

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد عواض

السنة الثانية عشرة • العدد 622 • الإثنين 29 يولييه 2019

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

مسرح القارة
الأفريقية

المسرح الشعبي
وتغير شروط اللعبة

مؤلفو مسرحيات الأطفال المصريون والعرب
.. كيف يرون كتاباتهم؟

«سحر الأحلام»

على مسرح البالون



افتتح الدكتور عادل عبده رئيس البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية، العرض المسرحي «سحر الأحلام»، الأحد قبل الماضي ، على مسرح البالون بالعجوزة .

حضر الافتتاح كوكبة من نجوم الفن منهم «الفنان مجدي صبحي، والفنان سامح يسري، والمطرب حلمي عبد الباقي، والممثل المغربي الفنان سعيد الناصري .

«سحر الأحلام» من إنتاج الفرقة القومية للموسيقى الشعبية، برئاسة الدكتور أسامة زغلول، تدور أحداثه حول العادات والتقاليد الغربية التي تسللت إلى المجتمع المصري، والتي لا تتناسب مع عاداته وتقاليد الأصيل التي تميز بها عن سائر المجتمعات، وتأثير ذلك على الفن خاصة وعلى مختلف المجالات بصفة عامة.

«سحر الأحلام» بطولة مجدي فكري، إيناس مكي، نيفين رفعت، عبد العاطي صالح، رضا رمزي، محمد عنتر، أمنية فتحي، ياسر حسن»، أشعار كوثر مصطفى، ألحان أحمد محيي، استعراضات هشام المقدم، ديكور إبراهيم الفوي، أزياء جملات عبده، نحت سارة العقيلي، مخرج منفذ سامي المصري، تأليف وإخراج الدكتور حسام عطا.

شيماء منصور

«مسرح الجنوب»

ضمن مهرجانات الهيئة العالمية للمسرح



وافقت الهيئة العالمية للمسرح التابعة لليونسكو برئاسة المهندس محمد الأفخم على إدراج المهرجان المسرحي الدولي لشباب الجنوب ضمن قاعدة بيانات المهرجانات الدولية ونشر جميع فعاليات المهرجان على الموقع الرسمي للهيئة .

قال الناقد الفني هيثم الهواري رئيس اتحاد المسرحيين الافارقة ورئيس المهرجان المسرحي الدولي لشباب الجنوب ان «مسرح الجنوب» حقق نجاحا كبيرا داخليا وخارجيا خاصة ان الدورة الرابعة والتي اقيمت في شهر ابريل الماضي بمحافظة اسيوط حققت اهدافها و استطاع المهرجان ان يقدم عروضه في القرى والمستشفيات ومراكز الشباب وملاجى الايتام لأول مرة في تاريخ اسيوط مما كان له اثره الكبير في اعادة تشكيل الوعي لدى اهالي القرى وايضا رفع الروح المعنوية لدى المرضى خاصة الاطفال منهم وكما كان للمهرجان السبق في ادخال عروض وورش مسرح العرائس في صعيد مصر كان ايضا له السبق هذا العام في تقديم عروض الارجوز المصري لأول مرة في محافظة اسيوط وقراها .

وأضاف ان المهرجان وفر فرصة كبيرة لشباب الجنوب في التعرف على تكنيك المسرح في الدول الأخرى وايضا التعرف على تراثهم وثقافتهم وذلك من خلال الاحتكاك الذي حدث بين الفرق والشباب المصري و الفرق الاجنبية المشاركة في المهرجان .

كما استطاع المهرجان بدعم من مؤسسة مصر الخير ان يوفر جوائز دعم الانتاج للفرق الفائزة حتى يستمر هؤلاء الشباب في انتاج وتقديم عروض مسرحية طوال العام .

ايضا حقق المهرجان حلم شباب الجنوب بتقديم اعمالهم الفنية خارج مصر وذلك من خلال برتوكولات التعاون التي وقعتها ادارة المهرجان المسرحي لشباب الجنوب مع عدد من المهرجانات الخارجية في تونس والمغرب وفي هذا العام تم توقيع برتوكول مع مهرجان كينيا الدولي للمسرح لاستضافة العروض الفائزة في المهرجان .

ولأول مرة شهدت مصر بصفة عامة ومحافظة اسيوط بشكل خاص تشكيل أكبر تجمع مسرحي افريقي من خلال الاعلان عن تاسيس اتحاد المسرحيين الافارقة وتتولى مصر رئاسة الدورة الأولى .

سمية أحمد



بدرية طلحة وانتصار

في «ريا وسكينة تانى» بمسرح تياترو النيل بالاسكندرية

تستعد الفنانة بدرية طلحة لتقديم العرض المسرحي «ريا وسكينة تانى» ثاني أيام عيد الأضحى المبارك علي مسرح تياترو النيل بالاسكندرية، يفتح الستار في التاسعة مساء

مسرحية «ريا وسكينة تانى» بطولة الفنانين انتصار و بدرية طلحة ، علاء مرسي، حمدي الزويرو مصطفى مصطفى و صالح عبده، علاء حلمي، محمد فاروق، أحمد الروبي، تأليف مصطفى سام وإخراج حسام الدين صلاح

شيماء سعيد

١١ عرض فني مهرجان التمثيل الصامت «مايم»

فني دورته الـ ١٥



بينما تقدم فرقة «وان هاند» عرض «مومنتم» تمثيل كرلس عادل، إبرام مجدى، بولا معوض، ماجد جندى، بيتر عزيز، بيشوى عزيز، أبانوب أميل، مريم عادل مينا مجدى، مخرج منفذ بيشوى عزيز وبيتر عزيز إخراج أبانوب أميل، أما فرقة «فكرة» فتقدم عرض «10 دقائق في محطة مصر» إضاءة وإعداد موسيقى أحمد وحيد، فكرة وتمثيل وإخراج نجلاء الزهار، بينما تقدم فرقة «بلاى باك» عرض «خيال لص» تمثيل محمد يوسف، محمود رمضان، عبد الرحمن بدر، فرح إبراهيم، أدهم سعيد فكرة مجموعة العمل إعداد موسيقى يوسف أشرف إخراج عبد الرحمن محمد بينما تقدم فرقة «إينيرجى» عرض «المسوخ» أداء منار حمدي إخراج محمود حازم.

وتقدم فرقة «أكتور تيم» عرض «إسكارف» أداء صفيانز، حسن على، ريهام، سلمى محمد، يارا إبراهيم، محمد إبراهيم، محمود رزق، محمود عبد الجواد، حسن عمرو، محمد عبد النبى، مخرج منفذ حسن على إعداد موسيقى عبد الله أحمد تصميم إضاءة محمد جمال فكرة وإخراج صفيانز محمد، كما تقدم فرقة «نمرة واحد عرض» 100 سنة سبرما» فكرة وأداء وإخراج أحمد حسن الفار، أما فرقة «دون كيوتى» فتقدم عرض «حدوته مصرية» أداء محمود حسنى ورندا محى إخراج أنور نصر

رنا رأفت

تنطلق فعاليات الدورة الخامسة عشر من مهرجان التمثيل الصامت 3 أغسطس المقبل بقاعة الحكمة بساقية الصاوى وذلك بمشاركة 11 عرض.

وتعد ساقية عبد المنعم الصاوى أول من أسس مهرجانا للتمثيل الصامت فصاحب فكرة تأسيس المهرجان الفنان والمؤلف أحمد رمزى مدير النشاط المسرحى بالساقية

وكان قد أغلق باب التقديم لمهرجان التمثيل الصامت في 17 يوليو الماضى وحددت إدارة المهرجان قيمة جوائز الدورة، وهي مركز أول 3000 جنيه، ومركز ثان 2000 جنيه، ومركز ثالث 1000 جنيه وقد تضمنت شروط المهرجان أن لاتزيد مدة العرض عن 10 دقائق و يقدم ملخص عن العرض لا يزيد عن 3 أسطر وإجتياز مرحلة المشاهدة

يشارك في مهرجان التمثيل الصامت كلا من فرقة «نهاوند» بعرض «روح بلادك يا غريب» العرض أداء فرقة نهاوند وإخراج أحمد صالح أحمد، بينما تشارك فرقة «بلاك أند وايت» بعرض «في التأتى السلامة» أداء عبد الرحمن محمد وعلاء عادل، إضاءة محمود رمضان، إعداد موسيقى يوسف أشرف إخراج عبد الرحمن محمد أما فرقة «وأن هاند كرو» تشارك بعرض «لخبطة» أداء عمرو كمال ومروة خالد وماجدولين مجدى وأكرم الدهشورى، إضاءة أحمد برعى مخرج منفذ إسلام أبو النجا إخراج أكرم الدهشورى. أما فرقة «إفتكاسة» فتقدم عرض «نودى ولوكي» تمثيل مالك ضياء الدين وندى محسن محمد فكرة وإعداد موسيقى وإخراج إسراء مصطفى،

الفجيرة تعلن عن

مسابقة عروض ونصوص المونودراما

نسق البناء التعامدي لفكرة الهوية وتأكيد دور العرب في الحراك الثقافي العالمي وتعتبر مسابقة نصوص المونودراما رافداً للمكتبة المسرحية التي تشكو انحسار النص المسرحي فيها وخصوصاً نصوص المونودراما، ومع إطلاق الجائزة تكون الهيئة قد طرحت ورقة أخرى تكمل شكل الشجرة الثقافية التي ترعاها وتحرس على أن تكون مثمرة بما فيها ولها.

تهدف المسابقة إلى تحفيز الكتاب والمبدعين في الوطن العربي لإظهار طاقاتهم الإبداعية وتحفيزهم للكتابة في واحد من أصعب أنواع الفنون المسرحية وهو المونودراما.

سمية أحمد

أعلنت هيئة لفجيرة للثقافة والإعلام عن فتح باب المشاركات في مسابقة عروض و نصوص المونودراما -2019 و2020 والتي تندرج تحت مظلة مهرجان الفجيرة الدولي للفنون، والذي يأتي برعاية صاحب السمو الشيخ حمد بن محمد الشرقي عضو المجلس الأعلى حاكم الفجيرة. وقال سعادة فيصل جواد المدير التنفيذي للهيئة: «يأتي إطلاق مسابقة نصوص المونودراما بتوجيه من سمو الشيخ الدكتور راشد بن حمد الشرقي رئيس هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام، لتنظم في قافلة الإضاءات الثقافية التي تتبناها الهيئة في جدول أعمالها، دعماً للمشهد الثقافي العربي والدولي وتوافقاً مع الرؤية الإماراتية في صدارة ثقافية بدأها العرب وأضاءوا فضاءات المعرفة الإنسانية، وتجتهد دولة الإمارات لأن يكون دعمها للمشروع الثقافي تواملاً في



جريدة كل المسرحيين

وزارة الثقافة

تدشن خطة تجوال عروض البيت الفني للمسرح



«اسمعونا»، ويشارك بها ٢٠٠ فنان ضمن ٨ عروض مسرحية تقدم خلال ٣٠٠ ليلة عرض في ١٤ محافظة مصرية، وهو رقم فارق عن العام الماضي الذي شارك به ٨٠ فنانا قدموا ١٣٠ ليلة عرض.

وأكد مختار على أن هذا السعي هو نتاج الروح الجديدة التي تدب في الدولة المصرية، وأن كل الصعاب خلال هذه الرحلة تهون عندما يرى مبدعونا الوجوه السمر الباسمة التي يملأها الاندماج الحي بالحماش. ووجه الشكر لوزير الثقافة على دعمها الدائم، وللفنان أشرف طلحة مدير فرقة المسرح الحديث، والفنان محمد الشرفاوي المشرف على شعبة مسرح المواجهة والتجوال التابعة لفرقة المسرح الحديث، على مجهودهم الكبير، كما وجه تحية خالصة لكل فنان وفني وإداري جاب ربوع الوطن من أجل التواصل مع الناس.

كرمت وزيرة الثقافة في الحفل كلا من د. أحمد عواض رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، ونائبه الفنان هشام عطوه، الفنان أحمد الشافعي رئيس الإدارة المركزية للشؤون الفنية، د. محمد فتحي رئيس مجلس أمناء مؤسسة اسمعونا، وفريق عمل مسرحية «ولاد البلد»، والفنانين: محمد زيدان، محمد الأباصري، نورهان سالم، أمير حمدان، إسماعيل عواد، أبو بكر الشريف، حازم مصطفى، وفريق عمل مسرحية «أمر تكليف» المخرج باسم قناوي، الكاتب عيسى جمال، الفنان نادية طرابشة، الملحن أحمد حمدي رؤوف، الشاعر طارق علي، الفنان سامح الخطيب، محمد الأحمد، كريم الحسيني، شريف العجمي، مريم ياسين، عادل المصري، تامر الكاشف، كريم المصري، شريف محمد، عصام، جهاد أبو العينين، عبد الله صابر، عزة لبيب، أحمد الرفاعي.

كما شهدت وزير الثقافة عرض «أوبرا بنت عربي» من إنتاج فرقة مسرح الشمس لدمج ذوي الاحتياجات الخاصة بإشراف الفنانة وفاء الحكيم.

كانت وزير الثقافة قد أصدرت قرارا عام 2018 بإنشاء شعبة مسرح المواجهة والتجوال بفرقة المسرح الحديث التابعة للبيت الفني للمسرح وتولى المخرج محمد الشرفاوي الإشراف عليها، وذلك بعد نجاح مبادرة مسرح المواجهة الهادفة إلى مواجهة العنف والإرهاب والتطرف من خلال فنون المسرح.

محمود عبد العزيز

مرسي، وتشارك فرقة المسرح الكوميدي بعرض «الحالة توهان» من إخراج السيد خاطر، أما فرقة مسرح الطليعة فتشارك ضمن خطة التجوال بعرضين هما «الطوق والأسورة» من إخراج ناصر عبد المنعم، و«كانك تراه» إخراج ماهر محمود، وتشارك فرقة مسرح الشمس لدمج ذوي الاحتياجات الخاصة بعرض «الحكاية روح» من إخراج محمد متولي.

وشددت وزيرة الثقافة على أن المسرح أحد الأسلحة الفاعلة لقوة مصر الناعمة ووسيلة مؤثرة للتغيير الفكري الإيجابي، وأوضحت أن مسرح المواجهة يأتي تجسيدا لاستراتيجيه الوزارة الهادفة إلى تحقيق العدالة الثقافية ونشر رايات التنوير في ربوع الوطن، ويعد نموذجا لتكاتف مؤسسات الدولة الوطنية التي تمثلت في وزارة الثقافة بقطاعها المختلفة، ووزارة الشباب والرياضة مع مؤسسات المجتمع المدني ممثلة في مؤسسة «اسمعونا». وأضافت عبد الدايم: إن الموسم الجديد يشهد مواصلة بعث رسائل التسامح من خلال الدعوة إلى مجابهة التشدد وبذل الجهد لرفعة الوطن، ووجهت التحية لكل من ساهم في نجاح عروض الموسم الأول الذين نجحوا بالجهد والتضحيات في تجاوز التحديات وتحقيق الأهداف المرجوة.

فيما قال الفنان إسماعيل مختار: خطة هذا العام ينطلق بها البيت الفني للمسرح وقطاع الإنتاج الثقافي يدا بيد مع عدد من المؤسسات منها الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الشباب والرياضة، مؤسسة

شهدت الفنانة إيناس عبد الدايم وزير الثقافة الأسبوع الماضي احتفالية تدشين خطة تجوال عروض البيت الفني للمسرح، وتكريم عدد من المشاركين في شعبة المواجهة ومسرح التجوال، وذلك في إطار استراتيجية الوزارة التي تسعى لتحقيق العدالة الثقافية بين الأقاليم المختلفة لتصل العروض الاحترافية التي ينتجها البيت الفني إلى المصريين في كل مكان يمكن أن تصل إليه، وذلك استكمالا لما بدأته شعبة المواجهة التابعة لفرقة المسرح الحديث.

حضر الحفل الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح، الفنان أشرف طلحة مدير فرقة المسرح الحديث، الفنان سامح مجاهد مدير فرقة مسرح الغد، الفنان شادي سرور مدير فرقة مسرح الطليعة، الفنانة وفاء الحكيم مدير فرقة مسرح الشمس لدمج ذوي الاحتياجات الخاصة، الشاعر محمد بهجت، ومجموعة كبيرة من الفنانين المشاركين بالعروض المسرحية التي تضمنتها خطة التجوال، وقدم الحفل الفنان صبري فواز، وأخرجه الفنان محمد الشرفاوي المشرف على شعبة مسرح المواجهة والتجوال التابعة للمسرح الحديث.

قدم في الحفل فيلم تسجيلي عن خطة تجوال العروض بعنوان «المواجهة» من إخراج حازم مصطفى، وتتضمن الخطة ٤ عروض من إنتاج فرقة المسرح الحديث وهي «ولاد البلد» من إخراج محمد الشرفاوي، «أمر تكليف» من إخراج باسم قناوي، «إشاعة في الميدان» من إخراج محمود فؤاد صدقي، «حزام ناشف» من إخراج محمد



«إكليل الغار» لكلية الهندسة

أول مهرجان طنطا المسرحي



علامة عن دور «نادر» بعرض «اكتمال زائف» للتمريض. كما منحت اللجنة شهادة التقدير في مجال الملابس لفريق مسرح كلية الهندسة عن «إكليل الغار»، وفي مجال الإضاءة لعز حلمي عن عرضي «ساحر الحياة» للآداب و«ملحمة السراب» لطب الأسنان، وأحمد راضي عن «فاوست والأميرة الصلحاء» للتجارة.

جوائز التمثيل

فاز عمرو صيام بجائزة أفضل ممثل عن دور «هارمن» بعرض «إكليل الغار»، وتقاسم جائزة المركز الثاني الطالبان محمود رميح عن دور «إيبور» من «إكليل الغار»، ويوسف إيهاب عن دور «جذبة» من عرض «أرض لا تنبت الزهور»، بينما فاز بالمركز الثالث للتمثيل ياسر مرعي عن دور «ياسين»، أما جائزة أفضل ممثلة ففازت بها نورا عياد عن دور «فضة» بعرض «ملحمة السراب»، بينما تقاسمت المركز الثاني آية مصطفى عن دور «باندا» بعرض «إكليل الغار» مع آية سامي عن دور «زينب الزباء» بعرض «أرض لا تنبت الزهور»، وتقاسمت المركز الثالث أسماء محمد عن دور «حزينة» بعرض «الطوق والأسورة» مع إنجي أشرف عن دورها بعرض «إيزيس».

في مفردات العرض المسرحي

فاز في مجال الديكور بالمركز الأول أكرم طاهر عن «إكليل الغار» للهندسة، وفاز بالمركز الثاني أحمد البحاري عن

قدمت العروض بحضور عمداء الكليات وقيادات الأنشطة الفنية والثقافية بالجامعة وتكونت لجنة تحكيم المهرجان من المخرج السعيد منسي، والكاتب والناقد المسرحي مجدي الحمزاوي، والناقد محمد مسعد، وتم إعلان النتيجة بحفل ختام المهرجان التي جاءت كالتالي:

شهادات التقدير

منحت لجنة التحكيم شهادات التقدير في التمثيل لكل من الطلاب أحمد حسن عن دور «إبليس» بعرض «دموع إبليس»، وأوليفليا طارق عن دور «صفية»، وأميرة العباسي عن دور «ورد» بعرض «حكيوة من الجنوب» للعلوم، ورنما فتحي عن دور «سارة» ومحمد سلامة عن دور «مستر كامل»، ومنه أبو زيد عن دور «بنت» بعرض «ساحر الحياة» للآداب، وأسامة عبد الرحمن عن دور «توت»، وبسام إيهاب عن دور «أوزوريس» بعرض «إيزيس» للحقوق، وجمال أشرف عن دور «الأعمى» بعرض «فاوست والأميرة الصلحاء» للتجارة وأحمد خضر عن دور «محمد القاسم»، وهاجر زكريا عن دور «فاطمة» وأحمد بلال عن دور «الشيخ العباسي»، ويحيى حاتم عن دور «الخادم» من عرض «ملحمة السراب» لطب الأسنان، وأحمد خالد عن دور «شداد» بعرض «أحفاد عاد» للتربية، وعبد الله صالح عن دور «قصير» وآية الجلاب عن دور «زبيبة» من عرض «أرض لا تنبت الزهور» للطب، وهيثم الجزار عن دور «تسيجوه» ومصطفى محمود عن دور «دوشير» من عرض «إكليل الغار» للهندسة، ومحمود

اختتمت فعاليات المهرجان المسرحي الثاني والأربعين لجامعة طنطا، الذي احتضنته خشبة مسرح الأنشطة الطلابية بكلية الآداب القديمة، في الفترة من 2 إلى 14 يوليو الحالي بمشاركة 11 عرضا من كليات الجامعة وهي:

عروض المهرجان

قدم فريق مسرح كلية التربية الرياضية عرض «إبليس» تأليف محمود جمال وإخراج إبراهيم الطنطاوي، وقدم فريق العلوم «حكيوة من الجنوب» عن رواية «خالتي صفية والدير» تأليف بهاء طاهر ودراماتورج محمد الشربيني وإخراج أحمد عبد الحكيم، وقدم فريق الآداب عرضه المسرحي «ساحر الحياة» تأليف محمود جمال وإخراج حسام قشوة، وقدم فريق الحقوق «إيزيس» تأليف توفيق الحكيم وإخراج محمد فتح الله، وقدمت التجارة «فاوست والأميرة الصلحاء» تأليف عبد الحكيم راشد وإخراج أحمد راضي، وقدمت طب الأسنان عرض «ملحمة السراب» تأليف سعد الله ونوس وإخراج عمرو قناوي، وقدمت التربية «أحفاد عاد» تأليف غسان كنفاني وإخراج محمد عباس، وقدم فريق الزراعة «الطوق والأسورة» تأليف يحيى الطاهر عبد الله وإخراج محمد طلعت، وقدم فريق الطب «أرض لا تنبت الزهور» تأليف محمود دياب وإخراج خالد عبد السلام، وقدم مسرح الهندسة عرض «إكليل الغار» تأليف أسامة نور الدين وإخراج أحمد الرمادي، وفي ختام ليالي المهرجان قدم فريق التمريض عرض «اكتمال زائف» تأليف محمد فجل وإخراج أحمد فجل.

وسعيد لأنني استطعت أن أحقق هذا النجاح في الموسيقى المسرحية، فأنا أستمتع كثيرا بكوني جزءا مما يحدث على خشبة المسرح والتجربة ذاتها، من خلال الموسيقى التي أقدمها بوعي وإدراك لفلسفة العرض. واختتم الكيلاني: أتمنى أن أجعل الموسيقى تتكلم عوضا عن الممثلين، ولا تقتصر على كونها موسيقى تصويرية أو عنصرا مكملا أو جماليا يغلف العرض المسرحي أو بخلفية المشهد فحسب.

المكاشفة الحقيقية

فيما قالت نورا عياد: سعيدة وممتنة لمشاركتنا، ما زلنا كفريق قوي نحقق نجاحا وفوزا حيث حصد العرض المركز الثالث لهذه الدورة، وإن كنا نأمل في أكثر من ذلك ونتمنى تحقيقه بالدورات القادمة. وأوضحت عياد: إن جائزة الفريق الحقيقية وكل من شارك بالعرض هي إعجاب الجمهور، وما وجدناه من ترحيب كبير بما قدمناه، فالمسرح يمنحنا فرصا كثيرة للتعبير عن ذاتنا دون حرج ويدفعنا للمكاشفة الحقيقية عن النفس البشرية ومكوناتها، وهو وسيلة مهمة للعمل، وقد ساعدني كثيرا لاكتشاف نفسي ومواهبها وما كنت لا أدركه جيدا عن ذاتي. وأقدم جزيل الشكر للمخرج المبدع عمرو قناوي صاحب الأثر الطيب دوما، وله الفضل في منحي المشاركة المتميزة بتجربة "ملحمة السراب" ومن قبلها "الأيام المخمورة". وأهدي له جائزتي للمركز الأول بالتمثيل. واختتمت عياد: أتمنى أن أستطيع نقل الصدق والحب الذي يمتلكني وأشعر به لكل متفرج من الجمهور في كل مرة أقدم بها مسرحا.

السعادة المفرطة

وقال يوسف إيهاب: المسرح تجربة مميزة يمنحنا السعادة المفرطة في كل عرض، حيث يدفعنا للقيام بما نتمنى فعله خارج حدود واقعنا، و«أرض لا تنبت الزهور» تجربة مميزة ومختلفة لقوة النص والحالة الفنية التي حاولنا توصيلها للمتفرج، لقد استمتعت بالمشاركة بالعرض وتقدير شخصيتي "جذيمة" به، وقد حاولت جاهدا إضافة بعض التفاصيل التي تثرى هذه الشخصية لتصل لدرجة عالية من الإقناع والصدق للجمهور. وتابع يوسف: ممتن لفريقي وما يتسم به من روح العمل الجاد والجماعي، وسعيه للنجاح وأتمنى دوام التوفيق والإبداع، وممتن لمخرج العرض خالد عبد السلام وجهده الكبير مع الفريق ومعني بتوجيهاته الكثيرة والمستمرة، ولأخي وصديقي المبدع عبد الله صالح الذي أعده أحد أعمدة الفريق وسر قوته، ورفيقي المتألق محمود بديوي فقد كان دائم النصح لي، بنظرته الإبداعية. وأضاف يوسف: سأسعى في الفترة القادمة إلى البحث والقراءة في الأدب العربي والعالمي للمتعة والاستزادة، أؤمن أن من يحب أمرا ويبدل جهدا كبيرا سيصل يوما إلى مبتغاه، فالموهبة وحدها لا تكفي ويزيدها الاجتهاد والمثابرة.

أقيمت فعاليات المهرجان تحت رعاية أ. د. مجدي عبد الرؤوف سعي رئيس جامعة طنطا، وبحضور أ.د. الرفاعي إبراهيم مبارك نائب رئيس الجامعة لشؤون التعليم والطلاب، وإشراف أ.د. مجدي وكوك منسق عام الأنشطة الطلابية، وجمال ربيع حمزة مدير عام الإدارة العامة لرعاية الشباب، وأزهار ميدان مدير إدارة النشاط الفني ومصطفى منصور مسئول المسرح.

همت مصطفى



وأعد تجربة «إكليل الغار» تحديا كبيرا لي لأنها كانت نتاج ١٨ بروفة؛ بينما قامت كل أسرة العرض ببذل جهد كبير ليخدم العرض كما شاهده الجمهور فنال استحسانه وتحيته المميزة. وأكد الرمادي: إن إشادة الجمهور للعرض هو ما أسعدني أكثر من نيل الجوائز، وفخور وسعيد بهذا الفريق الجاد المخلص ولحصده الكثير من جوائز المهرجان حيث كلل الله جهودنا بتوفيقه لنا جميعا، وأطمح أن تهتم الجامعة بتصعيد العرض لمزيد من المهرجانات.

حدث مهم

وقال أحمد الكيلاني: رغم أن المسرح لا يأخذ حقه من الاهتمام بقدر كبير وكاف، فإن مهرجان الجامعة حدث مهم، فهو يعد رافداً للثقافة ذا تأثير كبير على جميع المشاركين به والمتابعين له، فكل من يشارك بالمسرح يعي ويدرك قيمته والإفادة الكبيرة التي يحققها له، خصوصا أنه يطلعنا على الآداب المصرية والعربية والعالمية الكثيرة والمتنوعة كأعمال بريخت وبرانديللو وشكسبير وغيرهم. وأضاف الكيلاني: ممتن

"فاوست الأميرة الصلحاء" للتجارة، أما المركز الثالث ففاز به ملاك رفعت عن "ملحمة السراب" لطب الأسنان، أما جائزة الموسيقى فقد فاز بالمركز الأول محمد البديري عن "ساحر الحياة" للآداب، فيما فاز بالمركز الثاني أحمد الكيلاني عن "حكيوة من الجنوب" للعلوم.

جوائز العروض والإخراج

فاز عرض "إكليل الغار" لمسرح الهندسة بالمركز الأول إخراج أحمد الرمادي، الذي فاز أيضا بالمركز الأول في مجال الإخراج، وفاز "أرض لا تنبت الزهور" للطب بالمركز الثاني وفاز مخرجه خالد عبد السلام بالمركز الثاني، أما المركز الثالث ففاز به عرض "ملحمة السراب" لمسرح طب الأسنان.

صوت الفائزين

قال أحمد الرمادي: يعد مهرجان جامعة طنطا للفنون المسرحية واحدا من أعرق المهرجانات الفنية بجامعة مصر وقد استمرت فعالياته ودوراته بقوة وتميز على مدار ٤٢ عاما، ومشاركتي به حدث مميز لي بعد توقف منذ ٢٠١٦،



خلال مناقشة كتاب «مسرحيون في الحركة الوطنية».. سليم كتشنر قابض على جمر المسرح



المثقفين عن المؤسسة التعليمية إلى تدهور الوضع الثقافي في مصر.

ومن جانبها قالت الدكتورة سامية حبيب، أستاذ النقد بأكاديمية الفنون، إن الكاتب سليم كتشنر قد كشف من خلال كتابه عن مراحل كانت ضبابية جدا بالنسبة لجيلي أو حتى للجيل الجديد من الكتاب، كما أنه يلقي الضوء على مرحلة مهمة من تاريخ المسرح المصري خاصة ما يتعلق بمسرح الثقافة الجماهيرية.

وأكدت «حبيب» على أن الكاتب سليم كتشنر يُعد قابضا على جمر المسرح في هذا الكتاب، لأنه يرصد من خلاله تلك المرحلة المهمة في تاريخ المسرح المصري ويرصد من خلال الكتاب ما كان يعانيه المسرحيون خلال تلك الفترة الزمنية التي أقيمت فيه الدراسة، مشيرا إلى أنها أوصت الطلبة بضرورة الاطلاع على هذا الكتاب الذي يعبر عن نضال هذا الجيل من المسرحيين، كما أنه يحوي جزءا مهما في التوثيق الذي يتناول الكثير من الشهادات الحية والمذكرات للمسرحيين المذكور أسماؤهم في الكتاب، مؤكدة على أن هذا الكتاب سيخلد اسم كاتبه في التاريخ، لما يحويه من شهادات

حيث قال إن الكاتب قد بذل جهدا كبيرا في توثيق وجمع مادة الكتاب، كما رصد سليم في كتابه مسرح الواحات، ومسرح الثقافة الجماهيرية، الذي كان معبرا بشكل كبير عن الحالة الثورية في تلك الفترة، التي أفرزت الكثير من المؤلفات والعروض المسرحية.

ومن جانبها قالت الروائية سلوى بكر إن ما قام به الكاتب سليم كتشنر في كتابه «مسرحيون في الحركة الوطنية» هو جهد مؤسسي وليس جهدا فرديا، وإن ما تمر به مصر الآن يعتبر لحظة ثقافية صعبة، وإن الكتاب مهم جدا لأنه يرصد معاناة المسرحيين خلال فترات متعاقبة، وكنت أتمنى أن يتحدث هذا الكتاب عن المشهد المسرحي في السياق التاريخي لهؤلاء المسرحيين من خلال أدوارهم، وكان يجب أن يقوم الكاتب بالاستعانة بعدد من الباحثين ليكون الكتاب أكثر ثراء، وأكثر معلوماتية.

وأشارت بكر إلى أن الكاتب استطاع أن يرصد المشهد السياسي في مصر في تلك الفترة، ورصد المشهد المسرحي في السياق التاريخي، في إطار الثقافة الجماهيرية، فكانت وقتها وزارة الثقافة يقودها مجموعة من المثقفين، وأدى عزل

ناقش مجموعة كبيرة من الكتاب والنقاد والمسرحيين كتاب الكاتب المسرحي سليم كتشنر «مسرحيون في الحركة الوطنية» سلسلة الإبداع المسرحي والصادر حديثا عن الهيئة المصرية، التي استضافها منتدى الشعر المصري بحزب التجمع، وذلك بحضور كل من الدكتورة سامية حبيب أستاذ النقد بأكاديمية الفنون، والكاتب سعيد حجاج، والمخرجة منى أبو سديرة، والروائية سلوى بكر، وأدار الندوة الشاعر محمود قرني.

يكشف الكاتب المسرحي سليم كتشنر من خلال كتابه «مسرحيون في الحركة الوطنية» عن نضال المسرحيين الذين تعرضوا للسجن والاعتقال والتنكيل خلال الفترة الزمنية من 23 يوليو وحتى ثورة يناير 2011، وتدور الدراسة التي أخرجت في 310 صفحة من القطع الصغير، حول المسرح والثورة، وحقوق المسرحيين في الاهتمام بأوطانهم وقضايا مجتمعهم، التي تهدف إلى التأريخ من جهة والتوثيق من جهة أخرى لبعض السير الذاتية لإبداع بعض المسرحيين الذين مارسوا حقهم في التعبير عن حبهم لأوطانهم وكان جزاؤهم العقاب والسجن والاعتقال والملاحقة.

وبدأت الندوة بتقديم من الشاعر محمود قرني، الذي أبدى إعجاب به بداية مقطع الكتاب بمونولوج الكلمة من مسرحية الكاتب الكبير عبد الرحمن الشرفاوي من مسرحية «الحسين ثائرا وشهيدا»، كما قدم تعريفا مختصرا عن السيرة الذاتية للكتاب المسرحي سليم كتشنر صاحب ومؤلف الكتاب، الذي قدم من خلال كتابه كيف تعاملت السلطة في تلك الفترة الزمنية مع المسرحيين سواء كانوا كتابا أو ممثلين أو مخرجين.

سامية حبيب: سليم كتشنر خلد اسمه في كتابة

التاريخ المسرحي



منى أبو سديرة: «كتشنر» استخدم الأسلوب العلمي في توثيق الكتاب

الجبارة، ولا أدل على كلامي هذا سوى، ما فعله الفنان فوزي حبشي من إنشاء مسرح داخل سجن الواحات على غرار المسرح الروماني، واستطاع أن يقنع كل السجناء بما فيهم المخالفون لهم في الرأي والعقيدة حتى تنافس الكل وتحفز لتوفير كميات من الطوب اللازم لهذا المشروع الإبداعي المبهر تحت عين السلطة ومباركتها ومشاركتها للعروض التي تمت على خشبته.

واختتمت «منى» أن كتاب المؤلف سليم كتشنر حفظ للمبدعين حقهم في الشرف والمجد، وأصبح وثيقة معلنة وشهادة وطنية لهؤلاء الأبطال الذين استمروا في إبداعهم بعد انتهاء أزماتهم التي كانت مؤقتة ونابعة من وطنية مفرطة وحب بلا حدود لمصر وتاريخها وشعبها، ويعد كتاب «مسرحيون في الحركة الوطنية» كتابا مهما، وخروجه في هذا الوقت هو انتصار لفكرة وطنية مخلصه ومحفزة للبحث والتوسع في دراسة الكثير من محطات هذا الوطن الزاخر بأبطال عظام، معبرا عن سعادتها بوجود هذا النوع من الكتب.

ومن جانبه قال الفنان مجدي عبيد أحد الذين تعرضوا للاعتقال عن بعض النوادر، إننا في ليلة رأس السنة خلال وجودنا بأحد المعتقلات «سجن مزرعة طرا»، فقد قررنا عمل عرض مسرحي باسم «مجلس العدل» وقد قام بالتمثيل فيه المساجين، ووقتها أحب بعض المساجين أن يشاركوا معنا في هذا العرض وبالفعل قمنا بتدريبهم، وأخرجت وقتها أفضل عرض مسرحي قدمته في حياتي.

يذكر أن الكتاب يجمع بين أسماء عدة لمعت على خشبات المسارح سواء كانت بالكلمة أو بالنقد أو بالتمثيل، ويعرض الكتاب تفاصيل اعتقال أكثر من 34 من فئاني المسرح الذين قد تم تطبيق منهج الدراسة عليهم، والتي حددت فترة البحث على المدة ما بين ثورتي 23 يوليو 1952، وثورة يناير 2011، ومنهم عبد الرحمن الخميسي، وعبد الله الطوخي، وفتحيه العسال، وتحية كاريوكا، وميخائيل رومان، ويوسف إدريس، حافظ أحمد حافظ، وألفريد فرج، ولطفي الخولي، ومحمود أمين العالم، ومحمود السعدني، وعز الدين نجيب، ومحسن حلمي، ومحمد أبو العلا السلاموني، وعباس أحمد، وماجدة منير، وفريدة النقاش، ومجدي عبيد، وشهدي عطية، وسمير عبد الباقي، وخالد حمزة، ومراد منير، والدكتور يوسف إدريس.

سمية أحمد



الجمهورية وقراها.

وتابعت «منى» أن تحول الأنظمة الدولية من ملكية إلى جمهورية كان أمرا يحتاج إلى وعي عام وإدراك للمفاهيم التي ترسي عليها العلاقات في النظام المستجد، وهنا سيلعب الفن والإبداع دوره في حدوث انسجام وتكيف بين السلطة والشعب وعلى رأس هذا الشعب صفوته من الابتكاريين المبدعين من الفنانين والكتاب، وهذا أمر استحال تحقيقه على أرض الواقع لاختلاف تركيبة السلطة آنذاك.

وأشارت أبو سديرة إلى أن أحلام المبدعين لا قوانين لها، ولا حدود ولا آفاق تصدخ طموحاتهم وإبداعاتهم وطاقاتهم

ورصد حقيقي لما كان يحدث.

فيما قالت المخرجة المسرحية منى أبو سديرة إن الكاتب سليم كتشنر، اتبع الأسلوب العلمي في توثيق كتاب «مسرحيون في الحركة الوطنية»، مثل اعتماده على الوثائق والمذكرات والشهادات الحية للمسرحيين الذين تعرضوا لأزمات خلال ما بين ثورة يوليو 1952 وثمانينات القرن الماضي.

وأكدت أبو سديرة خلال كلمتها لمناقشة الكتاب أن الكتاب أيضا يلقي الضوء على مسرح الثقافة الجماهيرية ودورها المهم الذي أدته خلال فترة انتفاضة يناير 77 والذي كان له دور كبير في الوعي المجتمعي وذلك لانتشاره بكافة ربوع

مجدي عبيد: الكتاب يجمع بين أسماء عدة لمعت على خشبات المسارح سواء كانت بالكلمة أو بالنقد أو بالتمثيل

«الطريقة المضمونة للتخلص من البقع»..

يفوز بجائزة مهرجان «ع الضيق» بالإسكندرية



من البقع» تأليف رشا عبد المنعم، إخراج أحمد علاء، «الشبيهان» تأليف نيرفانا عثمان، إخراج أحمد عبد الرحيم لفرقة الخريجين، «أنا وهما» تأليف وإخراج أحمد عبد الرؤوف لفرقة فلاش باك، «ليلة رأس السنة» تأليف محمد خميس، إخراج محمد حسام لفرقة صوت، «كنز داليدا» تأليف أحمد الغندور، إخراج إسلام عبد الجواد فرقة ستورم، «الزنانة» تأليف هارولد كمل، إخراج محمد عطا سلامة لفرقة الجوكو، «؟!» تأليف مصطفى مراد، إخراج عبد الفتاح محمد لفرقة خشبة الحياة، «شباك» تأليف عبد الرحمن سامي، إخراج مصطفى عيد لفرقة أوجمانتين باند، «يكمن

وأكدت اللجنة على ضرورة الاهتمام بالنطق والتشكيل الصحيح في عروض اللغة العربية الفصحى، كما أكدت على ضرورة الاهتمام «بالمفلة» حيث يعتبر عنصرا مهما من عناصر توثيق العرض المسرحي، وأوصت اللجنة إدارة المهرجان باتخاذ إجراء مناسب تجاه العروض التي تعتذر عن المشاركة في وقت حرج ومن ثم تضيع فرصة مشاركة عمل آخر.

شهد المهرجان تقديم ١٢ عرضا مسرحيا وهي: «سيب وأنا أسيب» لفرقة سولو تأليف مجدي مرعي، ندى السيد، إخراج محمد عامر، «حكايات مفقودة» تأليف عمرو خميس، إخراج عمرو خميس، «الطريقة المضمونة للتخلص

اختتمت فعاليات المهرجان المسرحي «ع الضيق» في دورته الثالثة الجمعة ١٩ يوليو الحالي بالإسكندرية، على مسرح كوميك تيم استوديو، وهو مهرجان تنافسي ينظمه كوميك تيم استوديو يتيح للفرق المستقلة التنافس والإبداع في مساحات صغيرة بإمكانيات المساحات الأكبر.

شهد اليوم الختامي للمهرجان تقديم عرض حي قدمه محمد الجمصي ومصطفى كرم ومحمد طارق، ثم تم عرض فيديو ملخص دورات المهرجان السابقة وقام م. مصطفى كرم ود. أسامة القزاز (مديرا للمهرجان) بإلقاء كلمتين ترحيبيا بضيوف الحفل والفرق المشاركة، وحملت الدورة اسم الفنان رمضان الفرن. كرمت إدارة المهرجان لجان تحكيم الدورات السابقة وهم الفنانون: ريهام عبد الرازق، الليبي جمال أبو ميس، محمد خميس، شريف عباس، كما تم تكريم لجنة تحكيم هذه الدورة أحمد جابر، وليد السباعي، إسلام وسوف. كما منحت إدارة المهرجان جائزة الفنان رمضان الفرن للفائزين، وعددا من شهادات التميز.

توصيات لجنة التحكيم

رأت اللجنة أن الدورة الثالثة قد أظهرت الكثير من العناصر المتميزة التي يفتقدها الوسط المسرحي بشكل عام والسكندري بشكل خاص حيث ظهرت طاقات إبداعية واعدة على مستوى الكتابة المسرحية والعنصر النسائي في التمثيل والإخراج، وهو ما تؤكد اللجنة على أهمية الاهتمام بتلك العناصر التي سيكون لها أثر كبير في المستقبل القريب.

كذلك رأت اللجنة أن الإفراط في استخدام عناصر إضافية لا علاقة لها بالمحتوى المقدم تضر بالشكل النهائي للعرض،



جائزة أفضل ديكور أحمد عبد الرؤوف عن عرض «أنا وهما»،
جائزة أفضل مؤلف أحمد الغندور عن عرض «داليدا»، جائزة
أفضل إضاءة أحمد علاء علي عن عرض «الطريقة المضمونة
للتخلص من البقع»، جائزة أفضل مخرج أحمد علاء علي عن
عرض «الطريقة المضمونة للتخلص من البقع».

جوائز العروض

جائزة أفضل عرض مركز أول «الطريقة المضمونة للتخلص من
البقع»، جائزة أفضل عرض مركز ثانٍ «داليدا»، جائزة أفضل
عرض مركز ثالث «حليمة».

صوت الفائزين

إسلام عبد الجواد أحد المشاركين بالمهرجان والحاصل على
شهادة تميز بالإخراج عن عرض «داليدا» قال إنه سعيد
بالمشاركة في هذه الدورة التي تميزت بالتطور عن الدوريتين
السابقتين، وأكد أن فكرة التعاون من أهم الأفكار التي
يجب أن تطبق في جميع الدورات القادمة، وأكد على ضرورة
اشراكه في الدورات القادمة.

وقالت ابتهاج لنورس مخرجة العرض المسرحي «يكمن
بداخلنا» الحاصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة وشهادة
تميز في الديكور، قالت إن هذه الدورة تعتبر أقوى من
الدورتين السابقتين حيث اتسمت بالتنظيم والتعاون وتوفير
الخدمات، وأوضحت أن الدعاية من أهم مميزات المهرجان
حيث كانت حلقة اتصال بين المهرجان والجمهور في إيصال
الصورة كاملة، وعبرت عن مدى سعادتها بالمشاركة في هذه
الدورة والاختلاف والتنوع بين العروض، كما تمت أن يشارك
بالمهرجان في دورته القادمة فرق من محافظات أخرى.

وقال أحمد علاء مخرج عرض «الطريقة المضمونة للتخلص
من البقع» الحاصل على جائزة أحسن عرض: سعيد جدا لأن
القائمين على المهرجان شباب من نفس المرحلة العمرية، وهذا
ما أتاح الفرصة لتقديم ما نريد بعيدا عن الجوائز، لأنها لا
تعتبر مقياسا للنجاح باستثناء جائزة الإضاءة لأنها مختلفة.
وأكد أنه استفاد من العروض الأخرى المشاركة بالمهرجان وأن
هذه الدورة كانت ناجحة.

محمد طارق ممثل بعرض «داليدا» وحاصل على جائزة
أحسن ممثل، قال: هي المشاركة الثانية لي بالمهرجان والجائزة
الثانية أيضا، وسعيد جدا بهذه المشاركة والجائزة التي لم أكن
أتوقعها.

تكريم الراحل رمضان الفرن

عن تكريم الراحل الفنان رمضان الفرن عبر الدكتور أيمن
الخشاب عن سعادته الشديدة بهذا التكريم خاصة وهو من
شباب مسرحيين سكندريين لم يعاصروا الراحل رمضان الفرن
وهذا التكريم يدل على قيمة العرفان وتكريم القدوة وهذا
ما ينفي عن أبناء هذا الجيل الجحود ونكران القدوة
وأوضح الخشاب أن الراحل رمضان الفرن علامة بارزة في
المسرح السكندري كانت بداياته مع فرقة تحية كاريوكا
وفاز حلاوة قبل أن يتوجه للعمل في المسرح السكندري
بقصر ثقافة الأنفوشي، فلا يوجد مخرج الا وتعامل معه
ف كان يفعل كل شيء يخص المسرح وما على المخرج إلا
أن يحدد ما يريد و كان يساعد أيضا المخرجين ف اختيار
الموسيقي ومصمم الاستعراضات كما كان يرشح أيضا
المخرجين في مسابقات الجامعة، مشيرا إلى أن رمضان الفرن
هو أحد أسباب استمرارية مسابقات الجامعة.

واختتم الخشاب حديثه واصفا تكريم الفنان الراحل رمضان
الفرن باعتباره تكريما لكل من أخلص في عمله وتفاني في
مهنته وشجع الأجيال الشابة على إبراز مواهبها وساهم في
استمرار النشاط المسرحي .

نور القاضي



عبد الجواد عن عرض «داليا»، كما منحت جائزة لجنة
التحكيم الخاصة لعرض «يكمن بداخلنا».

جوائز التمثيل

جائزة أفضل ممثلة مركز ثانٍ مناصفة بين مروة علي عن عرض
«داليا» وأسماء علي عن عرض «حليمة»، جائزة أفضل ممثل
مركز ثانٍ عبد الفتاح محمد عن عرض «هذه ليلتي» جائزة
أفضل ممثلة مركز أول خلود محمد عن عرض «الطريقة
المضمونة للتخلص من البقع»، جائزة أفضل ممثل مركز أول
محمد طارق عن عرض «داليا».

مفردات العرض المسرحي

بداخلنا» تأليف ابتهاج النورس، إخراج ابتهاج النورس فرقة
النورس «حليمة» تأليف مصطفى عامر، إخراج أسماء علي
لفرقة مون لايت.

جوائز المهرجان

منحت لجنة التحكيم شهادات التقدير في التمثيل لكل من
محمود شيكابالا عن عرض «هذه ليلتي»، عمرو بدر عن
عرض «شباك» ندى حسن عن عرض «سيب وأنا أسيب»،
ميريهان عن عرض «الشبهان»، كما منحت شهادة تميز في
التأليف لمصطفى عامر عن عرض «حليمة» تميز، وفي الديكور
لأحمد عادل عن عرض «يكمن بداخلنا»، وفي الإخراج لإسلام

المخرج هشام علي: خلف كواليس «أوبرا بنت عربي» عرض آخر لا يشاهده الجمهور



لا أصنع عرضاً من أجل النقاد وإنما هم من يصنعون معي
العرض فالناقد شريك أساسي في العملية المسرحية

يخوض المخرج هشام علي تجربته المسرحية الرابعة مع البيت الفني للمسرح من خلال عرضه المسرحي الجديد «أوبرا بنت عربي» من إنتاج فرقة الشمس، الذي يتم عرضه حالياً على خشبة مسرح السلام، والعرض من تأليف ياسمين فرج، بطولة علاء قوقة، ماهر محمود، نهاد فتحي، محمد السعداوي، هاني عبد الحي، ياسمين فرج، شريف غانم، عمر فرحان، أداء صوتي للراوي الفنانة الكبيرة سميحة أيوب، بمشاركة الكثير من الشباب والراقصين المتخصصين في فنون السيرك وأبناء فرقة مسرح الشمس وأبطال مصر من ذوي القدرات، دراما شعرية إهداء سامح مجاهد، ألحان أحمد الناصر، ديكور رامة فاروق، أزياء أميرة صابر، مكياج أمانى حافظ.

وفي هذا الحوار الشامل لـ«مسرحنا» يفتح لنا هشام قلبه وعقله ليحيط على كل أسئلتنا واستفساراتنا حول العرض..

حوار: كمال سلطان

- ما سر اختيارك لاسم «أوبرا بنت عربي» ليكون عنواناً للعرض؟

استغرقت فترة طويلة جداً من الإعداد لهذا العمل مع مؤلفة العرض استمرت قرابة العشرة شهور، واختيار اسم «أوبرا بنت عربي» جاء لأنني كنت أتمنى صياغة أوبرا عربية، ليكون لدينا مرجعية نعود إليها بعيداً عن عروض الأوبرا المستوردة من الخارج، ويصبح لدينا أوبرا عربية تضاهي عروض الأوبرا العالمية، مثل «كارمن»، وغيرها، فقامت بوضع اسم أوبرا، بطله العرض ليكون أوبرا بنت عربي، ويصبح اسماً وشكلاً ومضموناً لدينا ضمن أيقونات الأوبرا العالمية، أوبرا عربية.

- وما هي الرسالة التي تريد توجيهها من خلال العرض؟

رسالة العرض التي نريد توصيلها هي تقبل الآخر، مهما كانت الاختلافات، في الشكل والعرق واللون، لأن الله خلق الناس بأشكال وألوان مختلفة، وكما خلق الورد، خلق حوله الشوك، وكما خلق الحيوانات الأليفة، خلق أيضاً حيوانات مفترسة، وقد ميز الله الإنسان بالعقل عن بقية مخلوقاته، لذا فعلى أن نتقبل الآخر ولا نهمزه، حتى التمييز الإداري، مثل تخصيص مقاعد خاصة بالمعاقين، فهذا التمييز مرفوض، فنحن في النهاية كتلة واحدة ونعيش ونتعاش سوياً، وانت بهذا التمييز تقول للعاجز إنك عاجز، فهم أيضاً مبدعون، وحققوا نجاحات وإنجازات كثيرة، فلدينا في مصر أبطال من ذوي الاحتياجات

كيف قمت باختيار نجوم عرضك الجديد؟

*- لدي منهج في الاختيار أعلنه دائماً، وهو أن كل عمل ينادي بأبطاله، وليس لدي «شلة» أعمل معها، وهذه هي تجربتي الرابعة في البيت الفني للمسرح، ورقم ٢٢ لي في تاريخي المسرحي، وكل تجربة أستدعي فريق عمل جديد، وهذا ما يحدث خلال العرض الجديد فيما عدا مؤلفة العرض، فأنا لم أتل شرف التعاون مع د. علاء قوقة من قبل، ولا الفنان هاني عبد الحي، ولا الفنان ماهر محمود، ولا نهاد فتحي وهم أبطال العمل، فكل هؤلاء الفنانين أعمل معهم للمرة الأولى، فأنا أرى أن كل عمل ينادي بأبطاله، واختيار هذا الفريق كان مرهقاً جداً عملت عليه على مدار أربعة أشهر، شاهدت خلالها أكثر من ١٠٠ ممثل، للثمانية أوار الرئيسية، فبخلاف عمر فرحان الراوي، الذي كان الاختيار الوحيد الذي استمر من البداية، أما بقية الشخصيات فقد قابلت عدداً كبيراً حتى وصلنا إلى تلك التوليفة.

- وهل استطاع أبطال العرض توصيل رسالتك إلى المتلقي بالصورة التي كنت تحلم بها؟

أبطال العرض فنانون كبار شرفت بالعمل معهم، وكان وما زال عليهم عبء كبير في توصيل رسالة العرض، وبدلوا جهداً كبيراً في ذلك، فالعرض مختلف في تمثله، وفي المكياج وفي زوايا الإضاءة، فالمسألة هنا لا تقتصر على مواجهة الجمهور، بالشكل المعتاد، وإنما

الخاصة، يفعلون ما لا يستطيع فعله الأصحاء، وأعتقد أنني جسدت ذلك عملياً من خلال هذا العرض، فقد قدمنا عدداً من ذوي القدرات الخاصة، استطاعوا التعبير ولديهم القدرة على التواصل مع جميع أبطال العرض، فمعي في العرض ٤ أفراد يعانون من الصمم، وجميع أبطال العرض تعلموا لغة الإشارة من أجل أن يكسروا ذلك الحاجز، وكذلك الفتاتان الصغيرتان اللتان تعانين من متلازمة داون، وهناك اثنان جالسان على كرسي متحرك، جميعهم يمثلون ويرقصون.

- ذكرت أن النص مر بمراحل متعددة حتى تم الاستقرار على شكله النهائي فما هي أهم الإضافات والتعديلات التي تمت عليه؟

هناك الكثير من الإضافات، أهمها أننا لم نجعل فكرة الاختلاف مقصورة على المعاقين، فالمؤلفة رأت أن توسع دائرة الاهتمام، لتشمل كل المختلفين، مثل البنت البدينة، والرجل القصير، الأبهق، الأشقر، الأشهب، الأسمر، العانس، فقد وسعنا دائرة كل أنواع التنمر والتمييز، التي يشملها النص، أما المرحلة التالية، فكانت من خلال المزج بين مناطق الدراما والأشعار المغناة، حتى تصبح كتلة واحدة، وحتى يصبح هناك هارموني بينهما، أما التعديل الثالث، فكان في صياغة «فينال» يليق بهذه التجربة.

- تلجأ في عروضك لاختيار فنانين من ذوي المواهب القوية دون الارتباط بنجومية الشباك،

- تقدم العرض باللغة العربية الفصحى، ألم تتخوف أن يقف ذلك حائلاً بين العرض والقطاع الأكبر من الجمهور؟

*- اللغة العربية الفصحى هي اللغة الأم، وأعتقد أنه يجب أن نعود جميعاً إلى الاهتمام بها، وفي أغلب المهرجانات تخرج توصيات اللجان بالاهتمام باللغة العربية، فلا يمكن أن تكون لغة الشارع الدارجة حالياً هي ما نقدمه للجمهور، وعموماً أنا لا أقدم العرض بلغة عربية لا يفهمها الجمهور، وإنما لغة بسيطة وقريبة من جميع الفئات والطبقات، واللغة العربية هي الأفضل في توصيل المعلومة للجميع.

- ما أبرز الصعوبات التي واجهتك أثناء التحضير للعرض؟

*- أهم الصعوبات التي واجهتني صعوبات مادية، فالعمل كبير جداً، ويتجه مسرح الشمس، وهي فرقة ناشئة، لكن إيمان الفنانة وفاء الحكيم بالتجربة، وإيمان الأستاذ إسماعيل مختار، الذي كان حماسه ومساندته هما المفتاح السحري لخروج هذا العمل إلى النور، خاصة في إعطائه الإذن بعرض العمل على مسرح السلام، الذي أراه الأنسب تقنياً لهذا العرض، كل ذلك جاء لإيمانه الشخصي بالعمل بعيداً عن وظيفته كرئيس للبيت الفني. وأنا أشكر أيضاً الأستاذ خالد جلال رئيس قطاع الإنتاج الثقافي، الذي لم يدخر جهداً، وأعطى الإذن بالموافقة على جميع التعديلات التي طلبناها.

- ما الفكرة من المغامرة بوجود أسد حقيقي على خشبة المسرح خلال أحداث العرض؟

حرصت على ذلك كنوع من التشويق، وعمل شيء من الإبهار للجمهور، وهو يظهر خلال مشهد واحد ونعمل على إضافة مشهد آخر، فالأسد يمر بمراحل تدريب حتى يألف الناس ويتعود على رائحتهم، وفكرة وجود أسد في عروض البيت الفني تحدث لأول مرة، وكان هناك قرد يشي على الحبل، لكننا لم نوفق في خروجه للنور، وكان معنا الأستاذ أبو العينين رامي الخناجر، لكنه كان مشغولاً جداً مع السيرك خلال تلك الفترة.

- هل ساهمت المهرجانات المسرحية في تطوير المسرح المصري؟

بالتأكيد، فكل ملتقى، وكل مباراة تنافسية ما بين العروض، وكل تلاقي بين مدارس مسرحية مختلفة، هو أحد أشكال التطوير، فأنت عندما تجلس مع مجموعة من أصدقائك تكتسب خبرات جديدة من كل منهم، وتطور جزءاً من مفاهيمك ومعلوماتك، فالحياة هي ملعب للتطوير، وكل مهرجان سواء رضينا عنه أم لم نرض، هو جزء من أجزاء التطوير والتعلم من الآخرين، فالمناخ يتغير دائماً ويتطور ومصر تغيرت عما كانت عليه قبل سنوات، فالحياة دائماً تتحرك وتتطور، وأنا أرى وصدق، أنه منذ إيمان الأستاذ إسماعيل مختار وإيمان الدولة المصرية، بجيل المخرجين الشباب، وهناك دم جديد في مؤسسة المسرح، ٩٠% من المخرجين الموجودين على الساحة حالياً شباب، مثل سامح بسيوني وتامر كرم وهشام علي ومحمد الشراوي ومحمود فؤاد صدقي، وأكرم مصطفى، ورضا حسنين، وفاطمة بيومي، ودينا النشار، وسما إبراهيم، ومحمد جبر، وإسلام إمام، وعلى المستوى الإداري أيضاً هناك سامح بسيوني ومحمد الشراوي وعادل حسان وفهد سعيد في إدارة الإنتاج، كل هذا يؤكد أن القادم أفضل جداً.

- ونحن على مشارف دورة جديدة من المهرجان القومي للمسرح، كيف ترى فكرة تقسيمه وفصل الهواة عن المحترفين؟

لدي تحفظ شديد على هذا الأمر، فهذا هو التمييز والعنصرية، وهذا يسهم في شق الصف، فهذا الأمر يجعل الهواة يلعبون في نفس الملعب المعتاد، وهم أصلاً لديهم مسابقاتهم التي يتنافسون بها مثل الجامعات، والثقافة الجماهيرية، ومشاركتهم في المهرجان القومي كانت بمثابة صعودهم إلى الدوري الممتاز، وما يهمهم هو المشاركة، وأنا أثناء محاولاتي لأكون مخرجاً بالبيت الفني للمسرح، كنت مستقلاً، وكنت أشارك في القومي وأترشح وأفوز بجوائز، وعرض «سر العودة» رشح لخمس جوائز في العام الماضي وهو عرض جامعي، وترشحت خلاله لجائزة إضاءة ضمن المحترفين، فبأي منطق يتم تقسيم المسابقة إلى هواة ومحترفين.



الأحداث «البننت»، فكان ذلك إشارة إلى اللعبة والتحدي الذي يتم بينهم جميعاً، أما عن قطع الشطرنج، فقد استخدمتها عندما انتقلنا إلى مدينة القائد العسكري، تعبيرا عن شخصيته، وتفكيره المنتظم ونجاحه في توفير الحماية والحراسة لأفراد شعبه، إضافة إلى أن الشطرنج أيضاً، مرجعه إلى قدماء المصريين، فالفرعنة أول من لعبوا الشطرنج، وكانت هذه أيضاً فكرة مهندسة الديكور وأنا اقتنعت بها تماماً.

- أيهما يحتل الأولوية لديك في عروضك: الجمهور العادي أم النقاد؟

الجمهور بالطبع، فهو مقياس النجاح الوحيد، وهو سبب قيام البيت الفني للمسرح بإنتاج هذا العمل، فعروضه يتم إنتاجها من أجل الناس، أما النقاد، فمع احترامي الكامل لهم أرى أن دورهم الفعلي في الأسبوع الأول للعرض، أن يصبوا، ما يرونه من قصور، وأنا أقول دائماً إن النقد له دور إيجابي، فرأي الناقد هو تصويب للعملية الفنية، وأنا مؤمن دائماً بدور النقد، وفي تجربتي السابقة «الثامنة مساء» قمت بعمل تعديلات على العرض في كل ما ذكره الناقد، لأن ذلك هو دورهم، فأنا لا أصنع عرضاً من أجل الناقد، وإنما هم من يصنعون معي العرض، فالناقد شريك أساسي في العملية المسرحية حتى يخرج في النهاية منتج أقرب إلى المثالية.



هناك لحظات يتخذ فيها الممثل أوضاعاً جسدية مختلفة، فكان لا بد من وجود ممثل لديه ثقافة مختلفة حتى يستطيع التعامل مع هذا الأمر، في أن نصبح داخل لوكيشن ثري دي، وليس على خشبة مسرح مواجه للجمهور، فمن خلال العرض نحن نكسر كل التقاليد المتعارف عليها، ليصبح لدينا منظور مختلف للممثل في التعامل مع الجمهور، وكذلك لدينا مراحل مكياج كثيرة، وهناك ممثلون يقدمون أكثر من شخصية مع تغيير المكياج بالكامل، فشخصية الملك «نيار»، وشخصية «عربي» تمر بأربع مراحل للمكياج، ففي الكواليس هناك عرض آخر لا يراه الجمهور.

- اعتمادك على صوت الفنانة القديرة سميرة أيوب في خلفية الأحداث هل كان لضرورة درامية أم جاء استغلالاً لنجوميتها الكبيرة؟

بحثت كثيراً عن صوت يكون أيقونة وهو يروي أحداث العرض فلم أجد أجمل ولا أعمق من صوت الأستاذة سميرة أيوب، ولأننا من خلال العرض نوثق لأوبرا عربية، ونحاول دخول التاريخ بذلك، فكان لا بد أن نلجأ إلى سيدة المسرح العربي لتكون على رأس هذا العمل.

- فكرة وجود ٢٠ أغنية بالعرض ألم يشعرك بالقلق من رد فعل الجمهور أو أن تغطي الأغاني على الدراما؟

كما ذكرت لك سابقاً، فهذه كانت المرحلة الثانية من إعداد النص، وتعاملنا معها بحرفية شديدة، والأشعار مهداة من الفنان سامح مجاهد، وقد تعاون مع المؤلفات باسمين فرج ليكون النص متضافراً مع الأشعار وأن يكتمل الأحداث ولا يطغى أحدهما على الآخر، وأؤكد لك على أن الصياغة الشعرية كانت من أروع وأعمق ما يمكن.

- اختلفت أزياء وأشكال أبطال العرض رغم انتمائهم لحقبة زمنية واحدة حتى إن ملامح بعض الأبطال كانت غريبة، فما هو المقصود من ذلك؟

كان هناك اجتهاد كبير في مسألة الملابس والمكياج، وأردنا أن نذهب بالعرض في إطار أسطوري، بالإضافة إلى أنني حرصت على مسخ وجه الملك ورفاقه من خلال المكياج، لأنهم هم المجتمع الذي يتنمر للآخرين، ويتفنن في إيذائهم، قصدت أن أجعلهم مشوهين، لأقول من خلال ذلك إن الذي يتنمر هو أصلاً مشوه، بينما المجتمع الآخر شديد البراءة وشديد الوضوح، وإن جانبنا التوفيق فمن عند الله، وإن جانبنا الخطأ فيبقى الفن محاولات دائمة للتجريب.

- ماذا قصدت من وراء الاستعانة بقطع شطرنج وألعاب ورق في خلفية الديكور؟

بالنسبة لألعاب الورق «الكوتشينة» فلها مرجعية عربية.. فأنا اتفقت مع مهندسة الديكور، وهذه كانت فكرتها في الأساس، على وجود ورق الكوتشينة في الديكور كمرجعية عربية، إضافة إلى أن الدراما تدور بين ملك «الشايب»، ووزير شاب «الولد» والابنة محور

مؤلفو مسرحيات الأطفال المصريون والعرب .. كيف يرون كتاباتهم؟



طارق صبري



أحمد زحام



محمد عبد الحافظ ناصف

التكنولوجيا تفرض على كتاب الطفل إعادة النظر في موضوعات مسرحياتهم

يلعب الخيال دورا كبيرا في عروض الأطفال، والقيم الأخلاقية والإيجابية، ولا مانع من وجود معلومات موظفة فنيا بحيث لا تكون مقحمة على النص. وعن صعوبات الكتابة للطفل استطرد قائلا: تكمن صعوبة الكتابة لمسرح الطفل في ضعف موهبة الكاتب، لأن الكتابة له تحتاج موهبة استثنائية وكبيرة، ونجد ندرة في كتاب مسرح الطفل الجيدين والسبب في ذلك أن هذه الكتابة تحتاج من الكاتب سعة اطلاع وثقافة متنوعة، ومعرفة بطبيعة المراحل العمرية المختلفة، والبحث عن أفكار جديدة قائمة على الخيال، أو الخيال العلمي الذي يندر الكتابة فيه، لكن يجب أن أقول إن كاتب الأطفال في مصر مظلوم ظلما بينا، لضعف أجره، والتعاقد على نصه لمدة خمس سنوات متتالية، مما يمثل إهدارا لطاقته، وأرى ضرورة أن تعدل مدة التعاقد على النصوص من خمس سنوات إلى ثلاث فقط.

ليست بالأمر الهين

فيما قال الكاتب ومستشار تحرير مجلة قطر الندى، أحمد زحام، عن آليات الكتابة للطفل: لعل أصعب آليات الكتابة للطفل، آلية كتابة المسرحية، لأهمية كل عنصر من العناصر المسرحية، وتعد أولى العناصر عنصر اللغة، فالبساطة في لغة نص مسرح الطفل أمر يتطلب من الكاتب استخدام لغة غير معقدة أو مبهم، ومنسجمة مع قدرات الطفل اللغوية، من أجل الفهم المباشر للنص المسرحي، بل من أجل الاندماج والتواصل أيضا، دون اللجوء إلى السطحية. ثانيا الحوار حيث تعتمد المسرحية على الحوار والحوار الجيد

قال الكاتب عبده الزراع: مسرح الطفل أهم إنجازات القرن العشرين لما يحمل من رسالة سامية وقدرة على التأثير المباشر على عقل ومخيلة الطفل، فهو أكثر الفنون ثراء ومتعة من خلال عناصر العرض المسرحي، المتمثلة في (النص المكتوب، الأغاني، الموسيقى، التمثيل، الديكور، الملابس، الإضاءة، الإكسسوارات) كل هذه العناصر تنداح مع بعضها البعض بعد أن يصوغها المخرج لتصبح فرجة رائعة تجذب الطفل إليها، بل تستحوذ على كل كيانه ووجدانه، ومن ثم سمي بأبو الفنون لأنه يحتوي على عدة فنون مضمرة ومتداخلة موجهة لفئة عمرية معينة، فالفكرة التي تصلح لأطفال ما قبل المدرسة قد لا تصلح لأطفال مرحلة عمرية تالية، ولكن في الواقع يتم اختيار فكرة ومعالجتها لتكون صالحة للطفل والأسرة، لأن الطفل لا يأتي إلى المسرح بمفرده بل يأتي في صحبة أسرته، وعن الشروط التي يجب أن تتوافر للكتابة عن الطفل.

تابع الزراع قائلا: ضرورة أن تتمتع مسرحية الطفل بلغة بسيطة بحيث تصل لكل الأعمار التي تتلقى هذا العرض، سواء كانت المسرحية مكتوبة بالفصحى أو بالعامية، في حالة الفصحى نبحت عن المفردات البسيطة والسهولة القريبة من الكلام العادي، أما العامية فهي الأكثر جذبا للأطفال، لأنها هي اللغة التي يتعامل بها يوميا في البيت وفي الشارع والمدرسة. كما يجب أن تكون الصياغة قائمة على السجع والجمال القصيرة حتى تجذب أذن الطفل، مضمرة بالأغاني الملحنة والرقصات الإيقاعية الجميلة، ويراعى أن

المسرح من أقدم الفنون التي مارسها الإنسان، ولكن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة لمسرح الطفل، الذي بدأ الاهتمام به في القرن الثامن عشر حيث بدأ يكتب له الكتاب نصوصا خاصة وتخصص له قاعات عرض تعمل فيها بصفة دائمة أو متقطعة فرق خاصة. ومنذ كتب أرسطو كتابة فن الشعر والعالم يتدارس قواعد وأساليب الكتابة لمسرح الكبار ولكن الاهتمام بوضع الدراسات حول فن الكتابة لمسرح الأطفال لم يبدأ إلا في السنين الأخيرة فقط.. ومن خلال هذا التحقيق نرصد ونستكشف آراء كتاب مسرح الطفل في مصر والبلاد العربية، وما هي شروطها، وأهم إشكالياتها.

رنا رأفت

يجب أن تكون حكاياتنا ومسرحياتنا عصرية

لكي تكتب للطفل لا بد أن تكون طفلا



عبد الزراع

في مسرح الطفل هو الحوار الواضح بلا زيادة وعباراته مختصرة ويعتمد الحوار على الحكاية، فحب الطفل للحكايات ميل طبيعي، والتزام كاتب مسرح الطفل بها ضرورة واجبة، بحيث تكون الحكاية، واضحة وبسيطة، وجاذبة.

وأضاف عن الشروط التي يجب أن تتوافر في الكتابة للطفل: الكتابة للطفل ليست بالأمر الهين، وليست في متناول أي كاتب ومبدع، فالفرق بين النصوص المسرحية المقدمة للطفل وغيره يظهر في المستوى اللغوي، والأسلوبي، وفي الموضوعات التي يتطرق إليها، أو القضايا التي يعالجها:

أولا لا بد أن يعرف الكاتب لأي مرحلة عمرية يكتب، فكل مرحلة عمرية أجيديتها وكذلك حيكها الدرامية وأيضا الوسائط المستخدمة داخل النص، في المراحل العمرية الأولى يفضل استخدام الصورة أكثر من الحوار، ويغلب على شخوص المسرحية الحيوانات والطيور.

ثانيا: بساطة الفكرة والتطرق إليها بسهولة، ويغلب في المراحل العمرية الأولى ضرورة المباشرة والوضوح وعدم ترك النهايات مفتوحة كما في المراحل العمرية الأخرى.

أما عن الأشكال الخاصة بالكتابة للطفل، فأشار إلى أن كثيرا من الكتاب لا يلجأون لكتابة نص أدبي مسرحي بسبب النشر، حيث لا توجد دور نشر عامة أو خاصة تفضل نشر النصوص المسرحية كنص أدبي، كما لا توجد جهات إنتاج خاصة أو عامة تنتج هذا النوع من المسرح ويتم التعامل معه داخل المؤسسات الحكومية بأدنى الأجور، كما أن الصرف على الإنتاج ضئيل جدا مقارنة مسرح الكبار مما يجعل الكتاب يعزفون عنه.

مسرح نوعي

وطرح الكاتب والناقد طارق مرسي وجهة نظر مختلفة حول الكتابة لمسرح الطفل، فأشار إلى أن مسرح الطفل مسرح نوعي بالأساس، أي مخاطب لفئة معينة سواء بالتعليم أو الترفيه أو التثقيف والتوجيه سواء بمشاركة الطفل في العمل المسرحي أو كونه مجرد مشاهد، ومن هذا المنطلق فإن طبيعة الطفل في تلك المرحلة العمرية تفرض على الكاتب المسرحي بناءات درامية لا تختلف في بنائها عن المسرحية الكلاسيكية مثلا في الشكل، ولكن تختلف في استخدام الفرضيات الدرامية وكيفية توظيفها حتى تكون قادرة على التواصل والتفاعل مع تلك المرحلة العمرية التي أصبحت أكثر وعيا وانفتاحا على العالم من مثيلاتها في الأجيال السابقة التي لم يتوفر لها كل تلك التقنيات الحديثة.

أما عن الشروط اللازم توافرها في نصوص الطفل فهي ملاءمة الشكل أو الفورم المسرحي المختار للعمل مع المضمون المقدم، وأن تراعي رسائل العمل المسرحي عدم المباشرة ومحاولة خلق إطار درامي قادر على استيعاب الرسالة وتوصيلها من خلال الحوار دون فرضه كما لو كان الطفل داخل فصل دراسي، كما أن النص المقدم للطفل يجب أن يكون مبهرا على مستوى الصورة وأن يكون إيقاعه سريعا يناسب سرعة أطفال هذا العصر، والموضوع المقدم يجب أن يربط الطفل بوطنه وهويته، سواء عن طريق استخدام مفردات تراثية أو حكايات مستمدة من التراث، كذلك ربط تلك المفردات التراثية باللحظة الراهنة حتى لا تفصل الطفل عن اللحظة الراهنة ويعلم أنه ذا جذور ممتدة عبر التاريخ، وأنه مطالب بمواصلة السعي لإثبات الذات والهوية.

أما عن أهم الإشكاليات التي تواجه مسرح الطفل، فقال مرسي: الإشكاليات بشكل عام تكمن في قلة الإمكانات المادية، وبالتالي صعوبة صناعة عرض مسرحي مبهر يعيد الطفل إلى صالة العرض المسرحي بعمل ينتمي لتراثنا ويؤكد على هويتنا.

لا توجد آلية محددة

وقال الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف رئيس المركز القومي للطفل: لا توجد آليات محددة لفكرة الكتابة لكل كاتب طريقة، وله آلية تخصه في الكتابة للطفل، على سبيل المثال هناك من يحب الشعر والنثر ويتعامل به في الكتابة للطفل، وهناك من يفضل تنمية الخيال فكل كاتب يختار آلية الكتابة.

أما عن الشروط التي يجب أن تتبع عند الكتابة للطفل، فأضاف: أولى الشروط التي يجب مراعاتها هي مراعاة السن أو الفئة العمرية التي يتم التوجه لها، ثانيا مدى مناسبة الموضوع والطريقة أو القالب الذي سيتم تناول الموضوع به، على سبيل المثال: هل سيوضع بشكل نص مسرحي طويل

والقومية والعقلية والجمالية والترويحية، وما يهدف إلى بناء شخصية الطفل، وقد تختلف الموضوعات المناسبة للكتابة للطفل باختلاف مرحلته العمرية، فمثلا في المرحلة المبكرة وما قبل سن الروضة تقدم للطفل الموضوعات المرتبطة ببنيته المحيطة به، فهو يرى الكرة والقطة والدمية، ولا نستطيع أن نقدم له مغامرة في الفضاء على سبيل المثال، تماما كما أننا لا نستطيع تقديم قصة للفتيان أبطالها الكرة والقطة مثلا.

ولعل التطور الهائل في عالمنا اليوم يتطلب من المعنيين بالكتابة للطفل وعيا أكبر من ذي قبل، فالتطور التقني، ودخول الطفل عالم الشاشات والألواح الذكية والموبايلات، وما تقدمه له هذه الوسائط، تفرض على الكتاب والمُعنيين بأدب الطفل إعادة النظر في موضوعات أدبهم للأطفال والأدوات المناسبة لتوصيل هذا الأدب إليهم، حتى تواجه التطور الهائل الذي أحدثه الغرب في هذا المجال.

وعن أهم المشكلات الخاصة بالكتابة للطفل، أوضح أن هناك مشكلات عدة، تؤدي مجملها إلى مخرجات ضعيفة لا تتناسب مع ما ينبغي أن يكون عليه أدب الطفل العربي اليوم، ومن هذه المشكلات استسهال الكتابة للطفل، وتطفل كثيرين ممن تهيأ لهم أن كتابة سطور بلغة ميسرة ومضامين ساذجة ورسومات قد تنفق عليها مبالغ طائلة وتحظى بطباعة أنيقة، وتزاحم غيرها من الأعمال الجادة بما يتيسر لها من الدعاية والإعلان والمجاملات التي تضر الكاتب قبل سواه، وليس ثمة هيئة أو جهة توجه أو تراقب أو تضبط نشر الأعمال الموجهة للأطفال.

وذكر الكاتب محمد جمال عمرو بعض الشروط الخاصة بالكتابة للطفل، وأولها ضرورة معرفة جمهور الأطفال من حيث الخصائص والطباع ومراحل النمو، ومعرفة مجالات الكتابة للأطفال، من القصص والمسرحيات والشعر والبرنامج الإذاعي والتلفزيوني، كذلك على الكاتب معرفة كيفية الكتابة للأطفال، فهناك اعتبارات سيكولوجية، واعتبارات أدبية، واعتبارات فنية تتعلق بنوع الوسيط، وقبل كل شيء على الكاتب أن يكون محبا للأطفال، وأن يرتقي إلى مستواهم ليقدّم لهم أدبا يليق بمكانتهم ويتفق مع ذائقتهم.

ومن وجهة نظر أخرى، قال الكاتب الأردني يوسف البري عضو رابطة الكتاب والأدباء الأردنيين واتحاد الكتاب والأدباء العرب: لا أعتقد أن ثمة مشكلات في الكتابة للطفل إذا ما كان الكاتب للطفل على وعي وثقافة ودراية كافية بأسس ومعايير الكتابة للطفل، ومن أهمها معرفته جيدا للمراحل والفئات العمرية المراد مخاطبتها من شرائح الأطفال، وبالتالي استخدام مفرداته وفق قاموس الفئة العمرية المستهدفة ونسج حكاياته وفق متطلبات الخطاب والحوار مع هذه الفئة حيث إن لكل فئة عمرية أسلوب طرح وحوار يختلف شكلا ومضمونا، كما يجب علينا أن نعي جيدا أهمية الابتعاد عن أسلوب الطرح المباشر أو أسلوب التلقين، حيث إن الطفل شديد الذكاء جدا ولا يروق له هذا الأسلوب، هذا فيما يخص طرح المنتج الأدبي للطفل.

وتابع قائلا: من أهم المشكلات التي توجه أي كاتب أديب أو كاتب لأدب الطفل، هي آلية أو طريقة نشر كتابه، وهذا موضوع جدلي كبير حيث إنه وللأسف الشديد لا توجد معايير ثابتة أو أسس واضحة تنظم العلاقة بين الكاتب ودور النشر بشكل عام، فكل دار نشر لها أسلوبها وأسسها وقوانينها في التعامل مع الكاتب لغاية نشر كتابه، وبالطبع معظمها يسلب الكاتب الكثير من حقوقه والكثير منهم يقدم تنازلات حتى يرى كتابه النور، وبالطبع لا يستطيع الكاتب في الكثير من الأحيان نشر كتابه بنفسه بسبب ارتفاع تكلفة الطباعة وأجور الرسم والإخراج الفني وفقدان آلية توزيع جيدة في ظل غياب دار نشر، كما أن هناك الكثير من دور النشر التي لا يروق لها نشر بعض الأجناس الأدبية المهمة للطفل مثل دواوين شعر الأطفال والنصوص المسرحية بحجة أن الأجناس الأدبية الأخرى تلقى رواجاً أكبر عند التوزيع، وأعتقد أن هذا الرأي ليس دقيقاً أبداً إذا ما طرح المنتج الأدبي لهذه الأجناس بشكل جيد قادر على شد انتباه الطفل.

واستطرد قائلا: لكل فئة عمرية موضوعات خاصة بها بالطبع، لكنني أعتقد أننا علينا أن نخرج من عنق الزجاجة ونحلق في فضاءات ومدارك الطفل الواسعة، وأن نتبع عن طرح المواضيع المباشرة والمستهلكة ونسج عالم أوسع من الخيال والتشويق والتخليق بمخيلة الطفل ومحاكاة التطور العلمي الكبير في مجال التكنولوجيا والعلوم فيما نطرح للطفل من مواضيع، فلا نكون كمن يخلق خارج السرب.. يجب أن تكون حكاياتنا ومسرحياتنا وقصائنا الشعرية عصرية أو يجب أن تكون أبعد من ذلك، وهنا أقصد طبعا أدب الخيال العلمي الذي ما زال يعاني من شح في الطرح على الرغم من حث الكثير من دور النشر والمؤسسات الحكومية والتربوية التي تنظم وتشرّف على مسابقات أدب الطفل للكتابة في هذا المجال.

أو قصير، أو أوبريت.. إلخ.

أما عن الإشكاليات الخاصة بالكتابة، فقال: تعد أولى الإشكاليات عدم مراعاة الفئة العمرية، ويجب أن نطرح تساؤلا مهما وهو: ما هي الموضوعات المناسبة؟ وكيف سيتم التعامل معها؟ الإشكالية الثانية تتمثل في: هل الموضوع المطروح يناسب الطفل؟ فهناك موضوعات شائكة، على سبيل المثال الغيبيات أو موضوعات تخص الشرع فكيف سيتم تناولها وتقديرها للطفل.

«الحب» و«الإقناع»:

وقال الكاتب والشاعر العراقي جليل خزل المتخصص في الكتابة لأدب الطفل الذي أصدر أكثر من 70 كتابا للأطفال كما كتب العشرات من الأغاني، والمسرحيات، وأفلام الرسوم المتحركة، والمسلسلات، والبرامج الإذاعية والتلفزيونية ومنها كتابة أغاني برنامج «افتح يا سمسم»، قال: صعوبة الكتابة للطفل متأنية من كون الكاتب قد غادر مرحلة الطفولة، وهو يكتب لقرّاء شديد الحساسية، لا يعرف المجاملة ولا النفاق، فهو إما أن يحب العمل الموجه له، ويتمثله ويصبح جزءا من وجدانه، أو يرفضه رفضا تاماً. وأضاف: وعلى كاتب الأطفال أن يكون طفلا لحظة الكتابة لهم، بكل معنى الكلمة، وهذا يعني أن يكون له خيال واسع، وعقوبة وتلقائية الطفل الذي يرى العالم من وجهة نظر مختلفة تماما عن وجهة نظر الكبار. يتصرف كما يتصرف الأطفال ويجري حواراته بلغتهم.

وتابع: الكتابة للأطفال لعبة لها شروطها الصارمة، وعلى من يريد الدخول إلى هذا الميدان أن يتقن هذه الشروط، وقد ذكرتُ مرارا أنه لا توجد وصفة جاهزة يأخذها الكاتب، ليصبح كاتبا للأطفال، لكن هناك مبادئ عامة، أو قواعد أساسية، يجب أن يلمّ الكاتب بها ومنها معرفة خصائص مراحل الطفولة المختلفة، ويمكنه الاستفادة في ذلك من الدراسات التربوية والنفسية التي تتناول قضايا الطفولة. وأن يكون للكاتب أسلوبه الواضح والبسيط، الذي يتناسب والقدرات الذهنية للفئة العمرية التي يتوجه لها. وهذا كله لا يجدي نفعا إن لم يكن الكاتب نفسه موهوبا في هذا المجال. وأنصح من يريد أن يلج هذا العالم الجميل، ألا يُعذّب نفسه، ويُعذّب الأطفال معه، إن لم يكن في داخله طفل حقيقي. فالكتابة للأطفال تُلخّصُ بمفردتين هما «الحب» و«الإقناع»، إذا لم تكن محبا لمهنتك ومقنعا لقرّائك، فعليك ترك هذا الميدان.

إعادة النظر

وقال الكاتب الأردني محمد جمال عمرو: تسعى موضوعات أدب الأطفال إلى تحقيق أهداف مختلفة، منها: الثقافية والخلاقية والروحية والاجتماعية

لا بد من مراعاة الفئة العمرية والشكل المناسب لها

نوح الحمام

في انتظار المسيح



بطاقة العرض:
اسم العرض:
نوح الحمام
جهة الإنتاج:
مسرح
الطليعة
عام الإنتاج:
2018
تأليف
وإخراج: أكرم
مصطفى



بينما يتضح سر هذا النوح والحزن كلما تكتشف ملامح من شخصية وطني عبر حكايات الليلة الغريبة التي يقضيها الجميع في انتظاره.

نحن هنا امام الطرف المقابل للمخلص، فالحكايات الشهوانية والدموية التي تتناولها الشخصيات عن سيرة الغائب تكشف طبقات القسوة وانعدام الضمير وموت القلب التي تتسم بهم شخصية هذا المنتظر، وتدرجيا يصبح ترقب البعض له وخوفهم من مواجهته (مثل الرجل صاحب ثأر اخيه والضابط صاحب ثأره الشخصي) من ناحية بينما من ناحية أخرى تمثلنا لحجم العذاب والتمزق الذي سوف يسببه المنتظر لأمه التي تتباهى بجرائم الشرف والدم التي ارتكبتها منذ أن كان صغيرا وعشيقته المتزوجة التي سلبها عقلها وزوجته التي تعلم أن لنساء اخريات نصيب من جسده.

كل هذا الدم الذي على وشك ان يرتكب وتلك العذابات التي توشك أن تشتعل بمجرد قدومه يجعلنا أمام شخصية اقرب للمسيح الدجال الذي يعلن ظهوره عن نهاية العالم كما نعرفه.

ربما كان في سؤال انتظار المسيح جزء هام من جوهر التجربة المسرحية هنا، لأنه يحيل المتلقي إلى التساؤل حول فلسفة الانتظار وجدواها في كثير من الاحيان. ان انتظار "وطني" لهو انتظار للخراب القادم بمجرد ان يطأ البلدة، وغياب وطني الطويل لهو حقبة السلام التي عاشتها القرية بينما هو مبتعد بشروه وقسوته، إذن فليس كل مُنتظر مُخلص، وليس كل غياب شر.

على مستوى الشكل يكتف اكرم ككاتب ومخرج حضور

في نوح الحمام - من تأليفه وإخراجه- يمكن ان نلتقط بسهولة ظلال تيمة الأنتظار الشهيرة التي تعتبر "جودو" بيكيت احد علاماتها البراقة، بل أن اللقطة المسرحية الأولى بالنص تحيلنا إلى مفتتح قصيدة كفافيس :
ما الذي ننتظر ونحن محتشدون في الساحة العامة ؟
من المنتظر وصول البرابرة اليوم..

فالرجل الذي ينتظر وصول "وطني" - لكي يأخذ منه بثأر أخيه يجلس في ساحة القرية ساهرا مع صديقه (الأهتم) - اي الذي يعاني من عيب في مخارج الألفاظ- ليتأكد من الخبر عبر مرور الأم المنتحمة لعودة ابنها - أم وطني- فيظل في حالة تأهب ومروحة ما بين الترقب والخوف في انتظار(وطني) قبل أن ندرك أن كل شخصيات العمل بما فيهم الرجل والأم (الزوجة الجافة والعشيقة البضة غريبة الأطوار والضابط المفصول العائد للانتقام) كلهم في انتظار وطني الذي اشيع بقوة أنه قادم الليلة عائدا إلى قريته منذ ان غادرها قبل خمس سنوات.

ولكن من هو وطني الذي ينتظره الجميع؟
على عكس كل من نص بيكيت وقصيدة كفافيس فإن الشخص او الكيان المنتظر في نوح الحمام لا يحمل أي خلاص من أي نوع، بل على العكس، فقدم وطني إلى البلدة او عودته سوف يؤدي إلى الكثير من الحوادث المأساوية المؤسفة، وربما من هنا يأتي ذلك التناقس الشعري والدلالي بين عنوان العرض "نوح الحمام" الذي يأخذنا عبر سياقات حزينة وقائمة - خاصة مع الاغنية التي تشبه عدودة تراثية التي يفتتح بها العرض والتي تتسأل عن سر نوح الحمام وحزنه الكثيف

رامي عبد الرازق



يأتي "نوح الحمام" استمرارا لمغامرات الكاتب والمخرج أكرم مصطفى على مستوى الشكل والتناسل مع تيمات ونصوص عالمية من خلال عملية هضم وتصير تحيل التجربة التي يقدمها إلى مستوى أكثر اتساعا وقبولا لدى المتلقي المحلي، قبل سنوات قليلة شاهدنا نصه الجميل "الأبرياء" - من إخراج أحمد ابراهيم- الذي اشتبك فيه بصورة ثرية مع النص الألماني الشهير للكاتب زيجفريد لنتس واستطاع ان يكسر وقتها نمطية وسطحية التجارب التي اتخذت من الحراك الشعبي في 25 يناير 2011 قشرة سياسية لها لكي تحميها من اي نقد او رؤية موضوعية بعيدا عن طغيان الحدث.

ثم قبل عامين قدم لنا المونودراما النسوية المكثفة "واحدة حلوة" - من تصيره وإخراجه- عن نص "أمرأة وحيدة" لداريو فو، وعبر عملية هضم دقيقة التعاطي مع الموضوع وحساسة باتجاه المضمون استطاع أن ينجز عملا ممصرا بصورة ناضجة، وذو تأثير وتماس حقيقي، وبأقل قدر من النكهة الغربية التي تظل كامنة في النصوص الجيدة مهما حاولنا ان نمزجها برائحة مجتمعاتنا وساكنيها.

رقبة المخلص المنتظر الذي ربما لا يأتي قدومه إلا بمزيد من الخراب علينا - وهو ما يحيلنا إلى عملية نقد الذات الذي كرس لها اكرم مصطفى نص الأبرياء قبل سنوات- تبقى الإشارة إلى عدة نقاط تخص متانة الأيهام العام بالمكان وتلك النكهات التي سبق واشرنا إليها التي تشعنا ان ثمة ما ينقص تمصير الموضوع او التيمة او السياق ككل :

أولا : لماذا يوجد في هذه القرية بار كامل الأوصاف بهذا الشكل الذي شاهدناه في العرض؟

يذكرنا وجود البار بتلك الجملة الشهيرة في الاعمال المترجمة (ثم نزل فلان إلى البلدة واتجه إلى الحانة) فهل تدور الأحداث في زمن سابق - ربما الأربعينيات أو الثلاثينيات- حيث كانت القرى والبلدات المصرية الصغيرة تحتوي على خمارات أو بارات! ولكن ملابس الضابط وجراب السلاح الذي يحمله ونوع السلاح يوحي اننا امام زمن حديث نسبيًا، إذن فأين تقع تلك القرية أو البلدة المصرية الصغيرة التي تحتوي على بار! ربما لو كانت قهوة بلدي ويحتفظ نادلها بمشروب خاص لزبائن مخصوصين لأصبح الامر اكثر واقعية وقربا من الحالة المصرية، ولكن بار في قرية في الزمن الوهايي الذي نعيشه!! من الصعب تقبل هذا ومن غير الضروري أن يذهب بنا المخرج إلى تلك الصورة الأجنبية عن مجتمعنا الحالي فيضع نفسه في دائرة شك حول النص ككل.

ثانيا : مع كل دسامة الحوار وقوة اللهجة إلا أنه من الغريب ان نتحدث كل الشخصيات تقريبا - ربما باستثناء الضابط - عبر الحكاية الشعبية والامثولة والحدوتة التراثية! وكاننا امام خيال جمعي واحد او مخيلة لغة واحدة لا تفرق بين السنة الشخصيات! وبالتالي يطمس الحوار الحدود المطلوبة بين ابعاد الشخصيات واختلافها الذي هو أساس أي عمل درامي، فشخصيات الأم والرجل صاحب الثأر والزوجة والبارمان الأسمر البدين كلهم يستدعون الحكايات والأمثولات دون فرق في المخيلة أو الثقافة - حتى الشعبي منها- وإذا كان هذا متقبلا من الأم بحكم خبرتها وسنها ومن البارمان بحكم مهنته التي تجعله مضطعا على نفوس وذكريات وملامح زبائنه إلا انه يبدو غريبا على الرجل صاحب الثأر وعلى الزوجة الجافة! فمن غير المنطقي أن يتحول الجميع إلى حكماء واصحاب خبرات، ويمتلئ جرابهم بالأمثولات الفلسفية! بل أن في هذا تقليل من شان الأشتباك الحواري بين النص وبين تلك الحكايات وبريق موعظتها.

وتقودنا هذه الملاحظة إلى المآخذ الثالث على النص وهو ان وجود الأمثولات والحدوتات الشعبية في بدن الحوار كجزء اساسي جعل المتلقي غير متأهب ولا ملتفت لذروة العرض، فتبدو الخاتمة وكأنها تأتي فجأة أو ان العرض انتهى دون اشارة واضحة أو سابق تهيئة للمشاهد، لأن الكاتب وضع على لسان شخصية الأم حكمة من تلك التي تكس بها الحوار طوال العرض، ومن ثم اصبح المتلقي معتادا على وجودها وحضورها الوعظي والفلسفي، وبالتالي فإن استخدامها كنقطة في آخر سطر العرض ككل يبدو كأنه انطفاء مفاجئ! لم يترك للمشاهد فرصة استيعاب الذروة أو ربطها بالنص ككل سواء فكريا أو شعوريا، ناهينا عن الربط الدرامي الذي هو ايضا مطلوب بحكم الشكل المسرحي فحتى النصوص ذات النهايات المفتوحة لأشبه الحكايات تحتاج هي ايضا إلى نهاية ما.

والشعبوية التراثية التي تمزج ما بين الحكاية والمثل والأمثولة والموعظة، ناهينا عن جرأة الديالوجات الخاصة بمشاهد الأم مع الزوجة والعشيقة والتي تصف حالة النشوة الجنسية وشهوانية اللحظات بين وطني وبين نساءه، وفيها تبدو الام مستمتعة في اوديبية واضحة تلقي بظلال مريبة وغامضة على علاقتها بأبنها المنتظر، وتفسر لنا بعض من تواطئها الغريب مع جرائمه ونزواته، بل وتلقي بعض الضوء على اصل تلك الجرائم والنزوات التي ساهمت هي نفسها في تنميتها بشخصيته لأنها ببساطة تركته يفعل ما يشاء بلا حساب.

وفيما يخص الجانب النفسي للشخصيات يمكن أن نتوقف هنا أمام ملاحظة اخرى تخص مضمون النص وهو أن شخصيات الرجل صاحب الثأر والزوجة والعشيقة والضابط يعانون جميعا من حالات فشل نفسي وجسدي وأجتماعي وأنساني تبدو جميعها في ظاهرها مرتبطة ومعلقة في رقبة وطني و(حضوره) أو (غيابه وانتظاره)، فهل وطني بالفعل او بما فعله او لم يفعله هو المسئول عن تعلق العشيقة به وتمثلها له في فراشها بدلا من زوجها! وهل الخسوف النفسي وجفاف الجسد للزوجة ولجوئها إلى السحر لضمان محبة وطني - اختار المخرج ممثلة بجسد نحيف نسبيًا ليرز فكرة جفاف جسدها ونفسيته ويؤكد على التضاد بين هذا الجفاف وبين طراوة جسد الممثلة التي قدمت شخصية العشيقة- وهل وطني هو السبب في فصل الضابط من عمله رغم ما يدعيه من تفاني وحب لفكرة فرض القانون بقوة الخوف؟

في الحقيقة فالشخصيات الأربعة تعاني من تشوهات ومشاكل نفسية واجتماعية ربما ساهم وطني في بعضها وربما لم يساهم، لكنها بلا شك تعلق الخلاص من هذه المشكلات والتشوهات في رقبة عودته ولهذا تنتظره بفارغ الصبر، رغم أن تلك العودة قد تؤدي بهم جميعا إلى الهلاك، وهو ما يعيدنا إلى سؤال انتظار المسيح مرة أخرى!

أن علينا ان ننظر إلى داخل انفسنا ونجرد ذاتنا من اية مبررات خارجية ونصل إلى اصل مشكلاتنا قبل ان نعلقها في

الفكرة او التساؤلات التي يريد لها ان تتدفق بسلاسة إلى عقل المتلقي ومشاعره عبر توظيف عنصر وحدة الزمان والمكان والموضوع شكليا وايقاعيا، فتجاور المناظر الثلاث (البار حيث ينتظر الضابط وساحة القرية حيث ينتظر الرجل صاحب ثأر أخيه وصالة منزل وطني حيث تنتظر امه وزوجته وعشيقتها) بينما تنتقل عبر الأضواء والأظلام من زاوية لاخرى استطاع أن يحقق وحدة المكان المطلوبة، بينما الليلة التي ينتظر فيها الجميع عودة وطني حققت وحدة الزمان وأخيرا وحدة الموضوع وهو انتظار كل الشخصيات لهذا الوطني.

يمنحنا عنصر وحدة الزمان والمكان والموضوع مساحة اكبر للتأمل في عملية الأنتظار القائمة، والتي تختلط فيها الذكريات مع الأوهام مع الحكايات التراثية والحكم الشعبية مع المشاعر المشوشة بين فرحة ورعب، ويكتمل التأمل المطلوب عبر مجازفة درامية من الكاتب حين يقوم بتسكين الصراع لمنح مشاعر المتلقي وذمته مساحة ايقاعية وزمنية اطول للأستغراق في خلب الأنتظار والذكرى والوهم.

فالنص لا يحتوي على تصاعد درامي او صراع متدرج يحمل على كنفه حماسة المتلقي للمتابعة حتى مع تكشف بعض الأسرار او تعري الشخصيات التدريجي من ظاهرها لينكشف الكثير من باطنها الذي يشكل انتظار وطني عورته ومفتاح فهمه في نفس الوقت.

هذا هو المقصود بالمجازفة الدرامية، لأن اي كاتب يغامر بتسكين الصراع فهو يغامر إذن باستعداد لحظات من الملل او البطء الأيقاعي أو هبوط حماسة المتابعة، صحيح أن وحدة الزمان والمكان والموضوع ساهمت في تنشيط الأيقاع وابقائه في حدود الكثافة المطلوبة بالإضافة إلى زمن العرض ككل الذي لم يتجاوز الساعة، ولكن لا شك أن تسكين الصراع لمنح مساحة تأمل خاصة يعتبر مغامرة جريئة من الكاتب يمكن أن نضيف عليها ايضا مغامرة الحوار المسرحي الذي قدم بلهجة جنوبية قاسية وفي نفس الوقت مزيج من الواقعية



أدرينالين

واللعب بالنار ووجع الروح



بطاقة العرض

اسم العرض:

أدرينالين

عام الإنتاج:

2018

تأليف

وإخراج:

أسماء

مصطفى



إن هذا العرض يطرح الأسئلة ولا يقدم إجابات لأننا في الأول والأخير لسنا مطالبين كمسرحيين بالإجابة على الأسئلة. فإن طرح السؤال في حد ذاته هو فكر إنساني ورسالة، فالإنسان بلا أسئلة يعني والعدم الفكري. فهل جاءت أسماء مصطفى لتدق الباب على عالم الذكورة المسيطر على حياة المرأة على مر التاريخ.

وعيب هذا العرض أنه مونودراما حيث إنه موضوع يحتاج إلى جراند دراما في ثلاثة فصول، لأن القضية مهمة جدا والتفاصيل أهم، ولكن إيقاع العصر السريع القاتم يدفع بالفنانين إلى تكثيف المسرحيات. كما أن تكلفة الإنتاج العالية تسبب ارتباكاً في الميزانيات التي تخصص للعروض المسرحية وإن انتشار ظاهرة مسرح المونودراما ومهرجانات المونودراما لا يعني إلا شيئاً واحداً أننا كمسرحيين نختفي من الساحة رويداً رويداً أو بمعنى مباشر إن المسرح ينتهي من حياتنا.

إن المسرحيين العرب يلجأون إلى حيلة للبحث عن حياة وهي إقامة المهرجانات، مهرجان هنا ومهرجان هناك لكذا أو ماذا.. ولكن هل عرض لمدة ليلة أو ليلتين يكفي لأن نعلن بأن هناك مسرحاً وأن المسرح بخير وأن المسرحية شاهدها جمهور.. اللعنة عليكم.. ألا تفقهون.. إن الخطر يدق على أبوابنا من الخارج ونحن من الداخل لا نفعل شيئاً.

تحية للمسرح الأردني الرائع بكل طوائفه ورجاله ونجومه ونجماته فهم في حبة القلب.

حوار البطلة.

ثانياً: كشف المروجع والمسكوت عنه وعلاقة الرجل بالمرأة عندما يواجه بأن زوجته مريضة بمرض سرطان الثدي فيبتعد عنها ويهملها بل يتخلص منها ببطء بل بوقاحة سريعة.

أسماء مصطفى حاولت أن تعري الرجل الذي يتخلص من المرأة التي عاشته وأعطته ما لديها من حياة وحب وحنان ودفء وهو لا يدري أنه عاجز جنسياً لكن الحياء يمنعها، هل نتحدث في مثل هذا الأمر الذي يعتبر في الوطن العربي من التابوات الكبرى التي من العيب أن نتحدث المرأة عن العلاقة الجنسية بينها وزوجها.

فالعرض يتسم بأداء مسرحي رفيع المستوى وإضاءة مدروسة وبساطة السنوغرافيا وجمال الحالة فلا تنفصل عن العرض لحظة أثناء المشاهدة.

وفي نهاية العرض تقف أسماء مصطفى على المسرح كأميرة من أميرات الإغريق بملابسها التي وظفتها توظيفاً رائعاً أثناء العرض وكفراشة تطير بين حقول الإضاءة والموسيقى والحرب والألوان.

والمسرحية تطرح عدة قضايا:

هل نحن مجتمع سوي ومحترم؟

هل نحن لدينا القدرة على استيعاب الحالة المرضية والتعامل معها ومع المريض بشكل يليق؟

هل وصل حال المجتمع العربي إلى الانهيار الاجتماعي والأخلاقي والفكري إلى هذا الحد؟

السيد حافظ



عرفت أسماء مصطفى منذ أن كانت صغيرة مبهورة بأضواء المسرح والمكياج، مفتونة بالوقوف على خشبة المسرح، هي امرأة عشقت المسرح بصدق وأعطته من روحها وعقلها وجسدها الكثير، لا أريد أن أستطرد في حديثي عن شخصيتها، ولكن كيف لا أتحدث عن شخصيتها، فالفنان هو اختيار واختيار أسماء مصطفى اختيار صعب، اختارت اللعب بالنار، فاختارت موضوعاً حساساً يحمل وجع المرأة الإنسان، فالمرض هو العدو الخفي للإنسان يهزمه يجلسه بعيداً عن المشاركة في الحياة بشكل طبيعي وإيجابي.

أسماء مصطفى تقدم في هذا العرض مرض سرطان الثدي وهو موضوع خطير في ساحتنا العربية والعالمية أيضاً، مرض العصر، وهي تغلفه بحكايا رد فعل المجتمع عندما يكتشف أن هناك امرأة مصابة بسرطان الثدي، ما الجديد الذي قدمته أسماء مصطفى في هذا العرض.

أولاً: لغة الجسد في العرض المسرحي التي تدخل في عالم يشبه الباليه والأكروبات واللباقة الشديدة في أداء الجسد مع

المسرح الشعبي

وتغير شروط اللعبة



أحمد الماجد - العراق



تعرف الثقافة الشعبية على أنها ما يرثه الخلف عن السلف من الخصائص والصفات والسلوكيات والتصرفات، وهي نمط حياة فئة معينة من الناس يحيون معا في مكان معين، وتتجلى في نظمهم الاجتماعية وفي فنونهم، وفي تقاليدهم وعاداتهم، وفي معتقداتهم الدينية وفي اهتماماتهم، وتجمع ما ينتمي إلى ميدان النخبة وما ينتمي إلى ميدان العامة، وما يندرج ضمن المقدس وما يندرج ضمن الدنيوي. ويطلق مصطلح الشعبي على الفن الذي يخاطب الفئات والشرائح الشعبية من المجتمع، وعلى ذلك يكون المسرح الشعبي هو ذلك المسرح الموجه إلى الشعب عامته، أو ذاك المسرح المنبعث من الشعب والعائد إليه.

فإذا كانت أبرز أهداف العروض المسرحية الشعبية هي الرغبة في ضمان حضور جماهيري واسع عبر إشباع رغباته، لذلك بقيت التجربة المسرحية العربية في سعيها لزيادة عدد الحضور الجماهيري تعيش حالة تخبط وعدم وضوح وانحسار، في عصر أضحي مميّزا بثورته التكنولوجية الرقمية وتطور وسائل الاتصال عبر تقنيات صورية تتفاعل مع المسرح بوصفه جزءا من متطلبات تطور الحياة ووسائل الانسجام والتوافق معها. وعلى النقيض، تعيش معظم عروض المسرح الشعبي في نموذجها السائد في مسارحنا العربية التي تلاقي رواجاً استهلاكياً حالة من الخواء الجمالي والتصحّر المعرفي، مليئة بالأدائية الساذجة والمكررة هدفها إثارة الضحك ليس إلا، وهي في أغلبها عروض غابت عنها الأشكال والصور والمؤثرات الجمالية والتكوينات الساحرة، وقبلها المعالجات الفكرية المؤثرة التي ترتقي بذائقة المتلقي وتتقل من منطقة المشاهدة العابرة إلى المشاركة الوثابة والمتوقدة، رغم ما حققته بعض العروض من حضور فني وجمالي ترك أثراً طيباً على مستوى المشاهدة والتأثير.

شكل المسرح الشعبي موضع اشتغال الكثير من الباحثين، إذ أجرى المخرج الفرنسي جان فيلار تغييراً جذرياً في بنية المسرح الشعبي بهدف الوصول إلى أكبر عدد ممكن من الناس، من خلال تغيير شروط العرض والإخراج، وتقديم شيء مغاير لجمهور مسرحي متنوع الأفكار والأمزجة. يقول فيلار: «ظل المسرح مسرح طبقة.. أو لنقل إنه ظل موجهاً للطبقة البرجوازية.. حسنا سأحاول غزو جمهور جديد». ويقول الأمريكي هارولد كلومان: «أن تؤسس مسرحاً شعبياً معناه أن تقوم بمجازفة عظيمة»، أما الخبير من بيرو رينالدو دامور فيقول: «الطبقة العاملة في بيرو هي عامة الناس وحيث إن معظمهم لا يتكلمون الإسبانية فلا يحتاجون إلى مسرح في المدينة، بل يحتاجونه في الجبال»، ويفصل المخرج المغربي فيرنيك هونت أكثر بقوله: «من المهم أن نتذكر دائماً أن أولئك المشاهدين الذين تعلموا القراءة قد لا يكونون قد تعلموا فهم كل ظلال اللغة العلاماتية الخاصة بالمسرح». أما المغربي الطيب الصديقي فيقول: «لو أننا في المغرب جئنا بالمسرح إلى أولئك الذين لم يسمّعوا بتلك الكلمة من قبل، الذين لم يخطوا خطوة واحدة نحوه، لأسباب مختلفة، فمن السخف أن نقرر أنهم سيحبونه مثلما نحبه نحن». ويرى العراقي الدكتور سامي

الشعبية في الريف والمدينة على حد سواء. وفي العراق قدم إبراهيم جلال أول عرض في المسرح الشعبي في عام 1953، وهو عرض «راس الشليلة» للكاتب يوسف العاني، ثم لحقه بعرض آخر للعاني عام 1956 بعنوان «ست دراهم»، ثم «أنا أمك يا شاكر» للعاني أيضاً عام 1959. ومن الممكن القول إن إبراهيم جلال يعد رائد المسرح الشعبي على مستوى الإخراج في العراق كما يعد الفنان يوسف العاني رائده في التأليف والتمثيل. أما فترة السبعينات وما تلاها، فقد قدمت الفرقة القومية للتمثيل وحدها عددا لا بأس به من المسرحيات الشعبية، ولكن ما يلاحظ في عروض تلك الفترة الشعبية أنها خرجت من مرحلة البدايات المتأثرة بالنموذج المصري الشائع لصالح عروض أكثر خصوصية وانفتاحاً على التيارات الشكلية والتمثيلية الوافدة للبلد مع عودة عدد من المسرحيين الذين درسوا المسرح في دول العالم المختلفة. ولعل المفتش العام لغوغول وطرطوف لمولير، وغيرها من المسرحيات الشعبية كانت توفر حاجة نقدية وثقافية لتعميق الإحساس بالمسرح الشعبي.

المسرح الشعبي هو ذلك المسرح الملصق بقضايا الناس، والجمهور يذهب إلى عروضه ليرى ما يمثله ويحكي عن همومه الدفينة، والمسرحيات الشعبية تعكس دوافع فئات واسعة من أبناء الشعب وكذلك تعكس الواقع الذي يحتوي مختلف المشكلات التي تواجه تلك الفئات وتعبر عن معاناتهم وطموحاتهم وما يهرون به من أحداث في حياتهم اليومية سواء كانت في الحاضر أو في الماضي شرط أن تجد لها صدى في الحاضر، ولا يهم أن تتحدث المسرحية باللغة الرسمية الفصحى أو باللهجة العامية، المهم أن تكون أقرب إلى الواقع حتى وإن احتوت لمسات خيالية. يقول باربا: «المسرح لا يمكن أن يكون فناً شعبياً إذا لم يستجيب العرض المسرحي إلى تلك المجتمعات المتماسكة التي تمتلك نظرة موحدة للحياة، وعندما ينمحي المألوف الشائع حسب القانون الأخلاقي لا يمكن لأية صيغة مسرحية أن تدعي أنها شعبية وأنها قادرة على جذب المجتمع بكامله».

عبد الحميد أن المسرح الشعبي يتمثل بثلاثة اتجاهات: الالتزام بالمسرح التقليدي كما في أفريقيا وآسيا. التعبير عن الصراع الطبقي كما في بلدان أوروبا الاشتراكية السابقة.

التوجه إلى الفئات الشعبية الواسعة، كما في فرنسا وإيطاليا والسويد وأمريكا.

ولتمكين المسرح الشعبي من إنجاز مهماته على الوجه الأكمل، كان ضرورياً أن يحدث تطوير للمعمار التقليدي للموقع المسرحي بصيغته القديمة «العلبة الإيطالية» والاستعاضة عنها بأماكن أكثر اتساعاً لاستقبال عدد أكبر من جماهير المشاهدين، فالبعض يرى أن الذي حط من شأن المسرح هي الهندسة المعمارية..

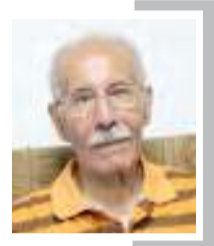
واستمدت المسارح من موروثها الشعبي ومن الحكايات والأساطير والقصص كمضامين كذلك الأشكال الدرامية أو الشبيهة بالمسرح التي توارثوها والتي تديم العلاقة مع فنون الشعوب تلك لخيال الظل والأراجيز والمقامات والحكاوي. تلك الخصوصية الشعبية الموروثة أساسية لإيجاد المسرح الشعبي العربي إذ لا يمكننا أن نستعير شكلاً شعبياً لأمة ما هنا وندعيه لأمة أخرى، وذلك لاختلاف سماته وخصائصه، وعلى المسرح العربي أن يتحرر من طوق غربته المسرحية ويعمل على ما يؤكد الهوية الخاصة به. ويحدد الدكتور عبد الحميد بونس في كتابه «الحكايات الشعبية» أنواع الحكايات الشعبية بحكاية الحيوان، وحكاية الجان، وحكاية السير الشعبية، وحكاية الشطار، والحكاية المرحية، والحكاية الاجتماعية وحكاية الألبان، ولعل أهم المصادر التي أفادت المسرحيين العرب وغير العرب وهي حكايات ألف ليلة وليلة التي تعتبر من أشهر الأساطير العربية المدونة، وكون حكايتها تقرب إلى حد كبير من قالب المسرحية، لكثرة ما فيها من حركة وحوار وسهولة تحويلها إلى مسرحيات وتمثيلها وإلى كونها أداة معرفية وثقافية. وفي الجزائر بنى عبد القادر علولة تصوره على رفض المسرح الغربي رفضاً جذرياً، بعد أن تعامل معه مدة ليست بالطويلة، ليقرر التمرد على القالب الأرسطي الكلاسيكي، والعلبة الإيطالية التي تذكر الجمهور بفضاء درامي غريب عنه، وهو الذي تعود أن يرى الفرجة الشعبية في الأسواق والفضاءات

مسرح القارة الأفريقية

(١)



✦ كمال عيد



مقدمة لا بد منها..

يبدو أن هذه المؤسسة الثقافية التي أطلق عليها الدرامي والشاعر الألماني يوهان فلجانج جوته (1749 / 8 / 28 - 1832 / 3 / 22) تنشر بذورها وجذورها في كثير من التطابق والتشابه في أكثر من مكان وزمان. وهو ما وصلت إليه هذه الدراسة من حيث النشأة الأولى، وكذا التطورات التي نشأت على هذه الصناعة الإنسانية الفنية، وقد تكون بعض هذه الحقائق غائبة عن أصل المسرح في أفريقيا، نظرا لعدم الاهتمام بالمسرح الأفريقي ودراساته. ليس فقط على مستويات التعليم المسرحي الفني أو استمرارية العروض المسرحية، أو توافر المعاهد الفنية العالية ومؤسسات تعليم الفنون.. ولكن أيضا على مستوى تاريخية هذا المسرح، الذي يكاد يكون مجهولا على خارطة الفن المعاصر في قرننا العشرين وتحديدا في العقد الأخير منه.

ومن إحقاق القول أن نذكر أن دارسي الفنون المسرحية في العالم المتقدمين في أوروبا وأمريكا لا يعرفون كثيرا عن مسرح قارة سوداء كبيرة تعيش على ظهراتها.

نشأة مسرح أفريقيا..

تشير النتائج التي وصلنا إليها في هذه الدراسة إلى وجود تشابه غير قليل بين نشأة المسرح الأفريقي، ونشأة المسرح الإغريقي (اليوناني القديم) الذي يعتبره المؤرخون البداية الحقيقية لفن المسرح العالمي. خرج المسرح الإغريقي من عبادات وطقوس الإله ديونيزوس، ثم تطور داخل ظروف وأحوال المجتمع اليوناني القديم، أشعاره وأدابه التي جاء بها كبار الشعراء.. وعلى وجه الخصوص إسكيلوس، سوفوكليس، يوريبديدس، وأرستوفانيس، وهي نفس الظروف والملابسات التي صاحب ميلاد المسرح الأفريقي في أكثر من مكان على سطح القارة السوداء متمسكة الأجزاء والمساحات. وتدلنا الوثائق والمعلومات التاريخية على أن مسرح أفريقيا ولد مرتبطا بالتطور الديني من ناحية، وبواقع المجتمع القبلي الأفريقي من ناحية أخرى، إذ كانت البدايات فيه بدايات طقوسية شاعرية أيا كان نوعها. وقد ظهرت هذه الطقوس في الاحتفالات التي كانت الجماهير الأفريقية - داخل نطاق القبيلة - تشاهدها على شكل حلقة دائرية تتابع ما يقدمه ممثلون ومغنون وراقصون. صحيح أنه كانت هناك احتفالات دينية مختلفة على مر العام منذ قديم الزمان في أفريقيا، لكن الواقع أن عروض هذه الاحتفالات كانت تنحو نحو شكل واحد أو موحد إن شئت أن تقول. ويتلخص هذا الشكل في الإعداد للمسرح بما يقتضيه من واجبات كالحوار والغناء والرقص أو دق الموسيقى، بل كان من أهم مميزات هذه العروض اشتراك الجماهير الأفريقية فيها حول حلبة المسرح بشكلها آنذاك، اشتراكا فعليا، وذلك بتحديد مقاطع الغناء، وفي الابتهالات الدينية التي كانت تتجه إلى شكر الله عز وجل، والاعتراف بنعمه وفضائله، كانت العروض تستمر عدة أيام متصلة (وهو ما يذكرنا بنشأة المسرح الإغريقي). وكانت مجموعات الممثلين والعازفين والمنشدين والمردددين تختار من الشعب، باستثناء بعض الأدوار المهمة أو الرئيسية التي كانت أدوارا مركزية، مثل الممثل الأول وعازف آلة الطبل. وكان فن الرقص يشترك اشتراكا مهما في العرض المسرحي الأفريقي القديم، ومشاركة الموسيقى بطبيعة الحال. والغريب أن هذا النوع من العروض الأفريقية قد استعمل الأقنعة MASKS التي كانت ترمز

وغنائيات (مفت) MVET، ساتيريان (يوربا) JORUBA، (الأساك) ASAK، (زولو إمبونجي) ZULU IMBONGI، والغنائيات العذبة في سواحل شرق أفريقيا (يوتندي) UTENDI. لم يقتصر عرض هذه الأشكال الفنية في عروض المسرح الدائري، بل وصل إلى المهرجانات الفنية الأفريقية.

المسرح الأفريقي في القرون الوسطى..

ظل المسرح منذ نشأته، وإبان تطوره حتى عصر القرون الوسطى، مسرحا متحركا، بمعنى أنه كان قليل الثبات، مسرحا متجولا بمعنى التجوال والترحال. وقد استطاعت الفرق المسرحية الجواله - وبمختلف اللغات واللهجات الكثيرة - أن تقدم عروضها في أماكن كثيرة داخل أفريقيا. ويدلنا التاريخ المسرحي أن "بعض هذه الفرق الجواله قد قدمت عروضها في ساحات القصور الإمبراطورية في العصر الوسيط المتأخر" (1). وهو ما كشف عنه النقاب للمرة الأولى في القرن الثامن عشر الميلادي استنادا إلى ما بقي من إمبراطورية يوروبا. وما تأكد بعد ذلك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي على أيدي المؤرخين الأوروبيين والأمريكيين الذين أشاروا إلى طبيعة عروض المسرح الأفريقي،

إلى وجود بعض الحيوانات الأفريقية، بغية إبراز عامل الضحك والفكاهة والإثارة. وهو الأمر الذي وجه آداب وفنون القصة والرواية الأفريقية فيما بعد إلى استعمال الأقنعة وغيرها من صبغات الوجوه في نسيجهما.

لقد ساعدت القصص الأفريقية الغنية بأفكارها وأحلامها وخيالها الواسع المتقدم على ميلاد نوع أدبي جديد، لم يكن له نظير في عالم القصة العالمي. وساعد على تطور هذا النوع في المسرح استعمال الأصوات الغريبة والمخيفة لإبراز تأثيرات درامية ونفسية وسط مظاهر أفريقية خاصة. وهو ما سجلته الحضارة الأوروبية في مسرح غرب أفريقيا بلغة (ماندنجو) MANDINGO التي كشفت عن النوع الفني المسمى بالتيار الفني (الجيوتي) GRIOT.

لكن.. لما كانت أفريقيا - ولا تزال - واسعة الأجزاء، متعددة الدول والجمهوريات، بل واللغات واللهجات، والأفراد والأجناس والأديان. متحركة الواقع بحكم انتقال شعوبها وقبائلها وناسها من مكان إلى مكان في الماضي، في أوضاع غير مستقرة، فإن كل هذه الظروف والأحوال مجتمعة قد أفرزت لتاريخ المسرحي نماذج كثيرة من أشكال الفن المسرحي، على غرار فن (الباييك) YEJIK،

إلى بداية احترام المهنة المسرحية وتقدير العاملين في الحقل المسرحي، بعد أن كان الازدراء هو الإحساس السائد تجاه هذه المهنة.

وأخيراً.. وفي ظل ثورة التصحيح الفني هذه اعترفت مجتمعات أفريقيا بقيمة الفن الأفريقي النابع من الأرض.

حقيقة، إن هذه العلوم المسرحية كانت - ولا تزال في بعض المناطق - تدرس باللغتين الأجنبية الإنجليزية والفرنسية في الغالب، لكن هذا لا يقلل من الاتجاه الفكري الذي ارتاده المسرح الأفريقي في طريق التصحيح.

وتمثل اللغة في المسرح الأفريقي مشكلة من المشكلات الحيوية لهذا الفن. ففي أفريقيا ما يقرب من (800) تمائة قبيلة وجماعة تتكلم بألغيات ولهجة (200 -)، لكن نصف سكان القارة بأجمعها يستعملون نحو خمس عشرة لغة فقط (15) الأمر الذي يخفف من حدة المفارقات اللغوية، وعدم الفهم، أو التأويل في المضامين الدرامية للمسرحيات.. هذا من جانب.

ومما يسهل فكرة انتشار المسرح ووظيفته من جانب آخر، أن عروض الرقص الأفريقي عادة ما يصاحبها (الراوي) الذي يشرح ويعلق ويفسر الأحداث.. وكأنه قائد الجوقة في المسرح الأفريقي الأول. لكنه من الطبيعي أن نذكر أن مثل هذه الحلول لا تصلح للعروض المسرحية كلها، باعتبار أن المسرح كلمة وحوار وفكر وفلسفة، وتأثير انفعالي بالحرف والعبارة الأدبية في نهاية المطاف.

أولا - مسارح غرب أفريقيا..

السنگال، ساحل العاج، الكاميرون، غانا، نيجيريا.

١ - مسرح السنغال:

تعتبر العاصمة (داكار) من أهم عواصم غرب أفريقيا التي تتمتع بمسرح عصري. يعود الفضل في نهضة مسرحها إلى جزيرة (جوريه) GOREE القريبة من العاصمة، التي أسس فيها وليم بونتي منذ الثلاثينات مدرسة عليا لفنون المسرح عرفت باسمه ECOLE WILLWAM PONTY ظلت هذه المدرسة هي الإشعاع العلمي المسرحي الوحيد في غرب أفريقيا حتى خمسينات القرن الحالي. واستقبلت عددا من الفنانين المسرحيين الفرنسيين، كان أبرزهم (س. بيارت) C. BEART الذي بدأ الإخراج المسرحي هناك منذ عام 1933م بواقع مسرحية في كل موسم مسرحي. ووجه إلى مهرجان الفنانين المسرحيين من مواليد العاصمة داكار.

ينشط مسرح السنغال في ثلاثينات القرن، وينتج ما يقرب من (50) خمسين عرضا مسرحيا تدور موضوعاتها بين الثقافة والتقاليد الأفريقية، والعادات والتراث والشباب والمجتمع، إلى جانب قضايا تاريخية أفريقية يدخل في نسجها كل من عصري الأدب والدين المستند إلى قصص الإنجيل. وكما يقدم المسرح دراسات تمس النزعات الوطنية والتحررية، تظهر لأول مرة شخصيات مثل جامع الضرائب، الشرطي، التاجر، القس والمعلم.

وقد استعمل المسرح السنغالي المنصة الخشبية التي كانت شيئا نادرا في مسرح أفريقيا (كان التمثيل يجري على الأرض البسطاء). وأصبحت الجماهير تلتف حول المنصة من ثلاث جهات (الصدر، الجانبان الأيمن والأيسر). كما كان الديكور نادرا ما يجري استعماله. وحاول المسرح استغلال الأماكن المفتوحة صيفا في الهواء الطلق (يلاحظ جو أفريقيا الحار صيفا).

حتى عام 1939م لم تكن المرأة قد صدعت إلى خشبة المسرح السنغالي. وفي نفس العام 1939م صدعت إحدى الفتيات الأفريقيات مع زميلاتها ضمن عرض مسرحي قدمته مدرسة روفسك للبنات RUFISQUE.

يعزى فضل مدرسة وليم بونتي على المسرح الأفريقي أنها عملت على فهم واستيعاب الثقافة المسرحية الأوروبية من جانب الجماهير الأفريقية، وبلا إغفال للثقافة الأفريقية الأم. بذلك المنهج المتوازن استقطبت المدرسة المبعوثين العائدين من الخارج، في محاولات لتأصيل وتجذير العادات الشعبية البسيطة، ونقلها مادة حية للدرامات والمسرحيات، وهو ما أعطى معنى خاصا للمسرح الأفريقي المعاصر.

وتتوسع الحركة المسرحية انتشارا..

يشيد بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية مسرح (ديو بال) THEATRE DIO PALE في مدينة ديو بال في غرب أفريقيا.

ثالثا: أدى هذا التغيير في شكل المسرح الأفريقي إلى إهمال الأفارقة للعروض المسرحية الأوروبية ذات الحوار الدرامي الكثير والجيد الذي لم يتعودوا عليه، وبقي العرض المسرحي الأفريقي - في صورته الجديدة - بعيدا عن التقاليد والفلكلور والحكاية الأفريقية، ولا يمت إلى المجتمع الأفريقي أو إلى عالم أفريقيا.

رابعاً: انتهت التلقائية في العروض الأفريقية، وضعف دور الموسيقى واختفت مشاهد الرقص الديني، رغم محاولة المبرشرين عرض مسرحيات دينية في بداية خططهم الخبيثة والمهلكة.

خامساً: انتشار الموجات المسرحية الحديثة القادمة من أوروبا، بين الشباب الأفريقي، وبخاصة الذين نهلوا من علوم المسرح وفنونه في أوروبا (2) إبان فترة الثلاثينات، وهو ما أدخل كثيرا من الأشكال المسرحية الأوروبية FORMS على أصل المحتوى الأفريقي CONTENT. الأمر الذي قدم لنا في نهاية الأمر شكلا ممسوخا ومحتوى يطغى فيه الشكل على الأصل والمضمون. فيتك المشاهد الأفريقي كل دليل أمين، إلا فيما ندر من الكتاب الوطنيين في أفريقيا.

محاولات التصحيح..

لم يكن الأمر ليسير على هذا النهج طويلا، خاصة بعد أن تقدم الجانب العلمي والمعرفي بفعل أبناء أفريقيا القرن العشرين.. في محاولات الانتعاش من ربة الاستعمار، وهي الموجة والتعشش إلى حرية وأحداث نلمسها في التحرير الذي دخل إلى القارة في النصف الثاني من القرن العشرين تحديدا.

ففي طريق الفن المسرحي، قامت أصوات جديدة تطالب بإعادة تأصيل الثقافة والأدوات الأصلية، تحقيقا لميلاد مسرح أفريقي خالص في القرن الحالي. وكان من نتائج هذه الصيحة ما يلي:

- 1 - عودة الموسيقى والغناء - وبالطابع الأفريقي التراثي والأصيل - إلى العروض المسرحية.
- 2 - إعادة دور الأوركسترا الموسيقي في الدرامات المسرحية والعروض، إلى سابق عهده، ملازما ومتلما مع الفنون الدرامية.
- 3 - في أواخر عام 1944م تبدأ محاولات إعادة فنون الرقص الأفريقي إلى مسرح أفريقيا.

ومن الطبيعي أن هذه المحاولات الوطنية قد اصطدمت بمعارضات سلطوية أجنبية تبعا لموقف المستعمر وعقليته وفهمه وتسهلاته أو تعنته، إلا أن تيار الفنانين المسرحيين الأفريقيين العائدين من الدراسة الأوروبية - وبفهم معاصر ووطنية أفريقية خالصة - قد تصدوا لمرحلة جديدة في بناء المسرح الأفريقي المعاصر. من بين نماذج الدارسين الوطنيين نعثر على موريتس سونار منجور (3) MORIC SONAR SENGHOR العائد من باريس ومدير المسرح السنغالي، يكافح بجهوده لإعادة عصري الموسيقى والرقص بكل تقاليدهما الأفريقية إلى حلبة وخشبة المسرح. والغيني كايتا فوديبا (4) KEITA FODEBA الذي طور من فلسفة الرقص الأفريقي ونماذجه ومعابره، ليس في قارة أفريقيا وحدها، بل وينشر هذا الرقص في نموذج الحديث على مسارح القارة الأوروبية. ثم الأفريقي من نيجيريا وول سوينكا (5) WOLE SOYINKA الشاعر والدرامي العائد من إنجلترا والباحث عن قضايا الأصالة والحرية في المسرح الأفريقي وفق شكل طبيعي أصيل.

تستمر محاولات التصحيح منذ أربعينات القرن العشرين لصالح مسرح أفريقيا وتحصل عدة دول أفريقية في الستينات على التحرر القومي وتنعتق من ربة الاستعمار الأوروبي. ومن الطبيعي أن يؤدي المسرح الأفريقي دوره في طرد المستعمر بعد أن فجر القضايا الوطنية كعامل إلهام وتعبئة لأحاسيس الجماهير ووجدان الشعوب الأفريقية، وكمجمع لكلمتها - قدر ما في وسعه - من قوة وفلسفة وإيحاء.

ساعدت حركة التعليم، ووجود بعض جامعات في مناطق وبلد أفريقية (6) على تشجيع ونشر الفن المسرحي في الجامعات وفي الحياة العامة. ثم دخل تعليم مواد العلوم المسرحية كالإلقاء، التمثيل، الإخراج إلى التعليم الجامعي الأفريقي. كان هذا الدخول إلى رحاب الجامعة معوضا لنقص المسارح العامة، بل وندرة الفرق المسرحية المستمرة والمنظمة أو العاملة بنظام (الريبورتوار) REPERTOIRE. لقد حول هذا التغيير أنظار الجماهير الأفريقية

وبخاصة في النوع المسمى (كوتيبا) Koteba بلغة ماندنغو. كما يشير نفس التاريخ إلى استمرار هذه العروض حتى عصرنا الحالي، مع تعديلات طفيفة لا تمس جوهر النوع. إذ أصبح مكان العرض المسرحي هو الميدان الرئيسي للمدينة أو المحافظة. ويتم التمثيل على الأرض الطبيعية، دون استعمال مرتفعات أو خشبة مسرح تعتلي المكان، إلا في أحوال نادرة تقتضيها أحيانا طبيعة الأحداث الفنية. على هذا يظهر المسرح الأفريقي في عصر القرون الوسطى بلا مناظر مسرحية، يتم التفريق فيه بين الشخصيات على أساس احتلال ما يحملونه أو ما يرتدونه من أقنعة وجلد حيوان ونبات وغصون أشجار. الممثلون كلهم من الرجال حتى للأدوار النسائية. أحد المغنين يصاحب التمثيل والموسيقى في أغلب الأحيان. الطبول تأخذ مكانها مصطفة على الأرض خلف الممثلين، كما تظهر شخصيات المهرجين والمضحكين يلقون بنكاتهم أثناء العرض المسرحي. ويدخل القفز الأكروباتي ACROBAT في نسيج الرقص الأفريقي.

يظهر البطل في المسرحية الشعبية الأفريقية شخصية أفريقية خالصة. ومع أن كلمات وحوار الدرامات لم تكن تتيح تصاعدا دراميا أو تطورا فنيا للعمل المسرحي حول الحلقة الدائرية، إلا أن الحركة والرقص والأكروبات كانت تكمل هذه العروض، لتعبر عن قصة البطل أو مأساته. من الطبيعي أن ذلك لا يعني عجز الكلمة أو قصورها في المسرحية الشعبية الأفريقية، لأن شكل الدراما مختلف هناك عما عرفناه من أشكال في الآداب الدرامية الأوروبية أو الآداب المسرحية العربية، بقدر ما كان يعرض صورة أفريقية ذات طابع فريد وخاص.

حصار حول الفن الأفريقي..

رغم تعدد البلاد الأفريقية، فمن النادر أن نسمع عن المسرح أو إشعاعات له في القرن العشرين. وبالنظرة العلمية والحضارية نعتبر الأفارقة - في أكثر من مكان في القارة - محرومين من هذا الغذاء الروحي والعقلي، الذي يؤثر بشكل أو بآخر في التنمية الثقافية للقارة، وفي تربية وإعداد الرجل الأفريقي العصري، كما يبعث على تأخر وتخلف في الميدان الثقافي.

ونعتبر القرن التاسع عشر الميلادي هو قرن حصار الفن الأفريقي، ومحاصرة الإبداعات الأفريقية الخالصة. وما هذه الحالة إلا رافدة من روافد الاستعمار للقارة السوداء. ونستطيع أن نقول في جرأة إن أشكال الاستعمار المختلفة (ما بين فرنسية وإنجليزية وغيرها) قد عملت على شل تقدم الفنون عامة في أفريقيا. هذا المرض العضال الذي عكس - وبالأأسف - على تكوين فكر الإنسان الأفريقي، وصرفه إلى المعاناة والقتال والحروب والقوطة إلى الداخل، بعيدا بعيدا عن الفكر والفلسفة والتطور والازدهار، كما صرفه وشغله أيضا عن السير في طريق الانتصار الحديث وبلا اتهامات، يجب الاعتراف، بل والتسليم أيضا بأن الثقافة الأوروبية قد استهدفت - وفي أمانة كثيرة - الميدان الأفريقي، مساحة جغرافية، مؤثرات نفسية، عادات وتقاليد اجتماعية، آداب وفنون وشعبية، بغية خلع الجذور النفسية والاجتماعية ونزعها، لتحل محلها ثقافات وعادات أوروبية مستوردة ومنقولة إلى قارة أفريقيا، مثلها مثل السلع التومينية سواء بسواء.

لقد أجزر الأوروبيون الشعوب الأفريقية على تقبل الحضارة الأوروبية فكرا وفلسفة وآدابا وفنونا، لتقليدها والنسخ على منوالها.

وكما يشير تاريخ المسرح العالمي، تعرف أفريقيا أمهات المسرح الأوروبي، ومدارس فن التمثيل، والمناظر والديكور، ولم يكن هذا اللقاء المفاجئ الأوروبي - الأفريقي في صالح القارة الأفريقية على أية حال.. لماذا؟

أولا: لأن الذين قادوا الثقافة الأوروبية في بلاد أفريقيا كانوا من المبشرين المسيحيين وأعضاء في الإرساليات التي تنتهج نشاطا تبشيريًا منظمًا.

ثانيا: كان من نتيجة سيطرتهم على الشؤون الثقافية أن اضطهروا مظاهر الرقص الأفريقي حتى استطاعوا وقفه ومحوه وإلغاه من الظهور على المسرح. تماما كما منعوا ظهور كل ما يشير إلى احتفالات دينية.



أعمال الكاتب الشاب جيلوم أيونو ميبا GUILAUME OYONO - MBIA من مواليد عام 1939م. قدم درامات (ثلاثة عشاق وزوج) TROIS PRETENDANTS, UN MARI.. والمسرحة تحكي وتسجل التقاليد الاجتماعية في الزواج الأفريقي ثم دراما أفريقيًا.

2 - أعمال الكاتب (بنيامين ماتيب) BENJAMIN MATIP وهو من مواليد 1932م. وواحد من أعظم كتاب القصة في الكاميرون. قدم درامته الأولى في عام 1963م بعنوان (القرار الأخير) LE JUGEMENT SUPREME تحكي الصراع في نفس طبيب أفريقي عائد من دراسته بباريس إلى بلده في أفريقيا. وتبين الدراما آثار المعتقلات وأضرار الخرافات في تأخر المجتمع.

٤ - مسرح غانا..

نستطيع القول بأن المسرح الغاناوي من أقدم مسارح أفريقيا. ويثبت تاريخ المسرح العالمي أن الجهود المسرحية الأولى قد بدأت هناك في القرن الخامس عشر الميلادي، لكنها كانت جهودا مبعثرة ومقطعة في غير استمرارية لا تتيح بناء قاعدة جماهيرية في أي مسرح كان.

وكانت البداية في غانا..

نوع من العروض يطلق عليها اسم (سوكودي) SOKODAE. وهي عبارة عن تقليد لبعض الحيوانات والأصوات. وبعض الشخصيات الطبيعية الحية. فيها شيء من التعاويذ والسحر، وشيء كذلك من فن الرقص الأفريقي. وتدلتنا المصادر المسرحية على ظهور بعض المهرجانات الأفريقية لهذا النوع من العروض.

وإلى جانب ذلك، ظهرت الدرامات الفكاهية التي لا يزال مسرح غانا حتى اليوم يملأ بها برنامج المسرحي في كل موسم. تفتق هذا النوع الكوميدي عن أنواع أخرى مثل (ماندنجو كوتيبا) MANDINGO KITEBA، (يوروبا) JORUBA وكلها ساتيريات غانية.

يتطور مسرح غانا تطوراً سريعاً مع دوران القرن العشرين، ويظهر ذلك في ميلاد عدة فرق مسرحية كثيرة. وأهم هذه الفرق.. فرقة (ياللي) YALLEY. تظهر في عام 1918م على يد مؤسسها ياللي أحد المدرسين من منطقة (سيكوندي) SEKONDI وفي عام 1920م يؤلف (بوب جونسون) BOB JOHNSON فرقة مسرحية شابة تحمل اسم (فرقة الثمانية طليقة الحركة) THE VERSATILE EIGHT. وفي عام 1930م تشرع فرقة جديدة باسم (التافهان وكارولينا) TWO BOBS AND THEIR CAROLINE GIRL (التافهان وكارولينا) تتخصص في العروض الكوميديّة الناجحة والمحتوية على جانب كبير من الموسيقى.

أهم الهيئات الثقافية في ساحل العاج. ثم يبرز إلى جانب الطليعة المسرحية الأفريقية في ساحل العاج، الدرامي الأفريقي (جرمين كوفي جادو) GERMAIN COFFI GADEAU الذي يقود الدراما الأفريقية بأربع درامات مهمة تعالج مشكلات الفلاح الأفريقي. من أشهرها دراما (كوبا أوجوبا) KWAO ADJOBA من ستة مناظر، ودراما (نهاية الوعود) LA COURINNE AUX ENCHERES. إن غالبية أعمال جادو تمتاز بالشاعرية والجمال، داخل إطار كوميدي أفريقي خلّاب.

٣ - مسرح الكاميرون:

لا يطلعنا التاريخ كثيرا عن وجود نشاط مسرحي حكومي أو أهلي أو خاص في الكاميرون، قبل استقلالها في عام 1960م. وجود النشاط المسرحي مبعثراً هنا وهناك، يفترق طابع التنظيم والنظام والاستمرارية الفنية.

ينشأ بعد الاستقلال في الكاميرون مسرحان مرة واحدة. المسرح الأول يحمل الطابع الديني الكاثوليكي في منطقة (يوندي) YAOUNDE. أما المسرح الثاني فهو المسرح الشعبي الكاميروني THEATRE POPULAIRE CEMEROUNAIS وقوامه فرقة حية من الشباب. لم يستمر المسرح الأول طويلاً في نشاطه الفني، إلا أن أهم ما يتركه لنا من علامات هو العرض المسرحي الذي قدمه في عام 1961م. بعنوان (عاطل عن العمل) UNEMPLOYED من تأليف الكاتب الأفريقي (استانسلاس آفونا) STANISLAS AWONA، وبعدها عرض المسرح الذي قدمه عام 1966م بعنوان (نانجا كون الرجل الروحي) NNANGA - KON SPIRIT MAN. ثم.. يتوالى ميلاد الفرق المسرحية.

تبدأ فرقة (دوالا) DUALA مسرحيات اتخذت من الإنجيل وقصصه موضوعات درامية لها. وقد ساعد على نجاح طريق الفرقة إشراف الأفريقي (بو. أ. أمانج) BOE. A 0 AMANG على بداياتها المسرحية كدرامي ومخرج مسرحي متميز. قدمت الفرقة مسرحية (الحصول على المال) LA COURAE AARGENT من نوع الساتير المضحك. وفي عام 1938م تعرض نفس الفرقة مسرحية (الذين يحب بعضهم البعض) LES AMANTS DE NULLE PART تحكي قصة حب في إحدى القرى الأفريقية، لكنها تهدف من وراء مضمونها الدرامي إلى تعرية موقف المرأة (نصف البشرية)، لتدين الضغوط والعبودية التي ترسف فيها امرأة القارة الأفريقية.

إننا نلمح تطوراً في الفكر المسرحي في درامات الكاميرون، والتصاق الآداب الدرامية هناك بالواقع الأفريقي، وظهور المشكلات الاجتماعية حية نشطة على خشبة المسرح، وعلى أيدي فريق من الشباب الأفريقي، ويظهر ذلك من المؤلفات التالية:

وهو مسرح خاص قدم أعظم الأعمال الأوروبية على خشبته، وفي اعتبار شديد لتنمية الحس الوطني والشعور بأفريقيا ودور شعوبها قاطبة. إلا أن من أهم منجزات هذا المسرح هو إيقاظ الوعي الزنجي ليمثل الأيديولوجية الأفريقية. واتخذ المسرح التحاما مع حركة الزواج NEGITUDE، الأمر الذي مهد فرصته لمسرح السنغال لتوسيع رقعته، وتقييم المسرحيات الأفريقية الخالصة. كانت دراما (سارزان) SARZAN هي أولى درامات المسرحية الأفريقية في السنغال. تحكي الدراما قصة الكاتب السنغالي (بيراجو جيوب) BIRAGO DIOP، وتعرض مواجهة أدبية بين التفكيرين الأوروبي والأفريقي، من زاوية طرق التفكير، شكل الحياة، واعتبر النقاد هذه الدراما خطوة على طريق إبراز حياة أفريقيا بكل أصالتها وخصوبة التربة فيها.

ومع هذه المحاولات القومية أو الوطنية في الفن المسرحي، إلا أنه من الملاحظ أن سنوات الخمسينات قد امتلأت بدرامات المسرح الفرنسي (وكان الاستعمار أراد العودة من جديد). ففي سنتي 1954، 1955م أعلنت مسابقات درامية لمسرحيات باللغة الفرنسية. كما يعلن عن مهرجان للمسرح عام 1957م لرق غرب أفريقيا، يشترط اللغة الفرنسية أيضاً. ومع ذلك فإن السنغال تقترح في عام 1966 مهرجاناً عالمياً للفنون الزنجية، تتبارى فيه فرق مسرحية وغنائية راقصة من أمريكا وبلاد أفريقية أخرى، ولكن - مرة ثانية - باللغتين الإنجليزية والفرنسية.

ثم.. يتقدم الفن المسرحي..

ففي عام 1965م، وفي مكان مسرح ديوب بالافتتاح المسرح القومي السنغالي. ويقدم الأفريقي (أمارو كيشيه ديا) AMADOW CISSE DIA مسرحيته المعنونة (الأيام الأخيرة في حياة لات ديور) LES DERNIERS JOURS DE LAT DIOR.

وهي مسرحية تحكي تاريخاً لجهاد القائد الشعبي الأفريقي لات ديور في سبيل جمع الشمل القومي ضد المستعمر الفرنسي وإعلان حرية أفريقيا. وفي عام 1966م يكتب الأفريقي (تشايك نادو) CHEIK NADO درامته (نفي ألبوري) L'EXIL D'ALBOURI ذات المضمون التاريخي الأفريقي. ثم تتبع في عام 1968م دارما (عظام مورلام) L'OS DE MORLAM درامي (بيراجو ديوب) BIRAGO DIOP الذي يؤكد في خطوط الدراما استمرارية الغليان القومي.

٢ - مسرح ساحل العاج..

لاحظ شبه علاقة ثقافية بين مسرح السنغال ومسرح ساحل العاج، إذ يتأثر مسرح ساحل العاج بالتيار الثقافي القادم من جزيرة (جوربه) شأنه شأن المسرح السنغالي.

تتحدد بدايات مسرح ساحل العاج منذ ثلاثينات القرن العشرين، عندما قدم المسرح دراما من تأليف (برنار بنلين دادبي) BERNARD BINLIN DADIE كان قد كتبها في عام 1916م بعنوان (مدن) LES VILLES عام 1933م. وهو نفس المؤلف الأفريقي الذي صعدت أعماله مؤخراً في المعرض العالمي بباريس عام 1937م. (أسيمين ديميل ملك سانفي) على مسرح الإليزيه (7). التي كتبها عام 1954م بعنوان (هذا الميراث لي) ROI DU SANWI CEST MON HERITAGE تعكس سنوات انصراف الكاتب الدرامي لسنوات كثيرة عمل فيها بالشؤون السياسية الأفريقية.

ويعتبر الكاتب الأفريقي (أمون دي آبي) AMON D'ABY واحداً من مؤسسي مسرح العاج. فقد كتب محاولات درامية أخذت مادتها من الإنجيل وقدمها لمنظمة الشباب في وطنه. وفي عام 1938م عندما تأسس أول مسرح منتظم في ساحل العاج عمل الدرامي أمون دي آبي في وظيفة (دراماتورج "8" DRAMATURG) في المسرح المذكور. اشتهر مسرح آبي بانتهاج دراماته إلى مسرح البوليفار الفرنسي BOULEVARD، ولكن في تركيز شديد على الدور الاجتماعي الأفريقي، ومن جهة النظر الأفريقية خاصة. إضافة إلى توجهات في الدراما لكسب معركة استقلال البلاد.

ثم.. تغلق مسارح ساحل العاج بعد الحرب العالمية الثانية.

وفي عام 1953م، وبعون من فرنسا ينشئ الفرنسيون مركزاً ثقافياً للفلكلور تحت اسم CENTRE CULTUREL ET FOLKOLORIQUE LA COTE D'IVOIRE وهو حتى اليوم

تأملات

حول أداء الآلات في المسرح (١-٢)



تأليف: فيليب أوسلاندر
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

«يقولها بعض الناس مع الزهور،
ويقولها بعضهم مع لويدي. لكنك لا تجد
كثيرين يحاولون أن يقولوا مع الروبوت»
فرقة بونزو دوج الموسيقية، «رقعة
الروبوت»

كان عرض «سبرجي شتوف» «العداد Abacus» في الجناح الروسي في بينالي فينسيا الدولي التاسع والأربعين للفن (في الفترة من 10 يونيو إلى 4 نوفمبر 2001) هو الموضوع المتكرر في النقاش خلال المؤتمر الصحفي الافتتاحي للمعرض، الذي حضرته بصفتي ناقدا للفنون البصرية. ويتكون عرض «العداد» من أكثر من أربعين رقما مرسومين بالأسود، في مواجهة باب مفتوح وصلاة بعدة لغات تمثل أنواع متعددة من أشكال الإيماء أثناء عمل حركات توقيير ملائمة للصلاة. وبالقرب منها شاشات فيديو تعرض نصوص الصلاة بلغاتها المتعددة. وقد تكلم الناس عن الأداء في الافتتاح في الجناح الروسي، وسألني زميل صحفي يعلم أن العرض هو الموضوع الرئيسي لبحثي النقدي إن كنت أعتبر هذا العمل أداء. فأجبتته بكل سرور أجل، وقد أدركت فيما بعد أنني اتخذت موقفا يحتاج مني مريدا من التأمل.

وسبب كل من سؤال زميلي ورغبتني في مزيد من تأمل هو أن النماذج التي تؤدي في عرض «العداد» ليسوا من البشر - فهم آليون مبرمجون بواسطة حاسوب للانغماس في حركات هي نوع من الصلاة المصحوبة بأصوات مسجلة، وتسليما بأن النماذج تعد تثبيتا نحتيا متحركا، وليس أداء - فإنه يوصف بأنه تنصيب في كتالوج بينالي.

(يمكن اعتبار النماذج أيضا إنسان آلي، أو يمكن أن يرى النظام ككل باعتباره جهاز تشغيل، وهي احتمالات سوف أتأملها لاحقا). وأفضل أن أفكر فيه باعتباره أداء، رغم ذلك، ليس لأنني أعتقد أن الآلات تستطيع أن تؤدي بل أيضا لأن عمل مثل «العداد» باعتباره أداء باستخدام الآلات يقدم إمكانيات كبيرة لتفسيره.

فعلى المستوى الأساسي، فإن سؤال «هل تستطيع الآلات أن تؤدي؟» يمكن الرد عليه بالإيجاب. في النهاية، المعنى الأساسي لفعل «يؤدي Perform» هو «يفعل Do». فبقدر ما تفعل الآلات (أو البشر) أشياء، فهي تؤدي. والانتقال من المستوى الأساسي إلى سياق ممارسات الفن، رغم ذلك، يثبت تعريف الأداء Performance بأنه سياق محدد، وليس سياقا عاما، إذ إنه يتغير وفقا لشكل جمالي وتقاليد محل اعتبار. فمعنى أداء عمل موسيقي كلاسيكي ليس هو نفس ما يعنيه أداء موسيقى الجاز، ولا التعريف الموسيقي للأداء قابل للتطبيق

لتحديد ما هو المؤدي. وللسؤال عما إذا كان الروبوت في عرض «العداد» يجب أن يعد عنصرا في التنصيب النحتي أو إنسان آلي، أو أجزاء من نظام تشغيل التسجيلات أو المؤدين بأنفسهم، فإنني أقدم إجابة شاملة: أنهم كل هذه الأشياء. ويمكن تقديم الحجج المقنعة لكل من هذه التطابقات، فالتصنيفات ليست حصرية (يمكن أن يكون الإنسان الآلي عنصرا في تثبيت أو جزء من نظام تشغيل مثلا). فكيف

على المسرح والرقص أو فن الأداء. وأحد مجالات الفرق الحاسمة هي العلاقة المفترضة بين المؤدي والنص الذي يؤدي: فعلاقة الموسيقي الكلاسيكي بالعمل ليست هي نفسها علاقة موسيقى الجاز بالنسبة للموسيقى التي يؤديها، مثلا، وعلاقات الممثلين الخاصة بالمسرحيات وعلاقة الراقصين بفن الرقص تضع متغيرات أخرى داخل المسرحية.

إذا اعتمد تعريف الأداء على السياق، فكذلك الحال بالنسبة



والمخصصة إلى تصنيف خاص داخل تقاليد فنية مرتبطة أساساً بأشياء جامدة. وجداله الضمني هو أن يتأهل كأداء، وحدث يجب أن يكون تلقائياً فضلاً عن أنه مبرمج. فالعروض كما توحى هذه المناقشة تضع الطاقة الإنسانية في العرض حتى لو كان العامل خفياً، مثل لاعب العرائس. فالآليون من الناحية الأخرى هم حالات لما تسميه جين جودال Jane Goodall «قوة نقل» حيث القوة مفوضة للآلات بواسطة البشر الذين انتهى عملهم قبل أن تضطلع الآلة بحركاتها. وتقترب جودال أن حالات وقود القوة المنقولة تدعم القلق الثقافي على إمكانيات التكنولوجيا لاغتصاب سلطة البشر، وربما حتى هوية البشر. إذ تعكس أغلب التعريفات التقليدية للأداء هذا القلق بتأكيداً على الحيوية والمقاومة الضمنية لمؤدّي الآلة.

وقبل المضي إلى أبعد من ذلك، أريد أن أوضح أنني على الرغم من أنني أتمنى بوضوح أن أوجد حالة لرؤية الآلات كمؤدّين، فإنني لا أقترح أن الآلات تستطيع أن تؤدي بكل الطرق التي يؤدي بها البشر. وأحد العناصر المشتركة بين معظم تعريفات الأداء هو التأكيد على طاقة المؤدّي باعتباره مفسراً لنص من نوع ما والفنان الذي يعبر عن شيء خاص به من خلال التفسير. وفي نقاشه للأداء الموسيقي، الذي يعرفه بأنه نشاط بارع، يقدم جودلوفيتش تمييزاً مفيداً بين نوعين من المهارات التي قد يملكها المؤدّي: مهارات تقنية، ومهارات تفسيرية. ففي حين أن المهارات التقنية (في حالة الموسيقى) تتضمن المهارات التقنية التي تتسبب في تأثيرات صوتية محددة وقابلة للقياس بشكل موضوعي، فإن المهارات التفسيرية تنطوي على مؤثرات جمالية ليس لها أي مقياس كمي واضح، وتؤكد التعبير بشكل نموذجي. وعلى الرغم من أنه من الصعب عملياً تمييز لحظات الأداء التي تعكس ممارسة المهارات التقنية عن تلك المهارات التي تتطلب مهارات تفسيرية، ولا سيما من منظور المشاهدين، فإن تمييز جودلوفيتش بين الاثنين له قيمة تحليلية. ونقل

سينمائي أو تشغيل تسجيل - طريقة واحدة يتم بها إنتاج أفلام الفيديو المهرية - يمكن أن تكون مثلاً لهذه النسخ المطابقة). فلو كان عرض «العداد» يقدم من جهاز تشغيل من النوع الذي يصفه جودلوفيتش، النوع الذي يقدم وسيلة لتسجيل إعادة التشغيل لأداء مسبق، فقد تؤسس إعادة تشغيل لنسخة أخرى من التسجيل. وهذه ليست هي الحالة بوضوح - تشغيل تسجيل فيديو عرض «العداد» ليس مجرد نسخة من برنامج كومبيوتر يعاد تشغيله، إنه بالأحرى، تسجيل لسلك كائنات آلية أثناء ظهور هذا السلوك - فالنشاط الفعلي للروبوتات هو لحظة ما قبل الأداء المصورة في الفيديو. لذلك فإن تسجيل الفيديو لعرض «العداد» ممتع وذو قيمة لنفس الأسباب التي يكون فيها تسجيل أي أداء ممتعاً وذو قيمة. وهذا يوحي ولو بشكل مباشر أن عرض «العداد» أشبه بالأداء الذي يمكن أن نرغب في تشغيله بأكثر من صيغة فضلاً عن تشغيل أداء مسجل.

إعادة التقديم، إذن، هي أحد الأمور المهمة هنا، التي أتناولها هنا مناقشة إمكانية أن يكون عرض «العداد» من جهاز تشغيل. فالجماعة وتفويضها هما أيضاً القضايا المركزية التي يمكن طرحها من خلال عرض «العداد» في علاقته بفن العرائس. ومن خلال التمييز بين الإنسان الآلي والعرائس يجادل ستيف تيليز Steve Tillis بأن السمة المميزة بين التشغيل الآلي هي أن احتمالات حركته مغلقة. أما في حالة العرائس من كل الأنواع.. فإن طبيعة ومدى كل حركة مفتوح أمام سيطرة لاعب العرائس. وفي إطار هذه المعايير، فإن الروبوتات في عرض «العداد» هم بالتأكيد آليون فضلاً عن أنهم عرائس: لا يتم التلاعب بهم في وقت فعلي بواسطة مشغل (لاعب) بل يتم التحكم بهم بواسطة الكومبيوتر. وكل ما يفعله المشغل (اللاعب) هو ضبط الأداة في الحركة بتشغيل البرنامج. ويستمر تيليز قائلاً إن الآليين يجب أن يعتبروا نحنًا حركياً فضلاً عن أنهم عرائس، مما يعني كما أظن أنه يجب استبعاد الآليين من التقاليد الفنية المرتبطة بالأداء

نختار أن نصف الروبوتات في المقام الأول بأنهم ليس لهم خصائص جوهرية ولكن تقاليد فنية نرغب في استيعابها. وفي هذه الدراسة، فإن التقاليد الفنية التي أضع فيها الروبوتات في النهاية هي تقاليد فن الأداء.

فالاعتبارات المختصرة من روبوتات عرض «العداد» هي أجزاء من نظام تشغيل أو تشغيل إلى سوف يساعدنا في إلقاء الضوء على ما هو على المحك في تحديد تطابقهم كمؤدّين. وفي دراسته التقديرية عن الأداء الموسيقي التي سوف أشير إليها بشكل متكرر هنا، يميز ستان جودلوفيتش Stan Godlovitch تشغيل التسجيلات عن الأداء: «تشغيل التسجيلات ليس أكثر من أداء الصورة للشيء المصور.. ففي التسجيلات أسمع صورة صوتية للأداء المقدم بالضرورة في زمن ماضٍ». ومن وجهة نظر تقنية، فإن عرض «العداد» هو بالطبع صيغة تشغيل مفصلة: توظف الروبوتات ونظام الصوتيات لجعل تشغيل برنامج الحاسوب مفهوماً للمشاهد بطريقة مشابهة لما يقوم به مشغل الأسطوانات المضغوطة بتحويل المعلومات على القرص إلى موسيقى مسموعة. ولكن عرض «العداد» ليس صيغة لتشغيل التسجيلات من النوع الذي يصفه جودلوفيتش لأن أفعال الروبوتات لا تعيد إحياء أداء مسبق: على الرغم من أن «العداد» هو عمل تمثيلي، وهو ليس سجلاً لتجميع نماذج سوداء حدثت في زمن سابق. فعرض «العداد» كصيغة تشغيل، في هذا السياق، هو ما أسميه تقنيات التقديم وليس التوليد. بينما من السهل بالقدر الكافي أن نوافق مع جودلوفيتش أن تشغيل تسجيلات ما قبل الأداء ليس أداءً في ذاته، وسؤال ما إذا كان عرض «العداد» يولد أداءً ليس واضحاً حتى عندما يُرى باعتباره جهاز تشغيل. ولتحديد المشكلة، اقترح الاختبار التالي الذي اعترف أنه ليس علمياً. فبينما نرغب في تسجيل الأداء يمكن أن يكون لدينا القليل من الأسباب لتسجيل التشغيل لتسجيل لأداء موجود لإنتاج نسخة طبق الأصل لمصدر التسجيل. (تسجيل الصوت المسجل أثناء التشغيل أو أثناء فيلم سينمائي أو فيديو مصور الشاشة أثناء عرض

وتعبيرته متروكان إلى المؤلف الموسيقي وقائد الأوركسترا، فمهام الموسيقيين تتكون من تقديم الأصوات المطلوبة. عازفو الأوركسترا مشابهُون لفرقة «بنات تيلر» في أن المطلوب منهم فقط تنفيذ تفسير شخص آخر للنص الموسيقي. ولا تزال بعض الحالات التقليدية الأخرى أقرب إلى حالة «بنات تيلر» من الموسيقى السيمفوني لأنها تتضمن ربتوار ثابت علاوة على مطلب أن يمارس المؤدون مجموعة واحدة من المهارات. فالعازفون الكلاسيكيون، سواء عازف منفرد أو عازف ضمن مجموعة، لا يتطلب إليهم عادة أن نفس الموسيقى كل ليلة، أو حتى كل موسم، ولكن العازفين في أوركسترا برودواي ولاس فيجاس يفعلون ذلك غالباً. ومرة أخرى، يكون التأكيد على المهارات الفنية - يتحكم المخرجون الموسيقيون وقائدو الأوركسترا في تفسير النوت الموسيقية: وظيفة الموسيقيين تكرار تعليماتهم بالضبط بأقصى ما يمكن في كل أداء. ومثل «بنات تيلر» يطلب إلى الأوركسترا السيمفوني وعزفي موسيقى العرض مبدئياً أن يجعل اختيارات شخص آخر الجمالية المفهومة للمشاهد.

ومن المثير في هذا السياق أن جودوفيتش يصف مهارات الأداء، جزئياً، بأنها القدرة على تقديم وإعادة تقديم نتائج معينة عند الطلب. ولأن المؤدي الذي يفعل الشيء مرة واحدة ولا يستطيع أن يكرره ليس له قيمة كبيرة في فنون الأداء التقليدية - أو في أغلب مجالات السعي الإنساني - القدرة على تكرار النتيجة هي معيار المهارة. فنحن نطلب من المؤدين البشر نفس المصادقية التي نطلبها من الآلات ونقيس مهارتهم وفقاً لهذه الشروط. وبهذا المعنى التوظيفي، لا يختلف الموسيقيون الذين أُنقش عملهم عن ربوات شوتوف، مع أننا لا يمكن أن نرفض أن نسهمهم مؤدين عادة. وعلى الرغم من أن الأداء التقني هو قوت المؤدين المحترفين في كثير من التصنيفات، بما في ذلك الممثلون الذين يؤدون في المسرحيات الطويلة والموسيقيون الذين ناقشت أعمالهم، فحقيقة أن كثيراً من الأداء الفعلي في الأنواع الغربية التقليدية هي روتينية وآلية، فيتم غالباً تجاوزها من أجل صور تفسيرية فردية للأداء. وربما، كما يقترح جودال، «بين المؤدي والآلة صلة غريبة تحرك المخاوف الثقافية بأن تصبح تلقائية». ووصف جودوفيتش لكيفية تعريف المهارة في الأداء قد يقدم مفتاحاً لتلك الصلة الغريبة - معادلة مهارة الأداء بالقدرة على إعادة تقديم النتائج بشكل صادق، ونعرف مهارة الأداء ضمناً في إطار آلي. وحقيقة أننا نؤكد بشكل عادي التفسيري أكثر من التقني في الأداء قد يكون آلية دفاعية، وطريقة لعدم مواجهة الخوف الناتج من إمكانية أنه بسبب مفاهيم الأداء والمؤدي نفسيهما يستتبعان غالباً القدرة على إعادة تقديم نفس المؤثرات عند الطلب، ويمحوان ضمناً الفواصل بين البشر والآلات.

- - - فيليب أوسلاندر يعمل حالياً أستاذاً في معهد الأدب والاتصالات والثقافة وأهم كتبه هي «من التمثيل إلى الأداء: مقالات حول الحدائنة والأدائية» - «الحيوية: الأداء في الثقافة الواسطية».

وهذه الدراسة تمثل الفصل الرابع من كتاب «فلسفة الأداء المسرحي: التقاطع بين المسرح والأداء والفلسفة» الصادر عن جامعة ميتشجان 2009 إعداد (ديفيد كريزير) و(ديفيد سولتز).

ويلسون. وقد تأسست فرق رقص «بنات تيلر» Tiler Girls في عام 1890 بواسطة جون تيلر وهو رجل أعمال من مدينة مانشستر، وهو الذي قدم الأسلوب المنسوب إلى تيلور في الإنتاج الضخم في عالم التسلية والترفيه، وهو مثال للأداء التقني من مجال التسلية الجماهيرية فضلاً عن مجال الفن الطبيعي.

«شيء مساو لاختيار تيلور العلمي يقوم على معيار، وكان مرتبطاً باختيار تيلر للمؤدين. الأطفال الأربعة الذين كان يجب أن يظهروا في عرض العمل كانوا متطابقين في الطول وبنية الجسم. ولكي يؤكد فكرة تعدد النسخ أعطاهم جميعاً عرائس متطابقة وصمم رقصات نموذج هندسي لحركات متزامنة تم رسمها من من الصباح إلى وقت متأخر في الليل». وفي نهاية المطاف، قام الكثير من فنانين فرق تيلر الذين أعدوا الرقصات بالتبادل بجولة حول العالم.

وليس من الصعب إيجاد أمثلة للأداء يوظف فيه المؤدون البشر مهاراتهم الفنية ويطلب منهم التنازل عن الجزء الحيوي من طاقتهم لشخص آخر بدون أن يشيروا إما إلى الطليعة الحدائنية، أو مثل هذه الظواهر المميزة مثل «فتيات تيلر». فالموسيقي الأوركستراي كما يصفه عالم الموسيقى ومصمم الرقصات كريستوفر سمول Christopher Small هو هذه الحالة:

«المهارات الموسيقية المطلوبة من عازف الأوركسترا المحترف هي بدون سؤال ذات مستوى عال: ففي الأوركسترا الجيد الأخطاء الفادحة في النغمات تكون نادرة والانهيارات تكون غامضة. وفي نفس الوقت تكون تلك المهارات متخصصة وتقع في داخل مجموعة محدودة، تتكون من المهارة الفنية، والقدرة على القراءة بمجرد النظر والاستجابة بسرعة إلى إشارات إيماءات المايسترو علاوة على التناغم الذي يؤديه العازف مع الفرقة... وحتى التفكير الموسيقي طويل المدى فإنه متروك لقائد الأوركسترا. وأتذكر دهشتي عندما قال لي عازف الباس المزوج ذلك عندما كان يؤدي كونشرتو قرأ دوره ميزان موسيقي بميزان موسيقي ولم يستطع غالباً أن يتذكر الميزان الموسيقي الذي لعبه توال».

لقد استشهدت بهذا المقطع الطويل لكي أؤكد أن سمول يصف بوضوح مهارات أداء الموسيقيين باعتبارها مهارات فنية (البراعة والقراءة بمجرد النظر والاستجابة السريعة والتناغم) فضلاً عن المهارات التفسيرية في طبيعتها. (وإذا تأملنا التفسير باعتباره إجراء تأويلياً يتعلق بالأجزاء المرتبطة بأجزاء شيء بالنسبة إلى الكل، عندئذ فإن عازف آلة الباص الذي يصفه سمول لا يمكن أن يشارك في التفسير أنه يؤدي هذا الميزان الموسيقي دون وعي بالمقاس الموسيقي الذي يسبقه أو التالي له). وكما يشير سمول، فإن معنى العمل

تحليل جودوفيتش من السياق الموسيقي إلى سياقنا الحالي، فإنني يمكن أن أجادل بأن الروبوتات في عرض «العداد» تمتلك مهارات تقنية لأن حركاتهم تسبب التأثيرات التي تنشئ مضمون العمل. (بالطبع أعي أن شوتوف، الفنان الذي ابتكر هذه الروبوتات وبرمجها، هو السبب الأساسي في حركاتها. ومع ذلك، فإن الروبوتات نفسها هي السبب المباشر - فهم يخلقون رغم حركاتهم التأثيرات التي يراها المشاهدون). وباستخدام النظير الموسيقي، فمن المغري أن نجادل بأن شوتوف هو المؤدي والروبوتات هي وسائله. والمشكلة هنا هي لأن شوتوف ليس حاضراً لكي يحرك هذه الوسائل، إذ ليس تلاعبهم البدني الماهر من الناحية الفنية هو السبب المباشر لتأثير العمل. وفي إطار التناظر الموسيقي، فإن شوتوف أقرب إلى المؤلف الموسيقي الذي يعتمد على المهارات الفنية للعازفين لجعل عمله متاحاً للمشاهدين.

ومع أنني مصر على أن الروبوتات تمتلك مهارات أداء تقنية، فلن أزعج أن تلك الروبوتات يمكنها أن تمتلك مهارات تفسيرية. وهذا، على ما يبدو لي، هو الفرق الحاسم بين المؤدين الآليين والمؤدين البشر: على الرغم من أن الروبوتات قادرة على تنفيذ مهام تقنية، فينقصهم الوعي والذكاء والعواطف - كل المكونات التي من المفترض أن تساهم في تطوير المهارات التفسيرية. لهذا السبب، وأكثر من أن ذلك بسبب القيود التقنية، لا توجد آلة قادرة على تقديم أداء مسرحيات مثل «سوناتا الشبح» أو «هاملت» أو «بحيرة البجع» من شأنه أن يجتذب حشداً من الجماهير ذات الصلة. وربما لن يكون هناك هذا النوع من الأداء.

إذا كان المؤدون من الآلات مقيدون بذخيرة تحتاج مهارة تقنية فقط وليس مهارة تفسيرية، التي قد تكون أقل من الحد الذي تبدو عليه. على الرغم من أن تعريفات الأداء التي تنشأ من السياق التقليدي لفنون الأداء تستتبع عموماً مفاهيم تفسير وتعبير تستبعد الآلات من اعتبار أنهم مؤدون، فإن تاريخ كل من فنون الأداء يمنح أمثلة يستدعي من خلالها المؤدون البشر لممارسة مهاراتهم التقنية وليس مهاراتهم التفسيرية. (وسوف أشير إلى هذا النوع من النشاط باعتباره «أداء تقني»). ومثل هذه الأعمال، أساساً، يمكن أداؤها إما بواسطة البشر الذين لا يستخدمون مهاراتهم التفسيرية الكامنة أو بواسطة الآلات التي تنقصها مثل هذه المهارة ببساطة ولكنها تمتلك القدرات التقنية المطلوبة. وقد حلل و.ب. وارزين W.B. Worthen استخدام العرائس الحدائنية والآليين، والمليكنة واسعة الانتشار للمؤدين البشر في مسرح القرن العشرين، من خلال تحديد تاريخ ذلك الباعث بداية من جوردون كريج والمستقبلين الإيطاليين وفيسفولد مايرهولد وصولاً إلى أنطونين أرتو وصامويل بيكيت وروبرت



إيطاليا والمسرح في مصر

في القرن التاسع عشر (١)



سيد علي إسماعيل



هذا البحث، شاركت به في المؤتمر الدولي «مسار الرحلة بين الشرق والغرب: طريق الحرير من وإلى البحر المتوسط»، الذي أقيم يومي 6 و7 يوليو 2019 بالمركز الثقافي الإيطالي بالقاهرة، تحت رعاية السفير الإيطالي في مصر (جيامبولو كانتيني)، وبتنظيم وجهود كبيرة من الأستاذة الدكتورة وفاء رؤوف البيه رئيسة قسم اللغة الإيطالية بكلية الآداب جامعة حلوان.

تهديد

من يبحث في بدايات المسرح في مصر؛ سيلحظ أن أغلب البدايات المهمة، كانت إيطالية!! وربما سيتفاجأ قارئ هذا البحث، أن بداية المسرح في مصر كانت إيطالية في أغلب مظاهره، من حيث البناء والإدارة والعروض والنصوص.. إلخ!! والجدير بالذكر أن باحثين سبقوني في الكتابة عن ذلك، معتمدين على الكتابات الإيطالية - أو الأجنبية - لا سيما وأن صحفا إيطالية، كانت تصدر في مصر - وتحديدا في الإسكندرية، مثل جريدة «إيكو دي إيجيتو L'eco di Egitto» - اعتمد عليها بعض الباحثين، وعلى رأسهم الدكتور فيليب سادجروف في كتابه «المسرح المصري في القرن التاسع عشر». وعلى الرغم من ذلك، أستطيع أن أضع احتمالا، أقول فيه: إن أغلب الباحثين - حتى الآن - لم يعتمدوا في بحوثهم على الكتابات العربية المنشورة في الصحف المصرية، أو على النصوص المسرحية المترجمة عن الإيطالية، أو على الوثائق العربية المتعلقة بالمسرح الإيطالي، أو المتعلقة بالإيطاليين المسرحيين في مصر في القرن التاسع عشر، وهذا هو هدي من البحث.

وبناء على ذلك، أقول: إن أقدم إشارة عن عروض مسرحية شبه مسرحية، نقلها إلينا الرحالة الإيطالي «بلزوني BELZONI» عام 1815، عندما حضر عرسا في منطقة شبرا، وشاهد - في احتفالاته - عرضين أقرب إلى المسرح: أحدهما يدور حول عملية نصب واحتفال، وقع فيها أحد الحجيج. والآخر يدور حول إعرابي فقير يدعو أوروبا لتناول الطعام في بيته، ويبدأ الإعرابي بإلقاء الأوامر إلى زوجته لتذبح عنزة إكراما للضيف، فتخبره بأن العنزة شردت، فيأمرها بذبح أربع دجاجات، فتخبره بأنها لم تنجح في الإمساك بالدجاج، فيأمرها بذبح بعض الحمام، فتخبره بأن الحمام في السماء ولن يعود إلى أعشاشه الآن، وهكذا استمر الحوار بين الإعرابي وزوجته؟ وفي نهاية المطاف، تناول الضيف اللبن الرائب مع عيش الذرة، وهو الطعام الموجود أصلا في المنزل.

وإذا تركنا بداية العروض هذه، إلى بداية أخرى؛ سنجد أن أول قوانين تنظيمية تتعلق بالمسرح في مصر، أصدرها باللغة الإيطالية «أرتين بك Artin Bey»، وزير الخارجية في 16 أكتوبر 1847، وكانت القوانين تخص المسرح الإيطالي الموجود في الإسكندرية. ومن هذه القوانين التزام الممثلين بإظهار الاحترام في أفعالهم

الآن منطقة وسط البلد والأزبكية والعتبة - منشآت مسرحية وفنية وترفيهية، مثل: مسرح الكوميدي الفرنسي، ودار الأوبرا الخديوية، والسيرك، ومسرح حديقة الأزبكية، ومضمار السباق - وهذا المضمار، كان يديره الخواجة جوليوم داود الإيطالي، وكان المضمار يُسمى بملاعب الفروسية الإيطالياني، كما ذكرت مجلة وادي النيل عام 1871 - وكان يُطلق على كل هذه المنشآت عبارة «التياترات الخديوية»! وهي منشآت ضخمة ومهمة، وتحتاج إلى إدارة واعية بأهميتها وتحقيق أهدافها؛ لذلك اختار الخديو إسماعيل شخصية إيطالية، خدمت في مصر سنوات كثيرة، وهي شخصية «بولينو درانيت»، ليكون مديرا للتياترات الخديوية. وإحقاقا للحق، يجب أن نقول: إن جميع المنشآت المسرحية - والترفيهية - في عصر إسماعيل، كانت تأتي جميعها في المرتبة الثانية، بعد أهم منشأة - والتي احتلت المرتبة الأولى - وهي دار الأوبرا الخديوية، التي ظلت - طوال القرن التاسع عشر - تُسمى بالأوبرا الإيطالية؛ حيث إن بناءها كان على الطراز الإيطالي، وبنائها الإيطاليون، وأدارها الإيطاليون، ومثل فيها الإيطاليون، ونصوص بعض عروضها كتبها الإيطاليون؛ لذلك سنبدأ بالحديث

وأفعالهم أثناء العرض المسرحي. وعدم السماح للجمهور بالتدخل وإحداث الضجيج بالصغير أو بقرع العصا، أو بالدق بالأقدام، أو الإخلال بالأمن العام داخل المسرح؛ حيث يربط ثمانية رجال شرطة بزيتهم الرسمي، ورفيق شرطة في المنطقة المجاورة للمسرح، وهم على استعداد للاستجابة السريعة لحفظ الأمن.

ومن المفاجآت المكتشفة حديثا، أن أول مسرحية تم تمثيلها باللغة العربية في مصر، كانت عام 1870، وهي مسرحية «الإسكندر في الهند»، والمترجمة عن اللغة الإيطالية، من تأليف الإيطالي «بيترو تراباسي» الملقب بميتاستازيو، وقام بتمثيلها مجموعة من شباب مصر الهواة. ومن الاكتشافات أيضا، أن المطبعة الإيطالية في القاهرة - والمشهورة بالمطبعة الكاستليه لصاحبها الخواجة جاكموا كاستلي - نشرت في 9 أبريل 1872، أول مسرحية مصرية مؤلفة باللغة العربية، وهي «نزهة الأدب في شجاعة العرب المبهجة للأعين الزكية في حديقة الأزبكية»، من تأليف محمد عبد الفتاح.

وإذا أردنا الحديث عن بدايات ازدهار المسرح في مصر، سنجدنا نبدأ من عصر الخديو إسماعيل؛ بوصفه أول حاكم مصري اهتم بالمسرح اهتماما عظيما؛ حيث أقام في منطقة الإسماعيلية - وهي



(أركانها)

مجلس التحرير: في كل من مستطوف
 (سياسة - علمية - أدبية) - (تاريخية - شاعرية - زراعية) -
 (مكتبة - نشر - إعلانات - إلكترونية)

(تأسيس أوله وتوجيهاته)

تطلب الصفة في القاهرة من قدامها أوس عمل تركها بالوسكي وفي الإسكندرية من عند
 الخواجه حنب غرزوزي وفي السويس من عند محمد أندي، راد ترجمان متصل النية
 وفي سائر أقاليمها بالناحية واسعة إرسال الفن من يد الوسادة المبرور
 والمبرور أن تكون جميع المكاتب التي تردها خالصة لبره من قبل باسم أي المود أندي
 محرر صفة وادي النيل ونظرها المسؤل، نياطة وادي النيل المكتبة صارة كوم الشيخ سلامة
 خلف سامع الكوم المذكور المثل هل الموركي أوامر محمد أندي مأمور إدارة المبال الموركي
 يحمل تركيل الصفة بالمخر المسمى باسم أنسو ووزيرس أمام بابي باص كوم الشيخ بدمه لتقدم ذكر

غلاف مجلة وادي النيل

الخدوية، وهو أوبرا (عايدة)، التي تُعد أيقونة الأوبرات في العالم!! فقد كتب نصها الكاتب الإيطالي «غيزلانسوني Ghislanzoni»، وتم عرضها في ديسمبر 1871، وقام أبو السعود أفندي بترجمتها إلى العربية - من الأصل الإيطالي - كما قام أحمد راسخ بترجمتها إلى التركية - من الأصل الإيطالي أيضا - وتم نشر الترجمتين في مطبعة جريدة (وادي النيل) لأبي السعود أفندي، وتم توزيع الترجمتين على جمهور المشاهدين.

ومن الوثائق المهمة المحفوظة في دار الوثائق القومية؛ وثيقة مؤرخة في 11 / 5 / 1880، صادرة من نظارة الأشغال العمومية إلى مجلس النظار - أي مجلس الوزراء - بخصوص طلبات التقدم لاستغلال الأوبرا الخديوية في موسم 1880 / 1881. والملاحظ - في الوثيقة - أن جميع المتقدمين أمثال مسيو لاروز وموتسي بك - اشتركوا في شيء واحد - وهو ضرورة وجود أكبر عدد من العروض الإيطالية بدار الأوبرا الخديوية في هذا الموسم. وتوجد أكثر من وثيقة بالدار، تتعلق بهذا التنافس بين المتعهدين، واشتراكهم جميعا في الاهتمام بالعروض الإيطالية؛ بوصفها العروض الأساسية في أي موسم من مواسم الأوبرا؛ بل وكانت العروض الإيطالية، لها السبق قبل العروض الفرنسية، وهذا ما أكدت عليه جريدة المقطم في مارس 1898، قائلة: «اتفقت لجنة التيارات مبدئيا على أن التمثيل في الأوبرا، يكون في السنة المقبلة، كما كان عليه في هذه السنة. فيمثل الجوق الإيطالي الروايات التلحينية أولا، مع ما يتخللها من الرقص، ثم يمثل الجوق الفرنسي رواياته».

ولهذا السبب، وجدت صعوبة بالغة في تتبع العروض المسرحية والفنية الإيطالية - التي عُرضت في الأوبرا الخديوية - بسبب كثرتها في كل عام، منذ افتتاحها وحتى نهاية القرن التاسع عشر!! لذلك سأحدث فقط عن العروض ذات الطبيعة الخاصة، والتي لها أهمية فيما نحن بصدده. وأول مناسبة خاصة، كانت إقامة ليلة فنية راقصة، والمعروفة باسم (بالو) في فبراير 1882؛ حيث خصص دخلها لجمعية المقاصد الخيرية المصرية، ولجمعية المدارس الإيطالية المجانية؛ وكانت تحت رعاية الخديو توفيق وفي حضوره مع بقية وزرائه. وقد تبرع المسيو شوكلاني بمبلغ 250 فرنكا، لصالح هذا الاحتفال الخيري. وهذا الأمر تكرر مرة أخرى عام 1887؛ حيث أقيمت حفلة بالو بالأوبرا الخديوية لصالح إغاثة المدارس الإيطالية في مصر، وحضر الاحتفال البرنس دونابل، ولي عهد ملك إيطاليا.

والمناسبة التالية، أخبرتنا بها جريدة القاهرة يوم 23 / 1 / 1889، قائلة تحت عنوان (ليلة تشخيص في الأوبرا الخديوية): «علمنا أن



الرحالة بلزوني

باسم (درام) أي قصيدة شعرية تتضمن تصوير بعض الوقائع التاريخية بطريقة مضحكة أو مبكية، منقسمة إلى أربعة فصول، يتخللها ألحان موسيقية، مع بعض تليعات أخرى مسلية، ورقص وعزف من بعض القيان، أي الرافصات الأفريقيات، وغير ذلك من الفنون التي تسلي قلب كل محزون».

وفي نوفمبر 1870، قام أبو السعود أفندي بكتابة مقالة، في مجلته «وادي النيل»، تحت عنوان «بدعة أدبية وقطعة تعريبيه». والمقصود بالبدعة الأدبية، هو ترجمة مسرحيتين إيطاليتين إلى اللغة العربية وهما: لابادوسيت، ومزين إشبيلية!! ووصف الأمر بالبدعة؛ راجع إلى حدوته لأول مرة في مصر؛ حيث إننا لم نجد نسا مسرحيا إيطاليا منشورا باللغة العربية في مصر قبل هذا التاريخ!! والجدير بالذكر إن المسرحيتين تم عرضهما في الأوبرا الخديوية باللغة الإيطالية؛ وقام بترجمتهما إلى العربية محمد عثمان جلال، ونشرهما إبراهيم الموليحي في مطبعته.

هذا الزخم الإيطالي بالنسبة لدار الأوبرا الخديوية، جعل أبو السعود أفندي يطلق عليها اسم «تياترو الأوبرا الإيطالية المصرية»! كما أطلق عليها أيضا أحمد فارس الشدياق - في جريدته «الجوائب» - اسم «الملهي الإيطالي». وهذه التسميات انتشرت، بسبب النموذج الإيطالي الأبرز في تاريخ الأوبرا

عن الأوبرا الخديوية؛ بوصفها نموذجا للوجود الإيطالي المسرحي في مصر في القرن التاسع عشر.

الأوبرا الخديوية / الإيطالية

افتتحت الأوبرا الخديوية في أوائل نوفمبر 1869 بعرض «ريجوليتو»، ولم يكن أسلوب عرض إعلانات العروض المسرحية في الشوارع معروفا في ذلك الوقت؛ ولكن في أكتوبر 1870، بدأ هذا الأسلوب يظهر في القاهرة، وأول ظهوره كان من خلال إعلان باللغة الإيطالية!! ولأهمية هذا الإعلان، سننقل ما نشرته مجلة «وادي النيل» عنه، قائلة، تحت عنوان «افتتاح ملعب الأوبرا في أكتوبر 1870»:

«شاهد كل إنسان في هذه الأيام الحاضرة بشوارع مدينة القاهرة، مُعلقا على الحيطان والجدران، صورة إعلان، يتميز للعيان بغرابة شكله، ويستوقف المارة ببداعة طبعه وشغله.... وذلك أنه مطبوع باللغة الإيطالية، على فرخ من الكاغد طويل عريض، وشكل من حروف الطبع غريب مستقبض، يتضمن: أنه بأمر الحضرة الخديوية العلية، سيفتح اللعب في تياترو الأوبرا، الكائن بالأزبكية في يوم الأحد الآتي، أول شهر نوفمبر القابل، بتصوير اللعبة المشهورة عند الطوائف الأوروبية باسم (لافاوريتته)، أي (المحظية). وهي عبارة عن قطعة تياترية من نوع القطع المسماة



غلاف أوبرا عائدة

دلأميرمور)، فغصت الأوبرا بالمشاهدين. وكان سمو الخديوي المعظم، يشاهد التمثيل. فأجاد الممثلون في تمثيل أدوارهم، وغنت المغنية الأولى، ممثلة دور لوسيا غناء شجيا، فأطربت وأبدعت ورقصت الراقصات على نغمات الموسيقى، رقصا مدهشا. فأعجب الحاضرون بما شهدوا وسمعوا، وانصرفوا وهم يثنون على هذا الجوق ويتحدثون بحاسن تمثيله».

ومن الواضح أن الفرق الإيطالية - التي كانت تأتي إلى مصر في أواخر القرن التاسع عشر - كانت تجذب أكبر كم من الجماهير، فاستغلت هذه الميزة الجمعيات الخيرية، ومنها جمعية الروم الكاثوليك - تحت رئاسة فريد بك بابازوغلي - وأحيت ليلتها الخيرية في الأوبرا الخديوية تحت رعاية الخديو في يناير 1898، ومثلت الفرقة الإيطالية عرضا مسرحيا في هذه الليلة، كما أخرجتنا جريدة المقطم. وبعد عام، أخرجتنا الجريدة نفسها يوم 16 / 2 / 1899، باحتفال مشابه، قالت فيه: «احتفلت الجمعية الخيرية الإسرائيلية البارحة، بليلة أنس في الأوبرا الخديوية. فصدحت الموسيقى بالألحان الشجية، ومثل الجوق الإيطالي رواية (لابوهيم). فأجاد الممثلون في التمثيل والغناء، وامتألت الكراسي واللوجات بجمهور الحاضرين، الذين ذهبوا إليها حبا بعمل الخير، وعضد المدارس الخيرية الإسرائيلية. وكان حضرة قطاوي بك، والخواجة جرين، والخواجة ليفي، يقابلون الجمهور بالترحاب. وبعد نصف الليل انصرف الجميع، وهم يثنون على القائمين بمهام تلك الليلة».

وإذا كانت الأوبرا الخديوية، هي المسرح الرسمي الأول والأكبر في العاصمة، فيعد مسرح حديقة الأزبكية الثاني من حيث الأهمية والقيمة التاريخية في القاهرة!! وهذا المسرح عرضت عليه أغلب الفرق الأجنبية والعربية، وكانت الفرق الإيطالية لها نصيب فيه أيضا!! وسأتوقف فقط عند عام 1897؛ حيث عرضت فيه إحدى الفرق الإيطالية فنونا غربية وعجبية، لم تنتشر في مصر كثيرا في هذه الفترة، ومنها فنون العرائس، والتمثيل الصامت (البانتومايم)، وبعض ألعاب السيرك والحواة والسحرة.. إلخ، كما أخرجتنا جريدة المقطم في أكثر من عدد بتاريخ أكتوبر 1897.. وإلى هنا نتوقف، ونستكمل الموضوع الأسبوع القادم، والحديث عن المسرح الإيطالي في مسارح الإسكندرية.



Antonio Ghislanzoni مؤلف عائدة

القائمين بإحياء هذه الليلة أجمل ثناء».

وفي عام 1897، جاءت فرقة إيطالية شهيرة بإدارة الموسيو لويجي، وعرضت في الأوبرا الخديوية عائدة، وحضرها الخديو عباس حلمي الثاني، مع ضيف مصر - في ذلك الوقت - ملك سيام، المعروفة الآن بتايلاند، كما أخرجتنا جريدة مصر في أكتوبر. ومما يؤكد تميز هذه الفرقة، حضور الخديو لعرض آخر لها بعد أيام قليلة، نقلت لنا وصفه جريدة المقطم بتاريخ 26 / 11 / 1897، قائلة: «مثل أمس الجوق الإيطالي، الذي يديره الموسيو لويجي رواية (لوسيا



ميتاستازيو

جمعية الإحسان الإيطالية في القاهرة، قدمت إلى نظارة الأشغال العمومية، بطلب الرخصة بإحياء ليلة تشخيص في الأوبرا الخديوية، وسيخصص الإيراد لصندوق الجمعية. فأجابها سعادة الناظر إلى ذلك، وعين لهم ليلة 15 فبراير القادم». كما أخرجتنا جريدة المقطم بمناسبة أخرى في عددها بتاريخ 12 / 1 / 1893، قائلة: «أحيا النزلاء الإيطاليون أمس، ليلة حافلة في الأوبرا الخديوية، خصص دخلها للجمعية الخيرية الإيطالية. وكانت الأوبرا مزينة بالرايات الإيطالية، وقد حضر تلك الحفلة جمع غفير، وخرجوا يثنون على

وداعا فاروق الفيشاوي

الفنان القدير فاروق الفيشاوي (محمد فاروق فهميم الفيشاوي) الذي ودع عالمنا يوم الخميس الموافق ٢٥ يوليو ممثل مصري أصيل ونجم عربي كبير، وهو من مواليد ٥ فبراير عام ١٩٥٢، بمدينة "سرس اللين" بمحافظة المنوفية. وهو ينتمي لأسرة ميسورة الحال مكونة من أبوين وخمسة أشقاء (بنتين وثلاث صبية) كان فاروق أصغرهم، وقد توفي والده عندما كان في الحادية عشر من عمره، فتولى رعايته وتربيته شقيقه الأكبر رشاد.



عمرو دواره

"المسرح القومي"، وإن بدأ حياته الوظيفية بالانضمام إلى "فرقة الأطفال" بالثقافة الجماهيرية حيث تألق في بعض عروضها ومن أهمها مسرحية "سندريللا" التي شارك ببطولتها مع الفنان سمية الألفي.

هذا ويمكن تصنيف مجموعة أعماله المسرحية طبقا لاختلاف الفرق المسرحية وطبيعة الإنتاج وطبقا للتسلسل الزمني كما يلي:

- 1 - فرق مسارح الدولة:
 - "مسرح الطليعة": الحب بعد المداولة (1975)، الجائزة (1993).
 - "المسرح القومي": سقوط بارليف (1974)، طائر البحر (1978)، وداعا يا بكوات (1997)، الناس إلي في الثالث (2001).
 - "وزارة الثقافة": عودة الأرض (1989).
- 2 - فرق القطاع الخاص:
 - "الهندي": الضيف إلي هو (1978).
 - "أحمد الإيباري": الدنيا مقلوبة (1980).
 - "الريحاني": الرعب اللذيذ (1983).
 - "جمعية فنانين وإعلاميين الجيزة": بداية ونهاية (1986).
 - "كنوز" (عبد العظيم الصياد): البرنيسية (1986).
 - "أمين يوسف غراب": شباب امرأة (1987).
 - "فاروق بيومي": أولاد ريا وسكينة (1990).
 - "النيل": المنولوجست (1993).
 - "محمد فوزي": أنا والحكومة (1998).
 - "أستديو 2000": اعقل يا دكتور (2001).
 - "كايرو شو": الملك لير (2019).

مسرحيات مصورة: عيني في عينك (1977)، سيدة الحوش والسيدة حرمه (1983)، وبعض المسرحيات الأخرى ومن بينها: الأيدي الناعمة، مسيلمة الكذاب. وقد تعاون من خلال المسرحيات السابقة مع نخبة من كبار المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل وفي مقدمتهم الأساتذة: عبد الرحيم الزرقاني، كرم مطاوع، حسن عبد السلام، السيد راضي، عبد الغفار عودة، هاني مطاوع، سناء شافع، مجدي مجاهد، عبد الغني زكي، عادل صادق، محمد شعلان، نبيل الهجرسي، محسن حلمي، عصام السيد، محمد عمر.

وبدراسة قائمة المسرحيات التي شارك في بطولتها يمكن تصنيفها إلى قسمين رئيسيين، القسم الأول يضم مجموعة المسرحيات الجادة التي شاركه في بطولتها كبار نجوم المسرح ومن بينهم الأساتذة: سميحة أيوب، عمر الحريري، رشوان توفيق، عزت العلياني، عائدة عبد العزيز، صلاح منصور، سهر الرشدي، يوسف شعبان، حمدي أحمد، ناهد سمير، رشدي المهدي، فريد شوقي، محمود ياسين، حسين فهمي، ممدوح عبد العليم، ليلي علوي، سهر رمزي، شهيرة، عبد الحفيظ التطاوي، محمود الجندي، عبلة كامل، معالي زايد، هالة صدقي، حمزة الشيمي، رياض الخولي،



فاطمة، عطفة خوخة، علي الزبيق، أولاد آدم، غوايش، دموع صاحبة الجلالة، ألف ليلة وليلة، أدهم وزينات وثلاث بنات، أهل الهوى.

ويذكر أنه تزوج الفنانة سمية الألفي لمدة عشرين عاما (1972 - 1992) وأنجبا ولدين هما: الممثل الشاب أحمد الفيشاوي وشقيقه الأصغر عمر، كما تزوج بعد ذلك أكثر من مرة ومن أشهر زيجاته مع الفنانة سهر رمزي. جدير بالذكر أنه شارك ببطولة أعماله الأخيرة ومن بينها مسرحية "الملك لير" أثناء فترة علاجه ومقاومته لذلك المرض الخبيث، حيث سبق أن أعلن وبالتحديد بعد تسلمه درع تكريمه من مهرجان الإسكندرية في أكتوبر عام 2018 عن إصابته بمرض "السرطان"، كما وعد الحاضرين آنذاك بمقاومته وعدم الاستسلام له وذلك بالإستمرار في العمل والعطاء وحب الحياة.

ويمكن تصنيف مجموعة أعماله الفنية طبقا لاختلاف القنوات الفنية (الإذاعة المسرح السينما التلفزيون التلفزيون) وطبقا للتسلسل الزمني كما يلي:

أولا - أعماله المسرحية:

ظل المسرح لسنوات طويلة هو المجال المحبب للفنان فاروق الفيشاوي ومجال إبداعه الأساسي، وهو الذي قضى في العمل به كمثل محترف ما يزيد عن أربعين عاما، شارك خلالها بعضوية بعض الفرق المسرحية المهمة (ومن بينها: "مسرح الطليعة"،

والبدايات الفنية للفنان فاروق الفيشاوي تكاد تتشابه وتتطابق مع بدايات أغلب الفنانين بالوسط الفني، حيث تعلق بعالم الفن الساحر منذ طفولته من خلال مشاهداته للأفلام السينمائية والدراما التلفزيونية، ثم ممارسة التمثيل من خلال المسرح المدرسي في إحدى عصوره الذهبية (فترة نهاية خمسينيات وستينيات القرن الماضي)، وتأكدت موهبته وتعلق أكثر بفن التمثيل بعد ذلك من خلال الفرق المسرحية بكل من المرحلة الثانوية والجامعية، وكذلك ممارسته لهواية التمثيل من خلال الأنشطة المسرحية بقصور الثقافة، ولكن يبقى للمسرح الجامعي الفضل الأكبر في توجيه مساره وتحديد مصيره الفني، فمن خلاله وبفضل كبار المخرجين المسرحيين الذين حرصوا على نقل خبراتهم لطلاب الجامعات وتحقيق فكرة تواصل الأجيال تفتحت عيونه على أصول وقواعد اللعبة المسرحية بشكلها الأكاديمي، كما انتظمت قراءاته المسرحية وتعرف على رواد وأعلام هذا الفن وأيضا على أهم المدارس والاتجاهات والتجارب المسرحية.

ويحسب له إصراره خلال تلك الفترة على صقل موهبته المؤكدة بالدراسة، حيث حرص بعد حصوله على ليسانس الآداب في جامعة "عين شمس" على الالتحاق بأكاديمية الفنون ليحصل على بكالوريوس المعهد العالي للفنون المسرحية عام 1975، وذلك ضمن دفعة ضمت عددا من الموهوبين الذين نجحوا في تحقيق نجوميتهم بعد ذلك (من بينهم الأساتذة: عماد رشاد، سامي العدل، رابوية سعيد، حمدي حافظ، فاطمة مظهر، وجدي العربي، محمود مسعود، يوسف رجائي، نادية شكري، إبراهيم يسري، إسماعيل محمود، عبد الله إسماعيل، والمخرج المسرحي محسن حلمي).

بعد تخرجه انضم إلى أسرة "مسرح الطليعة"، ثم انطلق من خلالها إلى باقي القنوات الفنية، ففي المسرح على سبيل المثال شارك في عدة مسرحيات بكبرى فرق الدولة والقطاع الخاص، ولعل من أهمها مسرحيات: طائر البحر، وداعا يا بكوات، الناس إلي في الثالث، عودة الأرض، وبقربى القطاع الخاص: الضيف إلي هو، البرنيسية، شباب امرأة، أولاد ريا وسكينة، الملك لير.

وذلك في حين كانت انطلاقته الكبرى في مجال السينما بعد مشاركته للنجم عادل إمام في بطولة فيلم "المشبهه"، هذا وتضم قائمة الأفلام التي شارك ببطولتها مجموعة من الأفلام المهمة من بينها على سبيل المثال: الباطنية، فتوة الجبل، قهوة المواردي، درب الهوى، كبدن عظيم، وحوش الميناء، جبابرة الميناء، أرجوك أعطني هذا الدواء، جبروت امرأة، قضية عم أحمد، السكاكيني، مشوار عمر، شارع السد، المرأة الحديدية، ملف سامية شعراوي، المرشد، حنفي الأبهة، ديك البرابر، الجاسوسة حكمت فهمي.

هذا وتضم قائمة أعماله بالدراما التلفزيونية مجموعة من المسلسلات المتميزة ومن بينها: صيام صيام، ليلة القبض على



التالية: المفسدون في الأرض (1973)، أرض النفاق (1975)، هروب (1976)، أبنائي الأعمى.. شكرا، طائر الأحلام، الوليمة، طيور بلا أجنحة (1979)، القضية 80 (1980)، الأبرياء، صيام صيام، ميراث الغضب، الفتوحات الإسلامية (1981)، أبناء العطش، ليلة القبض على فاطمة (1982)، عطفة خوخة (1983)، عصفور في القفص (1984)، علي الزبيق (1985)، أولاد آدم، غوايش (1986)، رجال في المصيدة (1989)، مخلوق اسمه المرأة، حضرات السادة الكدابين، قابيل وقابيل (1990)، البحث عن عبده، حافة الهاوية (1992)، دموع صاحبة الجلالة (1993)، ألف ليلة وليلة، سر الغائب (1994)، أبناء دهشان، الدوائر المغلقة، الحاوي، بحار الغربية (1997)، الإعمار (1999)، خيال الظل (2000)، البر الغربي، حارة الطباوي (2001)، الأصدقاء (2002)، كناريا وشركاه (2003)، أدهم وزينات وثلاث بنات، الدم والنار (2004)، حكاية بندق، ألف ليلة وليلة، أحلامنا الحلوة (2005)، مطعم تشي توتو، رجل وامرأتان، عفريت القرش (2006)، ثورة الشك (2007)، ليل الثعالب (2008)، أولاد الحلال، قاتل بلا أجر (2009)، أكتوبر الآخر، أنا القدس (2010)، شمس الأنصاري (2012)، أهل الهوى (2013)، المرافعة (2014)، بعد البداية (2015)، راس الغول (2016)، قصر العشاق (2017)، لدينا أقوال أخرى، عوالم خفية، الشارع اللي وانا (2018)، وذلك بخلاف عدد من المسلسلات الأخرى ومن بينها: الحلم والمطر، في بيتنا رجل، كان ياما كان، الرجل والقطار، جوهرة القصر، أرزاق، الضحايا، حلم رجل بسيط، الحرمان، بعد الرحيل.

رابعا - أعماله الإذاعية:

للأسف الشديد أننا نفتقد لجمع أشكال التوثيق العلمي بالنسبة للأعمال الإذاعية، وبالتالي يصعب حصر جميع المشاركات الإذاعية لهذا الفنان القدير، والذي ساهم في إثراء الإذاعة المصرية ببعض الأعمال الدرامية على مدار ما يزيد عن أربعين عاما ومن بينها بعض

الشيخ، حسام الدين مصطفى، حسين كمال، نادر جلال، علي رضا، سعد عرفة، كمال عطية، أشرف فهمي، محمد عبد العزيز، محمد خان، سمير سيف، هشام أبو النصر، علي عبد الخالق، عاطف الطيب، أحمد يحيى، وصفي درويش، خليل شوقي، يحيى العلمي، أحمد صقر، محمد حسيب، عادل الأعصر، محمد راضي، نادي حمزة، فاروق الرشدي، أحمد السبعواوي، إيناس الدغدي، أنور الشناوي، إبراهيم الموجي، عبد اللطيف زكي، مدحت السباعي، بشير الديك، كريم ضياء الدين، عدلي خليل، عمر عبد العزيز، رضوان الكاشف، علاء كريم، شريف شعبان، حسين المنباوي، عصام الشماع، حسين عمارة، كاملة أبو ذكري، يوسف شرف الدين، حسين الوكيل، إبراهيم البطوط، فاضل صالح، عثمان شكري سليم، خالد الحلفاوي، أحمد يسري، فريد فتح الله.

ثالثا - أعماله التلفزيونية:

شارك الفنان القدير فاروق الفيشاوي بأداء بعض الأدوار الرئيسية في عدد كبير من المسلسلات التلفزيونية على مدى ما يزيد من أربعين عاما، وقد أتاحت له الدراما التلفزيونية بصفة عامة الفرصة كاملة لتجسيد عدة شخصيات درامية مهمة عاشت في وجداننا ومن بينها على سبيل المثال شخصيات: ماجد الابن الأصغر الأناي مسلسل "أبنائي الأعمى.. شكرا"، شخصية إبراهيم حمدي مسلسل "في بيتنا رجل"، التوأم قابيل مسلسل "قابيل وقابيل"، شخصية حسانين هريدي مسلسل "غوايش"، البطل الشعبي علي الزبيق مسلسل "علي الزبيق"، شخصية أمين المنزلاوي الإنتهازي مسلسل "ليلة القبض على فاطمة"، سليم زوج زبيدة مسلسل "صيام صيام"، الصحفي الإنتهازي محفوظ عجب مسلسل "دموع صاحبة الجلالة"، شخصيتي الملك شهريار والشاطر حسن مسلسل "ألف ليلة وليلة"، شخصية أدهم عز الدين مسلسل "أدهم وزينات وثلاث بنات"، وشخصية بريم التونسي مسلسل "أهل الهوى". هذا وتضم قائمة أعماله بالدراما التلفزيونية مجموعة المسلسلات

عبد العزيز مخيون، صبري عبد المنعم. والقسم الثاني يضم مجموعة المسرحيات الكوميدية للفرق الخاصة والتي شاركه فيها البطولة كبار نجوم الكوميديا ومن بينهم الفنانين: محمد رضا، أمين الهندي، سهير البابلي، أبو بكر عزت، نبيلة السيد، حسين الشربيني، وحيد سيف، فاروق نجيب، هالة فاخر، حسن حسني، حسن عابدين، محمود القلعاوي، إسعاد يونس، فيفي عبده، آمال رمزي، نبيل بدر، أحمد راتب، محمد متولي، محمد فريد، يوسف داود، حنان شوقي، عائشة الكيلاني، أحمد صيام، ألفت إمام، سيد عزمي.

ثانيا - أعماله السينمائية:

شارك الفنان القدير فاروق الفيشاوي بأداء أدوار البطولة المطلقة وبعض الأدوار الرئيسية المؤثرة في عدد كبير من الأفلام السينمائية التي قد يقارب عددها؟؟ فيلما، وتضم قائمة أعماله الأفلام التالية: الحساب يا مدموازيل (1976)، الحب في طريق مسدود (1977)، وثلاثهم الشيطان، بدون زواج أفضل (1978)، الباطنية، غدا سأنتقم، عذاب الحب، فتوة الجبل، غاوي مشاكل، الأشجار تموت واقفة (1980)، المشبوه، قهوة المواردي (1981)، تجيها كده تجيها كده هي كده (1982)، درب الهوى، مرزوقة، كيدهن عظيم، وحوش الميناء، الذئاب، برج المدابغ (1983)، غضب الحليم، السطوح، جبابرة الميناء، الأرملة والشيطان، بيت القاضي، المحظوظ، نعيمة فاكهة محرمة، أرجوك أعطني هذا الدواء، الخونة، لا تسألني من أنا، جبروت امرأة، عندما يبكي الرجال، العايقة والدريسة، صديقي الوفي، يوسف وزينب، الشيطان يغني، شقة الأستاذ حسن (1984)، الأستاذ يعرف أكثر، صراع الأيام، قضية عم أحمد، الكف، استغاثة من العالم الآخر، بصمات فوق الماء، النشالات الفاتنات، الطاغية، الطوفان، الأوغاد، المنتقمون (1985)، البنات والمجهول، الفريسة، نأسف لهذا الخطأ، الحناكيش، سري للغاية، نساء خلف القضبان، السكاكيني، الأثني، مشوار عمر، شارع السد، المحترفون (1986)، المرأة الحديدية، الرجل الصعدي، يا صديقي كم تساوي، رجل في فخ النساء، الزوجة تعرف أكثر، لعبة الكبار، العبقري والحب، مهمة صعبة جدا، القرداتي، الهانم بالنيابة عن مين (1987)، ملف سامية شعراوي، الدنيا جرى فيها إيه؟، التحدي، المرأة والقانون (1988)، المشاغبات في خطر، المرشد، اغتصاب، الوحوش الصغيرة، الإرهاب (1989)، حنفي الأبهة، السقوط، انفجار، الخادم، اللص، موعد مع الرئيس، الحب القاتل، شبكة الموت (1990)، القائلة، شياطين المدينة، الشيطان يقدم حلا، الدكتور هلال، منال ترقص، زوجة محرمة (1991)، شفاه غليظة، غرام وانتقام بالساطور، الفضيحة، ديك البراب، الزمن الصعب، حالة اشتباه، همس الجواوي (1992)، الكنز، فرسان آخر زمن، ليه يا بنفسج، تحقيق مع مواطنة، مطاردة في الممنوع، الرصيف، الشطار، اليتيم والذئاب (1993)، الجاسوسة حكمت فهمي، الجينز، يا تحب يا تقب، رغبات، ليلة القتل، كشف المستور، عنت زمانه، تعال ب أرناب (1994)، الجراج، عتبه الستات، امرأة هزت عرش مصر (1995)، الخطيئة السابعة، رجل مهم جدا، التحويلة (1996)، حنحوب ونقب (1997)، أرض أرض، حائط البطولات، 48 ساعة في إسرائيل، الأثني والدبور (1998)، نور ونار، أحلام مسروقة، فتاة من إسرائيل (1999)، عليه العوض، أبناء الشيطان، الشرف، رجل له ماضي، امرأة تحت المراقبة، سوق المتعة، حبيبي من تكون (2000)، إحنا أصحاب المطار (2001)، صيد الحيتان، العشق والدم (2002)، حفار البحر (2003)، ألوان السما السبعة، 45 يوم (2007)، المتحددين (2011)، القط (2015)، الزومبي جوز أمي، يوم للستات، كدبة كل يوم (2016)، ليلة هنا وسرور (2018)، قرفة بالزانجيل (2019).

وقد تعاون من خلال مجموعة الأفلام السابقة مع نخبة من كبار المخرجين السينمائيين الذين يمثلون أكثر من جيل وفي مقدمتهم الأساتذة: نيازي مصطفى، هنري بركات، حسن الإمام، كمال

شارك في بطولة ما يقرب من مائة وخمسين فيلما وعشرين

مسرحية وخمسة وسبعين مسلسلا تلفزيونيا



شارك ببطولة أعماله الأخيرة أثناء فترة علاجه ومقاومته للمرض الخبيث حيث وعد بمقاومته وعدم الاستسلام له

للحركة المسرحية بمنتهى السرعة، وكذلك لجميع الملاحظات الخاصة بالعمل كالملابس و"الإكسسورات" وتفصيل "الماكياج" الخاصة بكل مشهد.

- القدرة على الإرتجال بما يتناسب مع المواقف المختلفة وذلك دون الابتعاد عن الموقف الدرامي أو الخروج عن أبعاد وملامح الشخصية الدرامية التي يقوم بتجسيدها.

- التعاون الفني الكبير مع جميع الزملاء، وعدم الدخول إطلاقاً في صراعات حول كيفية ترتيب التحية في نهاية العروض أو كيفية كتابة الأسماء بالأفشيات.

- الحرص على خلق جو من الألفة والصداقة في كواليس جميع الأعمال بين جميع العاملين، مما ينعكس بلا شك آثاره بصورة إيجابية على العمل والتفاهم بين المشاركين فيه.

- مساندة جميع المهووبين من الوجوه الجديدة سواء نظرياً بتوجيه النصائح والإرشادات المخصصة لهم، أو عملياً بمراجعة المشاهد التي تجمعهم معه قبل البروفات أو بعض العروض، وكذلك بترشيحهم في بعض الأعمال.

كان من المنطقي أن يتم ترويج تلك المسيرة العطرة والمشوار الفني الثري لهذا الفنان القدير بحصوله على بعض مظاهر التكريم وعلي عدد كبير من الجوائز والأوسمة وشهادات التقدير المحلية والدولية، ولعل من أهم مظاهر تكريمه:

- مشاركة أفلامه في عدد كبير من المهرجانات السينمائية الكبرى (المحلية والعالمية).

- نال شرف المشاركة في عدد كبير من لجان التحكيم بالمهرجانات السينمائية والمسرحية العربية والدولية.

- تكريمه من خلال عدة مهرجانات سينمائية دولية وأيضاً بالمهرجانات الخاصة بالدراما التلفزيونية.

كذلك تم تكريمه من خلال كل من: مهرجان المسرح العربي (الذي تنظمه الجمعية المصرية لهواة المسرح) في دورته الخامسة عام 2006.

- الإعلان عن تكريمه بالدورة الثانية عشر للمهرجان "القومي للمسرح المصري" هذا العام (المزمع تنظيمها في 17 أغسطس القادم بإذن الله).

وأخيراً لا يسعني إلا التوجه لله - مع جميع أصدقائي من المسرحيين والفنانين وكل أحبائه وجمهوره - بالدعاء له بالرحمة والمغفرة جزاء ما اجتهد في عمله، وسعى مخلصاً لإسعادنا من خلال مشاركاته الثرية في كثير من الأعمال الدرامية والمسرحية المتميزة.

- خفة الظل والقدرة على إشاعة جو من البهجة وخلق الإبتسامات أو تفجير الضحكات بالعروض الكوميديّة.

- إجادة أداء الأدوار الميلودرامية والتراجيدية بنفس كفاءة أدائه للأدوار الإجتماعية الخفيفة أو الكوميديّة التي برع في تجسيدها واشتهر بها.

- إجادة التمثيل باللغة العربية الفصحى بنفس درجة إجادته التمثيل بمختلف اللهجات العامية الدارجة (الصعيدية الريفية السواحلي .. إلخ).

- الحرص على تنوع الأدوار والشخصيات الدرامية التي يقوم بتجسيدها وعدم الوقوع في دائرة النمطية أو الإستسهال بتكرار تقديم بعض الشخصيات.

- التميز بتلك القدرة الرائعة والمتميزة في الحفظ للحوارات وأيضاً

المسلسلات والتمثيلات التالية: دي نهاية العالم يا زغلول، رأفت الهجان، أشياء لا تباع، وذلك بالإضافة إلى بعض المسرحيات العالمية التي قدمت من خلال البرنامج الثاني (البرنامج الثقافي حالياً).

ويمكنني من خلال الرؤية النقدية وصداقتي الوطيدة للفنان الكبير فاروق الفيشاوي أن أجمل أهم السمات الفنية التي يتمتع بها بصفة عامة في النقاط التالية:

- الحضور القوي الطاغي والمحجب، والقدرة على جذب الأنظار إليه وشد الإنتباه بلا إفتعال.

- التمكن الواضح من مختلف مفرداته الفنية، سواء بإتقانه للأداء الصوتي وقواعد فن الإلقاء أو للتعبير الجسدي وتوظيفه الجيد للإيماءات والإشارات.





محمد الروبي

مرة أخرى.. وليست أخيرة أما أن لمؤتمرنا المسرحي أن يعود؟

نعاود المحاولة مرة ومرة. وها أنا أعاد صرختي مرة أخرى، متسلحا بأمل أن القائم على إدارة مسرح الثقافة الجماهيرية الآن هو أحد أبنائها الذين تربوا في مسارحها وأحد المصابين من نار حريق بني سويف المؤسف. وهو أيضا ممن يؤمنون مثلنا بأن مسرح الثقافة الجماهيرية هو حائط الصد الأشرس لهجمات طيور الظلام. وللحق، فإنني أتابع جهده منذ تولي الإدارة وتيقنت من أنه ليس ممن يهدمون خطوات السابقين، بل على العكس كان واعيا بضرورة البناء على القواعد التي أسسها سلفه الفنان الواعي الدكتور صبحي السيد، ولعل أبرز مثال على ذلك هو استكمال ورعاية مشروع الورش وإعطاؤه مساحة أوسع من أجل انتشار أكبر. لهذه الأسباب وغيرها الكثير أعاد ندائي مرة أخرى بضرورة استعادة مؤتمرنا العلمي للثقافة الجماهيرية، واثقا في عقل وقلب عادل حسان، وبمساندة رئيس هيئة مسانته باتت واضحة في مساندة هذا المسرح، ووزيرة يشهد لها الجميع بأنها لا تبخل بقرار تقنتت بأنه مفيد لعودة الروح إلى الثقافة المصرية وفي القلب منها المسرح، أن مؤتمرنا العلمي لمسرح الثقافة الجماهيرية سيعود... فهل يعود?... أتمنى.

بالنظر بأسلوب علمي إليه، وكنا بذلك نريد الضغط أكثر على ناقوس الخطر. وبالفعل عقدت الدورة الثانية في العام التالي مباشرة برئاسة الفنان عبد الرحمن الشافعي، وجاءت الأبحاث أكثر اتساقا مع مناهج البحث العلمي، وخرجت توصيات تضاف لتوصيات الدورة الأولى. وأظن أن من أفضل توصيات الدورتين هي اللائحة التي مكث مجاهدون منا يعكفون على كتابتها مستهدين بملاحظات المؤتمرين. وبالفعل خرجت اللائحة يرضى عن أغلب بنودها الجميع، وعرضت على رئيس الهيئة آنذاك (الدكتور أحمد نوار) ووافق عليها، بل وأرسلها إلى جهاز التنظيم والإدارة الذي وافق عليها وأشاد بموضوعيتها. أي أننا الآن نملك لائحة تنظم العمل في مسرح الثقافة الجماهيرية وتحدد أساليب صرف ميزانياته. لكن وكما هي العادة في مصرنا العظيمة، تغير رئيس الهيئة، فكان أول قرار يتخذه هو تجميد المؤتمر، لأسباب غير مفهومة! تجمد المؤتمر لسنوات.. ويح صوتنا في ضرورة عودته لاستكمال طريق نظن أنه لو استمر لكان حال مسرحنا غير الذي هو عليه. لكن لا بأس، ولننظر

منذ أعوام طويلة تعود إلى أواخر عام 2005، فكرنا - مجموعة من نشطاء مسرح الثقافة الجماهيرية - في تأسيس مؤتمر أصرنا حينها أن يكون علميا، يبحث في معنى هذا المسرح وتاريخه ودوره، ويناقش مشكلاته وأسباب تدهوره. وحينها اجتمعنا في مكتب الصديق محمود نسيم (مدير إدارة المسرح آنذاك) وحددنا الأسماء ودعوناهم واستقر بنا الأمر على اختيار يسري الجندي رئيسا ومحمود نسيم أمينا عاما والراحل محمد الشربيني وأنا أمينين مساعدين. وشكلنا اللجان المختلفة، ومن بينها - بل ولعل أهمها - لجنة اختيار الأبحاث، وكان المسئول عنها هو الناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا. وكانت النتيجة المتوقعة أن جاءت أغلب الأبحاث ضعيفة، بل وكثير منها لا يمت للبحث العلمي بصلة، وكان أمامنا خياران، إما أن نرفضها جميعا فلا يستقيم عنوان المؤتمر مع خلوه من أبحاث علمية، أو نختار أفضل السيئ، ونعرضها على المؤتمرين ولسان حالنا يقول: هذه بضاعتنا ردت إلينا، لنعرف جميعا أننا حين اخترنا صفة العلمية للمؤتمر كنا واثقين من أن لا أحد ممن يعمل في مجالات البحث العلمي، بل وفي عالم مسرح الثقافة الجماهيرية، كان يهتم

الأخيرة مسرحنا

العدد 622 · 29 يوليو 2019

المعاصر والتجريبي ينعي فاروق الفيشاوي



نعى مجلس إدارة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح المعاصر والتجريبي الفنان القدير فاروق الفيشاوي الذي رحل عن دنيانا أمس بعد صراع مع المرض. قدم الفنان فاروق الفيشاوي عددا كبيرا من الشخصيات في أعماله السينمائية و التليفزيونية صارت إيقونة و حفرت اسمه عميقا في سجل الخلود، كما اشتبك مع قضايا الوطن و لم يترك مناسبة وطنية الا و شارك فيها و تميز الفقيه بالتواضع و الاهتمام بكافة زملائه حتي صار صديقا للجميع . و كان قد أعلن عن اصابته بمرض السرطان بشجاعة وعلى الملأ مقاوما مرضه وملهما للكثيرين الذين أصابهم المرض .
أحمد زيدان