

# مسرحنا

رئيس التحرير  
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة  
د. أحمد عواض

السنة الثانية عشرة • العدد 612 • الإثنين 20 مايو 2019

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

نوادي المسرح ٢٨ ..  
معامل مواهب مصر

في وداع محسنة ..  
بهية الفن المصري

«يعيش أهل بلدي»  
كباريه سياسي عن النخبة المصرية

# سامح مهران:

٦٨ دولة و ١٧٩ عرض مسرحي تقدموا للمشاركة بالدورة ٢٦ للمعاصر والتجريبي



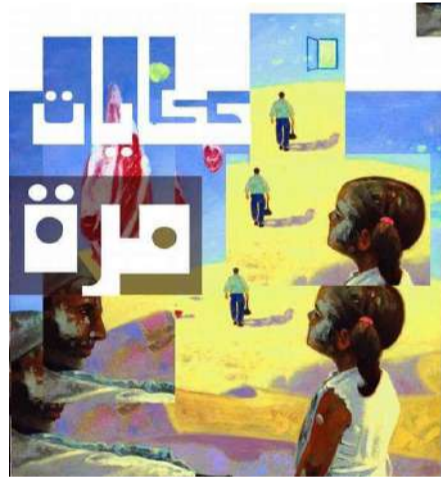
لمصاحبة الندوة وأشار مهران إلى أن المشاركات العربية حتى الآن بلغت سبعة وثمانين عرضاً تمثل 16 دولة عربية، وتصدرت دولة تونس المشاركات العربية بخمسة عشر عرضاً مسرحياً إضافة لعرضين إنتاج مشترك بين دولة عربية وأخرى اجنبية وأضاف أن إدارة المهرجان قد أعلنت عن تشكيل لجنة لمشاهدة أحداها للعروض الأجنبية والثانية للعروض العربية وقد بدأت هذه اللجان عملها ومن المفترض أن تختار العروض في موعد أقصاه منتصف يونيو القادم، مشيراً إلى أن إدارة المهرجان قد طرحت استمارة العروض المصرية وحددت أول يونيو كموعد نهائي للتقديم على أن تشكل لجنة ثالثة لاختيار العروض المصرية، وذلك لاختيار عرضين مصريين للمشاركة كحد أدنى وسوف تقوم إدارة المهرجان بتحديد العدد النهائي بناء على المسارح المتاحة في وقت المهرجان.

أحمد زيدان

أعلنت إدارة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح المعاصر والتجريبي عن تحقيق رقما قياسيا جديدا في عدد الدول و عدد العروض التي تقدمت للمشاركة بالدورة 26 للمهرجان و التي تعقد في القاهرة في الفترة من 10 سبتمبر الى 19 سبتمبر 2019 على جميع مسارح القاهرة. أكد الدكتور سامح مهران عن أن عدد الدول التي تقدمت للمشاركة لهذا العام بلغ 68 دولة تقدمت ب 179 عرض، منها 39 دولة اجنبية تقدمت ب 97 عرض و كانت أكثرها مشاركة هي دولة الهند التي شاركت بثمانية عروض، تليها اليونان و البرازيل و قد شاركتا بسبعة عروض لكل منهما. و أوضح مهران إن إدارة المهرجان اختارت أن يكون محور الدورة 26 عن المسرح الإفريقي حيث تعقد ندوة فكرية على مدى يومين تستضيف كبار المسرحيين و النقاد و الباحثين الأفارقة لمناقشة قضايا المسرح الإفريقي يصاحب الندوة مجموعة من العروض تقدمت للمشاركة في هذا المحور 13 دولة افريقية غير عربية من خلال 18 عرض يتم اختيار 5 منهم

## ”لمة رمضان“

يستقبل جمهوره خلال أيام بقاعة صلاح جاهين



«حكايات مرة»

الأربعاء بيت السناري

تقدم مؤسسة المرأة الجديدة وبيت الحوادثيت «حكايات مرة» يوم الأربعاء 22 مايو بيت السناري قال المخرج أحمد شوقي عبد الرؤوف : العرض يقوم على حكايات واقعية تم رصدها من خلال حملة المساواة في الأجور بالإضافة إلى حكايات أخرى عايشها الممثلون بأنفسهم، قام بصياغة الحكايات، أحمد عبد الكريم، إدارة الإنتاج مروة سعيد، موسيقى محمد خالد، سينوجرافيا أسامة الهوارى، حي وتمثيل إسراء أحمد، شيري المصري، نسمة عبد العزيز، مخرج منفذ مروة عامر، إخراج أحمد شوقي رؤوف



حسين، تم البدر بدرى فاطمة إبراهيم، «هل هلال العيد» كريمان، وفقرة عرائس من فرقة تحت 18 بقيادة الفنان القدير وليد طه، يشارك بها الفنان محمد نوفل، مساعد إخراج هالة الصباح، مخرج منفذ طارق حسن، تأليف وإخراج صلاح لبيب.

جهان عبده

ليالي رمضان الكريم «كنافة وقطايف» يغنيها أحمد سعدون، ولبن زبادي، وأيضاً «رمضان جانا» يغنيها حسن سعد، «هل هلالك» محمد نيازى، «مرحب شهر الصوم» هانى عبد المحسن، «ماشى فى نور الله» محمود عوض، «بسم الله أكبر بسم الله» تغنيها المجموعة «ابنى حبيبي، يا ليلة العيد» رانيا

يستعد مخرج وأبطال العرض المسرحي «لمة رمضان» لانطلاق العرض خلال الأيام القليلة القادمة علي قاعة صلاح جاهين مسرح البالون، وذلك ضمن البرنامج الفني الذي يقدمه البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية برئاسة الدكتور عادل عبده، خلال شهر رمضان الكريم. من انتاج الفرقة الغنائية الاستعراضية بقيادة الفنان صلاح لبيب، مدير مالي وإداري أمل حبيب، مدير قاعة صلاح جاهين الفنان القدير يحيى غانم، مشرف علاقات عامة بالقاعة نيفين عبد اللطيف، العرض بطولة «لبنى الشيخ، نهلة خليل، سيد عبد الرحمن، سحر عبد الله، إبراهيم غنام، شادي مكرم، مها عثمان»، ومجموعة كبيرة من فنانى الفرقة، يشارك في أحداث العرض الفرقة القومية للموسيقى الشعبية بقيادة الفنان القدير د. أسامة زغلول، وإعداد موسيقى الدكتور أحمد رفعت، مجموعة رائعة من الأغاني التي تحاكي

# بردة البوصيري برؤية عصرية

## لقصور الثقافة في سور القاهرة الشمالي



عبد الدايم : الحضور الجماهيري يثرى الأنشطة الإبداعية في كافة المواقع الثقافية وبردة البوصيري تطوف محافظات مصر

الشاعر بالمعز ، وكالة بازرعة ، الحديقة الثقافية بالسيدة زينب وتتضمن عروضاً لفرق الفنون والالات الشعبية والموسيقى العربية والانشاد الديني ، أمسيات ولقاءات أدبية ، معارض تشكيلية ، ورش للطفل ، والحرف التراثية الى جانب أنشطة متميزة للطفل تضم مسرح عرائس ، سينما ، ورش حكي ، مسابقات وألعاب ورش للرسم ، إضافة إلى عروض فنية ، وتقدم الهيئة كذلك ورش حرف بيئية ومعارض فنية في الفنون التشكيلية ومنتجات ثقافة المرأة والشباب والقرية المصرية والقصور المتخصصة ومعرض ذاكرة الوطن لشخصيات ورموز مصرية .

الفعاليات التي تستمر حتى 23 رمضان يطوف بعدها جميع محافظات مصر وأشارت ان وزارة الثقافة وقطاعاتها المختلفة أعدت برنامجاً فنياً وفكرياً ضخماً خلال الشهر المعظم يستهدف جذب أبناء الوطن خاصة الشباب ويعمل على تطوير الوعي والارتقاء بالوجدان مشيدة بالحضور الجماهيري الكبير الذي يثرى الأنشطة الإبداعية في كافة المواقع الثقافية ، كما تفقدت معرضاً لاصدارات هيئة قصور الثقافة واخر للحرف التراثية والتقليدية يستمران طوال فترة الفعاليات . يشار ان الأنشطة الرمضانية لهيئة قصور الثقافة تقام بكل محافظات مصر بالإضافة الي عدداً من المواقع الأثرية بالقاهرة الفاطمية وهي سور القاهرة الشمالي ، باب النصر، مسرح

خارج الجدران المغلقة وبين جموع المواطنين ومن امام السور الشمالي لقاهرة المعز شهدت الدكتورة ايناس عبد الدايم وزير الثقافة والدكتور احمد عوض رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة الفعاليات الثقافية والفنية لهيئة قصور الثقافة في شهر رمضان والتي انطلقت باجزاء ملحنة لعرض بوردة البوصيري وقدمه شباب المبدعين من فرقة اوبرا عربي برؤيه عصرية والقي بعض ابياتها الشعرية كل من الفنان احمد الشافعي واهان امام توزيع والحان محمد مصطفي ومن اخراج الفنان هشام عطوة وذلك في حضور النائبة منى جاب الله عضو مجلس النواب . اشادت عبد الدايم بالعرض الذي تميز بالتجديد واحتفظ بالشكل التراثي الاصيل ووجهت بتقديمه يوماً طوال مدة

## «حكايات مرة»

الأربعاء بيت السناري

تقدم مؤسسة المرأة الجديدة وبيت الحوادثيت «حكايات مرة» يوم الأربعاء 22 مايو ببيت السناري قال المخرج أحمد شوقي عبد الرؤوف : العرض يقوم على حكايات واقعية تم رصدها من خلال حملة المساواة في الأجور بالإضافة إلى حكايات أخرى عايشها الممثلون بأنفسهم، قام بصياغة الحكايات، أحمد عبد الكريم، إدارة الإنتاج مروة سعيد، موسيقى محمد خالد، سينوجرافيا أسامة الهواري، حكي وتمثيل إسراء أحمد، شيري المصري، نسمة عبد العزيز، مخرج منفذ مروة عامر، إخراج أحمد شوقي رؤوف

عرض مسرحي بحديقة السيدة زينب



## «القلب الأبيض»

وسط حضور جماهيري قدمت فرقة إمبابة لذوي القدرات الخاصة بالجيزة العرض المسرحي «القلب الأبيض» في ليالي رمضان الثقافية والفنية والتي تقيمها الهيئة العامة لقصور الثقافة بالحديقة الثقافية بالسيدة زينب، العرض من تأليف أيمن النمر بطولة زين عبد الرحمن، ميري مجدي، محمود أحمد، صبحي سعد، ميادة زين، صباح سعد، عزة محروس، علي مجدي مصطفى السيد، محمد علاء، السيد أشرف، صبري علم الدين، أشعار أيمن النمر، ألحان إيهاب حمدي، مترجم إشارة سحر عبد العليم، استعراضات سيد البنهاوي وإخراج شريف فتحي .

في ندوة لمناقشة أعماله

# عبد الزراع: اتجهت إلى مسرح الطفل لإيماني بأنه أرقى الفنون وأصعبها



أقيمت في مركز بحوث وتوثيق أدب الطفل ندوة عن مسرح عبده الزراع للأطفال وذلك بحضور الكاتب المسرحي محمد عبد الحافظ ناصف ، والكاتب مصطفى غنايم ، والكاتب عبد الله مرشدي ، د. أشرف قادوس مدير عام المركز، الكاتبة صفاء عبد المنعم و أدار الندوة الكاتب الكبير يعقوب الشاروني.

تحدث محمد عبد الحافظ ناصف عن مسرحيتين هما " كوكب سيكا" و" القلم المغرور" مشيراً إلى أن الزراع في " القلم المغرور" قدم عملاً جيداً جداً ، مما يحويه من أفكار ودروس تربوية و كان موفقاً في تقديم شخصية القلم المغرور، وتصوير الصراع ، حيث تقوم كل أداة باستعراض قدراتها التي لا يستطيع القلم دونها أن يمارس عمله فكانت " البراية " هي أشد الأدوات مواجهة له ، إذ أنها الوحيدة التي تستطيع أن تقلم سن القلم وتخرجه للحياة أو الوجود، حين يقصف هذا السن.. وفي نهاية المسرحية يعي القلم أن حياته ووجوده يرتبط بوجود باقي الأدوات، وإستطرد ناصف: "قدم عبده الزراع ذلك من خلال حوارات بسيطة ورشيقة تنقل الحدث بشكل مباشر دون إطالة أو ملل. وقد استطاع الكاتب أن يعث برسالة تربوية تساهم في تعديل سلوك الأطفال والطلبة دون مباشرة فجة أو درس مباشر.

بينما أشار الدكتور أشرف قادوس في مداخلة إلى بعض الأزمات التي يعاني منها كل من شعر ومسرح الطفل بمصر، مثل ضعف الميزانيات المالية المخصصة لإنتاج مسرح طفل مشيراً إلى أن الجهد الذي تبذله وزارة التربية والتعليم في ذلك الاتجاه لا يجذب سوى الأطفال المشاركين بالمسرح المدرسي في حدود مجتمعهم المحلي الضيق، وأنه إذا توقفت مسابقة المسرح المدرسي على مستوى مدارس الجمهورية لتوقف هذا النشاط، وأضاف: "هنا لا بد أن أتذكر فضل المسرح المدرسي على تكويني منذ مرحلة رياض الأطفال الذي أمتد إلى المرحلة الجامعية فلولا ما تعلقت بأبو الفنون، أما فيما يتعلق بشعر الأطفال فقال قادوس: عملنا مجال أدب وثقافة الطفل يحتم علينا إخضاع المقررات الدراسية على الأطفال في مراحل تعليمهم المتتالية لتحليل نصوصها الشعرية واكتشاف مدى مناسبة تقديمها للأطفال كل مرحلة عمرية من حيث الأهداف والمفردات التي تتضمنها وعلاقتها بقاموس الطفل اللغوي، تابع : أثناء عملنا الميداني نلاحظ جفاف مناهج اللغة العربية من إثارة ومنتعة الأطفال فيما يتعرضون له من نصوص شعرية، فطفل اليوم يحيا بعالم إلكتروني يتعرض خلاله لمجتمعات وثقافات عدة ومن العيب أن نفضله عنها ويبقى الأمل في توفير بدائل من شأنها أن تقلل من حجم استخدامه لها بما يحميها من مخاطر التعرض غير المدروس ويحصنه ثقافياً من مخاطر تلك المواقع وبخاصة غير المعلومة الهوية والتي تستهدف بث أفكار مغلوطة وتحاول أن تقنع الطفل أحياناً بما لا يلائم واقعهم .

فيما قال الزراع إن الكتابة للأطفال صعبة وشائكة وتحتاج قدرات وموهبة خاصة، لا تتوفر لدى الكثيرين، وخاصة أن مسرح الطفل يعتبر من أهم إنجازات القرن لما يحدثه من تأثير مباشر على عقل ووجدان الطفل، فهو الأكثر تأثيراً من أي فن آخر، من خلال عناصر العرض المسرحي كالنص والالغاني، والموسيقى، والديكور، والإضاءة، والاكسسوارات، وحركة الممثل على خشبة المسرح، وقدرته على التواصل مع الأطفال الملتقيين للعرض.. وأضاف: "اتجهت إلى مسرح الطفل لإيماني بأنه أرقى الفنون وأصعبها كتابة وإبداعاً، فقد قدمت مسرح الطفل حوالي عشرة عروض من خلال مسرح الثقافة الجماهيرية، والمسرح القومي للأطفال، الذي قدمت له عرضين الأول (القلم المغرور) عام ٢٠٠٥ ، من إخراج محمود حسن، وعرض ضمن المهرجان الأول للكاتب المسرحي المصري، وكرمت عنه في هذا المهرجان، والعرض الثاني "كوكب سيكا" عام ٢٠١٤ من إخراج وبطولة سيد جبر، واستمر عرضه طوال خمس سنوات متتالية، وكرمت عنه في الاحتفال بإنتصارات أكتوبر بالمسرح القومي للأطفال عام ٢٠١٤ ، كما كتبت أغاني العديد من مسرحيات الطفل، فكتبت أغاني عرض (على مبارك فارس من مصر) من إخراج محسن العزب عام ٢٠٠٦، وأغاني مسرحية (حديقة الأذكىء) من تأليف وإخراج صلاح الحلبي عام ٢٠١٠، بطولة الفنان الكبير عمر الحريري، وطافت مسرحيات بيوت وقصور الثقافة، وعرضت مسرحيتي (حديقة الأسرار) في الحديقة الثقافية بالسيدة زينب

و قال الكاتب عبد الله المرشدي في دراسته لديوان غنوية في لعباية " ما أجمل أن تأتي بكنوز تراثنا القديم بعد أن تبدل ثيابه بثياب عصرية ممتعه ونضحه في " فاترينه" زجاجية مضاء بألوان الطيف تلفها موسيقى ملائكية هادئة ، هذا ما فعله الديوان حيث جاء بكنوز تراثنا الغنائي كي يضعه بين أيدي أطفالنا بكلمات جديدة تناسب العصر، وتجلس الحس الطفولي برفق وشاعرية ، وتعمله دروساً مهمة ورائعة.

و قال الكاتب الكبير يعقوب الشاروني: شاهدت مسرحية القلم المغرور عند عرضها للمرة الأولى واكتشفت أن الشاعر عبده الزراع ، هو أيضاً كاتب مسرحي خبير بفن كتابة المسرح للأطفال، تابع : مسرحية القلم المغرور تجمع بين المتعة والتشويق والحوار الممتاز خفيف الدم والصور القريبة جداً من الأطفال، وفي نفس الوقت فهو يجمع ما بين الحوار الجيد ، والأثر الذي يتركه العمل في نفوس الأطفال وهذه أهم مقومات مسرح الأطفال الناجح.. التشويق والأثر الإيجابي، وقد شجعت في ذلك الوقت على أن يستمر في الكتابة لمسرح الطفل بجوار اهتمامه بالشعر.

الكاتب مصطفى غنايم أشار إلى أن تجربة عبده الزراع متنوعة ما بين شعر الفصحى مثل ديوان "الوردة" الصديقة وأشعار العامية مثل "غنوايه في لعباية" بالإضافة إلى كتابة مسرحيات الأطفال مثل "القلم المغرور" و" كوكب سيكا " وحكايات مثل "وألوان عمر" التي تحدثت عن قضية عصرية وهي ارتباط أطفال اليوم بالوسائل التكنولوجية الحديثة وهل هذه الوسائل قادرة أن تزيج الوسائل التعليمية القديمة ؟

وتابع: فكرة العمل تدور حول التعايش والتكامل والتعاون بعيد عن الصراع والصدام ويتجلى ذلك في معرفة عمر في نهاية القصة أن الكمبيوتر له أدوار والألوان لها أدوار وهو ما يعزز التعايش والتكامل ويعكس ضرورة الحوار المجتمعي.

فيما قال الزراع إن الكتابة للأطفال صعبة وشائكة وتحتاج قدرات وموهبة خاصة، لا تتوفر لدى الكثيرين، وخاصة أن مسرح الطفل يعتبر من أهم إنجازات القرن لما يحدثه من تأثير مباشر على عقل ووجدان الطفل، فهو الأكثر تأثيراً من أي فن آخر، من خلال عناصر العرض المسرحي كالنص والالغاني، والموسيقى، والديكور، والإضاءة، والاكسسوارات، وحركة الممثل على خشبة المسرح، وقدرته على التواصل مع الأطفال الملتقيين للعرض.. وأضاف: "اتجهت إلى مسرح الطفل لإيماني بأنه أرقى الفنون وأصعبها كتابة وإبداعاً، فقد قدمت مسرح الطفل حوالي عشرة عروض من خلال مسرح الثقافة الجماهيرية، والمسرح القومي للأطفال، الذي قدمت له عرضين الأول (القلم المغرور) عام ٢٠٠٥ ، من إخراج محمود حسن، وعرض ضمن المهرجان الأول للكاتب المسرحي المصري، وكرمت عنه في هذا المهرجان، والعرض الثاني "كوكب سيكا" عام ٢٠١٤ من إخراج وبطولة سيد جبر، واستمر عرضه طوال خمس سنوات متتالية، وكرمت عنه في الاحتفال بإنتصارات أكتوبر بالمسرح القومي للأطفال عام ٢٠١٤ ، كما كتبت أغاني العديد من مسرحيات الطفل، فكتبت أغاني عرض (على مبارك فارس من مصر) من إخراج محسن العزب عام ٢٠٠٦، وأغاني مسرحية (حديقة الأذكىء) من تأليف وإخراج صلاح الحلبي عام ٢٠١٠، بطولة الفنان الكبير عمر الحريري، وطافت مسرحيات بيوت وقصور الثقافة، وعرضت مسرحيتي (حديقة الأسرار) في الحديقة الثقافية بالسيدة زينب



رنارأفت

# النقاد يتحدثون

## عن عروض ختامى نوادى المسرح ٢٨



وأشار إبراهيم في حديثه عن مسرحية "الخنزير" لماجد عبد الرازق وإخراج أحمد حزين، إلى أن العرض قدم بتنوعات عديدة تظهر رحلة سقوط إنسان وتشرده وفقدته لعقله نتيجة طرده هو ومجموعة من العاملين للشارع، نتيجة الخصخصة ولجوءه للزريبة فأصبح إنسان بائس ينتهي به الحال بموته، موضحاً أن النص بالأساس مونودراما، أضيف إليها خط موازي بخلفية المسرح خاص بالفتي والفتاة في رداثها الأبيض ورداءه الأسود الذي أقام عالما من الهلاوس وبدأ يسقط في مقلب القمامة الذي بدا كآلة جهنمية تفرز الساقطين من الهيئة الاجتماعية.

وفي إشارة لأداء الممثل تحدث الناقد هشام إبراهيم موضحاً أن قوة الأداء التمثيلي تظهر أكثر في الاعتماد على الأداء الداخلي، وليس الاعتماد على الأداء الظاهري المباشر، كي يتعد الممثل في أدائه عن الشكوى.

وقال الناقد أحمد خميس: واصفا عروض الدورة 28 لنوادي المسرح، بأنها تحمل أفكار الشتات وتوهة الشباب، موضحاً أنه لا توجد فكرة محددة لها بداية ووسط ونهاية، فلا يهتم المخرجين هذا العام الوصول بنا لمعاني وأمط اساسية لكن المهم التعبير عن فكرة غياب الحلم وانكسار الشباب والفتاه وفكرة الموت بشكل أو بآخر وغياب التواصل.

وفي قراءته لعرضي "تسمحي لي بالرقصة دي" و"ليس في بلاد العجائب" قال خميس اتسم العرضين بوعي في الكفاءة الفنية وفكر عميق رغم قلة الامكانيات المالية للنوادي، محييا مبدعي العرضين ومشيدا بأفكارهم الجديدة المحققة للجمهور. وأوضح خميس: قدم المخرجان عالمين فاعلم الاول محدد في

وحول عرض "الخنزير" قال الناقد باسم عادل أنه قليلا ما يشاهد عرضا مونودراميا المخرج هو نفسه الممثل في حين أن الأصح أن يكون مخرج العمل المونودرامي بعيدا عن تجسيده للشخصية، لأنه يحتاج لعين تشاهده من الخارج وتشاهد عناصر العمل المسرحي من اضاءه وديكور وحركة ممثل.

وأوضح عادل إلى أن المخرج كان لديه لحظه مهمة من حيث التشكيل الجيد على الخشبة عبر لحظات الإضاءة، وأشاد بانضباط عرضي "الخنزير" وكراكيب دماغ" وأنهما يتشابها معا في فكرة المجتمع المهزوم نتيجة احباطات تخص العمل والزواج أو مشاكل ما بعد الثورة، مؤكدا أننا أمام عروض تطرح مشكلات طوال الوقت ولا بد أن نضع جانبا مشرقا قليلا.

وحول عرض "كراكيب دماغ" تسائل الناقد باسم عادل حول السيدة المرتدية للبياض هي نفس سبب الأزمة والتعقيدات الموجودة في المجتمع، أم هي أزمة بناء اجتماعي قاهر لكليهما، موضحاً أن العرض قدم جيلا متعلما لكنه شكاه وبكاء ليس لديه وعي لتغيير الواقع، لكن على المخرج أن يهتم كيف يحاكي الأزمة من خلال بناء درامي يقدم منطقاً وقدرة على اكتشاف المشكلات ووجود حلول لها من خلال المسرح.

بينما قدم الناقد هشام إبراهيم قراءات حول بعض عروض المهرجان من بينها مسرحية "رحلة حنظلة" لسعد الله ونوس وإخراج محمد السيد علي، موضحاً أن المخرج قدم العرض في إطار لعبة وحيل المخرجين في شكل أقرب للمحاكاة التهامية، مشيراً إلى أن الممثلين لديهم الكثير من المهارة الفنية، إضافة لمخرج قدم رؤيته بشكل أكثر جرأة من خلال لعبة أكسبت العرض خصوصية.

عبر ٢١ عرض مسرحي قدمت بختامى نوادي المسرح الدورة "٢٨" على مسرح قصر ثقافة بنها، تابعت مسرحنا آراء مجموعة من النقاد الذين شاهدوا بعض عروض الدورة وتحدثوا عنها عبر الندوات التطبيقية التي عقدت بعد العروض واقتطفت مسرحنا عبر متابعة تلك الندوات آراء بعض النقاد حول العروض المقدمة والتجارب الإبداعية التي تتسم بروح المغامرة ومحاولات طرق دروب غير مألوقة.

### متابعة أحمد زيدان

حمدي حسين: أكد المخرج حمدي حسين أن أهم شئ في نوادي المسرح البراءة والافتحاح وهو ما تحقق في العروض التي شاهدها، مشيراً إلى أن تجربة نوادي المسرح قدمت حراكا حقيقيا في الحركة المسرحية.

وحول العروض التي شاهدها عبر المخرج حمدي حسين عن سعادته بالعروض على مستوى اختيار النصوص والممثلين، مشيراً إلى أنه تحدث مع مدير النوادي الناقد خالد رسلان مؤكدا ضرورة عمل ورش تدريب للممثل.

أشار الناقد باسم عادل: إلى تنوع التجارب التي شاهدها عبر المهرجان من بينها صنعة مخرجة العرض نور اسماعيل في تكوين العرض، وقدمته بشكل مبهر للجمهور، رغم أنها التجربة الأولى للمخرجة.

مرة أخرى عبر عرضه لأن الأمر لا يخرج عن كونه لعبة، وأن يقدم النص بدون أن يشتت للمتلقي عبر تنوع وتناغم بين الممثلين حركتهم وتعبيراتهم حتى علي مستوي الاطفال الصغار . وحول عرض المغنية الصلحاء وليلة في القبر قال خميس : تناول العرضان لفكرة الموت بفروق جوهرية كبرة بين المخرجين، مشيراً إلى عرض "ليلة في القبر" والذي اعتمد فيه المخرج على نصين يحملان قيمة تعبيرية في الأساس، وهي ثبات لحظة ما قبل الموت مباشرة واسترجاعها، بينما اعتمد مخرج الغرفة 119 على ثلاثة نصوص، عبر مجموعة من الشباب تحطمت أحلامهم مما يطرح علامة استفهام حول تلك النهايات

وأشار خميس إلى أن عرض "ليلة في القبر" يوجد لدى المخرج مجموعة من الأفكار عن الموت وعن انكسار الحلم وضياح أساسيات الحياة، عبر تقسيمها على مجموعة من الأبطال والشخصيات للتأكيد على الفكرة، ولكن لا توجد محطات نقف عندها كمشاهدين فنحن طول الوقت في ومضات تيمات وأفكار وأحلام يمكن ألا نتحقق، مما يستوجب أن يكون لدى كل مخرج تساؤل طوال الوقت ( هل الفكرة وصلت للمتلقي أم لا ) .

وحول سينوغرافيا العرضين قال خميس بعرض ليلة في القبر ارتبكت الخشبة بمجموعة بانوهات عليها رسومات جميلة لكنها لم تخدم العرض وغير مناسبة - على حد قوله - بينما عث العنكبوت والقمامة بعرض الغرفة كانت مناسبة للدراما بل وكانت عنصراً فعالاً .

وتحدثت الناقدة ليليت فهمي عن عرضي اليس في بلاد العجائب وتسمحي بالرقصة دي بقولها : يتحكم في العرضين سلطة غائبة لا نعلمها وكأن هناك سلطة غيبية تتحكم فيه فلا نعرف من أين أتت أليس وكيف ستخلص هذا العالم، ووصفت عرض "تسمحي بالرقصة دي" بأنه اتسم بسردية شعرية طويلة مع اختفاء الفعل المسرحي وبدا النص كأنه تداعيات، مشيرة إلى روعة الموسيقى الحية، الا أن العرض لم يحفل بوجود سياق بين التنويعات المختلفة في الموسيقي، وحول عرض أليس في بلاد العجائب اشارت لعدم وجود مبرر درامي لدخول الممثلين وخروجهم في أي وقت من أي مكان.

وحول عرض "صدي الصمت" تساءلت الناقدة ليليت فهمي في بداية قراءتها حول المانع من وجود الدراماتورج علي خشبة المسرح، ولماذا لم تظهر الموسيقي الحية برغم أنها معبرة وجميلة، واصفة مسرحية صدي الصمت بأنها عرض حيوي استطاع مخرجه فك خطايته عبر الدراماتورج، مشيرة إلى أن وجود الأشكال الهندسية من دائرة ومثلث ومستطيل أكدت علي فكرة الانضباط في عالم غير منضبط وهو ما قدمته الدراما، إضافة لنجاح الإضاءة البيضاء في تأكيد فكرة خارج الإيهام والخط الاصفر بالدخول في الإيهام ووجود مساحه ساخنه دلت علي علاقته الشخصيات بتاريخها والمساحة الباردة أكدت علي علاقة الشخصيات ببعضها .

وحول عرض " المغنية الصلحاء" قالت الناقدة ليليت فهمي : أن الديكور لم يُظهر لنا طبقة شخصيات العرض خاصة أننا نعلم إنهم من الطبقة البرجوازية والحكاية بأكملها تدين هذه الطبقة، مشيرة إلى أن الموسيقي جاءت لتساعد علي الإيهام والمشهد عكس ذلك تماماً، وكان علي المخرج أن يعيد ترتيب الظواهر دون تفسير ولكن الديكور جاء مفسراً لكل شئ، كما جاء مشهد نهاية العرض زيادة عن الحاجة، مشيرة في النهاية إلى أن المخرج نجح في تقديم النص بشكل كوميدي رائع .

وأوضحت فهمي : أن عرضي ليلة في القبر و المغنية الصلحاء يشتركان في رؤى سوداوية لكنها تؤدي إلى الأفضل فنص ليلة في القبر يتحدث عن المشكلات الزوجية، ويذهب عرض الغرفة لنفس الفكر عبر نثرية طويلة بالعالم المحتجز داخل عث العنكبوت فيحقق فيها حالات الانفجار المباشرة، فالمخرج قدم عالماً لا يوجد فيه أكل ولا إنجاب وهما شيان يمثلان الوجود الإنساني، مع حذف الفروق الجوهرية العميقة بين الناس ليعبر



## المخرج حمدي حسين : البراعة والاقترام اهم ما يميز عروض نوادي المسرح والشباب بحاجة لورش تمثيل

التي عشقته وكيفية تراجعه عن التعلق بأفكار دارون وإيمانه في النهاية.

وحول عرض "المغنية الصلحاء" عبر خميس عن سعادته بالعرض وكيف تناول مخرج " المغنية الصلحاء" النص بروية كوميدية لم يطرحها بهذا الشكل سوي القلائل من المخرجين أصحاب الوعي والخبرة الكبيرة، موضحاً أن النص طرح معنى مهم "أن اللغة لم تعد كيان مهم للتواصل بين الناس" ولكن رغم عمل المخرج على قيمة العبث إلا أنه كان عليه الاقتراب بالحكاية أكثر للمتلقي ، فقد كانت لديه الامكانيات للوصول للمشاهد، لكنه أراد اضحاك المتلقي ونسي المعاني الموجودة بالنص،

وأشار إلى أن المخرج دارس للعبث بشكل جيد ولديه وعي تام به وكان عليه أن يجعل المتلقي يتذكر دائماً الحكاية فيستغني عن بعض الحوارات التي لامعني لها، فأظهر لنا معاني جميلة وكوميديه بدون معني، وقد ساعدته فكرة البانوهات المفرغة لتقديم عرضه الكوميدي بكفاءة، ومع مجموعة الممثلين استطاع المخرج هاني يسري، أن يقدم براعة كيفية التحرك من الثبات للحركة والعكس، وكيف يصل لإنسانية اللعبة ثم يعيد المشاهد

فكرة تحطم أحلام الشباب والثاني ما حدث لأليس في مجتمع الآن وهنا، ولم يأخذ العرض من حكايتها سوي الاسم وبعض شذرات محطات وصولها من عالم إلي عالم ثان، كما أوضح خميس أن عرض "تسمحي بالرقصة دي" يناقش اضطهاد المرأة والاهتمام بالغناء الحي علي المستوى الخلفي لخشبة المسرح، وكذا السينوغرافيا عبر تقديم المخرج لبانوه مقلوب وكأنه العالم المقلوب،

وحول عرض صدي الصمت قال خميس : العرض يحمل الكثير من الوعي بالدراما وفنون الأداء والموسيقي والإضاءة، مشيراً إلى استغراق المخرج في الزخرفة، والتركيز على معلومة أن الهم واحد بالنسبة للرجل والمرأة، مما شكل علامة استفهام ليس لها معني في سياق عناصر العرض.

وأكد خميس في قراءته لعرض "آدم لا يأكل التفاح" علي صعوبة الفكرة لما تحتاجه لشخص ذي خبرة عميقة ورغم ذلك قدمها المؤلف ونفذها المخرج بشكل ممتاز بدأ من آدم وتعرفه علي الأشياء من حوله مروراً بالعالم (وليم) المؤمن بدارون والفتاة



## الناقد باسم عادل: تجارب متنوعة وأشكال مختلفة

حرير" بوصفه أن العرض يعد تجربة نسوية بحكم أن مؤلفته ومخرجه امرأة، مشيراً إلى أن فكرة العرض تدور حول الشباك والمفتاح والرجل المتحكم في كل شيء، فهو سبب الأزمة وهو مغاير تماماً عن طبيعة التفكير الأنثوي، هذا على مستوى صيغة النص، بينما نجد في العرض حالة من حالات التشتت في بعض الأحيان من الإضاءة والإرتباك في بعض كيوهاتها، موضحاً أن شخصيتي (الأم والخالة) طوال الوقت يخرجون من نفس قماشة الجدة حتى أيضاً صوت الفتاه المغاير الذي تم قمعه منتظراً للرجل، وحول عرض "الجوزاء" نوه إلى أننا أمام عرض دراما راقصة، مشيراً إلى أنه لابد وأن نعلم أن هناك أدوات مهمة لعروض المسرح الراقص، من بينها وجود بناء درامي يتم تقديمه من خلال الجسد، أي عن طريق مجموعة من الأفعال الجسدية، إضافة لمجموعة الأدوات المساعدة سواء الموسيقي والإضاءة، كما أكد على أن من الأساسيات المهمة التي تقوم عليها

سرد الأسطورة؟ وهل كانت هناك أزمة في الفضاء الدرامي والفضاء المسرحي ولماذا قام بكسر الحائط الرابع؟ وهل طبيعة النص أكبر من طبيعة العرض على خشبة المسرح، مما أحدث نوع من التوتر والارتباك على خشبة المسرح، خاصة أن المؤلف هو المخرج

وأوضح عماد أنه على المستوى السمعي جاءت الموسيقى متنوعة ولكنها لا تضيف شيئاً، و الأزياء الرسمية "البدل" التي كان يرتديها الممثلون كانت لامعة وكأنها من القرن 21 وياقات القمصان تنم على أنها من السبعينات، وتساءل حول الساوند كلاود وهل جاء مناسباً لمناسبة لطبيعة العرض أم لا؟ مضيفاً أن هناك أيضاً أزمة مع اللغة باستخدام اللغة العربية الفصحى و هل جاء استخدامها كلفة للعرض للشعور بفخامة العرض وإذا تم تقديم العرض بالعامية هل كان أفضل وأكثر مناسبة؟ .

استهل الناقد رامي عماد حديثه عن عرض "شباكنا ستاير" ،



## محمود الحلواني: الجدية عنوان عروض المهرجان

عن تماثلهم .

بينما اشادت فهمي بمونولوج "أنفخ البلونة" والذي جاء موجعا جدا في غاية الرقة والجمال مؤكدة على حضور فكرة الانتحار بالعرضين وإنما لا بد أن نفكر في العبارات الرحيمة بعيدا عن العبارات والمجازات الكبرى التي تكون مضللة أحيانا.

وعبر الناقد محمود الحلواني عن شكره لتجربة نوادي المسرح لما حققته هذا العام من نجاحات بدعم الهيئة العامة لقصور الثقافة، ولكل الفرق المسرحية على مستوى محافظات الجمهورية

وفي تعقيبه على اسم نص "ثائر على سرير العزلة" بأنه يصلح لأن يكون عنواناً لقصيدة شعرية تفعيلية تمتلئ بالرمز والتجريد، مشيراً إلى اعتماد النص على تقنية الهدم والبناء والتفصيل المتغيرة في كل حكاية، فإذا بنا لا نجد إلا هدم يعقبه هدم حيث تمت إضافات كثيرة أدخلت بالنص الأصلي.

وأوضح الحلواني أنه لا يوجد شيء مجاني على خشبة المسرح، فلا بد أن يكون له مبرر درامي وضرب مثالا بالمقاطع الموسيقية لعرض "ثائر على سرير العزلة" والتي جاءت جميلة جداً في ذاتها ولكن تفتقد للمبرر الدرامي، إضافة لطريقة التمثيل التي اعتمدها ممثلو العرض والتي كانت أقرب للتمثيل لكاميرا الفيديو وليس المسرح.

و حول نص ( بيت آل بيجاسوس) قال الحلواني يطرح العرض إشكالية ومجموعة تساؤلات من أهمها لمن يتوجه هذا العرض أو عمن يتحدث والقضية التي يطرحها تهم من؟، وأشار الحلواني إلى أن هناك مسافة بين العرض وبين المشاهد رغم مصرية النص، حيث يقدم طائر مجنح وانهيأ كامل على مستوى العلاقات الاجتماعية وأسماء آلهة وانهيأ حضارة

وأوضح الحلواني أنه استشعر حالة من الجدية وراء العرض فلا يوجد استسهال في الحركة ولا الإضاءة ولا أداء الممثلين .

رامز عماد : تحدث الناقد رامز عماد عن عرضي " ثائر على سرير العزلة" و " القطة العمياء" مشيراً إلى أن عرض ثائر على سرير العزلة دارت أحداثه داخل غرفة خاصة بذلك الشخص الثائر الذي قرر الذهاب لقصر الحاكم فيتم تهديده بإطلاق النار عليه إذا لم يتحرك سريعاً من أمام القصر ثم يعود بتقنية فلاش باك لتري أحداث العرض ثم العودة لنفس لحظة البداية.

وقال عماد أنه كان على المخرج أن يتفهم ان هذا النص له طبيعة خاصة حيث يتكون من مجموعة مونولوجات تدور داخل عقل الثائر، ويستدعي عبرها مجموعة من الشخصيات فإذا بنا نجد أن من لم يقرأ النص، تثار في ذهنه مجموعة تساؤلات كان يستطيع المخرج الإجابة عليها من خلال الصورة البصرية ، موضحاً أن تلك التساؤلات تشمل من هو آدم الذي يحدث لنا حاله من حالات العزلة والانقطاع ولماذا تم حذف المشهد الأول من النص رغم أنه المشهد الاستهلاكي وهل تم تقديم حالة ثورية معينة عبر عنها أداء الممثلين وهل تم تقديمه الآن بنفس الروح والحالة التي قدم بها منذ 2003 .

وفي تعقيبه على عرض "القطة العمياء" قال الناقد رامز عماد : غلب على العرض حالة من الحزن والرتابة، بينما استخدمت الموسيقى في العرض ليست كأداة من أدوات العرض بل ظهرت وكأنها تعمل ضده، وأوضح عماد أن العرض تجربة مختلفة تعتمد على تفسير القوالب الدرامية الثابتة، ولكن هل طرح لنا المخرجين تنويعات بصرية مختلفة عما تم تقديم تلك النصوص بها من قبل وهل جاءت اختيارهم بهذه النصوص من منطلق هم وفكرة أرادوا تقديمها بما يتناسب مع 2019 .

وعقب الناقد رامز عماد: بان لديه مجموعة تساؤلات لصناع التجربة التي يشاهدها، متسائلاً هل هذه التجربة هي الأولى بالنسبة للمؤلف في مجال الكتابة المسرحية أم له تجارب مسرحية اخري؟ وهل طرحت المسرحية ابن نحن وفي اي زمن درامي؟، وهل كانت التجربة مكتوبة بشكل بعيد عن النص المسرحي ثم تحولت الفكرة ليقدمها لنا المؤلف بهذا الشكل، ولماذا قرر المؤلف

رغم قصر زمن العرض نسبياً . وأما عن عرض "القطعة العمياء" فقد تحدث عمار عن أن النص يعد من أوائل النصوص التي طبقت نظرية ما بعد الدراما في المسرح المصري حيث لا توجد حبكة للنص ككل وإنما حكايات فرعية لكل مشهد على حدة تصنع إطار العرض في مزيج متناعم إلا أن هذا المزيج يحتاج إلى تعامل حذر من المخرج حتى لا يقع في فخ التسطیح كما حدث في العرض .

طرح عمار في نهاية تعقيبه ظاهرة غياب فلسفة نوادي المسرح القائمة على تجربة المخرج لأدواته بمعنى اختبارها وليس الإتيان بجديد فهو في النهاية لا يزال في طور التكوين كمخرج .

وحول عرض بيت آل بيجاسوس قال د. طارق عمار : إن هذه النوعية من العروض تقوم على محاولة المؤلف اقحام بيئة غير مصرية بشكل فج لصناعة عمل مسرحي غريب عن نسج المسرح المصري مؤكدا ان هذه الظاهرة تندر بالخطر نظرا لخلو تلك النصوص من البنية الدرامية الحقيقية واعتمادها على التلفيق ومحاكاة عروض مسرحية وسينمائية اجنبية لا لشيء سوى مجرد المحاكاة

تناول عمار مسئولية المخرج عن عمله ومدى تقاعسه الواضح عن تدريب الممثلين بشكل سليم الى جانب عدم درابته الواضحة بكيفية تشكيل فضاء الصورة المسرحية الى الحد الذي دفعه بعمل موقع لتمثيل بعض المشاهد في صالة العرض وخارج الخشبة دون اي داع يذكر . كما جاء الديكور خال من اي دلالات حتى الدلالات التقليدية للزمان والمكان مما جعله عبئا على العمل

في النهاية تساءل عمار حول السبب الذي يدفعنا لمكافأة مثل تلك العروض وتصعيدها للمهرجانات الختامية رغم خلوها من اي قيمة

وحول عرض "شباكنا ستايره حرير" تحدث واصفا العمل بتجربة عمل نسائي وان كانت له بعض الملاحظات، حول النص في ( فعل قتل هذه الطفلة ) فقد جاء القتل بشكل غير مبرر وجاء في لحظة فجائية بدون أي تهديد، كما أن النص به حالة من حالات الرتابة والاستاتيكية، حيث أجبرت المخرجة أنها وضع الممثلتين ( الأم والخالة) في بؤرة في مقدمة المسرح ودائما تتناوبا الجملة والحركة للأمام وللخلف فقط، مشيرا إلى أنها مشكلة تتعلق بالنص، وليست لدى المخرجة ولم يك من الضروري التمسك بهذه الرتابة، مختتما حديثه عن العرض بوصفه عرض مسرحي متماسك .

وحول عرض " الجوزاء" قال د. طارق عمار: أجد أنه من الظلم والاححاف أن تشارك مثل هذه النوعية من العروض في مهرجانات ذات عروض تقليدية، ولا بد أن يكون هناك حالة من التوافق والتناغم بين العروض المشاركة في مثل هذه المهرجانات، موضحا أننا إذا صنفتنا الراقصين على خشبة المسرح هل هم راقصين أم ممثلين فنجد أنهم ليسوا ممثلين نهائيا، لأن الممثل يستخدم مجموعة أدوات من ضمنها صوته وهذا لم يحدث وبالتالي لا يمكن تصنيفه ما قدم على أنه عرض مسرحي .

وأكد عمار: أن المخرج قدم سكريبت "سيناريو" أظهر فيه حالة الانفصال والتردد والثورة على الذات، فلن نجد الخط الدرامي الذي نسير خلفه للوصول كما قاله، حتى على مستوى التشكيل البصري فقد كان غير مبررا، فلماذا تم وضع باين بهذه الطريقة ولماذا استخدم تلك الألوان كلها علامات استفهام غير مبررة، موضحا أن المفاجأة جاءت حينما قدم المخرج مداخلة عن عرضه قال فيها أن لن يستطيع أن يفك رموز وشفرات هذا العرض إلا من يهوى قراءة الإبراج وتمتعن في علم الكواكب وارتباطها بالأبراج. (حيث قدم الجوزاء) البرج بما يحتويه هذا البرج من صفات.



## أحمد خميس: افكار الشتات وتوهة الشباب

أصابتنا بالملل؟ وهل نحن أمام فعل درامي مؤدي على شكل أداء جسدي؟ أم نحن أمام مجموعة من الأفكار التي تطرح وتترك بدون تسلسل ولا ترابط؟.

قال د. طارق عمار في تعقيبه على عرضي ثائر على سرير العزلة و القطعة العمياء أن السبب وراء تصدى المخرج لنص بعينه منطلقاً من ذلك إلى أهمية دراسة النص المقدم قبل الشروع في إخراجه وقدم مثالا على ذلك بأن مخرج عرض "ثائر على سرير العزلة" لم يفتن إلى رمزية استخدام إسم "أدم سميث" كبطل للعمل حيث يمثل الإسم دلالة شديدة الوضوح من أن صاحب نظرية الأخلاق أصابه الإحباط من العالم المادي والقهر الواقع عليه حتى أنه فضل الانسحاب صامتاً من العالم .

وأكد عمار أن المخرج وقع في فخ السميترية المفرطة في نص لا يتسم بذلك على الإطلاق مما أدى إلى وصول المتلقى لحالة الملل

العروض الراقصة - إذا اعتبرنا هذا العرض راقصا - (الموسيقى) مشيرا إلى ما كتب في وثيقة العرض "البانفلت" تنفيذ موسيقي كيف ذلك والعرض كله مجموعة إعداد موسيقي لروئ ثقافية مختلفة مثل موشح أندلسي وموال وموسيقى لبنان وأخرى من شمال أفريقيا، وانعكس ذلك أيضا على مستوى الأداء وموضحا أن (الدراما الحركية الفكرة الرئيسية فيها أن تكون الموسيقى نابعة من خلال مجموعة من التنويعات غير المتمازجة ثقافيا وصنعت حالة من حالات التشتت وعدم التمازج)، كما أضاف أن العرض كان يحتاج لتكثيف، مثل بعض التجارب الراقصة التي نشاهدها في التلفزيون مع مدة لا تزيد عن خمسة دقائق، وأنا أمام عرض من خلال شخصية "الجوزاء" وحالات الانشقاقات التي تجعل المخرج يعيد ويعيد حتى يصل في النهاية إلى حالات الاقتراب والبعد، متسائلا هل كان يحتاج لكل هذه التنويعات الكثيرة التي



طارق عمار : بعض العروض تستسهل محاكاة بيئات لا تمت بصلة للمجتمع المصري



# المخرجة كريمة بدير: أعمالها تطرح قضايا المرأة من منظور مختلف..



فرحة غامرة شملت فريق عمل العرض المسرحي «بهية» للمخرجة كريمة بدير، وذلك عقب حصول العرض على جائزتين في مهرجان ليالي المسرح الحر الدولي بالأردن، وهما البرونزية لأفضل عرض مسرحي متكامل، والذهبية للممثلة ياسمين سمير مناصفة مع الفنانة السويسرية جوانا ريتير. عرض «بهية» إعداد درامي محمد فؤاد، ملابس وديكور أنيس إسماعيل، بطولة هاني حسن، ياسمين سمير، أشرف محمد، نادر جمال، محمد هلال، هدير حلمي، فاطمة محمد، إسلام محمد، رؤية وإخراج وتصميم كريمة بدير.

هي مخرجة ومصممة رقص وتعبير حركي درست البالية في المعهد العالي للبالية ثم اتجهت إلى فرقة الرقص الحديث مع الفنان وليد عوني وقدمت معه مجموعة من الأدوار الرئيسية وكانت الراقصة الأولى في الفرقة، بالإضافة إلى مساعدتها له.. سافرت إلى دبي عام ٢٠٠٥ وقدمت عرضا مسرحيا راقص بعنوان «جومانه في الصحراء» ثم عادت إلى مصر بناء على رغبة الفنان وليد عوني وقامت بالعمل معه مساعدة في فرقة فرسان الشرق للتراث وكانت الفرقة آنذاك في طور التأسيس، حتى تقلدت منصب المدير الفني للفرقة وفي عام ٢٠١٠

قدمت عرض «دعاء الكروان» إنتاج مسرح الغد وشاركت بالعرض في المهرجان التجريبي عام ٢٠١٠ ورشحت لجائزة أفضل عرض بالمهرجان. قدمت مجموعة من الأعمال الفنية والمسرحية وعملت في مؤسسة «ناس الفن» مع الفنانة التونسية سهام بلخوجة وكانت تدرس الرقص وتقوم بتنظيم المهرجانات. عادت إلى مصر وقامت بعمل ورشة للرقص الحديث بالدورة الثالثة لمهرجان شرم الشيخ وكان آخر أعمالها عرض «بهية». تعاونت مع مجموعة من مصممي الرقص الحديث من دول أوروبا.

حوار: رنا رأفت

عرضا واحدا أو عرضين.. فأنا أضع نصب عيني تجربة وأتحمس لها وأضع إحساسي ورؤيتي وتركيزي فيها ودائما أطرح قضايا المرأة من منظور مختلف. وبهية ترمز إلى الأنثى التي تتجسد بها كل المعاني الجميلة، من العطاء والحب والمقاومة وهي الوطن. ورؤيتي هي الإجابة على سؤال: كيف أصبحت بهية مطمعا سواء من قبل الذكر أو العدو أو اللص، والعرض معتمد على الصورة.

أما عن سبب انجذابي للنص، فكما نعلم أن فرقة فرسان الشرق قائمة على تقديم أعمال تراثية بطريقة معاصرة وتراثنا الشعبي مليء بالكثير من القصص والحكايات وعندما يقدم التراث بشكل معاصر يحقق نجاحا ساحقا، ولدينا مجموعة ثرية من الأعمال منها: بهية، ناعسة، شفيقة ومتولي، ومن الأدب: زقاق المدق، وجميعها أعمال إذا تم تقديمها على الطريقة المعاصرة فسوف تحقق نجاحا كبيرا.

- وماذا عن مهرجان ليالي المسرح الحر؟  
هناك حالة انضباط شديدة بالمهرجان بالإضافة إلى المنافسة القوية،

- ما شعورك بعد حصول عرض «بهية» على جائزتين؟

أنا سعيدة، وخصوصا أن هناك ردود أفعال جيدة عن العرض وكانت الأجواء في صالحتنا، فقد حضر السفير المصري في الأردن العرض، والأستاذ خالد جلال رئيس قطاع شؤون الإنتاج الثقافي كان ضيف الشرف.

وكان الاستقبال من قبل القائمين على إدارة مهرجان به حفاوة كبيرة، بالإضافة إلى جودة العروض وانتقائها بشكل جيد، وقد كان هناك حماس كبير لدى أبطال العرض. وأود أن أشير إلى الدعم الكبير من قبل وزيرة الثقافة الدكتورة إيناس عبد الدايم.

- وماذا عن تجربة عرض «بهية»؟ وما أسباب انجذابك للنص؟

عرض «بهية» من أقرب العروض إلى قلبي وخصوصا أنني لست من المصممين الذين يقدمون كما من العروض في العام، ولكنني أقدم

## أقدم «بهية» بأسلوب معاصر



والحقيقة، إنني استفدت الكثير من المهارات والخبرات وكان أهمها رؤيته للصورة المسرحية عن بعد، فهو يهتم بالصورة النهائية ويرى الأشياء من أبعاد مختلفة، بالإضافة إلى انضباطه الشديد والدقة في اختيار مفردات أعماله. والحقيقة، إن الجيل القديم كان يختلف بشكل كبير عن الأجيال الحالية، فعندما كنا راقصين كان إيقاع الحياة يختلف، فلم تكن الحياة مهلكة بهذا الشكل.

## - ما رأيك فيما يقدم من تعبير حركي بالعروض المسرحية؟

الأمر يخضع للسياق الدرامي الذي يقدم من خلاله التعبير الحركي، وهناك نوعان من الدراما الحركية: دراما حركية مرتبطة بالحدث وهناك استعراض مكمل للعرض المسرحي، فعلى سبيل المثال عندما قمت بتصميم الدراما الحركية لعرض «حدث في بلاد السعادة» للمخرج مازن الغرباوي كانت مرتبطة بالحدث.

## - من هو مصدر الإلهام في أعمالك من مؤسسي الرقص الحديث؟

مما أسعدني مؤخرا إشادة المخرجة التونسية سربين قنون أحد أعضاء لجنة التحكيم بمهرجان ليالي المسرح الحر، بعرضي وخصوصية ما قدمته. والحقيقة، إنني أتعلم من أساتذتي وأرى الجيد من الأعمال وأحاول تكوين منهج خاص بي فيما أقدمه، وأكتسب الخبرات، وعندما أقدم تصميمي لعرض أبدأ في تجريب الحركة بنفسني وأقوم بتعليمها للراقصين.

## - قدمتي عام ٢٠١٠ عرض «دعاء الكروان» من إنتاج مسرح الغد، حدثني عن تلك التجربة..

كان ذلك العمل عقب عودتي إلى القاهرة وكان المخرج ناصر عبد المنعم مدير مسرح الغد آنذاك، وقمت بتقديم مشروعني وتحمس له بشكل كبير، وأتاح لي الفرصة لتقديم العمل على خشبة مسرح الغد، وكان أول من شجعني وأتاح لي فرصة إخراج عمل مسرحي. وقد شارك «دعاء الكروان» في المهرجان التجريبي في عام 2010 ورشح لجائزة أفضل عرض، وهو من العروض المحببة إلى قلبي، وقد أعدته دراميا الكاتبة رشا عبد المنعم، وقدم العمل برؤية ومعالجة درامية مختلفة، وهي أن هنادي ليست مخطئة ولكن الخطأ يقع على المجتمع وعلى العادات والتقاليد، بالإضافة إلى خطأ العنصر الذكوري، وقد قدم مصمم الديكور محمود حنفي صورة بصرية متميزة في هذا العمل.

## - من خلال متابعتك لدورة المهرجان التجريبي الأخيرة ما تقييمك للمهرجان؟

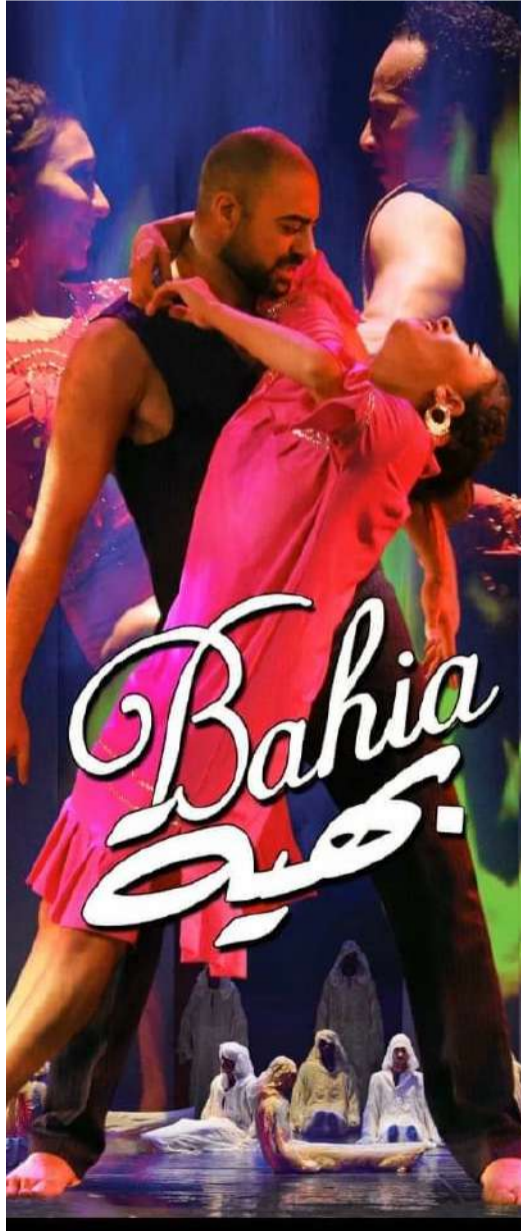
كانت هناك مجموعة متميزة من العروض ولكن هناك ضرورة لتنسيق توقيت تقديم العروض، بالإضافة إلى ضرورة وجود عدد أكبر من عروض الرقص المعاصر، مع ضرورة الاستفادة من الفرق المشاركة على سبيل المثال أن تقوم كل فرقة بعمل ورشة لمدة يوم واحد وهو بدوره ما سيجعل هناك تبادل للخبرات واكتساب المهارات، فعندما أقيم مهرجان للرقص الحديث كانت الفرق المشاركة تقوم بعمل ورش لتحقيق أقصى استفادة.

## - هل هناك مواصفات خاصة للراقصين الذين يقدمون الرقص المعاصر؟

أهم الأمور هو إحساس الراقص بالحركة وصدقه فيما يقدمه وتركيزه وإيمانه بما يقدم وأن يؤدي الحركة بصدق كبير.

## - ما رأيك في الحركة المسرحية مؤخرا؟

هناك طاقات شابة عظيمة ومنها على سبيل المثال وليس الحصر المخرج مازن الغرباوي، والمخرج تامر كرم والمخرج محمد الشرفاوي، والمخرج سعيد منسي، والمخرج عادل حسان.. جيل يحمل طاقات إبداعية ويملك مقومات فنية عالية، ولديه حماس لما يقدمه، فقط كل ما يحتاجه هذا الجيل هو الدعم وإتاحة الفرصة للفنانين المتميزين ليقدّموا إبداعاتهم.



وانتقاء مجموعة جيدة ومتميزة من العروض فأنا أفضل المهرجانات التي بها تسابق، وسعادتني كبيرة بالعروض التي حصلت على جوائز من الدول المشاركة، ومنها عروض من سويسرا وإيطاليا وفرنسا والكويت وفلسطين.. فقد كانت عروضاً متميزة للغاية، وبذل الراقصون في عرض «بهية» مجهوداً كبيراً ومضاعفاً.. فقد قدمنا عرض «بهية» بثمانية راقصين والعرض كان يضم ما يقرب من 37 راقصاً.

وأحمد لله أننا حصلنا على جائزة أحسن ممثلة وحصلت عليها الفنانة ياسمين سمير مناصفة، كما حصلنا على الجائزة البرونزية لأفضل عرض متكامل.

## - ما أبرز الصعوبات الخاصة بعروض الرقص المعاصر مقارنة بالعروض التي تعتمد على الكلمة فقط؟

كلاهما به صعوبات، ولكن عروض الحركة تعد أكثر صعوبة لأنها تحتاج إلى متخصصين وعروض الرقص تعتمد على توصيل المعنى عن طريق الحركة، فتكون الكلمات قليلة، بالإضافة إلى صعوبة التسلسل الخاص بالمشاهد. وفي عرض «بهية» قام الراقصون بالتمثيل ولم أعتمد في المشاهد الدرامية على ممثلين فقط فالراقص باستطاعته أن يمثل. أما الممثل فمن الممكن أن يقوم بالرقص ولكن بشكل محدود. وأود أن أشير إلى وجود مجموعة متميزة من مخرجين عروض الرقص الحديث في الفترة الحالية ومنهم سالي أحمد ومناضل عنتر وغيرهما.

## - لماذا نعانى من قلة عدد المهرجانات الخاصة بعروض الرقص المعاصر؟

لا أعلم ما أسباب قلة عدد المهرجانات الخاصة بالرقص المعاصر، وذلك لأنني لم أكن بمصر ولكن هناك مهرجانات مسرحية تشارك بها عروض رقص حديث وهو شيء جيد.

## - تتلمذتي على يد الفنان وليد عوني وهو أول من أسس الرقص الحديث في مصر، فما أهم الخبرات التي حصلت عليها من خلال عملك معه؟

قدمت أعمالاً مع الفنان وليد عوني كراقصة وكمساعدة له.

# في وداع «بهية» التمثيل المصري



## محسنة توفيق.. ممثلة عالمية منحت حياتها للفن

وأضاف عيد مستطردا: وكتب نعمان عاشور في جريدة الجمهورية: العرض شيق ومثير وأستطيع أن أقرر بلا مجاملة أن هناك توافقا غير هين بين توفيق المخرج كمال عيد في إبراز النص بأداء منضبط الإيقاع يستند إلى قوة وبراعة المجموعة المتفوقة المختارة من ممثليه ابتداء من أمينة رزق ومحسنة توفيق وإبراهيم سكر. وكتب محمد مندور في الجمهورية: الممثلة محسنة توفيق في دور شفيقة وهي تنظر في لهفة تشبه العشق عودة أخيها متولي كانت بارعة كل البراعة على نحو أثبت جدارتها. وفي جريدة الأهرام كتب وحيد النقاش: محسنة توفيق ارتفعت بدور شفيقة إلى مستوى الشخصيات التراجيدية في امتلائها بالانفعالات المتناقضة العنيفة وفي قوة تجسيدها. وفي مجلة المصور كتب محمود أمين العالم: استطاعت محسنة توفيق أن ترتفع باقتدار وأستاذية إلى سماء الفنانين الكبارين أمينة رزق وزوزو حمدي.

تابع كمال عيد: محسنة توفيق تنازلت عام 1965 وقبيل العمل مع فرقة مسرح الجيب الجديدة التي ألفها العبقرى كرم مطاوع مع لجنة من المخرجين والأديب محمود أمين العالم ونيل الألفي وأنا، وقدمت الفرقة الشابة أول مسرحية تعبيرية تأليف برتولت بريخت "طبول في الليل" وكانت بطولة محسنة توفيق والمرسي أبو العباس وبشرى القصبى وأحمد مرعي، وهو تنازل من الراحلة العظيمة أن تعمل مع شباب فرقة مسرح الجيب الجديدة.

### عاشت للفن

فيما قال الفنان الكبير رشوان توفيق: كنا ندرس سويا بمعهد التمثيل عام 1955، ثم تخلت عن المعهد وأكملت دراستها بكلية الزراعة، وأعتبرها

قال د. كمال الدين عيد: أعود إلى عام 1964 في مسرح الجيب المصري في الحديقة الفرعونية، وإلى أول اجتماع لقراءة مسرحيتين من ذات الفصل الواحد للكاتب شوقي عبد الحكيم، جمعت الجلسة الأولى للقراءة أمينة رزق، وزوزو حمدي الحكيم، وسميحة أيوب، وإبراهيم سكر، وحسن عبد الحميد، ومحمد الدفراوي، وفور الانتهاء من جلسة التدريب الأولى لمسرحية "شفيقة ومتولي" اعتذر كل من سميحة أيوب والدفراوي، واصطدم المؤلف شوقي عبد الحكيم بالموقف، وفي مساء الليلة نفسها أخذني إلى منزل الفنانة محسنة توفيق، وقال لي إنه حضر لها مسرحية «جميلة بوحرد» وكانت رائعة، لهذا يرشحها لدور شفيقة بدلا من سميحة أيوب، وقبلت محسنة توفيق الدور، وفي اليوم التالي كانت على مائدة التدريبات ومثلت أنا دور متولي بدلا من الدفراوي لإنقاذ الموقف.

وأضاف «عيد»: كتب جورج البهجوري في مجلة صباح الخير، 21 مايو 1964 يقول: أيها الأصدقاء، لحظة أرجوكم، هذا مسرح مصري يولد من جديد. وفي 25 مايو كتبت فوزية مهران: كانت محسنة توفيق تقف بجسدها شامخة على المسرح لدرجة تقنع بقديسية هذا الجسد الذي تكمن فيه اللعنة. وفي التاريخ نفسه كتب نبيل بدران في مجلة الجيل إنها طاقة فنية متفجرة، سحرتني بقوة أدائها وحساسيتها المرهفة، وفي جريدة المساء كتب يحيى حقي: لم أنفعل في حياتي كلها سواء في الشعر أو في النثر أو المسرح أو الموسيقى أو النحت والتصوير بتعبير عن سيطرة القدر كما انفعلت في لوحة «شفيقة ومتولي» حين سمعت رنة الصاجات في أصابع يغي تقوم من قبرها لتفي بالمكتوب على جبينها لأنها ماتت قبل أن تتم أداء الدين كله، ومحسنة توفيق أصبحت من مفاخر مسرحنا.

«ما قدرش أقول لمحسنة توفيق تعمل إيه» كان هذا رد يوسف شاهين حين سأله الفنانة الكبيرة محسنة توفيق ماذا تريد أن تفعل؟ جاء هذا على لسانها خلال تكريمها من مهرجان أسوان لأفلام المرأة فبراير الماضي، وقد ذكرت أن شاهين قال إنها من أفضل خمس ممثلات في العالم. أمتعتنا بدورها المميز «بهية» في «العصفور». تميزت بأدائها الفني الصادق، وكان آخر أعمالها مسلسل «أهل إسكندرية» الذي لم يعرض حتى الآن، حصلت على جائزة الدولة التقديرية وكانت أول ممثلة تحصل عليها، ومع ذلك فهي ممثلة مسرحية كبيرة لم تنل التكريم المناسب.. رحلت الفنانة القديرة محسنة توفيق عن عالمنا، تصحبها دعوات قلوب من عرفوها، ومن عملوا معها ودموعهم، وتصحبها أيضا كلمات الوداع والذكريات التي نغرد لها هذه المساحة.

شيماء منصور \_ روفيدة خليفة



## اعتبرها شاهين من أعظم خمس ممثلات في العالم.. وسرور قال: تشع بهجة وإنسانية

مساندة الفرقة على الرغم من عدم مشاركتها في العرض، في السينما كانت دقيقة في اختياراتها ولا تقدم سوى الأدوار التي تقتنع بها، تهتم بفكر وقيم ومضمون العمل وهو ما وضعته شرطا ضروريا طوال حياتها لقبول أي عمل.. وأذكر دورها في "ليالي الحلمية"، الجودة والرقعة والإتقان والتفاني والذوبان في الشخصية، كانت لافتة للنظر لأنها مدرسة شديدة الواقعية والحضور.

### فنانة ملتزمة أضافت الكثير للمشاهدين

فيما قال المؤلف محمد أبو العلا سلاموني: الراحلة محسنة توفيق من أهم فنانات مصر اللاتي تحملن المسؤولية القومية والوطنية في ظروف صعبة، وعانت الكثير بسبب اعتناقها للأفكار الوطنية التي ناضلت كثيرا من أجلها وتعرضت للكثير من المشكلات التي أدت إلى اعتقالها عدة مرات، ولكنها أصرت على أن تستمر في طريقها وفي الوقت نفسه كانت تقوم بدورها كفنانة ملتزمة، فأضافت الكثير إلى المشاهدين سواء في المسرح أو في التلفزيون، كما كانت اختياراتها متميزة تتحقق من خلالها الشخصية النموذج الذي تروج أن تسير عليه الأجيال الصاعدة. وقال المخرج حسن سعد: الفنانة محسنة توفيق ليست ممثلة فقط ولكن لها مشاركات مجتمعية كبيرة سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي، هي ممثلة مسرح من الطراز النادر الفريد وسيدة مسرح بمعنى الكلمة،

يخرجها عن الشخصية، حالة تقمص لسيدة مصرية حقيقية لديها ابن هو كل حياتها وتعيش قضية فيها قصة حب لشخص هو من وجهة نظرها السبب في موت زوجها، كان العمل تركيبة إنسانية خطيرة جدا فرأيت أمامي «ميريل ستريب» وهي لا تقل موهبة عنها في هذا الدور، أتذكر أنها حادثني هاتفيا بعد عرض مسلسل أسهمان وأبدت إعجابها بتجسيدي لشخصية فريد الأطرش وكان رأيها هو أكثر ما أسعدني، هي إنسانة راقية وذات موقف وحقيقية في زمن كثر فيه الزيف رحمة الله عليها، وأعتقد أن الله سيكافئها لأن الفن لم يعطها حقها الذي تستحقه.

### محسنة تحوب في الشخصية

وقال المخرج سمير العصفوري: تعرفت على محسنة توفيق في الخمسينات من خلال فرقة كانت تضم مجموعة كبيرة من خريجي وطلبة الجامعات، منهم عادل إمام وصلاح السعدني وغيرنا من الهواة والمخرجين الإذاعيين، كانت جادة جدا ذات اهتمامات ثقافية عميقة وقوية، ولها توجه فكري قوي في هذه الفترة وصاحبة حق، ثم بدأت فترة سكوت حتى بداية الستينات، اجتمعنا على خشبة المسرح القومي في مسرحية «مأساة جميلة» تأليف عبد الرحمن الشراوي، وكانت مسرحية مهمة على المستوى السياسي والعربي، وأصبحت صديقة مباشرة في فترة السبعينات من خلال مسرح الطليعة وكانت تحرص على حضورها الدائم معنا وترحب

من أعظم الفنانات في بلدنا، شخصية محترمة تعزز بذاتها لم تسر في ركاب الآخرين، سعدت أن مهرجان أسوان لأفلام المرأة فكر في تكريمها فبراير الماضي، وأذكر أن يوسف شاهين كان له وجهة نظر في محسنة توفيق أنها من أعظم خمس ممثلات في العالم.

وأضاف «توفيق»: شاركتنا سويا في مسرحية «الشوارع الخلفية» وهي العمل الثاني إخراجيا لسعد أردش، وكان يشارك بها عدد كبير من النجوم من كبار الممثلين حمدي أحمد، حمدي غيث، وزوزو ماضي، وشاركتنا سويا أيضا في مسرحية «وفاة بائع متجول» حيث كان هناك برنامج مسرحي يذاع على التلفزيون يشمل أكثر من مائة مسرحية عالمية، ولكن أعتقد أنها لم تخضع للمونتاج وهي من المسرحيات التي أخرجها محمد عبد السلام، وكانت المسرحية مترجمة إلى اللغة العربية الفصحى وطلبت الفنانة محسنة توفيق من سهير الأتري أن تقدمها باللغة العامية لتصل للجمهور البسيط العادي ويفهمها، وبالفعل قدمناها بالعامية، رحمها الله كانت ممثلة عالمية منحت حياتها للفن والوطن، وأتمنى أن يبحث التلفزيون المصري في مكتبته عن هذه المسرحية ويذيعها.

### ميريل ستريب

الفنان أحمد شاكر قال: لم أشاركها فقط في مسلسل أم كلثوم بل كانت لنا تجربة إنسانية عظيمة في مسلسل «حبنا الكبير» الذي مثل عودة لمحسنة توفيق للدراما التلفزيونية بعد غياب، وكنت أجسد دور ابنتها وكان المسلسل يحمل طعم مصر فمئتها المساحة «لتنمطع تمثيلا»، وأنا أرى أنه في كل أعمالها لم تكن هناك المساحة الكافية التي تليق بموهبتها العظيمة، فقد رأيتها أما حقيقية وصادقة ولم أعهد ممثلة في مصر تمثل بطريقتها من حيث المعايضة الكاملة للشخصية حتى بعد انتهاء المشهد، كانت كتلة من التفاني والالتزام الدقيق بالمواعيد، والتكيز لدرجة أن أي صوت في الاستوديو



## اعتقلت عدة مرات بسبب مواقفها وآرائها

## التقدمية

عليها، وأدرجت الجائزة منذ ذلك الحين ضمن جوائز الدولة التقديرية. أما الفنانة ماجدة منير فبدأت حديثها قائلة: محسنة توفيق فنانة حتى النخاع، تبذل مجهودا رهيبا في الحفظ وكانت «قلوكة» جدا، لدرجة تجعلها تعتذر عن عرض قبل بدايته بأسبوع بدافع القلق والرعب، رغم كونها نجمة كبيرة، الفن لديها كان شيئا مختلفا، وكانت بالغة الحساسية واليد التي تطبب على كل من حولها، وكانت عيناها تتحدث في كل لحظة.

وأضافت «منير»: عملت معها بعرض «منين أجيبي ناس» ولطالما أعطت كل الممثلين حولها على خشبة المسرح إحساسها من نظرة عينها وهذه الصفة لا يمتاز بها إلا الممثلون الحقيقيون، وعلى المستوى الإنساني كانت محسنة توفيق متواضعة للغاية وحساسة جدا، وكانت تحب الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم، وحين كنت أقيم حفلات لهما تكون أول الحضور. محسنة توفيق للأسف لم تأخذ حقها الطبيعي بين الممثلين، ولكن هذا هو حال فنان المسرح بشكل عام.

## تشع بهجة وإنسانية

بينما يقول الفنان مجدي عبيد: محسنة توفيق الإنسان والموقف والفن ليسوا منفصلين عن بعضهم البعض، فهي ممثلة قديرة ولا تحتاج لشهادة من أحد على قدرتها كممثلة، فهي غاية في الروعة، إن كنا في بلد تقدر الفن لكانت أصبحت وزيرة للثقافة منذ زمن، محسنة توفيق صاحبة موقف لصالح الحياة والجمال والخير، محبة طوال الوقت وعاشقة للإنسانية، وهذا لا ينفصل عن موقفها السياسي، كانت طوال الوقت مهمومة بقضايا الوطن والمواطن، ولدينا الكثير من الذكريات خارج المسرح، في اللجنة المصرية للتضامن مع الشعب الفلسطيني واللبناني كانت محسنة توفيق دائما الحضور والدعم، وكانت بمثابة سفيرة لهذه القضية، وحين هموا بجمع التبرعات من ملابس وطعام لتخرج بها سفينة الإغاثة إلى بيروت كانت محسنة توفيق من أوائل من قاموا بجمع التبرعات والذهاب على متن هذه السفينة، أيضا في اعتصام الفنانين لرفض قانون 102 كانت من أوائل المشاركين حتى تم التراجع عن القانون وتم اعتقالها عام 59.

محسنة توفيق صاحبة موقف واضح ومحدد وهذا جانب لا يعرفه الكثير فهي بهية مصر وهي نعيمة التي قال عنها نجيب سرور: حضورها في المسرح يشع بالبهجة والإنسانية والمحبة.. كانت دائما ما تساعد زملاءها ومنزلها مفتوح دائما وكانت عيناها تلمن من حولها.

## حدث ولا حرج

الفنان محمد عبد الهادي قال: في نهاية السبعينات كنت أعمل مساعدا للإخراج، بالمسرح القومي، وفي مسرحية «دماء على ملابس السهرة» من إخراج د. نبيل منيب، وكانت محسنة هي بطلت العرض مع النجم عزت العلايلي، وكانت محسنة تدخن بشراهة، وفي يوم طلبتني في حجرتها، وأعطتني سجائرها، وطلبت مني أن أحتفظ بها، وأن أعطيها سيجارة واحدة فقط بعد نهاية الفصل الأول، وأخرى بعد نهاية الثاني، وثالثة بعد نهاية العرض، وأكدت بإصرار على الالتزام بهذه المواعيد، وافقت ورحبت بالطبع، ولكنني فوجئت بها بعد نهاية المشهد الأول تطلب مني سيجارة، فرفضت، فراحت تلح وترجو بإصرار مليء بالمشاعر الصادقة التي يصعب مقاومتها، فلم أستطع المقاومة وأعطيتها واحدة، فشكرتني وبدأت تدخن بسعادة، وتكرر الأمر في اليوم نفسه عدة مرات وفي غير المواعيد المتفق عليها، وفي اليوم التالي أخبرتني بأنني لا أصلح لهذه المهمة، لأنني أضعف أمام رجائها وإلحاحها، وأخبرتني أنها سوف تكلف صديقي علي خليفة بهذه المهمة، وكان يقوم بأحد الأدوار في المسرحية، وخليفة لمن لا يعرفه يتسم بالجدية التامة التي قد تصل لحد «الغلاسة» الشديدة، وحدث بعد المشهد الأول - ما حدث معي بالأمس - وطلبت محسنة سيجارة من خليفة وبالطبع رفض، فبدأت تلح وترجو بعواطف جياشة وهو كالصخرة لا يلين أبدا، فلما يئست منه قررت إبعاده عن هذه المهمة، وطلبت سجائرها منه، فلما رفض، كادت تجن غيظا منه، وأرسلت عامل البوفيه لشراء علبة سجائر أخرى، وفوجئت بها تعطيها لي، وتؤكد على اتفاقنا من جديد!

تابع: على المستوى الإنساني هي عاطفية جدا، وتستقبل كل من حولها بأحاسيس ومشاعر ودودة، وعلى المستوى الفكري فهي مثقفة جدا ولها مواقف فكرية ومبدئية، أما على المستوى الفني فحدث ولا حرج، ممثلة عظيمة من حيث الالتزام واحترام المهنة والمهوبة، فقد كانت تحضر قبل العرض بساعة، ودائما كنا نتبادل الأحاديث والمناقشات التي لا تنتهي.

سعد أردش على المعاش. وأضاف «منير»: قبل بدء العرض بأسبوع طلبت محسنة عمل بروفات تريبزة مرة أخرى، وقد انتابها حالة من الرعب والذعر، وبعد أن غادرنا البروفة قدمت محسنة توفيق اعتذارا عن العرض، ذهبت إليها مسرعا ولكنها أصرت على رأيها، تشاكرنا سويا وظلت ثلاثة أيام مصرة على الرأي نفسه بسبب خوفها الشديد واحترامها الزائد لمهنتها، وتدخل الفنان علي الحجار وأقنعها، حتى جاء يوم الافتتاح وكان من المفترض أن يُفتح العرض في تمام الساعة التاسعة مساء وقبل فتح الستارة بخمس دقائق لم نجد الفنانة محسنة توفيق، وبعد البحث وجدناها داخل «الحمام» وترفض الخروج.. لم يكن أمامي أي خيار سوى افتتاح العرض والمغامرة، وعندما سمعت موسيقى البدء وجدتها تقف في الكالوس منتظرة دخولها، في اليوم الأول كان الجمهور يملأ قاعة المسرح، في الداخل نحو ألف شخص ومنع من الدخول أكثر من أربعة آلاف شخص، وتألقت محسنة توفيق بصورة لا يصدقها عقل، وبعد انتهاء الفصل الأول دخلت حجرتها ووجدتها تبكي بكاء شديدا وقالت: لم أؤد الدور كما يجب أن يكون.

أضاف منير: عرضت المسرحية أكثر من سبعين يوما، ثم عرضت بمهرجان بغداد المسرحي وفوجئت في أول ليلة عرض بعدد كبير من الجمهور داخل وخارج المسرح، وطلب الأمن وقتها إلغاء العرض حتى لا تحدث كارثة، واقترح عودة إقامة حفلتين للعرض ووافقت محسنة، وحصلت في المهرجان على أفضل ممثلة وحصل العرض على الكثير من الجوائز، وقال القاهون على المهرجان وقتها إن مصر عادت لتكون الأم والنموذج.. هكذا كانت محسنة بسبب حرصها على أن تكون النموذج الصادق تخسر الكثير.

## فريدة ليس لها بديل

فيما قال الفنان أشرف عبد الغفور: محسنة توفيق منذ أن بدأت وهي تحدث تأثيرا كبيرا جدا، كانت بدايتها المسرحية في المسرح القومي في «مأساة جميلة» ثم قدمت عروضاً في مسرح الجيب مثل عرض «أجامنون» وكان لهذا العرض تأثير كبير لأنها تعمل بحساسية شديدة على المسرح، وكان هذا الأمر جديدا في الأداء المسرحي، خاصة في مسرح الجيب الذي يمتاز بكونه مسرحا صغيرا والجمهور قريب جدا من الممثل، لذلك تركت أثرا كبيرا جدا على الجمهور. وخلال مشوارها السينمائي قدمت فيلم «العصفور» وأثبتت أنها ممثلة مميزة وفريدة وليس لها نظير أو بديل، بالإضافة لامتلاكها رؤية في الحياة السياسية ودور مهم في الحراك المجتمعي.

واستطرد: أتذكر حين كنت نقيباً للممثلين عام 2011 لم تكن جوائز الدولة التقديرية تمنح للممثلين بل للإخراج فقط وتقدمت بطلب لتخصيص الجائزة للممثلين ورشحت الفنانة محسنة توفيق وكانت أول من حصل



خلال مشوارها لم تحصل على التقدير الفني المناسب على الرغم من كونها ممثلة مسرح قديرة ولديها ثقافة رفيعة، وهو ما برز في جميع أعمالها المسرحية وغير المسرحية، تتميز محسنة بقدرات فائقة في الأداء، تدرس الشخصية التي تؤديها دراسة شاملة من حيث ثقافة وأبعاد الشخصية، ورغم أنها فنانة كبيرة فإنها كانت مقلة في أعمالها بسبب دقتها فيما تقدمه وحرصها الشديد في اختيار الأعمال التي تشارك فيها، لذلك كان كل ما قدمته هادفا وله أبعاد اجتماعية.. أصفها بأنها فنانة فريدة.

## حالة إنسانية

ويقول المخرج إميل شوقي: عندما قدمت مسرحية «حمام شعبي» عام 96 وكان أول عرض جماهيري بالنسبة لي، كانت الفنانة محسنة توفيق ملتزمة بحضور العرض يوميا وقالت في حوار لها مع عجلة الرويني إن إميل شوقي أهم مخرج في مصر في الوقت الحالي وهو يعادل كرم مطاوع وسعد أردش، وطلبت مني أن نتعاون سويا في عمل فني، وبالفعل قدمت لها نص «سيدة الماضي الجميل» من ترجمة شوقي فهمي، وقرأناه سويا، ولأنها كانت دقيقة جدا قرأت النص الأصلي غير المترجم، وبالفعل بدأنا البروفات ولكن لسوء الحظ أصيبت بوعكة صحية واعتذرت عن العرض.

وأضاف «شوقي»: محسنة توفيق حالة نادرة من الفنانات، تبحث دائما في أدوارها والنصوص التي تقدمها عن القيمة سواء كانت نصوصا عربية أو مترجمة، وكانت صديقه للكاتب الكبير سعد الله ونوس.

واختتم حديثه بالقول إن محسنة توفيق حالة إنسانية وفنية لها مواقف سياسية ضد الظلم والفساد والقهر، وتبحث دائما عن الحرية، وتمثل ظاهرة فنية عربية خاصة بعد ما قدمت دور بهية في فيلم «العصفور»، وكانت ترمز إلى مصر التي تقاوم حتى النصر، محسنة توفيق فنانة كبيرة تعرف جيدا قيمة ودور الفن في تغيير العالم.

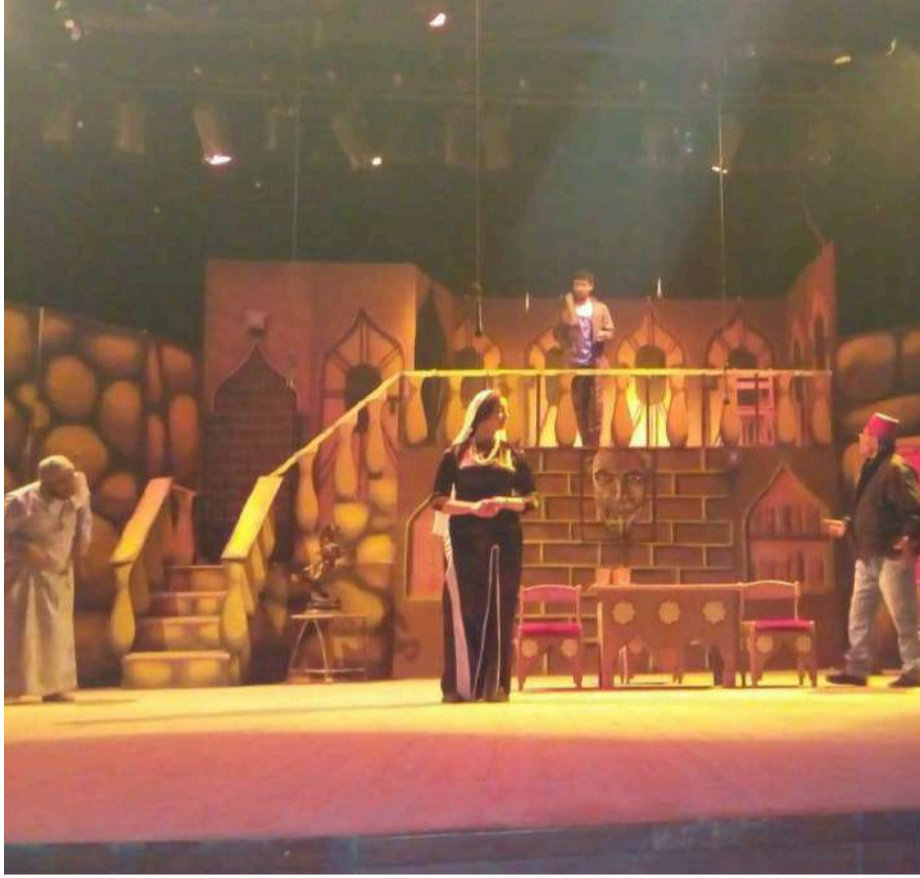
## حرصها على النموذج جعلها تخسر الكثير

بينما قال المخرج مراد منير: طلب مني الراحل عبد الغفار عودة عمل عرض للمسرح المتجول وكان مديره حينذاك، واقترحت تقديم «منين أجيبي ناس» وأن تقوم بطولته الفنانة محسنة توفيق، ولكن عبد الغفار قال لن نستطع إقناعها، وطلبت المحاولة، وعندما تحدثت إليها رحبت جدا وعرضت عليها فيديو العرض الذي سبق وقدمته في قصر ثقافة الأنفوشي، ووافقت على الفور، وفي اليوم التالي أبلغت عودة أن الفنانة محسنة توفيق وافقت على العمل ولم يصدق حتى تحدث بنفسه إليها وأكدت له الأمر، وقال لها كنت أقف خلفك في أحد العروض «بحرية» والآن أقوم بإنتاج عرض من بطولتك، وبالفعل بدأنا البروفات واستمرت أربعة عشر شهرا، وكان رئيس الهيئة حينها الراحل سعد أردش وقد ذهبت إليه محسنة لتطلب منه الموافقة على العرض لكن لم تعرض المسرحية إلا بعد خروج



# رصد خان

## بلا ضابط أو رابط



### بطاقة العرض

اسم العرض:

رصد خان

جهة الإنتاج:

فرقة بني

سويف

القومية

عام الإنتاج:

2019

تأليف: محمد

على إبراهيم

إخراج: حمدي

طلبة



### مجدي الحمزاوي



يعتمد الكثيرون من كتاب الدراما الجدد \_ وبخاصة في المسرح \_ على المصدر الأجنبي الذي توافر بكثرة من خلال الفضائيات ومواقع الإنترنت، ولكن البعض منهم يملك المقدرة على مزج بعض الثيمات الأساسية للأصل المستورد بعضها مع البعض؛ بحيث لا يكون الاعتماد على مصدر واحد، فيتم الكشف عنه بسهولة.

وعندما يفشلون في محاولة مزج ما تم في عملية القص واللزق هذه في البيئة المصرية والعربية، فالمتفرسون منهم يجعلونه في نطاق الخيال أو الواقع الأجنبي.

وأعتقد أن نص عرض (رصد خان) الذي قدمته فرقة بني سويف من خلال فعاليات مهرجان الختامي لفرق الأقاليم هذا العام، لمؤلفه محمد علي إبراهيم، قد يكون قد اعتمد كثيرا على قصص (أنديانا جونز) الشهيرة في عالم التلفزيون والسينما، وأيضا بعض حكايات (أجاثا كريستي)، مع ما تواتر في ذهنه من أعمال مصرية وعربية، بصرف النظر عن كونها أصيلة أو أنها مستوحاة أساسا من نص أجنبي. ولكن ما رأيانه لم يتعد مرحلة الخليط ولم يصل لحالة المزج التام من خلال عدم وجود منطقية الحدث الفنية ولا حتميته.

فما رأيانه هو هذا الرجل الذي يحاول أن يصل لكنز (قارون)، وعندما يصل لبداية الخط من خلال مكان ما، يأمر بأن يتكونه وحيدا، ويدخل في صراعات مع عوالم وأشخاص خفية. وتقر الأيام لنصل للمرحلة الأولى من القرن العشرين تقريبا، حيث يجتمع بعض الأشخاص المئتمنين لعائلة الرجل السابق، بناء على إعلان في المكان نفسه، أخلاقتي وثقافات متعددة.. إلخ. وعندما يصلون يُخلق عليهم المكان وتظهر كتابات فرعونية، يفسرها أحدهم بأنها الأرصاء والتمايم التي يجب أن تكون ليظهر كنز قارون. الأرصاء تستوجب الدم. ومقتل كل شخص يصعد الكنز من أرض للتي تليها، وبالطبع تكون هناك الأطماع، ومحاولة القيام بتحالفات.. إلخ. وفي النهاية يموت الجميع، نندرك أن الرجل الأول فيما مضى بعدما تعب وينس من الحصول على الكنز، قد قبل بصفقة مع صاحب العالم الآخر بأن يكون هو (رصد الكنز)! وفي النهاية، الكل ينتهي ويبقى الرصد وصاحب العالم السفلي.

أولا قصة كنز قارون هذه تناولتها الكتب الإبراهيمية، وكيف أن الله هو من قام بطمس الكنز وخسف الأرض به. فهل يعتقد مؤلفنا أن من قام بالخسف يحتاج لمساعدة من رصد أو سحرة؟ أو هناك إشارة بإمكانية للوصول إليه؟! بالطبع الجواب لا. ولكن في حكايات أنديانا جونز حيث الآلهة الوثنية، خاصة في حضارات الشرق الأدنى والهند والصين، يكون الأمر مقبولا، حيث نلمح الأرصاء والتمايم والحراس.. إلخ.

ثانيا حكاية (الرصد) هذه تكون في مواجهة من يطعمون في الحصول، والمجموعة أساسا لم تكن تعرف بالوجود له ولكنهم استدرجوا! ووظيفة الرصد الأساسية تكون أولا في الإخفاء، وثانيا في الحماية ممن يحاول الوصول، مع الوضع في الاعتبار أن الباحث الأول كان فردا، ولم يذكر أي شيء عن أبناء له أو عائلة.. إلخ.

ثم اعتماد النص على حالة (الاحتجاز) الشائعة، وهي حالة تكون لكي ينتقم شخص ما من مجموعة ظلمته أو يعتقد هذا، وهو يتناسب مع الحالة المدبرة من خلال الإعلان في النص، ولكن في النص أيضا لم يرقم أحد من المدعوين سابقا بالإساءة لصاحب الدعوة، بل لم يعرفه أساسا فالفاروق الزمني بينهم كبير أساسا.

أم أنه قرر تغيير الجلد والبرهنة على جودته في العمل مع المسرح بالشكل التقليدي؟ ولو كان هذا لربما كانت هناك دقة في اختيار نص العرض أكثر من هذا. وربما التعامل مع خشبة المسرح بشكل أكثر حرفية. فليس من المعقول أو المضمون وضع القتل الأول على المنضدة في المنتصف مرتكزا ببطنه عليها ووجهه للأسفل، لأكثر من عشر دقائق، وهو في حالة الموت، ونحن نلمح صعود صدره وهبوطه، مع عدم التحكم فيما يمكن أن يحدث من تحركات لا إرادية. ولو كان قد وضعه على الأرض خلف المنضدة لربما كان أجدي، ليريح الممثل من جهة، وتجنبنا لما يمكن أن يحدث من جهة أخرى.

ولست أدري لماذا انساق حمدي طلحة وراء أحمد أبو طالب مهندس الديكور، في جعل القبو المحتوي على الجثث والخمر خارجا عن نطاق الخشبة في الجهة المواجهة للجمهور، أي أنه كان فعلا أسفل خشبة المسرح يسارا. من الناحية التشكيلية هو أمر غير مقبول وكان ربما أجدي لو كان غير مرئي في الجهة الأخرى من المسرح، أي فيما وراء المشهد وليس أمامه. أما دلاليا فهو حر في أن يرى ما يراه، ونحن أحرار في أن نرفض رؤيته أيضا، ولكن حتى في هذه الحالة كان يجب أن تمتد الرؤية التشكيلية لهذا المكان ما دام قد اعتبره جزءا من منطقة تمثيله، أو تفعيل الحدث أو التهيؤ له.

ربما سيقول البعض إن هناك كما كبيرا من الجمهور قد ظل لنهاية العرض. نعم، هو هذا، ولكن امتدادا لحالة المشاهدات التي تترقب ما يمكن أن يحدث ولكن في هذه الحالة من أمور غير مترابطة، وفي هذه الحالة ستكون الدهشة أكبر، مما يستدعي انتظار تفسير، ولكنه لا يأتي. والنتيجة هي الخروج بدون أي أثر كان، أي أننا كما كنا أمام عرض كانت ميزته الأولى هي قتل الوقت. ولو كانت رؤية المؤلف والمخرج هي الجدل مع الموروث أو المتواتر فهي لم تصل، ولو كانت الإحالة أننا كمجتمع ننتظر الحصول على كنز قارون، وفي سبيله نقتل أنفسنا انسياقا متعسفا مع بعض دلالته، فهي لم تصل أيضا؟

والكلمة الأخير لحمدي طلحة هي أن الاستمرار فيها يجيده المرء ليس عيبا، وإنما العيب فيما غير ذلك، أو عدم الحصول على قدر كبير من الجودة في العمل في منحنى جديد.

أما الحالة الثانية للاحتجاز فهي الحالة التي تكون غير مخطط لها، مثلا (سكة السلامة)، وفيها يكون الدافع الأساسي هو التعرية والبوح والاعتراف، ومن ثم النظر في ما سيكون بعد ذلك، حيث تطرأ تغيرات على البعض، والآخر يعود لما كان عليه.

وللأسف، فقد اعتمد النص قليلا على شيء من الاعتراف والبوح، في حالة احتجاجا مدبرة! ثم وضع بعض الحروف الهيروغليفية، وتفسير بعض أمور القتل نتيجة الطمع الذي لا بد أن يكون، وهو الطمع الذي يعمي. فهو جاء لإمكانية الحصول على الشيء، دون أن تكون هناك فرصة كبيرة في الخروج أساسا. ولو كان هذا الأمر قد عولج بشيء من الحرفية لكننا أمام عمل جيد. وزمن النص الذي يعود لبدايات القرن العشرين ربما جاء صدفة أيضا، فلم يكن هناك أي دراسة لحالة المجتمع أو الشخصيات في أواخر القرن التاسع عشر؛ بدايات القرن العشرين.. مثلا تصوير شخصية الجندي الذي حارب فيما وراء البحار بناء على أوامر الخديوي وقتها، وكيف يكون حديثه أولا، ومن ثم زيه وبينته؟

وهنا يكون الحديث عن المخرج حمدي طلحة، وهو من هو في مسرح الثقافة الجماهيرية، بل أعتقد أنه أصبح جزءا من تاريخها. ولكن هذا التاريخ كان من خلال أعمال مسرحية لا تعتمد على العلبة الإيطالية من ناحية. ومن الناحية الأولى الاعتماد على نصوص مكتوبة خصيصا لمكان ما، وتتناول حدثا أو تاريخا للمكان أو الناس التي كانت أو ما زالت تعيش به. فهل التمس عليه الأمر وظن أنه بتقديم نص يتحدث عن كنز قارون امتدادا لما يقوم به؟ مع العلم بأن النص لو كان تناول كنز أحد الفراعين أو كنزا تخيليا قد يكون الأمر اتساقا مع المرجعيات الثابتة. أم أنه يقصد تشكيكا في هذه المرجعيات؟ لو كان قصد تشكيكا لوضع إمكانية ولو بعيدة للوصول.

أم قد اكتفى بتقديمه نص جديد ومؤلف جديد كما يقول؟ لو كانت هذه هي النية لربما كان قد تدخل بالأمر ووضع هناك دافعا. لربما من خلال خبرته كان قد طلب من المؤلف أن يكون هناك أوراق موروثية للشخصيات أو حكايات متداولة بما يشير لجدهم وللكنز؛ ومن ثم حالة من الطلب والطمع وأصبح الأمر منطقيا.

# نوادي المسرح ٢٨ ..

## معمل مواهب مصر



بطاقة العرض  
اسم العرض:  
عروض ختامي  
نوادي المسرح  
جهة الإنتاج:  
الهيئة العامة  
لقصور الثقافة  
عام الإنتاج:  
2019



لانسحاقية الإنسان تحت تروس الأنظمة الشمولية، والقضايا الكبرى، والصراع الاجتماعي، الشعور بالتصاغر أمام العالم الكبير، رغم أن الشكل جاء فاقداً لتسلسله المنطقي، وعمد إلى تفتيت مركزية الحدث لتعمل هذه المشاهد المبعثرة على خلخلة القنوات، وتقويض الفرضيات العقلانية التي طرحتها الحداثة، واستحالة تحديد المعنى، والتلاعب بالتصورات، وأساطير تصوير الواقع، وبالرموز والمعاني، عبر أداة الكولاج، التي دمرت استقلالية العرض المسرحي.

هذا الارتباك بين الموضوع وطريقة تقديمه إلى مشاهد الألفية الثالثة جعل من العلاقة بين العرض والمشاهد مرتبكة، بين أن يعمل وعيه التفسيري للرموز التي امتلأت بها الصورة المسرحية، أم يستسلم أمام التراسل العشوائي للوحات لعله يجد نفسه أحد أبطالها.

### «أليس في بلاد العجائب»

انطلق عرض البس في طريق غريب وسلمي بعض الشيء، وهو ان ليس القادمة من الغرب إلى مصر أرض الحضارة، هي التي تحمل القيم النبيلة القادرة على البناء من جديد وإزالة قيم التشوه التي وصلنا إليها بسبب الخضوع تحت سلطة راس المال الخليجي الذي يشترى البشر، والتكنولوجيا التي تخدر شعورنا بالواقع المأساوي الذي تشبه الحياة فيه التعرض للكلمات المتلاحقة كما ظهر على المسرح في مشهد دال للغاية.

كيف عملت الستائر المنقوشة برسومات الفراشة على فصل حدود عالمي «أليس» مصر الحالية ومصر الفرعونية؟ الحقيقة أن ذلك لم يحدث فقد كانت «أليس وعارف» يتحركان خلال المدرسة والمستشفى في زمن واحد فقط، بلا أي رعاية للحدود «الزمانية» بين العالمين، ما جعل الديكور كل مهمته أن يعرف المشاهد أننا في مصر، وهي وظيفة ساذجة لإمكانات ديكور غير محدودة لدرجة أنه كان بإمكانه أن يصبح شريكا في التمثيل على المسرح.

### «صدى الصمت»

العام الذي يحاكي أي شخص في العالم، وقد غلبت «الاسكتشات» على استعراض أساطير عامة كالطبيب والضابط والمعلم.. إلخ. ونجح العرض في تقديم تصور ساخر لصراع السلطة والمجتمع، وفشل في أن يوثق هذا الصراع مع الجمهور.

يُقدم العرض صراع الأشخاص الكائنين في بيت الحظ مع المهندس الذي يطلب منهم البحث عن التفاحة، وقد أفاد تصميم الملابس هنا في إضفاء طابع أمريكي عليه، بدء من قبعته وحتى حذائه الأشبه بمظهر الكابوي في الخمسينات، ما يتيح للعرض أبعادا سياسية، فهو في الغالب يبنى رموزه من جانب واحد فقط، فنحن قد نستقبل أن المهندس رمز للرأسمالية أو السلطة الانتهازية القائمة على المصالح، بينما لا نعرف من هو الطرف الآخر ولا ماذا يصيغه.

لعل هذا النوع من الدراما يفقد شيئا خطيرا، وهو المساحة الدقيقة الفاصلة بين الإلغاز والإبهام، وينزلق الشكل في أحيان من التجريب إلى التخريب، ولا تقدم الحكاية أطرا معرفية لكنها تتناثر مع كل نسق دلالي، لتصبح وحدها مجرد مسخ مشوه غير مكتمل النمو. وقد صاحب العرض الكثير من المشاهد التي فقدت دلالتها لدى الجمهور، فقل التفاعل مع الصالة وزاد الارتباك، وسقطت المعاني.

في دراما العبث تقدم نماذج شديدة الاتصال بالمتفرج، على عكس «فاكهة الخريف، تسمحي بالرقصة» الذي اعتمد نسقا عاما مغلقا على نفسه. ورغم ذلك لم يمنع ذلك وجود بعض الرمزيات التي تتقاطع إستمولوجيا مع وعي المشاهد، مثل الصراع على التفاحة وما تثيره عن الغرائز والخطيئة الأولى في «فاكهة الخريف»، وأول معرفة الإنسان بنفسه، ولعل تغيير اللوحات الذي يتم عبر شخص خارجي، جعلنا تحت ضغط قوة خارجية تعمل على تغيير النظام، ما يعمق لنا مدى الشعور بالاستلاب وعدم أهميتنا في التأثير على مجريات الأمور.

ولقد غلب على «فاكهة الخريف، تسمحي بالرقصة، الغرفة» هذه النغمة التي تتقاطع مع أدب الحداثة، والذي شغل كثيرا بالتعرض



محمد علام

قدم مهرجان نوادي المسرح في دورته الثامنة والعشرين، عدة تجارب مسرحية هائلة، اشتركت بعض هذه التجارب رغم تنوعها في عدد من الزوايا التي تطل من خلالها على العالم وعلاقته بالإنسان وعلاقة الإنسان بذاته، وطرح أسئلة الوجود وأسئلة الغاية، ورغم تنوع الأدوات التي غلبت على بعضها التعبيرية أحيانا وأدوات الاستبطان السريالي في أحيان أخرى، فإن أغلب الأزمات التي طرحتها دراما العروض التسعة التي تناولها في هذا المقال قادت إلى مصير واحد.

### «فاكهة الخريف»

تتراص الكراسي بعرض المسرح، ويواجه الممثلون الجمهور في افتتاحية قد تصل إلى ربع الساعة، نتعرف من خلالها على عالم مواز لعالمنا، يتقاطع معه ولا يتطابق، حيث لعبت السينوغرافيا دورا كبيرا، ربما أكبر من تأثير الممثلين.

تحمل الشرائط الخضراء في الخلفية عبارة كاشفة وشديدة التوجيه للمشاهد «بيت الحظ»، ويتألف العرض من مجموعة من الاسكتشات التي تتوالى في خط مشوش، وعبر عدة فضاءات شديدة التشويه سواء من حيث مفردات الزمكان، أو من حيث لغة السيكلوجيا وظلال الشخصيات، ولأحيان كثيرة نحن لا نعرف من الذي يتحدث، لكن العرض استند على أكثر من مدرسة مسرحية، فهل أفاد ذلك «المشاهد»؟

من ضمن سمات التعبيرية المميزة، غياب الشخصية، وصعود النمط

في تفتيت حياة ميدو بينها الإشارة إلى أن غياب الإرادة التي تصوغ خياراتنا وخضوعنا لأهراط اجتماعية، هو نوع من الإنتم، وذنوب في حق المزية التي تعرف الإنسان متبينا عن العالم، وبدلا من ذلك نجده يهرب، ويتوارى بعيدا عن اتخاذ قرار يخصه خوفا من الاختلاف والفشل وتحمل المسؤولية.

إن مكونات المسرحية تنبع من الداخل، فالفكرة تتضمن الشكل اللائق بها، والعمل المسرحي في مجمله يتضمن وسائل التعبير التي تلائمها، وجميع الوسائل صالحة بشرط أن تنبع من ضرورات درامية، لا أن تحشر فيه حشرا، أو تقحم عليه إقحاما.

ولقد جاءت معظم المشكلات التنفيذية في عرض «ليلة في القبر» بسبب عدم توفيق المخرج في اختيار الشكل المناسب لفكرته وصياغته بالطريقة اللائقة ما جعل اللوحات التي تكون منها الديكور، مجرد لوحات فقط، وليست مجالا مسرحيا.

ولقد غلب على عروض «فاكهة الخريف» وتسمحي بالرقصة والغرفة» اختيارهم لعرض أفكارهم عن طريق تشظي بنية الدراما، وتفتيت مركزية الحدث، وبعثرة علامات الدراما منهجيا أحيانا وغير منهجي في أحيان أخرى، ما يجعلنا أمام حالة عامة من التآزم وعدم القدرة على تحديد فكرة واضحة، ورسم حالة عظيمة للشعور، وعدم الرغبة في حكي حكاية مكتملة، فتتأمل المشاهد كلوحات مبتورة كما في «فاكهة الخريف، أو تسمحي بالرقصة، أو ليلة في القبر»، أو كحالات من البوح الانفعالي كما في «الغرفة»، هذا كله يصغ عالما يريزح تحت ضغط مربع، نجحت بعض العروض في الإشارة إلى طبيعة هذا الضغط بوضوح، ولم تستطع بعضها سوى أن تزيد شتات المشاهد وتغرقه في حالة من الارتباك وعدم الفهم.

من المشاهد إن هذه العروض التي أتت من أقاليم مختلفة، تحمل وراءها عقولا تفكر في هوموم عصرها ومجتمعها بجدي لا يمكن إغفالها، ويمكن القول إنها تسعى إلى صياغة جمالية خاصة بها حتى وإن أصابها بعض العثرات، فلعل أغلب المخرجين لديهم براعة متفاوتة في التعامل مع الصورة المسرحية، لكنهم يهملون تشييد الأعمدة الأساسية التي تقوم عليها هذه الصورة، فلسفيا ودراميا. وقد يرتبك البعض فيسقط في فخ التفسير والشرح والتسلط على المشاهد كأنه مريض يتم حقه بعبارات حكيمية كما غلب على عرض «أليس في بلاد العجايب».

ورغم التأكيد على محاولات جادة لابتكار حلول فنية للتعبير الدرامي مثلما حرص عليه بوضوح عرض «المغنية الصلحاء»، إلا أن كل العروض عبرت عن أزمة في التعامل مع واقعها، فعمدت أحيانا إلى استعارة واقع آخر غربي، كما في عرض «آدم لا يأكل التفاح»، أو استبداله بواقع فانتازي له قوانينه الخاصة، كما في عرض «مدينة الثلج». أو اللجوء إلى تشويه الواقع مثل عرض «ليلة في القبر»، وخصوصا عرض «الغرفة» حيث جعل العالم كله داخل غرفة تغلقها شبكة عنكبوت كبيرة، مع إغفال الإشارة بدقة إلى ما تمثله شبكة العنكبوت وهي رمز استعاري محايد ناهيك بأنه مستهلك، فأزمة الاستعارة في الديكور أنها إذا لم تجد ما يغذيها منطقيا خلال سياق الدراما، ستجعل الديكور دخيلا وزائدا عن الحاجة ولا قيمة له. فشبكة العنكبوت تحمل دلالة الاصطياد، وتحمل الإشارة إلى مكان منسي مهجور، وكلتا الإشارتين تضعان المشاهد في حيرة.. أي طريق يسلك؟

هل نحن فرائس تم خداعها واصطيادها ما ينفي عنا المسؤولية ويجعلنا نعلق مصيرنا على كاهل إرادة فوقنا أو سلطة أعلى، أم أننا أصحاب خيارات مشوشة أدت بنا إلى مسار مُضِلِّ مُظْلَمٍ، لا سبيل فيه سوى البكاء على انكساراتنا وخيباتنا؟

إطارين كبيرين على يمين ويسار المسرح يقف داخلهما الممثلون كأنهم لوحات في منزل فارغ لم يبق فيه سوى اللاشيء، ويعد الإطار الفخ أو المشكل في الأمر هو الذي في مركز المسرح حيث جاء كنافذة مستطيلة تجلس بها فتاة أغلب الوقت متخذة وضع اليوجا وخلفها أرجوحة معلقة، ولعل عدم قدرة الدراما أو اهتمامها بالإشارة إليها إذا كانت لوحة من اللوحات، أو جارة في البناية المقابلة، ما جعلها موتيفة مجانية، ومهدرة لطاقة تمثيلية وضعت على الخشبة مهملة تماما.

عمل العرض على تجريد يونيسكو من عالمه المأساوي، ومن طبقتة الاجتماعية التي خلق تقنياته الكوميديا من أجل تعريتها ونقدتها، فجاء العرض حاملا لدراما عارية من أساس فلسفي واجتماعي صلب، ولا يعرف أحد على الإطلاق من هؤلاء، ولماذا نحن نضحك عليهم؟

### «مدينة الثلج»

اللعب في مدينتها تستطيع أن تتحرك وتنهض وتقول لنا أنها موجودة، إن الحركة «ألمانيكانية» عبرت بوضوح عن أنهم مسلوبو الإرادة، ومطوي الإدراك، ولكن.. لماذا؟  
نجح المخرج في السيطرة على كتيبة من الممثلين، وأخرج منهم قدرات تمثيلية بارعة، حققت مبدأ المعاشية بنجاح واضح، ورغم عدم التأسيس للشخصيات بشكل عميق دراميا، فإن الممثلين عوضوا هذا العوار بتناغمهم الأدائي المتقن.

عندما يصطحب بابا نويل الطفلة إلى مدينة اللعب ليقدمها هدية، نسقط أمام صدمة كبيرة إننا أمام قوتين يدركان حقيقة اللعب، بابا نويل وهو النبي المنتظر بالنسبة لهم ما يمثل يقينا غير ملموس، والجد الذي لا تعرف من هو لكنه يمثل لديهم يقينا ملموسا، وظهرت بعض الإشارات إلى تفوقه الصناعي عليهم وتعدد خبراته عن العالم الكبير، الذي لا يعرفون عنه شيئا، وعلى الرغم من الغمز واللمز لثنائية العلم والدين، وصراع الجبرية والخيارية، فإن العرض لا يحسم انحصاره كثيرا ويقتل الدراما في اللحظة التي تحتضن فيها الطفلة ليبدأ وعي الدمية «جيمي» في الاستيقاظ وتبدأ مشاعره في التآجج، وتتحرك حركته ويتمكن من إدراك تفاصيله، وهو المخرج الدرامي والفلسفي الذي قدمه العرض، كي نتحرر علينا أن نهض على جثة فدائي، أو مسيح منتظر، حينها فقط تتحول من مجرد ألعاب، إلى بشر لديهم إرادة.

### «ليلة في القبر»

يتعامل عرض «ليلة في القبر» مع مسألة الموت كحقيقة لا مفر منها عبر استعراض تاريخ حياة «ميدو/ محمد» في ثلاث مستويات على اليمين واليسار وفي الخلفية، ورغم الخلل الواضح في مفردات المنظر المسرحي، وارتباطه دلاليا بالدراما، وتعبيره عن حدود العوالم الثلاث القبر والماضي والحاضر، فإنه يحسب لفرقة أسويط الجرأة في التعامل مع قضية وجودية كبرى طرحها العرض بشراسة واضحة وهي كيف نموت؟

وتحت سؤال كيف نموت، إشارات للعوالم الثلاث التي جاهد المخرج

في زمن ما نهضت الحرب، مخلقة وراءها عددا من الأموات، والأحياء الذين يعانون آلام الفقد والوحدة، يجاهدون الخروج من عزلتهم ودعم قيم البقاء، عبر رجل وامرأة، وضعتهما ظروف الحرب خصمين لماض مخضب بالدماء وجثث القتلى، وجعلتهما أيضا جيرانا في الحاضر، ويتساءل كل منهما منذ الدقائق الأولى للعرض العرض: هل يكفي أن احتاج إليك كي أبعد عدائي لك؟

يبدأ «الدراماتورج» العرض بعقد ميثاق مع الصالة أن هذا مشهد تمثيلي وينبغي علينا أن نتعاون لإخراجه في أفضل صورة، هكذا نجح في إدخال المشاهد إلى عالمه وحصد تفاعله بشكل ملحوظ. حيث كسر الإيهام وجعلنا أمام لعبة «مسرح داخل مسرح».

يستغل «الدراماتورج» هذا الميثاق، ويتدخل في الأحداث أحيانا بالإضافة أو الحذف، في مغامرة خطيرة أن تهرب منه حدود العالمين الآني والآخر الذي تدور فيه الحكاية، ولقد نجح في ضبط عوالمه، حيث كان تدخله في الحدث بالتوقيف pause يأخذ بيد مشاهده كي لا يفقد الاتصال بالحكاية.

رغم عدم التجديد في المعنى المراد توصيله ولا حتى تطويره قرابة الساعة، فإن كفاءة الممثلين نجحت بشكل كبير في كسر تكرار سؤال الحاجة وأخلاقيات الإنسان، فقد تكرر أكثر من مرة السؤال كيف أتواصل مع الشخص الذي ينتمي للبلد التي قتلت ابني؟ ويقفز سؤال جديد.. إلى ماذا ننتمي؟

إلى عالمنا الذي يفرض علينا الصراع بين أركانه إلى حسم انحصارنا لأحدها ومعاداة الآخر؟ أم إلى فطرتنا الأولى التي جاءت معنا لا نعرف سوى الفعل الإنساني مجرد من التقسيم العرقي والديني والسياسي؟

كل هذا وصل عن طريق الحوار المسرحي المبتور، والذي حمل عبء ثلثي العرض، بينما ظل جزء من الصورة المسرحية مبهما بلا ملامح، غير قادر على الاشتراك في التعبير، فقد توزعت عدة موتيفات بشكل غريب ومربك ومجاني، وأغربها الممثل الراقد على كرسي مدولب، ماذا يفعل طول العرض وما دوره في الحوار الدائر بين الرجل والمرأة؟ ويبدو أن هذا البناء المشهدي يُجاهد كي يُعبر عن شيء ما، ولكنه لا يعرف أو لم يستطع ذلك بالشكل المناسب، ولكن هذا التعامل مع نص قاسم مطرود يضع تجربة «صدي الصمت» خطوة حقيقية على طريق المسرح المعاصر.

### «المغنية الصلحاء»

لماذا فقد السيد سميث والسيدة سميث الطريق إلى منزلهما؟ ان التعامل مع نص ليونيسكو شديد الخطورة ومحفوف بالمخاطر، فالعالم عند يونيسكو على قدر تقليديته الظاهرية إلا أنه متنافر مع داخله، ولعل مبدأ تقويض الوسيلة التواصلية للغة الذي اعتمده يونيسكو في أغلب مسرحياته جعل نصوصه تحمل بعدا كوميديا لا يمكن إغفاله، ولقد فند «مارتن أسلن» فنيات الكوميديا عند يونيسكو إلى نحو 16 تقنية، ونجح المخرج محمد قاعود في التعامل مع هذه التقنيات الكوميديا ببراعة وبدقة متناهية. قدم الديكور بيت السيد سميث بأدوات تجريدية للغاية، بواسطة





# يعيش أهل بلدي

## كباريه سياسي بالقومي يفضح نيات النخبة



بطاقة العرض

اسم العرض:

يعيش أهل

بلدي

جهة الإنتاج:

فرقة المسرح

القومي

عام

الإنتاج: 2019

تأليف: محمد

البغدادي

إخراج: عاصم

نجاتي



ثم يقابل المجموعة (الاقتصادية السالكة في كل الاتجاهات) وهي التي أغرقت البلاد في الديون، وتلك التي أفرزت نظام الخصخصة. ثم المجموعة الانعزالية (ولاد الرايقة) الذين لا يختلطون بالشارع والمجتمع والناس فهم على درجة كبيرة من الثراء واتخذوا لأنفسهم جزرا منعزلة بين طبقاتهم المرفهة ولا يعرفون إلا التنزة وقضاء أوقاتهم في المنتجعات السياسية والنوادي وغيرها، وكذلك يلتقي بمجموعة المتأسلمين الذين يريدون السيطرة على الشعب ومقدرات البلاد باسم الدين تحت شعار (يانحككمم بانفرمكم). ثم يلتقي بمجموعة رجال الأعمال الذين يسيطرون فعليا على كل شيء وهم الذين يتحكمون في الاقتصاد والأسعار، بل يمكن القول إنهم هم الحاكم الفعلي للدولة حيث يتحرك كل المسؤولين والوزراء كمجرد عرائس وخيوط من تحتهم.

بين كل هذا تخلل العرض فواصل خفيفة تعبر عن محاولة ترفيه الحاكم الجديد وتهيبته نفسيا للمقابلات، بواسطة فتاتين تعملان في القصر لهذه المهمة فقط، كتقليد متبع مع كل الحكام السابقين وهي تعبر عن كم الرفاهية والبذخ الذي يعيشه حاكم البلاد.

وفي النهاية يطلب الحاكم من مدير المراسم إدخال المجموعة الأخيرة، الذي يخبره أن المجموعة الأخيرة هي قوى الشعب الحقيقية التي تتضمن العلماء والبسطاء والمهمشين والمخلصين، العالم والعامل والفلاح والموظف والمدرس والطبيب وغيرهم، كل من يعمل بجد وإخلاص للوطن، يفاجأ الحاكم هنا بأن مساعدة أو مدير المراسم (واحد باله) يخبره بأنه من ضمن هؤلاء المخلصين هو طقم المساعدين له داخل القصر وأن كل ما سبق كان مجرد اختبار له لكشف صلاحيته وملائمته في إدارة شؤون البلاد بإخلاص وجد.

نحن أمام كوميديا سياسية دسمة تنتمي إلى مسرح الكباريه السياسي، فهي تناقش الواقع السياسي بشكل خفيف من خلال

نحلم (سوا) بصوت الرائعة مروة ناجي ذات الصوت الشجي الرنان، فيضعنا المؤلف محمد البغدادي وهو نفسه كاتب الأشعار منذ البداية في دعوة صريحة لتوحيد الحلم والتكاتف من أجل بناء الوطن، كاستهلال للعرض لنكتشف بعد ذلك أحداثه من خلال حاكم جديد للبلاد تم انتخابه أو اختياره مؤخرا من قبل الشعب (أحمد سلامة)، وهو كما يبدو - من بين السطور وقد أصرت الرقابة على التغيير - أنه كان قائدا لثورة على نظام سابق، وقد أتي باختيار الشعب ويرغب في أن يرسخ فكرة حكم الشعب لنفسه بنفسه، فيطلب من مدير المراسم بالقصر (محمد رضوان) والذي يدعى باسم (واحد باله) أن يجمع جميع طوائف الشعب ليختار من بينها من يمثل كل طائفة، وقد استطاع مدير المراسم بمهارته وخبرته، حيث نرى أنه لا تفوته فائتة، أن يقوم بتقسيمها تقسيما فتويا إلى ستة طوائف، حيث يقابل الحاكم كل منها على حدة للتعرف على أفكارهم واختيار شخص من فئة ممثلا عنها في المجلس الوطني الذي سيحكم البلاد. في البداية تدخل عنوة شخصية تدعى (ماعت) والتي تقول إن اسمها هو اسم إلهة الحق والعدل عند الفراعنة مدعية أنها مهد الحضارة وتدعي أنها ممثلة للجمعيات الحقوقية ومؤسسات الحرية والعمل المدني محاولة التدخل في المشاركة في المجلس الوطني. ثم يقابل الحاكم أولا مجموعة اسمها (على حزب الريح ما يودي) وهي مجموعة القيادات السابقين، حيث يمثلون فئة أعضاء الحزب الحاكم في كل عصر والمنافقين الذين يتمسكون بالمناصب والإصرار على الممارسة السياسية المتلونة مع كل نظام وهم أيضا يملكون رصيда وافرا من الخبرة السياسية التي تتيح لهم الاستمرار في مناصبهم دائما لتحقيق مصالحهم الشخصية، لكنهم كما اكتشفهم الحاكم الجديد أنهم سيهوون بالبلاد إلى الهاوية، فيرى أنهم لا يصلحون لإدارة شؤون البلاد.

أحمد محمد الشريف



من هم أهل مصر؟ من هم المخلصون؟ يعيش فوق تراب هذا البلد الملايين من الناس بكل فئاتهم وطبقاتهم وأطيافهم. والجميع له حق العيش والحياة الكريمة. لكن من يحق له أن يضع قسط الموازين؟ من يحكم ليعدل ويقسط بين الناس؟ العدل الغائب دائما لا يسببه الحكام فقط بل من يحكمون الحكام، ومن يسيطرون على مقدرات البلاد. الكل يطمع ليس في مجرد جزء من الكعكة بل في الكعكة بأكملها. جماعات الضغط وأصحاب المصالح تعلق رغباتهم وإرادتهم فوق كل حاكم مهما علا شأنه. كيف تريدون وطننا ديمقراطيا مثاليا ولديكم الأغلبية ليست سوية. حقا تستحقون ما أنتم فيه، وتظل الأقلية الطيبة المؤمنة بحب الوطن والإخلاص لتراجه وتحمل سلاح العلم وراية الحب، تظل مغلوب على أمرها تحاول وتجاهد بين أكثرية لا تملك إلا الشهوة والطمع والجبروت والقهر وغلبة المصالح والأهواء الشخصية.

في رحاب المسرح القومي عرضت مسرحية (يعيش أهل بلدي) من تأليف محمد البغدادي وإخراج د. عاصم نجاتي، في محاولة لإنعاش إحساس المواطن الشريف بوطنه وإيقاظ الضمير الغائب وبث الوعي لدي المتفرج بما قد لا يراه في الواقع أو قد يغض بصره عنه بلا مبالاة. يبدأ العرض باستعراض راقص على أنغام أغنية (إزاي

جريدة كل المسرحيين

لدى المخرج والمصمم. لكن لوحظ انخفاض الإضاءة إلى درجة المنتصف في المشهد الذي يجمع العلماء والمثقفين وشرقاء الشعب، لدرجة عدم وضوح الرؤية لدى المتفرج، دون وجود أي دلالة درامية أو هدف واضح لذلك، رغم أن هذا المشهد بالذات يحتاج إلى إضاءة مرتفعة عن باقي مشاهد العمل لأن هؤلاء هم الضوء الحقيقي والساطع لمستقبل الوطن.

جاءت الأغاني معبرة وموجّهة والتي كتب أشعارها المؤلف محمد البغدادي فقد بدأ الفصل الأول بأغنية معبرة عن الحلم (إزاي نحلّم سوا) وفي نهايته أغنية خفيفة (استعراض المساج) للترفيه عن الحاكم، ثم بدأ الفصل الثاني بأغنية (الوطن صرخة شبيد) بالإضافة لأغنية النهاية (يامصر انتي الي حابة انتي العجوزة الي شابة) التي عبرت عن مورال العرض بأكمله، فكانت الألحان والموسيقى مناسبة ومعبرة ومؤثرة والتي لحنها (علي سعد) بخبرة كبيرة في العمل المسرحي. وقد صاحب الأغاني استعراضات بسيطة وراقية صممها (محمد عبد الصبور) وكانت أقرب إلى تصميم حركات وخطوات الباليه، حيث كانت مثل فاصل ترفيهي لتغيير الحالة أمام المشاهد كي يلتقط أنفاسه لمواصلة متابعة فكر العرض، فلم تكن من ضمن النسيج الدرامي للعمل ولكن مجرد تنويع للعناصر الإخراجية.

أما الممثلون فقام بدور الحاكم الفنان أحمد سلامة الذي بذل مجهودا كبيرا ومضاعفا طوال العرض استطاع من خلال أداءه للشخصية ان يبرز ملامحها بكل انفعالاتها في هدوءها وعصبيتها، ذلك الثوري الوطني الذي قاد ثورة فرمت به المقادير لأن يصبح على رأس المنظومة السياسية وعليه أن يحقق الشعارات التي تبناها والمثالية التي يؤمن بها، فاستطاع أحمد سلامة بموهبته وخبرته أن يتحكم في كل أدواته للتعبير عن تلك المواقف التي واجهته تارة بالابتسام وأخرى السخرية ومرة بالصوت الحاد أو العالي والانفعال، فكان أداءه متوازنا طوال العرض محملا بخبرة السنين، وكأنه يعيد اكتشاف نفسه.

أما انتصار فقد نبعت منها الكوميديا ببساطة وتلقائية، حيث شخصت عدة أدوار بالعرض نحو (سنة شخصيات) لكنهم جميعا يحملون دلالة واحدة وهي الاستهتار بمقدرات الوطن وعدم الإخلاص وتغليب المصلحة الشخصية على مصلحة الوطن، فاستطاعت انتصار أداء جميع الشخصيات باقتدار واختلاف بينها مع الحفاظ على الخيط الرئيس الذي يربط بينها.

وفاكهة العرض الكوميديان المحنك محمد رضوان نجم المسرح القومي فهو متجدد دائما وانتزع ضحكات المشاهدين بهدوء وخفة ظله، وقام بأداء شخصية (واحد باله) مدير المراسم برصانة وثقل مسرحي، والأجمل أنه أضحك المشاهد دون مبالغة أو إسفاف، ليدخل إلى قلب المشاهد مباشرة.

كما كان الشابان الذين أديا أدوار المجموعات الفتوية بجانب انتصار (زكريا معروف وضياء زكريا)، مناسبتين لاختيارهما وأديا الأدوار باقتدار مع التنوع في الأداء لكل الشخصيات التي قاما بأدائها. وكذلك الفتاتان المساعدتان لمدير المراسم (هالة سرور ومريم البحراوي) واللذان تقومان على خدمة وراحة الحاكم تمانان عن موهبة عالية وقد أجادت كل منهما في دورها. هؤلاء الشباب الأربعة مواهب عالية ولديهم إمكانيات كبيرة تصنع لهم مستقبلا باهرا. معهم هاني حافظ وإيهاب ناصر وندى عفيفي الذين أحسنوا أداء أدوارهم في المشهد الأخير الذي جمع العلماء وقوى الشعب المخلصة.

العرض في مجمله جيد ومتناسك ومعبر عن واقع مهترئ نعيشه، هو دعوة للإخلاص للوطن ولصحة الضمير الوطني، إفاقة الوعي لدى الجماهير، هو كوميديا سياسية تفضح بعنف وجرأة واقعا المؤلم وتكشف نيات النخبة وتعري أفعالهم المشينة التي تؤدي بالوطن إلى الهاوية

اعتمد المخرج في رؤيته على الكوميديا الخفيفة مع التنقل بين المشاهد المتقطعة بفواصل درامية وموسيقية، باستخدام ديكور متغير في الخلفية بتوظيف مستوى دائري لتغيير ثلاثة مناظر مسرحية، مع تثبيت ديكور الجانبين والمقدمة وسقف المسرح. وقد قام بتصميم الديكور صبحي السيد، الذي صمم قطعاً ضخمة وفخمة تعبر عن ثراء القصر الرئاسي والبذخ الذي يعيشه الحاكم، باستخدام تماثيل ونقوش وزخارف مذهبة بدرجات ألوان مختلفة تعبر عن الفخامة والرقي، وقد نجح صبحي السيد في التعبير عن ذلك وتوصيل إحساس للمتفرج، حتى أنه اهتم بتغطية جانبي مقدمة المسرح وأعلىها وكذلك أقصى أعلى عمق المسرح لعدم كشف أي من أدوات اللعبة المسرحية ودمج عين وإحساس المتفرج داخل القصر واللعبة المسرحية بشكل كامل. لكن توظيف المستوى الدائري لتغيير الديكور قد أثر على استخدام العمق للعمل المسرحي حيث اقتصر جزءا كبيرا من خشبة المسرح كان يمكن استغلاله بشكل أفضل في الحركة المسرحية وبيان مدى اتساع غرفات القصر التي بدت وكأنها غرف صغيرة لفيلا وليس لقصر كبير رغم ضخامة حجم المكتب والتماثيل والأعمدة. وقد تم تصميم التماثيل المحيطة من الجانبين على شكل حصان أو فرس البحر لما له من قدرة على التلون بالبيئة المحيطة مثل الحبراء تماما، ولعل هذا يعطي دلالة على إحاطة الحاكم دائما بالأشخاص المتلونين والمتحولين حوله من كل مكان كما أنهم ثابتون في أماكنهم دائما لا يتزحزون مهما تغير الحاكم، وقد تم التصميم بحجم كبير أكبر من الجسم البشري للدلالة على السيطرة والإحاطة.

كما يلاحظ أنه تم وضع صورة بالخلفية لقاعة الاجتماعات تجمع تحالف قوى الشعب العامل، وقد وقف في الصفوف الأمامية القيادات السياسية وفي الصفوف الخلفية يقف الشعب الحقيقي العلماء والفئات المثابرة من أطباء ومهندسين وطلبة وفلاحين وعمال والمخلصين والفقراء والمهمشين، وأن كل من يقابله الحاكم يحذف تلقائيا من الصورة، فهي كالغزال الذي يقوم بتتقية وتنقيح المخلصين من أبناء البلد، وقد حاول المتأسلمون الإبقاء على صورهم بها عنوة ووضع دائرة حمراء عليها للتمييز، لكن الحاكم رفض ذلك وأصر على حذفهم واستبعادهم بعدما اكتشف نياتهم الخبيثة. كما كان لتصميم الملابس أثر كبير في توضيح الصورة والمعنى المراد فهو وإن كان واقعا إلا أنه معبر بصدق عن كل الشخصيات لا سيما الهزلية التي مثلت فئات المجتمع، حيث تم إضافة لمحة بسيطة من التمييز والمبالغة لملاصهم كي تعطي دلالات ومعاني الشخصيات وتوضح المغزى الدرامي داخل كل شخصية سواء في شكل التصميم أو في اختيار الألوان المناسبة لها.

أما الإضاءة فلطبيعة العرض الكوميديا انحازت نحو الإنارة الكاملة بشكل طبيعي وهذا إنما يدل على الخبرة في التصميم والوعي التام

الضحك والأغنية والاستعراض، تحمل الكثير من المعاني والدلالات، ولا أقول إن العرض يحمل إسقاطا أو إشارات إلى واقعنا، فهو ليس بحاجة لذلك لأن كل ما فيه يفضح الواقع بشكل مباشر ومعاش في مصر لا يحتاج إلى تفسير أو إلى استخدام ألغاز يحلها المتفرج، أي أن العرض يتعرض للسياسة بشكل مباشر بغرض النقد والتوعية من أجل الإصلاح وتنبيه المتفرج إلى كواليس العملية السياسية.

بدأ العرض من ذروة الحدث فدخل إلى لب الدراما مباشرة فيما بعد انتهاء الثورة على الحاكم السابق وكل ما تلاها من أحداث وكانت البداية مع أزمة البطل أو الحاكم الجديد (قائد الثورة) في الرغبة بتشكيل مجلس وطني لإدارة البلاد، وكيفية تحقيق ذلك، اعتمد المؤلف على التعدد في تنالي المشاهد من خلال ستة نماذج لتكيب التصعيد الدرامي والنفسى لدى المتفرج موازاة مع تصاعد وقع تلك الأحداث داخل عقل ونفس البطل، حتى يصل إلى ذروة الانفعال والرفض لكل ما يحدث ليبدأ البحث عن مخرج أو حل. حتى يضع

النهاية بالمخلصين الوطنيين الحقيقيين. ويلاحظ أن المخرج قد قام أسند لنفس الممثلين الثلاثة مهمة تشخيص كل الشخصيات السلبية لبيان التوحيد في النيات والأفعال رغم اختلاف الشكل أو الأسلوب لكن النتيجة في النهاية واحدة. كما نلاحظ أنه قد بدأ بشخصية تحمل دلالة فرعونية (ماعت) مؤكدة أنها مهد الحضارة، ثم تشخيص نفس الممثلة لباقي الشخصيات للمجموعات الفتوية يؤدي بنا إلى القول إن كل السلبيات التي نراها في تلك الطوائف هي سمة موحدة ضاربة في جذور الشعب المصري، أي أن المصريين منذ عهد الفرانة يحملون في دماهم جينات المسائى والطمع الانتهازية والسلبية وغيرها من صفات أسقطت على شخصيات العرض المختلفة.

وقد استخدم العرض الأسماء الدلالية مثل (طالع هابر) و(نازل هابر) و(مادة إيديها)، (شوكت بيه الرايق) و(عصمت بيه شاري دماغه) و(دولت هانم مروقة روحها)، (سامي قابض جامد)، (لامع شاطر) و(إحسان فاتحة السكة)، وغيرها، وأيضا نفس استخدم نفس الأسلوب في تسمية الجماعات مثل (على حزب الريح مايو (أيار) دي)، (يانحككمكمانفرمك)، (ولاد الرايقة) وهكذا، وكلها ذات رموز واضحة ومباشرة للتعبير عن مكنون الشخصيات بشكل مباشر وهزلي، وهذا التوظيف هو من باب احترام ذكاء المتفرج من أجل إضحاكه بشكل مباشر على اعتبار أنه ليس بحاجة (للف والدوران) لإخفاء أو توضيح ما وراء الشخصية.

لكن اعتماد العرض على شخصيتين فقط في المشاهد الثلاثة الأولى كان بحاجة للمراجعة، لأن هذا التجريد أصاب المشاهد بفقر شديد حيث كانت بحاجة فضاقة زخم بصري للمشاهد بزيادة أعداد الممثلين والمجموع يوضح عظمة الحدث الذي يعيشه الحاكم داخل قصر حاكم وبين مريدين ومحيطين بزعيم وقائد ثورة.



# الإنسان الطيب

## مغامرة مسرحية لقراءة الواقع المتهالك



بطاقة العرض

اسم العرض:

الإنسان

الطيب

جهة الإنتاج:

فرقة كفر

الشيخ القومية

عام الإنتاج:

2019

تأليف: برتولد

بريخت

إخراج: السعيد

منسي



أن يرتدي قناع الشر والقسوة؟ وهل الإنسان الطيب لا يصبح طيباً إلا بالتكاسل والتواكل والتخاذل؟ في مجتمع تداخلت إيديولوجياته وبات القناع هو السبيل الوحيد للتواصل والتعايش، وتساوت فرص الربح والخسارة فعد الخاسر رابحاً والرابح خاسراً في تحليل الأمانى المستباحة والأمال المنتهكة التي ما انتهكها ولا استباحها إلا المتخلي عن كينونته.

كان العرض على ذلك دعوة صريحة للعمل والاجتهاد والبعد عن ارتداء أقنعة تخفي الحقيقة الطيبة، فالأصل في الإنسان أنه إنسان، وللخروج من الحالة الخطيئة جنح المخرج إلى تشكيل فراغ خشبة المسرح بألوان زاهية وشاسيهات عالية ضخمة نقلتنا إلى الصين مسرحاً للأحداث، مع الاهتمام بالألوان الساخنة التي أوجت المسرح وأضافت عليه قدراً من البهجة، وكسر الاستاتيكة تم تغيير المنظر المسرحي بطي الشاسيهات المتحركة وفردتها فاختلفت الزمان والمكان بأريحية، وعاون الرؤية التشكيلية تلك الملابس ذات غطاء الرأس المميز لأهل الصين فغربت الأحداث حتى دنت واقتربت وتماست مع الواقع والآني حتى تطابقت، فضلاً عن الاستعراضات المبهجة التي أضفت إيقاعاً متجدداً للعرض وقام بها الممثلون، مما يؤكد المجهود المبذول في التدريب والتنفيذ خاصة وأن الموسيقى استخدمت فيها جمل موسيقية وآلات تطابقت مع الحالة الشعورية العامة للعرض. ولأن العرض ينتمي لرائد المدرسة الملحمية في العالم فقد نجح المخرج في الإشارة إلى المنهج الملحمي باستحياء الواثق من أدواته والمتمكن من مفرداته، فمع تنوع مصادر إسقاط الضوء وألوانه انتهى في لحظات قليلة إلى كشف الألوان عن بعض الأجهزة، فبدا نورها كاشفاً كاسراً الحالة الإيهامية، وعاون الممثلين المتفرجين في الخروج من حالة التقمص التام مع الأحداث أنهم وجهوا كلماتهم بشكل مباشر إلى الصالة وكأنهم يسعون إلى شحن الهمم وشحذها عليها تستفيق وترفض هذا الواقع المتهالك.

من هذه الإشكالية نرى أن المخرج السعيد منسي جنح إلى محاولة الوصول إلى تكاملية المناهج والمدارس الإخراجية للوصول إلى الجمهور، محاولاً مخاطبة العقل والوجدان معاً، مستعيناً بخبرة اتضحت من التعامل مع مفردات العرض المسرحي، ومتكئاً على أدوات مميزة - (موسيقى وممثلين وملابس وديكور واستعراضات) - كانت خير عون في تنفيذ رؤيته والوصول لهدفه واضحا دون تشويش.

”الإنسان الطيب“ من سبتشوان كتبها بريخت بين العامين 1938 و1940 أي في فترة الحرب العالمية الثانية بما فيها من ارتباك في القيم والأخلاقيات ووضع الإنسان في المجتمع وموقعه في الحياة بشكل عام، وأخرجها السعيد منسي لفرقة كفر الشيخ القومية في 2019 في ظل ارتباك قيمي وأخلاقي لا يقل خطورة عن الحروب وويلاتها بعد الانفلات الأخلاقي البادي في تعاملات الإنسان مع الإنسان في هذا الزمان، وتناول المخرج النص بما يقربه من المتلقي المصري الشغوف بالفن، فاهتم بجماليات الصورة تشكيلياً عن طريق الديكور والملابس، وسمعا عن طريق الموسيقى والألحان، وحرکياً بالاستعراضات المبهجة، فدنا الإيقاع العام للعرض منه واقترب من الجمهور وذائقته.

على مسرح المركز الثقافي بطنطا وفي المهرجان الختامي لفرق الأقاليم الـ44، قدمت فرقة كفر الشيخ عرضها المسرحي ”الإنسان الطيب“ من سبتشوان الذي يحي قصة فتاة بسيطة من الصين توافق على استضافة ثلاثة غرباء وإكرامهم، فقررنا إكرامها ببعض الأموال التي جعلتها تترك عملها المهين وتفتح مشروعاً خاصاً بها، ولما كانت تلك الفتاة طيبة ولا تغضب أحداً فقد وجدنا المحيطون لقمة سائغة للابتزاز، ولما أيقنت هذا تنكرت في قناع ابن عمها القاسي القلب، فجاء لها حقها وحقت مكاسب كثيرة معنوية ونفسية ومادية، إلا أنها رأت أنها خسرت ذاتها كإنسان طيب، فهل من حق الإنسان الطيب أن يطالب بحقه دون

محمد النجار



إن التعرض لأحد نصوص الكاتب الألماني العالمي برتولد بريخت (1898 - 1956) تعد مغامرة محفوفة بالمخاطر، كون بريخت هو واضع نظرية المسرح الملحمي بما لها من تأثير كبير على الدراما المسرحية العالمية في العصر الحديث، فهو من أهم كتاب القرن العشرين الذي أعلى من قيمة المشاهد وحاول تحويله من متلقي سلبي إلى مشارك إيجابي، مخاطباً العقل لا الوجدان، ومؤججاً التفكير والتدبير لا التعاطف وإثارة عاطفتي الخوف والشفقة للوصول إلى التطهير، محاربا بذلك الإيهام، وكاسراً الحائط الرابع، ومحققاً التعريب، وهي تلك المقولات التي نكرها ونرددنا عن بريخت كاتباً، ونطبقها عن بريخت مخرجاً، ورنانا نلح دائماً في ذكرها، فهي المدخل لصناعة العروض الملحمية/ البريختية، وهي المدخل للقراءة النقدية للعروض البريختية/ الملحمية، وهي الكفيلة بفك شفرة العرض وتكوين دلالتها ومن ثم قراءتها. وكون المغامرة محفوفة بالمخاطر، فلأن النظرية البريختية أصابها من التأويلات الكثير والكثير، ولأن التعرض لأحد نصوص بريخت يضع المخرج في مأزق حقيقي مفاده التساؤل الأصعب: هل يلتزم بالمنهج الملحمي كما سطره برتولد بريخت في كتابيه الأشهرين ”الأرجانون الصغير“ و”الأرجانون الكبير“؟ أم أن بريخت ومنهجه يعد منهجاً للإخراج، وقد يستعين المخرج بمنهج آخر يكون عوناً أكثر في إيضاح الرؤية الفنية والرسالة المرجوة من المسرحية؟

# التجسيد والحضور

## تأمل أنطولوجيا الحضور في الأداء المسرحي



تأليف: سوزان م. جيجر  
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

يعالج النقاش التالي الادعاءات في نظرية الأداء حول مفهوم الحضور. وهناك وجهتا نظر متضاربتان وواضحتان. أولاً، هناك أولئك الذين لا تزال ظاهرة الحضور المعاشة منطقية ويتم الاعتماد عليها في التجربة العملية، فالحضور يتم تأمله باعتباره لغة مشتركة Lingua franca عند كثير من المؤدين في المسرح، وأساتذة التمثيل، والنقاد، والمشاهدين. ثانياً، هناك المفكرون بعد البنويين لفن الأداء الذين يرفضون احتمال وجود أي تجربة فردية ذات معنى للحضور، إذ يتم الاعتراض على تجربة الحضور من خلال التفسير اللغوي لطبيعة المعنى وحده. ولذلك، فإن التحدي بالنسبة إلى نظرية الأداء التي تهدف إلى تأكيد التجربة المعاشة للحضور، هو معالجة تصويبات ما بعد البنوية المهمة للاعتبارات التقليدية للمعنى، علاوة على الحجج المضادة لميتافيزيقا الحضور. وأعتمد هنا على أعمال موريس ميرلوبونتي على حد سواء للتحليل على الصجج المعارضة وإعطاء مفهوم الحضور المزيد من الترابط والدقة، فوصف ميرلوبونتي لصورة الجسم أو مخططه تساعدنا في شرح تجربة الحضور بطريقة لا تتفق مع المزاعم بعد البنوية في ما يتعلق بغموض المعنى.

ويمكن تعريف الحضور على خشبة المسرح بأنه التجلي النشط لفهمنا القصدي استجابة لبيئة ما، إذ يجب أن نكون واعين بجمهور معين وملاحظ معينة في الحدث المسرحي بدلا من التكرار المثالي لنمط سلوك ما لوف متدرب عليه جيدا. ولا شك أن تفسير ميرلوبونتي مفيد لنظرية الأداء لأنه من المنطقي الادعاء بأن بعض الفنانين المؤثرين يكون لهم حضور في لحظات معينة من أدائهم. علاوة على ذلك، فإن هذا الاعتبار للحضور يقوي شروط التجربة ذات المعنى في اللغة أو للغياب المثير للاختلافات. وبدعم هذا التعريف، تأمل الحضور على خشبة المسرح باعتباره تجربة معاشة وظاهرة حقيقية. وسوف أدرس أيضا حجج جاك دريدا الذي يضع طموحا على المفهوم الفلسفي للحضور وتحليل فيليب أوسلاندر، وبالاعتماد على أعمال ميرلوبونتي، سوف أوضح مفهوم الحضور على خشبة المسرح في ضوء تفكيك الحضور.

### الحضور في بيئة الأداء الحي:

على الرغم من الميل اللغوي الحالي في نظرية التمثيل، يستمر الممثلون الشباب في أداء تدريبات تساعد في تعزيز حضورهم البدني. وقد طورت أعمال بيتر بروك إلى حد كبير حول فكرة فورية المسرح وقدرة الممثل أن يكون حاضرا في تلقائية الأحداث التي تقع مرة واحدة فقط. وبالمثل ركز جوزيف تشاكن على فورية حضور الممثل في الأداء الحي. ويقول الناقد الدرامي الأمريكي جون لار John Lahr عن استجابته لحضور الممثلة تينا تيرنر Tina Turner المشع على خشبة المسرح في عرض «مرحبا تينا Hi Tina»: «لقد نسينا أين نحن.. فالتاس تتحرك في اتجاهها كالفراشات في اتجاه الضوء. فطاقها فوق طاقة البشر. وبينما يمارس الحضور بواسطة

يزال يبدو معقولا أن نسأل كيف يتم تفسير لحظات ذروة حضور خشبة المسرح؟ ومن الممكن إيجاد إجابة في تأمل فرانسيس سبارشوت Francis Sparshott للملاح الممييزة للملاح النخبوية في التعبير الفني، إذ يصف الإنجازات المذهلة للراقصين المحترفين مثل إتقان نسق من المهارات والبدائل المرتبطة بها إلى مستوى التنقية التي لا يمكن أن يحققها الهواة، فالفنان المحترف لديه مجموعة مدربة جيدا ومتطورة من القوة الجسمية. ومسألة التألق في الأداء يمكن شرحها باعتبارها اللحظة التي يقترب فيها الراقص المحترف من التعبير المتقن عن أسلوب حركته الجسمية التي تستخدم مهاراته بالكامل بطريقة منفصلة مرتبطة بالمطالب الموضوعية للشكل الفني. فراقصو الباليه مثلا يسعون إلى تجسيد القيم الجمالية للخط الجمالي وطلاوته. وبالمثل يهدف الراقصون المعاصرون إلى تجسيد خصائص منفصلة عن الأسلوب الحديث في الرقص، مثل السرعة والتدفق الدرامي، التحديد الدقيق والغنائية. فالإتقان الفني هو محاولة لتجسيد بأقصى ما يمكن وبشكل موضوعي قيم جمالية محددة أو معاني رمزية. وتحدث لحظة التألق عندما يقترب الراقص من هذا الإتقان.

تؤكد هذه التفسيرات صحة مزاعم بيغي فيلان Peggy Phelan في ما يتعلق بوجود ممثل ذي مهارة لخلق ذات لها مصداقية. فالحضور، ووفقا لرأي فيلان، يرتبط بقدرة مؤد بعينه أن يكون مقنعا، مسيطرا، أسرا، لخداع الجمهور لتصديق تمثله للشخصية التي تم تصويرها. فالأداء قابل للتصديق لأن المؤدي قدم بدقة أسلوب وحركات شخصية معروفة. والمتلقي يميز تقديم نموذج

المشاهدين مثل الكاريزما charisma، فإنه يتحقق بواسطة المؤدين باعتباره طاقة خاصة بالتلقائية». فالمؤدون، ولا سيما الراقصين يتكلمون أحيانا عن «أنهم في لحظة توهج» أو أنهم «يتألقون في الأداء» بمعنى أنهم في قمة الأداء، أو في أفضل شكل. ويرتبط هذا المعنى بالنسبة لكل من المؤدي والمشاهد بوعي بأشياء تأتي معا بشكل فريد. إذ نرى أن هذا التألق، والاتصال الخاص بين الفنان والمشاهد، يزداد بوعي عاطفي نابض بالحياة يتكشف في الداخل ويتجلى بشكل متفرد في أداء بعينه. فلحظة التألق تحدث عندما لا يكرر المؤدي بشكل صحيح كل شيء تدرب عليه فقط، بل يكون لديه وعي شديد بذاته، وبالمؤدين الآخرين وبالجمهور في فورية الأداء الحي. ويقال إن الفنانين يشعرون بأنهم أحياء بالشكل الكامل أمام الجمهور والمؤدين الآخرين، وهو شعور بالسيطرة الفائقة والقوة، ولكنهم أيضا وبشكل تناقضي منفتحون على مشروطية الأداء الحي. ويوصف ذلك أحيانا بأنه «التدفق» أو «الطلاوة». ويتحدث بعض الفنانين عنها أنها لحظة ضعف أو مخاطرة في الأداء الفوري المباشر. وبالمقارنة، يركز فيليب أوسلاندر على رفض الحضور المسرحي من جانب فنان ما بعد الحدائة الذين يدمجون تقنيات الاتصال الجماهيري في أداءاتهم الحية. وفي إيماءة نقدية ذاتية ولأسباب متباينة، يقول أوسلاندر، يتحدى هؤلاء الفنانون بشكل ساخر معنى الحضور في فن المسرح. ورغم ذلك، تسليما بأن كثيرا من الممثلين والمخرجين والمجددين في أساليب المسرح، قد طوروا أعمالهم باكتشاف ملاح التجربة البشرية المرتبطة بالحضور، فلا



مثلا، عندما نستطيع أن نستخدمها بشكل صحيح في سياق جديد. والإعادة هي أيضا، رغم ذلك، شرط استحالة المعنى المحض: فتكرار الكلمة أو الإيماءة هو دائما إعادة صياغة لها، كما يقول دريدا، ولذلك تحدث العثرات في المعنى. إذ يتم الحصول على المعاني الجديدة لفضل تكرار كلمة أو إيماءة في سياقات جديدة. وجدال دريدا ضد الحضور هو جدال ضد الاستمرارية في المعنى. والسياق الجديد (وهناك عدد لانهاضي من التكرارات للكلمات في سياقات جديدة) يتولد اقتصاد جديد في الاختلافات. ويستخدم دريدا مفهوم الاختلاف لكي يشير إلى علامة أو أثر الاختلافات بين المدلولات المتكررة التي تولد معاني جديدة، ولكن الاختلاف، طبقا لدريدا، هو لا شيء في ذاته. فعلى الرغم من أن المدلولات ومراجعتها تجعل الاختلاف يبدو وكأن كلماتنا وإيماءاتنا لها معان ثابتة عبر السياقات. ويركز تحليل دريدا على عدم ثبات اللغة. ويؤكد على الانقطاع في معانينا المقصودة، وتعدد المعاني المحتملة بفضل إعادة الصياغة. ومفاهيمه في الاختلاف والتكرار كانت مفهومة علاوة على ذلك، لكي تطبق ليس فقط على الكتابة واللغة الشفهية، ولكن أيضا تطبق على كل الخبرة البشرية. فقد أتاحت أعماله استراتيجيات تفكيكية تتحدى التلقي المعياري للمعنى الثقافي. فمثلا، يزعم منظرو الأداء مثل بيغي فيلان أن الجسم ليس مترابطا، بل تجعله قراءة الممارسات جميلة، أو مريضا، أو يحيا جيدا، أو يموت. والأداءات، بالنسبة لفيلان، مثل الآخرين الذين طبقوا السيميوطيقا التفكيكية، هي نصوص للقراءة والتفسير. فالكلمات والإيماءات، والملابس والموسيقى والمجموعات والأحداث... إلخ، كلها مادة تميز الاختلافات في سطح النص. وسوف يكون المشاهد معتادا، لا أكثر ولا أقل، على نسق اختلافات توظف فيه هذه العلامات بشكل له معنى. فهناك، رغم ذلك، طرق جديدة ومختلفة دائما لتفسير النصوص نظرا للطرق المتعددة التي تكون فيها النصوص نسخا من دوال متكررة.

يشير الاختلاف والتكرار إلى آليات البنية اللغوية وبذلك يحافظ تفسير دريدا على ثنائية الشكل كوظيفة للخطاب أو البنية اللغوية، والمادة باعتبارها لغة الخارج، إما أن تكون بلا شكل أو بلا بنية أو لا يمكن الوصول إليها بمنطق اللغة. وقد تم انتقاد تفسيره بأنه مفرط في الشكلية، وبالتالي غير مجسد. وكما تقول جوان سكوت Joan Scott: «لم يعد الأفراد هم الذين يملكون الخبرة، ولكن الذوات هي التي تأسست من خلال الخبرة... فالخبرة حدث

السيميوطيقية في قراءة الأداءات باعتبارها نصوصا متعددة التكافؤ. ولذلك يحتاج الممثل فقط إلى التركيز على الكلمات، فضلا عن التجارب الداخلية لكي يجد دوافع مقنعة. وفي الجزء التالي سوف ندرس بدقة أكثر نقد دريدا لميتافيزيقا الحضور، على الرغم من أن تفكيكه للمفهوم يواجه صعوبات أيضا، إذ يوحي بشكل مدهل بإمكانية تفسير فلسفي مقنع لظاهرة حضور خشبة المسرح.

### ما بعد البنيوية، والحضور، والتجسيد:

أعتقد أن أفضل فهم لنقد دريدا لمفهوم الحضور، هو في علاقته بنظرية المعنى التمثيلي *representational theory of meaning*. فطبقا للنزعة التمثيلية، ترتبط كلمة «صورة image» أو «دال signifier» «بمدلول Signified» أو «مرجع referent». والمرجع هو شيء، سواء كان شيئا ماديا فعليا أو فكرة (شيء مادي). والكلمات لها معنى وفقا للنزعة التمثيلية، لأن جماعة الناس تشترك في نفس الدلالات لنفس الأشياء (المادية والذهنية). والدلالات سواء كانت لفظية أو مكتوبة أو إيمائية، فهي بدائل الأشياء غير الحاضرة فعلا. ولذلك نتحدث عن العلامات أو جعل الدلالات تحضر هذه الأشياء الذهنية باعتبارها مفاهيمنا المشتركة في الحب والعدل والصدق. وبالمقارنة، يجادل دريدا ضد ثنائيات العقل/ الجسم المفترضة بالحاح على هذه الأشياء الذهنية مثل «الأفكار» في العقل. واللغة طبقا لدريدا، هي نسق الفروق المميزة ماديا وسواء كانت دلالات لفظية أو إيمائية تعمل باعتبارها علامات ملموسة في نسق اختلافات ملموس لدينا معرفة به لا أكثر ولا أقل. فمستخدمو اللغة يتعلمون نسق الاختلافات. ويصبحون معتادين على اقتصاد معقد ومتطور للاختلافات التي تميزها الدلالات. ولذلك، فإن المعنى هو نتيجة لعب الاختلافات. وتفسيرنا للاختلاف لا يحتاج، رغم ذلك، حضورا من وراء الدلالات أو سابق عليها يمكن أن يفهم بشكل شائع بأنه يشير إلى الأشياء أو يمثلها، ولكن معناها معطى في علاقة مع مدلولات أخرى في كل سياق محدد يتكررون فيه.

ومفهوم التكرار مهم في تفسير دريدا للمعنى. فهو يستخدم مصطلح «الإعادة iteration» لكي يشير إلى شرط احتمال الاتصال. ويشير إلى وظيفة اللغة التي تسمح بالمعنى وترجئ الحضور. والإعادة، في أحد معانيها، شبيهة بوظيفة التكرار المذكورة آنفا في ما يتعلق بالحضور باعتباره تعبيراً متقنا عن قواعد (أو الاقتصاد) الممارسة (أو نسق الاختلافات). وقد فهمنا بحق كلمة جديدة،

معين أو مجموعة من الأفعال المألوفة على نحو ما. أو قد يكون غير مألوف بطرق متعلقة بالخبرات ذات المعنى. وطبقا لهذا التفسير للحضور، يرتبط حضور الممثل على خشبة المسرح، مثل لحظة تألق الراقص، بقدرته أن يعبر بإتقان، في لحظة التألق عن أداء مسرحي معين، أو سمات ذات مغزى أو تصوير مهم اجتماعيا، إذ يمكن تأمل ما يجعل الشخصية أو الممارسة الاجتماعية ذات معنى لاعتبار أنها قواعد لعبة أو نسق بنيوي معتاد وكذلك أفعال مألوفة. فحضور خشبة المسرح طبقا لهذا النموذج، هو تأثير تطابق المؤدي وإتقانه للعبة بقواعد ألعاب لغوية معينة. ويستخدم المؤدي بخبرته الدقيقة القواعد الخفية للممارسات الاجتماعية التي يمكن تمييزها إن لم يكن من جانب الجميع، فعلى الأقل من جانب المشاهدين المزودين بالثقافة التي تكون فيها هذه الكلمات إيماءات ذات معنى.

وقد تم تحدي هذا الاعتبار التقني الخالص لما يجعل أداء راقص معين خاصا بواسطة أولئك الذين لفتوا الانتباه إلى الفروق بين الذي لا تشوبها شائبة من الناحية التقنية، مع أنها أداءات فارغة وأداءات يتم تحريكها فنيا. فالفرق في القدرة بالنسبة لبعض الراقصين هو استغلال الرقص من خلال حقيقة نفسية. والفرق مرئي دائما في ملامح الرقص. والسبب الثاني لماذا لا يختزل حضور خشبة المسرح بسهولة براعة، أو براعة نخوية، هو بسبب المفارقة المتعلقة بطاقتهم وتقديم المعنى. فمن المفترض أن يمتلك المؤدون تمكنهم من إتقان الشكل الفني، ولكنهم يخضعون أنفسهم للقيم الجمالية أو المعاني التي تولدها أداءاتهم. فهناك إحساس لا يستخدم فيه الفنانون لغة الشكل الفني للتعبير عن أنفسهم باعتبار أنهم يلعبون بالمعاني المحددة اجتماعيا والقيم الجمالية. ويقدم أوسلاندر وجها آخر لهذه المفارقة، إذ في مناقشته لأسلوب التمثيل، يقرر أنه إذا كان يجب على الممثل أن يكون سيد المعنى، على حد تعبير رولاند بارث، فإنه يكون في مواجهة مأزق. فالممثل يجب أن يصور بشكل مقنع شيئا ما غير ذاته أو شيئا ليس لديه خبرة مباشرة به. فالممثل يجب أن يصبح مثلا، فيزيائيا أو محاميا، أو ربما قاتلا لزوجة أو طفل.

وقد واجه ستانيسلافسكي وبريخت وجروتوفسكي هذا المأزق، ووفقا لأوسلاندر، بشكل خاطئ عن طريق تأسيس شخصية الممثل، ليس فقط تجربة الممثل الحياتية، ولكن أيضا حضور بعض التقديم الصادق لذات الممثل. وقد اعتقد هؤلاء المنظرون الثلاثة أن التمثيل الدينامي يقوم على التجربة الفعلية في الحياة وأن حضور خشبة المسرح يرتبط بشكل أساسي بتقديم الذات. وكانت تفسيراتهم لانغماس الذات، من بين أشياء أخرى، هو الفهم الوجودي الذي يفترض تقديم مشاعر صادقة واختيارات استجابة لمعان محددة اجتماعيا. ومثل المفكرين الوجوديين الآخرين، فإن لب المصداقية هو الحرية في اختيار ذاتنا استجابة لتمثل ذاتي غير صادق تحده ثقافة العامة. إذ كان يتم تشجيع الممثل المدرب بأساليب وجودية على الحصول على التجارب من وراء عالمه المحدود. وهذا لا يعني فعلا أن يصير محاميا أو قاتلا لزوجة أو طفل، بل امتلاك بدلا من ذلك خبرات تساعد الممثل أن يفهم بشكل عاطفي الموقف الحياتي لشخصيته. إذ من الممكن أن يقوم تصوير الممثل على تعبير ذاتي صادق. ونقد أوسلاندر لمفهوم المصداقية هذا يثير قضايا مهمة.

يهتم أوسلاندر، مثل الوجوديين، بأسئلة الاستقلال في ما يتعلق بالثقافة الجماهيرية. ورغم ذلك، يحتج ضد مفاهيم الذات الصادقة باعتبارها أصل حضور الممثل، ويدعم موقفه بتبني ادعاءات جاك دريدا في ما يتعلق بالأصل اللغوي لتقديم الذات. ومثل دريدا، فإن اللغة بالنسبة لأوسلاندر هي وسيط كشف الذات. إذ يقول لا تنفصل الذات عن اللغة التي تعبر بها عن نفسها: فهي وظيفتها ولا يمكن للغة أن تسبقها. علاوة على ذلك، لأن كل التعبيرات، سواء كانت إيمائية أو لفظية، فهي وظيفة للاختلافات، ويتحدد معناها بواسطة قواعد اللغة باعتبارها نسق الاختلافات. وقد يتأمل الفنانون أعمالهم في إطار التعبير الذاتي، ولكن المؤدي في التحليلات اللغوية لن يعدو كونه نقطة الصفر التي يولدها الأداء. فهو نص مقروء يتحدد بالقيم الجمالية الواضحة اجتماعيا وسياسيا. وموت الذات هو أحد نتائج الامتناع عن نظرية المعنى بعد البنيوي. فالإشارات إلى النيات الفنية للمؤدي لاحقة على الاستراتيجيات

نفسها مثل الأداء الحي، ويمكن استخدام الأداء الحي بطرق لا تختلف عن الاستخدامات المرتبطة عموماً بالأشكال الواسطية. ويتضمن المثالان اللذان يصوران رؤيته تكامل تسجيلات الفيديو والموسيقى المسجلة في الأداءات الحية والعروض التالية لجولات عازفي موسيقى الروك في جولاتهم الحية بتسجيلاتهم الموسيقية الأصلية. ويهتم أوسلاندر بمثل هذه الحالات مع تحويل الحضور إلى سلعة وتفضيل شكل على آخر على افتراضات مشكوك فيها. مع أنه، يقدم ذلك على أن الأداءات الواسطية تنطوي على المعاني نفسها مثل العروض الحية، ذلك أنها قد تشغل الحواس بشكل مختلف. ويقرر أيضاً أن الفروق في النوع أقل ملاءمة من الفروق في الأهمية. ورغم ذلك، فإن الاعتراف بأن الحواس يمكن أن تنغمس بشكل مختلف يسمح بأن تكون الأنطولوجيا الحركية والحضور اختلافات غير ضرورية. ورفض أوسلاندر للمعنى المحتمل للكيفية التي يمكن أن تكون بها الحواس منغمسة بشكل مختلف يتجاهل أهمية الجسم. علاوة على ذلك، فإن القول بأن أنطولوجيا الحضور هي مؤشر ضعيف للفروق الملائمة معيارياً بين الأداءات الحية والأداءات الواسطية يتجاهل العلاقة بين ارتباطنا الأخلاقي وفهمنا للخبرة البشرية.

والسؤال النقدي هو هل التكرارات في اللغة الشفهية هي نفسها التكرارات في الوسائط الأخرى؟ بمعنى أنها تكرارات بلغة مكتوبة أو منطوقة هي نفسها التكرارات في تعبيرات الوجه والإيماءات والحركات الجسمية وأوضاعها؟ إن تكرار إيماءة أو حركة جسمية هو بالتأكيد مختلف عن تكرار الكلمات المكتوبة. ففي أبسط المستويات وأكثرها حرفية، فإنه ما يجعل الموسيقي يكرر نغمة موسيقية على لوحة المفاتيح، بينما في الحفلة الموسيقية الحية يختلف الأمر بالتأكيد عن إعادة سماعها من أسطوانة DVD في غرفتي. وربما من الصواب أن نقول إن كل الحواس منغمسة في كلتا التجريبتين، ولكنهما قد تكونا أيضاً منغمستين بشكل مختلف تماماً. وأقترح هنا أن أنطولوجيا التكرار هي ملاءمة رغم ذلك. ومفهوم دريدا للتكرار مفيد، ولكنه يظل مفهوماً بشكل فضفاض شكلي عند تطبيقه على كل التجربة. والطرق المختلفة التي توظف بها الحواس في سياقات مختلفة له مغزى. ولا أشير هنا فقط إلى العلاقة بين المؤدي والمشاهد، ولكن إلى التكرارات التي نشأت بشكل مختلف والتي تنتمي إلى مختلف الوسائط في إبداع فن الأداء. وكيف تنغمس الحواس هو ذي مغزى لمعنى التجربة. فمفهوم التكرار هو بداية جيدة لفهم بنية التجربة الإنسانية باعتبارها ذات مغزى، ولكنها تظل مجردة جداً وآلية حتى تقدم الكثير في سبيل تفسير الخبرة الإنسانية كما تتجسد بالشكل الكامل.

### أنطولوجيا الحضور عند ميرلوبونتي:

يتجه الفلاسفة المهتمون بأنطولوجيا الخبرة إلى فلسفة ميرلوبونتي الظاهرية المتعلقة بالوجود الجسدي في العالم لتفسيرها للمعنى المتأصل، ليس فقط في اللغة والإدراك، بل أيضاً في القوى الجسدية للإدراك. وفي كتاب «ظواهريات الإدراك» *Phenomenology of perception* يحلل ميرلوبونتي مختلف صيغ الإدراك، مثل التنقل، والرؤية، والسمع، والتذوق، واللمس، والشم، والسلوك الاجتماعي، والسلوك الجنسي، واللغة. وعلى الرغم من أن هذه القوى المختلفة منفصلة كل منها عن الأخرى، فإنهم متضافرون أيضاً. ويسمى هذا التفاعل «إدراك مصاحب» *synaesthetic* *perception*. وبالنسبة لميرلوبونتي، يحدث هذا التحول في حواسنا داخل حدود كل صيغة باعتبارها وسائط مادية منفصلة ترتبط من خلالها بعلام معينة من العالم. ومثل هذه الادعاءات ملائمة لمفهوم الحضور.

وعلى الرغم من أن مادية أعضاء الحواس تتراجع في الانغماس الواسطي بالبيئة، فإن كل صيغة للإدراك مبنية بشكل فذ بواسطة دستورها المادي المنفصل. ويمكن أن نختر عيوننا كمنافذ تطل على العالم مثلاً دون أن نكون واعين بمادية العضلات والأعصاب.. الخ التي تساعد النظر. توظف عيون البشر بطرق متفرقة بالنسبة لبنيتها ومختلفة عن الطريقة التي نرى به عيون الحشرة وعيون الثدييات الأخرى البيئة. ويصف ميرلوبونتي قوى الإدراك بأنها تستعد للعالم. فهي بنيت قصدية، بمعنى أنها صلات

أن يحدث ذلك يصبح شيئاً مختلفاً عن الأداء... فكينونة الأداء مثل أنطولوجيا الذاتية... تصح ذاتها خلال الاختفاء. وطبقاً لفيلان، ذلك لأن الأداء يحدث في لحظة المزن المعيش لدرجة أن له إمكانية إحضار ذلك الذي لم يتم الاستدلال عليه. مثلما أن التكرار، بالنسبة لدريدا، هو الشرط لإمكانية كل من الاتصال وغموض المعنى، فإن الأداء بالنسبة لفيلان هو احتمال الانفتاح على ذلك على ما هو خارج النص، الذي هو غير مميز. إن فوراً المظاهر التي تتجلى زمانياً ومكانياً هي التي لها معنى خاص عند فيلان. وبخلاف اللغة المكتوبة، فإن الأداءات الحية المجسدة ليست متشابهة. والفرق بين الأداءات الحية، وأيضاً الفرق بين قراءة بعينها أو تفسير للأداء وحقيقته المادية، هو مثل الاختلاف، ليس شيئاً في ذاته، بل احتمال السقوط في العلاقة متماثلة الخواص المزعومة بين المعاني اللغوية وحضورنا المعيش المتجسد في العالم. ولذلك، فإن تفكيك دريدا للحضور بالنسبة لفيلان لا يستبعد بالضرورة احتمال أن ينتقل المعنى اللغوي بواسطة غير المميز.

وعلى الرغم من أن أوسلاندر متعاطف مع الدور السياسي الذي تقدمه فيلان للحضور في نظرية الأداء، فإنه ينتقد فيلان لعدم فهمها لمغزى التكامل المنتشر والتأثير التطوري للسينما والفيديو وتكنولوجيا الحاسوب على الأداء الحي. فاهتمامه السياسي المدعم بأعمال والتر بنيامين *Walter Benjamin*، هو التلاعب في صناعة الترفيه في الثقافة الجماهيرية. وينتقد أوسلاندر أيضاً مفهوم الحضور على خشبة المسرح باعتبار أنه يقوم على افتراضات ميتافيزيقية زائفة. وبتابع دريدا، يزعم أوسلاندر أن وصف الحضور على خشبة المسرح هو أحلام الحنين إلى أصل مفقود للمعنى. ويعترض على ادعاءات تتعلق بالحضور على خشبة المسرح التي تروق للجسد باعتبار أنها تجاوزت اللعب الاختلاف الذي ينشئ اللغة. ولكي يقدم حجته ضد فيلان، يبيّن أوسلاندر قضيته على أنطولوجيا الحضور عند فيلان باعتبارها اختفاء علاوة على تفكيك دريدا لميتافيزيقا الحضور لكي يوضح كيف أن كل من الأداء الحي والأداء الواسطي كلاهما محمولان على أنطولوجيا الاختفاء. فهو يجادل بأن تاريخ مفهوم الحركية *Liveness* يبين فارقاً بسيطاً بين الأداء الحي والأداء الواسطي بخلاف مشروطة تاريخية، ومفهوم رومانتيكي للحركية باعتبارها مفاهيمياً أكثر مصداقية وتسبق زمنياً الأداءات الواسطية. فالأشكال الواسطية مثل السينما والفيديو، كما يقول أوسلاندر، يمكن أن يتضح أن لها السمات الأنطولوجية

لغوي... وعندئذ يصبح السؤال هو كيف نحلل اللغة؟». وبالمثل، يخلص أوسلاندر، في السياق من نقده للتفسير التقليدي للحضور على خشبة المسرح، أنه لم يعد التوضيح الذاتي المحض ممكناً على المستوى المادي أكثر من المستوى اللفظي بسبب توسيط الاختلاف. فالارتباط سواء كان تعبيراً إيمائياً أو لفظياً، يتحدد بواسطة قواعد اللغة باعتبارها نسقا من الاختلافات.

للهولة الأولى، يبدو أن تفسيرات المعنى، مثل تفسير دريدا، تستبعد تفسيرات ظاهرة الحضور على خشبة المسرح باعتباره تجربة صادقة لذاتنا الحية بشكل خلاق «في لحظة التألق» وفي العلاقة الفعالة مع ما يحيط بنا. إذ تصبح ذاتية المؤدي هي نقطة الصفر في تقديم المعنى من خلال دوال إيمائية وأخرى بدنية. والحضور باعتباره ظهور شيء حقيقي، هنا والآن، وظهور ذات وجسم مادي فاعل في العالم، يشارك بشكل تبادلي مع أجسام أخرى حقيقية أو ملامح أخرى للعالم، إذ تبدو كل هذه الأفكار التي ترتبط بمفاهيم الحضور على خشبة المسرح والانفتاح على العالم الحقيقي، من منظور سيميوطيقي، مستحيلة للدفاع عنها فلسفياً. ومجرد أن يحاول الشخص أن يعبر عن شيء يتعلق بخبراته اللاشعورية، فإنها تظهر داخل النسق الرمزي للاختلافات التي تميزها الدوال. والصعوبة ليست فقط، رغم ذلك، أن الفهم الذاتي يتم بناؤه بواسطة اللغة التي نستخدمها لوصف أنفسنا. فإيماءاتنا الجسمية، ونوع الثياب، وأسلوب الحركة، ووضع الجسم، والسلوك والتعبير الوجهي والتعبيرات الأخرى، تفهم كلها باعتبارها صوراً مشروطة اجتماعياً للوجود الإنساني. وعلى هذا النحو فهي أفعال معتادة، وتكرارات، وكذلك أيضاً دوال ذات معنى في نسق من المعاني المحتملة المحددة اجتماعياً. فكل ما نجد له معنى في الحياة يتحدد بالنسبة لنا من خلال تكييف اجتماعي - لغوي خارج عن سيطرتنا، وغالباً خارج عن معرفتنا الواعية. إن تعريفنا الممتد للذاتية الإنسانية كوعي أحادي مستقل وحر يتم تحديده من خلال تفسير لغوي للمعنى. فالطاقة التي كان يعتقد أنها في صميم الذاتية هي في النهاية عرضة للخطر، وكذلك، الامتناع عن موت الذات.

وتساهم فيلان في هذه المناقشة بتطوير أنطولوجيا الحضور من مفهوم الاختلاف عند دريدا. فهي تعرف مفهوم الحضور المنسوب إلى الأداء الحي بشكل تناقضي بأنه غياب. فحياة الأداء الوحيدة هي في الحاضر، كما تقول فيلان. إذ لا يمكن إنقاذ الأداء وتسجيله وتدوينه، أو أي شيء آخر يشارك في نشر تمثيلات التمثيلات: ومجرد





موضوع العلم هو وظيفة قياس علاقات الفراغ والقوة والكتلة، وتفترض انفصالاً من الذات، وصعوبة قياس الاهتمامات الكمية بالشيء. وبالمقارنة، المفاهيم الشعرية للأشياء تتحفز غالباً بالمشاعر والذكريات والرغبات والارتباطات المجازية الشخصية. إلخ. وكذلك يمكن أن تحفز المعاني اللغوية طرقاً معينة في معايشة العالم، ولكن الذي يميز إستيمولوجية ميرلوبونتي عن نظريات المعنى الأخرى هو الدور الذي يلعبه التجسيد في صناعة المعنى.

تفشل الاعتبارات اللغوية للمعنى في الاعتراف بكيفية أن صور الشيء والبيئة تساهمان في تركيب الإدراك، فهي تفترض على نحو ضيق أن الوظائف اللغوية فقط يمكنها أن تكون محفزات للوحدة الإدراكية. وبالنسبة لميرلوبونتي، لأننا ننشغل بالطبع بالأشياء في العالم، لأن جسمي هو حركة في اتجاه العالم، والعالم هو نقطة الدعم لجسمي، فإن الإدراك ليس اضطراباً في الإحساس الذي يتربك إما في فعل العقل أو في آليات اللغة أو في القيم المتأصلة في الممارسات الاجتماعية. ولا يعتبر الإدراك مفهوماً اجتماعياً تماماً بالقدر الذي يفهم فيه أن الشخص المتجسد يتم تغييره وفصله عن الظروف المادية للبيئة. فوحدة التجربة الإدراكية هي وظيفة الانشغال المركب والفعال والمجسد ملامح معينة في البيئة. فالممارسات الاجتماعية، ولكنها أيضاً تتجسد وترتبط كذلك بالبيئة بطرق مميزة. وبالنسبة لميرلوبونتي، فإن بناء التجارب باعتبارها ذات معنى ينتمي إلى الإنساني واللاإنساني. فوعيي بالعالم يتأثر بضوء الشمس، القوى الكهرومغناطيسية، والطاقت النفسية الذاتية المتبادلة وعناصر أخرى في الطبيعة التي أستجيب إليها، بطرق غالباً ما تكون مستعصية على الوعي الإدراكي.

وفي سياق مناقشة الإحساس، يقرر ميرلوبونتي أن الذات هي الزمن نفسه. وفهمنا القصدي للعالم، بالنسبة لميرلوبونتي، هو كل من المفهومين الزمني والمكاني. فاللحظة الحالية، بمعنى تجربتي الإدراكية الفورية، لها عمق زمني - مكاني. فهناك على الأقل طريقتان مختلفتان لفهم الزمنية المكانية للقصدي. أولاً هي تأسيس التجربة كمركب من مختلف القوى الجسمية المنغمسة أو المرتبطة ملامح البيئة. ففي المركب المنشئ للإدراك، مثل الإدراك المرئي للشيء، يمر الزمن ليس فقط باعتباره سلسلة من الفترات المتكافئة والمسجلة، بل أيضاً باعتباره إيقاعاً للانفتاح في إدراك الشيء. والمثال المفيد لهذه التجربة المكانية غير المتابعة يمكن أن يكون الإحساس الذي يكون لدينا عند فقدان مسار الوقت المسجل أثناء استيعابه في نشاط. وفضلاً عن الفترات المنتظمة للوقت المسجل، نغمس في إيقاعات تنشأ من الفعالية نفسها، يتولد

يفضل من خلاله فهم شيء معين. والقرب هو التوازن بين الوضوح والثراء عندما تكون الأشياء بنسبة معكوسة تجاه بعضها البعض. فمثلاً، إذا أردت أن أرى التعبيرات على وجه الراقص وتفصيل إيماواته، فإنني أحتاج إلى الاقتراب أكثر. ورغم ذلك، أستطيع أيضاً أن أقترب جداً إلى أن معاني الرقص المقدمة في تغير علاقات الراقص المكانية بالنسبة للراقصين الآخرين فسوف نتوه. وطبقاً لميرلوبونتي، فإن نسق المستويات الذي يميل إلى المثالي ينشأ من خلال مختلف القوى الجسمية، أو من ملامح الشيء علاوة على اللغة، أو الإدراك، مثل مفاهيم معينة في الرقص. ووحدة أو تركيبة هذه المقومات المختلفة هي تحقيق حضور اتصال فائق أو غير قابل للتغير أو حضور فردي لشيء في بيئة. والمصطلح الآخر الذي يستخدمه ميرلوبونتي لكي يصف هذا الفهم القصدي المركب على البيئة هو «تخطيط الجسم Body schema». إنه التركيب المعقد لهذا الفهم الذي يقود ميرلوبونتي إلى أن يقول إن الحواس محملة أو حاملة للمعاني التي تظل خفية حتى تمنح تمثيلاً. ولن نفهم تماماً الشيء أو نستهلك مجال الخبرة الإدراكية في أي بيئة. ولذلك، فإن ميرلوبونتي، مثل دريدا، يؤكد على عد ثبات وشكوكية المعرفة الإنسانية، ولكن لأسباب مختلفة.

يقوم فهم ميرلوبونتي لعدم ثبات التجربة ذات المعنى على ظاهراتية الإدراك. وتقوده حجته في النزعة المنطقية إلى استخدام واقعية مخففة في ما يتعلق بالشيء باعتباره حافظاً لوحدة التجربة الإدراكية. فأفعالنا أو ممارساتنا تربط المدرك بالمدرك Perceiver with the perceived أو تربط الشخص بالبيئة. وهذه الإستيمولوجيا، رغم ذلك، ليست مقولة نقيضة للتفسيرات السيميوطيقية للمعنى بسبب الناقصة والمقوضة لطبيعة الإدراك. فمن المفهوم أن هناك محفزين آخرين للوحدة بجانب الشيء. ومن الممكن أن تحفز تلك الأفكار أو المفاهيم المجردة، أو الرموز أو المشاعر، فضلاً عن الأشياء في العالم، وحدة التجارب الإدراكية. ويعترف ميرلوبونتي بإمكانية منطق للإدراك مركب بشكل مختلف في تعليقاته الفصام والفكر المنهجي باعتباره تعبيرين مختلفين عن الوجود المكاني. وذلك لأن هناك دوافع متحدة يدعي ميرلوبونتي من خلالها أن الارتباط بين المدرك والبيئة ليس فقط نتيجة السببية المادية. فالإدراك ليس نتيجة السبب المادي فقط جزئياً بسبب نشأته التركيبية المعقدة، ولكن بسبب طبيعته الفعالة فضلاً عن طبيعته الكامنة. فمعايشة البنية ليس تلقياً داخل ذاتنا بشكل كامل: إنما نعيشها، ونتلقاها، ونفتضاها ونكتشف مغزاها المهم. إذ يتم تحفيز ملاحظات العالم بطرق مختلفة. فمثلاً،

مميزة عن ملامح معينة في البيئة. ويستخدم مصطلحاً التسامي transcendence والقابلية للانقلاب reversibility لكي يصف هذه البنيات القصديّة. ويترتب على هذا الترابط الجسدي مع البيئة أن طرقنا في التحرك لا تكون فقط تأثيرات للقيم الداخلية المتأصلة في الأنساق اللغوية الاجتماعية. بمعنى أنني لا أتحرّك بطرق نسوية فقط لأنني أستوعب القيم الإنسانية للأثوثة. بل أتحرّك بطرق معينة لأن لي جسماً معيناً له طاقات معينة في الحركة، جسماً مماثلاً لبشر آخرين، بعضاً فريداً في جسدي إلى حد ما، لأن هذه القوى الجسمية المميزة موجهة إلى سمات معينة في العالم. فأسلوب الحركة ليس تأثيراً لقوى تتبع فقط من ممارساتنا التمثيلية. إنها أيضاً تأثير ملامح معينة في البيئة تنضم بشكل معقد إلى القوى الجسمية الفريدة التي تنتمي للفرد. وهي تتأسس داخلياً بواسطة خصائص الانتماء إلى كل من قوى الفرد الجسمية الفريدة في الإدراك والخصائص النوعية، علاوة على مؤثرات المفاهيم الجمالية، أو ما يسميه ميرلوبونتي في أعماله الأخيرة «المؤثرات العابرة المتقاطعة» من مختلف طرق الإدراك الأخرى (هما في ذلك اللغة) ومن ملامح معينة من البيئة التي يتفاعل معها الفرد. بمعنى آخر، أسلوب الحركة مبني بشكل مركب بواسطة الكثير من مختلف القوى المشاركة.

يصف ميرلوبونتي خلاصة مختلف الصور التي تكون مع الإدراك باعتباره إدخالاً قصدياً للفرد في عالمه. فهو يستخدم مصطلح «القصدي» لأنه، مثل هوسرل، يفهم النهاية المتسامية للإدراك بأنها أشياء وأفعال في العالم المادي. فالشيء هو التركيبة المتألفة في دمج القوى الجسمية للإدراك. فمثلاً، رؤيتي عبر العمق الممتد لقاعة العرض، والمعاني المحددة الصدارة من حركات راقص بعينه، هي نقطة التلاق لمختلف طاقات القوى الجسمية. فعيناي لها قدرة مادية معينة على تركيز الضوء وتعيين ملامح الراقص بوضوح أمام خلفية مقدمة خشبة المسرح، وصفوف الناس الآخرين الجالسين في قاعة المسرح، والديكور والإضاءة والملابس والراقصين الآخرين. كما أن معرفتي لفن الرقص الغربي تساعدني أيضاً في التركيز على المعنى، وكذلك أيضاً الإضاءة انكسارها خلال عدساتي، ومادية الراقص وبيئته، ومعالمها المتغيرة والألوان وظلال الضوء والظلام، وتغير التجليات وردود أفعال المشاهدين.. إلخ. ويطلق ميرلوبونتي على وحدة إدراك الشيء اسم «الرمزية symbolism» بمعنى أن هناك عدة صور تضم العلاقات ذات المغزى للأشياء في العالم، بعضها مادي، وبعضها عاطفي، وبعضها اجتماعي لغوي، وبعضها إدراكي، وبعضها متفرد بفضل تفرّد أجسامنا، وبعضها عام، والطرق الأكثر شيوعاً من خلال تشابهها مع الآخرين والطبيعة الاجتماعية لعالم الإنسان.

وفي سياق حجته ضد أحادية هوسرل وافترض أن الحقيقة هي الشيء في ذاته، يقرر ميرلوبونتي أن «ما يصنع حقيقة الشيء هو بدقة ما يبعده عن فهمنا». وهنا تكون أنطولوجيا الحضور عند فيلان موحية لزعم ميرلوبونتي بأن استقلال الشيء، وحضوره غير القابل للتحدي وغيابه الدائم داخل ذلك الذي يتراجع، هما صورتان لا تنفصلان للتسامي. فإدراك الشيء هو دائماً عملية ناقصة، وحقيقته بالنسبة لنا معطاة في الصفة الناقصة من التجربة الإدراكية. إذ لن نصل إلى كلية ما يجعل الشيء ما هو عليه. فإدراكنا دائماً محدود بما لم نره بعد، وما لم نعد نراه، وما هو غائب عن رؤيتنا الحالية. فالفكر يخطئ في تصور الإدراك حتى يتم إتمامه بفعل الإدراك. فمثلاً عبارة «هذه رقصه عن الحب الرومانتيكي» أعرف ذلك الآن». أعرف ذلك بطريقة مجردة كلية الحضور وبعيدة عن أي تصور بعينه بسبب المفاهيم المجردة للرقص والحب الرومانتيكي. وبالمقارنة، يقول ميرلوبونتي إننا نفهم الشيء مثلما نفهم نوعاً جديداً من السلوك.. فشكل السلوك يحدد طريقة معينة في تناول العالم. وذلك يعني أن مفاهيم الرقص والحب الرومانتيكي يشاركان بطريقة معينة في الفهم، ولكن التجربة الإدراكية تكون دائماً ناقصة، وجزئية، وغامضة على نحو ما، ولن تكون كلية. إذ يكتسب الفهم والرؤى الجديان مع المزيد من المواجهات مع الشيء.

ويدفع المغزى المعرفي لنقص الإدراك بجانب فلسفته الظاهراتية في التأسيس البدني المركب للقصدي، إلى الزعم بأن هناك نسقا من المستويات يوجه الشخص نحو مسافة مثالية أو إلى القرب الذي

تغير في المخطط الجسدي يتضمن اختفاء أو غيابا. فالغياب الذي ينطوي على نقلة في المخطط الجسدي، رغم ذلك، ليس النفي الفارغ أو المنطقي للتمثيل. فالحضور المجسد كمنقولة هو إمكانية التغير الثري أو الإيجابي، بمعنى آخر، احتمال حقائق جديدة. فالتعديل في الأساليب المميزة للتجسيد، النسوية والذكورية مثلا، لا تقيء فقط لأن الوظيفة الشكلية لإعادة تأليف أو تكرار التمثيل في سياقات جديدة. وتأتي التغيرات في معنى وبنيات الإدراك المعتادة بسبب تأسيس هذه البنيات المعتادة باعتبارها ارتباطات جسمية بالبيئة. والتأكيد هنا على كلمة علاقة. فالغياب ليس مجرد نفي فارغ للحضور، ولكن تجربة النقلة في المخطط الجسدي الذي يربط فرد بعينه ببيئة بعينها. والنقلة التي تجلب معها احتمالات طرق جديدة في الربط أو العلاقات الجديدة بمختلف الملامح داخل بيئة مألوفة.

والنقطة الأخيرة ملائمة لحجة أوسلاندر ضد التمييز الأنطولوجي بين الأداء الحي والأداء الواسطي. فتجارب الأداء الواسطي هي بالطبع مثل الأداءات الحية في أنها قد تشغل بها كل الحواس، ولكنها تشغل بشكل مختلف. فمثلا، بفضل السلوك الفريد للأساليب الجسمية، إذ لا يوجد لهما نفس التجربة بالضبط. علاوة على ذلك، لأن التخطيط الجسدي يتحول بواسطة خصائص تنتمي إلى عناصر بيئية مختلفة، فقد يكون الفرق واضحا وأخلاقيا. فمثلا، ربما نختار أن نتواصل مع آخرين عن طريق التليفون أو البريد الإلكتروني أو بالاتصال الشخصي. وسوف يشغل كل وسيط اتصال مختلف القوى الإدراكية بشكل مختلف ويساهم بأسلوب معين في الربط، الذي يتأسس جزئيا بواسطة شروط مادية تنتمي إلى وسيط هذه العلاقة. وبالطريقة نفسها التي نختار بها وسائط معينة للتحدث في الحياة العادية، أحيانا لأسباب ترتبط بوجه خاص بأسلوب الاتصال المقدم بواسطة وسيط واحد بالمقارنة بآخر، ويختار الفنانون أيضا وسائط معينة للتعبير الفني بسبب لعب معين لحواس الإدراكات التي يتيحها الوسيط. فليست بنية اللغة فقط، بل إن بيئتنا أيضا تحدث فرقا في أسلوبنا أو طريقة وجودنا في العالم (ما يمكن أن يسمى الوعي). فالمعاني في التجربة البشرية هي غامضة بشكل أكثر تطرفا، وفقا للإبستمولوجيا المنسوبة لميرلوبونتي، منها في التفسيرات بعد البنيوية التي تفترض أن اللغة هي الوسيط الوحيد للتجربة ذات المعنى. فطبقا لميرلوبونتي، المعنى عرضة إلى التقلبات المستمرة الناجمة عن التغيرات في العناصر التي تشكل بيئتنا. وأجسامنا، وكذلك أيضا فهمنا للبيئة. لذلك، من المهم أن نحدد اختياراتنا في ما يتعلق بالعناصر المنشئة للبيئات. ونحن نفعل ذلك طوال الوقت، بالطبع على الرغم من أن النتائج المادية لهذه الاختيارات قد تكون ذات طابع سلبي.

باختصار، تذكرنا ظاهريات التجربة الإدراكية عند ميرلوبونتي أن أي احتفاظ بممارسة اجتماعية يفترض انفتاحا إدراكيا (أوجسيميا)، على الأقل، كطاقة لتعلم الطرق المحددة اجتماعيا في بناء التجربة. والانفتاح الإدراكي أو حضور ما هو جديد، فالمختلف والمغاير يجب أن يؤسس بطريقة ما قدرة الفرد على معايشة العالم. فالحضور هو احتمال تحول المألوف والمعتاد، والنماذج الراسخة اجتماعيا التي نعيش من خلالها العالم. فلحظة التألق في الأداء أو لحظة الحضور على خشبة المسرح ممكنة بسبب هذه الطاقة المفتوحة على ما هو مختلف عن مجرد تكرار طرق مألوفة في بناء التجربة. فالحضور يحتاج امتلاك أسلوب مميز للحضور في العالم، كما أنه أيضا يحتاج القوة للتركيز على فردية اللحظة، والاستعداد للنقلات، والتكيفات والمواهب، التي تنتمي إلى تحدي الانغماس الفعال، والواعي والمتجسد في اللحظة. ويمكن أن يراه المشاهدون. فالأداء حي مع تلك الميزة الخاصة التي يملكها المؤدون والتي نسميها الحضور على خشبة المسرح.

سوزان جيجر تعمل أستاذة للفلسفة في جامعة تورونتو بكندا. وقد ركزت أعمالها على فلسفة التجسيد وطبيعة صناعة المعنى في سياق جماليات الأداء في فن الرقص. وقد نشرت هذه المقالة في كتاب «فلسفة الأداء المسرحي».. وتقع في الفصل السادس، الصفحات 122 - 139.



تبنى خبرات معينة. وطبقا لميرلوبونتي، فإن وحدة المخطط الجسمي كذلك مفتوحة وغير محدودة. على الرغم من أنه قد يصح أن تكون التجربة الإدراكية ذات المعنى محتملة بسبب أسلوب الإدراك المكتسب أو الاتصال بملامح من البيئة. فبيئتنا لن تكون ثابتة ولن تكون هي قوى الجسم. فالأجسام تتغير بالمزيد من التجارب وبسبب الشيوخوخة والقوى الأخرى المؤثرة في ظروفها المادية. والبيئات أيضا في تدفق مستمر. علاوة على ذلك، لأن الإدراك جزئي ويستحيل أن يكون كلياً، فإن وحدة الإدراك، بمعنى، المخطط الجسمي أو أسلوب التصرف الذي ينشأ في علاقة مع ملامح معينة من البيئة، هو أيضا مفتوح على النقلات الدقيقة والتكيف. ومثال هذه النقلة هو التحول الذي يصنعه مستخدم الواقع الافتراضي من أسلوب للفهم في العالم الفعلي إلى فهم آخر موجه إلى الصور المتولدة من الحاسوب. فأغلب تقنيات الواقع الافتراضي، مثل عروض الشاشات المحملة Head mounted displays، التي تستخدم التحفيز المباشر لشبكية العين، فضلا عن الضوء المنعكس والمنكسر (والذي هو كيف نفهم الأشياء الحقيقية في العالم الفعلي). وهذه النقلة في البنيات القصدية التي توجه الشخص إلى العالم بطرق معينة ومجسدة تماما، يفسر لماذا يمارس كثير من مستخدمي شاشات العرض المحمولة الغثيان الشديد من التشويش، ولماذا يتبدد الغثيان مع الاستخدام المتكرر. فالبيئات الاصطناعية تحتاج طرقا جديدة في استخدام الجسم، وتجليا جديدا لوحدة المخطط الجسدي الذي يربط الشخص بالبيئة. فالشخص، وليس كما يُعتقد أحيانا، لا يتجسد باستخدام التقنية، بل يعاد تجسيده في تجربة الحضور في بيئة جديدة سواء كانت بيئة فعلية أو افتراضية.

وهاهنا تكمن الفكرة الأساسية. فإبستمولوجية ميرلوبونتي تقدم تفسيراً للحضور باعتباره تجليا للمخطط الجسدي، فالحضور هو انفتاح على بدائل في وحدة المخطط الجسدي، أو ذلك النشاط المجسد للمركب والتوازن بين الشراء والوضوح الذي يؤسس خبراتنا الإدراكية. وهذا التفسير للحضور باعتباره نقلة في المخطط الجسمي الذي يربطنا بالبيئة لا يؤسس الجسم، بل يؤكد ماديته وتأسيسه المرئي. ولا يستثنى هذا الشرح التأمل الفلسفي في طبيعة التجسيد. فالتأمل ممكن لأن القوى الإدراكية واللغة هما الصورتان المؤسستان للتجربة الإدراكية علاوة على صيغ الإدراك الأخرى. علاوة على ذلك، يتكامل هذا الشرح مع التفسيرات السيميوطيقية للمعنى بدون اختزال التجربة ذات المعنى إلى مجرد وظائف للغة. ومثل مفهوم فيلان للحضور باعتباره غيابا، فإن الحضور كمنقولة أو

المد والجزر من العلاقات المادية (الجسمية) في البيئة المعينة التي نشارك فيها. فمثلا، من السهل أن تصبح منغمسا في ظهورك القادم على الشاشة. وبدون التفكير بوضوح في العضلات وتناغم الأصابع، نكتب المعنى كله على لوحة المفاتيح الذي يظهر عندئذ على الشاشة. ونؤدي الحركات باستخدام الضغط على الفارة التي تحملنا مشروع محدد، جزئيا، من خلال وسيطه الإلكتروني. والصلة بيننا والمعنى الرمزي للنص مراوغة، إذ يتم الجمع بين الوسيلة الإلكترونية التي يتم تمثيلها ماديا في تجربة زمن مميزة بقدرات إدراك منغمس بشكل معين، وسمات خاصة للبيئة، وقوى جسمية خاصة بالفرد، وخشبة من صور أخرى والتي يمكن أن تكون مركبة من عناصر هذه الفعالية.

والثاني المتعلق بالطريقة التي يمكن أن توصف بها القصدية باعتبار أنها كل منهما زمني ومكاني، هو تكراري، وذو بنية معتادة في التجربة الإدراكية. فالإدراك في أكمل معانيه، بما في ذلك كل الصيغ المتنوعة للحضور في العالم التي يناقشها ميرلوبونتي في كتابه «ظاهريات الإدراك»، تتعلق بالنماذج الحدسية المعتادة للارتباط الجسمي بالبيئة. ويستخدم ميرلوبونتي مصطلحات مثل «الأسلوب» و«الإيقاع» و«المخطط الجسماني» لكي يصف البنيات المترسبة والكامنة أو تراكيب مختلف العناصر التي تؤسس إدراك الفرد ذا المغزى والمتفاعل مع البيئة. فالأفراد لديهم، مثلا، أسلوبهم في المشي والجري والرؤية والتفكير. فالأسلوب هو نموذج مترسب مدرك من الصور المتداخلة مع البيئة. وبشكل مماثل لمزاعم دريدا حول التكرار، فإن التجربة الفورية أو الحضور في بيئة، بالنسبة لميرلوبونتي، مشروط بنماذج راسخة، وتكرارات، وعادات إدراك. ويمكن أن تفهم عادات الإدراك هذه باعتبارها أنساقا للاختلاف، فمثلا، قدرة الراقص أن يقدم إيماءات معقدة جماليا بشكل له معنى هي القدرة على تحريك جسمه في علاقة مع الجاذبية، فالقيم الجمالية للشكل الفني، والراقصون الآخرون، وبيئة خشبة المسرح... إلخ مسيطر عليها بوجه خاص، وهي كذلك أساليب متكررة. ورغم ذلك، بالنسبة لميرلوبونتي، فإن الحضور ذا المغزى فيما هو غير مألوف ومختلف عنا لن يكون مستحيلا بهذه الطريقة. وبدلا من ذلك، يكمن تعديل بنيات الإدراك المعتادة بفضل تأسيسها كانغماس في البيئة. إذ يتم تعديل عادات الإدراك في علاقة دينامية مع تلك الملامح المتوقعة التي تأسست عليها أولا باعتبارها نماذج إدراك. فالادراكات هي محمولات أو صلات بملامح معينة من البيئة تؤسس أسلوب الوجود في العالم. فهناك تحولات في البنيات المعتادة بسبب «وجود» العالم الذي يتسامى ويؤثر كذلك في عادات الإدراك التي



# المسرح في ليالي رمضان قديما

## (٣)



سيد علي إسماعيل

تحدثنا في المقالة الثانية عن العروض المسرحية التي عُرضت في رمضان، لا سيما في الإسكندرية، التي كانت مجالاً رحباً للمنافسة الفنية المسرحية بين الكثير من الفرق، والتي كانت تبرز من بينها فرقة علي الكسار بتفوقها على أغلب الفرق المنافسة. وفي حلقتنا الأخيرة هذه نستكمل الموضوع!!

### المنافسة بين الكسار والمسيري

من الواضح أن تألق الكسار في ليالي رمضان بالإسكندرية، أوغر صدور الفرق الأخرى المنافسة، مما جعله ينقل مكان مسرحه إلى مكان آخر، بعيداً عن منافسيه، في رمضان التالي. وهذا المعنى نستشفه من كلمة نشرها الكسار في جريدة البلاغ - في نوفمبر 1935 - قال فيها، تحت عنوان (السهر بالإسكندرية): «اعتادت فرقتي أن تحيي بثغر الإسكندرية المحبوب شهر رمضان المعظم، كما اعتادت أن تقيم لها مسرحاً خاصاً بالميناء الشرقية؛ ولكن للأسف كثرت شكاوى العائلات الكريمة من عدم راحتها عند مشاهدة حفلات الفرقة، نظراً لعدم استيفائها المسرح المذكور لمعدات الراحة المطلوبة، على الرغم من كل مجهود نفعله، وكذلك خشية الأمطار التي تكثر في شهري نوفمبر وديسمبر. لذلك رأيت إدارة الفرقة بعد كل ذلك أن تسعى في راحة جمهورها ومشجعيها الكرام، وعليه بذلت مجهوداً كبيراً حتى تحصلت على مسرح سينما إيزيس بشارع فؤاد الأول رقم 11، ذلك المسرح الفخم الذي يفى بالغرض المقصود فعسى أن نكون قمنا ببعض الواجب المفروض علينا. [توقيع] علي الكسار».

وبالفعل انتقل الكسار إلى تياترو سينما إيزيس، وعرض فيه مسرحياته، وفقاً للإعلان بروجرام أسبوعه الأول في رمضان، ومنها: الملاهي، الدنيا بخير، زربيجة هانم، الدار أمان، حبايب. كما ذكر الإعلان أموراً تشويقية، منها أن المسرحيات سيمثلها خمسة وخمسون ممثل وممثلة وراقصة، في مقدمتهم علي الكسار، وحامد مرسي، وعقيلة راتب. كما سيوجد مونولوجات، ودوتات من لطيفة وبهيجة، وحسين ونعمات المليجي. هذا بالإضافة إلى موزيكهول منتخب، مع: رقص شرقي، ورقص روسي، ورقص فنتزي، ورقص أكروباتيكي.. هكذا أعلنت جريدة البلاغ يوم 27 نوفمبر 1935.

وعلى الرغم من ذلك، لم ينجح الكسار النجاح الذي حققه العام الماضي، لأن انتقاله من منطقة الميناء الشرقي، جعل الجمهور يذهب إلى المسارح المتنوعة المنتشرة هناك، فظهرت فرقة أحمد المسيري، ونالت نجاحاً كبيراً، بعد أن جذبت جمهور الكسار إليها؛ لأن المسيري كان يقلد شخصية البربري، ويكتب في إعلاناته «أكبر كوميك بربري!!» وشخصية البربري، اشتهر بها الكسار؛ بوصفه «بربري مصر الوحيد!!» وكفى بنا أن نقرأ إعلان المنشور في مجلة الصباح في نوفمبر 1935، لنقف على تفاصيل ما تقدمه هذه

أجمل الحفلات التمثيلية  
في شهر رمضان المعظم  
بمسرح المسيري  
بالميناء الشرقية بالإسكندرية

٣٠ | ٦٠ | ٣٠  
رواية جديدة إسكتش غنائي أعمل وممثلة

أكبر فرقة استعراضية فرقة الاستاذ المسيري أكبر كوميك بربري  
تخرج روايات وإسكتشات ألفها مديرها الذي عرف ميول الشعب فنجح في وضعها بمختلف العواطف  
وتمثل الحياة المصرية أدق تمثيل مع خفة الروح ومثانة الأسلوب وحك المواقف  
التي اشتهر بها الكوميدي المحبوب الاستاذ المسيري

روايات الاسبوع كلام الامراء - الحب والبمب - مال العبيد - بلد الحبايب - القاضي عمر

المنولوجت الثلاثة  
أحمد المغاوري  
الشيخ عبد العزيز - حمام العطار  
مقلد المرأة الشهير - عبده حجازي  
مدير المسرح - ابراهيم الحناوي  
أوركستر رئاسة  
الاستاذ علي كلوظه

عروس المسارح الرشيقه  
فوزية احمد  
عايدة التركية محسنة محمود  
عواطف ابراهيم انصاف محمد  
سعاد حسن بدوية فهمي  
كل ليلة رواية وإسكتشات جديدة  
علايبس ومناظر جميلة  
رقص طرب فكاهة

المنثلة الاولى فوزية احمد

الفرقة!!  
«أجمل الحفلات التمثيلية في شهر رمضان المعظم بمسرح المسيري بالميناء الشرقية بالإسكندرية. 30 رواية جديدة، 60 إسكتش غنائي، 30 ممثل وممثلة. أكبر فرقة استعراضية فرقة الأستاذ المسيري أكبر كوميك بربري، تخرج روايات وإسكتشات، ألفها مديرها الذي عرف ميول الشعب فنجح في وضعها بمختلف العواطف، وتمثل الحياة المصرية أدق تمثيل، مع خفة الروح، ومثانة الأسلوب، وحك المواقف، التي اشتهر بها الكوميدي المحبوب الأستاذ المسيري. رواية الافتتاح (ميت فل)، ثلاثة فصول ضحك متواصل. عروس المسارح الرشيقه فوزية أحمد. عايدة التركية، محسنة محمود، عواطف إبراهيم، أنصاف محمد، سعاد حسن، بدوية فهمي. كل ليلة رواية وإسكتشات جديدة بمناظر جميلة، رقصة طرب فكاهة.»

فهمي. كل ليلة رواية وإسكتشات جديدة بمناظر جميلة: رقص طرب فكاهة. المنولوجيست الثلاثة أحمد المغاوري، الشيخ عبد العزيز، حمام العطار. مقلد المرأة الشهير عبده حجازي، مدير المسرح إبراهيم الحناوي. أوركستر رئاسة الأستاذ علي كلوظه.»

هذا إعلان من إعلانات كثيرة نشرتها مجلة الصباح طوال شهر رمضان، ما يهمنا منها، أسماء المسرحيات، التي قدمتها فرقة المسيري، ومنها: مجد زمان، بدوية، القرداتي، سفينة نوح، سبع العيلة، ابن عمار، بنت القنصل، كلام الأمراء، الحب والبمب، مال العبيد، بلد الحبايب، القاضي عمر. وظلت فرقة المسيري منافساً قوياً لعدة سنوات، لا سيما وأن الفرق تعددت وتتنوعت، لا سيما في رمضان - الموافق أكتوبر عام 1938 - حيث نشرت جريدة

**فرقة الأستاذ يوسف وهبي**  
تقدم في الأسبوع الرابع لشهر رمضان المبارك

بمخرج الما فنيك  
زينب الشاذلي  
٩ شارع  
عما الدين  
ديسمبر

٧ الفاء  
٧  
ديسمبر

٨ انبات  
٨  
ديسمبر

١٠ انبات  
١٠  
ديسمبر

١١ انبات  
١١  
ديسمبر

١٢ انبات  
١٢  
ديسمبر

١٣ انبات  
١٣  
ديسمبر

١٤ انبات  
١٤  
ديسمبر

أمينة رزق  
علوية جميل  
زهبانا  
مختار عثمان  
استفان روستي

١٣ انبات  
١٣  
ديسمبر

١٤ انبات  
١٤  
ديسمبر

١٥ انبات  
١٥  
ديسمبر

١٦ انبات  
١٦  
ديسمبر

١٧ انبات  
١٧  
ديسمبر

١٨ انبات  
١٨  
ديسمبر

١٩ انبات  
١٩  
ديسمبر

٢٠ انبات  
٢٠  
ديسمبر

٢١ انبات  
٢١  
ديسمبر

٢٢ انبات  
٢٢  
ديسمبر

٢٣ انبات  
٢٣  
ديسمبر

٢٤ انبات  
٢٤  
ديسمبر

٢٥ انبات  
٢٥  
ديسمبر

٢٦ انبات  
٢٦  
ديسمبر

٢٧ انبات  
٢٧  
ديسمبر

٢٨ انبات  
٢٨  
ديسمبر

٢٩ انبات  
٢٩  
ديسمبر

٣٠ انبات  
٣٠  
ديسمبر

٣١ انبات  
٣١  
ديسمبر

٣٢ انبات  
٣٢  
ديسمبر

٣٣ انبات  
٣٣  
ديسمبر

٣٤ انبات  
٣٤  
ديسمبر

٣٥ انبات  
٣٥  
ديسمبر

٣٦ انبات  
٣٦  
ديسمبر

٣٧ انبات  
٣٧  
ديسمبر

٣٨ انبات  
٣٨  
ديسمبر

٣٩ انبات  
٣٩  
ديسمبر

٤٠ انبات  
٤٠  
ديسمبر

٤١ انبات  
٤١  
ديسمبر

٤٢ انبات  
٤٢  
ديسمبر

٤٣ انبات  
٤٣  
ديسمبر

٤٤ انبات  
٤٤  
ديسمبر

٤٥ انبات  
٤٥  
ديسمبر

٤٦ انبات  
٤٦  
ديسمبر

٤٧ انبات  
٤٧  
ديسمبر

٤٨ انبات  
٤٨  
ديسمبر

٤٩ انبات  
٤٩  
ديسمبر

٥٠ انبات  
٥٠  
ديسمبر

٥١ انبات  
٥١  
ديسمبر

٥٢ انبات  
٥٢  
ديسمبر

٥٣ انبات  
٥٣  
ديسمبر

٥٤ انبات  
٥٤  
ديسمبر

٥٥ انبات  
٥٥  
ديسمبر

٥٦ انبات  
٥٦  
ديسمبر

٥٧ انبات  
٥٧  
ديسمبر

٥٨ انبات  
٥٨  
ديسمبر

٥٩ انبات  
٥٩  
ديسمبر

٦٠ انبات  
٦٠  
ديسمبر

٦١ انبات  
٦١  
ديسمبر

٦٢ انبات  
٦٢  
ديسمبر

٦٣ انبات  
٦٣  
ديسمبر

٦٤ انبات  
٦٤  
ديسمبر

٦٥ انبات  
٦٥  
ديسمبر

٦٦ انبات  
٦٦  
ديسمبر

٦٧ انبات  
٦٧  
ديسمبر

٦٨ انبات  
٦٨  
ديسمبر

٦٩ انبات  
٦٩  
ديسمبر

٧٠ انبات  
٧٠  
ديسمبر

٧١ انبات  
٧١  
ديسمبر

٧٢ انبات  
٧٢  
ديسمبر

٧٣ انبات  
٧٣  
ديسمبر

٧٤ انبات  
٧٤  
ديسمبر

٧٥ انبات  
٧٥  
ديسمبر

٧٦ انبات  
٧٦  
ديسمبر

٧٧ انبات  
٧٧  
ديسمبر

٧٨ انبات  
٧٨  
ديسمبر

٧٩ انبات  
٧٩  
ديسمبر

٨٠ انبات  
٨٠  
ديسمبر

٨١ انبات  
٨١  
ديسمبر

٨٢ انبات  
٨٢  
ديسمبر

٨٣ انبات  
٨٣  
ديسمبر

٨٤ انبات  
٨٤  
ديسمبر

٨٥ انبات  
٨٥  
ديسمبر

٨٦ انبات  
٨٦  
ديسمبر

٨٧ انبات  
٨٧  
ديسمبر

٨٨ انبات  
٨٨  
ديسمبر

٨٩ انبات  
٨٩  
ديسمبر

٩٠ انبات  
٩٠  
ديسمبر

٩١ انبات  
٩١  
ديسمبر

٩٢ انبات  
٩٢  
ديسمبر

٩٣ انبات  
٩٣  
ديسمبر

٩٤ انبات  
٩٤  
ديسمبر

٩٥ انبات  
٩٥  
ديسمبر

٩٦ انبات  
٩٦  
ديسمبر

٩٧ انبات  
٩٧  
ديسمبر

٩٨ انبات  
٩٨  
ديسمبر

٩٩ انبات  
٩٩  
ديسمبر

١٠٠ انبات  
١٠٠  
ديسمبر

## الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى

تحتفل بإحياء ليالي شهر رمضان المعظم لعام ١٣٦٥ هـ - ١٩٤٦ م

بمدينة الإسكندرية  
العامرة  
بقيتاترو الهمبرا  
تليفون  
٣٣٩٢٩  
المدير الفني الأستاذ  
زكي طلمات

حيث تقدم مجموعة مختارة من أروع المسرحيات العالمية والمحلية الخالدة

يوم الاثنين ١٢ أغسطس سنة ١٩٤٦ - رواية	شارع البهلوان	يوم الثلاثاء ٢٠ أغسطس سنة ١٩٤٦ - رواية	مشغول بغيري
يوم الثلاثاء ١٣ أغسطس سنة ١٩٤٦ - رواية	زوج كامل	يوم الأربعاء ٢١ أغسطس سنة ١٩٤٦ - رواية	الأب ليونار
يوم الأربعاء ١٤ أغسطس سنة ١٩٤٦ - رواية	سلك مقطوع	يوم الخميس ٢٢ أغسطس سنة ١٩٤٦ - رواية	بناقص واحد
يوم الخميس ١٥ أغسطس سنة ١٩٤٦ - رواية	مجنون ليلى	يوم الجمعة ٢٣ أغسطس سنة ١٩٤٦ - رواية	مشغول بغيري
يوم الجمعة ١٦ أغسطس سنة ١٩٤٦ - رواية	المروحة	يوم السبت ٢٤ أغسطس سنة ١٩٤٦ - رواية	شارع البهلوان
يوم السبت ١٧ أغسطس سنة ١٩٤٦ - رواية	العباسة	يوم الأحد ٢٥ أغسطس سنة ١٩٤٦ - رواية	العباسة
يوم الأحد ١٨ أغسطس سنة ١٩٤٦ - رواية	مشغول بغيري	يوم الاثنين ٢٦ أغسطس سنة ١٩٤٦ - رواية	بناقص واحد
يوم الاثنين ١٩ أغسطس سنة ١٩٤٦ - رواية	مجنون ليلى	يوم الثلاثاء ٢٧ أغسطس سنة ١٩٤٦ - رواية	مشغول بغيري

أسعار الدخول: ١٨٨,٥٠ بوار ١٢٦,٥٠ لوج ٢٧,٥٠ ممتاز ٢٥,٥٠ فويل ١٩,٥٠ مخصوص ١٣ ستال

شليبي، علي حسن، عبد العزيز الجاهلي، زينب صدقي، أمينة رزق، فردوس حسن، زوزو حمدي الحكيم، نجمة إبراهيم، إحصان شريف، روحية خالد، سامية فهمي، زوزو ماضي، ثريا فخري، سريتا إبراهيم، فيفي برسوم، سامية عبد العزيز، عفاف شاك، والمخرج فتوح نشاطي.

### صالات الغناء

لعل الفرق المسرحية وعروضها في رمضان، نجحت في الوجود والانتشار الفني، مما يجعلنا نظن خطأ بأن هذه العروض هي وسيلة الترفيه والترويح على جمهور السهاري في ليالي رمضان!! والحقيقة أن الغناء، كان له وجود أيضاً، وبالأخص من قبل أعلام الموسيقى والغناء في هذه الفترة. فعلى سبيل المثال كتبت مجلة المصور في مارس 1929 - على لسان ناقدتها الفني - تحت عنوان (جولة في صالات الغناء):

«يظهر أن لشهر رمضان فضلاً كبيراً على الفنون، فوق ما له من فضل على صانعيه. فما كاد يبتثق هلاله في الأفق حتى أزدانت أماكن الغناء بثريات الكهرباء. وانطلق الرواد إلى ساحاتها يقضون الهزيع الأول من الليل، في ترويح النفس، وإجلاء صدأ خاطرهما يرسله أرباب الأصوات، من رنين أصواتهم، وجميل تغريدتهم..... وكانت أولى تلك السهرات لسماع زعيم المجاهدين بحق، الأستاذ محمد عبد الوهاب. ولست أدري كيف أصف ما تركه هذا المطرب الشاب في نفسي من أثر، فقد كان يعلو بنا إلى ملكوت الأرواح، وينتقل بنا في أرجائه، ويحلق في سماءه، حتى انقضى الليل إلا قليله، وكأنه فترة لم يشعر بمرورها. ثم ذهبنا إلى منازلنا عسى أن تنتشلنا الحقيقة من بيداء الخيال، وتعيدنا سيرتنا الأولى؛ ولكني



رمضان المعظم لعام 1946، بتياترو الهمبرا بالإسكندرية، المدير الفني الأستاذ زكي طلمات، حيث تقدم مجموعة مختارة من أروع المسرحيات العالمية والمحلية الخالدة». أما المسرحيات، فمنها: شارع البهلوان، زوج كامل، سلك مقطوع، مجنون ليلى، المروحة، العباسة، مشغول بغيري، الأب ليونار، بناقص واحد. أما ممثلو هذه المسرحيات، فهم: جورج أبيض، حسين رياض، أحمد علام، سراج منير، منسي فهمي، فؤاد شفيق، مختار عثمان، محمود رضا، عبد العزيز خليل، فؤاد فهمي، فاخر فاخر، علي رشدي، حسن البارودي، عبد المجيد شكري، سعيد خليل، عباس يونس، شفيق نور الدين، لطفي الحكيم، حسن إسماعيل، توفيق صادق، رأفت

المقطم كلمة، جمعت فيها أسماء الفرق وأماكنها في الإسكندرية أيام رمضان، قائلة: «.. فرقة الكسار ولا حاجة بنا لتعريفها لحضرات القراء، وهي تعمل في تياترو ديانا، وعليها فرقة فوزي منيب، ثم فرقة خميس سكر، وهو ممثل قديم يقلد شخص كشكش بك، وفرقة محمد المغربي المشهور بزغرب، وهو معروف عند كبار السن والمعلمين، وفرقة المسيري واسمها منسوب إلى صاحبها، الذي يمثل دور البربري».

### الفرق الجادة

الجدير بالذكر أن عروض رمضان المسرحية في الإسكندرية، لم تكن مقصورة على الفرق المسرحية الكوميديّة فقط، بل كان للفرق الجادة نصيب فيها، وأبلغ مثال على ذلك فرقة رمسيس لبوسف وهبي، التي شغلت مسرح الماجستيك - في رمضان عام 1936 - حيث أعلنت جريدة الأهرام في نوفمبر عروض الفرقة الرمضانية، ومنها: زوجاتنا، وبنات الريف، وبيومي أفندي، وكرسي الاعتراف، وأولاد الفقراء، ورجل الساعة، والجحيم، وخفايا القاهرة، وبنات اليوم، وبنات الذوات، والاستعداد، وأولاد السفاح، والفاجعة، وشارع عماد الدين. وهذه المسرحيات، قام ببطولتها: يوسف وهبي، أمينة رزق، علوية جميل، مختار عثمان، استفان روستي. كما اتفقت محطة الإذاعة اللاسلكية مع يوسف وهبي على إذاعة بعض من مسرحياته مساء كل اثنين من شهر رمضان. هكذا أخبرتنا مجلة المصور.

كما وجدنا إعلانات كثيرة - في أغسطس 1946 - للفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى - أي الفرقة القومية - جاء في بدايتها الآتي: «الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى، تحتفل بإحياء ليالي شهر

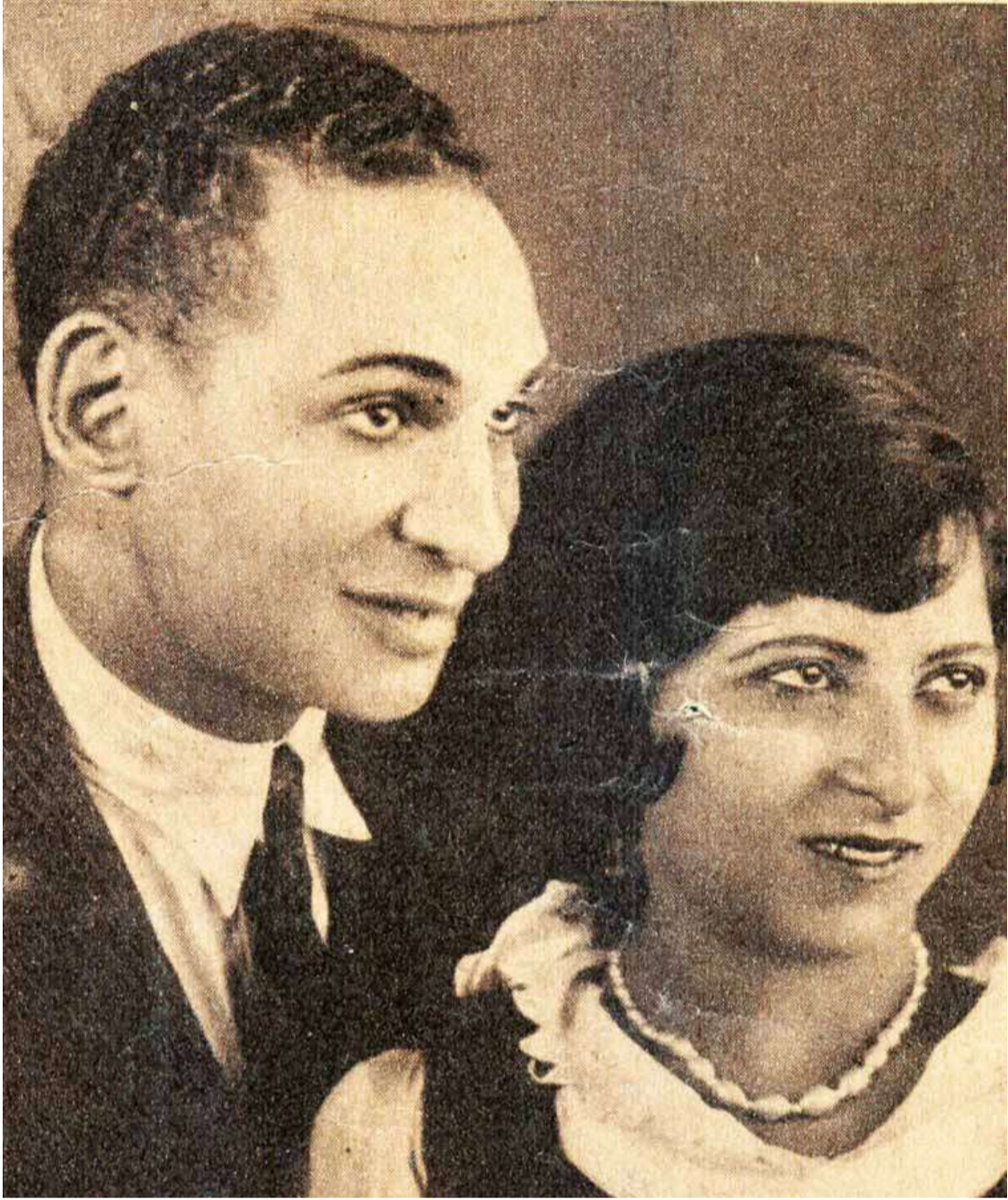


لعل ما سبق يعكس لنا فكرة، تقول: إن العروض الفنية والمسرحية والغنائية في ليالي رمضان، كانت مستحبة ومقبولة من الجميع!! ولكن هذا الاعتقاد خاطئ، لوجود رأي آخر، يجب أن نطلع عليه لتكتمل الصورة أمام الجميع. فقد لاحظ الأستاذ محمد عبد الله الجزار المدرس بالمعهد الديني بالإسكندرية، كثرة العروض المسرحية في الإسكندرية، فكتب رسالة وعظية إلى جريدة وادي النيل، نشرتها له الجريدة في فبراير 1930، تحت عنوان (أثر دور التمثيل والرقص في الأخلاق)، قال فيها:

«من العجب العجائب نشاط المهرجين في هذا الشهر المعظم، وإكثارهم من إقامة السراقات لهذا الغرض على الميناء الشرقي، وغيره بمدينة الإسكندرية..... ومما يضحك ويبيكي ما يكتبه هؤلاء الناس بالخط الكبير، على أبواب دور التمثيل، وفي الإعلانات من قولهم: احتفالاً بشهر رمضان يكون رقص شرقي وأفرنجي من أعظم الرقصات. وتطرب الجمهور الأنسة فلانة وفلانة!! وفي بعض الإعلانات المحفوظة عندي، مما وزع على المارة والراكبين في هذا الشهر، ما يأتي: رقص شرقي بالملايس الشفافة (تأمل) من ملكات الرقص في الشرق!! تشجيعكم بالمونولوجات الجديدة، وبالرقص الخلاب ملكة الرشاقة فلانة. من هنا عرفنا الغرض الأصلي من إقامة دور التمثيل، لا سيما في هذا الشهر!! ما الذي يفهمه الأجنبي، الذي لا يعرف حقيقة الإسلام أيها القارئ الكريم من عبارة: احتفالاً بشهر رمضان ترقص فلانة؟ إنه يفهم أن هذا الشهر جعله الدين الإسلامي شهر خلاعة وشهوات وإباحة وتهتك وفساد للأخلاق! رحمة لك أيها الدين. لقد تجاهلك القوم وأرادوا أن يشوهوا جمالك بهذه المخازي لابتزاز الأموال المحرمة.»

ثم ذكر الأستاذ أغلب الآيات القرآنية الكريمة، والأحاديث النبوية، التي تعضد كلامه، فكانت من أطول المقالات الوعظية واختتمها بقوله: «يا بني الإسلام، لتكن لكم غيرة عليه، يا بني مصر أرفقوا بها. وإياكم أن تحفروا لها هاوية تقبر فيها الأخلاق قبل أن تقبروا. ليست الأمة إلا بالأخلاق فأناشدكم الله إلا ما تباعدتم عن الرذائل، وتجايفتم عن هذه القبائح. عار على وطنيتكم، عار على قوميتكم، عار على مجدكم، وسؤددكم، وعلومكم، وآثاركم، ومفاخركم، أن تتهافتوا على ما لا يليق بكم، وعلى ما يهد ركننا قويا من أركان الفضيلة، كتهافت الفراش على النار. عسى أن يكون لهذه الكلمة أثرها في نفوسكم. فإنها نقتة مصدر، وتأوه مكلوم، وعسى أن تنقلها بعض الصحف والمجلات، التي تشد أزر الفضيلة، وتغضب إذا انتهك حماها، وتعمل جهدها على التنفير من الرذيلة تعميماً للفائدة. وما نريد إلا الإصلاح ما استطعنا، وليبلغ الشاهد الغائب. والقارئ من لم يقرأ. ألا قد بلغنا، اللهم أشهد.»

وفي رمضان عام 1932، نشرت مجلة الكشكول كلمة في فبراير، تحت عنوان (إكراماً لشهر رمضان)، جاء فيها: «ظهرت إعلانات الملاهي والمسارح، وفيها إنهم خفضوا أسعار المشروبات، وأحضروا أربع الرقصات إكراماً لشهر رمضان. ونحن من جهتنا لم نشأ أن نتكلم، أو نكتب شيئاً لاحظناه على هذا الإعلان، حتى لا يقال إننا نحارب فكرة، قامت في رؤوس أصحاب المسارح والملاهي. وظننا أن وزارة الأوقاف ستحتج؛ لأن شهر رمضان الذي تحييه بالوعاظ، تحييه الملاهي بالراقصات. ولكننا انتظرنا حتى إذا اعترض رمضان الرحيل. رأينا الصالات والمسارح أقل إيراداتها في الأشهر الماضية. وقد أغلقت إحدى الصالات. والحقيقة أن الذي ابتكر فكرة (إكراماً لشهر رمضان)، أخطأ التقدير؛ لأن رمضان لا يكرم بإحضار الرقصات، وأجود أنواع الخمور، وإمّا يكرم بالتباعد عن الفحش والفجور. وهذا الذي حدث، وكأن الإعلان مذكراً ما لرمضان من المكانة في قلوب المصريين. وقد انعكس القصد ودل الإعلان على سوء الاختيار.»



ويستكمل الناقد حديثه عن الغناء في ليالي رمضان، فيقول: «.. وفي سهرة خاصة دعانا المسيو فيتاسيون، متعهد حفلات الأستاذ عبد الوهاب إلى سماع مطربة جديدة أسمها (سهام). فلبينا دعوته، وإذا نحن أمام فتاة في حوالها الخامس عشر في جسم ضئيل، وقوام نحيل. اعتقدنا أول وهلة أنه ليس في مقدورنا أن تستحوذ بصوتها على فضاء الغرفة التي تضمها، ولكنها ما أن بدأت في الغناء، حتى تلاشى ذلك الاعتقاد وتبدد، فقد كان صوتها مليناً، ونبراتها متوافقة، وأوتار حنجرتها سليمة. أما عن حلاوة ذلك الصوت فحدث دون حرج. ولا أشك مطلقاً في أن تلك الفتاة، ستتحذ لنفسها مركزاً ممتازاً بين مطربينا في وقت قريب عاجل.»

#### الرأي الآخر

أصدقك القول سيدي القارئ، لقد تركت العنان لفكري بعد سماع عبد الوهاب، وإذا بي أرى أن هذا الشاب النادر قد ملك علينا أذواقنا، واستلب حواسنا، واحتكر إعجابنا، فأصبحنا إذا ما سمعنا غيره لا نطرب له، ونشعر أن بالأذن حاجة إلى حلو ترانيمه، وبديع شجوه وأفانيه. هذا هو عبد الوهاب الذي لم يكمل من مرحلة عمره خمسا وعشرين سنة، والذي استوى على عرش الطرب، فبايعه الجميع زعيماً لفن الغناء، وقائداً لحركة التجديد فيه. ولعله يرى في ذلك ما يشحذ همته، ويستثير شجاعته، فيشق طريقه إلى قمة النبوغ الذي هو جدير به.»

ويستكمل الناقد حديثه، قائلاً: «.. ثم دعاني عالم جليل من كرام أهل الريف لمرافقته إلى سماع الأنسة أم كلثوم. وهو من فرط إعجابها بها، يقدمها على كل ما حوت الأرض حتى نفسه، إذ جعل من اسمها ميمناً مفضلاً لديه، وقسماً عزيزاً عليه. وجلست إلى يسار مولاي ورفع ستار المسرح فإذا الأنسة تبدو في وقار واحتشام، وقد توجت بعقالها البدوي الذي أضحى من مستلزمات تختها الموسيقي..... إنني طربت بما سمعت، وأعجبت من حلاوة ذلك الرنين المنبعث من حنجرتها السليمة كالقيثارة في يد الفنان الماهر. واعترف بأنه لولا أصوات نكراء كانت تدوي في أرجاء المكان من المعجبين الهاتفين لما شابت حفلتنا هذه أي شائبة ولظللنا نروي ظمأ نفوسنا بهذا الصوت السحري الجميل وذلك الشجو العلوي العظيم.»

## لبلة

## .. الشقية

ممثلة ومطربة وفنانة استعراضية مصرية، من مواليد ١٤ نوفمبر عام ١٩٤٥، اسمها الحقيقي (نينوشاكا مانول كوبليان)، وهي تنحدر من أصول أرمنية (ولديها صلة قرابة مع الشقيقتين فيروز ونبيل). منحت اسمها الفني عن طريق الكاتب أبو السعود الإبياري، وذلك حينما أعجب بلباقتها وسرعة بديهتها أثناء بروفات أول فيلم تشارك بالتمثيل فيه وهي بمرحلة الطفولة.



عمرو دوار



«ألف بوسة وبوسة»، «خلي بالك من جيرانك»، «عصابة حمادة وتوتو»، «البعض يذهب للمأذون مرتين» والأفلام الأربعة من إخراج محمد عبد العزيز، «احترس من الخط»، «الشيطانة التي أحبنتي»، «معالي الوزير» والأفلام الثلاثة من إخراج سمير سيف. وذلك بالإضافة إلى مجموعة أخرى من الأفلام مع بعض المخرجين من الأجيال التالية ومن بينها أفلام: «فرحان ملازم بلبل» إخراج عمر عبد العزيز، «عريس من جهة أمنية» من إخراج علي إدريس، «جنة الشياطين» إخراج أسامة فوزي، «حسن ومرقص» إخراج رامي إمام، «عائلة ميكي» من إخراج أكرم فريد. ويجب التنويه إلى أن الفنانة لبلة لم تعمل بالدراما التلفزيونية إلا بعدد قليل جدا من المسلسلات - ولكنها في حقيقة الأمر جميعها مسلسلات مهمة - ومن بينها: «الحفار»، «صاحب السعادة»، «مأمون وشركاه» من إخراج رامي إمام، و«الشارع اللي ورانا» من إخراج مجدي الهواري.

وجدير بالذكر أنها قد شاركت النجم عادل إمام في ثلاثة عشر عملا فنيا ما بين البطولة والأدوار المساعدة، وذلك خلال نصف قرن تقريبا (خلال الفترة من عام 1966 مشاركتها بفيلم «أجازة بالعافية»، إلى عام 2016 مشاركتها معا بطولة المسلسل التلفزيوني «مأمون وشركاه». (وتضم قائمة الأعمال المشتركة بينهما عدة محطات فنية مهمة وعلامات في مسيرة كل منهما، ومثال لذلك أفلام: البعض يذهب للمأذون مرتين، خلي بالك من جيرانك، عصابة حمادة وتوتو، احترس من الخط، عريس من جهة أمنية، حسن ومرقص، هذا بخلاف تعاونها معا أيضا في بطولة

وجدير بالذكر أنها قد بدأت حياتها الفنية وهي طفلة في الخامسة من عمرها، وذلك بعدما ظهر استعدادها الفطري ونبوغها المبكر، ثم تأكدت موهبتها بتميزها في تقليد مشاهير الفنانين. ويحسب لأسرتها تشجيعها المبكر على ممارسة الفن وحرصها على رعاية موهبتها واهتمامها بصقلها، فوفرت لها فرصة دراسة البالية الكلاسيكي، وأيضا الغناء والعزف.

بدأت «لبلة» مشاركتها الفنية بالعمل في مجال السينما (وعمرها خمس سنوات فقط)، وخلال مرحلة الطفولة شاركت ببطولة ستة أفلام من أهمهم: «حبيبي سوسو» إخراج نيازي مصطفى الذي يحسب له اكتشافها سينمائيا، ثم شاركت في أفلام «البيت السعيد» من إخراج حسين صدقي، «أربع بنات وظابط» من إخراج أنور وجدي، ومن أفلامها الأخرى خلال تلك الفترة «يا ظالمني»، «الحبيب المجهول».

وخلال فترة المراهقة قامت بتركيز نشاطها في مجال الغناء والاستكشافات، فقامت بتقديم عدد كبير من المونولوجات، كما اشتهرت بتقليد المشاهير من المطربين والممثلين (من أشهرهم: ماجدة، يوسف وهبي، فايدة كامل، نجاة الصغيرة، صباح فريد الأطرش)، كما قدمت عددا كبيرا من الأغاني الخفيفة حتى وصل رصيدها إلى 268 (مائتان وثمانية وستين) أغنية من بينهم 30 (ثلاثون) أغنية للطفل. وقد صدر لها عدد من الألبومات الغنائية من بينها: «بنت مصر الجديدة»، «خطفوا حبيبي»، «بابا حبيبي»، «عيب يا هوا».

وبصفة عامة، يحسب لهذه الفنانة القديرة حقا نجاحها في التمرد على مرحلة تقديم «المونولوجات» وتقليد المشاهير وحتى على مرحلة تقديم الأغاني الخفيفة، وتركيز جهودها في مجال التمثيل فقط، خاصة بعدما صقلت التجارب المتتالية واكتسبت خبرات كبيرة من تكرار تعاونها مع كبار المبدعين في مجالات التأليف والإخراج والتمثيل. كما يحسب لها أيضا إدراكها المبكر كممثلة بضرورة الهروب من أدوار الفتاة الشقية الدلوعة التي حاول بعض المنتجين والمخرجين سجنها في إطاره، فحرصت على تنوع أدوارها وتجسيد بعض الشخصيات الدرامية المركبة. ويحسب في هذا الصدد للمخرج القدير الراحل عاطف الطيب فضل إعادة اكتشافها من جديد في فيلمي: «ضد الحكومة» و«ليلة ساخنة».

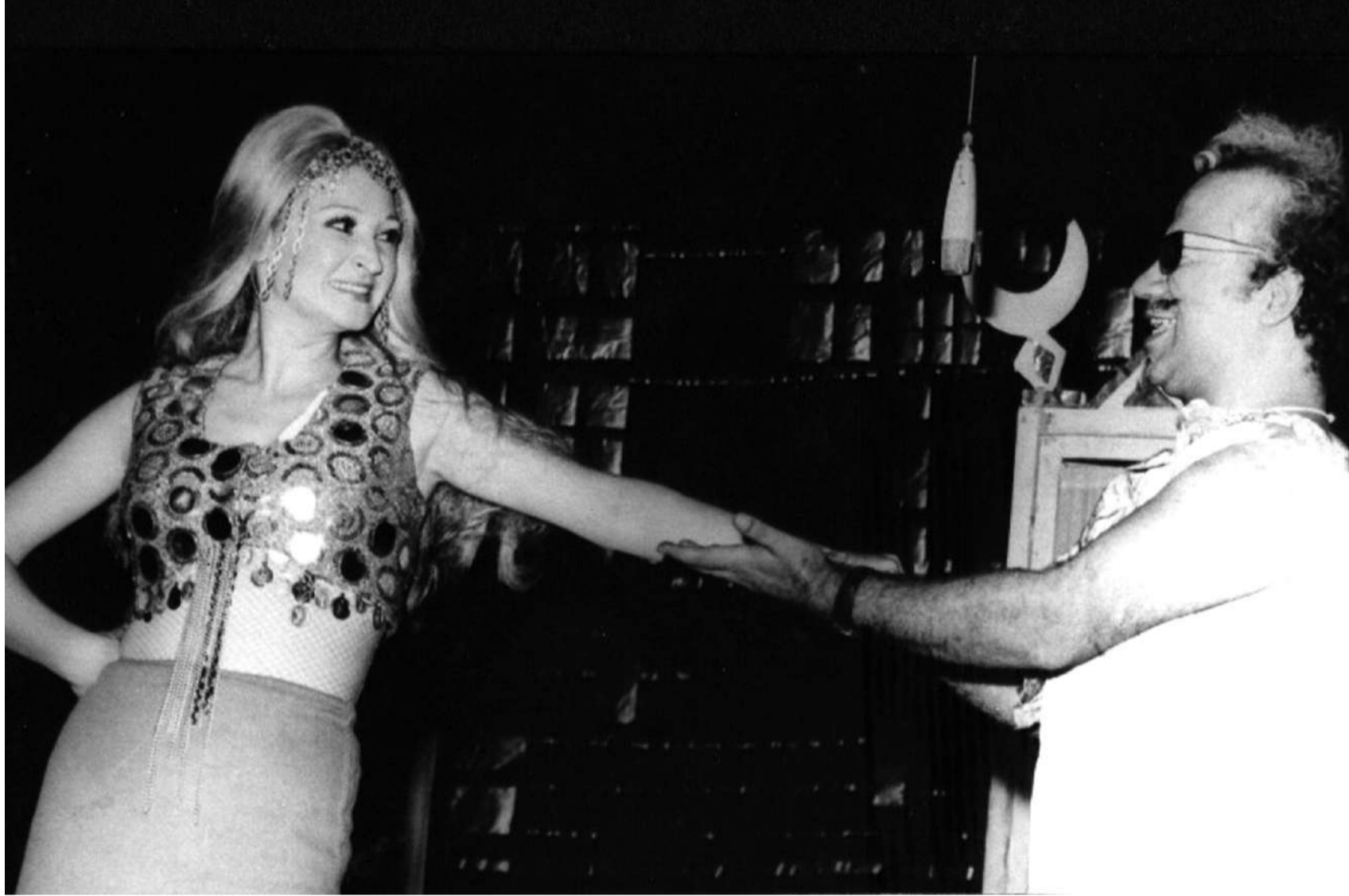
ونظرا لما تتمتع به هذه الفنانة من موهبة صادقة ووعي فني، فقد استمرت مسيرتها الفنية منذ طفولتها وحتى الآن بنجاح كبير، واستطاعت المشاركة ببطولة ما يقرب من مائة فيلم متميز، ومن أهمها: «حكايتي مع الزمان» إخراج حسن الإمام، «مولد يا دنيا»، «إحنا بتوع الإسعاف» إخراج حسين كمال، «إسكندرية نيويورك» و«الأخر» من إخراج يوسف شاهين،

## بين الظل والضوء

في عالم الفن.. الكل يسعى إلى الشهرة، وإلى النجومية.. لا فرق في ذلك بين فنان وآخر، الحلم مكفول للجميع، ولكن بمضي الوقت، تختلف المساحات التي يحتلها كل منهم من الضوء، فيتصدر بعضهم الدائرة، ويتوسطها بعضهم، والبعض يرضى بما قسمه الله له من رزق ويشغل المساحات التي وهبتها له تلك اللعبة الجهنمية الساحرة التي اسمها الفن، ويظل يتأرجح بين الحضور والغياب، بين الضوء والظل.

عن هؤلاء الفنانين الموهوبين، رغم مراوغة الأضواء لهم، نفردهم هذه المساحة.

«مسرحتنا»



من كبار المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل وفي مقدمتهم الأساتذة: نيازي مصطفى، حسين صدقي، أنور وجدي، إبراهيم عمارة، يوسف شاهين، حسن الإمام، محمود ذو الفقار، عاطف سالم، حسن الصيفي، عيسى كرامة، نجدي حافظ، زهير بكير، حسام الدين مصطفى، حسين كمال، نادر جلال، أشرف فهمي، محمد عبد العزيز، أحمد فؤاد، سمير سيف، عاطف الطيب، محمود فريد، صلاح كريم، يس إسماعيل، فايق إسماعيل، فتحي عبد الستار، نبوي عجلان، ناصر حسين، أحمد ثروت، شريف حمودة، حسن إبراهيم، فاضل صالح، عمر عبد العزيز، علي إدريس، وائل إحسان، محمد أباطة، أسامة فوزي، مروان حامد، محمد أبو سيف، أحمد البدري، رامي إمام، إسماعيل مراد، أكرم فريد، أيتن أمين، بيتر ميمي.

### ثانياً: أعمالها التلفزيونية

شاركت الفنانة القديرة لبلبة بأداء بعض الأدوار الرئيسية في عدد قليل نسبياً من المسلسلات التلفزيونية - على مدى ما يقرب من ربع قرن - قد يصل عددها إلى عشرة مسلسلات فقط ومن بينها المسلسلات المتميزة التالية: الحفار (1996)، صاحب السعادة (2014)، مأمون وشركاه (2016)، الشارع إلي وانا (2019).

### ثالثاً: مشاركتها الإذاعية

في الوحل، مولد يا دنيا (1976)، ألف بوسة وبوسة، المراتب، بص شوف سكر بتعمل إيه! (1977)، مغامرون حول العالم، الجنة تحت قدميها، القضية المشهورة، سكة العاشقين، حب فوق البركان، البعض يذهب للمأذون مرتين، امرأة بلا قلب (1978)، الرقص على أنغام البارود، خلي بالك من جيرانك (1979)، سطوح فوق الشجرة، بذور الشيطان (1980)، 4 - 2 - 4، إلي ضحك على الشياطين (1981)، رجل في سجن النساء، عصابة حمادة وتوتو (1982)، أنهم يسرقون الأرناب (1983)، صديقي الوفي، إنا بتوع الإسعاف، احتس من الخط، لك يوم يا بيه (1984)، شيطان من غسل، محطة الأوس، أولاد الأصول (1985)، المخبر، بكره أحلى من النهاردة (1986)، ضحية حب (1988)، الكداب وصاحبه، جيران آخر زمن (1989)، الشيطانة التي أحتنتي، امرأة تحت الاختبار (1990)، ضد الحكومة (1992)، لهيب الانتقام (1993)، ليلة ساخنة (1995)، الآخر، جنة الشياطين (1999)، النعامة والطاووس، معالي الوزير (2002)، عريس من جهة أمنية، إسكندرية نيويورك (2004)، فرحان ملازم بلبل، بوحة (2005)، وش إجرام (2006)، حسن ومرقص (2008)، البيه رومانسي، يوم ما اتقابلنا (2009)، عائلة ميكي (2010)، فيلا 69، نظرية عمتي (2013)، الفيل الأزرق (2014)، كازابلانكا (2019).

وجدير بالذكر أنها قد تعاونت من خلال هذه الأفلام مع نخبة

مسرحية «قصة الحي الغربي»، ومسلسلي «صاحب السعادة»، «مأمون وشركاه».

هذا وتعد بدايتها المسرحية متأخرة نسبياً حيث اقتحمت مجال المسرح لأول مرة عام 1969، وذلك من خلال بطولة مسرحية «راجل ومليون ست» لفرقة «المسرح الضاحك»، وهي الفرقة التي شاركت - زوجها آنذاك - الفنان حسن يوسف تكوينا، ثم شاركت بعد ذلك ببطولة عدة مسرحيات من أهمها بفرق القطاع الخاص: قصة الحي الغربي، شهرزاد، المتشردة، وجميعهم من إخراج الفنان القدير جلال الشراوي.

هذا ويمكن تصنيف مجموعة أعمالها الفنية طبقاً لاختلاف القنوات الفنية (السينما، التلفزيون، الإذاعة، المسرح) وطبقاً للتسلسل الزمني كما يلي:

### أولاً: أعمالها السينمائية

شاركت الفنانة القديرة لبلبة بأداء بعض أدوار البطولة المطلقة وبعض الأدوار الرئيسية المؤثرة في عدد كبير من الأفلام السينمائية التي قد يزيد عددها على مائة فيلم، وتضم قائمة أعمالها الأفلام التالية: حبيبي سوسو (1951)، البيت السعيد (1952)، أربع بنات وضابط، يا ظلمني (1954)، الحبيب المجهول (1955)، النغم الحزين (1960)، قاضي الغرام (1962)، نمر التلامذة (1964)، أجازة بالعافية، آخر العنقود (1966)، شنطة حمزة (1967)، المليونير المزييف (1968)، رحلة شهر العسل (1970)، بنت بديعة، برج العذراء، زواج بالإكراه (1972)، الشياطين في أجازة، البنات والمرسيدس، شيء من الحب، السكرية (1973)، عجائب يا زمن، عريس الهنا، في الصيف لازم نحب، 24 ساعة حب، البنات والحب، حكايتي مع الزمان (1974)، احتسني من الرجال يا ماما، مين يقدر على عزيزة (1975)، الحساب يا مدموازيل، المزيكا في خطر، سيقان

- «القمي للطفل»: علي بابا كهمانة شكرًا (1986)  
2 - بفرق مسارح القطاع الخاص:  
- «المسرح الضاحك» (حسن يوسف): راجل ومليون ست (1969).  
- «الفنانين المتحدين»: قصة الحي الغربي (1972).  
- «عمر الخيام»: شهرزاد (1976).  
- «الفنانين المصريين»: المتشردة (1978).  
وقد شاركها بطولة المسرحيات السابق ذكرها نخبة من كبار الفنانين وفي مقدمتهم الأستاذة: محمد عوض، صلاح منصور، زوزو ماضي، عدلي كاسب، حسن يوسف، عادل إمام، سعيد صالح، يونس شلبي، صلاح السعدني، محمود شكوكو، وحيد سيف، بدر الدين جمجوم، سعاد حسين، محمود أبو زيد، سعيد عبد الغني، إبراهيم نصر، أحمد بدير، حاتم ذو الفقار، عماد رشاد، سامي مغاوري، عبد الوهاب خليل، محمد جبريل، والمطربان فاييزة أحمد، هاني شاكر.

ويذكر أنها قد تعاونت من خلال المسرحيات السابقة مع نخبة من كبار المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل وفي مقدمتهم الأستاذة: السيد بدير، جلال الشراوي، السيد راضي، أحمد زكي.

### - الجوائز والتكريم:

كان من المنطقي أن يتم تتويج تلك المسيرة العطرة والمشوار الفني الثري لهذه الفنانة القديرة بحصولها على بعض مظاهر التكريم ومن بينها على سبيل المثال لا الحصر:  
- عضوية لجنة التحكيم في ستة عشر مهرجانًا سينمائيًا بمصر منها: «مهرجان إسكندرية السينمائي الدولي»، «مهرجان القاهرة السينمائي الدولي»، «مهرجان المركز الكاثوليكي».  
- المشاركة بعضوية لجنة التحكيم في ستة مهرجانات سينمائية دولية ومنها: باريس، فينسيا، دبي.. وغيرها.  
- حصولها على عدد كبير من الجوائز والأوسمة وشهادات التقدير ولعل من أهمها: حصولها على جائزة بينالي السينما العربية من «معهد العالم العربي» في باريس عن دورها في فيلم «ليلة ساخنة» من إخراج عاطف الطيب عام 1996، كما فازت بنفس الجائزة كأحسن ممثلة في مهرجان «كل أفريقيا» بمهرجان «كيب تاون» جنوب أفريقيا عام 1996 عن دورها في نفس الفيلم.

وأيضًا تكريمها ببعض المهرجانات ومن بينها المهرجانات التالية:  
- تكريمها في أكثر من مهرجان سينمائي منها: «القاهرة السينمائي الدولي» في دورته الخامسة والثلاثين عام 2012، «مهرجان إسكندرية السينمائي الدولي»، «مهرجان سينما الأطفال»، «مهرجان دبي السينمائي الدولي»، وعدة مهرجانات سينمائية ومسرحية بالمملكة المغربية.

- التكريم بمهرجان «المسرح العربي» (الذي تنظمه «الجمعية المصرية لهواة المسرح») بدورته الحادية عشرة عام 2013. وجدير بالذكر أن الفنانة القديرة لبلبة لم تتزوج إلا مرة واحدة فقط من الفنان حسن يوسف عام 1961، وكان الزواج تتويجا لقصة إعجاب وحب كبيرة بين الطرفين، وقد استمر زواجهما في سعادة أكثر من 9 سنوات (حتى عام 1971). وكان السبب الأساسي للطلاق هو إصرارها على تأجيل الإنجاب حتى يمكنها التفرغ لعملها الفني، أما السبب المباشر لطلاقها ولسرعة اتخاذ القرار فهو عدم التزامها بتعليمات زوجها وتنفيذها لتعليمات وتوجيهات المخرج حسن الإمام بضرورة تصوير قبله بينها والفنان حسين فهمي طبقا للمتطلبات الدرامية بأحداث فيلم «بنت بديعة» (من وجهة نظر المخرج)، الأمر الذي رفضه بشدة الفنان حسن يوسف وقرر بعدها الانفصال. وللأسف لم تنجح جميع محاولات الصلح في إعادة المياه لمجاريها. ونظرا لفشل هذه التجربة لم تقدم الفنانة لبلبة على تجربة الزواج مرة أخرى واتخذت قرارها النهائي بالتفرغ الكامل للفن.



## شاركت في بطولة ما يقرب من مائة فيلم وعشر مسرحيات وبعض المسلسلات التلفزيونية والإذاعية

موهبتها فلفت الأنظار إلى قدراتها ومهاراتها وحقق وجودها الفني، وهو المجال الذي قضت في العمل به كممثلة محترفة أكثر من نصف قرن، شاركت خلالها بعروض بعض الفرق المسرحية المهمة (ومن بينها فرق: «الغنائية الاستعراضية»، «الفنانين المتحدين»، «مسرح الفن»، «القمي للطفل»)، والحقيقة أنه ورغم ابتعادها على المسرح سنوات طويلة - قامت خلالها بتكيز جهودها على المشاركاته السينمائية - فإنها سرعان ما كانت تعود للمشاركة ببطولة أحد العروض المسرحية.

هذا ويمكن تصنيف مجموعة أعمالها المسرحية طبقا لاختلاف الفرق المسرحية وطبيعة الإنتاج وطبقا للتسلسل الزمني كما يلي:  
1 - بفرق مسارح الدولة:

- «الغنائية الاستعراضية»: مصر بلدنا (1978)

للأسف الشديد أننا نفتقد لجميع أشكال التوثيق العلمي بالنسبة للأعمال الإذاعية، وبالتالي يصعب حصر جميع المشاركات الإذاعية لهذه الفنانة القديرة، التي ساهمت في إثراء الإذاعة المصرية بعدد كبير من الأغاني والمونولوجات وبعض برامج المنوعات وأيضًا بعض الأعمال الدرامية المتميزة على مدار ما يزيد على خمسين عاما ومن بينها المسلسلات والتمثيلات الإذاعية التالية: عاشور رايح جاي، يوم مالوش آخر.

### رابعا: أعمالها المسرحية

على الرغم من ندرة أعمالها المسرحية مقارنة بمشاركاتها السينمائية الكبيرة فإن المسرح قد ظل على الدوام هو المجال المحبب للفنانة لبلبة ومجال إبداعها الذي أكدت من خلاله



## تعليقا على الحصاد (التلفزيوني): ليست تلك هي الدراما وليس ذلك هو التمثيل

محمد الروبي

اختر أي حلقة من حلقات أي مسلسل يذاع الآن، شغلها ع اليوتيوب.. لكن لا تنظر إلى الشاشة، أغمض عينيك.. أو حول الباحث إلى موقع آخر، واكتفِ بالاستماع.. ثم اسأل نفسك هل تحتاج الصورة، أم أن ما تسمعه من حوار يكفيك؟.. إن اكتشفت أنه كافٍ، فأنت الآن تستمع إلى مسلسل رديء، ففي الدراما المرئية (مسرح، تلفزيون، سينما) الصورة هي العنصر الأهم.. وإن جاءت هامشية فذلك هو الفشل بعينه..... جرب.

لكل ما سبق وغيره الكثير، سنشرع هنا إلى معاودة فتح ملفات (علمية) حول الممثل والتمثيل، إذ يبدو أن البعض يحاول تسييد مفهوم أن التمثيل هو الصراخ والبكاء واهتزاز الجسد بما يعطي إحساسا زائفا بـ(الاندماج).

لهم في الماضي بالكفاءة - في أسوأ حالاتهم، يغرقون في الصراخ والنواح والعيول؟ والإجابة ببساطة لأنهم لم يجدوا فيما يؤدونه شيئا يستفز طاقاتهم.. إذ كي تمثل لا بد أن يوجد ما تمثله.. شخصية تنمو بالأحداث التي تتطور وفقا لقانوني الاحتمال أو الضرورة، وهو ما لا يتوفر في كل المعروض. فلا شيء إلا ثرثرة يحاول الممثل أن يمنحها شيئا فلا يجد إلا البكاء ليحصل من السذج على تصفيق يذهب كما الزبد بعد قليل. فمن دون شخصية مكتوبة بعناية ووفقا لتطور منطقي لن يفصح أشد الممثلين موهبة ولو كان السير لورانس أوليفيه.

وإذا أردت دليلا عمليا على خلو أغلب ما قدم من مسلسلات في هذا الموسم من الدراما بمعناها العلمي الصحيح، جرب هذه اللعبة التي جربتها أنا واستمتعت كثيرا:

أثار التدني الشديد في مستوى الأعمال الدرامية التي قدمت خلال الشهر الكريم، أسئلة كثيرة حول مفهوم الدراما ودورها، وأيضا عن التمثيل والممثل.

وقد لفت نظري عدد من الأحكام الصادرة من بعض ممن نثق أنهم درسوا الفنون الدرامية، وخبروا ما التمثيل، وكيف نحكم على ممثل بأنه جيد ولماذا، تنضح بكم من التناقض لا يمكن احتماله، وتلقي بأصحابها إلى الدرك الأسفل من النفاق. فمما يدعو إلى الحسرة أن تجد هؤلاء يهللون لمسلسل ميلودرامي فج وينعتون ممثله بأوصاف لو سمعها أساطين التمثيل العربي والعالمي عن أنفسهم لذابوا خجلا وربما وصفوهم بالمنافقين.

وبعيدا عن أولئك المنافقين وأصحاب المصالح يبقى السؤال: لماذا رأينا في هذا الموسم ممثلين - كنا نشهد

## الأخيرة مسرحنا

العدد 612 · 20 مايو 2019

## الثلاثاء .. انطلاق فعاليات اللقاء الثاني لشباب المخرجين بالاسكندرية



”الزائر - عيد ميلاد سعيد“، تأليف مصطفى سليمان، إخراج محمود جمال مرسي، ”المارستان“ عن رواية محمد الجيزاوي، إعداد وإخراج محمد حمزة، ”جاليري“ عن ”بجماليون“ تأليف توفيق الحكيم، إعداد علي عثمان، إخراج مي عبد الرازق، ”القفص“ تأليف ماريو فراي، إخراج محمد زغلول، ”تحت الخشبة“ تأليف مصطفى عامر وأحمد عبدالرحيم، إخراج مؤمن بكري.



”الثلج“ تأليف محمود جمال وإخراج عمر حسين، كما تقدم عروض ”أبو زهرة في فمه“ تأليف لويجي بيراندللو، إخراج حسام التاجي، ”النبى المقنع“ تأليف عبد الكبير الخطيبي، إعداد مصطفى حسان، إخراج محمد علي، ”الكمامة“ تأليف الفونسو ساستري، إخراج زي ثروت، ”الجريمة والعقاب“ عن رواية فيودور دوستويفسكي إعداد وإخراج رضوى محمود،



الإدارة العامة للمسرح أنتجت هذا الموسم أكثر من 20 عرض مسرحي ضمن عروض نوادي المسرح المتميزة تهييدا للتأهل للمشاركة في فعاليات اللقاء الثاني لشباب المخرجين، وشاهدت لجنة متخصصة هذه العروض واختارت 10 عروض منها يتم عرضها علي مدار 10 أيام بمسرح ثقافة الانفوشي ضمن فعاليات اللقاء.

يقدم بالافتتاح العرض المسرحي ” مدينة

يفتتح الدكتور أحمد عوض رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة في التاسعة مساء الثلاثاء القادم 21 مايو - 16 رمضان بالمسرح الكبير بقصر ثقافة الأنفوشي، فعاليات اللقاء الثاني لشباب المخرجين، والذي يترأسه الفنان هشام عطوة نائب رئيس الهيئة، وتنظمه الإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعي، ويديره المخرج عادل حسان مدير الإدارة العامة للمسرح.

يعقد المهرجان بمشاركة 10 عروض مسرحية حتى 30 من مايو - 25 رمضان، و تقدم العروض يوميا وبالمجان في تمام التاسعة والنصف.

قال د. أحمد عوض إن لقاءات شباب المخرجين تأتي إيمانا بالدور الذي يلعبه المخرج المسرحي في المسرح الإقليمي حيث تدفع الإدارة العامة للمسرح بعشرة تجارب لشباب المخرجين المتميزين الذين يشكلون دعماً للحركة المسرحية في الموسم القادم.

وأوضح الفنان هشام عطوة رئيس اللقاء أن