور من غربان وبوم، وطائر الكركي، وغيرها، وفي نهاية الصراع يقررون العودة إلى مملكتهم مرة أخرى ليعيشوا في نظام يجمعهم، ويجعلهم قادرين للتصدي لأي اعتداء خارجي على مملكتهم، بعد أن يفهم الجميع أن الحرية لا تعني الفوضى وسيطرة القوي على الضعيف.

وفي مسرحية «استمروا»، قال الكاتب إنه اهتم بالقضايا القومية للوطن العربي، وعلى رأسها قضية الصراع العربي الإسرائيلي بشكل عام، والاحتلال الإسرائيلي لفلسطين بشكل خاص، وذلك من خلال مجموعة من الأطفال تقوم بعمل مسرحية على محاكاة الواقع الذي يعيشونه كل يوم، حيث ممارسة الاحتلال الإسرائيلي الشرسة تجاه شعب أرضه محتلة، لا يملك الدفاع عن نفسه إلا من خلال مجموعة من الحجارة.

واختتم الكاتب مجدي مرعي مجموعته المسرحية بمسرحية «الهدية»، قائلا: تدور المسرحية حول فتاة في غرفة مكتبها وقد غلبها النوم، تحلم وعبر حلمها نتعرف على ما يؤرقها، فهي تلميذة خائبة حصلت في أحد الامتحانات الدورية على واحد من عشرة، وخافت أن تواجه والدها بتلك النتيجة، حتى هداها تفكيرها الطفولي إلى أن تضع صفرا بجوار الواحد فتصبح درجاتها عشرة من عشرة، حتى يدرك والدها الخدعة فيقرر أن يلقنها درسا ويوهمها بأنها تستحق جائزة، وهي صفعة من كف الوالد على وجهها، لتكتشف في النهاية أنه لا حل سوى الاستذكار والتركيز.

تابعها: ياسمين عباس

النيل للآلات الشعبية

وبيت الغناء الشعبي

محمد أمين عبد الصمد

مع دوام مشاهدتي لعروض وبرامج فرقة النيل للآلات الشعبية التابعة لإدارة الفنون الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة- والتي يشرف عليها الفنان الكبير الأستاذ عبد الرحمن الشافعي - أمتلئ بالمتعة وأتشبع بجوهر روح الوطن وفنونه , وأتألم أيضاً عندما يخطر في بالي أن تلك الفرقة العظيمة – لأسباب كثيرة – قد يتآكل وجودها أو أو يختفي , وقد يأتي يوم نترجم على برامجها وفنانيها الشعبيين بحق , لذا أقترح على الهيئة العامة لقصور الثقافة إنشاء (بيت الغناء الشعبي) للحفاظ على الموورث الفني الشعبي الحقيقي غير المشوه , وإتاحة الفرصة لتفريخ كوادر جديدة من الفنانين الشعبيين في إطار بيئة حاضنة وداعمة .

بيت الغناء الشعبي :

تتسم الثقافة المصرية بعدة سمات ومن أهمها التنوع , الذي يخلق ثراء يستند على عدة عوامل: أولها : توالي الراقات الثقافية زمنياً وإسهامها في تشكيل الثقافة المصرية والشخصية الوطنية .

وثانيها : الموقع المكاني الذي جعلها بوتقة لانصهار الإثنيات والثقافات في إطار واحد بلا تباين أو تنافر, بل بتكيف وانسجام يسمح بالدفع إلى الأمام وتوافر الشروط اللازمة لعمليات تطور ثقافة الجماعة.

وثالثها : قدرة المجتمع المصري على الاستفادة من عمليات التثاقف التي يدخل فيها دوائر متعددة ومتنوعة مثل الدائرة الثقافية الأفريقية والدائرة الثقافية والدائرة الثقافية العربية والدائرة الثقافية المتوسطية ..... وبنسب تأثير وتأثر تختلف وتباين حسب ظروف المجتمع . لذا لا نستطيع بشكل علمي الحديث عن نمط ثقافي مصري موحد وثابت جامد , بل هناك إطار مرن يحوي داخله تفاعلات تنويعات ثقافية متعددة , تأخذ من الإنسان وتعطيه وتأخذ من الظروف الإيكولوجية وتعطيها ..وهو ما يشكل خريطة ثقافية شديدة الثراء وشديدة العراقة ..تحوي ثقافات الساحل والصحراء وثقافة المجتمعات الزراعية وثقافات الواحات ....

وهو ما ينعكس على الأغنية الشعبية بمختلف أنواعها وأقسامها , إذ تتشكل الأغنية الشعبية في ضوء الثقافة السائدة وتقوم الأغنية الشعبية بدور مهم في الحفاظ على البناء الثقافي شكلاً ومضموناً ، وفى الوقت ذاته تقدم للأفراد المنافذ التي يرضى عنها المجتمع، ويباركها كي ينفسوا عن أنفسهم من خلالها، ويتخلصون – في بعض الأحيان – من الإحساس بعدم القدرة على التكيف مع هذا البناء أو الاستجابة لما يفرضه عليهم.

تتسم الأغنية الشعبية بالمرونة وقابليتها للتغير والتشكل بمواجهة الأنماط الجديدة في الحياة , والتعبير عنها ,وهذه السمة أو الخاصية تساعد على بقاء الأغنية في ذاكرة الناس فيرددونها كجزء من ثقافتهم.

والمشروع المقترح هو (بيت الغناء الشعبي) الذي يقوم بتقديم عروض غنائية في إطار خطة علمية للجمع والتوثيق والترويج والتدريب للأغنية الشعبية الحقيقية المعبرة عن ثقافة الشعب المصري وشخصيته وهويته , في قاعة تخصص لذلك الغرض , لا يتجاوز عدد مقاعدها المائة مقعد , أو يتم تخصيص بيت من البيوت الأثرية بالتعاون مع صندوق التنمية الثقافية .

وسيهتم البيت بالأغاني الشعبية في مختلف التنويعات الثقافية جمعاً وعرضاً للجمهور للتعريف بمختلف التنويعات الثقافية المصرية وفنونها , بداية من أغاني دورة حياة الإنسان مروراً , بفن الموال , والسيرة , والقصص الاجتماعي , والغناء الديني بأنواعه المتعددة ...إلخ

ويتم العرض الجماهيري في إطار مواسم محددة في يوم محدد أسبوعياً , مع رفع المادة على موقع الهيئة , وحفظ نسخة من المادة في أرشيف خاص بالبيت .

محمد عادل يس: عرض «مش هي كدا؟!» يعود لزمن الحرافيش ليناقش مشكلة معاصرة

حصل عرض «مش هي كدا؟!» للمخرج محمد عادل يس على جائزة أفضل عرض مسرحي على مستوى ٥٥ أكاديمية خاصة ومعهد في مسابقة وزارة التعليم العالي للمسرحيات ذات الفصل الواحد، بالإضافة لحصول الممثل محمد عماد على جائزة أفضل ممثل مساعد. العرض تأليف أحمد شعراوي. بدأ المخرج محمد عادل يس مشواره المسرحي عام ٢٠٠٤ منذ المسرح المدرسي، قدم مجموعة من العروض ممثلا، منها «السجين، والبؤساء، ولحد إمتى؟!، والليلة ماكبث، و٣٠ فبراير»، وعدة عروض أخرى في مسارح الدولة والقطاع الخاص وقدم مجموعة من العروض مخرجا، منها «الساحر أوز، وجه قبيح، مش هي كدا؟!, كوكب يسري».. وكان لنا معه هذا الحوار.

حوار: رنا رأفت

- ماذا تمثل لك هذه الجائزة؟

الجائزة نتاج مجهود كبير وتعب وتحضير وعمل مع فريق المعهد العالي التكنولوجي بالعاشر من رمضان، فقد عملنا بشكل مكثف وفترة طويلة للتحضير وجلسات عمل مع المساعدين والمؤلف حتى نصل للحالة والمستوى الذي تحقق، أحمد الله على هذه الجائزة التي تمثل لي تكليلا لكل هذا المجهود، وخصوصا أنها جائزة بعد منافسة قوية مع عدد ضخم من العروض، وهذا كرم من الله عز وجل قبل كل شيء.

حدثنا عن تجربتك في عرض «مش هي كدا؟!»..

تجربة مشوقة وممتعة بشكل كبير رغم صعوباتها وخطورتها، فقد كانت معظم عناصر الخبرة في الفريق من الخريجين ومعظم الفريق عناصر جديدة، ولكن كان هذا مفيدا للغاية من ناحية أخرى، فاستطاع الفريق أن يظهر بشكل جميل رغم أنها التجربة الأولى والأقوى بالنسبة لمعظمهم، وهذا ما خلق داخلهم ثقة وقوة كبيرة وأتقدم لهم بالشكر.

لماذا اخترت هذا النص تحديدا ولماذا في هذا التوقيت؟

النص مناسب للغاية لحالة التحفز والصراعات المستمرة التي يعاني منها العالم كله، والتي تنذر بخطر وربما حرب تجعل كل العالم يتجرع مرارة لن ينساها لعقود طويلة، هي حالة غريبة لا تخطئها عين ولا يغفلها عقل، وهو ما جعلنى أشعر أن هذا هو الوقت المناسب، كما هي عادة الفن بوجه عام والمسرح بوجه خاص، أن يلقي الضوء على مشكلات المجتمع، والبلاد ويناقشها.

- ما المدرسة الإخراجية التي تعاملت بها في العرض؟

فكرة العرض تدور حول الحارة المصرية في زمن الفتوات والحرافيش، فكان من الضروري الاستعانة بالمدرسة الواقعية ومحاكاة العصر والواقع آنذاك، فالعرض يقدم الحارة المصرية في هذه الفترة من التاريخ بكل تفاصيلها وعناصرها.

- ما الرؤية التي حاولت إبرازها من خلال العرض؟

العرض يحكي عن فتاة جميلة تدعى «محروسة» فتاة مغلوبة على أمرها وفاقدة للنطق, ويدور صراع حول الحارة التي تعيش بها، ما بين ثلاثة من الأعيان، كل منهم يرغب في الزواج منها، ومن هنا يبدأ الصراع، والعقدة التي تنتهى بإصابة محروسة وسط الشجار الذي يحدث بين جميع الأطراف، والمراد من العرض «يكفى صراعات وخلافات واتهامات وأن تعود السكينة ويعود الهدوء للحارة».

- ما أبرز الصعوبات التي واجهتها في تقديم العرض؟

أحمد الله لم تكن هناك أي صعوبات تذكر فإدارة رعاية الشباب، برئاسة الأستاذ محمد يسري والدكتورة مروة عبد الحليم والأستاذ لطفي والأستاذة هاجر والأستاذة أسماء, تعاونوا معنا بشكل كبير لإنجاح العرض وتقديمه في ظروف صعبة، منها عنصر الوقت لأننا كنا مطالبين بتقديم العرض خلال أسبوعين، وهو ما كان يمثل صعوبة كبيرة في التجربة، وأتقدم بالشكر لفريق التمثيل بالمعهد التكنولوجي العالي على رأسهم الجندي المجهول إسلام عبد العزيز بحر، ورئيس اتحاد الطلبة إسلام حرموش، ومقرر اللجنة الفنية عبد العزيز شلبي, وشريكي وشقيقي والسند والداعم ياسين عادل مخرج منفذ العرض.

- ماذا ينقص المهرجانات المسرحية التي تقام للمعاهد والأكاديميات الخاصة؟

الحقيقة التي يجب أن أشير إليها أن المهرجان بشكل عام قوي ومنظم من قبل وزارة التعليم العالي ولجنة التحكيم على مستوى عالٍ، وعلى رأسها دكتور أشرف عزب وأستاذ عبده صالح، والسيد عميدٍ المعهد الدكتور عثمان محمد عثمان، وهناك أساتذة أفاضل وقامات فنية كان وجودهم مهم، لنقل خبراتهم وتجاربهم وآرائهم التي لا تقدر بثمن لأبنائهم الذين في بداية المشوار، وأود أن أتقدم بالشكر إلى وزارة التعليم العالي والأستاذ هاني حليم على مثل هذه الأنشطة التي تساهم في بناء كيان وشخصية الطالب مستقبلا، ولكن لدى اقتراح قد يكون مفيدا ويزيد المهرجان قوة, أقترح أن تتعاون وزارة التعليم العالي مع وزارة الشباب والرياضة حتى تتيح للعروض الفائزة فرصة العرض، على مسرح وزارة الشباب كمكافأة وجائزة للعروض.

قدمت عرض «الساحر أوز» بمستشفى للأطفال.. حدثني عن هذه التجربة؟

هي تجربة أسعد بها كثيرا واستطعت أنا وفريق العمل تقديم خطوة هامة، وكان هناك تعاون من قناة المحور الفضائية واهتمام كبير بتغطية الحدث وتعاون من إدارة نادي جرين هيلز الرياضي مع فريق «كولوباميا» المسرحي لمسرح الطفل، كل هذه الجهات كان هدفها رسم بسمة على وشوش أطفالنا وأبنائنا في مستشفى 57357 وهذه التجربة كانت رهانا وقد استطعت كسب هذا الرهان.

- كنت أحد المشاركين في ورشة الفنان الكبير محمد صبحي.. ما أهم ما استفدته من هذه التجربة؟

الأستاذ محمد صبحي مدرسة قائمة بذاتها، وقد تعلمت منه الكثير الانضباط في العمل, واحترام العمل.

- ما مشاريعك المقبلة؟

أقوم بالتحضير للمشاركة في مهرجان إبداع في دورته السابعة، وسوف نقدم عروضا على خشبة مسرح الهوسابير، وهناك عرض ضخم أقوم بالتحضير له وسأعلن عنه في وقت لاحق لأننى في مرحلة الإعداد له، وذلك حتى تكتمل ملامحه بشكل نهائي, وقد انتهيت من تصوير الفيلم القصير «هدية» إنتاج المعهد العالي للسينما وإخراج مصطفى عطا، وهو في مرحلة المونتاج وسوف يشارك في مهرجان الجونة الدورة القادمة والكثير من المهرجانات السينمائية الدولية.

باسم قناوي: أمر تكليف عرض اجتماعي إنساني بعيد عن السياسة

باسم قناوي مخرج مسرحي يعمل بالبيت الفني للمسرح ومدرب تمثيل، قدم الكثير من العروض أبرزها «بدر البدور»، و»روح» الذي حصل من خلاله على ثماني جوائز بالمهرجان القومي للمسرح، وأخيرا عرض «أمر تكليف» الذي يقدمه مؤخرا ضمن مبادرة «اعرف جيشك» التي أطلقها البيت الفني للمسرح، عن العرض وقضايا مسرحية أخرى كان لنا معه هذا الحوار.

حوار: روفيدة خليفة

بداية حدثنا عن العرض منذ بداية اختيارك للنص وأسباب تأخر ظهوره؟

أطلق البيت الفني للمسرح مبادرة «اعرف جيشك» لزيادة الوعي والرد على حملات الهجوم التي تطال الجيش، وكان يشغلني الأمر قبل إطلاق المبادرة وتشغلني الأحداث الحالية للجنود الذين يستشهدوا ولا نعلم عنهم شيئا سوى الأخبار التي تطلقها القنوات عقب كل حادثة بعيدا عن حياتهم الإنسانية، فبدأت البحث لمعرفة القصص الواقعية لهؤلاء الجنود ومزجها بالإبداع الفني والدرامي لقصص أخرى، أيضا لم يكن التناول رومانسيا أو داميا بل إنساني بحت، واعتمدت في النص على الصياغة الشعرية لطارق علي.

- معنى ذلك أنك استعنت ببعض الشخصيات القريبة من الشخصيات التي أشرت إليها خلال العرض؟

لم نعرض حالة بعينها لشخص بعينه بل المسمى الفني، فمثلا زوجة اللواء عادل قدمتها رجاء حسين، تحكي قصته كيف أمسك بعادل حباره وانفعالاته تجاه الشخص الذي قتل خمسا وعشرين عسكريا بدم بارد، فنبرز الانفعالات الإنسانية تجاهه، أيضا هناك تناول لقصة المجند الذي استشهد قبل إتمام زفافه وترك خطيبته، والشاب الذي أخفى عن والدته أن يخدم في سيناء خوفا على قلقها وعلمت أثناء تلقيها خبر استشهاده، وغيرها كثير من القصص.

- ما السبب في تأخر ظهور العرض وتغيير فريق العمل؟

أثناء البروفات توقفنا لبعض الوقت لأسباب إنتاجية لإصراري على العرض على مسرح مناسب، تغيير بعض عناصر فريق العمل فهو أمر وارد وحدث كثيرا في عروضي السابقة، «الحبل» و»روح»، ولا يرتبط بمناسبة الفنان للشخصية التي يقدمها لأنه من الأساس اختيار الفنان على أساس مناسبته للشخصية هو العامل الأول في اختيار الممثل، حتى وإن لم يكن كذلك فهناك جلسات مع الممثل واتفاق على طريقة العمل ونعقد عدة جلسات حتى نتأقلم سويا، بينما ما حدث في «أمر تكليف» أن البعض ارتبط بأعمال أخرى وأكثر من عنصر ارتبط بتصوير يومي فلم يستطع الاستمرار بالعرض.

- قدمت عددا من العروض عن نصوص عالمية لماذا لجأت في «أمر تكليف» لنص محلي؟

الأمر لم يكن بقصد أن يكون النص محليا ولكن لطبيعة الموضوع المتناول، وعيسى الجمال كاتب محترم وله تقديره والنص استلهام من نص «أغنية على الممر» نقطة حدود لعلي سالم، وعندما طلبت من عيسى الجمال نص أتناول من خلاله الفكرة التي أريد تقديمها، فأخبرني أن النص موجود بالفعل في الهيئة منذ فترة، وقرأته وعملنا عليه كثيرا أنا والمشاركون بالعرض، فدائما في عملي عندما يكون هناك نص مفتوح أجعل كل من يعمل فيه يشاركنا الرأي والمقترحات.

- وهل اختلف التعامل مع نص محلي عن النص العالمي؟

الفكرة ليست اختلافا من محلي لعالمي بقدر أنه من موضوع لآخر، فالموضوع هو ما يجذبني للعمل عليه، وهو ما يجعل طريقة العمل تختلف من حيث المنطقة أو الزاوية التي تتناول العمل من خلالها، سواء كان العمل إنسانيا أو سياسيا أو

اجتماعيا، أو المدرسة التي كتب بها النص إذا ما كانت واقعية أو تعبيرية.

- العرض ضمن مبادرة «اعرف جيشك» فهل هناك نية لتقديم عدد من العروض؟

بالنسبة لي، فالقضية هنا قضية إنسانية واجتماعية أكثر من كونها سياسية، وتلك الطريقة التي أعمل بها طيلة الوقت، ومن تابع أعمالي خلال الفترة السابقة لمح ذلك في عرض «روح» على سبيل المثال، فهو عالمي، ولكنه إنساني، كذلك بدر البدور الذي كان يتناول فكرة التحرر الفكري خاصة للفتيات وللقرية كلها، وقادت المسألة فتاة تحاول كسر القيود والقضاء على فكرة «الغولا» التي تسيطر على القرية ويخاف منها الجميع، وهكذا «أمر تكليف» فكرة إنسانية ليست عملا تسلسليا، بينما هناك بالفعل مبادرة يتولاها البيت الفني للمسرح «اعرف جيشك».

- هناك شريحة كبيرة أولى بمشاهدة العرض فهل تنوي تجواله؟

بالفعل، العرض منذ بدايته وهدفه التجوال في المحافظات لأنها الأماكن الأكثر حاجة لتلك النوعية من العروض، لكن هناك بعض التحفظات على فكرة التجوال بألا تكن مجرد اسم بل يكون هناك اهتمام حقيقي من الأماكن لاستقبال العرض بشكل لائق من خلال التنسيق بين قصور الثقافة والمحافظات والتنسيق مع قيادات الأماكن التي تستضيف العرض والبيت الفني، بالإضافة لأهمية الاهتمام بالدعاية للعرض حتى يحقق الهدف من تجواله ويشاهده أكبر عدد من الجمهور.

- بمناسبة الحديث عن قصور الثقافة ما هي أبرز المشكلات التي عاصرتها من خلال تعاملك معها؟

ما يعاني منه المسرح عموما ولدينا تكلس في وزارة الثقافة يجعل الأمور تسير بشكل بطيء، فأنت كفنان في مكان والروتين في مكان آخر، لكن الحقيقة أن الثقافة الجماهيرية بها طاقات بشرية إبداعية كبيرة جدا، بالإضافة لأنه لا بد أن يكون هناك اهتمام باختيار مديري الإدارات وأن يكونوا فنانين لديهم قدر من الإدارة حتى يعمل بعيدا عن الشكل الوظيفي.

- ومما يعاني مسرحنا اليوم؟

يعاني غياب إرادة الدولة بأن ينال المسرح مكانه الطبيعي ووظيفته الحقيقية وهي التوعية والتواصل والتربية، بداية من المسرح المدرسي وإهمال دوره والتعامل معه كمجرد نشاط، مرورا بكل الأنشطة سواء المستقلين أو مسرح الدولة، أضف على ذلك أن كل عرض قائم بذاته فهناك غياب للاستراتيجية المحددة لوزارة الثقافة، مثال العبث الذي يحدث في الدراما التلفزيونية الآن تكاد تكون هناك استراتيجية ولكنها مدمرة، فبدلا من الارتقاء بذوق المجتمع المصري فجميعهم يساعدون على تدني هذا الذوق. احترم فكرة أن الفن مرآة المجتمع ولكنك كفنان رسالتك ليست رصد ما يحدث - فالرصد له قنوات كثيرة تعلنه – بينما رسالتك هي التغيير وبث القيم مثلما تربينا على أعمال جيل عظيم مثل أسامة أنور عكاشة ومحمد صفاء عامر، وكنا نخرج بقيم مما يكتبون ولم يكن الأمر فقط استعراض للخيانات والقتل والسرقة والموبيقات الموجودة في المجتمع، فكيف ستبث الأمل وتريد من جيل لديه أمل للمستقبل في ظل ما تبثه من رصد للفئة القليلة الفاسدة التي لا يظهر سواها وكأنها السائد في المجتمع حتى أصبحت هي صورتنا في الخارج.

- قدمت ورشة للإخراج بمركز أوزوريس فما الذي دفعك إليها؟ وما الجدوى من تلك الورش في رأيك؟

عبارة عن ورشة اليوم الواحد، تواصل معي مركز أوزوريس للمشاركة فيها وكانت الفكرة هي نقل خبرة حباني الله بها لمجموعة من المهتمين بالعمل الفني لأنهم مستقلين أو هواة ويردون التعرف على خبرات الناس التي عملت بشكل مختلف عما اعتادوا عليه سواء في المستقلين أو مسرح الدولة بمنافذه، وهذا ما جعلني أقدم على المشاركة فيها، وكان الأمر بعيدا عن الإطار الأكاديمي في إطار عملي بحت، وهي تعتبر منفذا لمن لم يحالفه الحظ للالتحاق بالشكل الأكاديمي لاكتساب المزيد من الخبرة وثقل موهبتهم.

- هل يحتاج المخرجون لورش سواء بالاستعانة بخبراء من الخارج أو خبرات من الداخل؟

طيلة الوقت نريد التحديث، فالسبب في نهضة مسرح الستينات هو سفر مجموعة كبيرة من الطلاب للخارج بين روسيا وإيطاليا وعادوا ليصنعوا أسماءهم مثل سعد أردش وكرم مطاوع وهاني مطاوع وأحمد طنطاوي، عادوا بتجارب مختلفة، ونحن في حاجة لرصد التجارب الموجودة لدينا في مصر، وأن يكون هناك تواصل سواء عن طريق الورش أو البعثات مثل جائزة الدولة الإبداعية والسفر كبعثة للأكاديمية بروما، هؤلاء يجب أن يعودوا ويقدموا ما تعلموه، فالكثير ممن سافر لم يقدم شيئا ليس قصورا منه بل لعدم توافر برنامج دقيق ومنظم لاستغلال ما تعلمه في الخارج من خبرات وتجارب ومعظم الناس تعود وتصاب بالاكتئاب والإحباط لما يواجهون من أساليب وأفق مختلفة يصطدم بالبيروقراطية وكأنه لم يغادر قط.

- كيف ترى إيقاف بعض العروض المسرحية مؤخرا؟

قرار إيقاف عرض ومنعه أسلوب عقيم، إن أردت محاربة القيم السيئة كما تدعي فهناك أساليب أخرى، أيضا كيف تصرح بإقامة مهرجان في الجامعة ثم تمنع عرضا في الجامعة، فتلك قرارات تؤكد عدم وعي متخذها ولا يفترض أن يكون مسئولا فنيا.

البعثات سبب نهضة مسرح الستينات

- بعض فناني الأقاليم طالبوا بإنشاء نقابة موازية لنقابة المهن التمثيلية فما رأيك؟

فنانو الأقاليم يعملون من خلال إطار وتحت مظلة قصور الثقافة التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة، ومن يدخل القصر يخضع لاختبارات في الأساس فهي هدفها مساعدة الهواة وليس التربح، عندما تنوي التربح هنا لا بد أن تكون تحت مظلة النقابة.

- بعد إضافة مسابقة للنقد ضمن فعاليات المهرجان القومي للمسرح هل تأثرت الحركة النقدية؟

لدي أزمة مع فكرة الحركة النقدية في ظل غياب النصوص القوية، سواء على مستوى الدراما التلفزيونية أو على مستوى المسرح يعدون على الأصبع من لديهم كتابات قوية وهامة فليس لدينا عشرة كتاب يتنافسون، فكيف سيكون هناك ثراء في الحركة النقدية، مع العلم أنني أرى مجموعة من الشباب الواعي من النقاد لا يجامل حتى على مستوى الأصدقاء فيتعاملون بموضوعية شديدة، فالحركة النقدية متطورة بالأشخاص وليس الموضوعات.

- إذن، أنت مع الرأي القائل إن المسرح يعاني من أزمة في التأليف؟

نعم، لدينا أزمة مؤلف أو قد يكون قصورا مني لأنني لا أراهم، لكن أنا على سبيل المثال حين أريد الحصول على نص محلي يواكب مجتمعنا وله عمق لكاتب من جيلنا أو الجيل الذي سبقنا لا أجده، فحتى النصوص التي تحصل على جوائز أعتقد أنها تحصل على الجائزة عن النص كنص أو لتكوينها كنص وليس لصلاحيته للعرض، كما أن هناك نصوصا قوية، ولا أدري لماذا لا يسلط الضوء عليها، وحتى وإن وجد كاتب «شاطر» فإنه يتجه للدراما التلفزيونية لعائدها المادي الكبير.

- ما الذي ينقص مسارحنا من حيث الإمكانيات لتواكب التطور الحديث في مسارح العالم؟

إننا في حاجة لثورة تقنية في مسارحنا، بداية من التنمية البشرية للعاملين بالمسارح لاستخدام تلك التقنيات - ليس فقط تنمية معرفة وكيفية تشغيل الأجهزة - إنما تنمية بشرية للتعامل مع المسرح بعيدا عن كونه مجرد وظيفه وموظف، فعلى سبيل المثال أواجه الآن مشكلة في المسرح أن الجهاز الذي يعمل من خلاله البروجكتور لا يقبل الـCD والعامل لا يعلم شيئا سوى فتح وغلق الجهاز، لهذا نحتاج لثورة تقنيات وبنية أساسية للمسرح ليصبح جاهزا ومتعدد الأغراض، وتغذية فكرة أنك تقدم عملا له رسالة وتغذي هذا الدافع لدى جميع العاملين بالمسرح، سيجعل الجميع يأخذ على عاتقه جدية العمل، بالإضافة إلى أن نجاح أي عرض لا يرجع للجهة أو الروتين، بل بتوفيق من الله والجمهور الذي يستحسن العمل فيبدأ الترويج له بنفسه، فما زالت الدعاية مشكلة كبيرة وتصطدم بالشكل الروتيني، فلعمل صفحة ممولة يجب دفع اشتراك أسبوعي أو شهري، فلماذا لا يتم تصميم موقع رسمي كبير للبيت الفني للمسرح باشتراك سنوي ويُغذى بشكل كبير كمحرك وموقع رسمي، وأيضا عمل تطبيق للحجز مثلما فعل القطاع الخاص عن طريق الاستعانة بشركة للحجز online حيث هناك قطاع كبير من الجمهور يبعد عن مكان المسرح كثيرا ويبحث عن وسيلة للحجز بدون الحضور للمسرح.

أسئلة وهواجس حول القومي

لا تزال مطروحة حتى بعد الافتتاح

هدى وصفي

ناصر عبد المنعم

استقبلت خشبات المسارح ١٩ يوليو الماضي فعاليات المهرجان القومي في دورته الجديدة، دورة محمود دياب، التي تستمر حتى ٢ أغسطس المقبل، ويتنافس فيها ٣٥ عرضا داخل مسابقة واحدة. "مسرحنا" استطلعت آراء عدد من المسرحيين في عدد من الأسئلة المثارة وهي: هل التسابق يضعف من قيمة المهرجان أم كان من الأفضل أن يتحول المهرجان لمجرد ملتقى للمسرح؟ كذلك، هل العمل على تقليل عدد العروض المشاركة يرفع من قيمة المهرجان؟ وهل من الأفضل أن يتم عمل مسابقات نوعية داخل المهرجان أم أن الأفضل أن تتسابق كل العروض داخل مسابقة واحدة؟

رنا رأفت

ناصر عبد المنعم: القومي مظلة تشمل جميع أنواع الإنتاج المسرحي ولا أفضل تقسيمه إلى مسابقات داخلية

قالت الدكتورة هدى وصفي: هناك وجهتا نظر، فالبعض يرى أن وجود مسابقة يقوم بعمل تحفيز كبير للمخرجين الشباب وبشكل عام وفي بلادنا العربية وجود التسابق والجوائز يعنينا فنيا ومعنويا، فعند حصول مخرج ما على أفضل عرض وحصوله على جائزة يعد نوعا من التحفيز له، وخصوصا في ظل وجود ميزانيات صغيرة، بالإضافة إلى أن إمكانيات الشباب ليست كبيرة ووجود جائزة مادية ومعنوية يكلل مجهودهم وإلغاء المقابل المادي أو الجوائز يسبب إحباطا لهم، ومن وجهة نظري أن الجميع لا يقتنع بفكرة عدم التسابق، ولكن أود أن أقول إنني لست ضد إقامة ملتقى للاطلاع على أفضل ما قدم في المسرح، ولا يضعف من قيمة المهرجان القومي، على أن يكون للملتقى جوائز معنوية بشكل معين، على سبيل المثال شهادة ورقية أو لوحة أو درع يحمل شعار المهرجان.

أما عن الشق الآخر الذي يتعلق بتقليل عدد العروض المشاركة، فقالت: "في مهرجان لندن للمسرح الذي يقام كل عامين يشارك 20 عرضا فقط، ولكن وجود 35 عرضا يعني أن لجنة التحكيم ستشاهد 3 عروض يوميا وهي مسألة شاقة، ومن وجهة نظري أن يقام المهرجان على مرحلتين، على أن يتم التصفية في المرحلة الأولى التي تؤهل للمرحلة الثانية بوجود أفضل 20 عرضا على سبيل المثال، أعتقد أن ذلك جيد. وعن اقتراح وجود مسابقات نوعية داخل المهرجان، أوضحت أن ذلك مطروح، ولكن تم مقابلته بالكثير من الاعتراضات منها عدم وجود تصنيفات، وأنا لست ضد الفكرة وهناك ضرورة للنظر في المهرجانات الدولية واستلهام نجاحاتها، خاصة في البلاد التي تتشابه ظروفها معنا.

تحفيز المبدعين

فيما قال المخرج ناصر عبد المنعم: المهرجان القومي غرضه التسابق، فهو يخلق حافزا لدى المبدعين وهي الفلسفة التي أنشئ عليها منذ عام 2006، تحفيز المبدعين على تقديم أفضل ما لديهم، وهذا لن يحدث بلا تسابق، وحصول مخرج على جائزة سيجعله يطور من عمله وأدواته، وكذلك جميع القائمين على عناصر العمل المسرحي من مهندس ديكور أو موسيقى.. إلخ. فالمهرجان هدفه الرئيسي الارتقاء بالمهنة والتحفيز على الإبداع.

وعن إمكانية أن يكون العدد أقل، قال: يجب أن ننظر إلى كم المنتج المسرحي المصري، فعلى سبيل المثال المسرح الكنسي يقدم أكثر من 1000 عرض وهيئة قصور الثقافة تتجاوز 300 عرض بالإضافة إلى إنتاج الجامعات والبيت الفني، فهناك حالة من الزخم الإبداعي.

ووجهة نظري أن العدد المشارك يتناسب بشكل كبير مع الزخم الإنتاجي القائم، فنحن في بلد كبير تعداد سكنه يتجاوز المائة

محمود نسيم

محمود نسيم: هناك ضرورة إلى التسابق استنادا إلى أنماط الإنتاج حتى يمكن توحيد مقياس التحكيم

كرم النجار

مايسة ذكي

مايسة زكي: عدم التسابق أفضل في الوضع المليء بالتحزبات والتحيزات واللعب مع الكبار متعة

مليون نسمة وبها الكثير من المؤسسات التي تقوم بإنتاج مسرح وهو ما تفتقده دول أخرى.

وعن فكرة وجود مسابقات نوعية داخل المهرجان، أشار إلى أن ذلك يجعل المهرجان فئويا، ومسمى المهرجان القومي يعني أنه مظلة تشمل جميع أنواع الإنتاج المسرحي، وهناك من اقترح فكرة وجود قسم للهواة والمحترفين، وقد سبب ذلك الأمر تداخل الكثير من المصطلحات ومحاولات التعريف، وهو ما يأخذ وقتا طويلا. إن وجود مهرجان قومي يعني كل الفروع تتنافس بشكل واحد.

أنماط الإنتاج

وأشار الدكتور محمود نسيم إلى أن الملتقى، على سبيل المثال المهرجان التجريبي، تخفت حدة الاهتمام به، وأن التسابق يقوم بعمل تحفيز أو دافع، ويرى أن المهرجان عبارة عن حوار مع واقع فني واجتماعي، وهذا الحوار له أشكاله المختلفة ويستمد ليس فقط من تقديم عروض، ولكن من الأنشطة المصاحبة للعروض مثل الندوات الفكرية والنشرة، ووجود التسابق يعطي صفة للمهرجان وإلا سيكون عبارة عن تجاور وتراكم عروض.

أضاف نسيم: هناك لائحة للمهرجان تحدد نصاب العروض الممثلة من الهيئات المختلفة سواء من البيت الفني أو الهيئة العامة لقصور الثقافة، وهاتان الجهتان تمثلان أكبر إنتاج يليه إنتاج الجامعات والفرق المستقلة والحرة ومؤسسات المجتمع المدني، ومع ذلك لا أعتقد أن لائحة المهرجان تنص على مشاركة 35 عرضا، وسواء كان ذلك في اللائحة أم لا فإن ذلك يقوم بعمل نوع من أنواع الترهل ويجعل فكرة المهرجان مجرد إتاحة فرص وينفي فكرة التسابق لأن التسابق كما نعلم هو قرار كيفي.

وعن اقتراح وجود مسابقات داخلية في المهرجان، أشار الدكتور محمود نسيم إلى أنه تم مناقشة هذا الأمر عام 2006، وذلك عندما لاحظنا أن هناك عروضا من البيت الفني للمسرح تنافس عروض الجامعات التي تعتمد على ميزانيات صغيرة، فعلى سبيل المثال كيف لعرض تم إنتاجه من المسرح القومي أن ينافس عرضا من نوادي المسرح؟ فهناك صعوبة في المقارنة وهناك ضرورة إلى تجزئة المشاركات استنادا إلى أنماط الإنتاج فلا يمكن في ظل وجود اختلاف في الأنماط الإنتاجية توحيد مقياس التحكيم.

وقال المؤلف والسيناريست كرم النجار: أنا مع التسابق، وذلك لأن أي عمل يقدم لا بد وأن يكون وراءه حافز، وبالأخص لأننا نتحدث عن مهرجان قومي، وهو ما يحتاج إلى إثابة كل من قام بمجهود مخلص ومحترم.

وعن العدد المشارك، قال: المهرجان القومي يعني مشاركة كل الجهات التي تقوم بإنتاج مسرح، فما الخطأ في هذا الكم؟ فهي تعد احتفالية تضم ما تم إنتاجه طوال العام.

أما عن فكرة عمل مسابقات نوعية داخل المهرجان، فقال: فكرة لا بأس بها ولكنها تحتاج إلى إعداد جيد.

اللعب مع الكبار

الدكتورة مايسة ذكي أيضا قالت إنها تميل لفكرة الملتقى، وخصوصا في الوضع الثقافي الراهن المليء بالضغائن والخلافات والتحزبات والتحيزات، والجوائز تساهم بشكل كبير في خلق حالة معنوية ونفسية غير جيدة، وتحول المسرح إلى مجال للتسابق وليس للإبداع، ونحن في أمس الحاجة لاستقطاب الجمهور، ولا نحتاج إلى المباهاة بالحصول على جوائز.

أضافت: اللائحة نتاج قرائح مسرحية هامة ومنها الدكتورة نهاد صليحة والدكتور سعد أردش ومجموعة من المسرحيين الكبار الذين بذلوا جهدا كبير ليصلوا لتوسيع دائرة المهرجان لتشمل عروض هيئة المسرح وعروض الثقافة الجماهيرية والفرق المستقلة والهواة والجامعات والمجتمع المدني، لتكون هناك فرصة لجميع جهات الإنتاج للمتميز.

وعن تقليل عدد العروض المشاركة، قالت: نحن ككتاب ونقاد

عبد الناصر حنفي

عبد الناصر حنفي: ليس المهم وجود تسابق من عدمه المهم أن نعرف ماذا نريد وعليه سنعرف ماذا سنقدم وأنا ضد «الكوتة»

ومنظرين دائما ما نكون مثاليين على سبيل المثال في المهرجان التجريبي كانت تصل المشاركات إلى عدد كبير يصل إلى 60 عرضا، بها عروض لا تستحق، وهذا في مصلحة المهرجان لأنه يمنح الفرصة للفرق الصغيرة التي من الممكن أن تكون مبدعة، وقد حفز هذا الشباب على الإبداع بأقل الإمكانيات، توسيع المشاركة يوجد احتمالية لمشاهدة عروض متميزة بشكل كبير.

وعن فكرة تقسيم المهرجان إلى عدة مسابقات داخلية، قالت: أنا ضد هذا الأمر تماما فاللائحة الخاصة بالمهرجان أعطت فرصة تجاور الأنماط المختلفة للمسرح، على سبيل المثال جائزة المخرج الصاعد والممثل الصاعد، وهذا يكسر فكرة التقسيم الحاد بين أنماط المسرح واعتبار المسرح فنا تراتبيا، ولا يوجد ما يضمن تفوق عروض احترافية على عرض للهواة.

والحقيقة، قبل بزوغ المسرح المستقل والتجريبي كنا في أزمة فنية نشاهد عروضا تنتمي لنوعية المسرح الميت، ثم ظهرت مجموعة من الشباب قاموا بتطوير المسرح ليصبح أكثر معاصرة وتطورا، ومن هنا حدثت أزمة كبيرة، فأصبح المحترفون يفضلون الدراما والتلفزيون ويهربون من المسرح، وهناك عشاق المسرح الذين يتفانون ليقدموا كل ما هو معاصر، لذا أنا ضد التقسيم لأن المسرح ليس فنا تراتبيا «فاللعب مع الكبار متعة».

حديث المرجعية

ومن وجهة نظر مختلفة، ذكر الناقد عبد الناصر حنفي أن هناك اضطرابا شديدا ومستمرا نلحظه مع كل مهرجان قومي، ذلك أن كل عام نفاجأ بتغير جديد ولا نعلم ما هو الهدف الأساسى منه، وهذا يحدث لأنه لا توجد سياسية ثقافية مرجعية، فمن المفترض أن المهرجان يقام لهدف محدد تقره وتحدده السياسية الثقافية (المرجعية الثقافية)، ولكن كل عام نجد هناك اعتراضات مختلفة، فعلى سبيل المثال في العام الماضي كانت هناك اعتراضات على تقسيم العروض: داخل المسابقة وعروض مختارة، واعتراضات أخرى تظهر هذا العام حول فكرة التسابق وإلغائها، وقد ظهر هذا الاعتراض في ظروف معينة، وكان أول من نادى به هو مجموعة الفنانين المستقلين وتبنى هذا الأمر المهرجان التجريبي، وكما نعلم فإن الأمر ليس عقائديا، سواء أكان المهرجان تسابقيا أم حالة كرنفالية. الأمر يتعلق بفكرة ماذا نريد؟ وعليه سنعرف ماذا سنقدم؟ والأمر يتعلق بالسياسية الثقافية.

وضرب الناقد عبد الناصر حنفي مثالا بالمهرجان التجريبي والمعاصر، مشيرا إلى أنه كان يمنح جائزة دولية وكان هذا جزءا من السياسة الثقافية، وبعد إلغاء التسابق تحول المهرجان إلى ملتقى فأصبح مختلفا كثيرا، مؤكدا أن المسرح في بداياته بدأ بفكرة المسابقات.

تابع حنفي: المسرح في القرن التاسع عشر في مصر بدأ بتقديم عروض أجنبية فقط، وأكبر ميزانية تم رصدها كانت للفرق الأجنبية التي تقدم عروضا بمصر، وهذا أيضا كان خاضعا لسياسة ثقافية.

وعن فكرة تقليل العروض، قال: من المفترض ان تكون هناك لجنة تعمل طوال العام، تقوم بمشاهدة واختيار العروض التي تمثل حالة المسرح المصري وألا يخضع الاختيار لفكرة «الكوتة».

وعن عمل مسابقات نوعية داخل المهرجان، قال: المهرجان القومي مسابقة عامة ويعد تمثيلا لأفضل العروض في الموسم، وهناك مسابقات كثيرة خارجة سواء للهواة أو الجامعات ومسرح الطفل.

أبكي.. أنزف.. أموت..

«أمر تكليف».. النيات الحسنة لا تكفى

بطاقة العرض
اسم العرض : أمر تكليف
جهة الإنتاج : فرقة المسرح الحديث
عام الإنتاج : 2018
تأليف : عيسي جمال الدين
إخراج : باسم قناوي

محمد الروبى

مسرحية "أمر تكليف" التي أنتجها وعرضها مسرح السلام التابع للبيت الفني، ويفترض أنها ستقوم بجولة في محافظات مصر تبدأ من بورسعيد، يمكن وضعها تحت عنوان "المسرح الموجه". وهو نوع معروف تلجأ إليه المجتمعات في حالات خاصة تستلزم استنهاض الهمم والحشد المعنوي أمام ما تواجهه من خطر سواء كان حربا أو كارثة طبيعية أو غيرهما من المواجهات.

تحاول المسرحية التي كتبها عيسى جمال وأخرجها باسم قناوي، الاقتراب من إحدى وحدات الجيش المصري الرابضة على الحدود لتكشف لجمهورها المستهدف ما يعانيه أبناؤنا من جنود مصر البواسل وما يقدمونه من تضحيات تصل إلى حد الاستشهاد، مدفوعين بإيمان صادق بما سبق وأن ردده الآباء في مواجهات كثيرة. وتذكرنا بالأغنية التي صدح بها محاصرون سابقون (أبكي، أنزف، أموت، وتعيشي يا ضحكة مصر) ذلك القسم الذي سبق وأن سجله فيلم يعد من أيقونات السينما المصرية، وهو "أغنية على الممر" الذي صاغه السيناريست الشاب - آنذاك - "مصطفى محرم" عن مسرحية بالاسم نفسه لعلي سالم ونفذه ابن جيله "علي عبد الخالق" عقب هزيمة 1967 في أولى محاولاته االسينمائية الطويلة.

وتعد "أغنية على الممر" هي المسرحية المصرية التي لاقت رواجا كبيرا في زمنها؛ حيث نفذت كثيرا في أقاليم مصر المختلفة وعبر فرق الثقافة الجماهيرية أو الجامعة أو المحترفين. ثم جاء فيلم علي عبد الخالق ومصطفى محرم ليمنحها خلودا أعمق بما يتوافر للوسيط السينمائي من إمكانيات خاصة، وبحساسيتهما في التقاط زواياه، وقدرتهما على رسم شخصيات حقيقية من لحم ودم تمثل شرائح مختلفة من المجتمع المصري الذي نسى كل متطلباته واحتشد خلف قيادته حتى يتمكنوا معا (شعبا وقيادة) من الخلاص من عدو كسب معركة ولم يكسب الحرب. والأجمل أن العرض الأول للفيلم جاء قبيل شهور من انتصار 73 ليؤكد الواقع على المعنى الذي أراده الفيلم.

"أغنية على الممر" - الفيلم والمسرحية - سيظلان يراودانك طوال مشاهدتك لعرض "أمر تكليف"، فالموقف متشابه إلى حد التطابق، كتيبة جيش صغيرة ترابض على الحدود، تتشكل من أفراد مختلفي المنبع سواء بحكم المحافظة القادم منها كل فرد، أو سواء درجة التعليم التي نالها أو حتى الديانة. فقط سيكمن الاختلاف في نقطتين: أولهما شكلية، تخص طبيعة العدو الذي كان جيش الكيان الصهيوني في "أغنية على الممر"، وثانيهما وهي الأهم في درجة إجادة رسم الشخصيات وتطور الحدث. ولا شك أن هذا الاختلاف سيأتي لصالح العمل الأول.

لكن، بعيدا عن المقارنة التي ستظلم «أمر تكليف» كثيرا، تبقى المفاجأة الأكبر بالنسبة لنا وهي أن كاتب هذا النص هو عيسى جمال الدين الذي سبق وأن رحبنا به عبر قراءتنا لمسرحيته "الساعة الأخيرة" ووصفناه بـ"كاتب نظنه آتيا وبقوة في مستقبل المشهد المسرحي المصري القريب". فهنا يواجهنا كاتب آخر يشي نصه هذا بأنه يخطو خطواته الأولى المتعثرة في عالم الكتابة الدرامية. فالشخصيات أقرب للأنماط، والعلاقات بينها عابرة، ونقطة الهجوم على الحدث تأخرت كثيرا بما أصاب ما سبقها من ترهل اقترب من ملل كاد يفسد هدف العرض الذي يفترض أنه يسعى إلى (الحشد) و(الالتفاف).

لكن، وحتى لا نظلم عيسى جمال، وباعتبارنا لم نقرأ نصه الأصلي الذي كتبه تحت عنوان "نقطة حدود"، لا بد من الإشارة إلى ما أكد عليه إعلان المسرحية، وهو (صياغة ودراماتورج طارق علي ومحمد يوسف)، فقد يكمن هنا الخلل، وهو ما لن نتأكد منه إلا إذا أتيح لنا النص الأصلي الذي كتبه جمال الدين.

نقطة الهجوم على الحدث وهي أسر عنصر من عناصر الإرهابيين لم تأتِ فقط متأخرة كما سبق وأن أشرنا، لكنها جاءت مترهلة مكشوفة بمشهد سابق لولاه لكان مشهد الأسر ومن بعده حوار الأخ (المجند حديثا) مع الأسير الذي يكتشف وحده أنه شقيقه المهاجر منذ سنوات إلى الخارج، خلق صدمة أشد على الأخ وعلى المشاهد في آنٍ واحد. إلا أن العرض أفسد هذه المفاجأة بحوار بين الأخوين عبر الشبكة العنكبوتية مظهرا صورة الأخ على شاشة الخلفية، ليكتشسف المتفرج مع دخول الإرهابي إلى خشبة المسرح أنه الأخ الذي كان يتحدث مع شقيقه منذ لحظات. ولا حاجة هنا للقول بأن شخصية الأسير الإرهابي جاءت مقولبة حسب الصورة الثابتة المكررة لها في كل الأعمال التي تناولتها من قبل.

تنميط الشخصيات لم يفرغها فقط من آدميتها، لكنه ورطها جميعها في أن تكون أقرب إلى الملائكة التي تسير على الأرض، وهنا لا بد من العودة إلى الأصل (أغنية على الممر) لنرى كيف رسم السيناريست، ومن قبله علي سالم، شخصية الانتهازي التي أداها ببراعة صلاح قابيل في الفيلم. وكيف عبره دعم الفيلم الإحساس بقوة منطق بقية الشخصيات التي جاءت تحمل كل منها اختلافا فريدا وجاء إصرارها على البقاء في تلك النقطة المنسية من صحراء مصر انعكاسا لضرورة المقاومة والتشبث بالدفاع عنها. في المقابل، سنجد أن "أمر تكليف" ينحو نحو (الميلودراما) التي تنجح حقا في استدرار الدموع والتصفيق في بعض المشاهد، لكن أيضا سيُمحى أثرها فور مغادرتك الصالة.

المخرج باسم قناوي أيضا لجأ إلى الحلول الأسهل في استدعاء شخصيات من خارج المعسكر ممثَّلة في الحبيبة والزوجة والأم والخطيبة، عبر إضاءة خاصة أرادها تعبيرا عن الفلاش باك السينمائي، متناسيا أن منظره المسرحي (الثابت) والمعتمد على التفاصيل الحقيقية وحوار الشخصيات وملابسها، تؤكد جميعها على منهج واقعي لا يستقيم مع الظهور المفاجئ للشخصيات المستدعاة إلا عبر حيل أخرى تبدأ من اختيار أولي لمنهج تجريدي لا واقعي للمكان، ولا تنتهي عند استخدام أكثر دقة وحرفية لتغييرات الإضاءة.

في الأخير، يمكننا القول إن "أمر تكليف" عرض اعتمد على حسن نية صناعه وبأداء موفق من فريق الممثلين في تقديم رسالة حب مستحقة إلى قواتنا المسلحة. لكن وكما تقول الحكمة الخالدة «النيات الحسنة لا تصنع وحدها مسرحا باقيا».

قطط

دعوة التعايش السلمي وقبول الآخر

بطاقة العرض
اسم العرض: القطط
جهة الإنتاج: المسرح القومي للأطفال
عام الإنتاج: 2018
تأليف: صفوت زينهم
إخراج: صفوت صبحي

جمال الفيشاوي

الاختلاف سنة كونية، فالاختلاف في اللون والجنس والدين لا يدعو إلى الفرقة، فقد خلقنا الله شعوبا وقبائل للتعارف وليس للتناحر، فقبول الآخر ينشر الحب والخير والجمال ومن يدعي أنه يملك الحقيقة المطلقة مخطئ.

انطلاقا من تلك القيم التي تدعو لقبول الآخر، قدمت فرقة المسرح القومي للأطفال على مسرح عبد المنعم مدبولي (ميتروبول) بالعتبة عرض «القطط» الذي يتبنى دعاوى قبول الآخر والتعايش السلمي وعدم نشر الشائعات التي تولد الحقد والكراهية وتنشئ صرعات تهدم المجتمع.

تبدأ الأحداث بعرض مقطع فيديو يظهر حالة التعايش السلمي في المدينة بين القطط والإنسان، ثم تطلق شائعة بأن القطط مريضة ومرضها يؤثر على صحه الإنسان، وسريعا يدعو رئيس المدينة لاجتماع المجلس للنظر في الأمر واتخاذ القرار المناسب، وبالأساليب المزيفة يصدر قرار بطرد القطط خارج المدينة وتعترض الصحفية عضو المجلس، ويبدو الصراع بين الحق والباطل، وبنفاذ القرار الظالم وفي مكان مهجور خارج المدينة تعيش القطط متباكية على عيشتها الرغدة في المدينة إلا القط ماو المولود والمقيم في الشارع.

ويبدأ ماو بتكوين جبهة مضادة للانتصار للقطط ضد الظلم. حيث يقوم باختطاف رئيس المدينة ويرغمه على العيش مع القطط ليشعر بمدى الظلم الذي فرضه على القطط، وعندما تعلم الصحفية بما حدث تذهب إلى المكان المهجور وتطلب من رئيس المدينة أأن يصحح الأمر ويعترف بالخطأ، لكنه يرفض وبنفس أسلوب الدهاء والمكر يقنع القطط بتركه للذهاب إلى المدينة لكي يحل المشكلة، وعلى الرغم من أن القطط تعلم أنه يكذب فإنها تتركه يرحل لعله يعود إلى رشده. وفي النهاية، نرى الصحفية قد كشفت زيف رئيس المجلس وتقدمه للعدالة وينتهي الصراع وتعود القطط للمدينة.

على مستوى الملابس، فقد حاول المخرج والمصمم تخليق حالة من التنوع اللوني المبهج والقريب من عالم الأطفال عبر فراء القطط الذي شكل الزي الأكثر بروزا في العرض، إلى جانب الأدوار الأخرى للملابس مثل تمييز الشخصيات المتنوعة لشخصيات عالم القطط على المستوى اللوني، ولعل تلك المحاولة لتخليق صورة مسرحية شديدة التنوع والثراء كانت حاضرة على مستوى الديكور والإضاءة، فالديكور عبارة عن منظرين: الأول داخل غرفة اجتماع، والثاني لمكان مهجور بالصحراء ويظهر به الديكور الأول في العمق. وعلى مستوى الإضاءة، فكانت متوسطة السطوع في قاعة الاجتماعات وشديدة في المكان المهجور وخافته في الحلم، وذلك لتحقيق الهدف ذاته وهو خلق حالة من التنوع اللوني وفي طبيعة الإضاءة.

من ناحية أخرى، اعتمد المخرج على عدد من الأساليب والتقنيات الأخرى التي تساهمت في جذب انتباه الطفل مثل تقنية الفيديو لتخليق مستويات بصرية أخرى، وكذلك تحقيق حالة جذب الانتباه، حيث يبدأ العرض بـ"كليب" غنائي عن القطط شاركت فيه مجموعة من الأطفال، وهذا أسلوب بسيط لتصل فكرة المسرحية، وكذلك عرض نشرات أخبار لتدعيم الصراع، وكذلك عرض فيديو الفئران وهي تتلف مقتنيات الإنسان، وهو مشهد يقوم بتجسيد الفكرة الشريرة التي يحلم بها ماو في منامه، ولكنه عندما يستيقظ يرفض هذه الفكرة، مما يدعم فكرة انتصار الخير على الشر، وعلى الرغم من نجاح المخرج باستخدام التقنيى فإن الصورة كانت باهتة لضعف الإمكانيات وعدم استخدام التقنية السينمائية، وهو الدور ذاته الذي قامت به الاستعراضات والأغاني في تشكيل العرض، بالإضافة لدورها في استكمال وبناء الحدث الدرامي.

على مستوى آخر، ربط المخرج ما يدور على خشبة المسرح والمشاهدين في وحدة واحدة من خلال الأداء التمثيلي، ليصبح العرض المسرحي عبارة عن مناقشة بين الممثل والمتلقي، وبالتالي تتسرب الفكرة داخل عقل المتلقي دون شعارات وخطب رنانة وجعل المشاهد يتخذ القرار. فجيل اليوم أكثر وعيا بوسائل التكنولوجيا الحديثة التي بين يديه.

وكانت الفنانة ميرنا وليد كالفراشة ورسمت البسمة على وجوه الأطفال في دور نسمة عضو المجلس، والفنان جلال عثمان الكوميدي الشرير مروج الإشاعات في دور سامي الذي تفاعل مع الأطفال وكان قرارهم أنه لا بد من عقابه، وسيد جبر المبدع الكوميدي الذي تألق في تحريك الأحداث في دور ماو، ومحمود حسن ذو الأداء المتزن في دور الحكيم راف، ونشوى إسماعيل "بوسي"، وريهام حسن «جوجو»، ووائل إبرهيم "بيشو"، وحمزة خاطر "الضابط"، لهم مستقبل مشرق وتحية لمخرج العرض صفوت صبحي لتقديم هذا العمل بإمكانيات بسيطة ونجاحه في توصيل رسالة في ثاني تجربة له بالمسرح القومي للأطفال. أطفال اليوم هم مثقفو وعلماء وقادة المستقبل فمسرح الأطفال بمثابة مصنع الرجال.

كيف تراها عين ناقد مسرحي:

ثورة يوليو.. البدايات

حسن عطية

لم تكن حركة الجيش الثورية، التي قادها تنظيم الضباط الأحرار في فجر 23 يوليو 1952، مجرد حركة فئة تبحث عن مصالحها الفئوية الخاصة، ولا انقلابا مسلحا تستهويه السلطة لذاتها ويسعى لتغيير الحاكم، دون تغيير لنظامه، وإنما كانت، ودون غض النظر عن المصالح الفئوية والشكل المسلح لها، حركة طليعية أشمل، تحمل نبض الشارع، وطموحات هذا الشعب وأحلام مثقفيه، كانت حركة لتحقيق (الفكر) في (فعل) حقيقي، قادتها مجموعة شابة لا تحمل في البداية نظرية محددة، بقدر ما كانت تحمل إيمانا وطنيا خالصا، ورغبة عامة في التجاوز، وفكرا رافضا للواقع المتخثر، ولقياداته المتصارعة المتهاوية، طارحة ذلك الفكر بعموميته في مبادئها الستة الشهيرة، بعد نحو أعوام ثلاثة من قيامها بتلك الهبة الثورية، مبلورة الملامح المتكاملة لها عن مسيرتها الفعلية على أرض الواقع.

وتلقف الشعب المتعطش للثورة، هذا (الفعل المسلح) ليحوله إلى (فعل ثوري) يستخدم السلاح والقانون والثقافة فيه لطرد المستعمر الإنجليزي، وضرب القوى الرجعية والمستغلة، وإعادة بناء المجتمع على أسس جديدة، وإذا ما كانت هذه الثورة قد جاءت في موعدها التاريخي، واحتضنها الشعب وسار بها، فقد فوجئ بها مسرحنا المصري، الذي هيمنت عليه عقلية الأربعينات المقيدة بفكرة المسرح المرفه عن متلقيه؛ جنودا خلال سنوات الحرب العالمية الثانية، ونخبا خرجت من هذه الحرب ثرية على حين غفلة، وتطلبت من المسرح أن يشغلها لسويعات الفرجة عن هموم الواقع، ولأن الواقع العملي أسبق دائما في التحقيق من العقليات المتسيدة، فقد وقع مسرح ما بعد الثورة كرؤية فكرية وكصياغة جمالية في حيره بين انتمائه الآيديولوجي للفئات الاجتماعية التي كان يعبر عنها ويخاطبها بلغتها قبل قيام الثورة، وبين الاتجاه الجديد للمجتمع نحو طبقاته الوسطى والدنيا بفئاتها العاملة، التي عجز المسرح عن أن يعبر عنها، أو يتنبأ بحركتها على أرض الواقع، ببحثه عن القوانين الموضوعية التي تحكم واقع بداية الخمسينات، ومن ثم كان على المسرح أمام هذا الواقع الساخن الجديد، إما أن يخفي رأسه في الرمال، متغاضيا عنه، مستمرا في التعبير عن قضايا وهموم يسعى الشعب بثورته لتجاوزها، أو أن يسعى لمواكبة القضايا والهموم الجديدة، مواكبة تعتقد أنه من السهل في الفن صياغة الرسائل الجديدة بنفس الأساليب والأبنية الفنية القديمة، دون أن تتغير أو تتشوه تلك الرسائل.

وعبر مسيرة الشعب الثورية، تعثر اتجاه (التغاضي)، وإن لم يختف تماما، بينما تطور اتجاه (المواكبة) نحو (التوازي) فالتجاوز و(التنبؤ) العلمي، ولعب الدور الصحيح للفن كوسيلة للتعبير عن أفكار ومصالح أصحابه، أصحاب البلاد الحقيقيين، وكغاية تسعى لإعادة الكشف عن عيوب الواقع، وإعادة توازن ميزان المجتمع المختل وتوعية جماهيره لانتزاع حقوقها المستلبة، وعيا بكون المسرح وسيطا اتصاليا جمعيا مواجهيا، يتوجه مباشرة إلى الجماهير، يحاورها ويطرح عليها الفكرة ونقيضها، علها تصل معه، ويصل معها، عبر طرقه الفنية، إلى تبني أحد طرفي التناقض والانتصار له، أو بالوصول بالتآلف بين الفكرة والنقيض إلى قضية جديدة خالصة.

جاءت ثورة 1952، والجماهير الشعبية الكادحة غائبة عن كل شيء، من أول اعتلائها كرسي الحكم وإدارتها لحياتها تحقيقا لمصالحها، إلى اعتلائها منصة المسرح، وتعبيرها في فضائها عن أفكارها، فلم يكن يسمح لتلك الجماهير العاملة أن تعبر عن نفسها بأي شكل من الأشكال في ظل أنظمة إقطاعية رأسمالية، وهيمنة استعمارية تؤكد على تلك الأنظمة لتلاقي مصالحهما، وقيادات فكرية تؤمن بالشعب من منظور رومانسي، فتتكلم عنه بمفاهيم طوباوية، وتتحرك نحوه إذا ما تحرك وشاغب، دون أن تصبح جزءا منه، حتى لا تصاب بتخلفه. لقد انفصلت هذه القيادات بالتعليم، والثقافة الغربية عن التيار الأصيل لحركة الجماهير، واكتفت فقط بتبني قضاياه، وبالتالي انفصل المسرح كمحاور عن حركة جماهيره من جهة، وعن صراعات مفكريه من جهة أخرى، وكان كل شيء قبل الثورة، ومع بدايتها، يسير في طريق مسدود، انعزلت أعمال «توفيق الحكيم» و«عزيز أباظة» و«علي أحمد باكثير» بصياغتها الفنية المتعالية على جماهير تعاني الأمية الأبجدية والثقافية، ومحاصرة فكريا، فضلا

عن هموم مسرحيات هؤلاء، وهروبها الدائم في التاريخ البعيد، كما عجزت هزليات «الريحاني» و«الكسار» عن التعبير عن الاحتياجات الجديدة للمجتمع مع بدايات الخمسينات.

وانكفأت الفرقة القومية للمسرح على نفسها، متمزقة في صراع زائف بين الشيوخ والشباب، دون أن يطرح أي منهما على مائدة النقاش رؤى بديلة للفن القائم، وانقسمت الفرقة إلى شعبتين هما: (الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى) ضمت شيوخ الفرقة ورموز ما قبل الثورة، و(فرقة المسرح المصري الحديث) وضمت خريجي الدفعات الثلاث الأول في المعهد العالي لفن التمثيل العربي، وسار شبابها في نفس الاتجاه الذي سار فيه الشيوخ، فقدم خريج أول دفعة بالمعهد عام 1947 الشاب «نبيل الألفي» مسرحية (كدب في كدب) لمحمود تيمور عام 1951 وقدم زميله الشاب «حمدي غيث» في نفس العام مسرحية (كسبنا البريمو) لصوفي عبد الله، وذلك عقب عودتهما مباشرة من بعثتهما الدراسية لفرنسا.

وخلال الخضم الهائل من الأحداث المصيرية التي مرت بالمجتمع المصري فيما بين قيام الثورة حتى أحداث مارس 1954 الشهيرة، غاب المسرح القومي عن المتابعة فضلا عن المشاركة، ودارت مسرحيات موسمي الفرقة القومية 52/ 53 (18 عرضا)، و53/ 54 (28 عرضا) سواء من خلال عروض تقدم لأول مرة ومؤلفة تأليفا مصريا - ستة في الموسم الأول، وتسعة في الموسم التالي - أو عروض معادة من عام ما قبل الثورة، دارت عروض الفرقة حول المحاور الأربعة التالية: ميلودرامات يوسف وهبي الزاعقة (السر الهائل)، و(بنت الهوى)، و(أيام زمان)، والتاريخيات الهاربة من قضايا الواقع الساخنة (غروب الأندلس) و(قيس ولبنى) للشاعر «عزيز أباظة»، و(مسمار جحا) و(سر شهرزاد) و(سر الحاكم) للكاتب «علي أحمد باكثير»، والهزليات المقتبسة عن الفودفيلات الغربية، أو المنتهجة نهجها (شروع في جواز) اقتباس «سليمان جميل»، و(عزيزة هانم) و(ياتلحقوني) اقتباس «فتوح نشاطي»، ومؤلفات (أم رتيبة) «يوسف السباعي»، و(بنت الجيران) و(حورية من المريخ) للكاتب «رشاد حجازي»، ثم الأعمال المترجمة ككوميديات «موليير»: (البخيل) و(مريض بالوهم) و(طرطوف) (الشيخ متلوف لعثمان جلال)، وبعض المترجمات الأخرى مثل «الأشباح» للنرويجي «هنريك إبسن»، و(غرام لص) للفرنسي «شارل ميريه».

ولم يشذ عن هذا العدد (46 عرضا مسرحيا) سوى مسرحية واحدة فقط قدمت لمواكبة المسيرة الجديدة، وهي مسرحية (كفاح شعب) التي كتبها «محمود شعبان» و«أنور فتح الله»، وأخرجها «نبيل الألفي» مفتتحا بها موسم فرقة المسرح المصري الحديث (28 ليلة عرض)، وسرعان ما عادت الفرقة بعدها إلى خطها السابق للثورة لتقدم (ست البنات)، و(بنت الجيران)، وكأنها اكتفت بما قدمته مشاركة بالمنطق الوظيفي في الأحداث الدائرة، وفي المقابل، وبعقلية التاجر الشاطر، حاولت (فرقة الريحاني) المستمرة بعد موت مؤسسها «نجيب الريحاني» عام 1949، حاولت مواكبة العهد الجديد، فقدمت بدءا من عودة نشاطها في أكتوبر 1952، مسرحيات (تعيش وتاخد غيرها)، (لزقة إنجليزي)، (ابن مين بسلامته)، تدور كلها حول الموضوعات الريحانية القديمة، مع بعض المحاكات الجديدة. وقد أغفلت (فرقة إسماعيل ياسين) تماما عنصر المواكبة، وتناست أن هناك ثورة قد قامت، فقدمت (حبيبي كوكو)، و(وراك والزمن طويل)، و(مشكوك فيها).

وحتى التجربة الجادة والأكثر صدقا في مواكبة حركة الثورة، بحكم شبابية أصحابها، وهي فرقة المسرح الحر التي تكونت من الدفعات الجديدة لمعهد التمثيل العربي، والتي لم تستطع الالتحاق بالشعبة الثانية (الشبابية الأكاديمية) من الفرقة القومية، فقررت أن تكون فرقة أهلية أعلنت عن نفسها في 30 ديسمبر 1952، وسعت لتواكب الثورة بتقديم باكورة عروضها (الأرض الثائرة) التي كتبها من خريجي قسم النقد بالمعهد: «محمد كمال هاشم» و«عباس الرشيدي»، وأخرجها خريج قسم التمثيل «عبد المنعم مدبولي»، وذلك في يناير 1953، ثم قدمت بعدها مسرحية (حسبة برما) لـ«عزت السيد إبراهيم» وإخراج «مدبولي» أيضا في أبريل 1953، وتؤكد هذه الاستثناءات القليلة أن المسرح في مصر، مع بدايات الثورة، كان منعزلا عن حركة الشارع الصاخبة، عجزا أو تهيبا، ولم تبرز في فضائه أية تلميحات لصراع الواقع، ولم يستطع أن يشارك في الحوار الفكري والسياسي حول مسيرة هذا المجتمع وقتذاك.

فيما بين أبريل 1954 ويوليو 1961، دخلت الثورة مرحلتها الثانية، حينما صارت من (حركة ثورية) تطيح بالعالم القديم إلى (نظام ثوري) يحاول أن يصنع عالما جديدا في مواجهة العالم القائم بالفعل، ومع ذلك فلم تحسم الثورة موقفها من النظام القديم المعادي للشعب، واكتفت بضرب وإقصاء وعزل أقطابه السياسيين، دونما إقصاء للفكر والثقافة اللذين يمثلانه ويدشنان وجوده، رغم الغيبة الظاهرية لأقطابه، ومن ثم نقل المسرح هذا التجاور المتناحر بين الفكر القديم المسيطر إداريا وفنيا بوجوده السابق، والفكر الجديد الباحث لذاته عن وجود في أرض ما زالت تضطرب لعدم وضوح الرؤية النظرية، وغيبة التنظيم الثوري القوي، فظلت أعمال «عزيز أباظة» و«يوسف وهبي» و«علي باكثير» و«توفيق الحكيم» الذهنية مسيطرة على فضاء مسرح الفرقة القومية، بعد أن ضمت شعبتيها عام 1953 في فرقة واحدة باسم الفرقة القومية الحديثة، وأسندت إدارتها لـ«يوسف وهبي»، فسار بها في طريق الميلودرامات الزاعقة والهزليات الرخيصة، حتى يوليو 1956، حين قام «يحيى حقي» مدير عام مصلحة الفنون بإدارة أعمالها مؤقتا؛ ثم تم تعيين الضابط المثقف «أحمد حمروش» مديرا عاما لها مع بداية العدوان الثلاثي في أكتوبر من نفس العام الساخن، فتلازم حدث حاد مع تعيين عقلية وطنية مثقفة، خلال عرض مسرحية «توفيق الحكيم» ذات الرداء الفرعوني (إيزيس) التي كان يقوم بإخراجها «نبيل الألفي»، فيتم إقصاء الترميز الفرعوني لقضية الحكم، لصالح الطرح الواعي لأعمال تتصدى للواقع وتتحدث بلغته، فتقدم ثلاث مسرحيات من ذات الفصل الواحد لجماهير الشعب ظهرا وبالمجان في دار الأوبرا القديمة وهي: (صوت مصر) أول أعمال «ألفريد فرج»، من إخراج «حمدي غيث»، و(عفاريت الجبانة) ثالث أعمال نعمان عاشور، من إخراج «نبيل الألفي»، وقد سبق أن قدم له المسرح أول مسرحياته (المغماطيس) في أكتوبر 1955 من إخراج إبراهيم سكر، ثم (الناس اللي تحت) التي أخرجها «كمال يس»، وافتتحت بها فرقة (المسرح الحر) موسمها في أغسطس 56 بمدينة بورسعيد، ثم توقفت بسبب العدوان الثلاثي على المدينة، وأعيد الافتتاح في مدينة القاهرة في يناير 1957، ولازم ظهور «نعمان» و«ألفريد» وقتذاك، الكاتب الصحفي والقاص «يوسف إدريس» بمسرحيتيه القصيرتين (جمهورية فرحات) إخراج «فتوح نشاطي» التي قام الكاتب نفسه بمسرحتها عن قصة قصيرة له، و(ملك القطن) إخراج «نبيل الألفي»، من خلال الفرقة القومية في نفس موسم 56/ 1957، ثم توالى ظهور أبناء هذا الجيل الذي اتفقت رؤيته مع رؤية الثوار، ومنهم «محمود السعدني» بمسرحية (فيضان النبع) إخراج «أحمد سعيد» (فرقة المسرح الحر) 1958، و«لطفي الخولي» (قهوة الملوك) إخراج «نبيل الألفي» (الفرقة القومية) 1958، و«رشاد رشدي» (الفراشة) إخراج «صلاح منصور» (فرقة المسرح الحر) 1959.

وبلور هؤلاء الكتّاب في مفتتح العقد الستيني، ومع المخرجين الشبان الذين درسوا داخل وخارج مصر فن المسرح أكاديميا، بلوروا أبرز ملامح الجيل الجديد في مجالي التأليف والإخراج المسرحيين، فقدموا في أعمالهم هموم وأفكار الزمن الجديد، متجاوزين مسرح الانعزال، ومسرح المواكبة، ليدخلوا إلى مسرح المشاركة الذي يتعرض لإيجابيات وسلبيات الواقع، الطارح للصراعات الطبقية، الحالم بمصر جديدة تمتلئ بالحرية والانعتاق والرخاء، تجاوزا لأخطاء الماضي، وجبن الحاضر، مؤمنا بأن ملوك اليوم هم جماهير الشعب العاملة (قهوة الملوك للطفي الخولي)، الذين لا بد من حمايتهم بالسلام المسلح، لا السلام المستسلم (إخناتون لألفريد فرج)، كل ذاك في إطار من الواقعية النقدية التي بدأت تبرز وبقوة في روايات «نجيب محفوظ» وأفلام «صلاح أبو سيف» وغيرهما.

المسرح ومشروع يوليو

محمد مسعد

خلال فترة التسعينات أشار الناقد الراحل حازم شحاتة – بدراسة نشرت بمجلة فصول - إلى سمة أساسية كانت تميز الدراما المصرية في الستينات وهي مناجاة القائد أو السلطان وتحذيره من الحاشية أو التوجه إليه بمطالب أو حتى انتظاره...

لقد كان المخلص حاضرا ومتجسدا ويكفي أن يتقدم منه "حلاق بغداد" ويطلب منه منديل الأمان لتبرز فرصة تسمح بصعود صوت الطبقة الوسطى (التي تنتج وتتلقى الفن المسرحي) ليخبر الزعيم بما يدور في الشوارع وما يقض مضاجع تلك الطبقة من مخاوف وتهديدات، أو عبر تشفير تلك الرسائل في "الفتى مهران" داخل الرسالة للسلطان.. أو حتى في "باب الفتوح" في صورة المطاردة المستمرة بين يعقوب والناصر صلاح الدين.

إن ذلك الخطاب الذي كان مسرح الستينات يتنباه هو تجلى واضح للكيفيات التي كانت تربط الطليعة الثقافية والاجتماعية للطبقة الوسطى (التي نمت وتوسعت في الخمسينات والستينات) بالحراك الكبير الذي قاده النظام السياسي الذي أنتجته يوليو، حيث استفادت تلك الطبقة من عمليات إعادة بناء النظام الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للدولة المصرية، حتى وإن كانت الأفكار الأساسية التي أنتجت ذلك الحراك قد خرجت من رحم حالة الفوران الفكري والسياسي خلال فترة الأربعينات التي أنتجت معظم مبدعي الستينات كما أنتجت الضباط الأحرار، فلقد كان ذلك الحراك يقوم بأدواره الأساسية في ظل نظام يرغب ويمتلك القدرة على قيادة حراك ثوري يستهدف بالأساس منح الطبقة الوسطى المصرية الفرصة لاستكمال مشروعها السياسي والاجتماعي بعدما تآكلت تلك الفرصة التي أتاحتها ثورة 1919 مع توسع ونمو سلطة البرجوازية العليا في المدينة والاقطاع الزراعي في الريف.

فوق خشبات المسارح كانت الطليعة الثقافية لتلك الطبقة تستشعر المخاطر التي تحيق بذلك الحراك الاجتماعي، ومن هنا كانت تحاول التنبيه طوال الوقت إلى تلك السلبيات التي تشكلت من تركز السلطة في يد النظام، وهو يتحرك وينمو ويتغلغل في مفاصل الدولة المصرية. لكن ذلك النقد من ناحية أخرى كان لا يمتلك نقدا جذريا للنظام بقدر ما كان يمتلك رؤى إصلاحية، فالطبقة الوسطى كانت ترغب في ضبط إيقاع النظام وتطويعه لا هدمه وهي سمة تاريخية في كل الحركات الاحتجاجية والثورية التي قادتها الطبقة الوسطى منذ بروز وعيها بذاتها كطبقة في ظلال ثورة 1919 وحتى ثورة 25 يناير (إصلاح وترميم لا تغيير).

من ناحية أخرى، من الممكن المجادلة بأن مصدر تلك المناجاة «للزعيم» التي كانت تسود مسرح الستينات هي جزء من آلية إنتاج صورة الزعيم التي يتم فيها تجسيد الرئيس بوصفه المتحكم في مفاصل الدولة كافة، تلك الرؤية التي كانت تقوم كل أجهزة الدولة بتشكيلها ورعايتها للحد الذي جعلها جزءا أساسيا من الخطاب الخاص بالنظام في تلك المرحلة، لكن ذلك التصور التقليدي وما يصاحبه من أفكار حول غياب للتعددية السياسية أو القمع الأمني لدى مناهضي ثورة يوليو (أو حتى بين مؤيديها في بعض الأحيان) غير كافٍ لتفسير حالة إلحاح ذلك الخطاب وأساليب طرحه بشكل متكرر في مسرح الستينات، فالزعيم الذي هو تجسيد للدولة المصرية، لم يكن مجرد مشروع ديكتاتور صغير يقوم بابتلاع الدولة داخل ذاته بل كان معبرا عن خطاب اجتماعي وسياسي واقتصادي قامت تلك الطبقة بتبنيه وتبعت النظام في تحقيقه، حيث استعاد نظام يوليو نموذج الدولة المصرية الحديثة كما تأسس في القرن التاسع عشر الذي تقوم فيه الدولة بقيادة الحراك الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ودفع المجتمع للنمو عبر مشاريعها التي تصطبغ بصبغة تنموية بالأساس.. فالسلطان هو ممثل الدولة المصرية التي ينتمي مشروعها إلى تلك الطبقة وتقوم بتطبيقه. إن الدولة التي تحمل مشروع تلك الطبقة وتقوده في مسيرة تثوير النظام الاجتماعي التقليدي في الريف والمدينة وإلحاقه بمشروع تلك الطبقة، هي من تتم مناجاتها بالأساس وتقديم الشكاوى إليها.

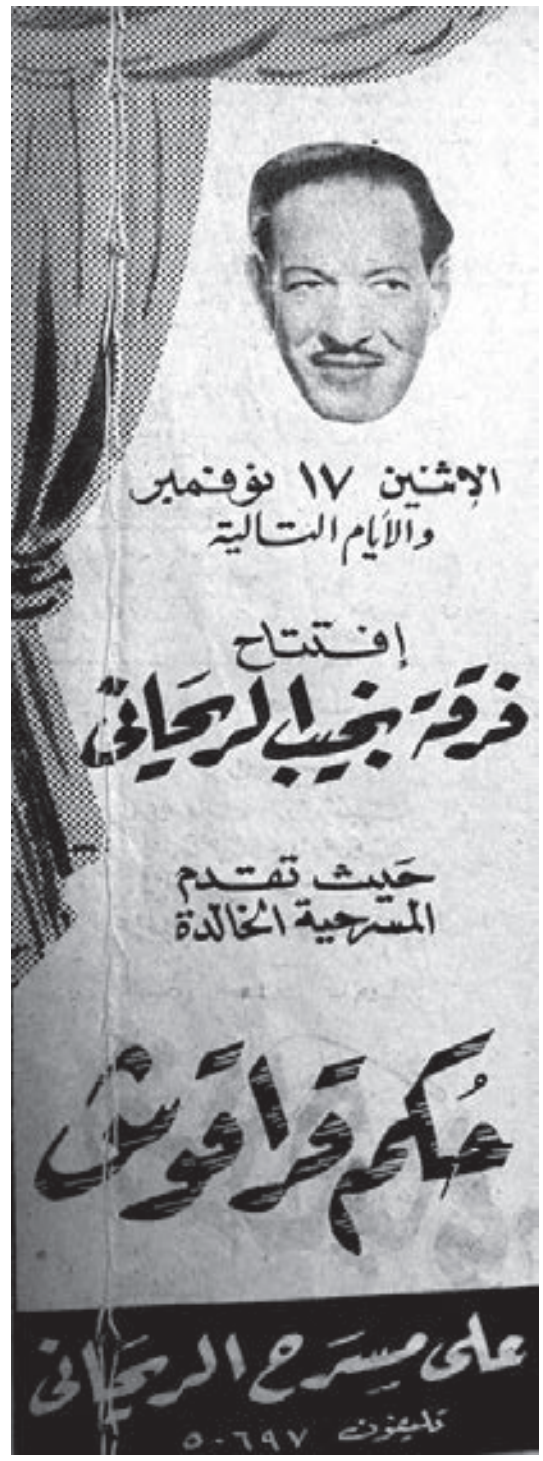
إن تلك المناجاة للقائد لم تزل قادرة لليوم على التواصل مع متلقٍ شاب قد يناصب ثورة يوليو العداء ويحملها كل الخطايا والأخطاء والهزائم التي تعرض لها، فعلى الرغم من العداء التقليدي مع نموذج القائد أو صورة الأب، الذي يتجسد في خطاب الطليعة الاجتماعية للطبقة الوسطى في هذه الأيام، فإن نصوص مسرح الستينات الكبرى لم تزل قادرة على إيجاد طريقها لخشبات المسارح.

بالطبع، إن علاقة يوليو مع المسرح لم تتوقف عن تلك المناجاة للدولة/ القائد، فمع منتصف الخمسينات تبنت ثورة يوليو خطابا جديدا يكتسب هويته من معاداة المركز الغربي وإعادة اكتشاف القيم الثقافية الأكثر رسوخا وحضورا في الثقافة المصرية والعربية حاملة معها مصادر الهوية الوطنية المصرية التقليدية، وهو ما وجد طريقه لخشبات المسارح التي تلاقت مع الدولة في خطابها الآيديولوجي القومي والوطني.. ولعل ذلك ما جعل من نصوص ألفريد فرج التي أعادت استدعاء ألف ليلة أو واقعة قتل سليمان الحلبي لكلير موضوعات أساسية، وأيضا نص "الفرافير" والتنظيرات المرتبطة به عند يوسف أدريس أو توفيق الحكيم.. إلخ. كل تلك التجارب التي يمكن أن نجد لها مثيلا على مستوى الإخراج، وجدت لنفسها موضع قدم داخل التيار الرئيسي للمسرح المصري، وأصبحت أساسا من أسس التجربة الجمالية والفكرية اليوم.

بالمجمل، فإن المسرح المصري قد يدين حتى اليوم بالكثير من التصورات الكبرى لتلك اللحظة الفاصلة في تاريخ الدولة المصرية التي استعادت لزمن قصير مشروعها الأساسي والأكبر مع دولة يوليو قبلما يستدعي من جديد ذلك المشروع وتلك الدولة.

كيف تفاعل المسرح المصري

مع أحداث ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ؟!



سيد على إسماعيل

اليوم ختام المهرجان القومي للمسرح المصري، ويوافق الذكرى الخامسة والستين لثورة 23 يوليو 1952، ومقالتي اليوم ربما ستكون مختلفة!! فجميعنا يعلم جيداً أثر هذه الثورة على المسرح المصري، لا سيما ظهور مسرح الستينيات، الذي نفتخر وسنظل نفتخر به مئات السنين؛ بوصفه أهم مرحلة في تاريخ المسرح المصري!! وعذراً عزيزي القارئ؛ لأنني سأخالف توقعاتك ولن أتحدثك عن مسرح الستينيات، بل سأتحدث عن كيفية استقبال المسرح المصري لما حدث يوم 23 يوليو - قبل أن يُطلق عليه ثورة - خلال الخمسة أشهر الأولى، وتحديداً من أغسطس إلى ديسمبر 1952. وفي هذه الأشهر، كان المسرح المصري يتمثل في ثلاث فرق عاملة، هي: الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى بإدارة الدكتور فؤاد رشيد، وفرقة المسرح المصري الحديث بإدارة زكي طليمات، وفرقة الريحاني بإدارة بديع خيري. هذا بالإضافة إلى فرق الصالات ومن أشهرها: فرقة المطربة ملك، وفرقة فتحية محمود.

الفرقة المصرية

عندما نجحت حركة الجيش يوم 23 يوليو، واستتب لها الأمر، بدأت تنظر إلى مؤسسات الدولة، ومنها المسرح؛ بوصفه وسيلة إعلام مهمة ومؤثرة، حيث أعلنت الصحف بأن مندوباً من القيادة العامة للجيش سيتقابل مع مديري الفرق المسرحية المصرية "وذلك للمناقشة في الوسيلة التي يمكن أن يُستخدم بها المسرح في خدمة الوطن والحركة الجديدة المباركة" .. هكذا قالت مجلة (الفن) يوم 18 أغسطس. ومن المؤكد أن لقاء المندوب لم يكن إيجابياً مع الدكتور فؤاد رشيد مدير الفرقة المصرية - بوصفه منتمياً إلى العهد الملكي البائد - والدليل على ذلك ما نشرته جريدة (أبو الهول) يوم 19 سبتمبر بأن مدير الفرقة في حيرة أمام المسرحيات الجديدة، التي جاءت عكس ما يتطلبه العهد الجديد؛ حيث إنها مسرحيات "تعالج أموراً اجتماعية لا غنى للعهد الجديد عن عرضها على الناس، ولو إنها لا تتناول التعريض بالعهد البائد أو التمجيد للعهد الجديد". ونتج عن ذلك صدور قرار وزاري يوم 23 سبتمبر بتعيين جورج أبيض مديراً عاماً للفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى، بدلاً من الدكتور فؤاد رشيد المحسوب على العهد البائد!!

وفي أول حوار مع جورج أبيض؛ بوصفه مدير الفرقة المصرية، الذي عينته القيادة العسكرية - والحوار منشور في جريدة (أبو الهول) يوم 6 نوفمبر - وجدناه يصول ويجول مباركاً ما حدث يوم 23 يوليو. وسنجتزئ من الحوار هذه العبارات التي ذكرها جورج أبيض، ومنها قوله:".. لقد أعددت عدتي لأن أقوم بنهضة مباركة أزيل فيها ما علق بالمسرح من شوائب العهد الماضي وأدرانه .... والبحث عن المسرحيات الممتازة التي تتلاءم والعهد الجديد ..... ومسرحية (غروب الأندلس) للشاعر الأستاذ عزيز أباظة سأفتتح بها موسمنا هذا العام يوم 15 نوفمبر سنة 1952، وسيكون إيراد هذه الحفلة لصالح جمعية مشوهي الحرب وسيفتتحها الرئيس اللواء محمد نجيب إن شاء الله ..... إنني كنت غير مساير للعهد الماضي، عهد الفساد".

وإمعاناً في مباركة جورج أبيض لحركة الجيش، طبع في مقدمة بروجرام مسرحية الافتتاح (غروب الأندلس) كلمة للواء محمد نجيب - مع صورته - قال فيها نجيب: "إن ركب الحرية ماضٍ في طريقه، وعجلة التحرير تسحق العقبات وتمهد الطريق". أما كلمة جورج أبيض في البروجرام نفسه، فنقتبس منها هذه العبارات:"... يسر الفرقة المصرية، أن تكون سباقة إلى مسايرة النهضة الفكرية المباركة، والرائد الأول لخدمة الانقلاب العظيم .... وفي العهود السابقة، كنا نحاول دائماً أن نتحرر من نير الطغيان .... وقد نفضنا الثوب القديم الذي تعلقت به أدران العهد الغابر .... داعين أن يوفق الوثبات الناهضة لخير هذه الأمة الكريمة".

أما كلمة أعضاء الفرقة المصرية المنشورة في بروجرام المسرحية، فتعدّ وثيقة مهمة، يجب نشرها كاملة، وفيها قال الممثلون: "كان لوثبة الجيش العظيم، وقيامه بالحركة المباركة، التي كانت تجيش في صدر كل مصري وطني، صدى في جميع المرافق العامة والخاصة، وتبع هذه الحركة انقلاب شامل، عمّ الأوساط الفنية بصفة خاصة .. إذ أن أقلام الأحرار كانت مقصوفة، وأفكار الكتاب محبوسة، وامتد كابوس الطغيان إلى البيئات الفنية، فبطش بكل ذي فكر، وكمم أفواه الحق التي حبست أناتها على مضض .. وكلما تعاقبت الأيام، زاد المرجل غلياناً، واشتعلت النيران لهيباً، تغطيها كومة من الرماد .. حتى إذا جاء اليوم، يوم الانطلاق والخلاص والحرية، اندلعت النيران من مكمنها، وانفجر البركان من مستقرة .. وارتفعت أصوات الحق عالية مدوية، كأنها قصف الرعود .. فخرجت الأقلام من مكمنها تسطر صفحات الظلم، وصفحات الفخار، لا رقيب عليها ولا حساب .. ونفض الفنانون عن كاهلهم أدران الماضي البغيض، وانطلقوا يتنفسون عبير الحرية، لا يعرفون توان أو كسل .. كل فرد كأنه جندي من جنود الوطن .. يعمل في ميدانه، ليخدم الحركة الوطنية المباركة، وبدافع من نفسه، ووحي من ضميره، يبغي وجه الحق والفن الخالص .. فالكل في خدمة الفرد .. والفرد في خدمة المجموع .. كل ذلك سيظهر أثره واضحاً جلياً ملموساً، فيما سنقدمه إلى الجمهور الكريم الذي طالما حبانا بتشجيعه وعطفه ... وإنا إذ نعمل جميعاً في خدمة القضية الوطنية الكبرى، لا يسعنا إلا أن نقدم الفن الجديد للعهد الجديد .. والله ولي التوفيق".

وكتبت جريدة (الأهرام) يوم 19 نوفمبر مقالة عن العرض، شملت هذه العبارة الكاشفة: أن عزيز أباظة استطاع "أن يرسم صورة شعرية رائعة لفترة من أدق الفترات في تاريخ الأندلس، بل في تاريخ العرب، واستطاع إلى جانب ذلك أن يخرج في هذا الرسم صورة تكاد تكون تصويراً حقيقياً للفترة الأخيرة التي عانت فيها مصر ما عانت من طغيان الملك المخلوع وفساد حاشيته، لولا أن أراد الله أن تختلف النهاية، فظفرت مصر بما لم تظفر به الأندلس في محنتها، وهب جيشها الباسل فرد عنها ما أوشك أن يصيبها من وبال، وحقق لها ما كانت تصبو إليه من كبار الآمال".

والجدير بالذكر إن الرئيس اللواء محمد نجيب حضر عرض الافتتاح بصحبة الوزراء وأعضاء الوفد الليبي، وقد هنأ الرئيس أعضاء الفرقة على مجهودهم الكبير. وبعد انتهاء العرض بأيام - وتحديداً في 12 ديسمبر - زار مصر العقيد أديب الشيشكلي - من سورية - الذي أراد أن يشاهد الأوبرا الملكية، وكانت مسرحية (الغيرة) هي المعروضة لصالح جمعية أصدقاء الشعب، فاتصل محمد نجيب بمدير الأوبرا سليمان نجيب، الذي أمر الفرقة بعرض مسرحية (غروب الأندلس) - بدلاً من الغيرة - لأنها تناسب الأحداث، وتناسب شخصية ضيف مصر وحضوره بصحبة الرئيس اللواء محمد نجيب.

وإيماناً من إدارة الفرقة المصرية برجال الحركة المباركة، بدأت في نوفمبر تدريباتها على مسرحية (أم رتيبة) للبكباشي يوسف السباعي، وقد أسند مخرجها فتوح نشاطي دور البطولة إلى السيدة فردوس حسن؛ "ولكن مؤلف الرواية البكباشي يوسف السباعي متمسك بأن تقوم بدور أم رتيبة ممثلة السينما وداد حمدي وقال يوسف: إن شخصية وداد حمدي كانت تملأ خياله وهو يرسم خطوط شخصية أم رتيبة. وقد استجابت الفرقة إلى رغبة المؤلف واتفقت مع وداد على تمثيل الدور"، هكذا قالت مجلة (الجيل الجديد) في ديسمبر 1952.

فرقة المسرح المصري الحديث

قبل مرور شهر على أحداث 23 يوليو، سارع زكي طليمات - مدير فرقة المسرح المصري الحديث - بالإعلان عن تغيير برنامج الفرقة بأن تفتتح برنامجها بمسرحية (الزعيم) لمحمود تيمور، ثم يعقبها مسرحية (البكباشي حلمي) لحسين كامل المحامي، وذلك من أجل تسخير جهود الفرقة لخدمة الوطن في ظل الحركة الوطنية التي قام بها الجيش .. هكذا أخبرتنا مجلة (الفن) يوم 11 أغسطس، وهي المجلة نفسها التي نشرت نص مذكرة طليمات إلى اللواء محمد نجيب يوم 18 أغسطس، وفيها أعلن طليمات مباركته للحركة المباركة التي حمل لواءها محمد نجيب، واقترح عليه "القيام برحلة تمثيلية إلى بلاد الوجهين القبلي والبحري وعواصم المحافظات يخصص إيرادها لأسر شهداء الجيش أو مشوهي الحرب أو لأية ناحية أخرى" يراها اللواء نجيب. ويقول طليمات في المذكرة: "الفرقة إذ تتقدم بهذا الاقتراح لا ترجو إلا أن تعبر به عن شعورها لجيش مصر الباسل، هذا الجيش الذي حملتم لواءه، وأقام بحركته المباركة البرهان القاطع على أن مصر تنجب البطل المرتقب في الوقت المناسب".

والجدير بالذكر إن زكي طليمات هو أول من طالب القيادة العامة للجيش بحركة التطهير في مؤسسات الدولة، للتخلص من فساد العهد البائد، ونشر

هذا في مجلة الفن في أغسطس 1952، ومما جاء على لسانه: "إن الحركة المباركة التي قام بها جيش مصر، تتلخص في معنى واحد، هو أن مصر تريد أن تبني مجتمعاً جديداً، على أنقاض مجتمع قديم، استشرى الفساد في نواحيه، وترعرعت الفوضى في مواقفه. وما كان الجيش - وهو من الشعب - ليثب وثبته هذه في غفلة عن الساهين إلا عن مصالح الشعب، لو لم تحس مصر حاجتها إلى تغيير الأوضاع القائمة، وإلى الإصلاح والتطهير يشملان جميع نواحي الحياة فيها. إلا أن هذه الحركة المباركة لن تؤتي ثمارها المرجوة فيما ترمي إليه، ما لم تحس هذا الإحساس، إحساس الحاجة إلى الإصلاح وتطهير جميع الهيئات القائمة على شئون الحياة في مصر، وذلك في مختلف نواحيها ومرافقها، فتهب متساندة متكاتفة، تؤدي واجب المساهمة في هذه الحركة الإصلاحية الشاملة". وبالفعل تم تنفيذ التطهير، وأهم شخصية أصيبت في مقتل جراء هذا التطهير هو زكي طليمات نفسه؛ بوصفه من العهد البائد، فتم إبعاده - بالإقالة أو بالاستقالة - من إدارة الفرقة، ومن عمادة المعهد ومن إدارة المسرح المدرسي ومن كافة مناصبه!! وقصة جحود تلاميذه وما كتبوه في شكواهم ضده معروفة للجميع.

تولى إدارة الفرقة - بعد طليمات - دريني خشبة وقرر عرض أربع مسرحيات، وستكون مسرحية الافتتاح (كفاح الشعب) تأليف أنور فتح الله ومحمود شعبان ومن إخراج الأستاذ نبيل الألفي، الذي قال عنها: إنها "تمجد الشعب، وتمجد كفاحه وتضحياته بين الآلام والدماء والدموع .. فالشعب هو السيد الجديد الذي ولد مع العهد الجديد وحري بالمسرح أن يتغنى بهذه العقيدة فيربط الماضي بالحاضر ويعرض صفحات فنية يصور فيها للشعب فجر كفاحه ويذكره ببعض مظاهر قوته وعظمته"، هكذا قالت مجلة الفن في أكتوبر 1952. بعدها عرضت الفرقة مسرحية (نزاهة الحكم) بدار الأوبرا، التي قالت عنها جريدة (أبو الهول) في نوفمبر 1952: إن اختيارها "يتمشى مع الظروف الحاضرة وما تتطلبه نزاهة الحكم".

فرقة الريحاني

كانت فرقة الريحاني آخر الفرق المسرحية التي سارت في ركب حركة الجيش؛ حيث لم تهتم بها القيادة العسكرية بوصفها فرقة خاصة وليست حكومية مثل الفرقة المصرية أو فرقة المسرح المصري الحديث؛ لذلك لم يتم تغيير مديرها بديع خيري؛ بوصفه من العهد البائد!! وتشاء الصدف أن تنشر مجلة (الجيل الجديد) في سبتمبر 1952 مقالة بعنوان (حكم قراقوش) هاجمت فيها الملك فاروق ووصفته بأنه قراقوش وروت قصصاً عجيبة منها زيارته إلى مخازن الأوبرا عام 1939 حيث "انتقى خلالها بعض التحف من بينها آلات موسيقية يرجع تاريخها إلى عهد الرومان، وهذه الآلات لا تقدر بثمن بالنسبة لقيمتها الأثرية". كما زار فاروق الأوبرا مرة أخرى عام 1950 "ولمح وهو في طريقه صورة زيتية للخديوي إسماعيل .... فأمر بخلعها وإرسالها إلى قصر عابدين فوراً".

هذه المقالة - ربما - استغلها بديع خيري في إعادة عرضه لمسرحية (حكم قراقوش)، التي عرضتها فرقة الريحاني عام 1936. ومما يؤكد هذا الظن أن جريدة (الأهرام) قالت بعد عرضها في نوفمبر 1952: "كان أمس موعد افتتاح الموسم التمثيلي لفرقة نجيب الريحاني، فقدمت المسرحية الفكاهية الخالدة (حكم قراقوش) التي تكشف عن مظالم العهود السابقة". ومن الواضح أن بديع خيري أراد مواكبة الأحداث الجارية، فقام بتغيير أحداث المسرحية، لتتناسب مع ما صرّح به في مجلة (الجيل الجديد) في أواخر نوفمبر 1952، عندما أوضح أن الريحاني - عندما عرض المسرحية عام 1936 - كان يقصد الملك فاروق بشخصية قراقوش، وعلقت المجلة قائلة: "وقد أجرى الأستاذ بديع خيري عدة تغييرات في الفصلين الثاني والثالث تصور قراقوش كما كان يريده الريحاني حقيقة في صورة الملك الظالم المستبد برأيه الذي يستمع دائماً لآراء حاشية السوء الذي تفسده وتقضي عليه".

الصالات وفرق أخرى

لم تقتصر مباركة حركة الجيش في 23 يوليو على الفرق المسرحية الكبرى العاملة، بل تخطتها إلى الصالات والفرق الصغرى والناشئة. فعلى سبيل المثال عرضت المطربة ملَك في مسرحها - المعروف بأوبرا ملك - مسرحيتها الوطنية الحماسية (أفدية)، خصصت إيراد عدة حفلات منها لصالح مشوهي حرب فلسطين؛ بوصفها آخر حرب خاضها الجيش المصري. ثم أتبعتها بمسرحية (سعدية)، التي تدعو إلى محاربة الظلم والطغيان، وخصصت إيراد الثلاث حفلات الأولى لمشوهي حرب فلسطين وأسر شهدائهم. كذلك فعلت فتحية محمود عندما عرضت الاستعراض الوطني (اشهدي يا دنيا)؛ بوصفه "صورة صادقة لحركة تحرير الوادي المباركة".

ويُعدّ المسرح الشعبي أهم دعائم حركة الجيش مسرحياً، حيث قالت مجلة (الفن) في أغسطس 1952 تحت عنوان (الحركة المباركة في المسرح الشعبي): "صدرت الأوامر في إدارات المسرح الشعبي المختلفة، بوجوب مراعاة الظروف الحالية في مصر وانتصارات الجيش المصري في سبيل تدعيم حياة الاستقرار والإصلاح في بلادنا. ولذا طالبت إدارات المسرح الشعبي شُعبها والكُتّاب الذين يكتبون لها بوجوب تأليف مسرحيات جديدة لعرضها في رحلات المسرح الشعبي، تؤيد حركة الجيش المباركة، وتعلي حب الوطن والرغبة في الإصلاح، والتمسك بمكارم الأخلاق والفضائل على كل اعتبار آخر". ونتيجة لهذا، اهتم الجيش بالمسرح الشعبي وخطورة رسالته، فاعتمد مبلغاً كبيراً من ميزانية الدولة. وعلقت مجلة (الفن) على ذلك بقولها: "نهنئ القيادة بهذه اللفتة الكبيرة نحو مدرسة الفلاح الروحية، فهذه اللفتة إن دلت على شيء فإنما تدل على بعد نظر ولاة الأمور لرسالة المسرح الشعبي وأثرها وخطرها في نفوس الفلاحين، بل ونفوس جميع المواطنين". هذا الموقف من الجيش تجاه المسرح، أغرى إسماعيل رسلان المفتش بمراقبة التمثيل بوزارة المعارف للتقدم بمشروع تأليف فرقة مسرحية عسكرية من متطوعي الجيش، وقوبل مشروعه بالترحاب، وبدأت الفرقة العسكرية للتمثيل برئاسة اليوزباشي صلاح المصري تدريباتها في ثكنات قصر النيل على مسرحية (الاستعباد) ليوسف وهبي!!

كما أخبرتنا جريدة (البصير) في أكتوبر 1952 بأن فريقاً من خريجي المعهد العالي لفن التمثيل العربي تقدم إلى الوزارة بطلب للموافقة على إنشاء فرقة جديدة باسم (المسرح الحر)، وذلك على أثر الحركة الجديدة المباركة وزوال القيود التي كانت تكبل الفكر الحر في العهد السابق!! وبالفعل وافقت الوزارة، وبدأت الفرقة بروفاتها لمسرحية الافتتاح (الأرض الثائرة)؛ حيث إنها "تصور طغيان كبار الملاك على صغار المستأجرين واستبدادهم حتى يقيض لهم الله النجاة على يد حركة التحرير فتقلم أظفار الإقطاع ويسود الهدوء الأرض الطيبة بعد ثورتها على الطغيان".

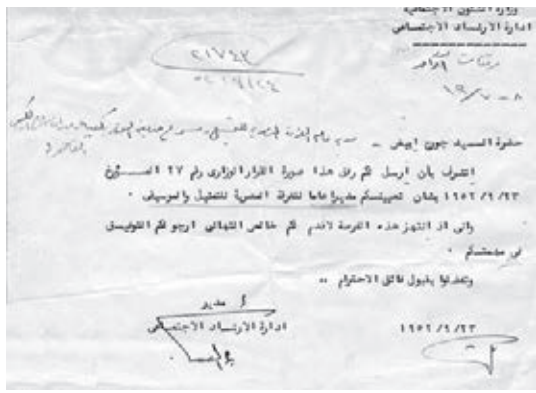
متفرقات أخرى

خلافاً لما سبق، هناك أمور مسرحية كثيرة حدثت خلال الشهور الخمسة التي مرت على أحداث 23 يوليو، من الصعب الحديث عنها تفصيلياً في هذه المقالة المقتضبة، لذلك سأكتفي بالإشارة إليها، ومنها: اقتراحات لوزير الدولة فتحي رضوان - نشرتها مجلة (الجيل الجديد) في أكتوبر - أهمها دعوته لكُتّاب المسرح للكتابة في الموضوعات الجديدة، التي أتاحها العهد الجديد ومنها: "مقتل حسن البنا، وعزل الملك السابق، وتحديد الملكية، وحل الأوقاف الأهلية، وتحول البلاد من عهد إلى عهد".

كما أخبرتنا مجلة (الفن) في نوفمبر إن مراقبة المسرح المدرسي أرسلت إلى الرئيس اللواء محمد نجيب اقتراحاً بتمثيل مسرحية (الوطن) في جميع أقاليم مصر، وتخصيص إيرادها إلى مشوهي حرب فلسطين، أو إلى أي جهة يختارها الرئيس محمد نجيب. أما مجلة (الجيل الجديد) فنشرت في نوفمبر، قائلة: قرر مجلس إدارة الممثلين الهواة "تكوين فرقة من أعضاء الاتحاد لتقديم مسرحيات ترمي إلى تحقيق أهداف العهد الجديد وتستمد موضوعاتها من صميم الحركة الوطنية ويشرف على تكوين هذه الفرقة لجنة مكونة من أحمد سعيد خريج معهد التمثيل العالي وبعض أعضاء مجلس إدارة الاتحاد".

خاتمة

هذه إطلالة سريعة عن تفاعل المسرح المصري - طوال خمسة أشهر - أمام أحداث 23 يوليو 1952، حيث وصف المسرحيون ما حدث بالحركة المباركة والانقلاب العظيم، الذي قام به اللواء محمد نجيب وأصبح رئيساً لمصر!! وربما من سيتتبع الأحداث بعد ذلك، سيكتشف الأسباب الحقيقية وراء إطلاق المسرحيين لفظ الثورة على هذه الأحداث، التي وصفوها في بدايتها بالحركة المباركة أو الانقلاب العظيم، وكذلك سيكتشفون اسماً سيلمع بعد ذلك - بدلاً من الرئيس اللواء محمد نجيب - وهو جمال عبد الناصر!!



تقديم الأشياء
في المسرح (1-2)

تأليف: أليس راينر
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

عادة يقدم المسرح التجريد في الواقع المادي. وإذا كانت النقاشات الفلسفية حول معاني ووظائف الحضور قد انسحبت من المسرح، فقد أعادتها إليه الممارسة، وجدتها ووضعتها في أطر، ليس فقط المعنى الكيفي للوجود المتسامي أو الكاريزما وزمانية الاختفاء، ولكن أيضا فرصة الإدراك ومفارقات تحيزه. وقد نوقشت كل هذه العناصر بعناية في دراسات لنقاد مثل فيليب أوسلاندر، ونويل كارول، ووجون إريكسون، وسوزان جيجر. وبدلا من تكرار جهودهم، أريد أن أتأمل أحد الطرق التي يقدم بها المسرح – ليس لبحث ما يقدمه إذا كان يقدم حضورا، ولكن كيف يقدم تعدد المعاني والتناقضات ومناسبات المناقشات الفلسفية التي تتعلق بها. فبينما تسعى المناقشات الفلسفية لوضع الحدود التعريفية لما هو أداء ومسرح وحركية وحضور من عدمه.. إلخ، فهدفي هنا مراقبة عمليات المسرح الزمانية التي تضع موضوعات الإدراك (سواء كانت أجسام بشرية أو آلات أو أشياء) داخل لعبة الإدراك بين الحضور والغياب، والمعنى والمادية.

ولكي نبدأ بشكل ملموس بقدر ما يمكن، دعونا نتأمل مسألة الأشياء. فمن منطلق لغوي بحت، فإن كلمة «شيء Object» ترمز إلى «أي شيء» ملقى (- jected) أمام (ob -)، وهي لا تقترح ببساطة شيئية thingliness الأشياء، ولكن وضعها في علاقة بالنسبة للموضوع، مثل العقبة أو موضوع الدراسة. وهي لذلك منطقية وتضع الحدود للموضوع. والأشياء المقدمة على خشبة المسرح لها مكانة فريدة. فهي تشارك من عدة أبعاد: في الدلالة، والسرد، والقصص الأسلوبية للدراما، في واقع مادي وجمالي وملموس للأشياء في ذاتها. ولكن لها أيضا وظيفة ثالثة، تتوسط بين الصور، بالطريقة التي يقدمون بها كأشياء مقدمة على خشبة المسرح، ويقدمون أنفسهم باعتبارات تمثيلات. فالتقديم على خشبة المسرح يخلق تمثيل التمثيل الذي يعزل حقيقة التمثيل. فأدوات خشبة المسرح لها دائما غرض مادي ونفعي داخل تلك المجموعة من الوظائف، ويمكن أن يحتاج تحليلا مفصلا لأي أداة لتحديد المجموعة الكاملة من الاحتمالات. وهنا أتمنى عموما استنبط من أدوات خشبة المسرح صورة وصيغة لفهم الشروط التي تظهر بها الأشياء في تعقيدها الظاهراتي. فأدوات خشبة المسرح، باعتبارها أشياء نموذجية، تؤسس دنيوية خشبة المسرح وبمعنى ما المملوكة لخشبة المسرح، أعني الأدوات بكل المعاني، فهي تعطي سمات مادية للمساحة الخالية وفي المقابل تملأ تلك المساحة، وتهيمن عليها، وتملكها.

عندما تجلس أدوات خشبة المسرح، بوجه خاص، في الكواليس أو في مخزن الأدوات قبل استخدامها في الأداء، متحررة من النص والأداء، فإنها تبدو معلقة بين الاستخدامات الفعلية والخيالية. وتتضمن تاريخا بدون نظام واضح، مثل العناصر المفقودة والموجودة، كمجموعة من العناصر المتفاوتة تتضرع للحصول على قصة وتطلب أن يتم بها الأداء، وأن تُكتشف وتُمتلك وتُستخدم. ولأنها في حالة تأجيل بين المنفعة الوسائلية والمجال الخيالي، فهناك متعة معينة في التعامل معها واكتشافها. ومثل اللعب المفقودة، تثير الخيال، باعتبارها أجزاء من عالم مفقود وعالم آخر لم ينشأ بعد. والأدوات تدخل المسرح من مكان آخر وتهب نفسها إلى لمسة المتعة المقترنة بالفانتازيا. فعندما تدخل الأشياء الفراغ المسرحي، تحدث أشياء غريبة، رغم ذلك. فهي تبدأ في التحرك وتفقد اللمسة. ويمكنها أن تمتد إلى المعاني كدوال لها ارتباطات تاريخية وسياقات، وتتصل بالجماليات باعتبارها شكلا، وسطحا وملمسا. ويمكن أن تتحول إلى رموز لأشياء أخرى، مثل المفهوم المجرد (فـ«البطة البرية» تعني الطبيعة أو الحرية)، أو أيقونة تاريخية (يحل التاج محل الملك)، ويمكنها أن تتحول إلى شيء أقرب إلى الصورة الخالصة، كما يحدث في أوبرا روبرت ويلسون، أو تُختزل أكثر، في اتجاه التضاؤل إلى مادة خالصة، كما يحدث في عروض تادووش كانتور. ولأنها تميل إلى الصورة أو المادة، فإن الشيء يكون له سكون خامل ورفض غامض أن يصبح له معنى.

ووظيفة الشيء الأداة ومظهره مرتبطان عموما بالأسلوب المسرحي. ولذلك فإن الواقعية، المنقولة إلى أقصى الحدود من جانب المخرج ديفيد بيلاسكو David Belasco، يمكنها أن تخرج الشيء عن استخداماته الحياتية ويجلبه إلى خشبة المسرح ليس لمجرد أن يشير إلى عالم بل لكي يقدم نسخة طبق الأصل منه. ولأن الواقعية تندمج في الرمزية، يصبح الشيء أكبر من ذاته، ويدل على معاني أكبر من وراء ماديته ويمزج ذاته مع مفاهيم التاريخ أو الثقافة المجردين. ولأن الحداثة وما بعد الحداثة تجردان الأشياء من معناها وهدفها في اتجاه الاحتمالات الأدائية للكينونة فضلا عن الفعل أو المعنى، فإن الشيء يتقلص إلى ماديته، حيث تدحض مادته الخرساء، يتجاوز أي معانٍ، أو رموز، أو وظائف يمكن أن يرتبط بها من الناحية الأخرى. وخلال مجموعة الحالات المحتملة، هناك معدل عامل، يخلق توترا بين الشيء ووظيفته التمثيلية. إذ يستطيع توتر الإدراك المتذبذب بين المادة الخاملة والاحتمالات الدلالية، في بعض الحالات، أن يخلق معنى للشيء الغريب، مثل غرابة التشغيل الآلي أو غرابة الدمية، التي تتحرك مثل البشر (مثل النماذج في عرض «قاعدة التاج Abacus» الذي يناقشه أوسلاندر) أو حركة الإنسان مثل الآلة أو الشيء. فالشيء، بمعنى آخر يمكن أن يقال إن له حياة، أو على الأقل تاريخ حياة، التي تكمن فيها حركته وجمودها.

وفي الكواليس على طاولة الأدوات، يأخذ الشيء مكانة أخرى. فالطاولة المغطاة عادة بالورق تحمل الأشياء التي تدخل وتخرج من وإلى خشبة المسرح أثناء الأداء بترتيب ظهورها على خشبة المسرح. وتُحدد كل أداة وتُسمى، وتتميز عندما يتم استخدامها: التاج في المشهد الرابع من الفصل الثالث، أو المظلة في الفصل الأول. ويمكن لمدير هذه الأدوات أن يفسر أي شيء مفقود قبل وبعد العرض، ويتتبعه، وستبدله إن كان ذلك ضروريا.

ويعرف الممثل دائما أين يأخذ الأداة ويستبدلها. والممارسة الحياتية وذات كفاءة هي التي حافظ على تدفق الأشياء بسهولة من وإلى خشبة المسرح. ولكن طاولة الأدوات هي أيضا صورة لنوع آخر من التدفق يحمل الأشياء بين عدة مراحل من الاستخدام والمعنى. وهو نوع من الفراغ الجامد، منطقة احتجاز، بين عمل أو إيجاد الأدوات وتوصيلها إلى الفراغ العام لخشبة المسرح، حيث سوف تقوم بترسيخ الممثلين داخل الواقع المادي، ويستخدمون كرسل للمشاهد، إذ يجسد كلاهما ويمثلان عصرا أو تاريخا أو مكانا أو رمزا أو شخصية. والخط الخارجي الذي يميز غيابهم هو تذكرة بأن وظيفتهم على خشبة المسرح مؤقتة، إذ أثناء استبعادهم من الاستخدام، فهم بمعنى ما ليسوا في مكانهم الملائم. فطاولة الأدوات هي مكان حامل تكون فيه هويتهم ذات معنى بالإشارة إلى استخدامهم في المستقبل. ومع ذلك عند استقرارهم على الطاولة، يملأون الغياب الذي يميزه التحديد، ويتجنبون الخلط في الاستخدامات، والإشارات والمعاني، فهم ذواتهم تماما، في مكانهم، لكنهم خاملون. وفي كثير من الأحيان تستخدم مجموعة العناصر الغريبة المتباينة على مائدة أدوات خشبة المسرح باعتبارها أرشيفا صامتا للعرض، يميز تاريخها المادي ومستقبلها. وعلى الرغم من أن مصيرهم خشبة المسرح، والاستخدام، واستعادة التطابق بواسطة المشاهدين، فإنها عند نقطة السكون تتوافق مع خصوصيتها المادية إلى هي ليست جمالية ولا تمثيلية، وليست رسولا ولا رسالة. وقد صاغ تادووش كانتور تدوينا على عرض «مكتب البريد Post Office» يعبر عن مكانة الشيء على طاولة الأدوات:

إنه مكان خاص جدا حيث تتأجل فيه قوانين الاستفادة. فالأشياء – مثل الخطابات والطرود والحزم والحقائب والأظرف وكل محتوياتهم – توجد لفترة ما بشكل مستقل، بدون مرسل إليه، ودون مكان للوصول، وذو وظيفة، وكأنها هباء، بين المرسل والمستقبل، حيث كلاهما عاجزان، بلا معنى، مجردان من أي سلطة. إنها لحظة نادرة تلك التي يهرب فيها الشيء من مصيره.

وبمجرد أن توضع في فراغ خشبة المسرح، فمن المقدر للشيء أن يسافر، وبالسفر يكون عرضة لقوة وسلطة المستخدمين (المؤدين) وأيضا سلطة المرسل والمستقبل، بكل استغلالهم التنافسي أو التناقضي للمضمون في الشيء. ولكنه أثناء حياته على طاولة الأدوات، يغيب هذا الاستغلال. فالشيء كأداة على خشبة المسرح يترك وراءه فقط تحديد هويته الذاتية السابقة، عندما لا تكون له وظيفة. والتحديد لا يميز غياب الشيء فقط، بل يذكر وضع الشيء المتطابق ذاتيا المفقود الآن إلى ذاته. التحديد، بمعنى آخر، هو موقع الإخلاء الذي يستدعي جسم الشيء إلى مكانه.

ويمكن لخشبة المسرح أن تستخدم الأشياء في كل مراحل الغربة والرغبة والارتباط. فهي يمكن أن تغرب أو تسلب الأشياء من الفكر، كما فعل بريخت، ويمكنها أن تحول الأشياء إلى تمثيلات لها معنى لأشياء أخرى، مثلما يفعل المسرح الإليزابيثي، ويمكنها أن تربط الأشياء باستمتاع الحواس مثلما يحدث في مسرح روبرت ويلسون، ويمكنها أن تعزل الأشياء باعتبارها رموزا للتطرف مثل مسرح وليم فورسيز، ويمكنها أن تصدمها بالحقيقة، ويمكن أن تضعها في إطار كأشياء في ذاتها كما يحث في الأداء. وبتحديد طاولة الأدوات باعتبارها المكان الفريد للأشياء، أقترح أن هناك وجودا مؤقتا بين الفراغ، مثل «مكتب البريد» عند كانتور، حيث يكون كل من أصولها في حالة ارتباطها ومصيرها في حالة انعزالها في حالة تأجيل، وفي حالة راحة مؤقتا ولكنها معدة للإرسال. ومن الواضح أنها ليست مكانا قويا ولا مؤثرا ولا ثابتا. فهي في النهاية مائدة للأدوات. ولكنها مكان فعلي، وفي حقيقتها هي الظواهر التي تجمع تعقيداتها.

طاولة الأدوات ليست هي بوضوح مكانا خارج التاريخ أو خارج التمثيل، وهي ليست أسطورية ولا خفية بل هي عملية بشدة. وهي تحدد، مثل خشبة المسرح، شرطا مؤقتا للأشياء التي تحملها. ولكنها مكان لاحتمال التعليق «ما بين» فالطاولة موجودة فعلا، مثل فعلية مكتب البريد. وبينما يوجد الشيء فوقها فهو متاح للإدراك ليس باعتباره شيئا ولكن مثلما سماه مارتن هيدجر «شيء». وفي دراسته «الشيء» في كتاب «الشعر واللغة والفكر» يميز هيدجر الأشياء باعتبارها اهتمامات بالعادات التجريبية في العلوم، كما هي مهما كانت المسافة، أو يمكن تسميتها بأنها واقع موضوعي. فالأشياء على طاولة الأدوات يمكن أن تعرف بأنها أشياء جزئيا لأنها في ذاتها في استراحة مؤقتة. وعند تلك النقطة بين الامتداد إلى الإشارة والتاريخ والدلالة والانكماش إلى المادية، رغم ذلك، تستطيع أن تقيم شاعريا (وفقا لمصطلحات هيدجر). وصياغة هيدجر ليست صياغة بدون مشكلات، ولكني في هذه اللحظة أود أن أتأمل الطريقة التي يمكن بها فهم العمل الملموس والنفعي لمدير الأدوات باعتبار أنه يعمل على التمييز بين الأشياء من خلال ممارسات خشبة المسرح.

مدير الأدوات هو المسئول أن يوجد الأشياء المستخدمة على خشبة المسرح ويخلقها ويجمعها ويخزنها ويوزعها ويضعها. فهو يجهز مجموعة مظاهر الأداء: طي وعزل وربط الأشكال المادية التي سوف تنتج فراغ الأداء. وسوف تأوي تلك الأشياء الأداء وتؤسس مكان إقامته. ولا سيما أنها يجب أن تجعلهم جاهزين للممثلين في اللحظة الملائمة في الأداء. فهي الوظيفة التي تكون بشكل حتمي في خدمة رؤية المخرج ومقيدة بجماليات واقتصادات العرض علاوة على تداولية الممثلين الذين يجب أن يتعاملوا مع الأشياء. ومن خلال منح قصته هذه الشروط – الطي والربط والعزل، المأخوذة من عمل كانتور في «الحزم» – يظهر عمل مدير الأدوات فجأة في تحالف مع دراستي هيدجر «نشأة العمل الفني The Origin of Work of Art» و"الشيء The Thing": الصنع والجمع والتقديم. والأدوات وفقا لهذه الشروط، هي منحة، خالية من التبادل الاقتصادي ومن التحول إلى سلعة. فهي منحة إلى خشبة المسرح مثلما هي منحة من خشبة المسرح للجمهور، مع وضع معانيها واستخداماتها في الخاصية الحسية للشكل والملمس. ولفراغها بسبب حدتها، فإنها أيضا أكثر من ذاتها: استخداماتها متاحة بشكل أكبر للإدراك. ذلك الفراغ الذي تكشف نفسها خلاله هو الذي يحولها إلى شيء.

وفي دراسته "الشيء" يوجه هيدجر القارئ تجاه تحديد «شيئية الشيء»: تجاه اكتشاف ما هو في ذاته بتمييز ماهية الشيء ككائن، الذي هو شيء نضعه أمامنا سواء ماديا أو ذهنيا. ويقدم باستمرار احتمالات لفصل المقومات التي تجعل الشيء شيئا فضلا عن أنه مجرد كائن، ثم يستمر اختزال تلك الاحتمالات بقوله إنها غير كافية. ومع ذلك لا يستطيع هيدجر أن يقول تماما ما يمكن أن تكون عليه شيئية الشيء وهو يتقدم في المقال. فهو يتحدى الفطرة واللغة المشتركة ويبدو أنه يحاول أن يقود القارئ إلى جوهر ما للأشياء المادية أو الذهنية التي يمكن أن تبدو للوهلة الأولى أنها هي ما كان يفعله أفلاطون عندما ميز الشيء المادي عن فكرة (أو التمثيل الذهني) الشيء، وتمييزهما عن شكل الشيء (نوعه eidos). فبالنسبة لأفلاطون، يبدو أنه يزعم أنه "يفهم حضور الشيء في إطار المظهر الخارجي"، وباعتباره "شيء في حالة صنع object of making" يحتاج أولا فكرة للشيء من أجل صانعه.

وبدلا من ذلك الذي يقف أمامنا، وفي مواجهتنا، أو ضدنا، فإن الشيء عند هيدجر هو ما يبرز stands forth. وقد قدمت الدراسة افتراضين لما ينبغي أن يكون عليه "ما يبرز". الأول هو الإحساس بأن الشيء جاء من مكان ما، الذي يمكن أن نقول إن له تاريخا، وإنه نتيجة لعملية، سواء كانت صنعه لذاته أو جرى صنعه. والثاني هو، بشكل أكثر غموضا، هو أن ذلك الذي يبرز له معنى الدخول في وضوح ما هو حاضر بالفعل.

وإحدى مشكلات هذا الزعم هي أنه يبدو يطابق نوعا ما من الطبيعة الجوهرية للشيء، في حالة مثال «الإبريق» عند هيدجر. ولكن على أساس مادي بحت، يشير هيدجر إلى "الطبيعة الحاملة" للإبريق التي تصبح واضحة عندما نملؤه. فالشيء وجودي وليس مثاليا existential not ideal. فجوانب وقاع الإبريق ليسوا مع ذلك من يفعلون الحمل، رغم "ما لا ينفذ من الوعاء" ويسمحون له أن يقف. فهو بالأحرى مساحة فارغة، الفراغ الذي يحمل، إذ من خلال تشكيل الصلصال، فإن صانع الخزف هو الذي يصنعه هو أيضا الذي يشكل الفراغ. «إذ لا تكمن شيئية الوعاء في المادة التي يتكون منها، بل في الفراغ الذي يحمله. ويتحدى هذا التمييز صيغة فطرة الإبريق الذي تأتي من الموضوعية العلمية. إذ يقول، بعكس الشيء فإن الكائن object هو موضوع العلم، ويقترح أنه شيء تم ابتكره مبدئيا بواسطة العلم في سعي إلى فهم منطقي واتفاق عام. والمعرفة الموضوعية هي الصيغة الإجبارية للفهم وكذلك لخلق الأشياء التي يتم الاتفاق عليها باعتبار أنها تقف خارج إنتاج التخيل. بينما تسعى المعرفة الموضوعية، من ناحية، إلى فهم استقلال الأشياء في العالم، فهي تخلق، من الناحية الأخرى، معايير لذلك الفهم، ويمكنها أن تفهم الأشياء فقط على أساس مادي، وتحدد معايير الشيء بحدود جسمه المادي، فشيئية الأشياء، تسليما بالخبرة العلمية للواقع، لم تدع التفكير بعد.. ولن تكون قادرة على الظهور للفكر باعتبارها أشياء. بهذه المقولة تظل الصعوبة كما هي: يمكن أن تبدو الشيئية معادلة إما لجوهر ما أو عنصر غير قابل للاختزال يريد أن يصل إليه هيدجر، وهذا لا يختلف فعلا عما تهدف إليه الموضوعية

العلمية. والارتباك في الكتابة، إذن، يضع العراقيل أمام مثل هذا الفهم.
يكمن مفتاح فكرة الهروب من المأزق في احتمال أن المسألة لا تتعلق فقط بشيئية الشيء – جوهر موضوعي ما – بل تتعلق بطريقة التفكير التي لا تسعى إلى جوهر موضوعي، وبالتالي لا تسعى الهيمنة على الشيء أو إخضاعه للتفكير، ولكنها تسمح له أن يدخل الفكر كما هو في حد ذاته. وبهذه الصيغة لا يكون الشيء نتاج العقل بل نتاج آخرية تُفهم باعتبار أنها تملك ذاتها، ولعدم وجود العبارة الملائمة، عملية الحياة **Life Process**. وفي حالة الإبريق، فإن عملية الحياة هذه متنوعة، وتتكون من الفراغ الذي تصنعه (أو تجمعه) لكي تملأه وتفرغه. وفضلا عن اختزال الإبريق إلى جوهر، يوسع هيدجر احتمالاته في إطار التخلي عن هدية السائل الذي تفرغه. وعند هذه النقطة في الدراسة، يصبح الإبريق مكانا لمفهوم صناعة الأسطورة في علاقته بالأصول والغايات: أصله على الأرض، من خلال الصلصال الذي يصنعه، والخمر التي جاءت من الأرض والشمس وهدفها وهديتها لبني الإنسان في التخلي عن الشراب، وإلى الآلهة في التكريس. فمن السهل أن تصبح قلقا من موقف صناعة الأساطير الذي يبدو أنه يعود إلى علم كون غير محدد ولا منتم، أو ربما كون يوناني، أو على الأقل كون بدائي:

في هبة ما يراق الذي هو السَّراب، يظل البشر في طريقهم
في هبة ما يراق الذي هو الإراقة، تظل الآلهة في طريقها
هم الذين يستردون هبة العطاء باعتبارها هبة للتبرع
في هبة ما يراق، يقيم البشر والآلهة بطرقهم المختلفة
وتقيم السماء والأرض في هبة ما يراق
في هبة ما يراق تعيش الأرض والسماء والآلهة والبشر معا
هؤلاء الأربعة معا لأنهم أنفسهم ينتمون إلى بعضهم البعض
سابقون علي كل ما هو حاضر، ملتفون داخل أربعة أضعاف

عندئذ يلجأ هيدجر إلى اللغة التي هي غامضة بشكل مميز والمتكررة المعاني: كيف يصنع الشيء حضوره؟ فالشيء يتشيأ. والتشيؤ يجمع. يستولى على الأضعاف الأربعة، يجمع بقاء الأضعاف الأربعة، ودوامها، داخل شيء ما يستمر للحظة، داخل هذا الشيء وذاك.

تشير هذه اللغة في غموضها إلى مفهوم الشيء باعتباره ذلك الذي يقف خارج التوظيف العادي، مثل ذلك الذي يُفهم شاعريا فقط، والذي يعني بواسطة الشاعرية التي هي طريقة بشرية في صنع العالم الذي، من ناحية، الذي هو الفائض عن احتياجات البقاء على قيد الحياة، ومن الناحية الأخرى، هو وسيلة لخلق علاقات بين الأرض المادية والجماعة البشرية وأسرار الكينونة. فالشيء يأوي ارتباطات ماضيه في الوقت نفسه الذي يتنبأ بمستقبله في الغربة، والاغتراب والانهيار. فكل من الإبريق الموضوعي ومفهوم الإبريق يسكنان في تدفق الزمن، إذ ليس أي منهما جامدا أو ثابتا ولغويا، إذن يسكن كل من الشيء والمفهوم شاعريا في أشكال لفظية من الأسماء وصيغ الأفعال أو اسم الفاعل.

الأضعاف الأربعة للكينونة، الأرض والسماء والبشر والآلهة، تقدم نفسها من خلال شيئية الشيء، ولكن هناك ترجمات لهذه المصطلحات لها أشكال منطقية: إذا كانت الأرض هي حاملة المبنى، فيمكنها أن تسمى أرضية **Ground** أو مادية أو طبيعة، رغم أن مثل هذه المصطلحات محملة بالتاريخ أكثر من كلمة «الأرض». فما هي أفضل كلمة لمزج العناصر التي تحمل الحياة (تتغذى على ثمارها، ترعى الماء والصخور، والحيوان والنبات)، والتي لن تكون أيدا خارج التمثيل، ولكن أيضا لن تتطابق أبدا مع تمثيلاتها؟ هل هي الطبيعة؟ ربما لا. ولكن المسار هو مسار الشمس، ومدار القمر، ولمعان النجوم، وفصول السنة، يمكن أيضا أن تسمى زمن، باعتبار أنها تقاس بحركة الكواكب، والليل والنهار، والمناخ، بمعنى أن التغير يقاس بحسب المادة. وإذا كانت الآلهة تحيل إلى رسل الرب، فيمكنها أن تسمى أيضا علامات اللاإنساني، وغير البشري الذي يشير إلى حدود المعرفة البشرية. وكأن البشر هم القادرون على الموت باعتباره موتا، وهذا يحتاج القليل من الترجمة لكي نقول إننا الذين يستطيعون أن يموتوا لأننا نعرف أننا سوف نموت، وهذا يعني أننا نستطيع أن نمثل لأنفسنا غير القابل للتمثيل، فنحن نبلى مثل الأشياء.

وإذا كان الشيء بالنسبة لهيدجر يتكون من استدعاء كينونة الأضعاف الأربعة للحضور عندئذ يكون الشيء هو الذي يجمع المادة والزمن مع أي شيء فيما وراء القوة البشرية لكي يعرف في سياق الفناء، وتحديدا وحدة الكينونة المنعكسة من خلال وحدة الخبرة الإدراكية. فكل ما يحمله الشيء ويقدمه في علاقته هو المادة والتغير والفناء وركاكة الترجمة. ولذلك، فإن الشيئية ليست صفة مميزة للشيء بل شيء أشبه بالحدث أو اللحظة عندما يدرك الشيء المادي باعتبار أنه ينتمي إلى ما هو أكبر من تمثيله، ينتمي إلى أكثر مما يمكن إدراكه، لكنه أيضا ينتمي إلى الزمن والفناء. هذه هي أيضا هبات الشيء **thing**، في مقابل الموضوع **Object**، الذي يحجب. وكلمة «أكثر من» تعني أن الشيء لم يستنفذ بواسطة أي شيء يدل عليه. فكلمة «أكثر من» بشكل تناقضي تستقل عن التمثيل ويمكن في الوقت نفسه أن تكون تمثيلا. وهذا يعني أن الشيء ليس أبديا ولكنه يكون مؤقتا داخل زمانية الصيرورة والاختفاء. فالشيء طبقا لهيدحر ليس ما يسميه كانت "الشيء في ذاته **the thing in itself**"، الذي يمكن أن يكون موضوع تمثيل يدور في مساره في الوعي الذاتي للإنسان... موضوع لا وجو له بالنسبة لنا، لأنه من المفروض أن يبقى بدون سابق محتمل: بالنسبة للفعل التمثيلي البشري الذي يواجهه. فالشيء بالأحرى هو تجمع في الزمن ولحظة ظهور التنوع غير المحدود بالتمثيل ولن يدوم. والشيء كتجميع للزمن لا يشير إلى أي شيء وراء ذاته: وباعتباره تجمعا، لا يوجد مكان آخر. فالنحت مثلا ليس لوحة فنية هدفها تسهيل فهم كيف تبدو الآلهة، بل إنه بالأحرى عمل يجعل الآلهة حاضرة بنفسها، وبذلك تكون هي الآلهة نفسها. وينطبق الشيء نفسه على العمل اللغوي. ففي التراجيديا، لا يقدم شيئا على خشبة المسرح أو يعرض مسرحيا، ولكن معركة الآلهة الجدد ضد القدامى تحدث. ويضيء برت أو ستاتس هذه الفقرة بقوله «ما يعنيه هيدجر هنا ليس حضورا فعليا للآلهة، بل حضور يجعل من غير الضروري أن نشير إلى الآلهة في مكان آخر. وهي حقيقة الآلهة التي تصل إلى خشبة المسرح وليس التي تشير إلى آلهة حقيقية وراءها، وموجودة في شكل غير متاح. والشيء المزعج هو أن معنى "الشيئية"، مثل العمل الفني، الذي ربما لا يفهم عموما، وربما لا يكون مشتركا بين الناس، لن يكون عرضة بوضوح للمعرفة المشتركة، ولا يمكن الدفاع عنه. لأنه هبة، وقد يتم تلقيه جيدا أو لا. فمشروطية الشيء المادي في الفراغ أو الغياب تؤدي كذلك إلى أسئلة مزمنة ومفتوحة عما إذا كان الشيء هو حضور أو له حضور.

وإذا نقلت مفهومه للشيء إلى فن المسرح وإلى حكاية أولئك الذين يقدمون الأشياء في المسرح، يطارد نفعية المسرح وأشياءه بعدا للمقدس الذي ضاع منه منذ زمن طويل، مثل تحديد الشيء على طاولة الأدوات. لأن تقديم الأشياء يضعها حالة تفاعل، والتنقل بين تجميع الأشياء من العالم، وعرضها في عبور للحاضر الأدائي، ويسمح لهم بأن يندرجوا في الدلالة من أجل التأثير. والفعل المقدس في التخلي عن الشيء لسوء الفهم وفي المحافظة على الإيمان بتضحيته للجماعة.

وتاريخ المسرح هو تاريخ التجمعات، بغض النظر عن أي سياق ديني. وهذا لا يعني أن نقول إن تاريخه المرتبط بالعبادة اليونانية أو الأسرار المسيحية غير ملائم. إذ لم يتحول المسرح إلى العلمانية أو الوثنية وفقد سياقه الديني الذي كان موجودا في نشأته الأسطورية التاريخية فقط، إن سبب أو مصدر تجمع الجماعة نفسه له بعد مقدس في الخسائر التي يتحملها الأحياء نتيجة للحياة. وفي النفعية المطلقة لتجميع المجتمع، بمعنى آخر، يظهر المقدس كخسارة وليس في شيء مفقود من أو خلال الزمن، الذي يتطلب احتراما أو توقيرا معينا. فالتجمع هو حدث في الزمن الذي تملك حركته مجيء ومدى ورحيل. فنحن نقابل الشيء في حالة انتقال متبادل، تجمع الحاضر ورحيله. ويمنح المسرح لهذه الصيغة الشاعرية للمقدس من خلال برجماتيتها المطلقة، وليس من خلال ما تمثله، ولكن بتجميع الزمن والمكان.

تميز الاختيارات النفعية الفرق الانتقالي بين البعد الذهني والمفاهيمي والنظري للأفكار حول المسرح، والمسرح نفسه. وتلك الحقيقة الواضحة، التي غالبا ما تُركت بشكل عام من حيث المسرح العملي، نادرا ما يتم تحديدها كمحور للتحول المسرحي على الرغم من حقيقة أن مثل هذه الاعتبارات العملية حاسمة. ومن الصعب تنظير أهمية اختيار الأشياء ربما لأنها حاسمة جدا وخاصة جدا، لدرجة أنها تضيع في مكانها في العملية الانتقالية إلى شيئية المسرح. بمعنى أن الأشياء تبدو جامدة، وموحدة، وتامة في ذاتها فضلا عن الإسقاط الذهني عليها. وبالمقارنة، فإن ما يسمى التفكير في الأشياء المسرحية يتضمن بعدا زمنيا وفعلا يتعلق بالفورية والمدى والتكرار والاختفاء.

مثل هذا التفكير بالطبع هو مسألة منظور، ولكن بضم مدير الأدوات في قصة المسرح النظرية الأوسع أريد أن أضم خشونة الأفعال النفعية باعتبارها ملمحا حاسما في قدرتها على إضفاء مادية على الخارق للطبيعة، وأن ترى المسرح نفسه كعمل فني بمعنى الكشف عند هيدجر. فهذا الكشف الذي هو استجابة تنتمي للأشياء، وليس التصنيف الأنطولوجي للجوهر، بل إن الكشف الذي يتكون من حدث إدراكي يوجد فيه شيء ما مادي يتم إدراكه بشكل مفاجئ باعتباره جديدا وموجودا دائما. والتسليم بمادية الخارق للطبيعة لا يعني ببساطة إضفاء روح على شيء ما أو جسم ما شبحي، وهذا يعني استغلال الطبيعة المؤقتة للمسرح باعتباره فنا زمانيا وماديا، وباعتباره حدثا وعملية تستدعي لحظة لقاء، باعتباره الفعل الذي لا يمكن الاحتفاظ به، بل إعطاؤه فقط، ويأتي المنح بشروط دنيوية، في مدى الزمن والاهتمام القادم من الممثلين والمخرجين والمشاهدين. فإذا أصبح مدلولا مثل الشيء، فإن ذلك يحدث في وقت لاحق. تهدم هبة الزمن في التجمع الحدود المحسوسة (المعاش عموما) بين الماضي والحاضر والمستقبل، وبتأثير من الخارق للطبيعة الذي كان موجودا. في الحقيقة، يحدث المنح فقط في مناسبة إدراكه، وبإدراكه فقط يأتي إلى الوجود، فلا أحد يستطيع أن يضمن أن يحدث الإدراك، وربما لا يتفق اثنان من المشاهدين أنه يحدث أو أنه قد حدث. وهذه هي إيهامية الحضور. إنه لقاء رائع وتجربة نادرة، ولكن ما يحدث أن يمتلك المشاهد إحساسا بأنه مستعد له ومقابلته والتعرف عليه. وهبة الشيء الفني هي حدث يتم تأمله كنوع من استعادة مركزية الشيء المفقود، أو على الأقل، نكأ للجرح، وهو مختصر لأن الهبة تظهر في لحظة العطاء، وتستتبع أيضا تذكرا للفقد الأول والحزن عليه.

وداعا حازم.. إلى لقاء

سباعى السيد

قبل شهور كنت أخطط للمشاركة في أعمال مؤتمر الفيدرالية الدولية للبحث المسرحيIFTR في بلجراد، ومما شجعني على المشاركة وجود صديقي وزميلي الدكتور حازم عزمي هناك، لكن خططي فشلت لظروف تخصني. الغريب أنه ألح علي تلك المرة بشكل غير معتاد، لكن يشاء القدر ألا أرافق صديقي حازم عزمي في رحلته الأخيرة.

سافر حازم عزمي الأسبوع الماضي مشاركا في أعمال الفيدرالية الدولية للبحث المسرحي مثلما شارك مرات كثيرة من قبل كمنسق مساعد لمجموعة بحث المسرح العربي. لكنه هذه المرة حمل معه إلى بلجراد آلاما وشجونا أثقلت قلبه.

عرفت حازم في بداية التسعينات.. بدايتنا، حيث عملنا سويا في هيئة تحرير نشرة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. وعلى الرغم من اغترابي عن مصر لأكثر من عقدين من الزمن، استمرت صداقتنا وزمالتنا. وفي الأيام التي كنت أقتنصها لزيارة مصر، كان الحديث لا ينتهي بيننا.

ربما كان أشد ما كان يؤلم حازم الإنكار والإقصاء المتعمد، كان يرى أنه تم إقصاؤه وأنه حوصر بشكل أو بآخر، لدرجة أنه قال لي في واحدة من محادثاته الأخيرة ما آلمني كثيرا: «لا تقترب مني كثيرا لكي لا تُحسب في زمرة المغضوب عليهم!» بطبيعته كان يتجنب الصراعات وخصوصا ما لا طائل تحته. كان شديد الثقة والاعتزاز بنفسه ومبادئه.

وعلى الرغم من حبه الشديد لوطنه وإيمانه بقدرات ومواهب أبناء هذا الوطن، فإنه كان في أواخر أيامه غاضبا ومتشائما من واقع المؤسسة الثقافية المريض. كان يرى - مثله مثل كثيرين - أن المثقف الجاد صاحب الرؤية يتوارى مجبرا ليفسح الطريق أمام حملة المباخر والطبول ولاعبي الأكروبات الثقافية. كان يمقت بالتأكيد صنوف المدعين والأفاقين كأي مثقف يحترم نفسه وعلمه.

كان يرى وبوضوح تلك الهوة التي تتسع بيننا والعالم المتقدم. وقال لي: «أصبحنا بنحاور أنفسنا كعرب لأننا فقدنا أي تواصل حقيقي مع تطورات المشهد المسرحي الدولي».

ورغم غضبه وسخطه على ما يعتور الواقع المصري من تناقضات، فإنني كنت ألمس دائما في كلماته نبرة قوية تنضح بالغيرة على مصر وشعوره بالأسى والأسف جراء تراجع دورها في المحافل الدولية والإقليمية.

كان الراحل حازم يسعد ويبدي حماسا صادقا لكل موهبة حقيقية تصادفه سواء على مستوى الإبداع أو النقد، ولا يبخل أبدا بكلمات الثناء والإطراء دونما إفراط.

برحيل حازم عزمي خسر المسرحيون في مصر والعالم العربي مثقفا من طراز رفيع، ساهم بجهده في مجالات عدة وكان وجها مشرفا لمصر في محافل دولية كثيرة.

أما أنا وعلى المستوى الشخصي، فقد خسرت صديقا عزيزا ورفيقا من رفاق الدرب، طالما اتفقنا واختلفنا، لكنني بقيت وأبقى دائما أكن له كل التقدير والمودة.

ويظل اسم حازم عزمي دائما أهلا لكل التقدير، مستحِقا لكل التكريم.

مقال لن يقرأه

المرحوم حازم عزمي!

سيد علي إسماعيل

في عام 2001 صدر كتابي (محاكمة مسرح يعقوب صنوع) - الذي أثار جدلا عربيا وعالميا، وما زال يثيره حتى الآن – وفيه ألغيت ريادة صنوع للمسرح العربي في مصر، وأتيت في الكتاب بوثائق وكتابات صحفية معاصرة، أكدت بها وجهة نظري. وحتى الآن لم يظهر الباحث العربي أو العالمي، الذي يفند وثائقي وأدلتي، ويأتي بوجهة نظر تخالف وجهة نظري!

في عام 2014 نجح الدكتور مؤيد حمزة في جمع أغلب ما كُتب باللغات الأجنبية عن كتابي هذا، ولاحظ أن أغلب الأجانب عجزوا عن مناقشة أدلتي، وأصابهم الذهول من منطقي العلمي وقوة أدلتي ووثائقي، لذلك لم ينجحوا في الرد العلمي على ما جاء في الكتاب، فحولوا سهام كتاباتهم نحو إلصاق تهمة (معاداة السامية) بي، حيث إن يعقوب صنوع يهودي الديانة! وكتب الدكتور مؤيد حمزة مقالة حول هذه الكتابات، تحت عنوان (تحالف علمي متصهين يوجه اتهامات بمعاداة السامية للأستاذ الدكتور سيد علي إسماعيل بعد قيامه بتفنيد ريادة يعقوب صنوع المسرحية المزعومة). وهذه المقالة نشرها الدكتور مؤيد حمزة مرتين - الأولى في موقع نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، والأخرى في موقع الفرجة للفنون العربية للإعلامية بشرى عمور – وكتب في خاتمتها الآتي:

"... يبدو أن كتاب (محاكمة مسرح يعقوب صنوع) قد أصاب جهود أولئك بمقتل، حيث تهاوت فرضياتهم غير العلمية واللاموضوعية في إعطاء الريادة لغير أهلها لهدف سياسي بحت.. إن الكثيرين ممن كتبوا يهاجمون كتاب المحاكمة ويتهمون العالم الدكتور سيد علي إسماعيل بشتى أنواع التهم المضحكة وغير العقلانية إنما هم مدفوعون بدوافع لا علمية ولا موضوعية ولا تخلو من النزعة، وليس هذا فحسب بل إنهم لم يقرأوا الكتاب أو لم يقرأوه بما يستحق من العناية والدراسة والتركيز... من كل ما سبق نلاحظ أن الأستاذ الدكتور سيد علي إسماعيل تعرض لحملة تشويه منذ بداية صدور كتابه وحتى الآن، دون أن يجد من يقف إلى جانبه في حمل قضية أكبر بكثير من أن يحملها رجل واحد، فيما تتناوب مجموعة كبيرة من الباحثين في مؤسسات أكاديمية وبحثية عريقة وقوية ميزانيات جامعاتها تعادل بل وتفوق ميزانيات معظم دولنا العربية، ورغم ذلك لم يتمكنوا منه حتى يومنا هذا".

لعل القارئ يسأل الآن: ما علاقة هذا الموضوع بالدكتور حازم عزمي؟! هنا تأتي المفاجأة! ففي أبريل 2014 كنت أبحث في الإنترنت عن كل ما كُتب بالإنجليزية حول كتابي (محاكمة مسرح يعقوب صنوع) – لأجمع أكبر قدر من الكتابات دعما لمقالة الدكتور مؤيد حمزة - ووجدت فقرة منشورة في كتاب (رفيق كامبريدج إلى تاريخ المسرح The Cambridge Companion to Theatre History) تتحدث عن كتابي. فتتبعت هذه الفقرة، وعرفت أن صاحبها هو الدكتور حازم عزمي، الذي كتب الفصل الثامن عن المسرح المصري في كتاب رفيق كامبريدج. وعلى الفور اتصلت به وطالبته بأن يترجم هذه الفقرة ويكتبها بنفسه وبأسلوبه وبترجمته حتى أستفيد منها في مقالة ستُكتب حول الكتابات الأجنبية التي تعرضت إلى كتابي (محاكمة مسرح يعقوب صنوع)، وبالفعل أرسل الدكتور حازم ترجمة هذه الفقرة، وها هي بنصها، كما أرسلها، وفيها يقول:

"مال صنوع إلى خلق مسرح يعتمد على التفاعل مع الجمهور، بيد أن هذا التوجه لم يكتب له البقاء طويلا إذ أغلق مسرحه في 1872 (وذلك وفقا لروايته هو والتي تذهب إلى القول بأن المغزى السياسي الاجتماعي في أعمال صنوع قد جلبت عليه غضب إسماعيل). والحق أن الجدل الدائر حول ريادة صنوع يتطلب حديثا منفردا لا يتسع له المقام هنا، حسبنا أن نقول إن جهود صنوع المضنية في تقديم نفسه بوصفه من دعاة القضية الوطنية البارزين، لا بد وإن كان لها الفضل الأكبر في أن يعاد اكتشافه على أيدي مؤرخين ونقاد ممن عاصروا المد الوطني في مرحلة ما بعد 1952. وهكذا أعاد هؤلاء اختراع صورة صنوع بوصفه المؤسس الأصلي للممارسة المسرحية المصرية الأصيلة، وأكدوا أن إصراره على مواجهة أصحاب السلطة بالحقيقة قد أدى به في نهاية المطاف إلى الاصطدام مع حاكم طاغية ومتهتك مثل إسماعيل، الذي لم يكن بدوره سوى سليل أسرة محمد علي الأجنبية البغيضة. ومن العجب بمكان أن الكُتّاب الذين صاغوا تلك القناعات لم يلتفتوا البتة إلى الكثير من التناقضات وأوجه التضارب التي اعتورت ما ساقه صنوع عن نفسه من روايات غير موثقة حول طبيعة إنجازاته في المسرح وفي الشأن العام. كل تلك التناقضات نجدها مشروحة بدقة ودأب وإسهاب لدى المؤرخ المسرحي سيد علي إسماعيل في كتابه الصادر في 2001 بعنوان (محاكمة مسرح يعقوب صنوع)، وفيه يرسم الكاتب لصنوع صورة تختلف اختلافا جذريا عن صورته المستقرة في الأذهان، إذ يبدو فيها كمحتال لا يعني إلا بالترويج لنفسه».

هذا ما كتبه الدكتور حازم عزمي عام 2013، ولم يكن بيننا أية معرفة سابقة، ولم ألتقِ به ولم أتعرف عليه ولم تبدأ صداقتنا بعد! أي أن الدكتور حازم كتب هذا الرأي بقناعة بحثية علمية تامة، دون أي تأثير أو توجه من أي إنسان، ولم يتأثر – في رأيه هذا - بالكتابات الأجنبية الصهيونية، التي هاجمتني وهاجمت كتابي، واتهموني بعداء السامية! وكفى لي أن الدكتور حازم – دون سابق معرفة – وصف ما كتبته بالدقة والدأب والإسهاب، ووصفني بالمؤرخ المسرحي، كل هذا في كتاب صدر باللغة الإنجليزية في إنجلترا!

هذا الرأي أرسله إلي الدكتور مؤيد حمزة - كما ترجمه وأرسله لي الدكتور حازم - فلم يدرجه الدكتور مؤيد في مقالته ضمن الكتابات الأجنبية؛ لأن ما كتبه الدكتور حازم يخرج عن نطاق معايير المقالة وهدفها؛ حيث إن الدكتور حازم لم يتهمني بمعادة السامية مثل الأجانب، وكان رأيه علميا بخلاف آراء الأجانب المتصهينين سياسيا. وقد وافقت الدكتور مؤيد على رأيه هذا، واقتنعت به، خشية أن يُحسب الدكتور حازم ضمن المهاجمين للكتاب وصاحبه، ويُحسب ضمن المتصهينين سياسيا!

واحتفظت برأي الدكتور حازم وما كتبه عني، وقررت أن أذكر رأيه هذا في ندوة أو بحث علمي أجمع فيه كل جديد مكتشف حول وهم ريادة صنوع للمسرح العربي في مصر! وهكذا احتفظت بهذا الأمر طوال أربع سنوات، وكنت أنوي إسعاد الدكتور حازم بموضوعي هذا عندما يُنشر، ولم أكن أتوقع أن القدر خطط للأمر بصورة درامية مأسوية بهذا الشكل؛ حيث حكم القدر أن أكتب الموضوع الآن، وأنا على ثقة بأن الدكتور حازم عزمي لن يقرأه.. لأنني كنت معه منذ سويعات قليلة في رحلة الذهاب الأبدية.. فقد شاركت في وداعه والصلاة عليه ووضعته في القبر بيدي! رحمك الله يا حازم رحمة واسعة وأدخلك فسيح جناته!

حازم عزمي

رحيل مفاجئ

أحمد خميس

سامحني يا صاحبي البريء الجميل
سامحني مهما قلت قولي قليل
لا هو أحبي ليك ولا قدك
يلي ضمير مصر النبيل ودك

جزء صغير من قصيدة لسيد حجاب كان قد كتبه في رثائه لصلاح جاهين يعبر بصدق عما يجيش في صدري تجاه الصديق العزيز «حازم عزمي» الذي افتقده صناع المسرح في مصر والعالم، بداية أقول لكم وبصدق إنني مهما قلت من مواقف ومهما ذكرت من أحداث فلن أوفي ذلك العالم النبيل والباحث النابه حقه فمن اقترب منه وتابع قدرته على التحليل في ما يتعلق بالمسرح الغربي والنظريات الحديثة في الدراما وكيفيات تطبيقها على المشهد المسرحي عندنا يعرف تماما أننا قامة كبيرة لها قيمتها ووعيها ومنجزها العلمي.

عرفت «حازم عزمي» منذ سنوات طويلة فمع بداية مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي كنت كمن وجد ضالته حيث بدت الدورات الأولى للمهرجان عفية لا يمكن نسيان عروضها الشيقة ذات الأفكار اللامعة والوعي المغاير هناك قابلت حازم للمرة الأولى كان يدرس المسرح بالجامعة الأمريكية، على ما أذكر، وكان مسئولا عن النشرة الإنجليزية للمهرجان بينما أنا وبعض الأصدقاء نكتب للنشرة العربية، في تلك الأيام كنت أشاهده يخرج معي من مسرح لمسرح نتبادل بعض الكلمات البسيطة عن الجدول أو عن العروض المهمة ومواعيدها، وكان سؤاله الدائم عن رد الفعل العفوي تجاه ما قدم، ونظرا لعلاقتي المرتبكة باللغة الإنجليزية لم أتابع بشكل جيد ما يقوم به من إنجاز، ولكن وللحق كنت ألاحظ انتظام ومنهجية ما كان يقوم به حيث يكتب في العادة جدول يومي للعروض وأماكنها وكيفيات الوصول إليها مع ملخص بسيط عن كل عرض، هذا من ناحية، كما كانت هناك في تلك النشرة إما ترجمة أو مقال تحليلي مكتوب خصيصا بالإنجليزية لنشرة المهرجان، وهو الأمر الذي كان يجد صدقا ومصداقية بين ضيوف المهرجان من الوفود الأجنبية.

بعد سنوات توطدت علاقتي به أكثر عبر لقاء مهم جمعني وإياه وحازم شحاتة رحمة الله عليه، وكانت المناسبة الاستعداد لتقديم عرض (ناس النهر) للمخرج ناصر عبد المنعم، وقد عرض علي يومها حازم شحاتة موضوع المسرحية وكيفيات الاستعداد لها من خلال مفهوم (الدراماتورج) الذي يروج لأهميته (حازم عزمي) ودوره في تنشيط الوعي الجديد، حيث كانت البداية كيف تخرج من التكوين المتوارث عن الإعداد الدرامي للمفهوم الشامل للدراماتورج الذي يحرر المتعامل مع النص الأصلي، ويجعل له دورا محوريا في طبيعة العرض، الوسط المسرحي المصري وقتها لم يكن يعرف الأدوار المتعددة للدراماتورج، ولكن ما قام به الثلاثي كان رائعا في حقيقة الأمر، فالنص الجديد لم يعتمد على التعامل مع نص الكاتب الكبير حجاج أدول فقط، وإنما ضمن أيضا روايته شديدة الجمال (الكشر) ومجموعته القصصية (خالي جاءه المخاض) وأذكر حينها أنني كتبت لمجلة المسرح واحدة من أفضل مقالاتي التي أعتز بها حيث شرحت للقارئ الدور المهم الذي قام به (حازم عزمي) في ذلك العرض. وحقيقة، كان العرض رائعا وكان الإقبال الجماهيري عليه كبيرا حتى إن حازم شحاتة في إحدى ليالي العرض، ونظرا للتدافع الشديد عند الباب، حصل على لكمة قوية من أحد الأصدقاء النوبيين الذي ظن خطأ أن شحاتة يمنعه عن الدخول.

ومنذ مدة ليست بالكبيرة عرفت من الدكتور سامح مهران أنه تم اختيار حازم عزمي ليكون المنسق العام لمؤتمر أكاديمية الفنون الذي جاء تحت عنوان "المسرح الذي لا نعرفه" وكنت متعجبا من عنوان المؤتمر، ولكن حازم شرح لي الفارق الذي أحدث البلبة الشديدة من اسم المؤتمر، والذي قصد منه حينها ذلك الجانب الذي يجهله عنا الغرب، وذلك الجانب الذي نجهله عنهم حيث يمكن من خلال المؤتمر جمع أكثر من باحث من جنسيات مختلفة لتبادل وجهات النظر حول الدراما في أدوارها المتعددة. والحقيقة، إن المؤتمر عبر ندواته المنظمة بوعي شديد قلل كثيرا من التوتر الذي أحدثه العنوان، وكانت مداخلات حازم عزمي جد شيقة.

وحين عاد حازم عزمي من أوروبا بعد أن أنهى دراسة الدكتوراه وتم تعيينه في جامعة عين شمس، التقينا أكثر من مرة في العروض المختلفة، وكنا نتناقش باستمرار عن مستقبل النقد المسرحي في مصر، كنت أعرض عليه باستمرار بعض مقالاتي ودراساتي وأذكر تماما أنه عادة ما كان يدفعني نحو الأفضل بعد مناقشة حقيقية مطولة حتى إن دراستي الشهيرة عن سيدة المسرح العربي (سميحة أيوب) لم تخرج للنور إلا بعد أن رضي عنها.

بعد سنوات من اللقاءات والتشاور الدائم صادف أن التقينا كأعضاء في لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة حيث خضنا معا الكثير من المعارك الشرسة أهمها على الإطلاق معركة عودة المهرجان التجريبي للحياة المسرحية مرة أخرى؛ إذ كانت عودة التجريبي مطلبا شعبيا بين كثير من المهتمين بالمسرح المصري والعربي، وكانت المعركة تدار بمنطق أي الآليات التي يمكن من خلالها عودة المهرجان، وأذكر أن النقاشات احتدت داخل لجنة المسرح حيث تكونت في النهاية جبهتان إحداهما تود عودة المهرجان في صيغته القديمة المعروفة والأخرى تريد تحرير المهرجان من الاسم القديم بحيث تعطيه قبلة الحياة فيستقبل العروض الجديدة في الغروب دون التزام حرفي بكونها تجريبية من عدمه، وقد حضر يومها وزير الثقافة «جابر عصفور» الاجتماع الذي طال لمدة تزيد على 4 ساعات كي يقف بنفسه على حلول عملية لعودة المهرجان، وجاء الدور على حازم عزمي بعد نقاش طويل من الزملاء فبيّن بوعيه الفارق كيف أن المسمى الجديد للمهرجان لا ينفي المسمى القديم، وأنه لا تعارض بين دمج التجريبي والمعاصر، موضحا أن كثيرا من مهرجانات أوروبا قد غيرت اسمها بعد استهلاك مضامينه أو تكلسها، وكما تعلمون كانت السنوات الأخيرة من عمر التجريبي قد شهدت الكثير من العروض الميتة وغير المهمة، الأمر الذي أصابنا جميعا بالإحباط الشديد، وكنت وقتها متحمسا للاسم الجديد كونه سوف يضعنا مباشرة أمام المشهد المسرحي الغربي الجديد بكل أطروحاته وفنون أدائه، الأمر الذي جعلني أنا وحازم عزمي ندافع بقوة عن تغيير الاسم، وهكذا أعطى حازم عزمي للتجريبي قبلة الحياة كي يحيا من جديد ويعطي للمسرحيين في مصر والوطن العربي فرصة مهمة لمتابعة الجديد في المشهد المسرحي العربي.

مائة وردة إليه فى مكانه الأخير

رشدي إبراهيم .. الاحتجاج والثورة

مجدي الحمزاوي

منذ سنوات، ومع بداية فعاليات المهرجان القومي للمسرح المصري، كنا نفجع قبل انعقاد دوراته برحيل مبدع من مبدعي هذا الفن، ولكن لأن هذا المبدع كان يسكن في أقاليم مصر وليس من قاطني القاهرة، كان رحيله يمر بلا أي توقف ولا أي إشارة من جانب القائمين على أمور المسرح المصري، مهما كانت قيمة هذا المبدع ومهما كان ما قدمه للمسرح المصري عامة والمسرح القاهري خاصة.

وقبل انعقاد هذه الدورة بيومين فقط يرحل المخرج البورسعيدي رشدي إبراهيم، مواصلا مع سابقيه فكرة الاحتجاج على التجاهل التام لرواد المسرح الحقيقيين، فقط لأنهم خارج أضواء القاهرة، مع أن الكثيرين من فناني القاهرة الذين هم في نفس الوقت ربما لهم صوت ومسموع وحيثية في هذا المهرجان، يدينون بالفضل لهم من حيث نشأتهم الأولى، كل ما فعله هؤلاء هو الرحيل فقط عن المنشأ؛ لا التفوق في الموهبة والحرفة، ولن أعدد أسماء من زامل الرجل أو من خرج من تحت يده سواء من فناني بورسعيد ومفكريها أو من كل أقاليم مصر، فهم يعرفون أنفسهم، وهذا ليس وقت ولا مكان لوم لأحد.

فرشدي إبراهيم لم يكن مخرجا فطريا أو موهوبا، فقط حاول أن ينمي قدراته عن طريق قراءة ما تيسر أو جمع المعرفة العشوائية، ولكن تركيبته المعرفية الرسمية أهلته لأن يكون أستاذا بحق، فهو قد حصل على دبلوم المعلمين، ثم وقت أن كانت الدولة تهتم بالمواهب مهما كانت نشأتهم، حصل على دبلومة في الإخراج المسرحي من معهد المسرح بفولفو جراد في الاتحاد السوفياتي آنذاك، أي أنه معلم في الأساس لفنون الإخراج المسرحي، فقد امتزجت الشهادتان بحق ومثلتا رشدي إبراهيم، لذا فهو حينما بدأ رحلة الإبداع، فهو قد بدأها مع النشء في المرحلة الأولى، فأخرج للمسرح المدرسي بالمرحلتين الإعدادية والثانوية.

ثم، وخروجا من أسر التعليمات والمناهج التي كانت رحبة آنذاك، قرر أن يؤسس فرقة مسرحية جديدة، تتفق مع ما يراه وما تشربه من قيم اجتماعية وميول سياسية كان لها الوجود الكامن في نفسه ثم تبلورت أثناء فترة الدراسة بالخارج، فأسس فرقة (المسرح المصري) بمركز شباب بورسعيد، وقدم أعمالا وضحت اتجاهه الفكري والفني مثل: الملوك يدخلون القرية، والقضية، وقطة بسبع ترواح، وأدهم الشرقاوي، وبنظرة بسيطة للأعمال التي قدمها ستجد أنها كل أعماله مؤيدة لفكرة الثورة والتحرر مغلفة بفكرة المساواة في الحقوق والواجبات، وكان هذا هو الخط الذي لم يحِد عنه في احتياراته فيما بعد، ولذا تنوعت النظرة لرشدي إبراهيم، فهو تارة جريء وواضح وصريح عند البعض، وعند الآخرين كان من مثيري الشغب والداعين للثورة وانتزاع الحقوق.

واستعانت به فرق الثقافة الجماهيرية منذ نشأتها، وأيضا بدأ من المراحل الأولى حيث عمل كمساعد مع محمد سالم وماهر عبد الحميد، ثم بعد ذلك أخرج هو لتلك الفرق، بدأ من بورسعيد ثم انتشر في فرق الصعيد والدلتا، يعلم الحب والمسرح والثورة، مهما بدا أسلوبه عنيفا من جانب البعض، فهو وفكرة الثورة كانا توأما ملتصقا لا يمكن فصله، ثم استمر بعد ذلك من الشباب، فعمل مع جامعة قناة السيس بعد إنشائها وعمل مع فرق نوادي المسرح مجاورا العظماء من أبناء بلدته الذين رحلوا أيضا في صمت.

الحديث عن رشدي إبراهيم وقيمته من الممكن أن يأخذ حيزا لا يتسع له هذا الصدد، ولكن فقط يمكن أن نشير لعدد الجوائز التي نالها، ومن الممكن أن نقول إن عدد تلاميذه من المتحققين الذين هم تحت عدسات الأضواء الآن يزيد على الكثير خاصة ممن كانت نشأتهم الأولى في بورسعيد أو المطرية أو الفرق التي زارها مخرجا، بل إن رشدي إبراهيم كانت له سابقة لو لم يحاول البعض نسيانها بكل السبل، ولو ذكرت أمام البعض لسمحت أن تقف فعاليات المهرجان القومي للمسرح المصري له إجلالا في دوراته الأولى، فهو أي رشدي إبراهيم كان صاحب الإنجاز الأول لفرق الثقافة الجماهيرية في تمثيل مصر بالمحافل المسرحية الخارجية، حيث قدم عرض (حلم يوسف) لفرقة بورسعيد في مهرجان المسرح العالمي بفولفو جراد؛ وحصل على المركز الأول وقتها، لتكون سابقة أعتقد أنها لم تتكرر حتى الآن، وحتى لم تستغل جيدا لا من جانبه ولا من جانب الجهة المنتجة.

ولكننا أمام نتيجة أن رشدي إبراهيم كسابقيه من مبدعي الأقاليم يبدون أنهم اختاروا ما قبل بدء فعاليات المهرجان القومي للمسرح المصري، وقتا للرحيل عن الدنيا، ليكون الرحيل بمثابة احتجاج على النكران والتهميش الذين تعرضوا له من جانب الهيئة الرسمية ومن جانب بعض التلاميذ الذين يغضبهم فكرة إيضاح أنهم في وقت ما كانوا صغارا أمام فنان كبير يقطن أقاليم مصر.

ورحل رشدي إبراهيم

عميد المسرح الطقسي

أحمد يوسف عزت

إنه الممثل والمخرج البورسعيدي العملاق: رشدي إبراهيم عبد الرحيم، المولود في حاضرة البحر بورسعيد، في السادس عشر من شهر نيسان أبريل، عام خمسة وأربعين وتسعمائة وألف للميلاد. رمز فني متفرد، الحديث عنه يجب أن يكون همسا، كان أشبه بالكاهن الفرعوني، الذي يدرب الراقصين لتأدية طقس فرعوني مهيب، انتبه رشدي إبراهيم (انتباها مبكرا) إلى أهمية الطقس في المسرح؛ فالمسرح عنده إيجاز خلاق لبدايات نشأة الأرض، ويمكن القول إن جميع الأنواع الدرامية بدأت في صورة طقس ديني، وجميع المشتغلين بالفن المسرحي يعلمون أن نشأة المسرح والدراما بمصر وبلاد الإغريق، بدأت بالطقوس الدينية، التي قدمت للإله/ديونيسوس، من قبل العباد والعابدات، بما يعرف بالأناشيد الديثرامبية و.الساتيرية. ابحث عن رشدي إبراهيم في كتاب)المسرح وقرينه) لأنطونين ماري آرتو، الذي طور المسرح الطقسي، وخصوصا طقوس جزيرة بالي، إلى نظرية)مسرح القسوة)، وتتلخص فلسفة آرتو، في أن المدنية كانت السبب الرئيسي، في تدمير"الطاقة الروحية للإنسان، فابتعد عن العاطفة الخالصة النقية، وأن إنسانية الإنسان لن تتحقق إلا بإطلاق العنان لرغباته الفطرية، وعواطفه البدائية الخشنة، مثل: الخوف، والحب، والحنين، والشهوات.

وعلى الإنسان الذي يريد استعادة ذاته أن يتخلص من حصار المدنية الخانق، ووجد آرتو وكذا من تبع فحوى نظريته مثل الفنان القدير رشدي إبراهيم، في روائع خالدة، مثل: قطة بسبع تراوح لرأفت الدويري، وحلم يوسف لبهيج إسماعيل، أقصد في المسرح الاحتفالي الطقسي ملاذا له، إذ إنه الوسيلة الوحيدة، التي يمكن للإنسان أن يسترد من خلالها فطرته، التي قهر بها الإنسان القديم مخاوفه وتعرف على عالمه، حيث ترجم من خلال هذه الطقوس مفاهيم: الموت، الحياة، والحب، والكراهية، والخوف، والجنس.

حصل رشدي إبراهيم على دبلوم المعلمين، مشفوعا بدبلومة في الإخراج المسرحي، من معهد المسرح بفولفوجراد روسيا، وعمل بالتربية والتعليم موجها للتربية المسرحية، واشترك في وضع البرامج والخطط الاستراتيجية؛ خاصة التربية المسرحية بمحافظة بورسعيد، أخرج أعمالا مسرحية تعتبر من العلامات في المسرح المدرسي)بمرحلتي الإعدادي والثانوي(، كما أنه قد أخرج مسرحيات طليعية لفرق جامعة قناة السويس، وأخرج للفرق المسرحية بالشباب والرياضة، وكون)فرقة المسرح المصري) بمركز شباب بورسعيد، ولقد أخرج للفرقة المذكورة مسرحيات عدة، ومنها: أغنية على الممر، والملوك يدخلون القرية، وأدهم الشرقاوي، وقطة بسبع تروح، والقضية. ولقد أخرج احتفاليات ومسرحيات لمركز الطلائع، وعمل في الثقافة الجماهيرية منذ الستينات: ممثلا، ثم مساعدا للإخراج مع المخرجين: محمد سالم، وماهر عبد الحميد. واشترك في المهرجان الرابع عشر للأقاليم، مخرجا لفرقة أسيوط القومية، وحصل على المركز الثالث في المهرجان بعرض)قطة بسبع تروح)، واشترك بعرض)علي جناح التبريزي) لفرقة بورسعيد، وذلك في مهرجان الشرقية للفرق المتميزة، واشترك بعرض)يا عنتر) لقومية أسيوط، في مهرجان الفرق المتميزة بمسرح السامر، واشترك بعرض الدرافيل لفرقة بورسعيد القومية طوال شهر رمضان المعظم على خشبة المسرح العائم بالمنيل)فاطمة رشدي) كما أنه قد اشترك في المهرجان العربي والمهرجان المسرحي التجريب واشترك بعرض)حلم يوسف) لفرقة بورسعيد القومية بالمهرجان العالمي بفولفوجراد روسيا وحصل على المركز الأول من بين الدول المشاركة، وحصل على المركز الأول في مهرجان العريش لفرق الأقاليم بعرض هاملت يستيقظ متأخرا لفرقة أسيوط)وقد حجب وقتها المركز الثاني والثالث) كما أنه قد قدم للفرقة المركزية مسرحية) عندما يأتي الرجل للمرأة) التي عرضت بمسارح القاهرة وجابت محافظات مصر. كما أنه قد حصل على المركز الأول بعرض (خيول النيل) لفرقة بورسعيد بمهرجان الأقاليم ببورسعيد، وحصل على المركز الثاني لفرق المحافظات بالمسرح العائم بالجيزة بعرض)الطوفان) لفرقة بورسعيد. حصل رشدي إبراهيم على عدد هائل من شهادات التقدير والميداليات التذكارية من السيد عبد الحميد رضوان وزير الثقافة، ومن الهيئة العامة لقصور الثقافة، ونادي المسرح ببورسعيد، ومحافظة بورسعيد. كما أنه قد كرم من محافظ أسيوط، اللواء محمد عبد الحليم موسى؛ لما أسهم به في إحياء الحركة المسرحية بالمحافظة، من: ندوات، وتجريب للفرقة، وورش الإخراج المسرحي. كما أنه قد حصل على منحة دراسية بالاتحاد السوفياتي عام واحد وتسعين وتسعمائة وألف للميلاد. ورشحه اللواء)سامي خضير) محافظ بورسعيد السابق مستشارا له في مضمار الفن المسرحي. رشدي إبراهيم علامة مسرحية مصرية.. ملهمة!

أحمد علام

ابن الأعيان

عمرو دوارة

الفنان القدير أحمد علام هو إحدى العلامات البارزة في حياتنا الفنية خلال النصف الأول من القرن العشرين، فهو ممثل قدير أثرى حياتنا الفنية بكثير من الإبداعات بجميع القنوات الفنية. وهو من مواليد ٢٠ يوليو عام ١٨٩٩ بمدينة «قليوب» بمحافظة القليوبية، وكان والده يعمل عمدة، ولذا فهو ينتمي إلى طبقة الأعيان.

بدأت هوايته لفن التمثيل أثناء مرحلة دراسته الثانوية من خلال المسرح المدرسي، وذلك بفضل أستاذه المسرحي القدير محمد عبد الرحيم (أحد مؤسسي جمعية "أنصار التمثيل والسينما"). انضم إلى عدة نوادي مسرحية من تلك النوادي الفنية التي تألفت وانتشرت في العقد الثاني من القرن العشرين مثل «نادي الكتبخانة»، و«نادي جمعية زهرة التمثيل»، و«نادي جمعية النجم الأبيض». ولإيمانه بأهمية صقل موهبته بالدراسة التحق عام 1916 بمعهد التمثيل الأهلي الذي كان يديره مؤسسه الممثل عبد العزيز حمدي. بدأ حياته موظفا في وزارة الحقانية (العدل)، ولكنه استقال ليتفرغ للفن، وعمل في بداية حياته مخرجا للفرق المسرحية بالمدارس الثانوية، وكان من بين تلاميذه الذين اكتشف موهبتهم الفنان الشاب فاخر فاخر.

التحق عام 1917 بفرقة «عبد الرحمن رشدي»، وذلك على الرغم من معارضة أسرته لعمله بالفن ومقاطعتها له. انضم بعد ذلك إلى فرقة «رمسيس» عند تأسيسها عام 1923، واشتهر خلال تلك الفترة بتجسيد أدوار الفتى الأول في المسرح، وقد استقال من الفرقة عام 1929 لينضم إلى فرقة «فاطمة رشدي»، ثم عاد إليها مرة أخرى عام 1933. وعند تكوين «اتحاد الممثلين» عام 1934 انضم إليه، ولكن للأسف فإن هذا التكوين لم يستطع الاستمرار أكثر من ستة أشهر فقط. وعند تأسيس الفرقة «القومية» عام 1935 كان من أوائل المنضمين إليها، وقد ظل عضوا بها خلال جميع مراحلها (المصرية للتمثيل والموسيقى المصرية الحديثة المسرح القومي).

من أشهر أدواره على المسرح: أحمس بمسرحية «مصر الخالدة»، يوسف بمسرحية «يوسف الصديق»، أمرؤ القيس في مسرحية «اليوم خمر»، عنترة بن شداد بمسرحية «حبوب عنتر»، شهريار بمسرحية «سر شهرزاد» ومسرحية «شهريار»، وكان آخر أدواره المسرحية بفرقة المسرح القومي دور السيد بمسرحية «دموع إبليس» عام 1957.

وخلال مسيرته المسرحية تميز بأدوار البطولة بالمسرحيات الشعرية ومن بينها: مارك أنطونيو بمسرحية «مصرع كليوباترة»، قيس بمسرحية «مجنون ليلى»، عز الدين أيبك بمسرحية «شجرة الدر»، جعفر البرمكي بمسرحية «العباسة»، شهريار بمسرحية «شهريار»، وكذلك بالمسرحيات العالمية ومن بينها: أرمان بمسرحية «غاة الكاميليا»، مستر كريكل في «ديفيد كوبر فيلد»، هيثكليف في مسرحية «مرتفعات وذرينج»، عزرائيل في مسرحية «الموت يأخذ أجازة».

وقد تميز الفنان أحمد علام عن أبناء جيله من المسرحيين في أداء الأدوار العاطفية كدور قيس بمسرحية «مجنون ليلى» والذي يعد أهم أدواره، كما تميز أيضا في أداء المسرحيات الشعرية وخصوصا بمسرحيات كل من الشاعرين أحمد شوقي وعزيز أباظة، كذلك نجح في أداء بعض الأدوار الكوميدية والفارس كما في مسرحيات: بسلامته بيصطاد، زوج أمريكاني، سلك مقطوع، غلطة طبية وغيرها.

وقد وصفه المخرج القدير فتوح نشاطي حينما شهده في فترة مبكرة وبالتحديد عام 1919 بفرقة «عبد الرحمن رشدي» في عرض «مدرسة النميمة» بقوله: (استرعى انتباهي شاب أنيق فارع القوام يتحدث في يسر ويخطو على المسرح في رشاقة، جميل الصورة، رخيم الصوت واضح النبرات، وقد توافر له ذلك الحضور الحي الذي يتحدث عنه أهل الفن كدليل قاطع على النبوغ).

هذا وجدير بالذكر أن التمثيل المسرحي يعد من أكثر الفنون التمثيلية التي تحتاج إلى تركيز عال وذهن حاضر، ولذلك فإن ارتجال المواقف يحتاج إلى مهارة تمثيلية فائقة وأيضا إلى حظ سعيد، وهو ما توافر لدى الممثل العملاق أحمد علام خلال عدة مواقف، ومن بينها على سبيل المثال أنه عندما التحق بفرقة «رمسيس» لمؤسسها الفنان يوسف وهبي، قدما معا الكثير من الأعمال المميزة، وذات مرة وقع موقف محرج للطرفين، حيث كان دور «أحمد علام» يقتضي أن يحتفظ بحافظة نقود بها مستند في جيب البدلة، حتى يقوم «يوسف وهبي» بضربه للحصول على هذه المحفظة التي بها المستند، وفي تلك الليلة نسى تماما مدير المسرح أن يسلمه المحفظة، كما نسى هو أيضا أن يطلبها. ولم يتذكر «علام» ذلك سوى قبل مشهد الضرب بدقائق قليلة، وكان من المستحيل أن يغادر خشبة المسرح، فأنقذه من هذا المأزق أنه كان يحتفظ بعلبة سجائر معدنية سارع بتفريغها من محتوياتها والتقط ورقة طواها ووضعها داخل العلبة، لتكون هي المستند المطلوب الذي يبحث عنه «يوسف وهبي»، وأثناء مشهد الضرب همس للفنان يوسف وهبي بما حدث، وطلب منه التظاهر بأن علبة السجائر هي المحفظة، وبالفعل نجحت الخطة ومر المشهد بسلام ولم يلحظ الجمهور ما دار بينهما.

ويحسب له في رصيده الفني قيامه بعدة أنشطة فنية بجانب التمثيل فقد عمل فترة محررا فنيا بمجلة «المسرح» خلال الفترة 1927 - 1925))، كما قام بإصدار مجلة «الفنون» عام1928 ولكنه لم يستمر طويلا في إصدارها، كذلك شارك في تأسيس أول نقابة للممثلين (المهن التمثيلية) عام 1926، كما أنتخب نقيبا لها عام1954 . وقام أيضا بتأسيس فرقة مسرحية عام 1927، وكذلك قام بافتتاح معهد للتمثيل عام1933 ولكن للأسف فإن مشروعه لم ينجح.

وهو أحد الفنانين الكبار الذين أسند إليهم منذ عشرينات القرن الماضي تدريس مادتي الإلقاء والتمثيل بالمدارس الثانوية والمعاهد العليا، وذلك بالإضافة إلى الإشراف على فرقها وإخراج عروضها، إلى جانب كل من الأساتذة: جورج أبيض، عزيز عيد، زكي طليمات، فتوح نشاطي، كما عمل مدربا للتمثيل في كل من جامعتي: القاهرة والإسكندرية، وأيضا مستشارا للمسرح بجامعة الثقافة الحرة، والمسرح الإقليمي (الثقافة الجماهيرية أو الهيئة العامة لقصور الثقافة حاليا). وذلك بخلاف مشاركته كمحاضر - من الخارج - بالمعهد «العالي للفنون المسرحية».

كانت أول مشاركاته السينمائية بفيلم «بنت النيل» عام1929 بطولة عزيزة أمير وإخراج عمر صفي، في حين كانت آخر مشاركاته بفيلم «عواطف» عام 1958، بطولة هند رستم ومحسن سرحان وإخراج حسن الإمام. وقد ضعته السينما غالبا في دور الرجل الأرستقراطي الثري القاسي القلب، كما في أفلام: «أنا بنت مين»، «رد قلبي»، و«قلوب العذارى». وتضم قائمة أفلامه مجموعة من الأفلام المهمة من بينها: (الغندورة) مع منيرة المهدية، (أنشودة الراديو) مع المطربة نادرة، (وداد) مع كوكب الشرق أم كلثوم، (يوم سعيد) في دور قيس بصوت الموسيقار محمد عبد الوهاب، (السيد البدوي) مع كوكا وعباس فارس، (بنت النيل) مع عزيزة أمير،(رد قلبي) في دور الباشا، (خالد بن الوليد)ومع حسين صدقي.

هذا ويمكن تصنيف المساهمات الكثيرة والمتميزة التي أثرى بها هذا الفنان القدير جميع القنوات الفنية مع مراعاة اختلاف القنوات الفنية)المسرح، السينما، الإذاعة) والتتابع التاريخي كما يلي:

أولا: أهم الأعمال المسرحية

أمضى الفنان القدير أحمد علام ما يقرب من خمسة وأربعين عاما في خدمة المسرح، وشارك بالتمثيل وبأداء دور البطولة في عدد من الفرق المسرحية ومن بينها فرق: «عبد الرحمن رشدي»، «عمر سري»، «جورج أبيض»، «أولاد عكاشة»، «رمسيس»، «الريحاني»، «فاطمة رشدي»، «اتحاد الممثلين»، و«القومية». ورغم تميز أعماله بكل من الإذاعة والسينما إلا أنه قد ظل مخلصا للمسرح عشقه الأول وملعبه الأساسي، فاستمرت مشاركاته بعدد كبير من الفرق سواء بفرق الدولة أو الفرق الخاصة، ويمكن تصنيف مشاركاته المسرحية طبقا للتتابع التاريخي ولنوعية الفرق كما يلي:

- «عبد الرحمن رشدي»: الشمس المشرقة، توسكا، عصفور في القفص (1918)، مدرسة النميمة (1919).

- «عمر سري»: الواجب، الوطنية، تنازع الشرف، تنازع عاطفتين، زعيم الشعب، سيف بن ذي يزن، عفيرة، ابن صلاح الدين، التاج (1921).

- «رمسيس»: المجنون، لوكاندة الأنس، غادة الكاميليا، الشرف، انتقام المهراجا، ناتاشا، عبد الرحمن وعمر، الحلاق الفليسوف، الدم (1923)، الاستعباد، الجبار، الذهب، انتقام المهراجا، مونمارتر، المركيز دي بريولا، راسبوتين (1924)، الطاغية، القناع الأزرق، المبادئ، البئر، تحرير العبيد، المليونير، حياة المقامر، أستاذ اللطافة، عطيل، أنطونيو وكليوباترة (1925)، تحت العلم، التهديد، الجاه المزيف، الحقد، الذئاب، النزوات، نائب رغم أنفه، وراء الهملايا، الكونت دي مونت كريستو، توسكا، سيزار دي بورجيا (1926)، دم الأخوين، البركان، القاتل، من وراء الستار، البلياتشو، الشرك، إسرائيل، توسيكا، جاك الصغير، يوليوس قيصر (1927)، الزعيم، شجرة الدر، كل شيء هادئ، الحرية، بريد ليون، غرام الوحش، قيصر بول (1928)، باجي سقا، مارجريت دي بورجينا (1929)، قمبيز (1933)، جوهرة في الوحل (1946).

- «الريحاني»: الشرك، حبوب عنتر، مراتي في الجهادية (1926).

- «فاطمة رشدي»: العاصفة، العواصف (1929)، الشيطانة، الجبارة، بسلامته بيصطاد، ذات الشعور، 667 زيتون، يوسف الصديق، البعث، فجر، مجنون ليلى، الحب المحرم (1930)، آنا كارنينا (1931).

- «اتحاد الممثلين»: العصامي، القصاص، المستهترة، الولادة بلقيس، فتاة شنغهاي، لوسيد، الإسكندر الأكبر (1934).

- «المسرح القومي»: الفاكهة المحرمة، أندروماك (1936)، اليتيمة (1937)، العواطف، طبيب المعجزات، كرنفال الحب، مجنون ليلى، مصر الخالدة (1938)، تحت سماء إسبانيا (1939)، المهرج، عبيد الذهب (1940)، النائب العام، الأستاذ كلينوف (1941)، سلك مقطوع، بيت الزوجية، الوطن (1942)، قيس ولبنى، غادة الكاميليا (1943)، الموت في أجازة، بناقص واحد، حواء الخالدة (1946)، في ظلال الحريم، صلاح الدين ومملكة أورشليم، الناصر (1947)، اليوم خمر، أصدقاؤنا الألداء (1949)، شجرة الدر، غلطة طبية، غرام لص (1950)، زوج أميركاني (1951)، نبي الوطنية، صدور جريحة (1952)، سر شهرزاد، مضحك الملك (1953)، أولاد الفقراء (1954)، خفايا القاهرة، شهريار (1955)، الغيرة (1956)، دموع إبليس (1957).

- «المسرح الحديث»: الرجل والطريق (1963)

هذا ويتضح من قائمة المسرحيات التي شارك بها تعاونه مع عدد كبير من كبار المبدعين في مجال الإخراج وفي مقدمتهم كل من الفنانين: عزيز عيد، جورج أبيض، يوسف وهبي، زكي طليمات، نجيب الريحاني، فاطمة رشدي، عمر سري، فتوح نشاطي، المخرج الفرنسي فلاندر، عمر وصفي، عمر جميعي، سراج منير، منسي فهمي، محمود شريف.

وذلك بخلاف إسهاماته أيضا في مجال الإخراج لفرقة «المسرح القومي» حيث قام بإخراج ثلاث مسرحيات هي: مجنون ليلى (1938)، سكرتيرها الخاص (1945)، قلوب الأمهات (1951). كما قام بترجمة وإعداد مسرحية «الأول والأخير» للفرقة القومية عام1941.

ثانيا: أهم الأعمال السينمائية

بجانب تألقه المسرحي قدم الفنان أحمد علام للسينما أربعين فيلما من أهمها: بنت النيل (1929)، الغندورة (1935)، أنشودة الراديو، وداد (1936)، يوم سعيد، تحت السلاح (1940)، خفايا الدنيا (1942)، قضية اليوم (1943)، الماضي المجهول، الموسيقار، شمعة تحترق (1946)، شادية الوادي، غروب، هدية (1947)، الحلقة المفقودة، المستقبل المجهول، نحو المجد، فتح مصر، عاشت في الظلام، رجل لا ينام (1948)، ولدي، أرواح هائمة (1949)، أنا بنت مين، أيام شبابي (1950)، عاصفة في الربيع (1951)، غضب الوالدين، جنة ونار (1952)، السيد البدوي (1953)، إرحم دموعي، المجرم (1954)، بنات الليل، الله معنا، ثورة المدينة (1955)، المجد، رد قلبي (1957)، خالد بن الوليد، قلوب العذارى، مع الأيام، عواطف (1958).

ويذكر من خلال رصد مجموعة الأفلام السابقة تعاونه مع نخبة من كبار المخرجين الذي يمثلون أكثر من جيل ومن بينهم الأساتذة: فريتز كرامب، توليو كاريني، ماريو فولبي، كمال سليم، محمد كريم، أحمد بدرخان، إبراهيم لاما، يوسف وهبي، عمر وصفي، السيد بدير، حسين فوزي، أحمد كامل مرسي، أحمد سالم، هنري بركات، عز الدين ذو الفقار، حلمي رفلة، حسين صدقي، السيد زيادة، فؤاد الجزايرلي، كمال بركات، عبد الله بركات، كمال عطية، حسن الإمام، محمود ذو الفقار، أحمد ضياء الدين، بهاء الدين شرف، جمال مدكور.

ثالثا: أهم الأعمال الإذاعية

شارك الفنان أحمد علام - الذي كان يتمتع بصوت مسرحي معبر ومتميز - خلال مسيرته الفنية بعدد كبير من السهرات والبرامج المسلسلات الإذاعية، خاصة وأن مجموعة الخبرات الفنية الكبيرة التي تمتع بها قد أكسبته كيفية الأداء الدرامي الصوتي ومهارات التلوين والتعبير أمام ميكرفون الإذاعة، فتألق في أداء عدد كبير من المسلسلات والسهرات والبرامج الإذاعية سواء باللهجة العامية أو باللغة العربية الفصحى التي كان يجيد التمثيل بها. ولكن للأسف الشديد أننا نفتقد لجميع أشكال التوثيق العلمي بالنسبة للأعمال الإذاعية، وبالتالي يصعب حصر جميع المشاركات الإذاعية لهذا الفنان القدير، والذي ساهم في إثراء الإذاعة المصرية ببعض برامج المنوعات والأعمال الدرامية على مدار مايقرب من أربعين عاما ومن بينها المسلسلات والتمثيليات التالية: الخطة رقم 13، بسكاويسي مسافر ليه؟ مذكرات المرحوم.

ومنذ أواخر خمسينات القرن الماضي ضعف بصره وبدأ يفقده تدريجيا بعدما أصيبت عيناه بانفصال شبكي مما منعه من الوقوف على المسرح، وأجرى عملية جراحية كما أكمل علاجه بألمانيا، لكن الآلام عاودته حتى فقد بصره تماما في أواخر أيامه. وقد رحل عن عالمنا في2 سبتمبر عام 1962.

جدير بالذكر أن الفنان أحمد علام قام بتجسيد شخصية «السيد المسيح» في أول عمل سينمائي مصري وعربي عن حياة السيد المسيح باسم «حياة وآلام السيد المسيح» بموافقة شيخ الازهر في عام1938 وهذا الفيلم النادر قام بإخراجه الفنان محمد عبد الجواد، وكتب له السيناريو الأب انطوان عبيد، وراجعه عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، والفيلم تم طبعه وتحميضه بمعامل واستوديوهات الأهرام المصرية، ونال في ذلك الوقت استحسان الكنيسة والأقباط ونخبة من كبار مثقفي وفناني مصر. ووصفه النقاد وقتها بأنه من الأفلام العبقرية الرائدة في مصر، وأنه سيخلد أسماء أبطاله أحمد علام، عزيزة حلمي، سميحة أيوب، سعد أردش، توفيق الدقن، عبد العليم خطاب، استيفان روستي، وللأسف فقد تم حرق النسخ الأصلية للفيلم في السبعينات، وإن ظهرت منه نسخة بعد ذلك.

كان من المنطقي أن تتوج تلك المسيرة الإبداعية الثرية ببعض مظاهر التكريم والحصول على الجوائز، ومن بينها فوزه بالجائزة الأولى للدراما في المسابقة التي نظمتها وزارة شغال عام 1926، وكذلك حصوله على وسام «العلوم والفنون من الدرجة الأولى» عام 1960 في عيد العلم الثاني.

فواصل

إبراهيم الحسينى

فضاء المدينة

المدينة بمفهومها العلمي ليست حجرا ولا بنايات مجردة ولا مجرد فضاء فارغ، وإنما هي بشر بالمقام الأول، وكل الأشياء الأخرى وجدت لكي تخدم هؤلاء البشر، المسئولون التنفيذيون وبناياتهم الحكومية كلهم ومن دون استثناء يعملون معا من أجل أن يمتلىء فضاء المدينة بكل ما هو مدني وعصري ومنظم، لا أحد يمكنه الخروج عما تقرره فكرة المدينة ولا قوانينها المنظمة لها، لكن أن يحدث العكس بأن تصبح المباني والطرق واللوائح هي الأصل ويصبح البشر هم مجرد أشياء لا قيمة لها، فهذا ما يدعو لوقفه.

قضيت منذ أسبوعين عشرة أيام في قريتي الصغيرة «نبتيت» التي تبعد عن القاهرة نحو 60 كيلومترا، والاسم أصله فرعوني ويقال عبر الأساطير المتناقلة جيلا عن جيل، إن القرية تسبح فوق كنوز فرعونية كثيرة، وهو ما دعا البعض للحفر داخل منازلهم بحثا عن الكنوز المخبأة وهو ما عرض البشر للموت من أجل البحث عن الوهم، لذا فأنت تجد الكثير منهم يؤكدون لك أن فلانا استطاع بعد حفر ستة أمتار تحت سطح الأرض داخل منزله، أن يجد آثارا، وبعد أن باعها أخفى الملايين لكي لا يفتضح أمره، كل من يحكون يؤكدون أنهم سمعوا لكن لا يوجد من بينهم من رأى مرأى العين، الشرطة ومجلس المدينة والمحليات تعمل بنظام روتيني لتسديد الخانات وليس لفتح ملفات جديدة قد يصعب عليها التعامل معها، إنهم ينشغلون بأشياء أخرى.

الأمر يحتاج للتوعية ولنشر ثقافة التمدن والحوار لا الخوف، والأمر لن يبدأ لدى البشر بالكامل - رغم أنهم أيضا مسئولون عن الفوضى - فهم بحاجة طوال الوقت لمن يساعدهم وينير لهم الطرق، فالقرية والمركز التابع لها «مشتول السوق» يعانون من فقر في الخدمات رغم بعض الجهود التي تقوم بها رئاسة مجلس المدينة برئاسة اللواء أسامة عايش الذي لم يتسلم منصبه إلا من شهر واحد، لكن الرجل الذي زرته في مكتبه يقع تحت ضغط حالة روتينية كبيرة من إمضاءات لا حصر لها وشكاوى لا تنتهي وإجازات وخطوط سير للموظفين ومقابلات لبعض سكان المركز ممن لديهم شكاوى، لكن يوجد البعض الآخر من الناس يستغلون هذه الزيارات ليبينوا لبعض ذويهم بأنهم مراكز قوى.

حالة تشبه نصوص يوجين يونيسكو، الكل يدور داخل فلك الذات حتى لو سقط الجميع، الكل يحفر بحثا عن الكنز ممنيا نفسه بالحصول عليه، الكل يتآمر في صمت، اللغة كما في مسرح العبث لم تعد تحمل معناها، ولا وجود للتواصل الحقيقي بين الناس، والأخطاء تتكرر بلا ملل.

الأمل في وجود حراك ثقافي وإداري يمكنه تحريك المياه الراكدة، يمكنه استبدال فضاء المدينة المكتظ بالشوارع المتكسرة، والبنايات المتصدعة، والعشوائية المفرطة في أشياء كثيرة إلى فضاء إنساني به من الوعي والثقافة والاستنارة ما يحافظ على البشر وعلى حيواتهم قبل الحفاظ على النظام والروتين الإداري، فلا يصح لنا لكي نبني مجمعا إداريا أن نهدم بيتا مجاورا له، كما لا يصح أن يستغل البعض مقابلة لهم مع أحد المسئولين في تنصيب أنفسهم كأصحاب نفوذ ويبدأ في استغلال من حوله، أو أن يزعم أحدهم كذبا بأنه المتحدث الرسمي والممثل الوحيد لقرية بأكملها قوامها ثلاثين ألف نسمة.

البشر من المفترض أنهم رمز التمدن وصناع الحضارة، والبلاد تعرف وتعشق بناسها وبتحضرها وليس بمبانيها وبيروقراطيتها، لذا نأمل خيرا في القوادم، نأمل أن تنفض عبثية فضاء المدينة بتشابهاتها مع مسرح العبث وتستبدل بما هو أكثر تحضرا وحفاظا على أرواح البشر.. ولنا عودة.

ELHoosiny @ Hotmail com

مشهد

مسرح يوليو.. ونظرية الأواني المستطرقة

محمد الروبى

ثورة يوليو والمسرح عنوان كبير، يستحق مئات الصفحات، فالعلاقة لا تقف فقط عند حدود ما قدمته الثورة للمسرح سواء عبر إنشاء الأكاديمية أو البعثات الخارجية أو استقدام الأساتذة من الخارج أو غيرها، لكنه يمتد أيضا إلى كيف استقبل المسرحيون المصريون حركة الجيش وكيف عبروا عن ذلك، كما يتصل أيضا بكيف عبر المسرح (الشاب آنذاك) عن طموحات وآمال وإخفاقات هذه الثورة عبر تاريخها الذي انتهى في الثامن والعشرين من سبتمبر من عام 1970 برحيل مفجرها وقائدها.

وهنا في "مسرحنا" وإعمالا للمبدأ الذي ارتضيناه وأعلناه منذ اليوم الأول لتولي مسئوليتها، والذي لخصناه في شعار "إعادة حرث الأرض"، رأينا أن نعاود النظر في هذه العلاقة لا بهدف التأريخ فقط، وهو هدف في ذاته جليل، ولكن بهدف أكثر عمقا يتصل برؤيتنا للمستقبل المسرحي المصري ومن ثم العربي.

في هذا العدد سنبدأ من البداية، من كيف استقبل الواقع المسرحي حركة الضباط الأحرار؟ وما الآمال التي عقدوها عليها؟ وإلى أي مدى تفاعل المسرحيون معها؟ ولماذا؟

ثم سنوالي في أعداد مقبلة نشر رؤى فيما قُدم من أعمال حفظها التاريخ وأطلق عليها مصطلح "مسرح الستينات"، لنعرف لماذا ظل هذا المسرح وطوال هذا العمر محل فخر وافتقاد. والأهم كيف عبر مسرحيو هذا الجيل عن واقعهم وبأي توجه اعترضوا واتفقوا مع توجهات قيادة الثورة ممثلة في قائدها جمال عبد الناصر.

وهنا لا بد لي من التذكير مرة أخرى بتلك النظرية العلمية البسيطة التي أرى أنه يمكن تطبيقها بجدارة واستحقاق على المجتمعات، ألا وهي نظرية "الأواني المستطرقة". إذ إن أي حديث عن نهضة المسرح في هذا الزمان الذي كان، أو عن إخفاقه في أزمنة تالية، بعيدا عن هذه النظرية، هو حديث - في رأيي الشخصي - لا يعول عليه. فالمسرح أنبوب اجتماعي تجاوره أنابيب أخرى (سياسية واقتصادية ورياضية.. إلخ) وما كان ممكن بل ومن المستحيل أن يتجاوز منسوب المياه في هذا الأنبوب ما حصلت عليه الأنابيب الأخرى. مسرح الستينات إذن هو دليل على كيف كان مجتمع مصر الثورة، وإشارة لما كان عليه المصنع والسد والقناة ومطبعة الكتاب.

المسرح ثورة، والثورة هي علم تغيير، وهو ما حققه المسرح في ذلك الوقت، فقط علينا أن نعيد قراء آلية ارتفاع وانخفاض منسوب المياه في كل الأنابيب لنضع أيدينا على السبيل الحقيقي لنهضة لا تخص المسرح وحده بل تشمل مناحي المجتمع كافة.. فهل نفعل؟.. ها نحن نحاول.

الأخيرة
مسرحنا
العدد 569 23 يوليه 2018

شروط ومواعيد جائزة ساويرس الثقافية لعام ٢٠١٨

أعلنت مؤسسة ساويرس للتنمية الاجتماعية عن فتح باب التقدم للجائزة في دورتها الرابعة عشرة، ابتداء من يوم الأحد 15 يوليو وحتى الأحد 26 أغسطس 2018، يومياً من الساعة العاشرة صباحا وحتى الثانية والنصف ظهرا ماعدا يومي الجمعة والسبت، على عنوان: 10ش الديوان، جاردن سيتي - الدور الأول شقة رقم 3 وعلى من يرغب في التقدم للمسابقة، استيفاء استمارة الاشتراك.

وتشمل فروع الجائزة أفضل عمل روائي و مجموعة قصصية لكبار وشباب الأدباء وجائزة أفضل سيناريو لكبار وشباب الكتاب، و أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما أو مأخوذ عن عمل أدبي مصري منشور، و جائزة أفضل نص مسرحي وقيمة الجائزة مائة وخمسون ألف جنيه مصري للمركز الأول، وثمانون ألف جنيه مصري للمركز الثانى.

وفي السياق ذاته أعلنت مؤسسة ساويرس عن شروط التقدم للجائزة أولها لا يشترط في المتقدم سن محدد، كما توجد شروط عامة لكل الجوائز

وهي : أن يكون المتقدم مصري الجنسية، يتم التقدم بعمل واحد فقط لكل مؤلف، ويقتصر التقديم علي فرع واحد فقط من فروع الجائزة، ألا يكون العمل المُقدم قد حصل على جائزة من قبل، كما يشترط ألا يكون العمل المُقدم قد سبق عرضه على خشبة المسرح بشكل احترافي، وأن يُرفق مع النص المسرحي المُقدم الخط الدرامي العام للعمل فيما لا يزيد عن 5 صفحات، أن يتم تسليم العمل المقدم بعد تغليفه وتكعيبه

كما وضعت المؤسسة ضمن شروط الجائزة إذا كان النص المسرحي مأخوذا عن عمل أدبي، يشترط إرفاق الموافقة الخطية للمؤلف الأصلي. للقصة على تحويلها إلى نص مسرحي بواسطة الكاتب المتقدم للمسابقة.

ومن الشروط أيضا يتم تسليم 6 نسخ ورقية ونسخة إلكترونية pdf من العمل المقدم لأي فرع من فروع الجائزة (أعمال روائية، مجموعات قصصية، نص مسرحي، سيناريو، أو أعمال في مجال النقد الأدبي)، ومرفق بهم صورة ضوئية لبطاقة الرقم القومي للمتقدم، والسيرة الذاتية الخاصة بالمؤلف إلى والمؤسسة غير ملزمة بإعادة النسخ المقدمة

يتم تقييم الأعمال المقدمة بواسطة لجان محايدة مشكلة من كبار النقاد والأدباء والسينمائيين والمسرحيين وأساتذة الدراما. ويتم تسليط الضوء إعلاميا خلال شهر ديسمبر 2018 على شباب المبدعين الذين يصلون للقائمة القصيرة في كل فرع من فروع الجائزة للشباب، وتعلن النتائج النهائية للمسابقة خلال شهر يناير 2019.

أحمد زيدان