

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد عواض

السنة الثانية عشرة • العدد 635 • الإثنين 28 أكتوبر 2019

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

**المسرح بعد الدرامي
والأداء بعد
الدرامي**

**المسرح والمعتقل ..
حلاق بغداد ودليبه
الكاشف**



**نصر أكتوبر المجيد ..
هل أخذ حقه من التوثيق المسرحي؟!**

بمسرح الجنوب

جائزة باسم سامح مهران وشروط ومواعيد مسابقة النص المسرحي

والفلكلور الشعبي بالتعاون وبدعم من المؤلف الكبير أيمن سلامة على هامش الدورة الخامسة قال د. حسن عطية رئيس اللجنة العليا للمهرجان ان اهم شروط المسابقة ان يكون النص المسرحي مستوحى من التراث والفلكلور والموروثات الشعبية المصرية وان لا يتعدى سن المؤلف ال 45 عاما وألا يكون النص المسرحي قد فاز في مسابقة اخرى مشيرا الى ان اخر موعد لتلقى النصوص المسرحية هو 30 فبراير 2020 والتي ترسل على ايميل المؤسسة@seen.fcc@gmail.com.

وقال د. جمال ياقوت مدير المهرجان ان الدورة الخامسة تشهد تطورا كبيرا في ورش التدريب والفعاليات وستحمل الكثير من المفاجآت لشباب الاقاليم وأيضا لأهالي محافظة اسيوط في القرى والنجوع والمستشفيات بعد النجاح الكبير الذي حققه المهرجان في دورته الرابعة بمحافظة اسيوط.

أحمد زيدان



الاربعة الماضية وتحقيقه لأهدافه والتي من أهمها دعم وتشجيع الشباب على الإبداع جعلني أفكر في عمل الجائزة وتطويرها مع أفكار أخرى سيتم الدفع بها لتطوير المهرجان في دوراته الحالية والمقبلة وفي السياق ذاته تنظم مؤسسة س للثقافة والإبداع للعام الخامس على التوالي مسابقة أفضل نص مسرحي مستوحى من التراث

أعلنت إدارة المهرجان المسرحي الدولي لشباب الجنوب برئاسة الناقد الفني هيثم الهواري رئيس اتحاد المسرحيين الأفارقة عن جائزة مالية مقدمه من الدكتور سامح مهران رئيس مهرجان القاهرة الدولي للمسرح المعاصر والتجريبي لأفضل عرض في المسابقة الرسمية للمهرجان في دورته الخامسة والمقامة في محافظة اسيوط في الفترة من 8: 14 أبريل المقبل برعاية وزارات الثقافة والشباب والرياضة والمالية وشركة hk للاستثمار الزراعي ومؤسسة حراء للمقاولات والتوريدات ومؤسسة ريفيرا ايجيبت للتجارة والاستثمار وفندق انجيلكا و مستشفى ازال ومؤسسة الهدف للدعاية والاعلان.

قال د. سامح مهران عن تقديمه جائزة مالية لأفضل عرض مسرحي بالمهرجان دعما وتحفيزا لشباب المبدعين على تقديم رؤى مختلفة وتطوير عروضهم الفنية. وأضاف: النجاح الكبير الذي حققه المهرجان المسرحي الدولي لشباب الجنوب في دوراته

«إشاعات إشاعات»

يستأنف عروضه بمركز سعد زغلول الثقافي بالمنيرة



حول «توكتوك» اخترق قوانين المرور، لبشل حركة بالطريق ويحدث حالة من الفوضى تخرج عنها إشاعات تنتشر في المحافظات وتتوالي أحداث المسرحية، تأليف متولي حامد، البطولة للفنانين: سكر الشريف، عاطف عبد الوهاب، زكريا معروف، كريم الباسطي، مدرونا سليم، أيمن عبد الرحيم، هنادي محمد، محمود أبو السعود، ندى عفيفي، محمد ميزو، خالد السعداوي، هبة الكومي، أشرف سيف، أميرة عبد الجواد، شريف فاروق، حكيم الصالح، دينا محمد، حسام بسيوني، الطفل ضي الله، أشعار صفاء البيلي، ملابس مروة ماهر، ألحان وتوزيع محمود وحيد، جرافيك أحمد فؤاد صدقي، استعراضات فاروق جعفر، ألحان وتوزيع محمود وحيد، مكياج أماني حافظ، اضاءة مينا رضا، ديكور وإخراج محمود فؤاد صدقي.

شيماء سعيد

بأمر الجمهور
«المتفائل» ماتينيه كل أحد

حارب كل المشاكل و الأمراض الموجودة في مجتمعه للوصول الى هدفه من خلال صفة التفاؤل، العرض بطولة سامح حسين، سهر الصايغ، يوسف إسماعيل، عزت زين، سوسن ربيع، آيات مجدي، تامر الكاشف، أمجد الحجار، زكريا معروف، المطرب مصطفى سامي و مجموعة من شباب المسرح القومي، موسيقى و ألحان هشام جبر، ديكور حازم شبل، ملابس نعيمة عجمي، اضاءة أبو بكر الشريف، مكياج إسلام عباس، استعراضات ضياء شفيق، أشعار طارق علي، عن رواية كانديد للكاتب فولتير، إعداد و إخراج إسلام امام .
سمية أحمد

قال الفنان أحمد شاعر عبد اللطيف مدير فرقة المسرح القومي التابعة للبيت الفني للمسرح انه تقرر و بناء على رغبة الجمهور تقديم حفلة ماتينيه لعرض « المتفائل» من إنتاج الفرقة، و ذلك أيام الأحد من كل أسبوع لتبدأ في تمام الساعة و النصف مساء، بينما يقدم العرض أيام الخميس والجمعة و السبت في تمام التاسعة مساء بالمسرح القومي بالعبية. جدير بالذكر ان عرض «المتفائل» يشهد اقبالا جماهيريا كبيرا منذ افتتاحه يوليو الماضي، حيث تم مد العرض ثلاث مرات بناء على رغبة الجمهور .
تدور أحداث «المتفائل» حول شخص

المخرج باسم قناوي: «أمر تكليف» عرض إنساني يعرض قصص واقعية للجنود



قدمت كلية الآداب جامعة بني سويف العرض المسرحي «أمر تكليف» إنتاج البيت الفني للمسرح وإخراج باسم قناوي، وذلك يوم الثلاثاء الموافق ١٥ أكتوبر في تمام الساعة الثانية عشر والنصف ظهراً علي مسرح الجامعة.

صرح المخرج باسم قناوي: إن عرض أمر تكليف يتحدث عن مجموعة جنود علي نقطة حدودية في سيناء من طبقات اجتماعية مختلفة وكذلك مختلفين الفكر والثقافة والآراء الحياتية.

أضاف قناوي: إن أمر تكليف، هو عرض إنساني بحث يعرض قصص هؤلاء الجنود و إنهم علي الرغم من اختلافهم إلا إنهم يشتركون جميعاً في هم واحد و مكان واحد يحاوطهم الموت من كل ناحية، و تكشف لنا الأحداث في العرض حدوث تحولات في الشخصيات تصل بنا في النهاية لفكرة واحدة و هي ضرورة الدفاع عن الوطن.

كما أوضح: إنه بالنسبة الرؤية الإخراجية، فهو يعتمد علي الشكل الواقعي للديكور وكذلك الملابس، وأيضاً السينوغرافيا بها جزء كبير واقعي من الإضاءة، لكنها في النهاية أقرب للشكل التعبيري.

وقال: إن العرض مستوحى من قصص واقعية للجنود، ولم يشارك بعد في أي مسابقة أو مهرجان، لأنه عرض يجول محافظات مصر المختلفة، فقد تم العرض في عدة محافظات منها بور سعيد و الأقصر وأسوان و سوهاج والفيوم والمنيا و عرض جامعة بني سويف.

كما أعرب قناوي عن سعادته: بالعرض علي مسرح جامعة بني سويف مؤكداً إن العرض علي مسرح جامعي له صدى مختلف عن

أي مكان آخر، بسبب إن الشباب الجامعي شريحة مستهدفة لأن معظمهم بعد سنوات قليلة سيلتحقون بالجيش ويبدأوا بمزاولة الحياة العسكرية فعلاً، كذلك إنهم كجمهور متشابهون إلي حد كبير في الفكر والثقافة ومستوى التلقي، لذلك أتوقع نجاحاً كبيراً. عرض «أمر تكليف» تمثيل سمية الإمام، كريم الحسيني، شريف العجمي، أحمد صلاح، زكريا معروف، مدرونا سليم، غناء كريم

الحسيني، إضاءة إبراهيم الفرن، ملابس علا علي، مكياج إسلام عباس، ديكور نادية طرايبة، ألحان أحمد حمدي، صياغة النص والأشعار طارق علي، وإخراج باسم قناوي. والجدير بالذكر: إن عرض أمر تكليف، يأتي في إطار مبادرة مسرح المواجهة التي أطلقتها الدكتوراة أينااس عبد الدايم وزيرة الثقافة. **مريانا سامي**

« ٧ حارة الأمل »

بالإسكندرية دعوة المتلقي للعب الشخصية المسرحية

وسيتم إدارة التمثيل بواسطة النجم الفنان محمد خميس مدرب التمثيل المحترف، ليقوم بعملية ال Coatching للمتلقين/الممثلين / المشاركين ، وسوف نوفر الأجواء المسرحية اللازمة من إضاءة وموسيقى ، ومواد متعددة الوسائط ، وسنوفر كذلك الإكسسوار آت التي ستحتاجها الشخصيات المختلفة في أثناء القراءة المسرحية .

« 7 حارة الأمل » بطولة : محمد خميس ، سينوغرافيا أسامة الهواري ، شريط الصوت : أيمن عصفور ومحمد خالد ، إستايلست علياء الجريدي ، سوشيال ميديا محمد فاضل ، إتصالات منة ماهر ، فوتوغرافيا وثائقية عبدالله داوستاشي ، فوتوغرافيا دعائية حسن غنيم ، خطوط عمر فهمي ، مواد دعائية أحمد سام ، منتج فني عبدالله ضيف ، ترجمة خلود سعيد عامر ، مخرج منفذ محمد فرج الخشاب ، إنتاج الصندوق العربي للثقافة والفنون ، بالتعاون مع مؤسسة الثقافة اليونانية ، ووكالة بهنا ، ومؤسسة إنعكاس للفنون والتدريب والتنمية ، العرض دراماتورج وإخراج عبدالله ضيف .

همت مصطفى



إعطاء المتلقي الفرصة للمشاهدة أو التماس مع الشخصية المسرحية بالعرض ، ولا التعاطف معها ، أو الوقوف ضدها ، إنما نحن نسعى لدعوة المتلقي للعب الشخصية المسرحية بشكل كامل ، من خلال مشاركة مجموعة من المتلقين ، في قراءة وتمثيل نص مسرحي معد خصيصاً لذلك ،

على القانون ، من الساعين للربح السريع . وأوضح ضيف : وتفاعلا منا لهذا التغيير الذي أفزعنا يسعي العرض الأدائي « ٧ حارة الأمل » لتوفير المناخ الفني الذي يسمح لمختلف سكان المدينة بمناقشة عملية الإحلال والتبديل العمراني التي شهدتها المدينة ، و ليس فقط عبر

يقدم العرض الأول من العرض المسرحي « 7 حارة الأمل » دراماتورج وإخراج : عبدالله ضيف ، مساء اليوم 28 أكتوبر وحتى ١ نوفمبر لكل العروض بمؤسسة الثقافة اليونانية بالعطارين بالإسكندرية .

وقال مخرج العرض عبدالله ضيف : لا يخفى على أحد ما تعرضت له الإسكندرية في الفترة من ٢٠١١ وحتى ٢٠١٤ من عملية ضخمة من الإحلال والتبديل العمراني والمجتمعي، لم ينجو منها أي من أحياء المدينة ، سواء الشعبية أو الراقية ، فقد فقدت المدينة طابعها المعماري الذي تميزت به في تاريخها الحديث ، فاخفت مباني الأوربيين بحدائقها الصغيرة بالإبراهيمية وكامب شيزار، وتفتت الفلل والقصور ذات الطابع المعماري الخاص والفريد ، كما إختفى الحي العثماني بمبانيه الفريدة ، وتحولت الأحياء التاريخية لغابة من الأبراج الخرسانية المتشابهة ، التي بنيت على عجل ، وغير المطابقة للمواصفات الهندسية ، إضافة أنها غير مرخصة ، ولم تكن عملية الإحلال والتبديل العمراني تلك خطة حكومية بل أهلية ، قام عليها عدد من الخارجين

«أنا عندي حلم»

التجربة الأولى لفريق أطفال مركز آفاق للثقافة والفنون



وأكد الشيخ سعيد بهذه التجربة كثيراً رغم ما واجهت من الصعوبات ، و فخور بالعمل مع الأطفال بطاقتهم الإيجابية وأعدتها من أهم وأميز التجارب التي أقدمها بعد مسيرة طويلة مع الإخراج المسرحي منذ عام 1996 ، وكذلك بعد تجاربي المسرحية العديدة مع الأطفال في وزارة التربية والتعليم منذ 2002 ، وأضاف الشيخ " أنا عندي حلم " بداية لمواهب تستحق منا ومن كل الفنانين والمسرحيين كل التقدير والاحترام فأطفال العرض يقدمون تجربتهم بكل نشاط ، وحب وإخلاص وتنوع كبير في مجالات الأداء بين التمثيل والرقص والغناء ، يحملون بين جنباتهم الإرادة والشغف بمحبة خالصة للفن بشعارهم البسيط والقوي " أنا عندي حلم ومش هسيبه " .

" أنا عندي حلم " تمثيل الأطفال : استيفن سمير ، يوسف أبو الخير ، سيف هشام ، عبد الرحمن حازم ، مصطفى يونس ، إنجي صابر ، حنين سمير ، ملك عبد الفضيل ، ساندري طه ، غزل محمد ، حور صفوت ، ياسين محمد ، فارس صفوت ، مليكة حازم ، حمزة طه ، يوسف حازم ، روبر سمير ، وبالمشاركة المميزة للفنانة نسمة سمير التي دعمت التجربة بالتمثيل بالعرض ، إعداد موسيقي : الفنان محمد زاهر ، مخرج مساعد : مروة إمام ، مصمم إضاءة : تامر فؤاد ، تصميم بوستر : محمد مصطفى ، وتصوير فوتوغرافي محمود فكري ، العرض تأليف وإخراج إبراهيم الشيخ .

همت مصطفى



أي رسوم ، وقمت بالتدريب للأطفال ممن تراوحت أعمارهم من 5 إلى 16 عاماً ، وخلال أيام تدريب وبرنامج الورشة بدأت في كتابة النص الذي يحمل اسم " أنا عندي حلم " ، وذلك فيما يناسب مهارات جميع المشاركين ، وبدأنا بروقات العرض بعد نهاية البرنامج التدريبي للورشة والذي يستمر أيضاً جزء منه حتى تقديم العرض نفسه للجمهور الذي يطرح العديد من المشكلات التي يواجهها هؤلاء الأطفال بفئات عمرية متنوعة حينما يحاولون تحقيق أحلامهم وبعض الخلافات بعاملهم ، وقمنا بتقديم العرض أربع مرات للجمهور بشهر أكتوبر ، ونسعى من جديد لتقديم العرض في العاجل القريب .

أهم التجارب

قدم فريق مسرح أطفال مركز آفاق للثقافة والفنون ليالي مسرحية لعرضه المسرحي الأول بشهر أكتوبر مسرح تياترو آفاق " أنا عندي حلم " تأليف وإخراج إبراهيم الشيخ .

ورشة تدريبية لمسرح الطفل

وقد قال المخرج إبراهيم الشيخ يقدم العرض " أنا عندي حلم " لمسرح الطفل تمثيل مجموعة من الأطفال الذين يخوضوا تجاربهم المسرحية لأول مرة أو ممن شاركوا بتجارب قبل ذلك ، بعد أن تلقوا معاً ورشة تدريبية لمسرح الطفل بمركز آفاق للثقافة والفنون قد بدأت في شهر يوليو الماضي ، واستمرت الورشة حتى تقديم العرض بهؤلاء الأطفال ، وكان هذا قد تم تنظيمه ، وإقامته بعد تقديم مشروع الورشة والعرض للفنان الصديق العزيز المخرج هشام السنباطي مدير مركز آفاق ، وقد وافق ورحب كثيراً بالفكرة ، وضمها لنشاط مركز آفاق للثقافة والفنون ، حيث أننا نفتقد صور ، ومماذج مسرح الطفل الذي نأمل أن يقدمه أبطاله من الأطفال ، ويتحدثون عن مشكلاتهم بأنفسهم ، ورأينا أن هذه الورشة والعرض سيدعم إظهار مواهبهم الفنية في مجالات عديدة ، وفرصة للتدريب على تقديم المسرح على نحو أفضل بتجربة واعية للأطفال .

وقد أوضح الشيخ لقد تقدم 25 طفلاً ليتلقوا التدريب بالورشة منذ بدايتها ، والتزم من بينهم بالحضور والتفاعل المميز 18 طفلاً واستكملوا برنامج الورشة لنهايتها التي قدمت مجانية لهم دون



«حب رايح جاي»

كوميديا استعراضية تدعو للم شمل العرب



ياسر صادق: الكوميديا أسرع في الوصول إلى

المتلقي

الشعب العربي شعب واحد تجمعته اللغة والثقافة والتاريخ والجغرافيا والمصالح، ذلك هو ما يسعى عرض «حب رايح جاي» الذي يجري بروفااته المخرج ياسر صادق على خشبة المسرح العائم، وهو من إنتاج المسرح الكوميدي.

تدور أحداث العرض حول حبيبين يسعيان إلى الزواج فيما يشترط جد الحبيبة أن يقوم الشاب بجمع شمل الأعمام من مختلف البلدان العربية.

العرض بطولة ميدو عادل، دنيا عبد العزيز، أحمد صيام، رشوان توفيق، ميسرة، محمد حسني، عادل ماضي، محمود فتحي، محمود الهندي، ديكور محمد هاشم، أزياء دنيا الهواري، مخرج منفذ محمد حسين، إخراج ياسر صادق.

وقال المخرج ياسر صادق: العرض فكرة الفنان أحمد صيام، وقد جذبتني كثيرا وقررت إخراجها للمسرح الكوميدي، وتولى كتابة الفكرة المؤلف سامح عثمان وهو كاتب موهوب وله نصوص متميزة. أضاف: العرض يدور في قالب كوميدي استعراضي غنائي تدور فكرته عن الحب مغمنا الأشمل والأعم، الذي إذا استطعنا التمسك به فسننتج كآسرة ومجتمع وأمة، ويحدث التغيير في كل شيء. و«حب رايح جاي» يشير إلى عدم الثبات، فتارة نحب وتارة نكره، تارة نتقدم وتارة أخرى نتقهقر.. والمسألة نسبية.

أضاف: أي فكرة تختلف وفقا لعين الراي، فالمؤلف ينظر إلى الفكرة بعينه ورؤيته والممثل كذلك، أما المخرج الذي هو أب العمل فيرى على نحو أشمل، وقد تعلق فكرة في مرحلة وتخفت في مرحلة أخرى، كما أن هناك مستويات مختلفة للتلقي، لذا لا نستطيع أن نقول إن العرض يتحدث عن شيء يعنيه.

تابع صادق: الاستثمار في البشر يغير الدول والأمم، حتى إذا كانت هناك موارد مادية، فالمورد البشري يعد أهم عناصر



أحمد صيام: فكرتي منبعها دعوة عبد الناصر للقومية العربية.. وما أوجبنا إليها

والقومية وليس بالضرورة أن يكون في نفس الإطار، ففي فترة الستينات كان لدينا مجموعة من الكتاب المهمين أمثال سعد الدين وهبه ونعمان عاشور، وألفريد فرج وعلي سالم، وغيرهم، وكل منهم كان يكتب أفكارا تصب في الاتجاه الاشتراكي وكان لكل كاتب منهم منهجه في التعبير عن هذا الاتجاه وتقديمه بالشكل الذي يراه وكانت كل الكتابات تتجه للصالح العام وللتثقيف.

وختم صيام بقوله إن العرض يطرح سؤالاً مهماً وهو: هل يستطيع الحب لم شمل العرب.. أم أنهم سيهدمون الحب الذي يجمع بين الحبيبين؟

دروس مهمة

يجسد الفنان ميدو عادل دور سامي الذي تربطه علاقة حب بفتاة تجسد دورها الفنانة دنيا عبد العزيز، وعندما يشعان في الزواج يضع جدهما بعض الشروط التي وفقاً لها تبدأ رحلة الحبيبين في العرض. قال ميدو عادل: العرض يضم عناصر متميزة جذبتني للعمل منها الموضوع والتعاون مع المخرج المبدع ياسر صادق، وأهم ما يميز النص هو الرحلة التي تكشف أمورا كثيرة ومعاني مهمة للحبيبين، وفكرة الحب بمعناه الأشمل. وتضيف الفنانة دنيا عبد العزيز: من خلال الرحلة سرتي الحب وكيف يمكن أن يتعرض في مجتمعنا للكثير من الصراعات. تابعت: ما جذبني في النص أنه مختلف، وأشعر أنه سيحقق إضافة لتاريخي الفني، وآخر العروض المسرحية التي قدمتها كان «رئيس جمهورية نفسه» بطولة محمد رمضان، وقد حققت فيه نجاحا كبيرا، وكانت رغبتني ألا أقدم مسرحاً إلا إذا شعرت أن النص المقدم مختلف ويحوي رسالة مهمة وهادفة.

الكوميديا ذات المضمون

وتلعب الفنانة فاطمة عادل دور الابنة الأكثر من أسرة في أكثر من دولة عربية وعن دورها قالت: ما يميز الدور أنه يتيح التنوع في الأداء واللهجات، وقد جذبني وجود الكوميديا التي تحمل المضمون وهو شيء جيد، فكما نعلم أحد أهداف الفن هو الترفيه، ولكن إذا كان هذا الترفيه ذا مضمون يكون الأمر مكتملاً.

رنا رأفت

كم كبير من السخف.. وفي «حب رايح جاي» نعيد الكوميديا بركائزها الأصيلة التي تحوي مضمونا وهدفا في قالب استعراضي.

بواعث وطنية وقومية

يجسد الفنان أحمد صيام دور الأب في أكثر من بلد عربي، وعن أدواره قال: سبق وأن جسدت أكثر من شخصية في أكثر من عرض مسرحي ولكن في مسرحية «حب رايح جاي» الأمر مختلف بشكل كبير، فالشخصيات متشابهة في الشكل ومختلفة في الجوهر، كل شخصية لديها نقيصة أو عيب ينفر الشاب والفتاة منها، في إشارة إلى ما قامت به الأنظمة العربية من أدوار في تفرقة الشعوب عن بعضها البعض، وأن كل دولة بها نقيصة ما يجب أن تقوم بإصلاحها حتى نتجمع مرة أخرى ويتم «لم الشمل».

أضاف: النص فكري التي كانت دائما ما تؤرقني، لما نلمسه من التفرقة الحادثة بين الحكومات العربية، ولكن مع طوال الوقت واختلاف الحكومات نرى الشعوب متألفة مع بعضها البعض، وهناك حب كبير بين المواطنين في كل دولة عربية. وبصفتي رجلا نشأ في عصر جمال عبد الناصر أحمل بعضاً من الفكر القومي، والمسألة القومية تؤرقني، وهو ما سعى إلى تحقيقه الرئيس الراحل جمال عبد الناصر الذي كان له نظرة بعيدة.. تابع: ظلت هذا الفكرة عالقة بذهني لمدة طويلة وتحديث بها مع المخرج ياسر صادق، ولكن نظراً لانشغالي قررنا أن يقوم المؤلف سامح عثمان بكتابتها.

واستطرد: نحتاج إلى مسرح موجه نحو تحفيز البواعث الوطنية

التقدم في أي أمة أو شعب وهو ما يساهم في التطور والتقدم، والبذرة الأساسية لهذا الأمر هو حب الوطن والانتماء إلى أرضه، فإذا أحببنا الوطن وأحب كل منا الآخر وتقبله بغض النظر عن هويته أو سلوكياته سترتقي بالشعوب.

وعن التكنيك الذي يعتمد عليه في العرض قال: لي بصمتي الخاصة في عمالي ولا أتعامل بمدرسة إخراجية بعينها ولكن من الممكن أن أتبع أكثر من مدرسة إخراجية أو أقوم بدمج مدرستين في وقت واحد.

وعن فن الكوميديا قال: الكوميديا أسرع وأكثر تأثيراً في توصيل مضامين أي عمل فني، بخلاف التراجيديا التي تقوم بعمل ما يسمى «بالتطهير اللحظي».. الكوميديا إعمال للعقل، ونحن بطبيعتنا شعب هزلي وكوميدي، وتظل الإيفيات عالقة في أذهاننا لفترة طويلة.

هدف ومضمون

فيما قال المؤلف سامح عثمان: العرض يناقش فكرة التجمع حول الهوية وتجمع الرفقاء، سواء كانت أسرة أو رفقاء أو مواطنين أو دول في وطن عربي، وهي أشكال للتفرقة مختلفة.

وعن ظروف كتابة النص كشف عثمان قائلاً: قمت بعمل جلسات عمل مع المخرج ياسر صادق والفنان أحمد صيام صاحب فكرة العرض وتناقشنا كثيراً وقمت بالكتابة بتكليف من المخرج ياسر صادق.

أضاف: أهم ما يميز العمل أنه عمل كوميدي، وكنا قد أهملنا تقديم هذا الجانب كثيراً ما أدى إلى خروج تيارات أخرى بها

سامح عثمان: العرض يقدم كوميديا هادفة وأصيلة وبعيدة عن السخف المنتشر

الحاصلون على جوائز «مهرجان الصعيد المسرحي للفرق الحرة»: سعداء بالتواصل ونسعى دائما لتقديم الأفضل



آية محمد عبده

واستكمل رفقي حديثه قائلا: وقد سعدنا بالمناقشة المثمرة التي امتدت لأكثر من ساعة بالندوة التعقيبية للعرض وكثرة الرؤى المتباينة لقراءة العرض من قبل أساتذة أكاديميين متخصصين كثيرين أشادوا بالعرض كثيرا من خلال ملاحظاتهم الكثيرة بالندوة. وأضاف رفقي: لقد استمتعت بمشاهدة كل العروض المتنوعة من محافظات جنوبنا الحبيب مما كون لعقلي وثقافتي الخاصة انفتاحا ثقافيا مغايرا لصعيد مصر، واستفدت من التشارك الفني بثقافة مجتمعات متقاربة، ومتباينة في تراثها من خلال المسرح بتجارب شبابية قوية ومختلفة، إضافة لذلك كان بالمهرجان ورش متنوعة أحدثت فارقا كبيرا في الخبرة المسرحية لنا جميعا حيث أتاحت الورش للمؤلفين والممثلين والمخرجين من شباب جميع الفرق المشاركة.

مفاجأة كبيرة ومبهجة

قالت آية عبده من فرقة خريشة بسوهاج الفائزة بجائزة أفضل ممثلة مركز أول: أشعر ببهجة كبيرة وسعادة بالغة بالجائزة خصوصا أنني لم أكن أتوقعها وسعيدة بمشاركتي بالمهرجان الذي حظي بالاهتمام الكبير بجميع الفعاليات، وأتمنى المشاركة بجميع الدورات القادمة، وبعروض مسرحية دوما وتابعت آية عبده قدمت من خلال عرض «شانتى»، التي الطيب» دورين مختلفين لشخصية واحدة «شانتى»، التي تتسم بالبساطة والرومانسية، وابن عمها الذي اتسم بالتفكير العقلاني والصلابة، وكان للدور خصوصيته وتركيبته الممتعة،

واستلهم المكان كفضاء مسرحي أعطت لنا وللتجربة مذاق الحصاد الكبير بعد الاجتهاد بإخلاص وتعاون كل عضو بفريق العرض.

وأكد شاذي صالح أن فريق العمل بأكمله بذل جهدا كبيرا أثناء التدريبات والتجهيزات لتقديم العرض لنلقى استحسان المتفرجين قبل لجنة التحكيم. وأتمنى المزيد من الفوز في تجاري القادمة ولكل فريق العرض ونشرف دوما محافظتنا الجميلة البحر الأحمر وثقافة وهوية منطقتنا الخاصة والمحلية الغالية الحبيبة رأس غارب التي نقلناها من خلال العرض لجمهور المهرجان بتراثنا من الرقص، والحكي والغناء.

مناقشة مثمرة

قال المخرج حسن رفقي الفائز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة عن الصورة المسرحية عن عرض «أوضة الفيران» لفرقة تياترو الوادي من الوادي الجديد: إن السعادة الكبيرة لي وللفريق العرض هي سعادة المشاركة منذ البداية وسعيد لحصول العرض على الجائزة بالمهرجان وهذا تشريف ومسئولية وتكليف يدفع بنا إلى العمل مجددا بحماس شديد وطاقة أكبر لنستعد، ونقوم بالتحضير لتجربة جديدة وتقديم ما هو أفضل وأجمل ليحظى بحب وإعجاب جمهور المهرجان دوما وفي كل مكان نقدم فيه مسرحا، ونحن نستعد من هذه اللحظة أن نشارك في الدورات القادمة لمهرجاننا مهرجان الصعيد، ونتمنى دائما أن نتشرف بالمشاركة فيه.

بفعل هذا العالم السحري الذي لا يمكن أن تحتويه الكلمات، أبو الفنون، المسرح.. قدم شباب الصعيد تجاربهم المسرحية الجديدة بمهرجانهم «مهرجان الصعيد المسرحي للفرق الحرة» في دورته الرابعة بطاقة وقودها الحب والأمل، وكانوا نافذة مهمة جدا للإطلاقة على الآخر، واجتمع المشاركون جميعا على المحبة والتواصل، والمساعدة والوقوف جنبا إلى جنب لتقديم عروض تسعد المتفرجين، متناسين التنافس أو الحصول على المراكز الأولى، لذا احتفينا بهذا النجاح، والتواصل مع غالبية الفائزين للتعبير عن فرحتهم، وفوزهم وأحلامهم، والتقت «مسرحنا» مع هؤلاء الذين بذلوا جهدا كبيرا فكلل هذا الجهد بالنجاح والتميز.

تغريبة

هوية المكان وثقافته

قال المخرج شاذي صالح الفائز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة عن الأداء الجماعي عن عرض «تغريبة»: شاركت من قبل بعروض كثيرة من خلال فرق الهواة والمسرح الحر، ولكن تقديمي لعرض «تغريبة» كان له خصوصيته لطبيعة العرض المختلفة وهذه المشاركة بالمهرجان لها مكانتها وقوتها الكبيرة شرفنا بها، وسعيد بالجمهور والتفاعل الكبير جدا أثناء العرض وبعده، وبالمناقشة الثرية عقب العرض، وكانت هذه هي الجائزة، لقد عملنا بحب وإخلاص، والجائزة مفاجأة مبهجة خصوصا أنها جائزة لجنة التحكيم الخاصة عن الأداء الجماعي،

من مهاراتي وأقدم شكري الخاص لفريق العرض، وللمخرج فهمي الخولي على نصائحه، وصديقي المخرج محمد شندي لمساندته، وكل من وجهني ودعمني وجزى الشكر لمخرج العرض مصطفى إبراهيم لهذه المشاركة وهي الخامسة معه هذا المخرج المتميز الذي يجيد توظيف ممثليه في العرض وإعطاءهم المساحة الشخصية الحرة للإبداع، ونحن الآن في انتظار الغد؛ لأنه يأتي دائما بالجديد والقادم أقوى بإذن الله.

تجربة إنسانية

قال المخرج أحمد عبد الباسط الفائز بأفضل مخرج ثان بالمهرجان عن عرض "العرايس" لفرقة ويكيبيديا بأسبوط: يحيط بي هالة كبيرة من الفرحة للفوز وسعيد للمشاركة بالمهرجان عاما بعد عام كأول وأهم فعالية مسرحية تحتفي بمسرح الصعيد وأهميته في خلق كوادر جديدة تتلاقى وتتفاعل لتسهم في الحركة المسرحية المصرية، فكنتم ممتنا لتجربة المشاركة بمحاولة تقديم رؤية فنية للعرض وقد سعت من خلال المناقشات والتواصل مع الفرقة لتقديم تجربة إنسانية تركز على توصيل أهدافها خارج حوائط المسرح إلى مجتمعنا بالصعيد وأسرا لتشكل وعي يقوم على رؤية مغايرة للأنثى من قبل الآخر، وكذلك سعدت بالعمل مع فرقة العمل المميز ولم يكن يخطر ببالي الفوز بالجائزة وأعدنا تجربة أثرت مداركي الفنية، والوعي الإنساني بالآخر.

تمثيل مشرف للفرقة والعرض

قال عبد الرحيم عطا الفائز بجائزة أفضل ممثل مركز أول بالمهرجان عن دوره بعرض «طرح افتراضي»: هذه المشاركة تختلف كثيرا عما قدمته من قبل، وعن أي مشاركة بأي فعالية حيث شعرت في هذه المرة أن المحاولة والتجربة هي تمثيل لاسم محافظتنا، وبذلنا جهدا كبيرا ومميزا طيلة فترة التدريبات والبروفات، ووجدنا مكافأتنا حيث نتاج هذا الجهد كان الحب والوعي بالتجربة من جمهور المهرجان متوجا بالفوز بجائزة العرض فهذا نجاح لكل الفرقة. وعن جازتي، فهذا مذاق النجاح وجني الثمار بعد جهد كبير تحمل معنى خاصا جدا للنجاح، إضافة لذلك أن المهرجان ساعدني كثيرا على التعرف على ثقافات جديدة بصعيدنا مصر من خلال المسرح للفرق وتجاربهم ذات الطاقات العالية وخبرات مختلفة ومتطورة. وأضاف عطا: أتمنى استمرار المهرجان، وأن تتوالى دوراته في كل عام بقوة، وأحلم بأن أكون ممثلا ناجحا ومميزا في المسرح.

وسام عظيم

قال المؤلف والمخرج محمد موسى الفائز بجائزة أفضل عرض للمركز الثالث بالمهرجان عن «طرح افتراضي» بقنا: سعيد جدا بالفوز وتمثيل فرقتي «أناكوندا» بالصعيد وبالمشاركة بصفة خاصة فالجائزة هي تشريف لي، وللفرقة كلها، وأعد هذا النجاح وساما عظيما لي وللفرقة. وأضاف موسى: ورغم أية صعوبات بالتجربة، فإن الجميع تكاتف لنجاح هذه التجربة، وسعيد بكل الشباب بالعرض، وأتمنى أن تتوالى دورات المهرجان، ويشارك به عروض كثيرة، وهذه الدورة كانت مميزة ومتطورة، ومتقدمة وأعدنا في مقدمة المهرجانات المسرحية بمصر وأحلم أن أصبح مخرجا مميزا بالمسرح ومن أهم المخرجين بمصر.

«مهرجان الصعيد المسرحي للفرق الحرة» نظمته جمعية أصدقاء أحمد بهاء الدين محافظ أسبوط ينظم لتطوير ودعم آليات دعم الفرق الحرة في الصعيد بالتعاون مع الهيئة العامة لقصور الثقافة بوزارة الثقافة، وبرعاية محافظة أسبوط.

همت مصطفى



حسن رفقي

وممتنة لما وجدناه من مجموعة كبيرة أساتذة وفنانين قدموا لنا كل الخبرة والثقافة الفنية بالمهرجان.

حماس شديد وطاقة كبيرة

قال محمد يسري الفائز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة للتمثيل عن دور السقا بعرض «الإنسان الطيب»: أشرك كمثل ومؤلف ومخرج، وعضو في فرقة أحمد بهاء الدين المسرحية وشاركت بالتمثيل منذ عام 2011 في الكثير من العروض المسرحية بأسبوط، وحصلت على عدة جوائز في التمثيل والتأليف والدراما الحركية، لكن شعوري بالفوز هنا لا يوصف، فقد جاء بوقت كنت في احتياج كبير له ولیدفعني للأمام، ويحفزني في المسرح وهو بمثابة تعويض لي عن تعب ومجهود ما قمت به في السنوات السابقة، وجاءت هذه الجائزة بمقاتها الصحيح، وأعز بها بشكل شخصي رغم أن الدور الذي قدمته لم يكن دورا كبيرا بمساحته، وأنا لست راضيا عن أدائي بالدرجة التي تجعلني أحصل على مثل هذه الجائزة بينما كل ما قيل لي بعد العرض من الجمهور والأصدقاء المسرحيين عوضني عن إحساسي بالتقصير، وأعد هذه الجائزة خطوتي الأولى للتقدم والاستمرار والتطوير



حنان بدر



شاذلي صالح

وسعدت لاستقبال الجمهور للعرض وتهنئته لنا عقب تقديمه، ومباركتهم لنا جميعا، والتواصل الكبير بين الجميع بكل حفاوة وترحاب من المشاركين والمنظمين بالمهرجان.

حدث مهم

قال مصطفى غانم الحاصل على جائزة أفضل ممثل دور ثان من عرض «دايرة الهوامش»/ أسبوط: إن مهرجان الصعيد المسرحي حدث مهم لي بذاته أنتظره من العام للعام سواء كنت مشاركا، أو مشاهدا فحسب، لأقوم بمتابعة كل فعالياته، وحضور جميع عروضه كمسرحي بالصعيد، ولم أكن أفكر أو أنتظر الجائزة أو الحصول على تميز، وكنت أجتهد بحب وإخلاص فقط من أجل السعي نحو إعجاب الجمهور وكنت أشعر بتصديق كل ما أقدمه للجمهور، وأتمنى القبول منه، وممتن لله على الفوز، ولمشاركتي ومشاركة الكثير من شباب مسرحيين من محافظات الصعيد في فعاليات المهرجان بهويات وثقافات متنوعة مما أحدث تشاركا وتفاعلا للثقافات المختلفة بالصعيد، ومما سيوطد ويثري العلاقات الاجتماعية بفعل المسرح وجائزة التمثيل أسعدتني كثيرا، وشرفني كل من ساهم في نجاح العرض.

وأضاف غانم: إن المشاركة في المهرجان فرصة كبيرة للتقرب والتواصل مع فنانين من مدن وقرى محافظات الصعيد ومن مختلف محافظات مصر أيضا من الأساتذة بالندوات والورش، وأسعى للمشاركة في كل الدورات المقبلة، وأهم ما ميز المهرجان الورش التدريبية ضمن فعالياته الأساسية بمدرسين متخصصين مما أدت إلى زيادة الوعي الفني لجميع المشاركين.

محطة مهمة

قالت حنان بدر الفائزة بجائزة أفضل ممثلة دور ثان: شاركت كممثلة بدور الفتاة بعرض «تسمحي بالرقصة دي» لفرقة حواديت بقنا، وهذه المشاركة الثانية للعام الثاني على التوالي لي بالمهرجان، سعيدة بها جدا وبالجائزة، وكذلك بنجاح الفرقة والعرض، وأتقدم بكل الشكر على التنظيم المتميز، والرائع الذي وجدناه حيال المشاركة بالمهرجان، وتعد هذه التجربة محطة فنية مهمة لنا ولكل فريق العمل ولها أهميتها الكبيرة لي في رحلتي، وتجاري المسرحية وللمستقبل في استكمالنا الطريق كمثلين ومسرحيين بفرقتنا، وأتمنى أن تتعدد مشاركتنا بفعاليات ومهرجانات مسرحية في كل أرجاء مصر،

سأستمر في نشر السعادة

وصية عم صابر المصري في حفل تأبينه!



نبيل بهجت: شيخ لاعبي الأراجوز صنع من قلب الجوع الضحك

مسرح بلاش" في 2013، كما شارك بعروضه في عمل مشروع الأرشيف القومي للأراجوز المصري الذي أصدره المجلس الأعلى للثقافة في 2012. قدم عم صابر عروضاً في الكثير من دول العالم ومنها: «إيطاليا، وإسبانيا، وفرنسا، واليونان، وتونس، وموريتانيا، والكويت، والبحرين، والإمارات، وغيرها». كما كان يقدم عرضاً أسبوعياً مع الفرقة في بيت السحيمي بالمجان للجمهور، وحصل كذلك على الكثير من الشهادات التقدير والدروع، من وزارة الثقافة التونسية، والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، والمكتب الثقافي المصري بموريتانيا، والمكتب الثقافي المصري بفرنسا، والمكتب الثقافي المصري بالكويت. أما أهم الجوائز التي حصل عليها في حياته، فكانت جائزة الكونز البشرية الحية من الشيخ سلطان القاسمي في 2016، وكذلك تكريمه من الهيئة العربية للمسرح في 2015. فيما كان أحد منجزاته الكبرى هي مساهمته في الاعتراف العالمي بفن الأراجوز من خلال منظمة اليونسكو، كأحد أهم الفنون البشرية التي يجب الحفاظ عليها من الانقراض. ياسمين عباس

وألقى «بهجت»، خلال الحفل، قصيدة تقول كلماتها: «وبفقدك صارت كل مباهجنا أشياء، وتناثر قلبي كزجاج مكسور فوق رصيف العمر، من يجمعني ويرمم شرخ الوجد/ فرقيق الدرب وشيخ طريقتنا أخرجنا من حضرته/ بل قد خرج ليرقى/ ترك الجلّاس دون الورد ودون دليل، كنت تجلي وأنيس الخلوة بابا للملكوت/ كنت وكنت لم يكشف سرك إلا الموت/ فأعذرتني لو بحت. أن تصنع من قلب الجوع الفقر، القهر، الضحكات فتلك عبادة/ أن تحملها للناس فتصلي صلاة الفرح وتلزم باب الفرح فتلك عبادة/ أن تحيا مثل المصباح بقلب العتمة لينير لأهل الدرب طريق، فتلك عبادة/ مولاي الحمل ثقيل والكل تخلى أو باع/ مولاي قد عاهدنا الله فلماذا أسرعرت خطاك إلى النور وحيدا وتركت غريباً/ لا أبكي جزعا بل خوف من كشف الستر/ فشيخ طريقتنا وإمام الحضرة أخرجنا أو قلّ ملّ من الجلّاس ودخل بطي النور فحجبنا». شارك العم صابر في الكثير من المشروعات والمبادرات التي أطلقتها فرقة «ومضة»، ومنها: «مشروع إعادة الأراجوز للشارع» الذي بدأ منذ 2003، و«مشروع دراما في الفصل المدرسي» الذي بدأ منذ 2007، و«مشروع هنوح للناس

«اليوم وبعد أن تجاوز عمري 80 عاماً وفقدت بصري تماماً، أعلن أنني سأستمر في نشر السعادة والضحك بين الناس، لم أفقد الأمل يوماً في قدرتنا على صنع عالم سعيد فلا تفقدوا الأمل في ذلك»، تلك كانت وصية عم صابر المصري، شيخ لاعبي الأراجوز، بعد أيام من تجاوزه سن الثمانين لم يمهله القدر أكثر من أيام معدودات، ووافته المنية يوم 7 أكتوبر الجاري.

أقامت فرقة ومضة لعروض الأراجوز بالتعاون مع بيت السناري التابع لمكتبة الإسكندرية، حفل تأبين لشيخ لاعبي الأراجوز العم صابر المصري، في مقر بيت السناري بالسيدة زينب.

وقال الدكتور نبيل بهجت، خلال حفل تأبين شيخ لاعبي الأراجوز: «عندما تتأمل قسما وجهه لا ترى إلا الوطن. تسمع صوت أمانته يحيط بالمكان فتشرق وجوه الأطفال بالضحك حتى تغرورق أعينهم بالأمل، يحملها للناس من دون مقابل، أن تصنع ذلك فتلك عبادة، أن تحملها للناس فتصلي صلاة الفرح وتلزم باب الفرح، فتلك عبادة، أن تحيا مثل المصباح بقلب العتمة لينير لأهل الدرب طريقاً، فتلك عبادة». وأضاف «بهجت»: «في صحبة العم صابر تشعر أنك في حضرة عشق صوفي، هو إمام الفرح فيها، سألته عن شعوره بالضحكات التي تنهمر عليه ولا يراها بحكم فقدان نظره في السنوات الأخيرة؟ فأجاب: «قلبي يراها»، ولسان حاله يقول: «قلوب العاشقين لها عيون.. ترى ما لا يراه الناظرون».

نصر أكتوبر المجيد

هل أخذ حقه من التوثيق المسرحي أم ذهب ليشكو المسرحيين للسماء؟!

منذ عام ١٩٧٣ يعيش الشعب المصري ويتنفس أصداء بطولات حرب أكتوبر ويضع نصب عينيها دائما هذا النصر العظيم الذي لم يحدث في التاريخ من قبل، والذي وصفه العالم كله بالمعجزة التي تنم عن قوة وصلابة الشعب المصري وقوة إيمانه وعزة ورفعة جيشه الأبى. ودائما يتدخل الفن ليضع بصمته بعد الحروب والبطولات التاريخية في كل دول العالم ويعلن وجوده في رصد وتوثيق وتسجيل وتأريخ تلك البطولات، وبين مدى تأثير الفنون بأنواعها على الشعب والأجيال اللاحقة في تقوية الانتماء والحس الوطني والتعريف بطولات الجنود البواسل لحماية كيان الأمة.

وقد شارك المسرح المصري بدوره في حرب الاستنزاف التي كانت تمهيدا لمهما لحرب أكتوبر ولولاها ما حدث النصر العظيم. فقدم على خشبات المسرح الكثير من العروض التي ترفض الهزيمة وتدعو لضرورة الاستعداد للمعركة الكبرى بشحن الهمم والعمل على رفع الروح المعنوية، ومن أهم هذه العروض، كما ورد في كتاب "المسرح المصري مائة وخمسون عاما من الإبداع"، ما قدمته فرقة «المسرح القومي»: كوابيس في الكوايس: تأليف سعد الدين وهبة، وإخراج كرم مطاوع عام ١٩٦٧، وطني عكا: تأليف عبد الرحمن الشرقاوي، وإخراج كرم مطاوع عام ١٩٦٩، ليلة مصرع جيفارا: تأليف ميخائيل رومان، وإخراج كرم مطاوع عام ١٩٦٩، النار والزيتون: تأليف ألفريد فرج، وإخراج سعد أردش عام ١٩٧٠، كما شاركت الفرق المسرحية الأخرى بتقديم عروضها الوطنية، فقدمت فرقة المسرح الحديث عام ١٩٦٨ عرض أغنية على الممر: تأليف علي سالم، وإخراج أنور رستم، وقدم مسرح الجيب عرض رسالة إلى جونسون عام ١٩٦٧ من تأليف عبد الرحمن الشرقاوي، وإخراج كرم مطاوع، كما قدمت فرقة «مسرح الحكيم» عام ١٩٦٧ مسرحيتين من تأليف محمد العفيفي وإخراج جلال الشرقاوي وهما: أرض كنعان (أو فلسطين ٤٨)، والصليب، وقدمت عام ١٩٦٩ مسرحية زهرة من دم: تأليف سهيل إدريس، وإخراج كمال ياسين، وجان دارك: تأليف جان أنوبي، وإخراج أحمد زكي عام ١٩٧٠، شمشون ودليلة: تأليف معين بسيسو، وإخراج نبيل الألفي عام ١٩٧١، غوما الزعيم من تأليف مصطفى محمود، وإخراج جلال الشرقاوي عام ١٩٧٢، وكذلك قدمت أيضا فرقة مسرح الجيب ثورة الزنج: تأليف معين بسيسو، وإخراج نبيل الألفي عام ١٩٧٠، الغول من تأليف بيتر فايس، وإخراج أحمد زكي عام ١٩٧١.

وبعد هذا كان علينا أن نتوقف لنتساءل حول نصر أكتوبر وبطولات الجيش المصري، هل وثقها المسرح دراميا ومنحها ما تستحق من عروض مسرحية؟ وما الذي يجب على كتاب ومخرجي المسرح والقائمين على الجهات والمؤسسات المسرحية التابعة للدولة عمله تجاه انتصارات أكتوبر وبطولات قواتنا المسلحة؟

✦ أحمد محمد الشريف



في بداية لقاءنا يطعننا المؤرخ المسرحي د. عمرو دواردة على ملحة تاريخية توثيقية للعروض التي قدمت بعد حرب أكتوبر مباشرة، فيقول: لقد أوليت هذا الأمر اهتماما خاصا في كتابي "المسرح المصري مائة وخمسون عاما من الإبداع"، حيث قمت بربط الأحداث السياسية والعسكرية والاقتصادية والاجتماعية بما قدمه المسرح وتأثير كل ذلك على مسيرته، وأوضحت أن حرب أكتوبر عام 1973 كانت بادرة الأمل أمام الإرادة المصرية والعربية لتثبيت ذاتها، وفي فورة الحماس عمل المسرحيون على تقديم عدد من العروض الحماسية الوطنية فقام «المسرح القومي» بتقديم العروض التالية: أقوى من الزمن: تأليف يوسف السباعي وإخراج نبيل الألفي عام 1973، صلاح الدين: تأليف محمود شعبان وإخراج كمال حسين عام 1973، حدث في أكتوبر: تأليف إسماعيل العادلي وإخراج كرم مطاوع عام 1973، حبيبي شامينا: تأليف رشاد رشدي وإخراج سمير العصفوري عام 1973، سقوط خط بارليف: تأليف هارون هاشم رشيد وإخراج سناء شافع عام 1974، النسر الأحمر: تأليف عبد الرحمن الشرقاوي وإخراج كرم مطاوع عام 1975، باب الفتوح: تأليف محمود دياب وإخراج سعد أردش عام 1976.

حسام حازم، وإخراج أحمد زكي، نوار الخير: عام 1979، تأليف توفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، وإخراج حسن عبد السلام. أضاف دواردة: ورغم كثرة الأعمال السابقة نسبيا إلا أنه يجب ملاحظة أن عددا كبيرا من هذه المسرحيات كتب وقدم في عجلة بحيث أصبحت أقرب إلى عروض المناسبات والاحتفالات التي يصعب إعادة تقديمها بعد ذلك. ويقترح الناقد الأكاديمي أ.د. أسامة أبو طالب إقامة مسابقة عامة للكتابة عن الحرب من خلال ورش للتأليف قائلا: لم

عبد الغني، وإخراج مجدي مجاهد، جبل المغماطيس: تأليف سعيد عبد الغني، وإخراج فهمي الخولي، حراس الحياة: تأليف محمد الشناوي، وإخراج أحمد عبد الحلیم، كذلك قام قطاع «الفنون الشعبية والاستعراضية» بتقديم عدة مسرحيات غنائية استعراضية من أهمها: حبيبي يا مصر: عام 1973، تأليف سعد الدين وهبة، وإخراج سعد أردش، الحرب والسلام: عام 1974، تأليف يوسف السباعي، وإخراج محمود رضا ومحمد صبحي، مصر بلدنا: عام 1978، تأليف

وقدمت كذلك فرقة «المسرح الحديث» بعض العروض الوطنية ومن أهمها: مدد مدد شدي حيلك يا بلد: عام 1973، تأليف زكي عمر، وإخراج عبد الغفار عودة، رأس العرش: عام 1974، تأليف سعد الدين وهبة، وإخراج سعد أردش، العمر لحظة: عام 1974 تأليف يوسف السباعي، وإخراج أحمد عبد الحلیم، الحب والحرب: عام 1974 تأليف شوقي خميس، وإخراج عبد الغفار عودة، كما شاركت فرقة «مسرح الطليعة» بتقديم ثلاثة عروض عام 1974 هي: القرار من تأليف سعيد



عبد الغني داود



عمرو دواره

عمرو دواره: عدد كبير من عروض أكتوبر أقرب

إلى عروض المناسبات ويصعب إعادة تقديمها

تاريخ أمتنا. وأسقطنا ثمارها طمعا في جزرة علقنا لنا على عصا. ويشير الباحث المسرحي د. محمد نصار إلى عدة نقاط مهمة قائلا: حرب أكتوبر ظلمت رغم قيمتها السياسية والعسكرية والتاريخية في كل الأعمال الفنية، سواء على مستوى المسرح أو المستوى السينمائي، فهي لم تأخذ حقها المنشود. وقد قمت بإجراء دراسة عن ثلاثين نصا مسرحيا، تناولت منهم ثمانية عشر نصا في موضوع رسالة الدكتوراه. ورأيت أن ما يميز حرب أكتوبر أنها تسجيلية وتعتمد في مادتها على وثائق عسكرية وتاريخية، تحمل أرقاما وإحصاءات وبيانات عسكرية، والمادة الفيلمية التي كانت تذاع آنذاك في التلفزيون. وعلى المبدع أن يأخذ هذه المادة وينشئ عليها المادة الدرامية الخاصة به، ومع ذلك جاءت النصوص الدرامية غضة وبكر ولم يكن مؤلفوها على مستوى الحدث، وأنا مثلا فكرت أن أقوم بدراسة عن ثورة يناير، لكنني تراجعته لأن الأعمال التي تقدم حينها تكون معظمها أعمالا بها سذاجة وتلقائية واعتباطية وليس بها النضج الكافي للتقييم. أضاف: لدينا نص (حمام على برج القدس) لعبد العزيز عبد الظاهر، هذا النص ولد يوم 12 أكتوبر 1973 وكانت الحرب على أشدها، وكثير من النصوص التي قدمت عن حرب أكتوبر ظلمت الحرب ولم تستطع إظهار بطولاتها، البيانات العسكرية كانت غالبا تحمل جانبا من الشك بعدما حدث في حرب 67، كانت هناك درجة من التوجس ناحية البيانات، فانتظر الكتاب حتى تكون هناك بيانات حقيقية بين أيديهم ويتحقق النصر بشكل نهائي ثم يشرعون في الكتابة بعد ذلك بدلا من أن تنتج كتابات ساذجة، لذا كان عليهم الانتظار لوضوح الرؤية ثم تنتج كتابات ناضجة بعد ذلك، تابع: من كتب مبكرا عابت كتاباته السذاجة أو البساطة وليس بها العمق الدرامي والقدر الكافي من إبراز البطولات، لأنه ليس لديهم معلومات كاملة، وبعد الحرب توفرت البيانات التي تكفي لكتابة مسرح تسجيلي عن

النار من ممارسات سياسية أفقدت النصر العسكري طعمه. إن الأمم المنتصرة تفرض رؤيتها على ساحة النزاع وما حدث أننا قيدنا بالصلح مع العدو الذي حاربناه وقتل أبنائنا، وهذا أفسد المسرح. تابع: حدث أن قدمت إلى المسرح الحديث بعد كامب ديفيد نصا بعنوان (الزعيم ست الغرب) وهي شخصية من السيرة الهلالية أخت الزناتي خليفة. وتزعمت مقاومة بني هلال الغزاة لتونس. ورأيت أن الإعلام الذي سهل للهلالي احتلال تونس يستحق الوصف بالخيانة. وكان على رأس إدارة المسرح آنذاك مؤلف مسرحي ربما لا يذكره أحد. سألته عن النص. فقال إيه اللي انت كاتبه ده.. قلت له مسرح.. قال لي دا مسرح حقد.. لم يناقشني في فنيات المسرح لكنه دافع عن النظام القائم آنذاك.. وسحبت نصي وخرجت. حينما يسود إدارة المسارح مثل هذا. هل تتوقع أن يقدم عن أكتوبر أو ديسمبر أي عمل جاد. ربما بعد أجيال تزول الغمة ويستطيع كتاب أن يكتبوا بصدق عن معركة سجلها بالفخر



أسامة أبو طالب

أسامة أبو طالب: المسرح لم يأخذ الوقت الكافي لهضم

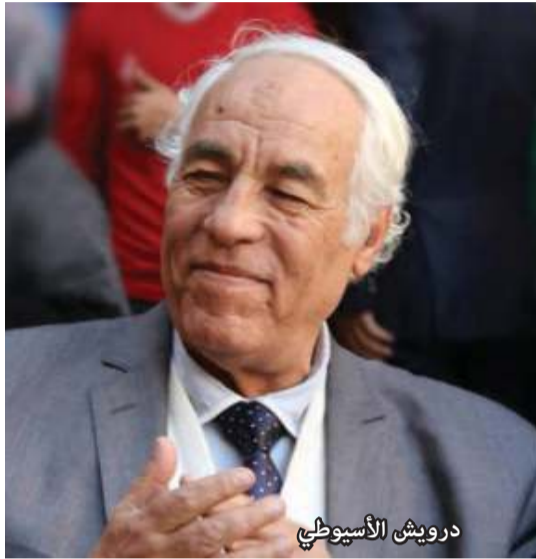
الانتصار.. والانفتاح الاقتصادي أثر في الذوق العام

يكن الإنتاج المسرحي على نفس مستوى المعركة والحرب ولا مستوى الانتصار العظيم، رغم أنه في تلك الفترة في 73 وجد كتاب مسرح حقيقيين، لكن الأعمال لم تكن بالعمق المطلوب، أضاف: الأفلام الأوروبية والأمريكية عن الحروب كانت أفلاما كبيرة ومؤثرة وعميقة، لكن الحركة المسرحية المصرية لم تعط نصر أكتوبر حقه، وهذه لها أسباب لا بد لأن يتم دراستها على المستوى العلمي، فالسينما كانت متقدمة أكثر وتستطيع أن تنتقي منها بعض الأعمال المناسبة، لكن المسرح لم يأخذ الوقت الكافي لهضم الانتصار ولتتمتع بثماره، فمن وجهة نظري أرى أن سياسة الانفتاح الاقتصادي التي هجمت بسرعة شديدة أثرت في الذوق العام وفي عملية التلقي، وبالتالي كان لها تأثير في عملية الإنتاج المسرحي العميق الذي لم يختمر وهذا ليس في المسرح فقط، ولكن في السينما أيضا حيث ظهرت أفلام المقاولات، تابع أبو طالب: الحركة الفنية مقصرة عموما في حق هذا النصر الفريد من نوعه، فقصر البطولة موجودة وقصص الإعداد والتدريب وحرب الاستنزاف موجودة وعلينا أن نستخرج كل ذلك ونعمل من خلاله. واعتقد أن هناك ملفات وعلى الجهاز المسؤول في الدولة أن يفتح ملف البطولات الرائع للقراءة والاطلاع للاستلهاهم ولإنتاج الأعمال الفنية المناسبة. وعلى الجهاز الإبداعي سواء كمؤسسات أو أفراد أو مسؤولين التحضير لأعمال ذات قيمة حقيقية وهضمها وليس مجرد تقديم أغاني حماسية وصيحات الفرح والانتصار.. أضاف: إن المطلوب هو التوغل واستبطان وقراءة الشخصية المصرية بعمق شديد جدا، وهذا ليس موجودا، أقصد دراسة الهزيمة الساحقة في 67 ثم الانتصار العظيم في 73، ست سنوات كانت فارقة وفاصلة، على الرغم من كل التحصينات الضخمة والتكنولوجيا الإسرائيلية انتصر المصريون، هذا سر من الأسرار وعبقورية هذا الوقت القليل، مارأيانا من هدم السائر الترابي بخراطيم المياه وإغلاق أنابيب النابالم الحارقة وغيرها من الأحداث العظيمة والبطولات.. تابع: على الكاتب المسرحي قراءة ودراسة كل ذلك بعمق وإن لم يكن الكاتب المسرحي قادرا على ذلك فيمكن تنفيذه من خلال الورش، بحيث تقام ورشة أو اثنين أو ثلاث من خلال مديريات الثقافة الجماهيرية ويشرف عليها عقول ناضجة وليس مجرد موظفين أو كتاب محدودي المهوية، ولا بد أن يكون بها عسكريون درسوا هذا التاريخ ومادة علمية حقيقية وأساتذة علم نفس وفنانون حقيقيون متخصصون في الدراما لكي يتم إنتاج أعمال على مستوى متوازي، وتفتح مسابقة كبيرة على مستوى الثقافة لتقديم أعمال ذات قيمة حقيقية ومنتسمة بالصلابة وبالعمق.

أما الكاتب درويش الأسيوطي فيوضح تجربته منتقدا إدارات المسارح حينها قائلا: المسرح من الإبداعات التي تحتاج إلى وقت للتأمل والنضج، دعك من نصوص المناسبات الاحتفالية. والذي لا شك فيه أن كثير من الأحداث التي جرت أيام حرب الاستنزاف وأيام المعركة تستحق التسجيل وتستحق أن يتم هضمها وإفرازها من خلال نصوص وعروض مسرحية.. وقد قدمت بعض النصوص التي كتبت بسرعة للاحتفال بالنصر على مسارح الدولة وعرضت للبيالي قليلة ثم ساد الصمت. ورغم أنني وغيري كتبنا بعض النصوص التي تتناول فترات مجيدة بل وقمت بتصوير نص (حكاية فاسكو) لجورج شحاده. لم أجد كما لم يجد المؤلفون الآخرون من يهتم بتقديم تلك النصوص. أضاف الأسيوطي: كان من المفترض أن تخرجنا المعركة العسكرية المنتصرة من حالة الكآبة وجلد الذات التي تملكنا منذ هزيمة عام 1967، وأن يفتح فخرا بالنصر مغاليق النفوس ونطلق لنمجد النصر العبقري الذي صنعه شعبنا بدماء أبائنا. لكن ما حدث عقب وقف إطلاق

درويش الأسيوطي: حينما يتولى إدارة المسارح الجبناء فلا

تتوقع تقديم عروض جادة عن أكتوبر أو حتى ديسمبر



درويش الأسيوطي

الحرب، والفترة التي كتبت عنها في دراستي لم يكن بها صورة عالية من البطولة وإنما غلب عليها الشعاعية أو الخيال ولم تكن على مستوى التسجيل مبنية على وثائق كاملة.

ويتحدث المخرج محمد الخولي عن أهمية النص المسرحي موضحاً تجربته في عرض عبور وانتصار قائلاً: بعد حرب 73 مباشرة قدم كتاب الدراما المسرحية عدة مسرحيات مرتبطة بالعبور، وقدمت أكثر من مسرحية تعالج مجهود القوات المسلحة في هذا النصر ولكن بعد انتهاء الحرب بسنوات قليلة أصبح الاحتفال بالنصر مقتصرًا على احتفالات بسيطة ومجرد أوبريتات، ولم يعد كتاب المسرح يكتبون شيئاً عن حرب أكتوبر رغم أنه شارك فيها مليون ومائتا ألف جندي، منهم مئاة ألف جندي على الجبهة، وأربعمائة ألف يحمون الجبهة الداخلية مثل محطات الكهرباء والمياه والسد العالي والعاصمة وهكذا. أما المئاة ألف الذين حاربوا على الجبهة فلو جلست مع كل واحد منهم ستجد لديه مادة ثرية تصلح لعمل دراما مسرحية أو تلفزيونية أو فيلم سينمائي، لكن للأسف كتاب الدراما كانوا مقصرين جداً في الكتابة عن هذه المعركة. بعكس ما حدث في الخارج، في كل الدول الأوروبية وأمريكا وروسيا، أي الدول التي شاركت في الحربين العالميتين الأولى والثانية، حيث تم إنتاج كم هائل من الأفلام والأعمال الدرامية التي تتحدث عن هذين الحربين، لكننا هنا في مصر رأينا قصوراً سواء من الكتاب أو المخرجين أو جهات الإنتاج. تابع الخولي: في السنوات الماضية أقدمت على تجربة عرض عبور وانتصار في 2017، التي ما زالت تعاد حتى الآن في المناسبات الوطنية، كما تم افتتاح عدة مسرحيات لها علاقة بحرب أكتوبر، وقد شجعت عبور وانتصار عدة فرق على إنتاج مسرحيات عن الحرب، وبحمد الله الدولة الآن تقف في صف هذا النوع من الأعمال بديل إنتاج فيلم الممر مؤخرًا وأتمنى من كتاب الدراما عموماً أن يبدعوا في الكتابة لمثل هذه الأعمال، لأن بداية أي مشروع فني هو النص

والكتابة، فإذا وجد المخرج نصاً جيداً فإنه يتحمس له ويجد جهة إنتاج تتحمس له، فالبداية دائماً موجودة عند المؤلف. ومؤخرًا طلب الرئيس من الفنانين تقديم تلك الأعمال بعد فيلم الممر. وتوجد الرغبة في وجود فيلم من نفس النوعية كل ستة أشهر وهذا معناه ووقوف الدولة بجانب الفنانين وتقديمها الدعم اللازم لوجود الأعمال الوطنية لأن وجود تلك الأعمال معناه زيادة الجرعة الخاصة بالانتماء الوطني لدى الشباب، فكلمنا زاد الانتماء كلما زاد الاطمئنان لعدم انضمام الشباب لجماعات متطرفة سواء إرهابية أو دينية متطرفة أو غيره.. والحقيقة أنني كنت أتوقع نجاح عبور وانتصار لدى الجمهور لأن الأعمال الوطنية لها صدى جيد دائماً. والجمهور متعطش لتلك الأعمال، والفنانون المشاركون في العمل بمجرد أن طلبتهم تحمسوا له جداً، كما أن الشؤون المعنوية بالقوات المسلحة أمدتني بعدد ستة أفلام خاصة بالحرب وعملية العبور ومنها تم صنع الفيلم الخاص داخل المسرحية ومن خلالها حققت

محمد الخولي: الدولة تهتم حالياً بمثل هذه

العروض وعلينا أن نتحرك نحن



باسم قناوي



محمد الخولي

الرؤية الإخراجية التي كنت أنشدها. وهذا النص كتبته عام 2012، حتى تم إنتاجه في 2017.

وينفي الناقد عبد الغني داود وجود أعمال ذات قيمة عن حرب أكتوبر قائلاً: لم يحدث أن عبر المسرح بصدق عن بطولات حرب أكتوبر، فكل ما صنعه المسرح سواء بعد هزيمة 67 أو بعد انتصار أكتوبر هو نوع من المواقبة بنفس طريقة التعبير الموجهة للمناخ العام من خلال التهليل والتصفيق فقط، في عروض هزيلة درامياً وليست ذات صقل تجعلنا نشير إلى وجود نص أو عرض يجسد انتصار أكتوبر أو الحالة العامة للناس أو الشعب. أضاف: هي مثل الأغاني والتمثيلات التلفزيونية مجرد تهليل دون عمق. تابع: وفي فترة 73 كان لدينا كتاب كبار لهم ثقل مثل سعد الدين وهبة ويوسف إدريس ومحفوظ عبد الرحمن وتوفيق الحكيم ويوسف السباعي ونعمان عاشور وغيرهم، لكن لم يكتب أحدهم ما يناسب حجم هذا الانتصار العظيم. أما في مسرحية أغنية على الممر فقد استعرض فيها علي سالم مجرد جوانب إنسانية وانتهى بالسخرية من أحد الأبطال بأن عليه الذهاب إلى إسرائيل مما يعني محو تاريخه كله. والمسألة كلها اقتصر على مجرد تقديم احتفالات يكتبها يوسف السباعي وعبد المنعم الصاوي للاحتفال الرسمي السنوي للدولة بحرب أكتوبر.

ويشرح المخرج باسم قناوي تجربته مع عرض مسرحية أمر تكليف قائلاً: لم أعرف أي عرض مسرحي يبرز بطولات أكتوبر وإنما كلها احتفالات موسمية. وقد كتب عدد من الكتاب قديماً عن الحرب منهم الراحل فؤاد دواردة كتب نص (العبور) لكنه لم يتم إنتاجه، ولا يوجد أي عروض تتحدث عن الحرب سوى بعض القصص القصيرة التي تحدثت عن فترة النكسة أكثر منها عن الحرب والبطولات. لذا يجب على المؤلفين كتابة نصوص مسرحية وليس مجرد احتفالات، نصوص مسرحية يتناول حالات إنسانية واجتماعية، تحمل حبكة مسرحية وشكل الدراما المسرحية والقالب المسرحي الذي يحتوي على بداية وصراع وذروة نهاية، وليس مجرد شكل تسجيلي وإن كان المسرح التوثيقي له أهميته، الحربين العالميتين الأولى والثانية نتج عنهما مسرحيات عالمية شديدة الرقي، وظهرت مدارس فنية كثيرة مختلفة مثل العبث والتعبيرية والسريالية وغيرها فكان للحرب تأثير كبير على الكتاب والفنانين، لكن في مصر لم يحدث ذلك سوى في الاحتفالات فقط. أضاف: عندما قدمت أمر تكليف كنت أود تقديم عمل عن الجندي المصري عموماً الذي يهدر حقه ويتحول إلى رقم عندما يستشهد، نسمع في الأخبار أنه استشهد عشرة جنود أو عشرون جندياً حتى باتت الأخبار عادية لا يفزع لها أحد، كما أنه يوجد أناس غير أسوياء يفرحون بهذا فكيف يكون ذلك؟ الشماتة في الموت. أنا كمخرج أردت أن ألقى الضوء على مجموعة جنود في كتبية مختلفين تماماً عن بعضهم في الآراء الاجتماعية والثقافة والتنشئة والبيئة التي نشأوا فيها، لكن يجمعهم حب الوطن والدفاع عنه وكلهم يستنشقون رائحة الموت من حولهم. وتلك التجربة لاقت قبولا وحماساً كبيراً من الفنانين المشاركين بها وكذلك الجمهور أبدى إعجاباً شديداً بهذا العمل الوطني. تابع: وأرى أن دور وزارة الثقافة هو نشر الوعي في ربوع المحروسة فهناك حفاوة كبيرة جداً في استقبال العرض بالمحافظات تفوق استقباله في العاصمة، لأن العاصمة مكتظة بالعروض الفنية. والمشكلة لدينا تكمن في الكتاب.. توجد قصص عظيمة وبطولات خارقة في حرب أكتوبر ولكن لم يتطرق إليها أحد إلا بالاسم فقط.

أفضل مخرج (أطفال) بالمهرجان القومي

زياد هاني: «غابة الأحلام» صراع بين الخير والشر بشكل مغاير وجديد



زياد هاني كمال ممثل ومخرج مسرحي شاب حقق نجاحا كبيرا على مستوى عروض الجامعة أثناء دراسته بجامعة عين شمس، يمتلك «تكنيكا» خاصا في تقديم عروضه.. تخرج من كلية التجارة، وقبل التحاقه بفريق التمثيل قدم الكثير من الأعمال المسرحية بالمسرح المدرسي ومنها «وطني حبيبي»، «قلبت بجد»، «ناعسة»، «برلمان الستات»، «الفخ»، «كش ملك»، «قبل أن يموت الملك» وغيرها.. قام ببطولة العرض الإيطالي «عندما يضحك البحر» الحاصل على المركز الأول بمهرجان ماريناندو بإيطاليا.. قدم مجموعة متميزة من الأعمال المسرحية في المرحلة الجامعية ممثلا ومخرجا ففي عام ٢٠١٣ قام ببطولة العرض المسرحي «أورفيوس» الحاصل على المركز الثاني في المهرجان الذاتي بالجامعة، كما شارك بالتمثيل في عرض «العريب» الحاصل على المركز الثاني بالمهرجان القومي، وفي عام ٢٠١٤ شارك بالتمثيل في العرض المسرحي «هبط الملاك في بابل» في مسابقة المهرجان الذاتي بالجامعة وحصل على جائزة أفضل ممثل ثالث، أما في عام ٢٠١٦ فأخرج عرض «طقوس» الحاصل على جائزة أفضل عرض في مسابقة المهرجان الذاتي بالجامعة وأفضل عرض بالمهرجان العربي، كما حصل على جائزة أفضل مخرج عن نفس العرض. قام ببطولة عرض سينما ٣٠ الحاصل على المركز الأول في مسابقة المهرجان الكبرى بالجامعة، وفي عام ٢٠١٧ قام ببطولة عرض «البؤساء» الحاصل على المركز الأول في مسابقة المهرجان الذاتي، وعلى المركز الثاني بمسابقة إبداع.. أخرج الكثير من الأعمال منها «أغنية على الممر»، «أسكوريال»، «تشويش مقصود»، «ملح وسكر»، كما شارك في عرض «تريفوجا» ممثلا ومخرجا منفذا، وحصل على جائزة أفضل عرض في المهرجان الذاتي بالجامعة عام ٢٠١٨ وجائزة أفضل عرض ثان بمهرجان إبداع عام ٢٠١٩ كما رشح لأفضل عرض بالمهرجان القومي عام ٢٠١٩.

ومؤخرا حصل على جائزة أفضل مخرج في مسابقة الطفل بالمهرجان القومي بعرض «غابة الأحلام».. أجرينا هذا الحوار معه حول التجربة وتفاصيلها.

حوار: رنا رأفت

حادثني الدكتور هيثم فتح الباب صاحب مدرسة الزهراء الخاصة التي قامت بإنتاج عرض «غابة الأحلام» ورشحتني لتقديم التجربة وكانت جميع العناصر الخاصة بالعمل من مسؤولي النشاط، سواء مؤلف العمل أو مصمم الديكور وغيرها.

هل قمت بعمل إعداد لنص «غابة الأحلام» خاصة وأنت ذكرت أن جميع العناصر من مسؤولي النشاط المسرحيين بمدرسة الزهراء؟

عندما يقبل المخرج على تقديم نص بعينه يكون هذا الاختيار بناء على رغبته في تقديم وجهة نظر معينة، وعندما رشحت إدارة المدرسة النص لي أوضحت لهم أنني سأقوم بقراءة النص والتعرف على وجهة النظر التي يقوم بطرحها فإذا كانت متوافقة مع وجهة نظري وأستطيع تقديم رسالة وفكرة مهمة منها سأقدم النص وبالفعل جذبتني الفكرة كثيرا..

وهي فكرة الصراع بين الخير والشر عبر مجموعة من الحيوانات التي تعيش بالغابة.. ورأيت أنها فكرة مبسطة للأطفال ومتماشية مع الواقع الحالي، فهناك الكثير من الناس الذين يسعون للتخريب لتحقيق أهداف ومكاسب شخصية وزعزعة الأمن.

مشاركة عرض «غابة الأحلام» لمدرسة الزهراء الخاصة بمحافظة المنيا تعد أول

شاركت في ست دورات للمهرجان القومي للمسرح.. وهذا العام حصلت على جائزة أفضل مخرج مناصفة فما شعورك بهذه الجائزة؟

العام الماضي وقبل تقسيم المهرجان حصل على جائزة أفضل عرض في المهرجان القومي عرض «سنووايت» للمخرج محسن رزق، وهذا يدل على أن عروض الطفل ذات قيمة كبيرة تتساوى مع العروض الكبيرة.

وهذا العام تم تقسيم المهرجان إلى ثلاث مسابقات وأعتقد أن هذا التقسيم مفيد لأنه أتاح لعدد كبير من العروض المشاركة فلولا هذا التقسيم لم تكن الفرصة سانحة لمشاركة عرض مثل «غابة الأحلام» الذي شارك من صعيد مصر.. ومنذ ثلاث سنوات شاركت بعرض «طقوس الإشارات والتحويلات» في المهرجان القومي ولكن لم يحالفني الحظ، أما هذه الجائزة فتمثل لي شهادة عظيمة لأنها من أكبر المهرجانات وأهمها في مصر.

قدمت عروضاً متميزة لفريق كلية التجارة.. ما الذي دعاك لتقديم عرض «غابة الأحلام» للأطفال؟

بعد تخرجي من الجامعة كنت معروفا بإخراجي لتجارب كثيرة لفريق كلية التجارة وفي أحد المهرجانات المقامة للمدارس الخاصة

عروض ذات جودة فنية عالية؟

اختيار الكوادر الناجحة التي تساهم في تعليم الأطفال، فكما نعلم أن المهرجان القومي يفرز مجموعة متميزة من المخرجين، ومن المهم ترشيح تلك الفئة المتميزة لتقديم تجارب للمسرح المدرسي.

- ما تقييمك للدورة الثانية عشرة للمهرجان القومي؟

شاركت في هذه الدورة كمخرج وممثل ومنفذ وأغلب ما قدم في المهرجان شاهدته.. وما أسعدني في المهرجان هو مشاركة 67 عرضاً، هذا يعد نجاحاً كبيراً، فهذا العدد المشارك يعد سابقة من نوعها، وقد توفرت كل الإمكانيات المتاحة للعروض من التجهيزات أو غيرها.. فقد كان هناك تعاون كبير من قبل القائمين على المهرجان بالإضافة إلى تطور مستوى العروض وفي كل عام يتطور المسرح بشكل كبير فهناك اهتمام كبير بالمسرح الجامعي الذي يمثل لي أهم مسار، وهو ما كنا ننادي به لسنوات طويلة.

- تعد من المخرجين المتميزين في جامعة عين شمس التي قدمت كوادر مهمة في المسرح الجامعي.. ما أهم الأمور التي تعلمتها من هذا المسرح وكيف يتم تطويره؟

أهم الأشياء التي تعلمتها في مسرح الجامعة هو التعامل كروح فريق واحد وهو ما يفتقده المخرج فيما بعد عندما يعمل خارج أسوار الجامعة، فطاقة الشباب هائلة وفي الفترة الحالية أصبح مسرح الدولة يستعين بالكوادر الشابة التي لها أثر في الجامعة سواء على مستوى تقديم عروض أو إقامة ورش بالإضافة إلى الاستعانة بالكوادر المميزة في عناصر العملية المسرحية، كما أن مسرح الجامعة يعد نافذة للمجال المسرحي والفني، وهناك روح حب وإيثار كبيرة بين شباب المسرح الجامعي.

- قدمت تجربة «طقوس الإشارات والتحولات» منذ ثلاثة سنوات وحصل على جائزة أفضل عرض في جامعة عين شمس في المهرجان الذاتي وجائزة أفضل عرض في المهرجان العربي حدثني عن تلك التجربة؟

«طقوس الإشارات والتحولات» تعد أولى التجارب الإخراجية لي، وقبل هذا التجربة كنت أقدم تجارب كممثل فقط وكانت هذه التجربة بمثابة اختبار لي كمخرج، وأحمد الله حققت نجاحاً كبيراً لي كمخرج وأشاد الجميع بتجربتي ورأوا أنني مخرج أمتلك أدواتي وأستطيع توظيف العناصر المسرحية بشكل جيد فعرض «طقوس الإشارات والتحولات» كان يمثل لي تحدياً كبيراً، فكما نعلم سعد الله ونوس كاتب من العيار الثقيل ومن الصعب أن يتصدى أي مخرج لتقديم تجربة له، حيث ينطرق إلى الكثير من الموضوعات التي قد لا يتقبلها الجمهور أو يشاهدها على خشبة المسرح، فكان الأهم كيف سأتناول هذا العرض بحيث يستطيع الجمهور المسرحي استقباله ولاقي العرض نجاحاً كبيراً وشارك في الكثير من المهرجانات.

- ما تعليقك على قلة عدد الملتقيات الجامعية الدولية وما مدى أهمية هذه الملتقيات لعروض الجامعة؟

منذ عدة أعوام تشارك عروض جامعة عين شمس في ملتقيات دولية، في العام الماضي مثل عرض «البؤساء» جامعة عين شمس وحصل على جوائز في المغرب، كان هناك عرض من كلية الطب والعام قبل الماضي شاركت كلية الحاسبات والمعلومات وهذا العام نشارك بعرض «تريفوجا» بملتقى يقام بالمغرب، والحقيقة أن الجامعة تدعمنا بشكل كبير وتوسع أن تشارك الجامعة بعروض أكثر في الملتقيات الدولية، وأن تزيد عدد الملتقيات الجامعية في مصر لأن مصر قلة الفن، وهذه الملتقيات تعد نافذة لاستقبال ثقافات مختلفة.



المسرح الجامعي يمتلك خبرات كبيرة تؤثر في حركة المسرح المصري

الضروري تخصيص جوائز لها في مسابقة الطفل، وخصوصاً وأن جوائز السينوغرافيا مقرر في مسابقتي الشباب والعروض الكبيرة. قدمت عرض «غابة الأحلام» بمنهج مختلف مبتعداً عن التقليدية التي يقدم بها عروض الطفل.. نود أن نتعرف على هذا التكنيك وكيف استطعت تقديمه من خلال الأطفال؟

الفكرة قائمة في العرض على عنصرين مهمين: المستوى المادي والممثلون وهم الأطفال.. كنت أرى ضرورة خروج حركتهم بشكل يشبه حركة الحيوانات ومثيل السلوك الحيواني وتحقيقه بنسبة 100%.. كما كنت أرغب في أن يصل ذلك للجمهور حتى يعيشون القصة بكل مفرداتها، أما على مستوى الإخراج فاعتمدت على منهج الإخراج السينمائي على مستوى نقلات الديكور والأغاني والاستعراضات والدخول والخروج من المشاهد، فقد كانت نقلات الديكور رشيقة لا تجعل الجمهور يفقد تركيزه ويستمتع بأحداث العرض.

- من وجهة نظرك ما الذي ينقص مسرح الطفل في مصر؟

ينقص مسرح الطفل الدعم، فعلى سبيل المثال مسرح الشباب وإن كان أيضاً ينقصه الدعم سواء مسرح الجامعة أو الهواة ولكن مؤخراً بدأ هذا المسرح يسلط عليه الضوء أكثر مما مضى، ففي السنوات الأخيرة قدمت مجموعة من عروض الشباب في المهرجان القومي حققت نجاحاً واستطاعت أن تلفت الأنظار لها وهذا العام أعتقد أن عروض الطفل بدأت يسلط عليها الضوء، فبدأت تشارك في المهرجانات المهمة، ولكن الأمر ينقصه شيء مهم.. هناك ضرورة لفتح المجال لمشاركات أكبر من المدارس بدلاً من مشاركة عرض واحد على مستوى الجمهورية، لأن هذا يفتح المجال والفرصة للتنافس بشكل أكبر بين عروض المسرح المدرسي، بالإضافة إلى ضرورة توفير دعم مادي أكبر، أتمنى أن تدعم وزارة التربية والتعليم المسرح المدرسي بشكل أكبر، كما أن هناك ضرورة لأن يتعرف الطلبة على أهمية المهرجان القومي لتربية النشء على التذوق الفني والبعد عن الفن الهابط.

- من وجهة نظرك ما الآليات التي يجب أن يعتمد عليها المسرح المدرسي حتى يقدم

مشاركة في المهرجان القومي فما أبرز الصعوبات التي واجهتها مع تجربتك؟

بالفعل هي المشاركة الأولى من مدرسة من صعيد مصر والأمر كان يتطلب أن يتفهم الطفل ويدرك أهمية ومعنى الكلمة التي يقولها من خلال النص المسرحي فكما نعلم أنه إذا لم يتفهم الطفل ويعي معنى الكلمة التي يقولها فمن الصعب أن يصل المعنى للمتلقي، فكان الأمر يتطلب مجهوداً ليستوعب الأطفال النص ويتعلمون الحركة على خشبة المسرح ولكن بالتدريب والتكرار استطاعوا الاستيعاب بشكل جيد.

- ألم تخشى من تقديم هذه الفكرة وخصوصاً أن صراع الخير والشر فكرة تم تناولها في الكثير من العروض المسرحية الخاصة بالأطفال؟

أعتقد أن الأهم هو كيفية تقديم الفكرة بشكل وقالب مغاير لما هو متعارف عليه وبشكل جديد وقد تحقيق هذا الأمر في عرض «غابة الأحلام». فقد كان بالنسبة لي أن يقوم الطفل بالتعرف على التشريح الجسماني للحيوان وعمل حركة الحيوان وليس فقط الاعتماد على ارتداء «المسكات» الخاصة بالحيوانات، فكان من المهم أن يتعرف الأطفال على التفاصيل الخاصة بالحيوانات وأن تصل الفكرة الخاصة بالعرض في قالب استعراضي كوميدى وبإسقاط بعيد.

- ما تعليقك على حصول عدد كبير من العروض على جوائز مناصفة في مسابقة الطفل؟

من وجه نظري إذا كان لا بد من جوائز مناصفة فيجب أن تمنح في أقل الحدود، وخصوصاً أن جوائز المناصفة تمنح للعروض المتساوية بشكل كبير في المستوى الفني.. فجوائز المناصفة تعد جوائز استثنائية.

- مسرح الطفل قائم على الإبهار وهذه الدورة لم تخصص جوائز للسينوغرافيا فيما تعليقك على هذا الأمر؟

خصصت شهادات تميز للسينوغرافيا «ديكور، إضاءة، ملابس» ومن وجهة نظري أن تجربتي سبب نجاحها هي الصورة البصرية بالتوازي مع بقية العناصر، وأعتقد أن الصورة البصرية تعد أحد أهم العوامل الرئيسية المهمة في عروض الأطفال، وكان من

خسوف قمر بيرس..

أم كاليجولا!



بطاقة العرض

اسم العرض:

خسوف

جهة الإنتاج:

مديرية شباب

الجيزة - مركز

شباب العمرانية

عام الإنتاج:

2019

تأليف: ربيع

عقب الباب

إخراج: عبد

الرحمن السبكي



عماد علواني

لا شك أن ظاهرة استلهام التاريخ وإعادة صياغته في الأعمال الأدبية على اختلاف أشكالها وتنوعها في التعبير عن الواقع، بما يمكن من معرفة ما حدث بالماضي ليعيننا على فهم الحاضر والتعامل معه ومواجهة مشكلاته هي ظاهرة متكررة وخصوصا في مسرحنا المصري والعربي بشكل عام، فكم من الأعمال المسرحية التي استلهمت حقب تاريخية بارزة في تاريخ مصر الفرعونية والقبطية والتاريخ الإسلامي بداية من الدولة الأموية والعباسية والفاطمية والأيوبية والمملوكية.. إلخ من الأحداث العظام التي يعج بها التاريخ، والتي يجد فيها المؤلف تماسا مع الواقع، فيعيد تدويرها وصياغتها في بناء درامي بقصد إحداث صدمة فكرية من خلال التقاطع الحاصل بين التاريخ المتشكل بالمنظر المسرحي والحدث الدرامي وما يتضمنه من مضامين معاصرة.

وإذا تتبعنا تاريخ الأدب المسرحي في مصر سنجد الكثير من المؤلفين المسرحيين الذين اتكأوا على التاريخ ومادته الغنية في بناء أعمالهم الدرامية كألفريد فرج في سقوط فرعون وصلاح عبد الصبور في مأساة العلاج وتوفيق الحكيم في السلطان الحائر وسمير سرحان في ست الملك، وفوزي فهمي لعبة السلطان وأبو العلا سلاموني وغيرهم كثيرون.

ونحن هنا أمام مؤلف قد حذا نفس الاتجاه في مسرحية «خسوف» للمؤلف ربيع عقب الباب والتي قدمها مركز شباب العمرانية في مسابقة إبداع 2 لمراكز الشباب والتي تنظمها وزارة الشباب والرياضة على مسرح الشباب والرياضة من إخراج عبد الرحمن السبكي.

فيستلهم عقب الباب شخصية الظاهر بيبرس أحد سلاطين دولة المماليك التي تأسست بعد سقوط الأسرة الأيوبية واستمرت حتى غزو العثمانيين لمصر عام 1517م.

حيث تستعرض المسرحية الليلة الأخيرة في حياة الظاهر بيبرس، الذي يصارع القدر منذ اللحظة الأولى إذ تبدأ الأحداث بخسوف للقمر لم يحدث منذ ثمانية عشر عاما، ويفسر له المنجمون وعلماء الفلك أن هذا الخسوف بهذا الشكل ينذر بموت شخصية عظيمة، فيجن بيبرس ويهذي مواجهها هذا القمر نذير الموت، ويذكر تلك الليلة التي قتل فيها قطز صديقه، في ليلة تشبه ليلته هذه في خسوفها وظلامها، ويحاول المنجمون تهدئته وإقناعه بأن موت شخصية عظيمة قد يعني شخصا آخر كالمملك داود حفيد طوران شاه فهو معادل للسلطان، فيسعى لقتل الملك داود، ليهرب من مصيره وقدره المحتوم ولكن دون جدوى.

إن مأساة الظاهر بيبرس الذي جسده إيهاب محفوظ باقتدار شديد، فهو ممثل يجيد أقصى درجات التقمص والمعيشة، يدرك جيدا أن سقطة بيبرس التراجيدية تأتي من شعوره بالعظمة، ونفسه التي تمتلئ بالغرور والقوة، لكن من ذا الذي يستطيع مواجهة الموت! فهو الذي يمكنه أن يحني جباه العظمة ويذل أنوفهم، فما هو يتمنى الآن أن يكون على

واضح مع كامو، نذكر منها "من ذا الذي يجرو على مواجهة النمر.. أبو الفتوح!"، في مقابل "من ذا الذي يجرو على إدانتك في عالم بلا قاض..." على لسان كاليجولا.

لكن هذا لا ينفي أن أسلوب عقب الباب اللغوي يتمتع بفيض من المشاعر، وثراء في معجمه اللغوي، يتخير منه الأنسب طبقا لمتقضى الموقف وطبيعة كل شخصية.

فنجده يصيغ بعض الحكمة على لسان قطز حين تنتاب بيبرس بعض الهلاوس فيرى أمامه قطز الذي قتله منذ 18 عاما.

أما ما صاغه المخرج عبد الرحمن السبكي في رؤيته ارتكزت على القضية الكلية التي يطرحها النص والتي تؤكد على زوال الحياة مهما طالت فلا مهرب من القدر ولا مناص من الموت، إلا أن الصورة البصرية في العرض كانت فقيرة إلى حد كبير، فالعرض يدور داخل استراحة أو نزل يسكنها بيبرس وحاشيته في أثناء عودتهم من حرب التتار، ويظهر في عمق المسرح تبة عالية يقبع عليها بيبرس ويظهر من خلفها القمر.

فالمسرحية تعرض تيمة مواجهة الإنسان لقدره أو محاولة الهروب منه، التي تفرض نفسها على الكثير من أشكال الإبداع المختلفه، لا سيما مواجهة الموت الذي لا مناص من ملاقاته، فالإنسان بطبيعته يخشى الموت بوصفه مجهولا مرعبا وتهفو روحه للخلود رغم إدراكه جيدا أن الموت هو الحقيقة الوحيدة في هذا العالم.

الأرض من هو أعظم منه حتى يصيبه هذا القدر، لذا فقد كان أدواه يتأرجح بين القوة أمام الناس والضعف في خلوته لنفسه، فجاء أدأوه مضطربا تارة وهائجا تارة أخرى دون مغالاة أو نقصان.

ورغم تقليدية الحكمة في بناءها الدرامي فإنها محكمة وغنية بشخصياتها التي تتصرف وفقا لأهداف ودوافع كل منها، فالخاتون زوجته تتسم بالذكاء الشديد والحكمة التي تحاول جاهدة طمأنته ومآزرتة لكن دون جدوى، وقد لعبت هذا الدور لمياء الحناوي وهي ممثلة تتمتع بحضور قوي وأداء شديد الاتزان، وسيف الدين أنص الذي لعبه محمود سليمان بثقة كبيرة، إذ يمتلك من المقومات الجسدية والصوتية ما يمكنه من أداء الدور واعيا بطبيعية الشخصية فهو فارس قوي يعرف قدراته جيدا، شديد الذكاء والتدبير وهو الذي أعان بيبرس على قتل قطز وكان سببا في وصوله لسدة الحكم، بل وهو الوحيد القادر على مواجهته بحكم صداقتهما القديمة، فهو يمثل صوت الضمير الكامن داخل نفسه وعقله.

ولعلنا نلمح تماسا واضحا بين "بيبرس" و"كاليجولا" ألبير كامو، وإن اختلفت دلالة القمر عند كليهما، فقمر كاليجولا يعني له المستحيل الذي ينشده، بينما قمر بيبرس هو نذير الشؤم والموت، إلا أنه ما من شك أن سيف الدين أنص يعادل شيريا، والخاتون معادل لسيزونيا.

ولم يقف حد التماس عند ذلك بل إن لغة عقب الباب أيضا في هذا النص قد اقتربت في بعض أساليبها وتراكيبها بتناس

«دون كيشوت تونس»..

دون كيشوت يحارب طواحين آليات المراقبة والعقاب



بطاقة العرض
اسم العرض:
دون كيشوت
تونس
جهة الانتاج:
بروفا للانتاج
عام الانتاج :
2019
تأليف
وإخراج: معز
العاشوري



انتهاه.

وإذا كانت اللحظة الراهنة محفراً لنش الماضي، فإنها مواتية، لهذا التمرين الذي لم تتمكن يوماً من ممارسته على مستوى تاريخ أو ماضٍ غير متفق عليه، ممتد إلى ما لا نهاية وما طوي من فصوله، طوي قسراً من دون أن تتسنى لنا مراجعته أو قراءته. واللحظة مواتية أيضاً للقبض على مروييات لن يبقى من يشهد عليها قريباً. وللحظة مواتية ثالثاً لربط ما يجري اليوم بما جرى بالأمس. كل هذه إسقاطات، ربما، إلا أنها تقود إلى جلاء مفارقة تصب في صالح استقلالية «دون كيشوت تونس» وفرادة صوت صانعه. ذلك أن زمن العرض المسرحي الذي يفترض به أن يكون الحاضر، ليس إلا سفر بين ماضٍ مجهول وحاضر معلق، حيث العلاقة بين الاثنين المجسدة بشخصيات العرض، تنسج على وقع المراقبة الأمنية والترصد الديني. ولكن لا تفترض العودة إلى الماضي ونقده تجميلاً للحاضر، أو خروجاً من إشكاليات عانت منها شخصيات العرض، بل العمل على نقد الحاضر أيضاً ومساءلته بنفس القدر، والوقوف على مدى ما بلغناه من فض إشكاليات الماضي المعلقة.

على هذا النحو، يثير «معز العاشوري» عدداً من القضايا الأساسية كالحرية والعدالة والحب. ويثير أيضاً مسائل تتعلق بالإرهاب وحرية التعبير والإبداع، وقد جعل من التضييق الأمني على شخصيتي «عزيز» و«عزة» القضية المركزية للسؤال عن مصير حرية التعبير والإبداع بعد الثورة، فالرقابة، وفق أحداث المسرحية، أصبحت دينية بقدر ما هي سياسية، لكن أهم ما يلفت النظر تمتع العرض بحالة من الحب والشغف والمشاركة المحببة، وتطويع خشبة المسرح كمساحة حرة للعب مع الشخصيات والذاكرة والتاريخ، لاستهداف النقد والمساءلة والمحاسبة، ومن مسافة زمنية تتيح تحليل الواقع المشوش. ربما لافتضاح التباسه، وبناء ذاكرة جديدة.

بساطتها، نزعاً عن صاحبها إنسانيته وفرديته. والحصيلة شهادة عن زمن مضى، ليرى الحاضر في مرآتها، هل من سبيل إلى رآب شقوق اللحظتين؟ ربما، وتكمن إجابة العرض، في الكف عن معاملة المسرح بالكراكوت. أي إفساح المجال لحرية التفكير والتعبير.

تلتقي شخصيات العرض مجدداً، لإعادة رواية ما حدث، لكن هذه المرة بعد الثورة حيث تتغير تركيبة العلاقات بينها. وفي الوقت الذي يبدو فيه الجميع مقبلاً على طي الصفحة والاعتراف بالأخطاء، يجد فريق التمثيل وقوعه تحت ضغوط تجعله يحاول التأثير في مسار الشخصيات، إنها لعبة جديدة بقواعد مختلفة تعيد إنتاج العلاقات الصدامية بين الشخصيات، وهو وضع يجعل الكشف عن الحقيقة، أو على الأقل الاستفادة منها في الحاضر يبدو مستحيلًا.

الأمر أشبه بـ«أمل أعمى» يتخبط، وهو يحارب طواحين التابوهات السياسية والدينية والأمنية، ويشق طريقه معتمداً على عناصر متعددة تؤلف بينها، فتستفيد من الأدوات الصحافية مثل التقارير المصورة والريورناج والبت المباشر، وكذلك من الأداء الجسدي في تنويعات مختلفة مثل الرقص والأكروبات.

تستعيد الشخصيات وقائع التمارين على مسرحية «دون كيشوت تونس»، فزواج المخرج بين السخرية والتزجيد في خطابه، ليناقش مجموعة من القضايا على رأسها السلطة الأمنية والدينية، في مواجهة الحب، ومنه حيناً للمسرح الذي يمرضنا.

يشكل العرض في مجمله الأحلام الموهودة لمخرجه، في تمه مع «دون كيشوت» وعلاقته بماضيه وذكرياته؛ الخطاب المباشر في العرض ينبئ عن إحباط نافذ من الماضي متوجساً من الحاضر، وموقع المخرج كشاهد لا يمنحه شرف رد الاعتبار لجيل يُختزل بجيل الخيبات الوطنية والأيدولوجية ولجيل المخرجين المتهم باللامبالاة والانفصال عن تاريخه وواقعه، لذا يبدو العرض كصرخة تظل أصدائها تترد بعد

محمود حامد



يعمل الشكل الفني على خلق فضاء مواز لفهم ما يحدث في الواقع، من خلال إعادة تركيبه درامياً، وهذا ما راهن عليه عرض «دون كيشوت تونس» أو حب تحت المراقبة»، حيث يسترجع مخرجه «معز العاشوري» وقائع حدثت في عامي 2004 و2005، في فترة عانت فيها تونس تبجح السلطة البوليسية. يتجلى ذلك من خلال شخصية الشرطي الذي يقع في حب ممثلة تعيش علاقة عاطفية مع مخرج مسرحي يستعد لإطلاق عمل بعنوان «دون كيشوت تونس»، يستغل الشرطي التخبط السياسي فيوقع المخرج في تهمة الإرهاب لإبعاده عن الفتاة التي يحبها.

حكاية مؤسسية ودالة، جعلت «معز العاشوري» مدفوعاً بأسباب كثيرة، أن يرواح بين الشخصي والعام، مع الوعي بموقعه كشاهد ووسيط، وبأدوات المسرح التوثيقي، وقدرتها على التفكيك وإعادة التركيب، ليصدم المشاهد بشهادته حول زمن، لا يوجد ما يدل على أنه مضى واندرثر.

لا يكتفي المخرج بالمعاناة التي طالت، الشخصيتين «عزيز» و«عزة»، بل يحفر عميقاً باحثاً عن الأسباب خلف أشكال وآليات المراقبة والعقاب، سواء عن طريق السلطة الدينية، والسلطة الأمنية، ساعياً إلى أن تفكيك أسر التاريخ من سجنه في روايته، تلك التي على

ديستوبيا..

حالة استشراقية متناقضة



بطاقة العرض

اسم العرض:

ديستوبيا VR

جهة الإنتاج:

فرقة جماعة

تمرد للفنون

والمسرح

عام الإنتاج:

2019

نص وإخراج:

محمد

الخشاب



حدث يتم على الخشبة، بينما الخشبة ذاتها لم تتمتع بأحداث كثيرة سوى مجموعة من الأدوات الحركية غير المتقنة كادت أن تصل بالمتلقي إلى الصراع بين الافتراضي والمعاشي) بعض الشيء فقط! فلا جدوى من كثرة عدد الرقصات التي لم تأت بجديد، وتخللها بعض الجمل الحوارية المؤكدة هي أيضا في ذاتها على ذلك الصراع، مما يضعف من بنية العرض، لأن أساسه مُهشم قائم على فكرة محورية واحدة دون غيرها.

كما أنها بالفعل فكرة مُستهلكة قدمت عشرات المرات خاصة في الوقت الأخير بالمسرح، وحضورها مجددا كان لا بد له من أن يكون حضورا طاعيا يثري دلالات مختلفة عن سابقه. وبالطبع إذا أردنا رصد المساوئ لا علينا بتجنب المميزات، وإن كانت تخلو جميعها من أي مميزات، فبالأكيد كان استخدامها داخل العرض ما هو إلا تناقض بين يكشف إلى أي حد وصل استهلاك الأفكار دون جدوى!

فتقنية المسرح الرقمي ذاتها نوع من أنواع التكنولوجيا المتقدمة داخل العرض والبطل الأول له في الوقت ذاته.

فالصورة المرسومة جاءت لتحل محل الكلمة من دلالات في الإضاءة ودلالات في الحركة، ويمكن محاولة التعبير الجسدي على الرغم من فقر دلالاتها فإنها تُحسب للعمل ككل في محاولتهم للبحث عن طريقة تواصل جديدة غير الكلمة فوضع احتمالية تلاشي الكلمة من حياتنا جعل الجسد يستحوذ بعد الصورة على العرض ليصبح موازيا للكلمة في حياتنا العامة بل وفي أحيان أخرى بديل لها، حتى لا يفقد التواصل المباشر على أي حال بل يبقى منه ما يمكن بقاؤه حتى وإن سيطرت التكنولوجيا على فضاء الخشبة ومنه إلى أي فضاء/ عالم آخر أكبر، وبانت أكثر استحوذا فحسب.

لليوتوبيا، فما هي إلا مجتمع خيالي فاسد غير مرغوب فيه، به مجموعة من المسوخ تجردت من إنسانيتها ويتمنى الجميع ألا يأتي عصر يواكبه، ويمكن تسمية العرض بالديستوبيا يحمل في ذاته مبالغة كبرى، فعلى الرغم من بشاعة تلك المدينة الفاسدة فإن العرض لم يقدمها على الإطلاق، بل حاول بين ثناياه أن يبرز فكرة «المسخ البشري» لكنها ضاعت في ظل الإفراط الحركي المستخدم داخل العرض.

فسار العرض منهجية تناول أثر التكنولوجيا على حياة الإنسان وبدأ في طرح أسأله التي تبدأ جميعها بماذا لو؟ ماذا لو تم تسخير الإنسان كآلة؟ ماذا لو تمت الرقمنة على البشر مثلما تتم على الحسابات الإلكترونية ومواقع التواصل الاجتماعي؟ وغيرها وغيرها من الأسئلة.. ومحاولات حركية حاول أبطال العرض الإجابة على الأسئلة، ولكنها محاولة لم تأت بجديد فحسب، بل ظلت في إبراز الصراع بين الإنسان والآلة دون جدوى، وكأننا جميعا ندور في حلقة مفرغة مع العرض لا نعلم ما النتائج ولا هم أنفسهم يعلمونها، ويمكن عدم وضوح النتائج جاء مقصودا لأنها نظرة بعيدة المدى، وهم فقط أرادوا لمسها واستشراقها كموقف يحتمل الحدوث، ولكن إذا كان الأمر هكذا بالفعل فلماذا يتم استخدام التكنولوجيا من الأساس في المسرح؟ فلو كانت التكنولوجيا ليست مثرية لدلالات العرض المراد تقديمها ما كان لها وجود على الخشبة من الأساس، وبما أنه كان وجودها هو البطل الأهم في العرض، إذن كان لا بد من لمس ما تحمله في جعبتها من إيجابيات أيضا، فأسلوب تصيد المساوئ للتنبؤ بمستقبل أسوأ ما هو إلا حالة تشاؤمية بحتة تتنافى تماما مع طبيعة إخراج العرض ذاته!

فخلفية الفيديو آرت تحتل عمق المسرح بأكمله، تسلط عليها صور وأفلام بين المتحرك والثابت وكأنها في حالة أرشفة كاملة لكل

منار خالد



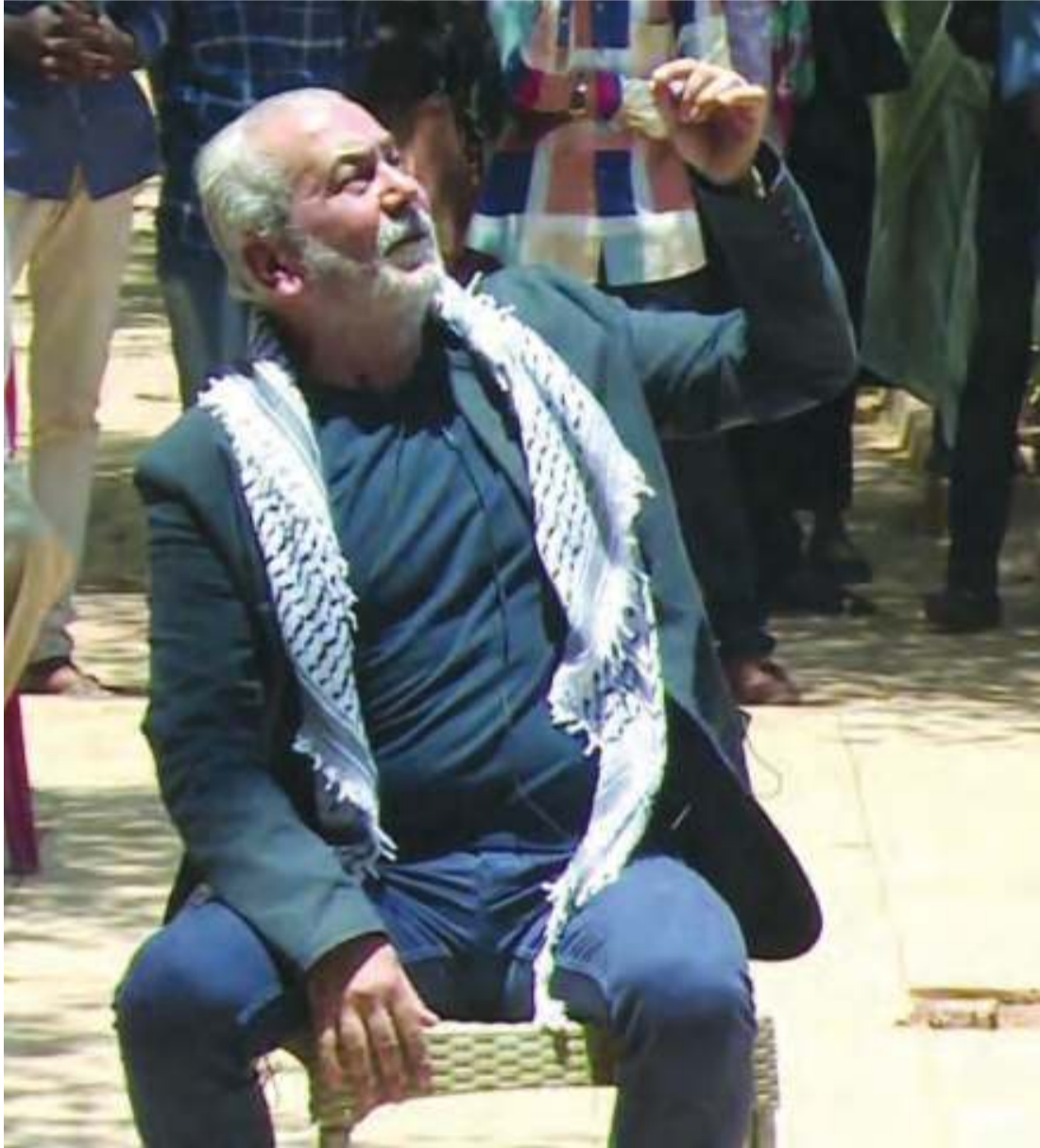
اجتاحت التكنولوجيا عولمنا وعقولنا حتى بات الشغل الشاغل للجميع هو تتبع مدى تأثيرها على حياة الإنسان وإلى أي مدى ستصل به، ووصل الأمر حد التنبؤ بما ستكون عليه، كنوع من أنواع الاستشراق القائم على الافتراض في أساسه، فالتركيز على التنبؤ جعلنا ندرك أسوأ ما في التكنولوجيا ومن ثم نبورها ونضعها في قوالب ضخمة ونستنزفها في الجمل الحوارية والفنون بمختلف أنواعها.

وبما أن المسرح هو من أوائل الفنون التي تأثرت بالتكنولوجيا بعد السينما، وتعتبر التقنيات السينمائية بمثابة تطور في الشكل المسرحي التقليدي، إلا أن موضوعات المسرح ذاتها باتت تتبع الآثار الاستشراقية السلبية على المجتمع أكثر من أي نوع فني آخر، نظرا لكون المسرح فنا تفاعليا حيا بذاته، فيجد نفسه في مواجهة التواصل الافتراضي وكأنهما أعداء، ويستمر المسرح في استخدام التكنولوجيا وإدخال عناصرها على خشبته في الوقت ذاته الذي يوضح ضجره منها على الحياة العامة!

وفي ظل ذلك التناقض غير المبرر قدم العرض المسرحي «ديستوبيا»، المشارك ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح المعاصر والتجريبي في دورته 26، فكرة وإخراج محمد الخشاب، وتعني لفظة «ديستوبيا» أدب المدينة الفاسدة، أي هي المقابل الأول

غنام غنام والرقص نازفا على الوجد الفلسطيني

سأموت في المنفى أو بدل فاقد



السيد حافظ



يظل الوجد الفلسطيني نازفا على أرض فلسطين والجولان وسيناء وكل الأراضي العربية المحتلة سواء كان الاحتلال من قوى خارجية أو داخلية.. ويظل الفلسطينيون يتمسكون بالأمل والمعاناة.. والمبدع الفلسطيني سواء كان ممثلا أو مخرجا أو فنانا تشكيليا أو موسيقيا يتلوى ويكتوي بنار المنفى محروما من العودة والأرض والذكريات والأمل في المستقبل حيث تحاصره المؤامرات سواء كان من الداخل أو الخارج.

والمرح الفلسطيني بداخل الأرض المحتلة أو خارجها يزدهر أو ينطفئ حسب الموجات السياسية المرتبكة في الوطن العربي. غنام غنام.. فنان (مسرحي) لأنه يمثل ويؤلف ويخرج للمرح ويفهم كل شاردة وواردة في هذا الفن العظيم ألا وهو فن المسرح.. أعرفه منذ الثمانينات حيث شكل فرقة «موال» مع رفيقه ومعلمه جبريل الشيخ وقدمت تلك الفرقة عملا وحلت بقرار عرفي قبل تقديم العمل الثاني قبل الافتتاح بليلة واحدة عام 1987. بعد ذلك بسنوات شكل فرقة «مختبر موال» وانضم لها الفنان محمد غباشي 1991 والفنان علي عليان 1993، واستمرت الفرقة بنجاحاتها حتى 1996. حيث ترك «مختبر موال» وشكل مع علي عليان وسامي عبد الحليم ونبيل نجم وحسين أبو حمد فرقة «المسرح الحر» التي تواصل عملها منذ 1999 إلى أن تركها عام 2007.

وفي نفس الوقت كان مسرح الفوانيس الذي يقوده الفنان الكبير خالد الطريقي قد أصبح له شعاع على مستوى الحركة المسرحية العربية.. وانشق النجمان غنام غنام وعلي عليان وأجهض المشروع وكل منهما ذهب في وادٍ مسرحي آخر.. وهذه الأمور طبيعية في الوطن العربي فكل الجماعات المسرحية تقريبا التي كانت تحمل مشروعا انشطرت وانقسمت وتجزأت وأصبحت كيانات فنية مستقلة.. ولما لا نحن أمة الانشطار ولا يوجد لدينا مشروع يكتمل إلى نهايته.. وكأنه حكم عليه بالتقسيم والاختلاف أيا كان.

غنام غنام (مسرحي) وهو لقب لا يطلق على آلاف الكثرين من الذين يتعاملون مع فن المسرح العربي..

غنام غنام قدم أخيرا (مونودراما) بعنوان «سأموت في المنفى» والعرض ينتمي إلى المسرح الفقير جدا لا ديكور لا إضاءة لا ملابس لا مكياج لا موسيقى إنه مسرح (لا) لكن في الحقيقة هو مسرح غني جدا بالبوح والمضامين الفكرية والقضايا السياسية والاجتماعية والأخلاقية، ويشرح هذا المسرح النفس البشرية بكل ما فيها من عذابات ووساخات وطهر وصراحة الملائكة ونبيل الفرسان وخيانة الأصدقاء وحصار الحياة والتضليل السياسي. إنها مسرحية تبكيك وتضحكك وتشرح الوضع السياسي والاجتماعي والإنساني الفلسطيني الفرد الواعي (غنام غنام).. إن هذا العرض يقدم القضية

القضية الفلسطينية ويذهب لينام مستريحا مطمئنا بأن القضية قد حلت. ونوع آخر من الجمهور البرجوازي يتأسس بالعرض المسرحي والتعرف على معاناة الفرد القضية والقضية الفرد.

ويعود المؤلف المخرج الممثل غنام غنام إلى وطنه الثالث في الإمارات العربية ليستعد لعرض جديد قد يكون في ذهنه صور لبعض الشخصيات المعروفة التي شاهدت العمل وهنأته وباركته وبعض التصفيق الذي حصل عليه عندما كان يمثل ويحكي معاناته منذ مولده حتى الآن.. حيث قدم القضية الفلسطينية من خلال حياته الخاصة والعامة.. إن غنام غنام يفتح الباب للفنانين العرب أن يقدموا أعمالا مثل هذا العمل وهو ما يشبه كتابة رواية السيرة الذاتية.

شكرا لك على هذا العرض وهذه المونودراما الفقيرة الغنية المحتشدة بمسرح الفقراء. وسيظل غنام غنام أحد رموز الفرقة المسرحية في الأردن ومن الأسماء التي تجاوزت الحدود الجغرافية للوطن وأكدت وجودها بإنتاجات مسرحية مختلفة جديدة بالمناقشة والحوار والاهتمام بها.

بصراحة ووقاحة بصدقها وكذبها.. بجمالها وقبحها.. إنها مسرحية الشهادة على التاريخ أو شهادة ما قبل الموت في وطن عربي محكوم عليها بالموت.. أو شهادة على الواقع حين ينقسم الفلسطيني إلى جنسيتين (أردني وفلسطيني.. أمريكي وفلسطيني.. لبناني وفلسطيني.. و.. و.. إلخ).

لقد فتح غنام غنام صندوق صدره وقلبه وباح بجرأة واستباح كل ما هو ممنوع ليكشفه مجازفا بكل شيء كأنها كلمات لرجل مصلوب كالمسيح ويدلو بشهادته على العصر والأرض والفن والثقافة.. إنه عرض موجه ومؤلم لمن يفهم.. هذا العرض المسرحي نال صدى كبيرا في الوطن العربي والمهرجانات. ولاحظت أن الجمهور يصفق بحماس للفنان القدير غنام غنام ليس من باب الإعجاب فقط ولكن للتطهير من إحساسه بالذنب، بل الكل شارك في القضية الفلسطينية أن تتدنى وتتندى وتتلاشى وتتلاشى وتتلاشى من على سطح الأحداث المهمة في حياة الفرد المجهور.. الفرد المغلوب على أمره.. والمستسلم للواقع العفن الفرد الخائف المرتعد.. جمهور بائس يصفق بحماس كبير كأنه أدى واجبه تجاه



ملاقى بغداد ودليله الكاشف..

المسرح والمعتقل (٢)

والغزلان المتخيلة والسواحل التي تضم في ظلها الضوئية أطفالا يلعبون.

هذه تجربة متفردة في الثقافة المصرية وتاريخها الشائك، حيث يتحول كل شيء إلى نقيضه: المعتقل إلى فضاء مسرحي، وجوه الضباط إلى ألوان ومساحات وخطوط ظلال، هنا تصبح الوجوه الآلية مادة للتخيل البصري وتفارق على مدار لحظات جزئية خاطفة وجودها القمعي وتصير أشكالاً وتكوينات على سطوح اللوحات، وتغدو لغة التواصل اليومية المترددة بين الزنازين والأفنية المغلقة جملاً موقعة وصورا لغوية مرسلة وأبياتا منتظمة في ذاكرة شاعر، وكأن العالم أصبح في العقل لا في المكان، وكأن الحياة امتدت وفارقت حيزها المادي ومجالها المحتجز لتصبح فعلاً إبداعياً حراً في عملية إزاحة مركبة: من انغلاق الزنازين إلى فضاءات الوجود المسرحي، من اللغة القطعية التي تعكس سيطرة الضابط وإشاراته المهيمنة إلى إيقاعات صوتية وتراسلات شعرية، ومن الوجوه القمعية التي تحتجز الحرية بل وتمتلك الحياة ذاتها إلى رسومات ولوحات وظلال، هذه الإزاحة المركبة وهذا التحويل الإبداعي للمكان والوجوه والعلامات هما ذاتهما ما كون نص "حلاق بغداد".

وتلك هي النقطة الثالثة التي نود الإشارة إليها هنا، وهي النقطة المتمثلة في صيغة سؤال مقترح: لماذا لجأ ألفريد فرج إلى كتابة الكوميديا وقد كان معتقلاً ومفتقداً للضوابط الأولى للحياة، منعزلاً في زنزانة مغلقة في مكان تحيطه صحراء موحشة ومنقطعة عن كل ما يمكن أن يشكل مادة لوجود أو دافعاً لكتابة، كيف فكر في تحويل القسوة اليومية إلى مواقف ضاحكة، والعنف الجسدي إلى مفارقات ساخرة، والعالم الضيق إلى محاكاة هزلية؟ هذا هو السؤال المحوري في تصويري، فالطبيعي أن ينعكس احتجاز المكان واستلاب الحرية والقمع الجسدي على بناء العالم المسرحي، ولكن أن تصبح الكتابة والعالم وكأنهما يعكسان حواراً للمتناقضات في لعبة تبادل عكسي يغدو معها المكان الضيق فضاءً متجدداً والقسوة سخرية وكلام الظلام الممتد لغة ضاحكة، فهذا ما يستلزم بعض التوقف المجمل.

نعود، استشرافاً للسؤال واستكشافاً لممكنات إجابة محتملة إلى تجربة الكاتب ذاتها كما صاغها في شهادته وعمله التوثيقي، وكما سبقت الإشارة، فإن ألفريد فرج كتب الصيغة الأولى لكتابه التنظيري «دليل المتفرج الذي إلى المسرح» عبر أسئلة يلقىها عليه بعض المعتقلين في مجلسه الظليل، وفق تعبيره، بجوار سور المعتقل ساعات العصر وانحدار الشمس، وهنا نلاحظ بشكل أولي وصفه لتلك الجلسات بالظلمة وحرصه على التحديد الزمني الدقيق بالوقت بين العصر والغروب، فهل كانت تلك الجلسات في لحظاتها الواقعية أوائل الستينات هكذا فعلاً، أم أنها صارت كذلك مع استدعائها لحظة الكتابة بعد أكثر من ثلاثين عاماً على حدوثها الفعلي؟

لدى هنا استدراك مجمل، أفتح له قوساً عابراً: هل كان الكاتب يحس فعلاً بتلك اللحظات ويعيشها كما وصفها بعد ذلك، أم أن الصورة الشفافة لتلك الجلسات هي ما تبقت في الذاكرة وتواترت مع استحضار الكتابة لها، ممتزجة بحس شفيف ومشوبة بشيء من النوستالغيا لتلك الأزمنة، ليست

معتقل الواحات محتجزاً في صحرائه العدمية، رغم ذلك، ظل منتمياً ببصيرة عقل واقتناع ضمير إلى اختيارات عبد الناصر وإرثه وتوجهاته التي شكلت صورته الأسرة وزمنه المتعدد، متصلاً بعود المستقبل رافضاً ما يتعارض معها من صور الواقع وتجسده، ولهذا أثر ألفريد، أولاً، ألا يكتب أو ينشر شيئاً عن تجربة المعتقل لا في الستينات ولا فيما تلاها من عقدين كاملين، ثم تخفف من ثقل التزاماته قليلاً، وكتب، وهو المسرحي المقتدر، رافعا الستار في غضب شفيف عن مسرح القسوة والدم والأحذية الثقيلة، ثم رفض، ثانياً، أن تكون كتابته دليل اتهام لمرحلة أعطاها صوته بيقين، واقتناعه بضمير، واختياره بعقل مبصر، وإن أعطى كتابته دوراً في كشف الجانب المعتم منها والموحش فيها، ولهذا جاءت شهادته خطاب إدانه ولكن من خارج السور، أو هكذا أراد لها كاتبها أن تكون.

النقطة الثانية، وهي خاصة بما أورده الكاتب من وقائع ومشاهد كتابته للنص المسرحي، حيث يتضح باجتماع تدريجي كيف أن معتقل الواحات قد أصبح مسرح الواحات بفعل الوجود المبدع لتلك النخبة المقتدرة من مثقفي مصر ومبديعيها الكبار الذين ضاقت بهم الأرض واتسع المعتقل. كانت الحياة في وحشة الزنازين نشيدا للحرية واستحضارا متواصلا لها، احتجزت الجدران الأجسام المنهكة واستلبت الظلام الوجود الخارجي، لكن الإرادة الحية صنعت عالماً ممتلئاً بالحوارات والمشاعر والإبداعات اليومية، الحوائط عازلة ولكنها مخترقة بالحضور اللحظي المتجدد، والزنازين جامئة ولكنها أضحت فضاء حراً يتكشف عن أرواح متوثبة وابتكارات دائمة، والصحراء المحيطة والممتدة بلا انتهاء لم تقطع الاتصال بالعالم ولم تمنع ابتكارات الحلول اليومية، حتى ولو كان ذلك عبر إخفاء أجهزة الراديو الصغيرة والأوراق والأقلام. لا نود الإفاضة في ذلك ولا الاستطراد التفصيلي، فتلك الوقائع متواترة بكثافة واتساع فيما أورده الكتاب المعتقلون عن تلك التجربة بعد الخروج المتتابع منها، تكفي هنا لقطات دالة اختارها ألفريد فرج وهو ينسج صورة تلك الأيام المنفية والمستلبة، بثقلها الزمني ومصادقاتها القدرية.

صدر قرار من وزارة الداخلية ذاتها بمنح ترقية العساكر إلا بعد اجتياز امتحان القراءة والكتابة، وهكذا انفتحت فصول لمحو الأمية في منافي الصحراء، وتبدلت الأدوار لحظياً، حيث أصبح المعتقلون معلمين يمتلكون سلطة المعرفة ولو بشكل مؤقت، وأضحى السجانون والعساكر تلاميذ ينتظمون في الدروس ويتلقون الإرشادات، وانقلبت جزئياً لعبة الحارس والسجين.

وهكذا شملت المعتقل حيوية فنية وسياسية، كان فؤاد حداد من تجلياتها المبدعة، فقد شرع ينظم في الذاكرة دون تسجيل كتابي حكاية الشاطر حسن التي اكتملت بعد أكثر من سنة في خمسة آلاف بيت شعري انتظمت في الذاكرة المدهشة للشاعر الفذ، هكذا يكتب ألفريد فرج عن كيفية كتابة الشاطر حسن مضيفاً صوراً متعددة للتدفق الإبداعي خلف القضبان المتقاطعة، شملت إلى جانب التوهج الشعري لفؤاد حداد رسومات زهدي وبورتريهاته لضباط المعتقل، وكذلك لوحات حسن فؤاد للزهور الغائبة والغابات غير المرئية

محمود نسيم



قضى ألفريد فرج أربع سنوات "1959 - 1963" معتقلاً، متنقلاً بين سجون ومعتقلات مختلفة ابتدأت بسجن القلعة وانتهت بمعتقل الصحراء "الواحات الخارجة" مروراً بسجون «أبو زعبل، الفيوم». وخلال ذلك، كتب الصيغة الأولى لكتابه النظري "دليل المتفرج الذي إلى المسرح" الذي كان نتاجاً لحوارات ليلية مع معتقلين آخرين راحوا في جلسات المساءات الموحشة يستكشفون معه طبيعة المسرح وأشكاله وعوامله عبر أسئلة مرسلة لم يمنعه الاحتجاز من الرغبة في المعرفة والكشف، وصياغات ذاكرة مثقلة استخرجت من مخزونها المعرفي إجابات محتملة، وفي الصباحات التالية يستجمع الكاتب نصوص الأسئلة والإجابات المقترحة ويعد مادة الكتاب ونصه الأول، ثم بعد خروجه من محنة الاحتجاز تلك، استكمل الكتاب حيث ظهرت طبعته الأولى عام 1965 في سلسلة "كتاب الهلال". ومع كتابته النظري الأول هذا، كتب مسرحية "حلاق بغداد" في حكايتين "يوسف وباسمينه، وزينة النساء" استلهم الأولى من "ألف ليلة" والثانية من كتاب "المحاسن والأضداد" للجاحظ.

انتهت سنوات الاعتقال بعد ذلك وخرج الكاتب منخرطاً في تجربة الستينات وتحولاتها الجذرية وطموحاتها الجموحة وظلالها العالية، ثم تعاقبت المراحل وتعددت، فإذا هو بعد ما يقارب الثلاثين عاماً على خروجه، يتذكر أيامه في الزنازين المطفأة، ويحكي في كتابة كاشفة تجربته المزدوجة: معتقلاً وكاتباً، ما بين وحشة الجدران وظلمتها، وبريق الأوراق المختلطة التي راح يخط عليها مشاهد وحوارات ومواقف شخصيته الأثيرة "أبو الفضول" وقد لازمته أطيافها وسيرتها المخترنة في كتاب الحكايات والعجائب ألف ليلة.

وهكذا كتب ألفريد فرج تجربته في كتابة النص المسرحي وسيرته في المعتقل عبر مجموعة من المقالات نشرها في مجلة عربية محدودة التوزيع في مصر، كما يصف شقيقه الناقد نبيل فرج مبرراً ذلك بالترفع الأخلاقي والفكري للكاتب الكبير الذي لم يرد أن يستغل أحد ما يكتب للإساءة لمرحلة الستينات التي يراها رغم أخطائها الكارثية من أبهى مراحل التاريخ المصري وأعمقها إنجازاً واختياراً.

ومن هنا، وبعد رحيل كاتبها بعامين، جمع نبيل فرج تلك المقالات ونشرها عام 2007 في كتاب صدر عن دار "رؤية" تحت عنوان "ذكريات وراء القضبان" وكتب مقدمة موجزة ودالة أوضح فيها بعض النقاط العالقة والمتصلة بالكتابة والنشر والمعتقل.

في هذا السياق، نرصد عدداً من النقاط المجملية: تشير الأولى منها إلى أن ألفريد فرج رغم محنة السنوات الأربع التي قضاها مفصولاً عن عمله ومنعزلاً عن أسرته ودينه، ملقى في



ألفريد، ما عندكش أي كتب شيوعية ناخذها وخلص؟ اجاب ألفريد بدهشة مكتومة: عندي كتاب أمريكي يهاجم لينين وعليه صورته، وكتاب فيه قصص ومسرحيات مكسيم جوركي، قاطعه الضابط مهتما ومتهما: آه فيلم الأم، هاته. وهكذا وضع ألفريد فرج في أيديهم ثلاثة كتب هي: كتاب لينين الذي يهاجمه، فالمهم هو صورته على الغلاف باعتبارها شاهدا على وجوده، ومسرحية "الحضيض" لجوركي، وكتاب يحتوي على قصص لتشيكوف، وضع الضابط الكتب الثلاثة في ملف معتبرا أن الكتاب دليل اتهام وشهادة لا ترد على جريمة ما زالت تبحث عن توصيف وإثبات، فصورة لينين على الغلاف وصاحب قصة فيلم الأم وقصص تشيكوف الذي مات قبل الثورة البلشفية بسنوات، كل هذا لم يعد مادة معرفة وإنما أدلة على جرم الكاتب وإيمه، هذا المشهد العبيث الكوميدي شكل قوس البداية للتجربة، ولهذا كان طبيعيا فيما أظن وقد تلتته أقواس أخرى سوف نتابع الإشارة إليها بإجمال، كان طبيعيا أن يلتقط الكاتب الجانب الساخر من التجربة والجزء الهزلي فيها.

لم يكن مشهد البداية الذي أشرت إليه هو فقط الذي حرك اختيار الكاتب للكوميديا، وإنما تلتته مشاهد أخرى، كونت هذا العالم الضاحك في المعتقل، كانت شخصية "أبو الفضول" المستمدة من "ألف ليلة" تلح على خياله وتراوده في ظلال الجدران الثقيلة، فيرسم في الفراغ الليلي صورتها ويصوغ مواقفها وانفعالاتها ويتخيل حوارها مع الشخصيات الأخرى ممثلا بدافع التقاط الفكاهي في الشخصية والساخر في العالم الثقيل، مفعما بقضايا الحرية والعدل والقانون، هي مسرحية متفردة قياسا إلى مناخات كتابتها، تجاوز بها كاتبها حوائط عازلة وأراد لها أن تكون علامة غضب ضاحك على أيام معتقلة.

تكونت مع الكتابة اليومية مجموعة حراسة للأوراق والمشاهد، يكتب ألفريد فرج عن ذلك متذكرا وشاهدا:

الأوجاع ومن لهيب الغضب، ويستطرد الكاتب: "اكتشفت أن الأحران في المعتقل مشاعر دارجة وعملة متداولة، أما الضحك المرشح فهو مثل العملة الصعبة والقطع النادرة"، ويباغته سؤال فجائي: «لماذا لا تكون المسرحية التي أختار كتابتها كوميدية؟ لماذا لا نخطر لا لكي تكون المسرحية آهة من آهات المظلومين وإنما لتكون ابتسامة المحزون وانفراجة نفس الكاظم»، وهكذا استقرت لديه عبر التقاط المفارقة وصياغة السؤال كتابة مسرحية "حلاق بغداد" التي جاءت وكأنها حوار بين مساحتين متضادتين: معتقل الصحراء، وفضاء المسرح، متوافقا بذلك مع ماتوصل إليه بعض المفكرين حول التفرقة بين الابتسام والضحك، الأول انعكاس لسرور لحظي، أما الثاني فهو نتاج الأم.

عبر تلك المقتطفات التي أوردتها عن الكاتب، نلاحظ أن التعارض بين واقعه الحياتي وتجربة الكتابة كان هاجسا أقلقه قليلا وسؤالا راود عقله، ولكن رجوعا تدريجيا إلى لحظة البداية التي أفضت فيما بعد إلى هذا التعارض الذي يبدو كليا، قد يقدم تفسيراً أوليا.

كانت البداية يوم صدر قرار بفصل ألفريد فرج مع ستين كاتباً وصحفيًا من جريدة الجمهورية أول مايو من عام 1958، بعدها انتقل إلى العمل بدار الهلال وكان لا يزال يملكها الأخوان إميل وشكري زيدان، وامتدت به الإقامة كاتبا في الدار العتيبة حتى مارس 1959 حينما انفتح باب مكتبه فجأة وأطل منه ضابطان من قوة مكتب الصحافة بالمباحث العامة، وبادره أحدهما بنطق اسمه الرباعي كاملا، ومتسائلا: ألفريد مرقس فرج بشارة؟ اندهش الكاتب من سماع اسمه رباعيا، وحينما رد بالإيجاب، باغته الضابط بالجملة الهادئة والمعتادة: عايزينك في الداخلية خمس دقائق لو سمحت، ثم اصطحبه إلى منزله حيث تم تفتيش صوري صاحبه حيرة عصبية واضطراب ضاغط حيث لا يعرف أحد عن ماذا يفتش، تساءل الضابط تخلصا من الموقف المرتبك: أستاذ

ملاحظت تلك مرتبطة بهذه الجزئية فقط، ولكنها يمكن أن تمتد منسحبة على الشهادة كلها، حيث يمكن لنا أن نلاحظ بشكل مجمل أن ألفريد فرج سجل شهادته عن المعتقل دون شعور بالغضب أو المرارة أو الأذى، هناك بالقطع اعتراض ورفض واحتجاج والتقاط ساخر للمفارقات والتناقضات، ولكن مع شيء لا أدري ماذا أسميه، قد يكون نوعا من التماهي النفسي مع التجربة، أو بتعبير أدق، مع استحضارها وابتعاثها حية في الكتابة لا في الواقع، ولعل تحليلًا للأنساق التحية في النص التوثيقي، وتفكيكا لبنائه اللغوي، يكشفان عن ما هو مضمور وخفي في علاقة الكاتب بتجربته الموحشة.

أتجاوز الاستطراد الآن وأتبع عن القوس المفتوح، لأعود إلى السؤال الذي طرحته محاولا أن أستكشف ما وراء اختيار الكوميديا لتكون القالب أو الشكل الذي يعبر به الكاتب عن عالمه الكابوسي، فهل كانت المشاهد الضاحكة شكلا للتعبير أم كانت جسرا انتقاليا للعبور، بلغة أخرى، هل كان يعبر بالكوميديا عن رؤيته لتلك اللحظة المثقلة وهذا العالم المعلق، أم كانت - أي الكوميديا - خداع ذات تتوسل بحيل الكتابة وتحرر لحظيا بها من وطأة الغد المظفأ، وهل كان النص، بهذا المعنى، خداعا للنعف وتساميا عليه وقفزا على جراحه وظلامه المتكاثف، قد يعطينا الكاتب عبر سرده لوقائع التجربة وحيه لمفاراتها تأويلا أوليا أو مدخلا لتفسيرات محتملة، فقد طاف سؤال مماثل لما أثرته في عقل الكاتب، ومست المفارقة المتمثلة في كتابة نص كوميدي في مناخ كابوسي خياله القلق، فالتقط التعارض بين العالمين المائلين: المسرح والمعتقل، ومن هنا يكتب ألفريد فرج عن تلك اللحظة المنطوية على تناقضاتها: "كان جو المعتقل كئيبا ورهيبا، وراودتني خواطر أن أصور هذا الجو الكئيب مسرحية مأساوية أو ميلودرامية صارخة"، هكذا إذن كان خاطره الأول والطبيعي بالقطع، ولكن قلبه، بتعبيراته ذاتها، كان يميل إلى غير ذلك ويهفو إلى "إنشاء مسرحية فكاهية هزلية تثير الضحك الشافي من



ضيقة، فالكتاب، وفق هذا الإجراء الهزلي، أصبح دليل اتهام وليس تجسداً إبداعياً لتجربة، والكتابة غدت برهان إدانة وليس بناء معرفة، وحينما يحرس الكتابة ويحفظ بأوراقها وينظم تداولها السري وخروجها من المعتقل إلى منزل الزوجة الحافظة، يفعل ذلك كله، وفق نظام محكم، سجناء هم في الحقيقة كتاب وفنانون وشعراء، اعتادوا أن يكونوا مراقبين ومُحاصرين، ولكنهم الآن هم من يراقب حراسهم ويحاصر العيون المتلصصة، انعكست الأدوار وتحولت، وأصبح السجن حارساً للكتابة وحامياً لها ومراقباً لحمولات التفتيش لا موضعاً لها هذه كذلك مشاهد تنطوي على مفارقات ضاحكة رغم ثقلها المأساوي، أفضت لأن تكون الكوميديا اختياراً ومجالاً للكتابة، ولكن هل اكتفى العالم الكابوسي المحيط بأن يملأ اختيار الشكل واقتراح القالب أم تسلسل للكتابة ذاتها؟ بصيغة أخرى للسؤال، هل انعكست العلاقة بين المسرح والمعتقل على بنية النص ذاته، على صياغات المكان والدلالة والموقف والحوار؟ هذا يحتاج بالقطع إلى استقصاء نقدي وجهد إضافي، ولكنني أكتفي الآن بإشارات مجملية لبعض العلامات.

في الإرشادات التي تحدد تشكيل المكان في نص الحكاية الأولى "يوسف وباسمينة" يصف ألفريد فرج بشكل تفصيلي بهو دار يوسف الموصلبي ويستغرق في نسج جزئيات المدخل أو منطقة الأداء التي تفتح عليها الستارة المسدلة، فالباب فوقه عقد مزخرف، وهناك نتوء في الحائط كالرف، جزء منه منحوت عليه إبريق نحاسي، وعلى الرف فجوة يبرز منها صندوق مزين بالنقوش، وهكذا، وشي ومنمنات وجزئيات بصرية تشكل الفضاء المسرحي بوحده المادية وتفصيله المرئية، ولكننا نلاحظ إشارة خاطفة ودالة اتصور أنها انعكاس متسلل من مناخ المعتقل مؤطراً قوس البداية، يخط الكاتب: "الجو معتم، يضطر الداخل من الباب أن يتوقف لحظة حتى تعتاد عيناه درجة الضوء في العتمة، رغم أننا صباح يوم جمعة"، هكذا جاءت الإشارات الأولى للمكان، فهل كان هذا وصفاً لمشهد البداية أم كان وصفاً لدرجة الضوء في الزنازين، الدرجة التي تحتاج اعتياداً متدرجاً من عين الداخل إلى عتمة المكان الحبيس، قد تكون تلك الإشارة المجملية إلى علاقة مشهد البداية ببعض التجسيدات البصرية

الستينات والسبعينات، فبعد تجربة المعتقل، جاء الخروج الكبير لهؤلاء المعتقلين أنفسهم أو جزء أساسي منهم إلى المدن الغربية "باريس، لندن، برلين" وإلى العواصم العربية "بيروت، بغداد، وغيرها"، وذلك ابتداء من السبعينات الأولى وحتى مشارف التسعينات حيث عاد من تبقى أو أراد ليقضي سنواته الأخيرة مثقلاً بميراثه الفكري وتجربته الممتلئة بالقهر والكتابة، لقد خرج المثقفون من المعتقلات تبعاً على مدار عامي 1963 - 1964، وانخرط أكثرهم في إطار التجربة الناصرية شاغلاً مواقع رسمية فيها، أو منمنياً لتنظيماتها السياسية، أو منشغلاً بالكتابة والإبداع في صحفها ومسارحها، بينما اكتفى من ظل محتفظاً برؤيته المتناقضة ومواقفه المتعارضة بمساحة الهامش السياسي والاجتماعي وموقع النقيض وأحياناً بدور المبرر، ثم هبطت الآلة من سقف المسرح بقطع قدرتي، وحل التحول التراجيدي وارتحل الممثل في مسرحية الرجل الوحيد وغادر نقطته الذهبية، غاب عبد الناصر وانحسر ظله العالي، وحل نقضه المتسلل إلى غرفة نومه والقابع، متوارياً، في أجهزته وتنظيماته، وبدأت مواسم قهر وانحسار أخرى فكانت هجرة المثقف وخروجه الكبير، كما أشرت، ابتداء من أوائل السبعينات وتبعاً إلى ما بعد منتصف الثمانينات، وهكذا تراوحت سيرة المثقف في العقدين الساتين، الستينات والسبعينات، بين ثنائية السجن والغربة، وهو العنوان الذي خطه "فتحي عبد الفتاح" لكتاب سيرته الذاتية معبراً ليس فقط عن تاريخه الفردي وإنما عن سيرة جيل وتحولات تجربة وسياقات زمن. أغلق قوس الاستطراد العابر والمجمل، وأتابع مجدداً ما حاولت توضيحه عن مبررات اختيار الكوميديا لتكون هي مدار كتابة نص مسرحي في مناخات كابوسية ضاغطة يثيرها معتقل هو ذاته بناء محتجز في صحراء ممتدة، لقد كان مشهد الضابط وهو يأخذ كتاباً عليه صورة لبنين رغم محتواه النقيض وكتابتها آخر يحتوي غلافه على اسم جورجي استناداً إلى أنه مؤلف فيلم "الأم" وكتاب قصص لتشيكوف، كان هذا مشهداً كوميدياً بامتياز لا تغيب دلالاته أو إشاراته عن خيال مسرحي يعرف أصول العمل وعقل ناسج للصور المسرحية حتى ولو كان صاحبه مقيداً ومحتجزاً في مساحة

"كنت أكتب في النهار وفي الليل، وكان المستول عن تغطية عملي والإنذار بأي احتمال لمداهمة حملات التفتيش هو صديق العمر فيليب جلاب، وكان يقوم بنسخ ما أكتب الزميل العزيز عدلي برسوم... حتى نستطيع تخبئة نسختين في مكانين مختلفين احتياطاً من وقوع نسخة في أيدي حملات التفتيش، وبعد أن تم تأليف المسرحية قام الصديق العزيز بنسخ عدة نسخ أخرى حتى نرسل الواحدة بعد الأخرى إلى الخارج". بعد كتابة النص، فاجأه الكاتب الكبير صلاح حافظ بقرار نهائي: أنا سأخرج حلاق بغداد، وتشكلت فرقة مسرحية يكفي استعراض أسمائها ليحل لدينا نوع من الدهشة الضاحكة، حسن فؤاد الفنان المبدع ورئيس تحرير "صباح الخير" لاحقاً في دور "الخليفة"، ومدرس الفلسفة الشاب "فخري مكاوي" في دور "حلاق بغداد" ولدور الوزير تم اختيار الكاتب الكبير "محمود أمين العالم" وأدى دور القاضي "إبراهيم عامر" مدير تحرير المصور فيما بعد، و"علي الشريف" لدور مسرور السيف، وهكذا فرقة تمثيل مكونة من كتاب وصحفيين وفنانين معتقلين، فيما قام حسن فؤاد بتصميم الملابس والصورة المسرحية حيث استطاع كسر اللون الأصفر بدرجاته المختلفة المخيم على غرف السجن والملابس والحوادث، كان الاقتراح الأول أن يدور العرض في الممر بين غرف السجن وسعته لا تتجاوز ثلاثة أمتار، وتجاوزوا لضيق المكان جاءت فكرة تصميم إضاءة فنية حيث قام الكاتب نفسه بتصميم نموذج للبروجيكتور على الصفيح المغلف بالأوراق الفضية لعلم السجائر، وأشرف على سحب الكهرباء وتحميلها بشكل آمن الدكتور فايق فريد أستاذ الكهرباء في كلية الهندسة ونائب وزير الكهرباء فيما بعد، ولكن الممر الضيق لم يكن صالحاً لحركة الممثل وصياغة الإضاءة والديكور، فانتقلت المسرحية إلى فناء المعتقل، نهارة في ضوء الشمس أو مساء في إضاءة محكمة وموحية، وهكذا قام المهندس فوزي حبشي والدكتور فايق فريد والفنان حسن فؤاد تبعاً بتصميم الإطار المعماري ومصادر الإضاءة وتنفيذ الملابس والمشاهد.

رحبت إدارة المعتقل بالفكرة، حيث بدا لهم أن انشغال السياسي المعتقل بالمسرح قد يكون مقدمة لابتعاده التدريجي عن العمل التنظيمي، وهكذا تمت كتابة "حلاق بغداد" في المعتقل وعرضها في ممراته وفنائه، حيث توافد على مشاهدتها ليس فقط معتقلو الواحات أو ضباطها وعساكرها، بل موظفو المحافظة كذلك، ثم أطباء وصيدالواحات، ثم المهندسون الزراعيون وغيرهم، ومع هذا التوافد اليومي للمشاهدين من داخل المعتقل وخارجه، نشطت فرقة المعتقلين المسرحية وقدمت ما يشبه الريتوار، ولعل قائمة العروض التي تابعت على مسرح الواحات يمكن أن تكون دالة وكاشفة: "نيكرا سوف" لسارتر و"أحزان نوح" لشوقي عبد الحكيم، "عيلة الدوغري" و"ماكث" و"الحضض" و"بيت الدمية" و"موت بائع متجول" و"جمهورية فرحات" و"مجنون ليلى" و"ثلاثين يوم في السجن" و"السبسة"، وغير ذلك. وقد توافد على الإخراج والتمثيل قائمة مذهلة من الأسماء التي شكلت فيما بعد جدارية ثقافية وفنية ممتدة، ويكفي استعراض مجمل لأسماء حسن فؤاد، محمود أمين العالم، فخري لبيب، صلاح حافظ، لويس بقطر، خالد حمزة، مهدي الحسيني، نبيل الهلالي، وعلي الشريف وسمير عبد الباقي، وغيرهم، لكي نتوصل إلى أن تلك الأيام انطوت على تجربة من أثن تجارب الثقافة والسياسة في مصر، وواحدة من أعلى تجسيدات الإرادة الحية وتجليات العقول المبدعة، كان المثقف منضوياً في غمار الشوارع والناس والأفكار، انطوى في ظلمة معتقل ولكنه تجاوز ذلك إلى فضاءات ممتدة ومتحررة. ولعلي استطراد، مجدداً، هنا، وأفتح قوساً ثانياً أشير فيه إلى ملمح إضافي فيما يمكن أن نسميه سيرة المثقف في

السادة والكتابة، جهز ألفريد فرج مشاهد "حلاق بغداد" وأجرى بعض التعديلات على بناء الشخصيات ولغة الحوار لكي تناسب العرض على المسرح القومي في ضوء العاصمة هذه المرة لا في عتبات الممر الفاصل بين غرف مطفاة، هذا الانتقال في ذاته يدل على ما أشرت إليه من ثنائية السجن والفضاء، المعتقل والمجال العام المفتوح، نص مسرحي يمثله معتقلون ثم يؤدي أدواره نجوم التمثيل، يحرس كتابته السجناء ويشاهده ضباط السجن وعساكره، ثم يحتفي به ويحاوره كتاب ونقاد كبار ويتوافد عليه يوميا جمهور يملأ صالة الحضور. ولعل واقعة أخرى خاصة بالعرض يمكن أن تعطينا مثلا إضافيا على ذلك، في ذروة ذبوع المسرحية وانتشارها الجماهيري والنقدي، هاتفه مجددا أحمد بهاء الدين طالبا منه قراءة جريدة الأهرام دون انزعاج أو سؤال، وانتظاره لاتصال تليفوني آخر، تصفح ألفريد فرج الجريدة إلى أن وصل إلى الافتتاحية المنشورة تحت عنوان "مجرد رأي" التي تمثل رأي الأهرام وبالتالي الدولة وفق الشائع تلك الأيام، حيث وجد مقالا دون توقيع يرى أن المسرحية تنطوي على حقيقة خطيرة تجاهلها النقاد أو مروا عليها دون اكتشاف، فالمسرحية تقول إن الخليفة كان معزولا عن واقع شعبه ولا يدري شيئا عن المفاصد التي تنخر جسد الأمة، ويتساءل كاتب المقال: "هل هذا كان طابع الخلافة العباسية في بغداد، أم أنه رمز لما هو أخطر"، ترك الكاتب السؤال معلقا وإن كان يشير بشكل واضح إلى ما يمكن أن يكون تشابها بين الخليفة وجمال عبد الناصر نفسه، ما جعل الانزعاج مضاعفا هو أن الكاتب لم يوقع وإنما كتب باسم الأهرام أو باسم الدولة، اضطرب ألفريد فرج وتكاثف شعوره بالخطر عارفا ما قد يترتب على الإشارة، غير أن تليفونا ثانيا جاء من بهاء الدين يخبره أن المسألة سويت، ليس هذا فقط، بل إنه سوف يحضر برفقة محمد حسنين هيكل إلى المسرح ومشاهدة العرض، وبالفعل حضر الكاتبان الكبيران مع وعد من هيكل بأن يكون الأهرام مدافعا عن حرية التعبير في المسرح لا مضادا لها أو نافيا، وهكذا، تراوح آخر في بنية الستينات الثنائية، كان المقال الصباحي الذي كتبه صاحبه متصورا أو متوهما أن هذا هو اتجاه الصحيفة الأولى، كان المقال دالا على طرف الثنائية الأولى، احتجاز الحرية واعتقال العقل، فيما جاء الاستدراك المباشر للخطأ والخطر من بهاء ثم حضوره مع هيكل للمسرحية وانفتاح الجريدة والمناخ العام كله بعد ذلك لكي تتحقق التجربة المسرحية، ويتأكد حضورها المتحاور مع واقعها الآتي، كان ذلك طرف الثنائية الآخر والنقيض الدال على انفتاح المجال العام في تلك المرحلة الفارقة، تبقى إشارة أوردتها ألفريد فرج وهو يحكي تلك الواقعة ويتذكرها، ففي اليوم ذاته الذي صدرت فيه الأهرام محتوية على المقال المتربص زاد الإقبال الجماهيري على العرض، فقد حُجزت جميع المقاعد ثلاث ليال مقدما ولا يزال الطابور أمام الشباك طويلا، بهذا قال "أمال المرصفي" الذي كان مديرا وقتها للقومي معتبرا أن مقال الأهرام هو السبب، وهكذا شكل الجمهور قوسه الخاص وأضاف اختياره لحرية التعبير ورفضه لحصار العقل والكتابة.

تلك كانت نقاطا مجملية توقفت فيها على عتبات النصين: المسرحي والتوثيقي، وحاولت استشراف العلاقة المتداخلة بين أيام الزنازين وتجربة الكتابة كما تجسدت في نص "حلاق بغداد" والشهادة المصاحبة له هنا، لقد تلقى ألفريد فرج وساما من عبد الناصر اعتبره الكاتب تكريرا مرتبطا بالمسرحية التي كتبها في المعتقل منتقدا في بعض صورها ورموزها غياب الديمقراطية، فهل بعد هذا ما يمكن إضافته استجلاء لتلك العلاقة المتضادة والمركبة التي كونتها الستينات: المسرح والمعتقل، استلاب الحرية وانفتاح المجال، الزنازة والسوام.

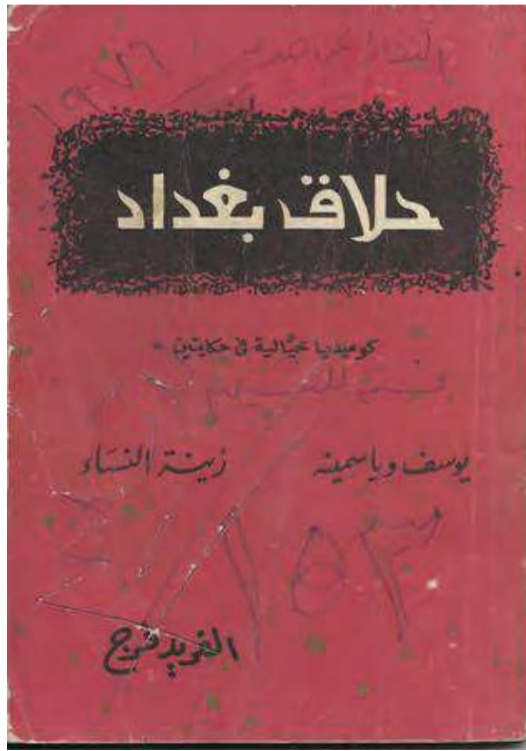
بالحركة والنبرة والقناع المسرحي، فكان إذا أخذ المندبل يلوح به للوزير والقاضي والشهيد فيتمايزون غيظا ويتبعدون ويحدجون الحلاق بنظرات الوعيد، وهو ينشر المندبل ويطويه، فإذا أطلق عبارته: لكل رجل مندبل، أشار إلى الناس في الصالة والناس في البلد، فتجيبه الصالة بالحماس والضحك وبآهات الراحة في الصدور والتوقيع على المطلب بالتصفيق". هذا هو المشهد المركزي في المسرحية ونقطة الذهبية، وهو مشهد كاشف في ذاته وموح بما هو مضمون وخفي في النسق اللغوي والحركي للنص، وعلاقته بمناعات المعتقل والواقع معا. أود الآن أن أضيف نقطة ختامية تشير في مجملها إلى ما يمكن اعتباره جدل المتناقضات في مرحلة الستينات التي كان المعتقل جزءا من نسيج العلامات فيها، وكان المجال العام المفتوح كذلك واحدا من صيغها المتعددة، ولعل تجربة ألفريد فرج يمكن أن تكون دالة على هذا وكاشفة، فقد خرج من المعتقل إلى المسرح مباشرة، ومن الزنازين الموحشة إلى فضاءات الشوارع والمقاهي والحوارات المفتوحة، من مستشفى السجن إلى صالات تحرير الجرائد، ومن ظلال الحوائط الصماء إلى المقاعد الأمامية والمواقع الرسمية، من الوجود النقيض الذي أفضى إلى الاحتجاز والحصار إلى الاشتراك في صياغة الحضور الثقافي للمرحلة.

أستشهد هنا ببعض الوقائع على انفتاح المجال العام بدرجة ما في إطار معين وشروط محددة كانت تجربة الكاتب كاشفة لها، في يوم الخروج ذاته من المعتقل، وبعد ساعة من وجوده بمنزله، دق جرس التليفون، فإذا هو أحمد بهاء الدين يدعو إلى العمل في دار أخبار اليوم، وفي اليوم التالي اتصل به أحمد حمروش وكان آنذاك يشغل موقع المدير العام لمؤسسة المسرح والموسيقى والفنون الشعبية، يتمنى عليه لو استطاع أن يساهم في برنامج المسرح القومي بمسرحية جديدة، دعوتان في يومين متتابعين، أحدهما هو يوم الخروج، دعوة للعمل المنتظم في الصحافة، والثانية للكتابة للمسرح القومي، انفتح المجال العام إذن مؤشرا على ثنائية المعتقل والفضاءات الحرة التي كانت واحدة من صياغات الستينات وتناقضاتها الظاهرية.

وهكذا لم يوضع اسم الكاتب الخارج من الاعتقال على قائمة سوداء، ولم يعد مقصيا عما يجب: المسرح والقهوة

للمعتقل خارجية ومقحمة قليلا، ولكنني أراها متصلة بشكل عضوي ورابطة بدرجة ما بين التجريبتين: السجن والمعتقل، غير أن تحليلا لرؤية العالم كما تجسد في البنية الدلالية للنص يمكن أن يكون كاشفا أكثر وأعمق، يصوغ النص رؤية لعالم محتجز ومغلق، ويشير حوار البدايات فيه إلى علاقة شائكة قد تفضى إلى الموت في حكاية «يوسف وباسمينة»، وقد تؤدي إلى استباحة الجسد في الحكاية الثانية «زينة النساء»، في المشاهد الأولى تتبدى صورة شاب «يوسف» في غرفة مسدلة الضوء ومحجوبة، ينتظر فتاة عاهدا قبل ذلك على العشق ولكنه الآن يواعدها على الموت، إبريق السم على رف منحوت في حائط، وسرير اللقاة سوف يغدو سرير النهاية، كذلك أيضا مشاهد البداية في الحكاية الثانية، امرأة حبسية المكان تحيا في خطر استباحة جسمها، يراودها رجل يمتلك سطوة المنصب وفورة الرغبة «أمين سر المحكمة»، ويخبرها بين أخذ الحق ومنح الجسد، وهي الآن محاصرة في بهو بيتها بين الوعد والوعيد، الشخصيتان كما نلاحظ في لحظات قلقه واختيارات خطيرة، الموت في الأولى واستباحة الجسد في الثانية، وهما يظهران في بهو مغلق ومكان مختبئ، وعبر مفارقات تالية وسياق متتابع، ضاحك وهزلي قليلا، يصوغه حلاق فضولي وجارية وخادمة، يتكشف الوجود الشقي والغد المأزوم، وتبدو الحلول وكأنها هي ذاتها انغلاق العالم وانتفاؤه، التخلص من الجسد وشبيهه المحب في الأولى، والخروج من حصار المحنة بقتل الجسد النقيض في الثانية، حلول هي ذاتها حصار مصائر وإبتسار وجود، ثم يظهر الخليفة العادل والباسم والحاسم فجأة في النهاية عبر مصادفة قدرية يشكلها مرور عابرا أمام المنزلين في الطريق إلى الصلاة، فتتفك العقدة وتنحل خيوطها المتشابكة ويحل العدل النهائي، يتزوج العاشقان في حكاية، وتنجو المرأة من وعيد السلطة وإغوائها الآثم في حكاية أخرى، وهكذا هي عوالم تشف لحظة انغلاقها عن حلول فوقية، وبناءات بسيطة وموحية: أماكن محتجزة وشخصيات مأزومة ومفارقات ضاحكة وحلقات ضاغطة تتفك بوجود قدرتي لخليفة يدرك الموقف بنظرة ويحيط بخيوطه المتداخلة بلمحة ويكسر أفق التوقعات بإشارة ويبدل المصائر بإرادة لا ردة لمشيئتها ويقضي بصيرة عادلة، تلك الرؤية التي حاولت رصد عناصرها التكوينية يمكن أن تكشف لنا النسق المضمون والنص التحتي، وكذلك التماثل الخفي بين العالمين: المسرحي والواقعي، فكلاهما يحتوي على العلامات والعلاقات ذاتهما: مكان مغلق، شخصيات مأزومة، سياق هزلي، مفارقات ضاحكة، وحلول توفيقية، فوقية ونهاية، "قد نلاحظ هنا أن الخليفة لم يتخذ موقفا أو إجراء مع الوزير والقاضي رغم اكتشافه أنهما يكادان أن يقوضا دولته بالفساد والمكائد، بل اكتفى بخطاب تطهيري ينشد فيه البراءة ويلقي بتبعات المفاصد على حاشية محيطية وملتصقة بعرشه ذاهبا بعد ذلك إلى الصلاة".

تلك هي العناصر التي انطوت عليها علاقات التماثل الخفية بين التجريبتين اللتين خاضهما الكاتب، معتقلا وكاتبًا. أكتفي الآن برصد مجمل لها متصورا أن استقصاء نقدي آخر قد يكشف عن تماثلات أعمق وأبعد، ولكنني أود ألا أبارح هذه النقطة دون إشارة ولو خاطفة إلى المشهد المركزي في الحكاية الثانية، حيث يطلب الخليفة من الحلاق الشهادة بالحق، فيجاوبه هاذا ومتسائلا: ومن الذي سيحمني غدا؟ وحين يعطيه الخليفة مندبل الأمان، يطالبه الحلاق أن يعطي لكل رجل في الرعية مندبلا، كان لهذا المشهد أثرٌ مدو بين الجمهور، أطلق شرارة توهجت بها الصالة كما يصف ألفريد فرج متذكرا "كان التصفيق والضحك ودب الأقدام يضيفي على المشهد بعدا جماهيريا قد يتجاوز ما كنت أتصوره، مما دعا الفنان عبد المنعم إبراهيم أن يمسك بالخيط بقوة، ويضيء الصورة





المسرح بعد الدرامي

والأداء بعد الدرامي (١)



أن كلا البلدين قدما في مسارحهما التجريبية، خارج الثقافة المسرحية الرئيسية، مساهمين مهمين مثل ووستر جروب، وريتشارد فورمان، ومسرح كومبليستي، وحركة المسرح الحديث المبتكرة في بريطانيا. والقليل من المخرجين البريطانيين والأميركيين الذين يعتبرون أنهم يعملون عموما في مرحلة ما بعد الدراما ويقدمو أعمالهم في المسارح الكبرى، مثل روبرت ويلسون وكاتي ميتشيل، الذين ليس من المستغرب أنهم لم يبدعوا أغلب أعمالهما الحديثة في داخل بلديهما، ولكن في ألمانيا التي لديها كل من الموارد والاهتمام من المشاهدين لدعم مثل هذه الأعمال غير التقليدية.

ويبدو أن المسرح الألماني، لكونه مسقط رأس المسرح بعد الدرامي ومكان تطويره الكامل، هو أفضل مكان لتأمل الآثار الحالية والمتناقضة في مسرح بهذا المفهوم، وأن نحاول فصل بعض الخيوط المتشابكة، هنا وفي مكان آخر، والتي يبدو أنها متورطة في تطبيقه. وربما أوضح مكان نبدأ به هو المصطلح المركزي الأكثر إثارة للجدل في المسرح الألماني الحديث «مسرح المخرج Rigiethater». فقد استخدم المصطلح خلال القرن العشرين، وأول مخرج يطبقه في أعماله هو (ماكس رينهاردت Max Reinhardt) في بداية القرن. ورغم ذلك، احتل مكانة بارزة ولا سيما منذ أواخر الستينات من القرن الماضي، عندما انفصل جيل جديد من المخرجين برئاسة (بيتر شتاين Peter Stein) و(بيتر زاديك Peter Zakek) و(كلاويس بينمان Claus Peymann)، عن الإنتاج المحترم والتقليدي للأعمال الكلاسيكية التي يفضلها مخرجو عصر «أديناور Adenauer» في فترة ما بعد الحرب من أجل المزيد من الانخراط في العمل السياسي. والجيل التالي، وبشكل بارز (فرانك كاستروف Frank Castorf)، قدم تفسيرات أكثر تطرفا، وجعل مصطلح «مسرح المخرج» أكثر إثارة للجدل، ولا يزال كذلك حتى الآن. ومصطلح التفكير deconstruction، والذي كان يتمتع بشهرة نقدية واسعة في بداية التسعينات من القرن العشرين، عندما وصل (كاستروف) إلى الصدارة، إذ كان ينطبق علي أعماله وأعمال مخرجين مماثلين، وهو مصطلح مثل مصطلح ما بعد الدرامي اليوم، كان يعني عدة أشياء مختلفة، من نوع التعرف ونقد الافتراضات السياسية والبنوية الخفية في

ويشير المسرح إلى تحقيق هذا النص على خشبة المسرح. وفي تلك الفترة فعلا، منذ أكثر من قرن مضى، حاول بعض المنظرين، ومن أبرزهم (إدوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig)، خلق نوع من الفصل بين الاثنين الذي هو المحور المركزي في مفهوم ما بعد الدرامي. ورغم ذلك، ظلت فكرة المسرح باعتباره الإنجاز المرئي لنص موجود مسبقا سائدة في كثير من مسرح الثقافات، وأبرزها مسرح الولايات المتحدة، الذي يعكس فرنسا وألمانيا، لم ير شيئا، أو ربما القليل، يمكن أن يسمى ما بعد الحداثة في أي من مسارحه الرئيسية. وحتى المنظرين السيميوطيقيين في السبعينات والثمانينات من القرن العشرين، على الرغم من أنهم قاموا بتمييز واضح بين النص الأدبي ونص الأداء، فقد افترضوا عموما أن الأخير مستمد من الأول، بمصطلحات لغوية تترجم النص إلى شفرة أو شفرات لغوية للتقديم المسرحي.

ويمكن القول إن تحرير الأداء من النص الأدبي هو أهم الاهتمامات الأساسية في المسرح بعد الدرامي، ولكن التحرير يتعلق بانقسامات أخرى أيضا. فعلي الجانب الأدبي، فإن النص الدرامي، كما قيل لنا منذ أرسطو، هو سرد موحد له بداية ووسط ونهاية. ويتم التأكيد علي علاقات السبب والنتيجة المنطقية ضمن تقنية شاملة. وبالتالي يتم خلق حبكة المسرحية التي سماها أرسطو حدث المسرحية. وإذا لم يتم تمييز مركزية هذه البنية، فرمها نتحير من حقيقة أن الكاتب المسرحي يستطيع أن يخلق ما يسمى بالنصوص بعد الدرامية دون أن يخوض في مسائل الأداء. ومن جانب الأداء، فإن مصطلح «ما بعد الدرامي» قد تم تطبيقه غالبا علي العروض التي يتم خلقها بدون نص مسبق، ولا سيما في المسرح الألماني الحديث، الذي تأتي مكوناته اللفظية من شكسبير أو شيللر أو إبسن مباشرة.

وليس من قبيل المصادفة أن يتأصل مصطلح وبالطبع مفهوم ما بعد الدرامي في ألمانيا، لأن ألمانيا قدمت وما زالت تقدم أكثر الأمثلة تنوعا وتطورا لهذه الظاهرة متعددة الوجوه. كما أنه جزء مهم من المشهد المسرحي المعاصر في تلك البلدان المحيطة بألمانيا - مثل فرنسا وإيطاليا وبولندا وهولندا وسكاندنافيا. ولم يُعرف هذا المسرح السائد في المسارح الأنجليسكونية في إنجلترا وأميركا، علي الرغم من

تأليف: مارفن كارلسون

ترجمة: أحمد عبد الفتاح



ربما لم يثبت أي مصطلح نقدي منذ مسرح العبث جاذبيته للمنظرين مثل مصطلح «المسرح بعد الدرامي Postdramatic Theater»، والذي قدمه (هانز ثيز ليومان Hans - Thies Ieman) كمصطلح نقدي في عام 1999. وكما هو الحال مع أي مصطلح نقدي، ولا سيما في الآونة الأخيرة، فقد كان الثمن المدفوع مقابل شعبيته هو التطبيق الواسع للمصطلح، لدرجة أن أي تعريف متماسك ومتسق لهذا المصطلح أصبح مستحيلا. ولا يمكننا بالتأكيد تحديد الاستخدام التاريخي له، إذ لا توجد الظاهرة المسرحية التي يشير إليها والتي لا يمكن تتبعها في الممارسة المسرحية قبل بداية تطبيق المصطلح.

لم يظهر مقطع أكثر شعبية في الخطاب النقدي في الخمسين سنة الماضية غير مقطع «بعد post». وبغض النظر عن تأكيد الخاصية المعاصرة للظاهرة موضوع السؤال، فإن كل المصطلحات التي تبدأ بمقطع «post» تشترك في معنى رفض مبادئ أساسية معينة في التقاليد الراسخة. وهناك غالبا الاقتراح الإضافي بأن التقاليد التي تتحرك إلى ما وراء لها السمة الراسخة والمتجانسة التي يسعى جانب من حركة ما بعد إلى زعزعة استقرارها. ويخدم مقطع «de» (بمعنى النقيض أو العكس) وظيفته مماثلة في كلمة «التفكيك deconstruction». وربما أفيد مكان نبدأ منه هو تأمل ما هو الضمني في مصطلح «الدراما Drama» الذي يتحرك من ورائه مصطلح «ما بعد الدرامي». ومنذ تأسيس دراسات المسرح باعتبارها فرعا أكاديميا في بداية القرن العشرين، ميز علماء المسرح الإنجليزي بوضوح بين المسرح والدراما، فالدراما تشير إلى النص الأدبي وتاريخه،

وأوروبا خلال الستينات. وقد كانت فرقة الأداء Performance Group في نيويورك عام 1967، والتي تطورت إلى وستر جروب Wosster Group في الثمانينات، أهم مثال أميركي، بينما فرقة «بيبول شو 1966 People show وفرقة ويلفير ستات Welfare State 1968 كانا أكبر مثالين في إنجلترا. ومن بين أهم الفرق في فرنسا وألمانيا في هذه الفترة هما (أريان منوشكين) و(بيتر شتاين)، وكلاهما تأسسا باعتبارهما فرقتين جماعيتين، رغم أنهما تحولتا مع الوقت إلى مسرح المخرج وبعبارة عن الأعمال المبتكرة جماعيا مثل عرضي (منوشكين) «1789» أو عرض (شتاين) «مشروع العصور القديمة» وكلاهما قدما عام 1974.

فكل من المسرح الذي يهيمن فيه المخرج ومسرح الجماعة المتعاونة، اللذان يمكن أن يتميزا بأشياء بعد دراميين، قد اهتمتا منذ الستينات وحتى الآن بمنهج بعينه للعرض الذي يبدو أنه في تناقض مباشر مع مبدأ ما بعد الدرامي المباشر، بمعنى التركيز على الأداء، ولكن الجسم غير التمثيلي. وقد شجعت المناهج التفكيكية لعدد من المنظرين الحدائين الاستفادة من الوسائط الأخرى كاستراتيجية لهدم النصوص الكلاسيكية. وبالطبع هذه فكرة جديدة. إذ نفكر علي الفور في الاستفادة من السينما والعرض بواسطة مخرجين مثل (سكاتور) و(بريخت) لإنجاز هدف ذي صلة، لهدم المفاهيم السياسية المسبقة فضلا عن المفاهيم السردية والجمالية. لقد ساهمت التكنولوجيا البصرية التي كانت تتحسن باستمرار في القرن العشرين، ولا سيما في ألمانيا، في توفير مصادر الهام لرفع مستوى الأداء المسرحي التقليدي ووسائله المتعلقة بالتمثيل عن طريق إدخال أبعاد بصرية بديلة زمنيا ومكانيا. وعلي الرغم من استمرار استخدام مقاطع الأفلام بشكل موسع في كثير من أعمال المخرجين التجريبيين في أواخر القرن العشرين، فقد أضيف بعد جديد إلى المجال البصري بتقديم الفيديو الحي. وقد كان (كاستروف) من أوائل الذين وظفوا هذه التقنية، وأول من عرض حركة المشاهدين خارج خشبة المسرح، ثم فيما بعد كتقنية متطورة، لعرض هذه الحركة علي شاشات كبيرة أعلي خشبة المسرح، وعرض إبداع تلك الصور من خلال التليفون المحمول وكاميرات الفيديو المحمول باليد علي خشبة المسرح حتى يمكن للمشاهدين أن يروا في نفس الوقت كل من الصورة وعملية التقاط الصورة. وعلي الرغم من أن هذا النوع من المزج بين الحدث الحي وإعادة تشغيل الفيديو الآتي كان مرتبطا خصوصا بمسرح «برلين فولكسباون، ومخرجيه (كاستروف) و(رينيه بوليتش) في أوائل التسعينات، فقد أصبح الآن أحد أكثر الأشكال المألوفة للمسرح بعد الدرامي.

ومن الأخطار التي تواجه أي مصطلح نقدي هو الاستيلاء عليه من قبل الباحثين والفنانين، وبشكل متزايد من قبل أصحاب المصالح التجارية مثل مثل الناشرين والمنتجين ورجال الدعاية، ونتيجة لذلك كلما زادت شعبية المصطلح أصبح من الصعب العثور علي أي نمط بين استخداماته المتعددة. وقد كان هذا صحيحا فيما يسمي «مسرح العبث»، وصحيفا باختصار مع مفهوم مسرح التفكيك، وهو صحيح فعلا بوضوح في المسرح بعد الدرامي. من الواضح أن (ليمان) رأى أن الملمح الرئيس في ما بعد الدرامي هو رفضه للتمثيل بحثا عن الأداء وحده، ولكن عندما تنتقل إلى عروض (كاستروف) و(بوليتش) في تسعينات القرن الماضي، أو بالنسبة لأعمال (أيفو فان هوف) و(كاتي ميتشل) الأكثر حداثة، وكلاهما من فنانين المسرح الذين يعدون بعد دراميين، نجد أن الاحتفاظ بالمركز لن يدوم طويلا حتى في هذه الأمثلة.

- مارفن كارلسون (1935) يعمل حاليا أستاذا للمسرح في جامعة نيويورك سيتي. وله الكثير من المؤلفات في مجال المسرح:
- خشبة المسرح المسكونة: المسرح باعتباره آلة للذاكرة The Haunted Stage: theater as memory machine 2003
- التحدث بالأسنة: اللغة في اللعب في المسرح Speaking in Tongues: Language at Play in Theater 2009
- تحطيم مرآة هاملت: المسرح والواقع Shattering Hamlet's Mirror: theater and reality 2016
- نشرت هذه المقالة في مجلة Rev. Bras. Esud. Presenca، عدد سبتمبر (أيلول) 2015



السيميوطيقين «نص أدائي performative text»، وهو ذلك النص الذي يُتكرر أثناء الأداء. وقد كان المسرح التجريبي في الستينات والسبعينات مسرحا بعد درامي قبل صياغة المصطلح بثلاثين عام، ويشارك في الرفض الواسع للنصوص الدرامية التقليدية وذات البنية الأدبية والسردية التقليدية من أجل البصري والأدائي. وبعبارة عامة جدا، يمكننا تقسيم التجريب ما بعد الدرامي في تلك الفترة إلى نوعين، لا يزال جزءا كبيرا من المشهد الآن في كثير من الحالات، ولا يزال يكتشفهما نفس الفنانين ونفس الفرق المسرحية. أولا، كان هناك الفنانين المستقلين، مخرجو المسرح الكبار كما صورهم (كريبج)، غير مرتبطين، كما في تقاليد مسرح المخرج، بنص موجود مسبقا، بل إنهم مبدعون لعالم مسرحهم الشامل. وأشهر مثال لهم (روبرت ويلسون) الذي ظل عرضه (اينشتاين علي الشاطئ) المثال الرئيس في المسرح بعد الدرامي قبل إدراك المصطلح بثلاثين عام. والمثال الآخر هو (ريتشارد فورمان) الذي ظهر عمله الأول «وجه الملاك» في نفس وقت عرض (ويلسون) عام 1968. وما زال كلا الفنانين مرتبطين بالطليعة المعاصرة، وكلاهما قدما عروضاً خلال الشهور الماضية، إذ قدم (ويلسون) عروضه في برلين، وقدام (فورمان) عروضه في نيويورك.

وقد كان الأكثر شيوعا في الستينات والسبعينات من القرن الماضي، هو نوع المسرح ما بعد الدرامي الأكثر توافقا فلسفيا مع مفهوم ما بعد الدرامي نفسه، وهذا ما كان يطلق عليه في الفترة المبكرة في كثير من الأحيان «الإبداع الجماعي» و«وما كان يسمى منذ بداية التسعينات «المسرح المبتكر». وعلي الرغم من أن المصطلحين لهما إحياءات مختلفة، فإنهما يشتركان في استراتيجية أساسية، وهي أن الأداء لا يتطور من الرؤية الفنية لفنان كبير بل تتطور من جلال العمل الجماعي للفرقة، والتي تتكون في أغلب الأحوال من الممثلين وفي فرق أخرى من ممثلين وكتاب. وغالبا ما تكون هذه الفرق اليوم أكثر تنوعا، إذ تضم ممثلين وراقصين أو ممثلين ومختلف المصممين، بما في ذلك مصممو ديكور خشبة المسرح التقليدية، ومعبي السينما والفيديو ومبرمجي الكمبيوتر. وقد كان رواد هذا العمل هو المسرح الحي، الذي كان تأثيره مذهلا في كل من أميركا

العمل (وغالبا ما تستخدم الصيغ المرتبطة بريخت) والإفساد المتعمد والسخرية من الأعمال الفنية ذات التقاليد الفنية (في نظر نقاده). ومثل (هاينز مولر)، الذي يعد غالبا زعيم كتاب المسرح بعد الدرامي، كان (كاستروف) فنان من ألمانيا الشرقية وكان مأخوذا بالطليعة في ألمانيا الغربية، ولكنه هو الذي رأى أن الشرق، الذي تطور في ظل الاتحاد السوفياتي، والغرب الذي تطور في ظل الرأسمالية، نظامان فاشلان، ولم يحقق أي منهما الوعد الذي كان يجب أن يقدمه النظام الاشتراكي. سياسيا اذن، كان لما بعد الحدائة الألمانية علاقة مميزة بالشرق المثالي، ولكن هذا لم يتجلى في البرنامج الإيجابي لشيء مثل المسرح السياسي ولكن في أشكال مختلفة من التعليق علي انهيار النظام العقلائي المفترض للشرق والغرب، فالأول غارق في اكتئاب ميثوس منه، والآخر مكسب مادية الروح. ان مهاجمة وفضح الاستراتيجيات التقليدية السهلة للنصوص الكلاسيكية، المرتبطة بعمق بالبرنامج العقلائي كان له جانب سياسي عميق. لقد أدان أعضاء الجمهور الذين قاوموا هذه النظرة الكئيبة للعالم، أو الذين صدموا من احتقار شيللر وشكسبير، بصفتهم البربرية البسيطة أو المراهقة الهزلية، تولى (كاستروف) وتلميذه (أندرياس كريجنبرج) وغيرهم من الذين مزجوا في أعمالهم أغاني البيتلز، وكوميديا العصا الغليظة، والثقافة الشعبية، وكسر الإيهام، وحتى الهياج الهيستيري العفوي من جانب الممثلين. وفي الغالب، بسبب تأثير (كاستروف) كان هذا النوع من المسرح هو الأكثر تطرفا من مسرح المخرج، الذي يتسم اليوم بما يسميه الجمهور الألماني «المسرح بعد الدرامي». فهو يتعلق عادة بمزج النصوص الكلاسيكية بكل أنواع المواد الأخرى - الأدبية والوثائقية والتجارية، ولكنها معاصرة علي الأغلب - لديه تجاهل شبه تام للوحدة الدرامية التقليدية أو اتساق الأسلوب سواء كان نصيا أو أدائيا.

يكن جوهر هذا المفهوم في الخلط بين مرحلة ما بعد الدرامي ومفهوم التفكيك المسرحي للنصوص الكلاسيكية، ولكن هذا يتجاهل الجزء الأكبر من مرحلة ما بعد الدرامي، التي تنقل نفسها، وفقا لنصيحة (كريبج)، من النص الدرامي التقليدي نهائيا. وهذا لا يعني أنه ليس لديهم نص، ولكن قد يكون هناك ما يسميه

عناصر العرض المسرحي قديما (٣)



علية فوزي

واحدة؛ ولكن مصطلح (الإنارة)، كان المصطلح المعمول به بدلاً من الإضاءة، وكلمة (نور) بدلاً من (ضوء) وهكذا!! وأول مقالة تحدثت عن الإنارة بصورة نقدية بناءة، كانت عن مسرحية (هدي) لفرقة عكاشة عام 1923، وفيها أوضح الناقد - الفني لجريدة (السياسة) في فبراير - تعامل النور مع ديكور الأهرامات وأبي الهول لإعطاء الإحساس بالمساء، ومن ثم بزوغ الفجر وشروق الشمس.. إلخ مهارة استغلال النور في المشاهد المسرحية.

خلافًا لهذه المقالة، لم يتغير أسلوب النقاد حول الإنارة من حيث اتقانها أو عدم اتقانها!! فعلى سبيل المثال نجد مجلة (التياترو) - في نوفمبر 1924 - تقول عن الأنوار في مسرحية (عاصفة في بيت): إنها كانت «على غاية الاتقان في الفصل الأول والثاني والثالث، إلا في الفصل الرابع فقد كان يجب أن يكون النور أكثر من ذلك بكثير؛ حيث إن الوقت قبل العصر، وفي ساحة مكشوفة». أما جمال الدين حافظ عوض فقد قال -

إلى الثمن الباهظ لملاص الممثلة ماري منصور في مسرحية (فيدورا) لفرقة رمسيس، وذكر رأيه في أزياء ممثلي مسرحية (وراء الهيملايا)، قائلاً في الجريدة نفسها في أكتوبر: «أما ملابس الهندو فهي عادية ملاممة، وأما ملابس (الراجاه) فهي متقنة ثمينة، وإن كان يخيل إلى أنها غير جديدة». أما قوله - في نوفمبر - عن ملابس مسرحية (كاترين دي مديس) لفرقة رمسيس، فلا يخلو من التهكم، قائلاً: «لست من الاختصاصيين في معرفة أزياء الملابس في عصور التاريخ المختلفة، ولكن من خبرتي القليلة، واطلاعي الضئيل - أستطيع أن أعرف أن الملابس (مرقعة)! أي أنها من عصور مختلفة! ولست أبحث عما إذا كانت جديدة أو (روبائيكيا)؛ ولكنها فخمة على كل حال، ومهما بالغوا في وصفها لا تبلغ جزءاً من الألف جنبه التي زعموا أنها تكاليفها».

الإنارة

مصطلح الإضاءة لم أجده - في فترة البحث - سوى مرة



سيد علي إسماعيل

الملابس أو الأزياء

هذا العنصر بدأت الصحافة الدينية تتحدث عنه باستهجان كبير - عام 1885 - عندما ارتدى الممثلون الرجال ملابس النساء؛ حيث إن فرقة القباني - في بداية عملها في مصر - كانت لا تضم النساء بين أعضائها، فاستغلت جريدة (الزمان) هذا الفعل لتهاجم التمثيل، وتطالب بتحريمه؛ لأن الرجال يتشبهون بالنساء في ملابسهن، وزينتهن، وحركاتهن.. إلخ!! وفي ذلك تقول الجريدة:

«من سوء الحظ رأينا التشخيص العربي في تياترو جنينة الأزياء جارياً على ما يفسد الآداب، ويهتك حرمتها، وينزع من القلوب تلك المبادئ الشريفة، التي استغرق غرسها السنين الطوال..... رأينا أول من أمس ما تقشعر منه الأبدان؛ إذ كان رجال حالقون شواربهم ولحاهم، وواقفين موقف النساء. وسمعنا البعض يصرخ من اللوجات - يا قلبي - يا روحي، وما أشبه ذلك من الألفاظ التي لا تقال في محفل أدبي. فكيف بالله يجرى الإصلاح من منبع الفساد؟ وكيف يؤمل ترقية الآداب من عمل ليس إلا قلة حياء وبيع ماء الوجه؟..... ويا ليت أصحابنا اقتنعوا على ملابس النساء، أو على حركات الفاضلات النازلات في مقام التشخيص؛ بل رأينا منهم من التهتك، وخلع العذار، والإفراط في الغنج، وعدم المبالاة بالأدب؛ ما ألجأنا إلى أن نحرم حضور الناس في تشخيصهم».

وأول من اهتم بنقد الملابس أو الأزياء، من خلال مطابقتها لأحداث المسرحية التاريخية على وجه الخصوص، كان الأديب أمين الريحاني عام 1898، عندما انتقد ملابس (جوليت) في مسرحية (روميو وجوليت أو شهداء الغرام)، حيث لاحظ أن ملابس جوليت تنتمي إلى القرن التاسع عشر، لا القرن السادس عشر، وهو عصر أحداث المسرحية!!

واستمر انتقاد الملابس والأزياء على هذا النحو تقريباً، مع اختلاف طفيف! فمثلاً وجدنا مجلة (التياترو) عام 1924، تتحدث عن مسرحية (عاصفة في بيت)، وتقول عن الملابس إنها جاءت «في محلها إلا حسين أفندي رياض، فكان يجب أن ينزع شرايه؛ حيث إنه فلاح، وكل مروره في أحوال بين الغيطان، سيما وهو يلبس بلغة مكعوبة».

كذلك قول جمال الدين حافظ عوض - في جريدة كوكب الشرق عام 1924 - عن ملابس مسرحية (خاتم سليمان): «كنت أود أن أرى علية فوزي في ثوب أفغاني حيث وقعت الحوادث، لا في ثوب إسباني في الفصل الأول». وقول جريدة (الأهرام) التهكمي في نقدها ملابس مسرحية (التاج) لفرقة رمسيس، قائلة في ديسمبر 1924: «أما الملابس والأزياء فأمرها عجب! كانت خليطاً من عصور التاريخ المتوسطة والحديثة! اجتمعت فيها أزياء عهد الحروب الصليبية، وشارل الخامس، ونابليون! ولقد استطاع عهد لويس الحادي عشر أن يفسح له طريقاً بينها بشق الأنف؛ ليرسل لنا تحيته ثم يختفي بسرعة». كما أن الملابس غالية الثمن، كانت تلفت نظر النقاد، وبلغت نظرهم أيضاً كونها جديدة أو قديمة!! فالناقد محمد عبد المجيد حلمي أشار - في فبراير 1925 بجريدة كوكب الشرق



عزيز عيد



حسين رياض

فرقته، وسليمان الحداد كذلك، وإسكندر فرح أيضًا.. إلخ. ومع كثرة الفرق المسرحية، وظهور بدايات النقد المسرحي - في العقدين الأول والثاني من القرن العشرين - ظهرت عبارات ومصطلحات تدل على المخرج والإخراج دون التصريح بهما! فمثلاً كان يُطلق على المخرج (المدير الفني، أو مدير المسرح، أو المدرب)! وكان يُطلق على عملية الإخراج (التنظيم المسرحي، أو النظام المسرحي، أو الترتيب المسرحي، أو التنسيق المسرحي، أو الميزنسين).. أما أول مقالة كتب فيها الناقد صراحة مصطلحي (المخرج، والإخراج)، فكانت عن مسرحية (الاستعباد) لفرقة رمسيس، التي أخرجها عزيز عيد عام 1924. في عام 1888، قامت جريدة (الراوي) بنشر مقالة تحت عنوان (الملاعب) - وهو الاسم الذي كان يُطلق على المسارح - هاجمت فيها عرض مسرحية (عايدة) بتياترو زيزينيا في الإسكندرية، وهجومها هذا كان يتعلق بالإخراج، وفيه تهكمت الجريدة قائلة: «... أين محاسن الإلقاء؟ وأين غرائب الحركات؟ أين بدائع التمثيل، وياهر الأصوات؟ وأين عجائب الألحان؟ عفوك يا راداميس، إنني لا أعرض هاهنا بك، ولا أروم بالجوقة التي علمتها شراً؛ إنما أنا مذكركم بالغلط، مراجع عليكم النقص في هذا الفن؛ عسى تفيد الذكرى، وينفع الانتقاد. فقد رأيت عائدتكم لا تحسن الإلقاء، وابنة فرعونكم تخاف أن تشير بيدها فيتحرك ساكن الهواء. وملكم على رأسه التاج، وفي يده الصولجان، ومن حوله العساكر والجنود، وهو مع ذلك مُرتج الصوت، مُرتجف الركب، يكاد يأخذه الإغماء! فأين صولة الملوك؟ وأين أبهة الملك؟».

وفي عام 1898، وجّه أمين الريحاني نقده إلى المُدرّب - أي المخرج - من خلال ممثلي عرض مسرحية (روميو وجوليت)، وبرّر ذلك بقوله: «وما أُنِي لم أعرف من هو الأستاذ الماهر الذي

كانوا يخلقون لحاهم وشواربهم وهامةً في أعلى رؤوسهم! فلو تقيّد صاحبنا بهذه الصفات، لكان أتم الواجب على ممثل هذا الدور».

أما محمود كامل - ناقد جريدة (السياسة) الفني - فقد تحدث عن التنكر في مسرحية (نبي الوطنية) لفرقة جورج أبيض، قائلاً في يناير 1925: «التنكر لم يكن متقناً إلى درجة كبيرة؛ فكنت ترى (دلولة) تطل من لحية النائب روكان!! وكنت ترى البودرة لا تخفي شيئاً من وجه ميشو الأسمر؛ بحيث لا يمكن أن تقول إنه وجه باريبي!! وكنت ترى الشعور المستعارة ظاهرة كالشمس لها إطار بارز فوق الجبين؟!».

ومن الجدير بالذكر، إن بعض الفرق المسرحية، كان بها متخصص فني في المكياج، وقد أشار إلى ذلك الناقد محمد عبد المجيد حلمي في نقده لمسرحية (الطمبورة) لفرقة علي الكسار - في أكتوبر 1925 - حيث أشار إلى أن جبران نعيم هو المتخصص في فن المكياج للفرقة، كما أثنى على عمله الفني في عرض مسرحية الطمبورة.

الإخراج

بالإضافة إلى العناصر السابقة - في العرض المسرحي - هناك عناصر أخرى لم أتحدث عنها، مثل: الإكسسوارات، ولغة الحوار، والإعلانات المسرحية.. إلخ؛ ولكنني تجنبتُها؛ لأن النقد المكتوب عنها كان موجهاً إلى المخرج بصفة رئيسية!! كما أن أغلب العناصر السابقة، بل جميع عناصر العرض المسرحي يُسأل عنها المخرج وحده - كما هو معروف ومعهود - لذلك جعلت عنصر الإخراج - رغم أهميته - آخر عناصر بحثي!!

وقبل الشروع في تناول عنصر الإخراج، يجب الإشارة إلى عدة أمور، منها: أن المخرج - في القرن التاسع عشر - هو غالباً ما يكون صاحب الفرقة، أي أن سليمان القرداحي هو مُخرج

في جريدة كوكب الشرق في نوفمبر 1924 - عن مسرحية (خاتم سليمان): «نظام (الإنارة) كان غاية في الرداءة؛ حتى اضطرب السياق، وحتى أصبح الليل نهاراً. والنهار ليلاً على المسرح. وهذا راجع بالطبع إلى عدم انتباه وعناية من بيده مفاتيح النور».

ومن الواضح أن نظام الإنارة في مسرح رمسيس - ليوسف وهبي - كان الأضعف في هذه الفترة، فقد نالت الإنارة امتعاض أغلب النقاد في كتاباتهم عن عروض فرقة رمسيس! فعلى سبيل المثال، قالت جريدة (الوطن) - نوفمبر 1914 - في نقدها لمسرحية (الاستعباد): «قيل لنا إن الإدارة أدخلت تحسيناً كبيراً على طريقة الإنارة؛ ولكننا رأينا الشموع تُطفأ في الحانة، والنور يظل على ما كان». وقال محمد عبد المجيد حلمي - في كوكب الشرق: يناير 1925 - في نقده لمسرحية (الفضيحة): «أما نظام الإنارة فهو لا يزال موضع ارتباك، يحتاج إلى كثير من العناية». وقال جمال الدين حافظ عوض - في الجريدة نفسها بتاريخ فبراير 1925 - في نقده لمسرحية (أرسين لوبين): «وأريد أن أوجه نظر مدير المسرح إلى الأنوار، فهي لا تزال مرتبكة وخصوصاً في الفصل الأول، عندما يلمع البرق. ومن الغريب أن البرق كان منتظماً حيث كان يلمع مرات معدودة في كل دقيقة».

التنكر أو المكياج

أول من اهتم بنقد التنكر أو المكياج - دون التصريح بأي من المصطلحين - كان أمين الريحاني في نقده - الذي أشرنا إليه من قبل - لمسرحية (روميو وجوليت) أو (شهداء الغرام) عام 1898، قائلاً: «وأحسن ممثل في هذا الجوق كان الراهب، لأن تشخيصه كان طبيعياً خالصاً؛ ولكنه لو كان مُطلعاً على تاريخ الكنيسة في ذلك الوقت لعلم أن الرهبان الدومنيكيين،



روزي اليوسفي



ماري منصور

ونختتم حديثنا عن عنصر الإخراج بذكر جزء من مقالة نقدية، كتبها ناقد جريدة (المغرب) في مارس 1916، أعاب فيها على صاحب الفرقة - ومخرجها - اختباره مسرحية (أجاممنون)!! فالناقد استهجن عرض هذا الموضوع التراثي القديم السخيف عام 1916؛ لأنه لا يتناسب مع روح العصر ومتطلبات الجيل الحالي!! وهذه المقالة - بمعناها هذا - توضح أن بعض النقاد - أمثال صاحب هذه المقالة - لا يعرفون أي شيء عن توظيف التراث، أو استلهامه، أو قيمته الرمزية والدلالية... إلخ، يقول الناقد عن مسرحية (أجاممنون):

«هي رواية لا تظفر باحترام العصر، ولا تقف منه الموقع الذي وقعت فيه يوم أخرجها للناس الشاعر راسين. ولم يستطع أن يرتفع فيها عن الشاعر يوريبديدس الذي وضع مثلها قبله. والشاعر راسين لا يكسب منا غير الاحترام التاريخي؛ لأنه قطعة من تاريخ المسرح في الغرب. وهو لا يصلح لتهديب هذا الجيل، ولا تُجدي رواياته شيئاً على الحياة اليومية الجديدة، التي تغيرت ألوانها وعواملها عن عصر راسين وأجاممنون، وأصبحت علل العصر ومساويه أخلق بالمسرح الحاضر من شؤون الإنسانية الأولى، التي كانت تعيش في الظلام. وتعود بهم إلى عهد الآلهة، الذي لا يلذ إلا لدارس تاريخ الميثولوجيات وتلاميذ المدارس الابتدائية وأشباهها، ونحن العصريين نعد إخراج رواية كهذه في هذا العصر المنطلق من قيود الانحطاط، وسخافات الماضي البعيد؛ إهانة كبرى للجيل، وسخرية من روح العصر، وإزدراء لشؤون الحياة الجديدة».

1924 - نقدًا مسرحية (راسبوتين)، وجدناه يقف عند أمور دينية شديدة الخصوصية، وكأنه استشرף احتياج المسرح لوظيفة الدراماتورج فيما بعد، عندما قال: «كانت التراتيل التي أنشدت خلف الكواليس في الفصل الأول باللغة اللاتينية، تتبع المذهب اللاتيني لا الأرثوذكسي، الذي تسبب بموجة الكنيسة الروسية. وكان راسبوتين يبارك المؤمنين بالماء المقدس مع أن هذه عادة لا تتبع في الكنائس الأرثوذكسية إلا مرة في كل عام. ولقد رأينا في الفصل الثالث صوراً للعذراء والمسيح مصنوعة على الطراز اللاتيني أيضا لا البيزنطي الأرثوذكسي».

أما ناقد مجلة (المقتبس) - في ديسمبر 1924 - فقد انتقد إخراج مسرحية (العريس) لفرقة عكاشة؛ حيث لاحظ أن أحداث النص تدور في منزل ريفي بمدينة الفيوم، فقام المخرج بوضع أبواب هذا المنزل، وأبواب غرف نومه من الزجاج!! كما أن أثاث البيت كان على الطراز الفرنسي، والبيت كأنه أحد قصور الأسرة الحاكمة، لا بيت تاجر غلال من الفلاحين!!

ويعود الناقد محمد عبد المجيد حلمي - في جريدة كوكب الشرق: نوفمبر 1924 - فيوجه نقده إلى المخرج عزيز عيد؛ بخصوص مسرحية (كاترين دي مديس)، فيقول: «أريد أن ألفت نظر الأستاذ عزيز إلى أن الفوتوغرافيا لم تكن عُرِفت في ذلك الوقت، حتى نرى أبطال الرواية يستعملون الصور الفوتوغرافية.. ألا تذكر الصورة التي أعطاها المارشال بيوجوت للشباب فالتينيو؟ أنها كانت فوتوغرافية ولا شك، في حين أن الكارت بوستال حديث الاختراع؟! لماذا تستعملون الشموع في كل مجال؟ لقد صاحت (إيفون) بالخدادم: (لا تتر المشاعل) ومع ذلك فقد أشعلوا الشموع!! ألا يوجد هناك فرق بين المشعل والشمعة؟! لقد كان من الهين عليكم أن تستعملوا مشعلاً أو اثنين إكمالاً لمظهر الرواية».

يُدرّب الممثلين على حركات هذا الفن؛ فأكتفي بإلقاء اللوم على عاتق الممثلين أنفسهم ليلبغوه ذلك». ومع ظهور المقالات النقدية المتخصصة، بدأ النقاد في رصد أي خطأ أو حركة غير منطقية تؤدي على خشبة المسرح؛ أي الوقوف على أدق التفاصيل في عملية الإخراج! ففي عام 1915 لاحظ الناقد سعد الدين أن بطل عرض مسرحية (الممثل) - الأستاذ محمد عبد الرحيم رئيس جمعية أنصار التمثيل - قام بحركة غير منطقية، قال عنها: «لاحظت أن بطل الرواية المستر ديفيد جراك؛ قد خرج من باب غير الذي دخل منه عند زيارته لأول مرة منزل المستر أنجت. وكان الأجدر به أن يخرج من حيث أتى؛ وإلا ظهر كأنه عالم بدخائل المنزل، وهذا خلاف الواقع».

وفي عام 1923 نبه ناقد جريدة (الأفكار) البطلة روز اليوسف بأن تعنتي بإظهار (الكحة) المصاحبة لمرض السل، عندما قامت بدور مرجريت في مسرحية (غادة الكاميليا)، كما لفت نظره أن الأبواب والفوانيس - في العرض - لا تتبدل مع الفصول رغم اختلاف الأماكن والأزمنة! وفي عام 1924 نبه أيضا الناقد محمد عبد المجيد حلمي مخرج مسرحية (الاستعباد) - لفرقة رمسيس - بأنه يختبر كل شيء قبل العرض، حيث إن روز اليوسف أرادت فتح الباب - أثناء العرض - فلم يستجب لها؛ فقام أحدهم بمساعدتها وفتح الباب من الجهة الأخرى بقوة، مما تسبب في تشويه المنظر!! أما ناقد جريدة (الوطن)؛ فقد لاحظ على عرض (الاستعباد) نفسه، ملاحظة إخراجية أخرى، قال عنها: «لقد ذكروا كثيراً في الفصل الأول المطر والبرق والرعد؛ ولكننا لم نر من خلال الزجاج ولا عندما فتح الباب.. لا مطراً ولا برقًا ولم نسمع رعدًا».

وعندما كتب الأديب إبراهيم المصري - في مجلة التمثيل عام

فؤاد شفيق

صانع البهجة

يعد الفنان القدير فؤاد شفيق من مؤسسي الحركة الفنية والسينمائية بمصر والوطن العربي حيث كانت بداياته الفنية بالربع الأول من القرن العشرين بما يعنى معاصرتنا لتأسيس مجموعة من أهم الفرق المسرحية (فرق: رمسيس، فاطمة رشدي، القومية)، وذلك بخلاف معاصرتنا لبدايات ظهور السينما الصامتة ومن بعدها السينما الناطقة. وهو من مواليد حي الجمالية العريق (بمحافظة «القااهرة») في ١٣ أكتوبر عام ١٨٩٩، واسمه بالكامل محمد فؤاد شفيق رياض وهو الشقيق الأصغر للفنان الكبير الراحل حسين رياض، وكان والدهما ميسور الحال ويعمل بتجارة الجلود (ووالدته سورية)، وهو سليل أسرة تركية ترجع أصولها لحكام جزيرة «كريت».



عمرو دوارنة



يذكر أن الأب كانت له تعاملات تجارية طيبة مع «روسيا»، التي أخذ منها صناعة ديب الجلود، فكان أول من أدخل هذه الصناعة لمصر. وقد تزوج الأب من امرأتين وأنجب منهما خمسة أولاد، وأصبح بعد ذلك - لحسن الحظ - اثنان منهما فنانين كبيرين وهما: حسين رياض وفؤاد شفيق.

وقد بدأ الفنان فؤاد شفيق عشقه لفن التمثيل حينما كان والده يصطحبه مع شقيقه («مصطفى» و«حسين»)، في طفولتهم إلى فرقة «سلامة حجازي» ليشاهدوا المسرحيات معه، فشغف كل من «حسين» وشقيقه «فؤاد» بالفن منذ سن مبكرة، ثم يتعلق «حسين» أكثر بالفن المسرحي بعدما شاهد مسرحية تراجيدية لفرقة الفنان جورج أبيض، فقد انبهر بهذه النوعية من العروض التي تختلف تماما عن عروض المسرح الغنائي التي لم يكن يعرف غيرها، وبالتالي فقد قرر احترام التمثيل ضد رغبة الأسرة، واضطر إلى ترك منزل الأسرة والاستقلال بحياته وأيضا إلى تغيير اسمه بعيدا عن اسم والده (اختار اسم حسين رياض كاسم فني له).

بدأت موهبة التمثيل للفنان فؤاد شفيق تظهر وتتأكد لكل من حوله من خلال مشاركته بعروض المسرح المدرسي بالمرحلة الثانوية. ولكن بمجرد حصوله على شهادة الكفاءة (الثانوية العامة) من المدرسة «السعيدية» عام 1919 واكتشاف الأب لرغبة ابنه فؤاد بالعمل في مجال الفن كشقيقه حسين قرر إرساله فوراً إلى دولة السودان الشقيق، وعدم إتاحة الفرصة له لاستكمال دراسته العليا وذلك حتى يبعده تماما عن أجواء المجال الفني التي اختطفت منه نجله الكبير حسين رياض. وفي «السودان» عمل كاتبا للحسابات بقسم الري بحكومة السودان، وعلى الرغم من أن والده قد توفي في عام 1914 فإن الفنان فؤاد شفيق لم يستطع العودة لمصر مباشرة بل اضطر إلى الاستمرار في عمله - الذي اختاره له أبوه - لمدة عشرة سنوات أخرى، وذلك نظرا لارتباطه بالزواج خلال تلك الفترة، ولكنه في عام 1924 قرر العودة إلى «مصر» بصفة نهائية كما قرر التفرغ للفن، خاصة بعدما تابع تلك النجاحات المسرحية التي وفق شقيقه حسين رياض في تحقيقها.

وفور عودته إلى مصر انضم إلى فرقة «رمسيس» للفنان يوسف وهبي حيث كان يعمل بها شقيقه آنذاك، ولكنه ترك الفرقة قبل أن يشارك في عروضها، وانضم إلى فرقة المسرحية للفنان جورج أبيض، وكانت أول أدواره بالفرقة دور ضابط مسرحية «الشرف الياباني»، وقد استمر بالفرقة لمدة عامين تقريبا. وانضم بعد ذلك إلى فرقة «نجيب الريحاني»، ثم فرقة «أمين صدقي»، التي مثل معها مسرحيتي: ليلة في العمر، عصفير الجنة. ومع بداية تأسيس فرقة «فاطمة رشدي» عام 1927 انضم للفرقة واشترك في عدد

كبير من عروضها التي أبدع في إخراجها المخرج القدير عزيز عيد، وقد ظل محتفظا بعضوية الفرقة حتى تاريخ تأسيس الفرقة القومية عام 1935، حيث كان ضمن نخبة الفنانين الأوائل الذين انضموا إلى عضويتها، وقد احتفظ بعضويته بها حتى وفاته، ولم يتعد عن عروضها إلا لفترات قليلة كان يشارك خلالها بأداء بعض الأدوار الرئيسية بعروض فرقة «رمسيس» التي أعاد الفنان يوسف وهبي تشكيلها أكثر من مرة.

يحسب للفنان القدير فؤاد شفيق إجادته تجسيد عدة أمهات متنوعة وكذلك عدة شخصيات درامية سواء جادة أو فكاهية ومن أشهرها على سبيل المثال: شخصيات الباشا، رجل الأعمال، الرجل زير النساء، الزوج المغلوب على أمره، المهرج، وأيضا بعض أدوار المرأة، وإذا كان معظم نجوم الكوميديا قد قاموا بأداء بعض أدوار النساء فإن الفنان فؤاد شفيق قد برع جدا في تقديمه لبعض تلك النماذج وتجسيده لبعض الأمهات المتنوعة للمرأة المصرية ومن بينها على سبيل المثال: شخصية المرأة اللعوب التي تدير بيتا للدعارة مسرحية «الجحيم» بفرقة «رمسيس» عام 1927، أو المرأة الشعبية الشلق مسرحية «الدكتور» بفرقة «فاطمة رشدي» عام 1928، أو العجوز المتصايبة مسرحية «الست هدى» بالفرقة «القومية» عام 1940.

وخلال مسيرته الفنية الثرية أبدع الفنان فؤاد شفيق في تقديم عدد كبير من الشخصيات الدرامية ومن بينها على سبيل المثال: الست هدى مسرحية «الست هدى»، شخصية عظمى مسرحية

بين الظل والضوء

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

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

«مسرحنا»



ارتبط في وجداننا بتقديمه للبهجة وقدرته الرائعة على إضحاكنا من خلال الكوميديا الراقية

وصفي، عمر جميعي، نبيل الألفي، حمدي غيث، عبد الرحيم الزرقاني، سعيد أبو بكر، نور الدمرداش، سعد أردش. ويجب الإشارة في مجال إسهاماته المسرحية إلى مشاركته مجال الإخراج أيضاً، حيث قام بإخراج مسرحية «مراقي هي السبب» عام 1952، من تأليف عزت السيد إبراهيم، وقد أسند بطولتها إلى كل من الفنانين: محمد الطوخي، عفاف شاكر، ثريا فخري، عبد الغني قمر.

ثانياً - أعماله السينمائية:

لم تستطع السينما الاستفادة بصورة كاملة من إمكانيات وخبرات هذا الفنان القدير وموهبته الكبيرة، فتنوعت أدواره السينمائية

السنات كده (1953)، المزيقون، شارع البهلوان، مضحك الخليفة، زوجاتنا (1954)، إيزيس، ملك القطن، شاعر الشعب (1956)، زواج الحلاق (1957)، الشيخ متلوف، الصفقة، الناس إلهي فوق، مجنون ليلي (1958)، صنف الحرير، بداية ونهاية، مصرع كليوباترة (1959)، الموت يأخذ أجازة (1960)، القضية (1961)، السنسة (1962)، شمس النهار (1964)، سكة السلامة (1965). وجدير بالذكر أنه ومن خلال مجموعة المسرحيات التي شارك في بطولتها قد تعاون مع نخبة من المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل ومن بينهم الأساتذة: جورج أبيض، نجيب الريحاني، عزيز عبد، زكي طليمات، يوسف وهبي، فلاندر، فتوح نشاطي، عمر

«حواء الخالدة»، الدهل مسرحية «شارع البهلوان»، سيمون فورنييه مسرحية «شاعر الشعب»، شخصية مزاحم مسرحية «مجنون ليلي»، غليون مسرحية «متلوف»، المهرج مسرحية «مصرع كليوباترة»، أبو دلالة مسرحية «مضحك الخليفة»، شخصية الوالي مسرحية «العشرة الطيبة»، شحاتة مسرحية «ليلة من ألف ليلة»، أبو المعاطي مسرحية «عفريت مراقي»، حنظلة مسرحية «اليوم خمرة»، الدرزي مسرحية «سر الحاكم»، مسيو شارل مسرحية «الخيانة العظمى»، عبد الصبور أفندي مسرحية «أم رتيبة»، لبيب بك مسرحية «المزيقون»، نور الدين مسرحية «سر شهرزاد»، الملك مسرحية «شمس النهار»، شخصية شيخ البلد مسرحية «إيزيس»، أحمد بك مسرحية «بداية ونهاية»، سنباطي مسرحية «ملك القطن»، البك مسرحية «الصفقة»، عبد المقتدر باشا مسرحية «الناس إلهي فوق»، الحكمدار مسرحية «السنسة»، العمدة الراسمالي مسرحية «سكة السلامة»، وجدير بالذكر أن هذا الدور كان آخر أدواره المسرحية.

كذلك تألق في السينما بأداء بعض الشخصيات الدرامية المحببة التي قدمها من خلال مجموعة من أشهر أفلامه السينمائية ومن بينها على سبيل المثال: تاكسي حنطور، سلامة، كازينو اللطافة، إكسبريس الحب، سفيرة جهنم، المليونيرة الصغيرة، مندبل الحلو، بابا عريس، فرجت، فتاة السيرك، أم رتيبة.

ويمكن تصنيف مجموعة المشاركات الفنية للفنان القدير فؤاد شفيق طبقاً لاختلاف القنوات الفنية (المسرح، السينما، الإذاعة مع مراعاة التتابع الزمني كما يلي:

أولاً - إسهاماته المسرحية:

ظل المسرح هو المجال المحبب للفنان فؤاد شفيق، فهو المجال الذي مارس من خلاله هوايته لفن التمثيل، كما تفجرت من خلاله أيضاً موهبته التي أثبتتها وأكدها ولذا كان من المنطقي أن يشارك في بطولة عدد كبير من المسرحيات المتميزة. ويجب التنويه إلى أن بداياته المسرحية كانت من خلال فرق: «جورج أبيض»، «الريحاني»، «أمين صدقي» و«فاطمة رشدي». هذا ويمكن تصنيف مجموعة أعماله المسرحية طبقاً للتتابع التاريخي مع مراعاة إختلاف الفرق المسرحية وطبيعة الإنتاج كما يلي:

أولاً - بفرق القطاع الخاص:

- «جورج أبيض»: الشرف الياباني، المسحور، إحسان هانم، إيفان الجبار قيصر روسيا، باسم القانون، حور محب، زواج فيجارو، سفينة نوح، شرف الأسرة، الشغل شغل، الشيطان الجميل (1924)، المتسول، الإسكندر الأكبر، رسول الوطنية (1925).
- «الريحاني»: قنصل الوز، بنت الشهبندر (1925)، اللصوص، المتمردة، الجنة، حبوب عنتر (1926).
- «أمين صدقي»: ليلة في العمر، عصفير الجنة، الكونت زقزوق، ناظر المحطة، مملكة العجايب، سفير طوكو (1926).
- «رمسيس»: من وراء الستار (1926)، الجحيم (1927)، الدفاع (1931)، مجنون ليلي (1934)، رجل الساعة (1936).
- «فاطمة رشدي»: السلطان عبد الحميد (1927)، جان دارك، بحد السيف، غليون الثاني، جمال باشا، أما ليلة، العواصف، مونت كارلو، يوليوس قيصر، الدكتور (1928).
ثانياً - بفرق «الدولة»:

- «المسرح القومي»: سافو (1936)، دليلة، سر المنتحرة (1937)، المتحذلقات (1939)، الست هدى، القضاء والقدر، يوم القيامة (1940)، الأستاذ كليونوف، توت عنخ آمون (1941)، مروحة الليدي ونذرير (1942)، كلنا كده، مدرسة الأزواج، نص دقيقة (1943)، ابن مين فيهم، الجزاء (1944)، العشرة الطيبة، بناقص واحد، حواء الخالدة، عفريت مراقي، مشغول بغيري (1946)، الشرف الياباني، ثلاثة رجال وامرأة، في ظلال الحرير (1947)، سر الحاكم بأمر الله، المليونير، مدرسة النساء، الصهيوني (1948)، ليلة من ألف ليلة، اليوم خمرة (1949)، غلطة طيبة (1950)، زوج أميركاني، الخيانة العظمى (1951)، صندوق الدنيا، أم رتيبة، بنات الهوى، مراقي هي السبب، مليون ضحكة (1952)، سر شهرزاد، كل



محمد الروبي

في التمثيل.. الموهبة وحدها لا تكفي

دون تدريب ودراسة مستمرة هو ممثل ناقص. وفي المقابل، فإن الممثل نصف الموهوب المجتهد الذي لا يكف عن تنمية أدواته هو بعد حين ممثل صاحب بصمة، والأمثلة (المحلية والعالمية) أكثر من أن تحصى عبر التاريخ. وفي المقابل، كم من الأسماء الموهوبة فقدت الكثير من تألقها بسبب ارتكانها لكونها موهوبة، خدعتها موهبتها، اكتفت بها، وجلست تنتظر (الدور) الذي ظنت أنها ستؤديه ببراعة معهودة. فإذا بها تسقط في التكرار والاستسهال والأداء الملعب.

أن تكون ممثلاً يعني أن تكون مهموماً بموهبتك، ترعاها كما ترعى نبتة تريدها يانعة دوماً. وإلا ستصحو يوماً لن تجدها، فقد غافلتك وماتت.

تدريبات يومية.. ونذكر يومية.. فهو ممثل غير مكتمل، بل وستموت الموهبة ولو بعد حين.

وإلى جانب هذه التدريبات (اليومية) هناك ما يمكن تسميته بتسجيل المشاهدات اليومية. فعلى الممثل أن يغذي عينيه وروحه وعقله بتسجيل ما يشاهده في حياته اليومية، أشخاصاً أو مواقف أو علاقات بين البشر بعضهم مع بعض أو بينهم والأشياء. تسجيل هذه المشاهدات ودراستها هي ما سيعين الممثل على إكساب دورة حياة حين يستدعي أي منها أو يستفيد من تفاصيلها.

إذن الممثل الجيد هو أولاً موهبة، ثم تدريب يومي لتنمية آتته، مع ملاحظاته اليومية للبشر الذين يقابلهم في الحياة اليومية. والحقيقة العلمية تقول إن الممثل الموهوب من

يتصور بعض أبنائنا الشباب أن الموهبة وحدها تكفيه ليكون ممثلاً جيداً. والحقيقة، إن الموهبة هي فقط الأساس الذي سيحدد إذا ما كان الشخص يمكن أن يستمر في طريق التمثيل أم يكف ليبحث عن عمل آخر أو لعبة أخرى.

لكن الموهبة وحدها لا تكفي، فالتمثيل كأي فن له أدوات، إذا لم يعرفها الشخص ويتدرب عليها وينميها ستموت موهبته كأي نبتة جميلة أهملها صاحبها وكف عن رعايتها بالري وتخليصها من أعشابها الضارة.

الممثل كما العازف، إذا لم يتدرب ويتدرب ويتدرب لن يستطيع العزف ببراعة على آتته حتى وإن كان يمتلك موهبة طاغية. آلة الممثل هي نفسه (جسداً وعقلاً ومشاعر).. وإذا لم يع الممثل أن لكل من هذه العناصر

الأخيرة مسرحنا

العدد 635 • 28 أكتوبر 2019

الثقافة تنعى ميار من ملائكة ذوي القدرات الخاصة



رحلت الفنانة ميار سيد صابر إحدى بطلات فرقة الشمس لدمج ذوي القدرات الخاصة، وقد نعته الدكتورة ايناس عبد الدايم وزير الثقافة وجميع القطاعات وقالت بتأثر شديد أن الراحلة إحدى ملائكة الأرض التي منحت موهبة فنية لم تتيح لها الاقدار الفرصة الكاملة للتعبير عن ذاتها .

كما أصدر البيت الفني للمسرح برئاسة الفنان إسماعيل مختار والعاملين فيه بياناً نعى فيه الفنانة ميار.

يذكر ان ميار سيد صابر كانت من أبطال عرض أنيكا من إنتاج فرقة مسرح الشمس لدمج ذوي الاحتياجات الخاصة ، وجسد قصة حياتها موجهة رسالة تؤكد ان اصحاب الهمم جزء من نسيج المجتمع ، و كانت ضمن الفنانين الفاعلين بفرقة مسرح الشمس، حيث كانت مثلاً يحتذى به في الإرادة و التحدي، أسكنها الله فسيح جناته، و أنهم أهلها و محبيها الصبر و السلوان.

أحمد زيدان