مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
د.أحمد عواض

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثانية عشرة ⁝ العدد 640 ⁝ الإثنين 02 ديسمبر 2019

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

«بيتر هاندكه» معنى جديد للاغتراب

في «بلا إنتاج» فلسطين تفوز بالأفضل

معهد فنون الطفل حلم يتحقق

المسرح المصري 150 عام من الإبداع

«رحله سعيدة» بالإسكندرية

و«ظل الحكايات» أحدث عروض البيت الفني

وسط حضور جماهيري كبير، شهدت الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزير الثقافة الأحد الماضي العرض المسرحي « رحلة سعيدة» من إنتاج فرقة مسرح المواجهة و التجوال التابعة للبيت الفني للمسرح، بحضور الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح، والدكتور أحمد عواض رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، والفنان سامح بسيوني مدير فرقة مسرح المواجهة و التجوال، والمخرج محمد الشرقاوي، حيث قدم العرض يومي السبت و الأحد على مسرح بيرم التونسي بالإسكندرية.

أشادت عبد الدايم بالدور الكبير المبذول من فرقه مسرح المواجهة والتجوال في تقديم كل ما هو مختلف، و جذبها للجمهور في مختلف المحافظات وكذلك استهدافها مواجهة التطرف و الأفكار الظلامية، كما أشادت بعرض «رحلة سعيدة» وقالت أنه عرض متميز في جميع عناصره الفنية. تدور أحداث العرض داخل أتوبيس مسافر في رحلة إلى مدينة شرم الشيخ، به مجموعة من الأنماط المختلفة من المجتمع المصري، يتعرضون لأزمة أثناء السفر ويبحثون عن حل لها، و ذلك في إطار كوميدي.

«رحلة سعيدة» من تأليف محمد الصواف، بطولة محمد فاروق،إيهاب جابر، رضوى حسن، عادل سعيد، مهند مختار، آثار وحيد، محمود فيشر،ياسر مجاهد، غادة كمال، عبد الرحمن عيد، ميرنا هشام، محمد مرسي، ديكور وملابس وليد جابر، تأليف موسيقي محمد شحاتة، إضاءة إبراهيم الفرن، استعراضات سمير نصري، و من إخراج محمد مرسي.

كما افتتح الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح، الخميس الماضي على مسرح الغد بالعجوزة مسرحية «ظل الحكايات» بحضور الفنان سامح مجاهد مدير الفرقة، و عدد من النقاد و المسرحين من بينهم المخرج جلال عثمان، الناقد مجدي الحمزاوي، الناقدة د. سامية حبيب،

تدور أحداث العرض في في عالم فانتازي يمتلئ بالأحلام والكوابيس، ما يؤدي إلى دخول الإنسان في عوالم مرتبكة، ومن خلال الصورة المرئية والموسيقى يبحر العرض في أجواء واقعية وتعبيرية و يغوص مع الشخصيات في عوالم سيريالية سعيا نحو فهم الواقع البسيط و المعقد معا.

«ظل الحكايات» بطولة رامي الطمباري، عبير الطوخي، محمود الزيات، خالد محايري، ديكور وملابس محمد فتحي، موسيقى وألحان صلاح مصطفى، تأليف وأشعار إبراهيم الحسيني وإخراج عادل بركات.

وفي مسرح العرايس صرح المخرج رضا حسانين بأن العرض المسرحي «محطة مصر» مستمر عرضه حتي نهاية الأسبوع الأول من ديسمبر الجاري، العرض إنتاج فرقه مسرح القاهره للعرائس، تأليف وأشعار محمد زناتي، ديكور سمير شاهين، عرائس ريم، موسيقى وألحان حاتم عزت، نحت محمود الطوبجي، ميكانيزم يوسف مغاوري، مخرج منفذ رفعت ريان، إخراج رضا حسانين.

أما المسرح القومي فقد كان مسرحًا لتصوير فيلم سينمائي جديد بطولة كريم عبد العزيز وماجد الكدواني و دينا الشربيني وبيومي فؤاد، ومن إخراج أحمد الجندي الذي فضل تصوير بعض مشاهد فيلمه الجديد «البعض لا يذهب للمأذون مرتين» علي خشبه المسرح القومي وفي بعض الأماكن المختلفة داخل المسرح، مثل الكواليس وقاعه كبار الزوار واستمر التصوير ٢٤ ساعه، و أشاد الفنان ماجد الكدواني بالمسرح القومي مشيرا إلى أنه يعد ابنا لخشبته، حيث قدم عليها العديد من الأعمال المسرحية، وأعرب الكدواني عن سعادته باختيار المخرج أحمد الجندي للمسرح القومي ليكون مكانا لتصوير آخر مشاهد الفيلم.

محمود عبد العزيز

«رسائل العشاق»

تعالج المشاكل الزوجية في لوحات كوميدية

على خشبة مسرح ميامى بوسط البلد، أوشك المخرج "محمد إبراهيم" على الانتهاء من بروفات عرضه (رسائل العشاق) من إنتاج "الكوميدي".

يقول محمد إبراهيم: رسائل العشاق مسرحية كوميدية رومانسية غنائية، أعالج فيها الكثير من المشاكل الزوجية التي تتسبب في هدم ما بناه الحب، والعرض يقدم في شكل اسكتشات على المسرح.. والعرض يقول ماذا لو بعث "جلال الدين الرومي" فى عصرنا، ماالذي كان في إمكانه أن يفعل مع مشاكلنا الزوجية الراهنة.. أضاف: العرض تمثيل مفيد عاشور، لمام كتكوت، زينب العبد، يارا المليجى، آسر على، عبد الله صابر، جورج أشرف، ديكور وملابس هبة عبد الحميد، غناء وألحان على الهلباوى ، كوريوجراف مناضل عنتر ، توزيع موسيقى محمد الكاشف ، أشعار وتأليف وإضاءة وإخراج محمد إبراهيم .

الفنان الكبير مفيد عاشور قال: هناك أزمة كبيرة تمر بنا جميعاً، سواء في الشرق الأوسط أو في أوربا وآسيا، وهذا الأزمة حلها كلمة واحدة فقط، وهى الحب.. لو أحب البشر بعضهم بعضاً، لم نكن لنرى هذا الكم الكبير من الحقد والحسد والكره والغضب، تلك الشرور التي جعلت الأوربيون أنفسهم ينتبهون لأهمية جلال الدين الرومي ويقرأون كتبه، ويأخذون بها في علاقات بعضهم ببعض، حيث تقدر الكتب التي تم بيعها لجلال الدين الرومي في أمريكا ما يقارب 25 مليون كتاب، ولكن الأمر يختلف عندنا كثيراً في مصر، حيث يفسح المجال أمام كل ما هو متشدد بحكم أن الحب شىء غير أخلاقي فى مجتمعاتنا، فيموت القلب ويموت كل شىء جميل معه. وأوضح عاشور أن الصوفية ليست في الملابس البالية التي يرتديها البعض ونشاهدها في الموالد، إنما هى التخلي والتحلي و التجلي.. التخلي عن الذنوب والتحلي بالطاعات و التجلي بأن يعبد الإنسان الله كأنه يراه، لذلك فالصوفيين الإسلاميين علماء عظماء.

وقالت الممثلة زينب العبد: عرض "رسائل العشاق" عبارة عن لوحات منفصلة، يناقش الحب بشكل مختلف، ويعرض مواقف حقيقية تحدث بين الزوجين بشكل كوميديا سوداء ساخرة، فيما يعقب عليها " جلال الدين الرومي.

ويقول الممثل عبد لله صابر: أشارك في خمس مشاهد في العرض وهو يناقش فكرة: هل الحب غير أخلاقي مثلما نتعامل معه في مجتمعنا.. أم هو علاقة جميلة يحيا بها القلب، وترقى الروح؟

أما الممثل جورج أشرف، الطالب بالمعهد العالي للفنون المسرحية فيقول إنه يقدم عدة شخصيات مختلفة، في كل لوحة، مثل الزوج الشرير، أو الزوج المتصلب الرأي، أو الزوج الضعيف.

فيما يقول الممثل آسر على: أقدم أيضا أكثر من شخصية في العرض، ويضيف: رسائل العاشقين ليست مسرحية درامية نمطية، إنما هى لوحات رومانسية تعكس سلبيات وإيجابيات الحب فى كل علاقة يتم تجسيدها على المسرح.

شيماء سعيد

العرض الفلسطيني «٣×١»

يحصد جوائز مهرجان مسرح بلا إنتاج الدولي

عواض: قصور الثقافة تدعم أى فعالية جادة في مصر و«بلا إنتاج» مهرجان متميز

اختتمت الأسبوع الماضي، الدورة العاشرة لمهرجان مسرح بلا إنتاج الدولي" دورة الفنان طلعت زكريا" التي أقيمت بالإسكندرية في الفترة من 17 وحتى 22 نوفمبر الجاري، وشارك فيها 12 عرضًا هي: العرض الإيطالي "الوهم" من تأليف وإخراج فابيو أومودي، ومن مصر" المهندس وإمبراطور آشور " تأليف فرناندو أرابال، وإخراج رفعت عبد العليم، لفرقة ألوان المسرحية، و" المعصوم" تأليف وإخراج أحمد عماد و" الجميلة والوحش " تأليف محمد زكي، وإخراج مصطفى حسني الكتبي لفريق المعهد العالي للفنون المسرحية، و" رغبة تحت شجر الدردار" تأليف يوجين أونيل وإخراج كريم أدريانو، كما شارك لفرقة الركح الدولي للمسرح والفنون من ليبيا عرض" كسور موزونة " للكاتب السوري مرداس بدلة، إعداد وسينوغرافيا وإخراج وسيم بورويص، ومن كوريا فرقة الفن للأبد عرض"الأم والمرأة" إخراج هاكيو نغاوا، والعرض الفلسطيني لفرقة نعم المسرحية " ثلاثة في واحد " إخراج إيهاب زاهده، و من تونس عرض" تطهير " لشركة خديجة للإنتاج الفني، إخراج محمد علي سعيد، و من فرنسا عرض" SsssLLL " من إخراج لاندري آمون، كما شارك عرض "ذات يوم" تأليف وإخراج معتصم بن سيف الكلباني لفرقة الدن للثقافة والفن، و من سلطنة عمان عرض" العريش" لفرقة مسرح مزون، تأليف موسى البلوشي، وإخراج يوسف البلوشي، وأخيرا من سويسرا عرض "أحلام اليعسوب " إخراج ميرسا دي راندي.

أقيمت عروض المهرجان على مسارح مكتبة الإسكندرية، و بيرم

جميع الحقوق محفوظة

ياقوت: المهرجان شرف لمصر واستمراره ضرورة

التونسي، و قصر ثقافة الأنفوشي. وتكونت لجنة التحكيم من د. خليفة الهاجري من الكويت والفنانة جوهانة إليزابيث من هولندا، والفنانة ميهائلا ميهوت من أمريكا، ورأس اللجنة المخرج عصام السيد.

جوائز المهرجان

منحت لجنة التحكيم شهادتي تميز في الأداء لشريهان شاذلي من عرض" الجميلة والوحش" و سالي السيد من عرض" المعصوم".

و فازت بالمركز الأول تمثيل"نسائي" لانا عماد عن عرض" الجميلة والوحش" من مصر، فيما فازت بالمركز الثاني زينب البلوشي من سلطنة عمان عن دورها في عرض " العريش" . أما المركز الأول دور ثانٍ نساء ففازت به من مصر لميس الشاذلي عن" الجميلة والوحش" ، وفازت بالمركز الثاني من تونس مريم بنت عمر عن عرض " تطهير".

جائزة التمثيل دور أول رجال حملت أسماء الفنانين الراحلين شادي الوسيمي و محمد مصطفى حافظ ، و فاز بها من فلسطين رائد حجازي الشيوخي، والمركز الثاني محمد عطية عن عرض" ثلاثة في واحد" فيما ذهبت جائزة التمثيل دور ثانٍ رجال لناجي بن عبد الحميد من تونس عن دوره في عرض" تطهير" وفاز بالمركز الثاني حاتم بن جابر السعدي من سلطنة عمان، عن دوره في عرض "العريش".

سينوغرافيا

في الماكياج حصلت حبيبه طارق على المركز الأول عن عرض" المعصوم" ، وجاءت في المركز الثاني أميرة صابر عرض " الجميلة والوحش" و في الأزياء فاز بالمركز الأول العرض الفلسطيني "ثلاثة في واحد" ، وفاز بالمركز الثاني العرض الكوري " المرأة والأم" وفي الإضاءة فاز بالمركز الأول العرض المسرحي "ثلاثة في واحد " ، وفاز بالمركز الثاني عرض " العريش" ، وفي الديكور فاز بالمركز الأول إيهاب زهده عرض "ثلاثة في واحد"، فيما حصل على المركز الثاني محمد الصبحي عن عرض " العريش".

أما في الموسيقى فقد فاز بالمركز الأول أحمد حسني عن عرض " الجميلة والوحش " فيما فاز بالمركز الثاني يوسف الحارثي عن عرض "العريش" ، وفي تصميم الاستعراضات حصل على المركز الأول العرض الكوري، فيما فاز العرض الإيطالي بالمركز الثاني.

الحلول الخلاقة

فاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة في مجال التمثيل نادر محمد عن دوره في عرض " الجميلة والوحش" من مصر، ومنحت الجائزة الثانية للممثل والمخرج الفرنسي لاندري أمون، أما جائزة الحلول الخلاقة ففاز بها عرض " ثلاثة في واحد" ، وجاء العرض الإيطالي" الوهم" في المركز الثاني.

أفضل مخرج و عرض

أفضل نص مسرحي حصل على جائزته عرض" ثلاثة في واحد" ، وجاء في المركز الثاني موسى البلوشي عن نص عرض "العريش" ، أما جائزة أفضل مخرج ففاز بها إيهاب زهده عن عرض " ثلاثة في واحد" الذي فاز أيضا بجائزة أفضل عرض. المركز الثاني لأفضل مخرج حصل عليه فابيو أمودي من إيطاليا عن عرض "الوهم" ،

لجنة التحكيم توصي بالبعد عن التقليد والبحث عن آفاق جديدة و هوية مميزة

كما حصد العرض أيضا جائزة المركز الثاني بالمهرجان. وبهذه النتيجة يكون العرض الفلسطيني " ثلاثة في واحد " قد حصد ثمانٍ جوائز منفردًا.

توصيات

المخرج عصام السيد رئيس لجنة التحكيم ألقى كلمة اللجنة وتوصياتها ومنها توصية اللجنة بأن تكون هناك فرصاً أكبر للمشاركة النسائية، كما لاحظت اللجنة أن هناك عزوف عن تقديم عروض مكتوبة خصيصًا للمسرح، واللجوء إلى الإعداد بصورة مفرطة، مما يقلل من فرص ظهور كتاب مسرح جدد، مع عدم الإعداد الجيد لذا أوصت اللجنة إدارة المهرجان بأن تكثر من ورش الدراماتورج، كما لاحظت اللجنة عدم اشتغال بعض المخرجين على عناصر التمثيل من الممثلين والممثلات بشكل فردي، كذلك لاحظت ابتعاد بعض العروض عن فلسفة المهرجان ، وإفراطها في استخدام تقنيات السينوغرافيا دون ضرورة درامية أو جمالية، ما أثر سلبًا على جودة العمل المسرحي، وأوصت اللجنة بالابتكار، وعدم التقليد والبحث عن آفاق جديدة و هوية مميزة لكل عرض.

وتقدم المخرج عصام السيد برجاء خاص إلى د . أشرف زكي ، و د . أحمد عواض بزيادة الدعم المادي للمهرجان، الذي يعده مهرجانا جادًا، قام في الدورات العشر الماضية على العمل التطوعي.

مهرجان مشرف لمصر

في كلمته قدم رئيس ومؤسس المهرجان د. جمال ياقوت الشكر إلى وزارة الثقافة، وهيئاتها ، وأشاد بموافقة وزيرة الثقافة د. إيناس عبد الدايم على دعم إقامة الوفود الأجنبية من خلال قطاع العلاقات الثقافية الخارجية بما يعادل 120 ألف جنيه مصري، منذ الدورة التاسعة، موضحا أيضا أن الهيئة العامة لقصور الثقافة تعد الراعي الأول للمهرجان منذ تأسيسه عام 2008، حيث تساهم بتقديم "دعم لوجيستي" يعادل 70 ألف جنيه، بينما يسهم إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي بمبلغ 15 ألف جنيه، كما تسهم الهيئة بتوفير مسرح قصر ثقافة الأنفوشي لاستضافة عروض المهرجان. ، و قدم ياقوت الشكر إلى مكتبة الإسكندرية حيث تسهم بمسرحيها الكبير و الصغير، وبقاعة التدريبات للورش التي تقام ضمن فعاليات المهرجان. كما شكر جهود مؤسسة فنانين مصريين في الإشراف على برنامج الورش التدريبية، و شكر الفنان خالد جلال رئيس قطاع شؤون الإنتاج الثقافي، والفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح، والأستاذ محمد سعد مدير عام الهيئة الإقليمية لتنشيط السياحة، والفنان عمرو قابيل رئيس مجلس أمناء مؤسسة فنانين مصريين، كما توجه بالشكر للمهندس محمد سيف الأفخم رئيس الهيئة الدولية للمسرح " ITI " ، ولجميع القائمين على المهرجان، و قدم التحية إلى لجنة التحكيم، وتمنى ياقوت أن يتكاتف الجميع من اجل الاستمرار في تنظيم وإقامة المهرجان، كمهرجانٍ مشرف لمصر، أمام العالم.

دورة متميزة

أعرب د . أحمد عواض رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة عن سعادته بنجاح المهرجان واستمرار دوراته بتميز، وأكد أن هيئة قصور الثقافة تدعم جميع الفنون، بوقوفها الدائم خلف كل الفعاليات الفنية الحقيقية التي تقام في كل مكان بمصر، ومساندتها ودعمها مختلف الفنون من مسرح وفنون شعبية، وآداب، في محاولة جادة وهادفة منها للتقدم بالحركة الثقافية والفنية المصرية. . وأوضح عواض أن الهيئة تبذل قصارى جهدها لدعم جميع الفعاليات بمختلف المحافظات من أجل للنهوض بالفن، وتمنى عواض في ختام كلمته أن تحظى الدورة القادمة من المهرجان بنجاح أكبر وأكثر تميزًا.

في كلمته أشاد الفنان إبراهيم الفرن مدير المهرجان بالإقبال الكبير على المهرجان، مشيرا إلى أن جمهور المهرجان بلغ عدده نحو 12 ألفًا و 864 متفرجًا في أيام المهرجان الستة.

تكريم

كرم المهرجان اسم الفنان الراحل" طلعت زكريا "وعدد من نجوم الفن وهم الفنان محمد الحلو، والفنان أحمد عبد العزيز، و الفنان الكوميدي محمد محمود ، ومن الشباب الفنانين محمود حافظ وأحمد كشك، والمخرج السكندري سامح الحضري، و من دولة الإمارات تم تكريم أحمد أبو رحيمة مدير عام دائرة الثقافة بالشارقة. كم تم تسمية جائزة أحسن ممثل باسم الفنانين الراحلين شادي الوسيمي ومحمد مصطفى حافظ، من شهداء حريق مسرح بنى سويف 2005 ، وتخليدًا لذكراهما.

فعاليات مصاحبة

أقيمت ضمن فعاليات المهرجان مائدة مستديرة حول فلسفة المهرجان، فضلا عن مجموعة من الورش التدريبية لسيرين أشقر من فرنسا، في فن الارتجال، وميهائيلا ميهوت من الولايات المتحدة في فن التمثيل، و لكريم عرفة في الغناء والأداء الصوتي.

فريق الدورة العاشرة للمهرجان.

شهد حفل ختام المهرجان حضور عدد كبير من المسرحيين على رأسهم د. أشرف زكي رئيس أكاديمية الفنون، وعميد المعهد العالي للفنون المسرحية، ود. أحمد عواض رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، ود.علاء قوقة رئيس قسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية، أحمد درويش رئيس إقليم غرب ووسط الدلتا، ومسعود المصري مدير عام فرع ثقافة الإسكندرية،

جمهور كبير بالمهرجان.

أقيم المهرجان تحت رعاية الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة،و شارك في تنظيمها الهيئة العامة لقصور الثقافة، و مكتبة الإسكندرية، والبيت الفني للمسرح، وتشكلت إدارة المهرجان من المخرج د. جمال ياقوت رئيسا، والفنان إبراهيم الفرن مديرا، والمخرج أحمد عزت الألفي مديرا تنفيذيا والمخرج إسلام وسوف منسقا عاما و والفنانين أحمد أبو دوح رئيسا للجنة العروض والبرامج، والمخرج أحمد سمير رئيسا للجنة الإعلام، ومصطفى الشعراوي، وإسلام عبد المنعم للجنة النظام، و فاطمة أحمد للعلاقات العامة، ومحمد فاضل مديرا للمركز الصحفي، ومحمد المأموني للجنة التجهيزات الفنية، و دنيا عزيز مسئول ديكور، وسامر سمير رئيسا للجنة الوفود ، وشارك في الجهود التطوعية أكثر من خمسين شاباً وشابة من مدينة الإسكندرية.

همت مصطفى

في ندوة المسرح وقيم التسامح:

المسرح.. منبر التسامح والتعددية

أحمد زيدان: المسرح فن قائم على تقبل الاختلاف والتسامح ويدعو إلى ذلك دون مباشرة

قال د. أبو بكر سليمان إمام مسجد النور بالعباسية إن الإسلام هو دين التسامح، يقبل التعددية والتنوع والاختلاف، حيث خلق الله سبحانه وتعالى الإنسان وميزة بالإرادة في الاختيار. جاء ذلك في الندوة التي أقامها المركز القومي لثقافة الطفل الأسبوع الماضي، بالحديقة الثقافية، بالتعاون مع وزارتي الأوقاف و التربية والتعليم، وحملت عنوان " المسرح وقيم التسامح".

أقيمت الندوة تحت رعاية د. إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة، ود.هشام عزمي الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، وأدراها المخرج شوقي حسن، كما تحدث فيها الشاعر والكاتب أحمد زيدان والمخرج محمد فؤاد.

وعن أهمية الدين ودور العبادة في ترسيخ المفاهيم الإيجابية وتربية النشء بشكل سليم ردد إمام مسجد النور مقولة لأحد الفلاسفة قال فيها " لقد وجدت مدنا بلا مصانع ومدنا بلا مشافى ومدنا بلا مدارس ولكني لم أجد مدنا بلا معابد" مشيرا إلى أن الإسلام ينظم العلاقات الإنسانية على أساس من التسامح، وهو ما لم يكن معروفا قبل الإسلام. واستعان إمام مسجد النور ببعض الآيات القرآنية ليؤكد من خلالها على أن الإسلام يقبل التعددية والتنوع والاختلاف، و أن الله سبحانه وتعالى خلق الإنسان وميزة بالإرادة في الاختيار.

المخرج شوقي حسن أكد خلال تقدمته للندوة على دور المسرح في المجتمع، باحتوائه على العديد من القيم والأفكار، وعرفه بأنه أبو الفنون، ويعد من أقدم الفنون التي عرفها التاريخ منذ الحضارة المصرية العريقة، مشيرا إلى اهتمام الكثير من الكتاب والفلاسفة بالمسرح، الذي يصنع من المجتمعات وحدة واحدة، ويعد وسيلة هامة للتعلم. مؤكدا أن المسرح وسيلة أكثر سهولة في إيصال المعلومات، ولذلك عولت عليه وزارة التعليم و استخدمته فى توصيل المناهج الدراسية. وختم شوقي حسن تقدمته بالتأكيد على قيمة المسرح بذكر المقولة الشهيرة " أعطني خبزا ومسرحا أعطيك شعبا عظيما" .

وفى كلمته أوضح الشاعر أحمد زيدان أن التسامح مع الآخر يفترض وجود خطأ أو صراع، موضحا أن الدراما أساسها الصراع بين الخير والشر، ينحاز لأحدهما العمل الفنى حتى يصبح فى النهاية مثالا يمكن تقديمه للمجتمع.

ومن منظور تاريخى أشار زيدان إلى أن المسرح حاضر منذ الحضارة المصرية القديمة، و أنه كان يقام داخل دار العبادة، وأثناء تحنيط الموتى، ولكنه كان طقسا سريا لذلك لم يصل إلينا بشكل مباشر، إلى أن تم اكتشافه من قبل بعض الأساتذة عبر البحوث التي أجريت على البرديات، والتي تؤكد وجود المسرح فى تلك الحقبة.

وتحدث زيدان عن المعنى الأشمل للتسامح و الذى يعنى- من وجهة نظره - تقبل الاختلاف ودعمه حتى يكون مصدر قوة، وأنه إذا لم يتقبل الفرد اختلاف الآخرين فسيكون هناك صعوبة فى التعايش وبناء الأسر والمجتمعات والدول.

وبنظرة تاريخية أشار زيدان إلى أن مصطلح التسامح تم تداوله فى العصور الوسطى التى كانت تشهد صراعا دينيا على المذاهب الدينية في أوروبا، وهو ما تسبب فى نشوب معارك دموية راح ضحيتها الملايين بسبب اختلاف العقيدة، ومن هنا بدأت البشرية تعي أضرار عدم التسامح، وأصبح التسامح هو الحل الأفضل لحقن الدماء، وإقامة التعايش رغم الاختلاف، دون المساس بالعقائد.

وذكر زيدان نوعين من التسامح هما التسامح الكفى، أي الكف عن الأذى، بعدم التعامل مع الشخص المختلف، وعدم الاقتراب من مناطق الاختلاف، وهو ما يصعب العمل به فى محيط الأسرة والمجتمع، أما النوع الآخر فهو ما اعتبره التسامح الإيجابي وهو القائم على احترام الاختلافات والتعايش معها.

وأشار زيدان إلى اهتمام المجتمع العالمي بدعم قيمة التسامح خلال المؤتمر الذي إقامته منظمة اليونسكو عام 1995 بسبب ما خلفته الحروب من دمار، وأوضح الكاتب معنى المسرح وعناصره التي تتكون من مخرج ومؤلف وممثلين ومصمم ديكور وموسيقى وغيرها من العناصر بما يعني أن المسرح فن قائم على عدة فنون آخري تتفق فيما بينها على وجهة نظر واحدة، حتى يخرج العمل الفني مكتملا، موضحا أنه إذا اختلفت تلك العناصر فلن يكون هناك عرض مسرحي. لذلك يرى أن المسرح يحمل فى جوهرة معاني الديمقراطية والتسامح وتقبل الاختلاف. وأن الفنون ترتقى بالروح . مؤكدا أن المسرح فن قائم على تقبل الآراء والأفكار ودمجها في كيان واحد، وأن ما يميز المسرح هو أنه يوضح أهمية التسامح من خلال الأعمال التي تقدم وما تحمله من رسائل دون الوقوع فى فخ المباشرة وإلا أصبح خطبة.

وختم زيدان كلمته بتشجيع الأطفال على مشاهدة العروض المسرحية فى الحديقة الثقافية.

فيما ذكر المخرج محمد فؤاد خلال كلمته أن الفن يلعب دورا هما في الارتقاء بالروح الإنسانية ويجعل الإنسان أكثر تسامحا.

وضرب فؤاد مثلا بوجوده على المنصة هو و الشاعر أحمد زيدان وهما يمثلان جانب الفن مع د. أبو بكر سليمان الذي يمثل الجانب الديني.. اضاف: مثلما يقول الإمام كلمته ويخطب في المصلين ويناقشهم في أمور دينهم، فإن الممثل أيضا يعتلي خشبة المسرح ويوضح للجمهور أمور الدنيا، والدين والدنيا لا ينفصلان.

وتحدث فؤاد عن فرقته لذوى الاحتياجات الخاصة، باعتبارها تشكل دمجا مجتمعيا بين ذوى الإعاقة، وفناني لمسرح، واعتبر ذلك قبولا من كل منهما للآخر، وأشار إلى ان كل فئات المجتمع ممثلة داخل هذه الفرقة، وهو ما يؤكد على قيمة التسامح وتقبل الآخر.

و ضرب فؤاد مثالا يؤكد على قيمة التسامح وأهميتها من خلال تجربته فى عرض "سندريلا المصرية" التى تدور أحداثها حول فتاة تعيش مع زوجة أبيها المستبدة وإخوتها، وهما فتاتان يسيئان معاملتها، وعندما يقيم أمير المدينة حفلا يرفضون اصطحابها معهم، وفى نهاية العرض تسامح الفتاة زوجة أبيها وابنتيها وترفض حكم الأمير بحبسهم، وبهذا تعطينا "سندريلا المصرية" درسا هامة يؤكد ويعزز قيمة التسامح .

رنا رأفت

مهرجان الأسكندرية المسرحي العربي للكليات والمعاهد المتخصصة

يدشن دورته الأولى

أشرف زكي: شباب الكليات والمعاهد الفنية المتخصصة في الوطن العربي هم القوة الناعمة الفاعلة في الابداع المسرحي في الوطن العربي

تنطلق في ديسمبر المقبل فاعليات الدورة الأولى لمهرجان الأسكندرية المسرحي العربي للمعاهد والكليات المتخصصة والمقرر إقامته في الفترة من 3 إلى 8 ديسمبر المقبل بمدينة الإسكندرية، تحت إشراف أكاديمية الفنون المسرحية المصرية، بمشاركة طلاب المعاهد، والكليات المتخصصة في الفنون المسرحية، داخل جمهورية مصر العربية، وخارجها.برعاية أ.د ايناس عبدالدايم وزير الثقافة وأ.د. أشرف زكي رئيس أكاديمية الفنون ورئيس اللجنة العليا للمهرجان وأ. د. غادة جبارة نائب رئيس الأكاديمية ويرأس هذه الدورة انجي البستاوي ويديرها محمد أحمد عبدالوهاب ، وتحمل هذه الدورة اسم المخرج القدير والاستاذ الأكاديمي جلال الشرقاوي .

وتتنوع فاعليات المهرجان بين العروض المصرية والعربية والورش التدريبية والتكريمات للعديد من رموز الفن من مصر والدول العربية .

وقد استقر اختيار لجنة المشاهدة حتى الان على تسعة عروض للمشاركة (الخروج إلى الحياة) الكويت، (بَر) الأردن، (العاصفة) السعودية، (هناء) المغرب، (موشكا) سلطنة، (هوس) لبنان، (الوحوش الزجاجية) مصر، (جبر الخواطر) مصر، (اصحاب السعادة) مصر

ويضم المهرجان ثلاثة ورش تدريبة وهي ورشة الاخراج المسرحي لـ د. حماد الوهايبي من تونس، وورشة تكوين الممثل لـ د. رنيا فتح الله من مصر ، وورشة التأليف المسرحي لـ د. علاء عبدالعزيز من مصر

ويكرم المهرجان في دورته الأولى خمسة من ايقونات الابداع المسرحي في الوطن العربي وهم الفنان القدير ناصر القصبي من السعودية، والفنان القدير دريد لحام من سوريا والفنان القدير داوود حسين من الكويت و الأستاذ الدكتور سمير أحمد استاذ الديكور المسرحي بالمعهد العالي للفنون المسرحية من مصر والناقد الكبير د. حسن عطية من مصر والنجم السينمائي خالد النبوي من مصر خريج قسم التمثيل والاخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية

كما يضم المهرجان لجنة تحكيم من طراز رفيع برئاسة الفنانة القديرة د. سميرة محسن من مصر وعضوية الفنان القدير جمال سليمان من سوريا ود. فهد سليم السليم من الكويت والناقدة د. عزة القصابي من سلطنة عمان والفنان القدير أياد نصار من الأردن واستاذ الديكورد. أحمد عبد العزيز من مصر و النجمة لقاء الخميسي من مصر.

ويقول د. أشرف زكي، مؤسس المهرجان ورئيس اللجنة العليا، نعمل علي تفعيل قيم التبادل الثقافي العربي في هذا المهرجان الذي يهدف لتشجيع الاحتكاك الثقافي بين طلاب الفنون في الشعوب العربية المختلفة، والحث على إقامة حوار إيجابي مثمر بين الثقافات، لمنح فرص غير محدودة لطلاب الأقسام المتخصصة لممارسة المسرح، وتوفير مناخ يشجعهم على تقديم عروضهم بالصورة التي تبرز إمكاناتهم الفنية.

مضيفا : أن شباب الكليات والمعاهد الفنية المتخصصة في الوطن العربي هم القوة الناعمة الفاعلة في الابداع المسرحي في الوطن العربي وبهم نستطيع أن نغير الوعي والفكر ونقضي على الأفكار الهدامة التي غزت منطقتنا العربية خاصة في العقد الأخير من الألفية الثالثة.

مؤكدا على أهمية التعارف والتفاعل الجاد بين هؤلاء الشباب وبين الحركة المسرحية العربية، و تبادل الخبرات بينهم وبين الرواد والمتخصصين وأيضا الجمهور، لدمج الأشكال والأطر المعرفية بالأشكال والأطر الابداعية لفهم واستيعاب المدارس المسرحية المختلفة في سن مبكرة. ونتوقع أن يكون هذا المهرجان الأكاديمي العربي السكندري من أهم المهرجانات في هذا المجال.

وعن اختيار مدينة الاسكندرية لهذا المهرجان يقول زكي : لم يكن صدفة خاصة بعد افتتاح الفرع الجديد لأكاديمية الفنون هناك، ليكون هذا المهرجان هو أول انشطته، فالاسكندرية هي مدينة السحر و الجمال و عاصمة الثقافة والابداع، خاصة أن فصل الشتاء يتميز بمناخ رائع ومن ثم يعد المهرجان في أهدافه الفرعية أيضا تنشيطا للحركة السياحية و الثقافية في مدينة الاسكندر الأكبر عروس البحر الأبيض المتوسط التي شهدت حركة فنية وثقافية واسعة في القرن الماضي سواء في الموسيقى أو السينما أو الفن التشكيلي وغيرها من الفنون فهي تستحق أن يمتلك شبابها هذا المهرجان الذي يعد الأول من نوعه في مصر.

وقد أعرب الفنان القدير جلال الشرقاوي عن سعادته لإطلاق اسمه على الدورة الأولى من المهرجان وقال: سعادة كبيرة لاختياري حاملا اسم الدورة الأولى من هذا المهرجان، لما سوف يتسم به هذا المهرجان بالعملية والمنهجية، حيث يحدث تفاعل بين المدارس المسرحية في الدول العربية المختلفة على ارض مصر.

مضيفا : أن المهرجان سيتيح لنا الفرصة خلال الفعاليات لمناقشة البرامج والمناهج المختلفة في كل هذه المعاهد والكليات المتخصصة المشاركة في المهرجان، والذي سوف ينتج عنه تطوير في مناهج أكثر علمية وأكثر منهجية وهذا ما نريد الحصول عليه في النهاية، لإضافة كل ما يستجد من علوم أخرى في المسرح.

لافتا إلى أن الدول العربية اصبحت تعلم أهمية تخريج كتائب من الفنانين في فروع الفن المختلفة خاصة المسرح في جميع عناصر عرضه، سواء التمثيل والاخراج والديكور والتأليف والنقد.

عماد علواني

بمناسبة مرور مائة وخمسون عاما على بداية المسرح المصري

عمرو دوارة: الاحتفالية ضرورة ثقافية وفنية تؤكد للعالم تقديرنا لقوتنا الناعمة

بعد أسابيع قليلة بقدوم عام ٢٠٢٠ تنقضي مائة وخمسون عاما على بداية المسرح المصري بل والعربي أيضا باعتبار أن البداية الحقيقية له تعد من عام ١٨٧٠ على يد الرائد المسرحي يعقوب صنوع. وبهذه المناسبة أطلق المسرحي د.عمرو دوارة صيحة انتباه للفت الأنظار لضرورة الاحتفال بشكل كبير ولائق بهذه المناسبة الفنية والتاريخية الكبيرة. وقد لاقت هذه الدعوة المحملة بأفكاره واقتراحاته لشكل ونوعية ومضمون الاحتفال لذا كان لابد أن نلتقي به لنتناقش معه عن قرب حول تصوراته لهذا الحدث وكيفية التنسيق والتخطيط له وتنفيذه بشكل كبير ومتناسب مع ثقل المناسبة ووزن ومكانة المسرح المصري وأهميته. ويعد د. عمرو دوارة من كبار المسرحيين له إسهامات كثيرة ومتعددة كمخرج وناقد ومؤرخ. حيث ساهم في إصدار خمسة وثلاثين كتاب في مجال الفنون المسرحية وقام بإخراج ستين عرضا مسرحيا. كما ساهم في تأسيس عدة فرق مسرحية ومن أهمها: مجانين المسرح (١٩٧٨)، المسرح الارتجالي (١٩٨١)، وهي تلك الفرق التي توجها بتأسيسه للجمعية المصرية لهواة المسرح عام ١٩٨٢، ثم تأسيسه ورئاسته لجميع مهرجاناتها المتخصصة لعروض المونودراما (١٩٨٧،١٩٨٥،١٩٨٤)، للفصل الواحد (١٩٨٤، ١٩٩٠)، للمسرح التجريبي (١٩٨٦)، وللمسرح الضاحك (١٩٩٤، ١٩٩٦)، المسرح الاستعراضي (١٩٩٥)، المسرح العالمي (١٩٩٨)، ومسرح الطفل (١٩٩٩)، وأخيرا المسرح العربي بدوراته الخمسة عشر والتي بدأت مع بدايات الألفية الجديدة.

حوار : أحمد محمد الشريف

- بداية ما هو الهدف من إطلاقك لمبادرة تخصيص عام ٢٠٢٠ ليكون «عام المسرح» احتفالا بذكرى مرور ١٥٠ عاما على تأسيس المسرح المصري؟

- الاحتفال بهذه المناسبة التاريخية ضرورة ثقافية وفنية يجب أن تتحمل مبادرتها وتنظيمها وزارة الثقافة بكل مؤسساتها وهيئاتها، كما يجب عليها حشد وتجميع باقي الجهود وذلك بالتنسيق مع باقي الوزارات الأخرى المعنية، وبالطبع يا حبذا لو نجحت الفنانة القديرة/ إيناس عبد الدايم وزير الثقافة في أن تحظى هذه الاحتفاليات بدعم ورعاية السيد/ رئيس الجمهورية أو السيد/ رئيس الوزراء. فهذه المناسبة بخلاف حفاظها على حقنا التاريخي في الريادة المسرحية تؤكد للعالم كله أهمية إسهاماتنا في ركب الحضارة العالمية المعاصرة، كما تؤكد مدى اهتمامنا وتقديرنا لقوتنا الناعمة من الثقافة والفنون وفي مقدمتها المسرح.

واعتقد أننا برغم ضيق الوقت يمكننا تنظيم تلك الاحتفاليات بصورة مناسبة إذا خلصت النوايا وتكاملت الجهود، بحيث يصبح عام المسرح 2020 فرصة حقيقية لإعادة توثيق وكتابة تاريخنا المسرحي، وإعادة إصلاح البنية الأساسية ببناء مسارح جديدة وإصلاح وتطوير المسارح المتهالكة وتزويدها بأحدث التقنيات الفنية، وأيضا تغيير بعض اللوائح العقيمة لتطوير أنماط الإنتاج المسرحي والانطلاق بصورة حقيقية نحو آفاق

إبداعية جديدة وتتناسب مع الواقع الحالي، وقبل كل هذا وذاك الوصول بالإنتاج المسرحي إلى الجمهور الحقيقي في كل أرجاء البلاد وليس عواصم المحافظات فقط، والحرص على تقديم عروض تجمع بين الخطاب الدرامي الجاد وكذلك تقديم كل من المتعة السمعية والبصرية.

وأقترح في هذا الصدد تنظيم مؤتمر مسرحي كبير مع بداية كل شهر طوال العام، يتم من خلال محاوره المختلفة تقديم عدة دراسات حول كيفية تفعيل الأنشطة المسرحية بكل من: المدارس، الجامعات، الشركات، مراكز الشباب، فرق الهواة والفرق الحرة والمستقلة والمشهرة، على أن يتم طباعة تلك الدراسات وتوزيعها على الجهات المختلفة. هذا ويمكن أيضا تنظيم مسابقات في التأليف والنقد المسرحي بأسماء كبار الكتاب والنقاد، وذلك مع طباعة مجموعة الأعمال الفائزة، وذلك مع ضرورة إعادة طباعة بعض الإصدرات المسرحية القيمة التي سبق له إصدارها.

وأخيرا أؤكد أنها فرصتنا الحقيقية والأخيرة لإقناع القيادات السياسية بأهمية دورنا كمسرحيين ومثقفين في تغيير وتطوير المجتمع والارتقاء بمستوى الوعي العام، وإيضاح مدى قوة تأثيرنا كقوة ناعمة بالمشاركة في معارك التنمية ومقاومة كافة الأمراض الاجتماعية وفي مقدمتها الجهل والتطرف والفتنة الطائفية والتعصب والإرهاب.

- الدعوة للاحتفال بذكرى مرور ١٥٠ عاما على تأسيس المسرح المصري يعني أن هناك اتفاقا جماعيا على بدايات المسرح المصري، ولكن في الحقيقة أن البعض يشكك في تاريخ البدايات.

- بدايات المسرح العربي والمصري معروفة وموثقة من كبار أساتذتنا ولا يختلف عليها أحد، ومن المعروف أن بدايات المسرح العربي - بصورته الغربية الحديثة - قد تحققت بفضل مغامرة الرائد اللبناني/ مارون النقاش عام 1947، ومن بعده تجربة الفنان السوري/ أبو خليل القباني عام 1856، ولكن للأسف نجحت قوى الرجعية والتعصب والتخلف في وأد كل منهما مبكرا، لتنجح بعد ذلك البداية الثالثة بمصر بفضل جهود الرائد/ يعقوب صنوع عام 1870، وبذلك أصبحت هي البداية الحقيقية للمسرح العربي باستمرارها منذ ذلك التاريخ وحتى اليوم.

ويجب الإشارة إلى أن صحوة المناخ الثقافي والفكري في نهايات القرن التاسع عشر - والتي كان من مظاهرها تشجيع التعليم وتنشيط حركة التأليف والترجمة وظهور عدة صحف مع إيفاد البعثات العلمية للخارج - كان لها أكبر الأثر في نجاح تجربة «يعقوب صنوع» المسرحية، ويضاف إلى ما سبق التعضيد والمساندة والتشجيع الذي أبدته الطبقات المتوسطة بالمجتمع نحو مسرحياته التي كانت تعد ترجمة صادقة لحاجة البلاد إلى مسرح مصري وطني يتناول القضايا اليومية للطبقات المهمشة والطبقات المتوسطة، ويكون بديلا عن تلك المسارح الفخمة التي شيدت واقتصر نشاطها على تقديم العروض الأجنبية المستضافة بهدف الترفيه عن الجاليات الأجنبية بالبلاد والطبقات الأرستقراطية.

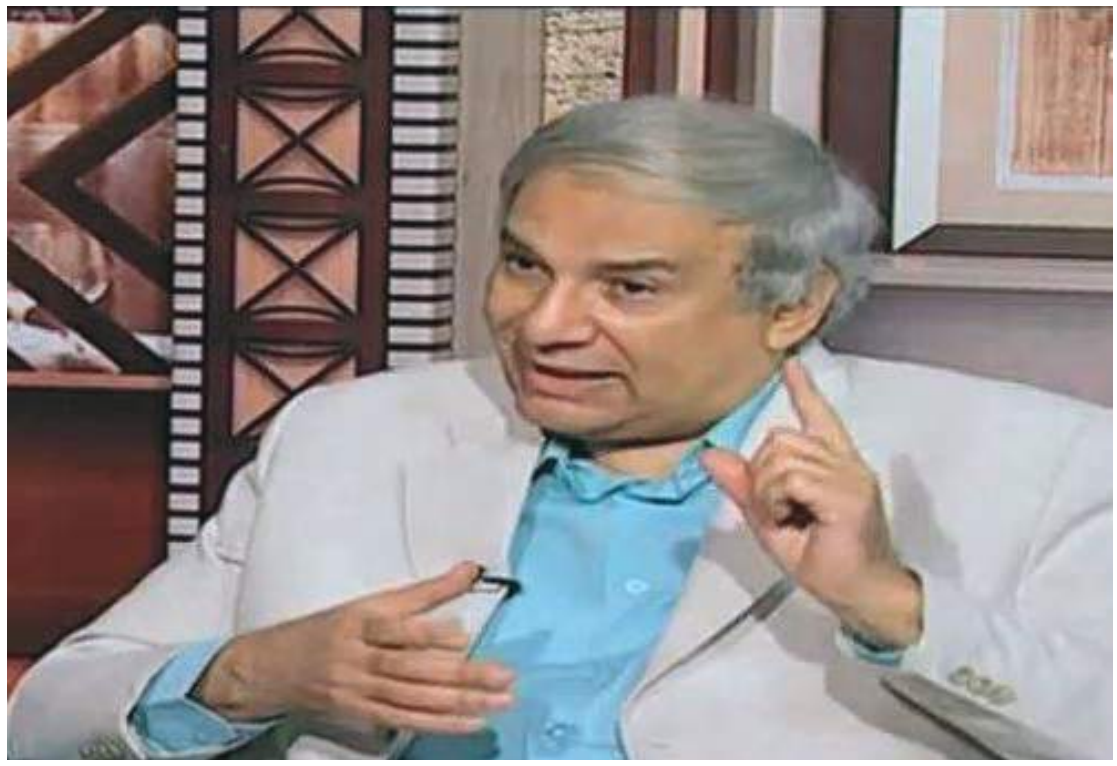
والحقيقة أن تجربة الرائد/ يعقوب صنوع والتي وئدت مبكرا بنفيه إلى باريس عام 1872 كنتيجة منطقية لتوجيهه بعض الانتقادات اللاذعة للخديوي من خلال مسرحياته (وخاصة مسرحية «الضرتين») لم تذهب هباء، بل كان لها الفضل الأول في غرس أصول الفن المسرحي العربي بالتربة المصرية الخصبة، وتنبيه الخديوي إلى ذلك الفراغ الذي تركه «يعقوب صنوع» شاغرا، مما دفع الخديوي إلى محاولة استكمال مظاهر النهضة التي ينشدها وتعويض غياب الفن المسرحي بالموافقة على دعم واستقبال فرقة «سليم النقاش» القادمة من الشام لتقديم عروضها بمصر عام 1876، والتي بفضل بداياتها القوية نجح المسرح المصري في تحقيق الاستمرارية دون انقطاع.

ويتضح مما سبق أن بدايات المسرح المصري عام 1870 بفضل الرائد المصري/ يعقوب صنوع لا تحتاج لأدلة ولا تأكيد بل أجمعت عليها جميع الكتابات والوثائق والمراجع العربية والأجنبية، ومن أهمها المرجع القيم المهم: «المسرحية في الأدب العربي الحديث» لشيخ المؤرخين المسرحيين الرائد اللبناني/ د. محمد يوسف نجم والمنشور في عام 1956، وكذلك الكتاب المهم «دراسات في المسرح والسينما عند العرب» للمستشرق الألماني/ يعقوب لنداو (والصادر باللغة الإنجليزية عام 1958، وترجمه/ أحمد المغازي عام 1972)، وأيضا كتاب «المسرح المصري في القرن التاسع عشر» بقلم/ فيليب سادجروف (الذي صدر عام 1996)، والذي اعتمد فيه بالدرجة الأولى على كتاب «يعقوب لنداو» كمرجع.

- لاحظت من خلال متابعاتي الصحفية ردود أفعال طيبة على المبادرة التي أطلقتها ولكن يهمني أن أعرف تقييمك ومدى رضائك على ردود الأفعال حتى الآن؟.

- منذ أطلقت مبادرة الاحتفال بعام «المسرح المصري» 2020 وردود الفعل الإيجابية تتوالي بسرعة كبيرة جدا. بصراحة شديدة كنت أتوقع دعم وتأييد عدد كبير من المسرحيين وإيجابية المشاركات ولكن في الحقيقة أن كم المشاركات الإيجابية فاقت جميع توقعاتي، حيث فوجئت بتعاظم ردود الأفعال التي أسعدتني جدا. ويمكنني تحديد أسباب سعادتي الكبيرة بثلاث عوامل تكاملت فيما بينها، وأولها ذلك الحماس الكبير من كبار المسرحيين من مختلف الأقطار العربية الشقيقة، وثانيها هو تلك الاقتراحات الرائعة التي تقدم بها بعض المسرحيين وعشاق المسرح، أما ثالثها فهي تلك الاستجابة الفورية لبعض المسئولين عن الحركة المسرحية ببلادنا. ويكفي أن أذكر مشاركة عدد كبير من المسرحيين بمختلف التخصصات ومختلف الأجيال في تأييد المبادرة والترحيب بها، وأيضا الاهتمام الكبير من قبل بعض الصحف والمواقع الإلكترونية المحلية والعربية.

وأعتقد أن مشاركة عدد كبير من رواد وأعلام ورموز المسرح



العربي من مختلف الأقطار العربية الشقيقة، ومطالبتهم القيمة في تحويل الاحتفال إلى احتفال عربي سيضيف كثيرا للاحتفال، خاصة إذا ما أحسن توظيف مشاركاتهم، ويكفي أن يقوم بعض الباحثين من كل دولة برصد وتوثيق إسهامات الفرق الرائدة (سلامة حجازي، أولاد عكاشة، جورج أبيض، نجيب الريحاني، علي الكسار، سليم وأمين عطا الله، رمسيس، فاطمة رشدي) وأيضا بعض الرموز المصرية في نشر الفن المسرحي وقواعده وأيضا في تأسيس الفرق المسرحية وافتتاح المعاهد المسرحية.

- ما هي أهم الخطوات التنفيذية التي تراها ضرورية للاحتفال بعام المسرح بالصورة التي تليق بهذه المناسبة المهمة؟

- أرى أولا ضرورة إعادة تشكيل اللجنة العليا للمسرح بالمجلس «الأعلى للثقافة» بصورة موضوعية بحيث تضم نخبة من المسرحيين الحقيقيين بعيدا عن أي مجاملات، ومنحها كافة الصلاحيات لمتابعة تنفيذ قراراتها، ثم تشكيل لجنة خاصة بالاحتفال تمثل مختلف الأجيال ولا يزيد عدد أعضائها عن عشرة مسرحيين مشهود لهم بالنشاط والقدرة على العطاء ويملكون مهارات التخطيط والقيادة والمتابعة، بحيث يمكن اعتبارهم «الدينامو المحرك» لتنظيم الاحتفاليات والتنسيق بين جميع هيئات ومؤسسات وزارة الثقافة وفي مقدمتها «صندوق التنمية الثقافية»، للتنسيق لكيفية توفير الاعتمادات المالية اللازمة، وذلك مع ضرورة استمرار جهود جميع قيادات وزارة الثقافة لتحويل الاحتفال المنشود إلى احتفال قومي تشارك في الإعداد له ودعمه جميع الوزارات المعنية (التربية والتعليم، التعليم العالي، الشباب والرياضة، المجلس الأعلى للإعلام.. إلخ).

ومما لاشك فيه أن هناك كثير من الأفكار الخاصة بالاحتفاليات المقترحة، وكذلك كثير من المشروعات التي أرى أهمية تحويلها من مجرد آمال وأحلام إلى إنجازات حقيقية على أرض الواقع، ولكن بالطبع يستلزم ذلك أولا تحديد المهام المطلوبة مع تحديد الجهات المنوط بها تنفيذها، هذا مع ضرورة التأكيد على أهمية التعاون والتنسيق بين جميع الهيئات والمؤسسات التالية: المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، قطاع الإنتاج الثقافي (بقطاعاته المختلفة)، البيت الفني للمسرح (بفرقه المختلفة)، البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية (بفرقه المختلفة)، المركز القومي للمسرح والفنون الشعبية والاستعراضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، أكاديمية الفنون (بمعاهدها المختلفة)، وذلك بالإضافة إلى تلك المساهمات الإيجابية المنشودة من قبل جميع فرق الهواة والفرق الحرة والمستقلة.

- واضح من إجابتك السابقة أن لديك تصور كامل لكيفية مشاركة كل جهة من الجهات في احتفالية «عام المسرح ٢٠٢٠» فهل يمكن على سبيل المثال توضيح دور كل من فرق هواة المسرح وأيضا المركز «القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية».

- سبق وأن تقدمت من خلال «الجمعية المصرية لهواة المسرح» بمبادرة تقديم ألف ليلة عرض، والتي تعتمد على اختيار أفضل خمسين فرقة من الفرق الحرة والمستقلة والهواة بالجمعية (التي بلغ عددها مائة وستون فرقة بجميع المحافظات) والتنسيق فيما بينها لتقوم كل عشر فرق بتقديم نصوص تتناول بعض أمراضنا الاجتماعية من خلال خمسة محاور (مثل: الإرهاب والتطرف/ الأمية والجهل/ الإدمان/ زيادة النسل/ السلبية)، على أن تقوم كل فرقة بتقديم عشرين ليلة عرض في خمس محافظات كحد أدنى، ليصبح بذلك العدد الإجمالي لليالي العرض: 50×20= 1000 ليلة عرض. وأعتقد أن عام المسرح بهذه المبادرة سوف يؤكد أهمية دور المسرح وسيوضح جليا كيفية مشاركته الإيجابية بمعارك التنمية، وكذلك قدرته على التماس مع الجماهير بكل المحافظات، وكل ذلك بميزانيات رمزية بلغت طبقا للتقدير الأولى خمسة ألاف جنيه لكل عرض، وبالتالي تكون التكلفة الإجمالية 250 ألف جنيه (ربع مليون جنيه) أي أقل من ميزانية عرض صغير بمسارح الدولة!!

أما عن دور المركز «القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية» فأعتقد أن تنفيذه لاقتراحي بإعداد «الأجندة المسرحية» سيكون مفيدا جدا، والمقصود بمصطلح «الأجندة المسرحية» هو تخصيص يوم من أيام السنة المتتالية لحدث مسرحي مهم ومؤثر في حياتنا المسرحية كتأسيس معهد التمثيل أو النقابة أو فرقة من الفرق، بالإضافة إلى تخصيصه أيضا لأحد الفنانين المسرحيين بشرط أن يتوافق ذلك اليوم مع ذكرى تاريخ ميلاده (فالاحتفاء بالفنانين المبدعين يجب أن يكون بذكرى الميلاد وليس بتاريخ الرحيل). ويعني ذلك اختيار 365 فنانا مسرحيا فقط من جميع المبدعين - في مختلف مفردات العرض المسرحي - خلال مسيرة المسرح منذ نشأته وحتى الآن، وبالتالي يتم طباعة أجندة مسرحية تتضمن في كل صفحة منها صورة أحد الفنانين ونبذة مختصرة عنه لا تتعدى عشرة أسطر (تتضمن تاريخ الميلاد والرحيل والمؤهلات وأهم الإسهامات)، كما يتم طباعة نتيجة مكتب ونتيجة حائط تتضمن كل صفحة بها (التي تمثل شهرا من شهور السنة الاثني عشر) صورة كبيرة لأهم مبدع مسرحي ولد خلال هذا الشهر ثم صور صغيرة لباقي المبدعين الذين شاركوه الميلاد في نفس الشهر.

- يرى البعض أن ارتفاع سقف الطموحات والمطالب قد يفسد الاحتفال ويمنح عدد كبير من المسئولين فرصة الاعتذار عن المشاركة وتقديم الدعم بسبب عجز الميزانيات المالية.

- أعتقد أن جميع الاقتراحات التي قدمت حتى الآن منطقية جدا، ولا تكلف الدولة أي أعباء مادية، فقط نحن نطاب بإعادة توزيع الدعم وترشيد الإنفاق. هذا ولنا في الاحتفال بمئوية السينما العربية عام 1996 أسوة حسنة. وإذا تم عقد مقارنة سريعة يمكنني تسجيل الحقائق التالية: أن إنتاج السينما المصرية حتى تاريخ الاحتفال بالمئوية ثلاثة ألاف فيلما فقط في حين أن إنتاج مسرح المصري قد وصل حتى الآن سبعة ألاف وخمسمائة مسرحية احترافية وذلك بخلاف عشرة أضعافها على الأقل من خلال جميع تجمعات الهواة بالعاصمة والأقاليم. وما تم من بعض المراسم المهمة كإصدار طابع بريد أو عملة تذكارية - كما حدث مع مئوية السينما - لن يحمل الدولة أعباء مالية، كذلك أن إجراء دراسات واستقصائيات واستفتاءات - بأساليب علمية - حول أفضل المسرحيات والمؤلفين والمخرجين والنجوم بمختلف مفردات العمل المسرحي لا تحتاج لميزانيات ضخمة بقدر تطلبها فقط للتخطيط الجيد والمتابعة المستمرة. وهناك نقطة هامة أرى ضرورة الإشارة إليها وهي أن وزارة الثقافة يجب عليها القيام بدورها في التسويق والتنسيق لهذا الحدث المهم من خلال مجلس الوزراء وإشراك أكبر عدد ممكن من الوزارات المعنية في تقديم الدعم والرعاية.

- أخيرا ماهي أهم التوصيات أو المحاذير التي ترى ضرورة وضعها في الاعتبار عند التخطيط والتنفيذ لهذا الاحتفال الكبير؟

- أرى ضرورة الحذر الشديد من تحول الاحتفال بعام المسرح 2020 إلى مجرد تنظيم عدة ليال احتفالية أو تنظيم مهرجان خلال العام، وبالتالي يتم تفريغ المبادرة من مضمونها وتحويل الهدف الحقيقي من إطلاقها إلى مجرد احتفالات كرنفاليه تتضمن مجموعة من الكلمات والإشادة وتقديم بعض الفقرات الغنائية والاستعراضية بهدف التغطية الإعلامية وإرضاء المسئولين!! وذلك دون تقديم أفعال حقيقية على أرض الواقع للارتقاء بمستوى المهنة بجميع التخصصات ولتطوير البنية المسرحية، وأيضا لتغيير نمط الإنتاج العقيم حتى يمكننا تحقيق الهدف الأسمى للاحتفالية وهو وصول «المسرح» إلى جميع الناس في تجمعاتهم الطبيعية في كل مكان بلا استثناء.

المسرح المصري..

مائة وخمسون عاما من الإبداع

وفاء كمالو

يشهد الواقع المسرحي المصري والعربي حضورا مضيئا لافتا للمبادرة التي أطلقها المسرحي الكبير د.عمرو دوارة للاحتفال بذكرى مرور مائة وخمسين عاما على ميلاد المسرح المصري، حيث تردد صوته في الوسط الثقافي مؤكدا أننا أمام حدث تاريخي وفني عظيم يجب التوقف أمامه والاحتفال به، مع ضرورة إدراك مدى أهميته الثقافية وحتميته الفنية، باعتبار أن هذا الاحتفال سيحفظ حقنا التاريخي في الريادة المسرحية.

فإذا كانت بدايات المسرح العربي بصورته الغربية الحديثة قد تحققت بفضل مغامرة الرائد اللبناني مارون نقاش عام 1847، ومن بعده تجربة الفنان السوري أبو خليل القباني عام 1856، فإن هذه التجارب لم تكتمل بسبب ضغوط قوى الرجعية والتخلف والتعصب، التي استطاعت أن تقضي على هذه المحاولات بقوة، أما البداية الثالثة الناجحة فقد حدثت في مصر عام 1870 بفضل جهود الرائد المسرحي يعقوب صنوع، وبذلك أصبحت هي البداية الحقيقية للمسرح العربي بامتدادها منذ ذلك التاريخ وحتى الآن.

ارتكزت مبادرة الاحتفال بعام المسرح 2020 على ركائز علمية منهجية واضحة، وعلى تصور واضح لكيفية استغلال وتوظيف هذه المناسبة الهامة في إعادة تطوير البنية الأساسية ومنظومة الإنتاج وتحقيق المشاركة الفعلية للمسرح كقوة ناعمة في نشر الوعي والتنوير والإسهام بجميع معاركنا الثقافية والتنموية، وبالتالي فقد استكمل د.دوارة ككيان فني وفكري متوهج بهذه المبادرة المهمة جهوده وإسهاماته السابقة، حيث سبق - بخلاف إسهاماته القيمة كمخرج وناقد ومنشط مسرحي - وأن قدم للواقع الثقافي «موسوعة المسرح المصري المصورة» والتي تتضمن توثيقا بالبيانات والصور لجميع العروض المسرحية منذ عام 1870 وحتى عام 2015، وهي تمثل حدثا ثقافيا غير مسبوق عالميا، وفي نفس السياق يأتي كتابه المتميز: «المسرح المصري.. مائة وخمسون عاما من الإبداع» كإنجاز علمي توثيقي شديد التميز، ويمكن اعتباره المفتاح الأساسي لبيانات «موسوعة المسرح المصري» الضخمة، واتصور أن قراءة هذا الكتاب ومعرفة تفاصيله ستمنح القارىء يقينا تاريخيا وعلميا لا يقبل الشك بأن البداية الحقيقية للمسرح العربي تنتمي لمصر.

كتاب «المسرح المصري»:

ضمن إصدارات المهرجان القومي للمسرح المصري 2019 يأتي كتاب دكتور عمرو دوارة «المسرح المصري.. مائة وخمسون عاما من الإبداع"، ليضعنا أمام إنجاز علمي توثيقي رفيع المستوي، وبداية نؤكد أن د. دوارة بشخصيته الاستثنائية التي

تموج وعيا وجموحا وطموحا قد أصبح جزءا لامعا وأصيلا من ذاكرة الفن، وتحول إلى ظاهرة مسرحية تثير الجدل والتساؤلات باعتباره كيان ثقافي مستقل، نجح في تحدى المستحيل وتجاوز حدود كل عثرات وسقطات المؤسسات، ولعل جميع إسهاماته غير المسبوقة - ومن بينها «موسوعة المسرح المصري المصورة» تؤكد أنه من المبدعين الكبار المتميزين الذين يسعوا لتغيير مسارات الفكر والبحث والإبداع.

يمتلك الباحث والناقد والمخرج الكبير د. دوارة وضعية خاصة في الواقع المسرحي المصري والعربي، وتمتد موهبته وإنجازاته عبر الكثير من المستويات والاتجاهات، وترتكز أعماله دائما على منظور منهجي نقدي، فهو يمتلك وعيا ثائرا بفلسفة الفنون وجماليات المسرح، لذلك تأتي لغته مغايرة غزيرة الوعي والثراء وتتجاوز حدود السكون والجمود بحثا عن الإرادة والتحقق والاكتمال، وفي هذا السياق يأتي كتابه الأحدث «المسرح المصري.. مائة وخمسون عاما من الإبداع» كقراءة مبهرة في المسرح والسياسة والاقتصاد والثقافة والمجتمع، ويهدف إلى محاولة استكمال أجزاء الصورة المبعثرة، ومحاولة الإجابة على تلك التساؤلات المرتبطة ببدايات الحركة المسرحية، وكيفية انطلاق الشرارة الأولي، وكذلك كيفية تشكل الظاهرة المسرحية ونجاحها في استقطاب الجمهور.

يسجل هذا الكتاب أهم بل وجميع الأحداث والظواهر المسرحية خلال خمسة عشر عقدا مع محاولة استكمال جميع التفاصيل المتصلة بالإنتاج المسرحي والحياة الفنية بصفة عامة، وذلك نظرا لأنه على الرغم من الجهد الكبير الذي بذله الأساتذة والمؤرخون لتوثيق مراحل المسرح المصري - وفي مقدمتهم: الأساتذة محمد تيمور، فؤاد رشيد، د. محمد يوسف نجم، د. يوسف داغر، د. رمسيس عوض، د. علي الراعي، فؤاد دوارة، سمير عوض، محمد الفيل، ود. سيد علي إسماعيل - إلا أن هناك مساحات كبيرة في تاريخنا الفني ظلت مجهولة، بالإضافة إلى أن هناك بعض الفرق والعروض التي ما زالت ساقطة تماما من ذاكرتنا المسرحية، خصوصا أننا للأسف نفتقد بمكتبتنا العربية لجميع أشكال الموسوعات المسرحية.

يمثل هذا الكتاب قراءة أولى أو مسودة لمرجع كبير يتضمن ثروات من التفاصيل والكنوز المهمة التي سيجدها المهتمون في الموسوعة المصورة، وبالتالي يمكن الاستفادة من فصوله وتوظيف كثير من بياناته لرصد مدى تأثر الإنتاج المسرحي بالظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وقد يتضح ذلك من خلال توقف الإنتاج المسرحي في زمن الثورة العرابية وبداية الاحتلال الإنجليزي 1882، وكيفية مشاركة المسرح في التعبير عن أحداث دنشواي 1906، ومساندة جهود الزعيم مصطفى كامل (مؤسس الحزب الوطني)، وكذلك كيفية تأثر المسرح بأحداث ثورة 1919، ثم بنفي زعيمها سعد زغلول وإقالة حكومة الوفد، وأيضا بمشاركته وتأثيره فيها، وفي نفس السياق يتضح مدى تأثير الأزمة الاقتصادية العالمية في منتصف ثلاثينات القرن الماضي على الإنتاج المسرحي مما دفع معظم الفرق إلى التوقف، أو تنظيم رحلات فنية إلى بعض الدول العربية، خاصة وقد امتد هذا التأثير إلى ظهور وانتشار مسرح الصالات، وأيضا تأسيس أول فرقة تابعة للدولة وهي الفرقة القومية عام 1935.

يشير دكتور دوارة في كتابه المتميز إلى أنه كان من المنطقي أن يتصدى المسرح لقضية الصراع العربي الصهيوني منذ نكبة فلسطين عام 1948، وأن يواكب بعروضه الحروب والمعارك الهامة التي شهدها واقعنا وبالتحديد معركة بورسعيد 1956، الخامس من يونيو 1967، والسادس من أكتوبر 1973، وهكذا يحسب للمسرح أنه لم يكن مجرد انعكاس لأحداث العبور العسكري العظيم في أكتوبر 1973 بل كان مشاركا فعالا في صنع هذا الانتصار والتمهيد له، حيث استطاع المسرحيون أن يقوموا بدور حيوي ومؤثر بعد نكسه 1976، فقدموا عروضهم الوطنية أثناء حروب الاستنزاف لمواجهة مشاعر اليأس والإحباط، والعمل على تعبئة الجماهير للمعركة القادمة لاسترداد الكرامة.

يتوقف د. دوارة أمام التغيرات المحورية التي شهدها النصف الثاني من القرن العشرين ومن أهمها ميلاد ثورة 23 يوليو 1952، إعلان الجمهورية العربية المتحدة، تأميم قناة السويس، التصدي للعدوان الثلاثي، وكذلك تأسيس فرق التلفزيون المسرحية في بداية الستينات، مرورا بالنكسة ثم نصر أكتوبر، ثم ما أعقب ذلك الانتصار خلال النصف الثاني من السبعينات من تغيرات سياسية، باتخاذ سياسة الانفتاح الاقتصادي منهجا، وما تبع ذلك من تغير أساسي لطبقات المجتمع المصري، وبالتالي تغير لنوعية المشاهد المسرحي، مما أثر على طبيعة العروض الفنية، ولذلك انتشر المسرح

جورج أبيض

التجاري الذي يعتمد على أرخص أشكال الفنون للترفيه عن الجمهور الجديد، بالإضافة إلى انتشار ظاهرة المسرحيات المصورة، تلك التي تنتج خصيصا للتصوير خلال عرض واحد أو عرضين في أفضل الأحـوال، وهي الظاهرة التي تفاقمت سلبياتها منذ منتصف العقد الأخير عام 2014 بتنافس بعض القنوات الفضائية على إنتاج ما عرفه واقعنا الثقافي بعروض: "تياترو مصر"، و«مسرح مصر».

يحسب لهذا الكتاب اقتحامه لمناطق مجهولة من حياتنا المسرحية ورصد بعض الظواهر المسرحية لأول مرة، ومثال ذلك «مسارح الصالات» في منتصف الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين، والتي قدمت ما يزيد عن ثلاثمائة وخمسين مسرحية، شارك في تقديمها كبار الكتاب ومن بينهم: بيرم التونسي، أمين صدقي، بديع خيري، أبو السعود الإبياري، وقام بإخراجها الكبار: عزيز عيد، بشارة واكيم، عبد العزيز خليل، كما شارك بالتمثيل فيها النجوم والنجمات: فاطمة رشدي، بديعة مصابني، علي الكسار، فتحية أحمد، ببا عز الدين، تحية كاريوكا، وإسماعيل ياسين.

يشير دكتور دوارة إلى أن النهضة الفنية في الستينات كانت نتاج لتضافر عدة عناصر من أهمها: اهتمام الدولة وإيمانها بالدور الذي يمكن للمسرح القيام به في معارك التنوير والتثقيف والوعي والتقدم، بالإضافة إلى تحقيق مفاهيم تبادل الخبرات وتكاملها بين الأجيال. حيث شهد المسرح المصري في الستينات وحتى الآن استمرار تقديم إبداعات بعض كتاب الخمسينات والأجيال التالية في مجال التأليف، أو الاقتباس والتمصير، وذلك في مسارح الدولة أو بفرق القطاع الخاص، كما شهد ظهور جيل من المؤلفين الجدد الذين استمر عطائهم الفني إلى اليوم.

وقد اتجه هذا الكتاب إلى تصنيف كتاب المسرح طبقا لبدايات تقديم نصوصهم على خشبات المسارح (لأنه يصعب تحديد الأجيال طبقا لبداية نشاطهم، أو تاريخ بداية النشر)، ويستطيع القارئ المهتم أن يتعرف بدقة مدهشة على مؤلفي ومخرجي المسرح عبر العقود المتوالية منذ الخمسينات وصولا إلى العقد الثاني من الألفية الجديدة.

تتكشف أبعاد المجهود الضخم الذي يهديه د. دوارة للواقع الثقافي المصري، فالعقود تتوالى والمعلومات الدقيقة تتكشف، والأبعاد الكاملة تصبح قراءة واعية في قلب الفن والسياسة والمجتمع والاقتصاد، وفي سياق متصل يرصد دكتور عمرو دوارة ظاهرة مهمة وهي تنظيم عدد كبير من المهرجانات المسرحية باختلاف أشكالها، وتباين أهدافها، وبخلاف بعض المهرجانات الفئوية التي تنظم في مصر مثل مهرجانات: المسرح المدرسي والجامعي والعمالي والهيئة العامة لقصور الثقافة، والمهرجان «القومي للمسرح المصري» الذي تأسس عام 2006، يتم سنويا تنظيم ثلاثة مهرجانات دولية مهمة منها: مهرجان «المسرح العربي» الذي أسسه الدكتور دوارة (من خلال «الجمعية المصرية لهواة المسرح") وأدار جميع دوراته منذ عام 2001، ومهرجان «القاهرة الدولي للمسرح التجريبي» والذي تأسس عام 1988، مهرجان «شرم الشيخ للمسرح الشبابي» الذي تأسس عام 2016.

سيظل هذا الكتاب الـثري، هو وثيقة حب ووعـي، وفن وثقافة واكتمال وجمال، وثيقة شديدة العمق والدلالات، تشهد دوما أن الدكتور عمرو دوارة هو قامة سامية رفيعة المستوى، شديدة الصدق والعطاء، باحثة دوما عن سحر المعنى، وامتلاك الذات والإرادة، والقدرة على تحقيق الأحلام.

روز اليـوسـف

الحاصل على جائزة الهيئة العربية للمسرح في التأليف للكبار

طه زغلول: تلقيت أكثر من عرض لتقديم النص على خشبة المسرح

طه زغلول.. مؤلف وممثل مسرحي، تميزت كتاباته بالتنوع، قام بعمل الدراماتورج للعرض المسرحي «دم السواقي» الذي حصل على جائزة أفضل عرض مسرحي بالمهرجان العربي للمسرح في دورته العاشرة ٢٠١٢، كما كتب ديودراما «لحظة» الذي شارك بمهرجان كيميت للعروض القصيرة في ٢٠١٥، حصل على جائزة أفضل نص مسرحي مؤلف لعرض «أرض الضياع» للمخرج محمود جمعة بمهرجان «عندنا مسرح» للفرق الحرة عام ٢٠١٨. ألف وأخرج العرض المسرحي «مشروع حصر ومكافحة مرض العفن البني في البطاطس» في ٢٠١٨، حصل على جائزة أفضل دراماتورج عن العرض المسرحي «نجونا بأعجوبة» تأليف ثورنتون وايلدر، إخراج أسماء إمام، الذي شارك بالمهرجان العالمي للمسرح بمعهد الفنون المسرحية، الدورة ٣٧، صدر له ديوان شعر «سيما»، وكتب أشعار العرض المسرحي «الشاطئ» إخراج ضياء زكريا وهو الحاصل على جائزة أفضل عرض بالمهرجان العربي للمسرح بمعهد الفنون المسرحية في٢٠١٩، وشارك بالمهرجان القومي للمسرح في العام نفسه. حصل أخيرا على المركز الأول في مسابقة التأليف المسرحي للكبار التي تقيمها الهيئة العربية للمسرح عن نص «حافة العالم»، فكان لـ«مسرحنا» معه هذا الحوار.

حوار: روفيدة خليفة

كلمنا عن أهمية الجائزة بالنسبة لك.. وعن والنص الفائز بمسابقة التأليف التي تقيمها الهيئة العربية للمسرح «حافة العالم»؟

سعدت بالجائزة وأعتبرها تقديرا للمبدع، وعاملا محفزا له، أما عن النص فأحداثه مأخوذة عن طقوس حضارة الآزتك القديمة الخاصة بانتزاع القلب من الصدر وتقديمه قربانًا للآلهة كي تشرق الشمس، مات الآلاف من شعب الآزتك إيمانًا بتلك الكذبة، وقد تم إرفاق صور للمعبد المذكور الموجود في قارة أمريكا الجنوبية وتحديدًا بالمكسيك، بأحداث المسرحية.. تـدور الأحـداث حول حكاية تتضمنها حكاية أخرى، الحكاية الأولى لشخصين من الأموات: عجوز وصبي، وقد مل الصبي من حياة الموت واشتاق إلى عالم الأحياء مرة أخرى، فيطلب من العجوز العودة إلى الحياة، فيقدم إليه العجوز عرضًا ليعود إلى الحياة مرة أخرى، وهو أن يذهبا إلى إحدى المدن ليشاهدا حكاية أهلها من البداية إلى النهاية ثم يقرر الصبي بنفسه إذا كان يرغب في العودة مرة أخرى أم لا، لكن يشترط العجوز أن ينتظرا للنهاية، فيوافق الصبي ومن هنا تبدأ الحكاية الثانية.. حكاية بلدة يحكمها مجموعة من الكهنة يؤمنون بإله الشمس، ويمارسون عادة غريبة كل يوم، حيث يؤمنون أنه كي تشرق الشمس يجب عليهم التضحية بواحد من الناس كل يوم، عن طريق طقس خاص، وهو انتزاع القلب من الصدر وتقديمه قربانًا للآلهة كي تشرق الشمس.. يدور الصراع في هذه البلدة بين كهنة إله الشمس الحاكمون للبلدة، وكهنة إله المطر الساخطين على الحياة البائسة التي يعيشها العامة ويحلمون بالتغيير، ويصل الصراع إلى ذروته حين يتوقف المطر عن السقوط ويسيطر الجفاف على المدينة ويزيد من سخط الناس على كهنة الشمس، وينتهي الصراع بثورة الناس على كهنة الشمس وصعود كهنة المطر إلى الحكم، ويبدأ كهنة المطر حكمهم باقتراح للقضاء على الجفاف وهو إغراق واحد من الناس كل يوم قربانًا للآلهة كي يسقط المطر، ثم نعود إلى الحكاية الأولى حيث يثبت العجوز للصبي أن الأحياء لم يتغيروا ولن يتوقفوا عن قتل أحدهم للآخر.

- وما الرسالة التي أردت بثها من هذا النص؟

النص يعرض كيف أن الناس حين يُقال لهم شيء سواء كان بلسان السلطة أو الدين أو المعتقد يصدقونه، لذا يدعو النص للتفكير والبحث، فهؤلاء القوم إذا كانوا فكروا لبعض الوقت لعرفوا أن معتقداتهم خاطئة، وهو يشبه ما نمر به الآن من اعتقاد أو إيمان الناس بفكر معين أو وجهة نظر وموقف دون التفكير في مدى صحة هذه الأمور ومنطقيتها.

- وما سبب اختيارك لهذا النص تحديدا للمسابقة واختيار «حافة العالم» اسما له؟

لم أكتب النص خصيصا للمسابقة، كان جاهزا عندي، ولأنني عملت عليه بجهد كبير قررت أنه يمكنه المنافسة ضمن مسابقة الهيئة العربية، واختياري للاسم لأننا نتحدث عن السماويين أي من يتم التضحية بهم، حيث يتم طلاؤهم باللون الأزرق ليشبهوا السماء، وبالتالي فالمعبد يمثل بالنسبة لهم سجنا من يدخله لا يخرج منه سوى على قمة المعبد التي يموت عليها، لتصبح هذه القمة نهاية العالم بالنسبة له، لذلك فالمعبد في النص مكان هام جدا، والشخصيات تتحدث عن كونه حافة العالم لأن الحياة تنتهي فيه.

- هل هناك خطة لإنتاج النص على خشبة المسرح؟

الهيئة العربية للمسرح تمتلك حق النشر أو الطباعة للنص الفائز لثلاث سنوات، ولا أعلم إن كان يندرج ذلك على العرض على خشبة المسرح أم لا، ولكني تلقيت أكثر من عرض لتقديم النص على خشبة المسرح، وانتظر أن أتأكد حتى آخذ تلك الخطوة، وأتمنى أن يتم إنتاجه في وقت قريب، لأن إنتاج العروض الفائزة بشكل مستمر يثري الحركة المسرحية بعدد من المؤلفات والمؤلفين، بالإضافة لتناول موضوعات جديدة ومختلفة على خشبات المسارح.

- سبق وتقدمت بنص «أرض الضياع» لمسابقة التأليف بالهيئة العربية العام الماضي ماذا عنه؟

بالفعل ولكن لم يحالفني الحظ، ويدور النص حول نادل يعلن عن رهان على مجموعة من البشر تم إرسالهم - دون علمهم - لصحراء، يقال إن أخرها بحر اسمه «أرض الضياع» والرهان هو أن يصلوا للبحر أولا، وفي النهاية لا يصلون ويموتون جميعا ويعود النادل ليعلن عن الرهان من جديد.

- لنتحدث عن بداياتك في الكتابة من أين بدأت؟

بدأت الكتابة برهان مع صديقي على أن كتابة الشعر سهلة، فحضرت في اليوم التالي وقد كتبت قصيدة شعر، ومن هنا اهتممت بكتابة الشعر وصدر لي ديوان شعري باسم «سيما»، أما المسرح فبدأ عملي به ممثلا في فرقة معهد الدراسات المتطورة، وعملت على تطوير وتدريب نفسي كثيرا، أبعدني الشعر لبعض الوقت عن المسرح، لكن المسرح في حد ذاته إدمان لا يمكن الاستغناء عنه، متعة الجلوس ومشاهدة مسرحيتك المكتوبة على الورق: شخوص وأرواح تتحرك على خشبة المسرح. شعور حين تجربة للمرة الأولى لا يمكنك الابتعاد عنه، فالمسرح بالنسبة لي حب لا ينتهي.

- ما أكثر المعوقات التي واجهتك؟

أكثرها محاولة التحاقي بالمعهد العالي للفنون المسرحية ولم يتم قبولي، وهو من الألغاز بالنسبة لي، فأنا مهتم بالكتابة بشكل خاص والمسرح بشكل عام، وأريد التعلم وصقل قدراتي، والمعهد هو الباب الوحيد، فلماذا التعقيد في مسألة القبول، أيضا فكرة اضطراري لممارسة عمل أخر بعيدا عن مجال المسرح بسبب عائده

المؤلف الجيد معدن نفيس لا بد من البحث والتنقيب عنه

بدأت شاعرا.. أما المسرح فقد تحول إلى إدمان

المادي غير المجدي، وبالتأكيد ذلك يجعلني مقل أو غير مجتهد بشكل أكبر في المسرح، لأن معظم وقتي يضيع داخل عملي.

- حصلت على أفضل دراماتورج عن عرض»نجونا بأعجوبة» في الدورة الأخيرة من المهرجان العالمي بالمعهد حدثنا عنه؟

حصل العرض على سبعة جوائز منها مركز ثالث دور أول تمثيل لأسماء إمام، وحصلت قمر السباعي على شهادة تميز، وأحمد عباس «جمباز» على شهادة تميز، وحمدي حسين أفضل موسيقى، ومحمد وحيد أفضل بوستر، ورشا مجدي أفضل استعراضات، وحصلت على أفضل دراماتورج، بالإضافة للترشح لجائزة أفضل ديكور لبيتر فتحي، النص للمؤلف ثورنتون وايلدر وهو نص عبثي، ودائما كان لدي ومخرجة العرض مشكلة مع العبثية لأنها بلا إيقاع، بينما أحب أنا الشخصيات الدرامية، وأن يكون هناك فكرة نرتكز عليها، لكن النص أعجبني على الرغم انه طويل وصعب وليس مفهوما، واستطعنا ربط الأحداث ببعضها وعمل خيوط درامية ليصبح مسرحا داخل المسرح، فوصلت الفكرة للجمهور مع الحفاظ على العبثية الموجودة في النص الأصلي، ويدور حول خمسة شخصيات لأسرة أمريكية، كرمز لآدم وحواء وقابيل وهابيل وأختهم، ويتناول النص بدء الخليقة على الأرض من خلال ثلاثة مشاهد هما العصر الجليد ثم الطوفان ثم الحرب العالمية الثانية، ومحاولات الإنسان تدمير الأرض بأقصى ما لديه ودائما هناك أزمات تهدد الجنس البشري لكننا ننجو بأعجوبة من هذا الدمار، وتوضح الأحداث كيف عاش الإنسان في حالة صراع دائم منذ نزول آدم للأرض وفي كل مرة ينجو بأعجوبة وليس بنفسه.

- بمناسبة الدراماتورج هل ترى أنه من الأهمية أن يكون هناك قسم خاص به بأقسام المسرح سواء في المعهد أو الكليات المتخصصة؟

ما زال هناك خلط قائم بين مصطلح الدراماتورج والإعداد حتى إن البعض أصبح يكتب تأليف بدلا من المصطلحين، أتمنى لإزالة هذا اللبس الدائم في المصطلحات أن يكون هناك قسم خاص بالدراماتورج، فلا يعقل أن ينحصر مفهوم الدراماتورج في حذف جمل من النص و«أقول عملت دراماتورج»! بل علينا تقديم رؤية جديدة تتماشى والنص نفسه ولا نخرب النص الأصلي، أن أعمل دراما لعرض وجهة نظري.

- وجدت على صفحتك بوستر لعرض من نوعية الرعب «مكوبس» هل تكتب رعبا للمسرح؟

من المفارقات أنني فوجئت بهذا العرض المعد عن نص كتبته في الثامنة عشر من عمري اسمه «بين القبور»، ولا ينتمي النص لنوعية الرعب إطلاقا، بل يتحدث عن إبليس والبشر، للأسف لا أعلم عن العرض المعد سوى اسمه ولم أشاهده حتى الآن.

- العرض المسرحي «مشروع حصر ومكافحة مرض العفن البني في البطاطس» حدثنا عنه؟

قدم العرض بالمعهد العالي للدراسات المتطورة وكان مشروع ذاتي، وتدور فكرته الرئيسية حول ما الذي سنفعله إذا نزلت الكائنات الفضائية مصر!.

- تكتب شعرا غنائيا ومؤلفا مسرحيا.. ألم يجعلك ذلك تفكر في تقديم عمل غنائي استعراضي؟

الفكرة راودتني بالفعل وفي خطتي القادمة لكن في الوقت الحالي لا يمكنني تقديمها لأني لم أقدم هذا اللون من قبل، وقد اعتدت

حين أقدم جديدا أن أدرسه جيدا وأطلع عليه كثيرا قبل البدء فيه، والمسرح الاستعراضي نوع مهم ونادر في مسارحنا وأتمنى أن أقدمه قريبا.

- هل تؤمن بوجود أزمة تأليف؟

العمل المسرحي تبدأ صناعته من النص وما يحويه من أفكار ورسائل، ولنعترف أن هناك أزمة لكنها ليست في وجود مؤلفين جيدين كما يردد البعض، الأزمة الحقيقية في التنوير والتنقيب عن هؤلاء المؤلفين، ليس هناك اهتمام بالمؤلفين الجدد، فدائما الحديث يكون عن أشخاص بعينها بارزة في مجال التأليف ولا يتم التعامل سوى معهم، على الرغم من وجود الكثير من المؤلفين الذين لا يعرفهم أحد، ولا يحاول أحد البحث عنهم، فالمؤلف معدن نفيس عليهم البحث والتنقيب عنه بشكل أكبر، وعن الآلية التي يمكن اللجوء إليها لذلك لا ننكر أن المسابقات تساهم بشكل كبير في ظهور البعض والتنوير عليه، ولكن المشكلة في تقديم تلك النصوص على خشبة المسرح بسبب ثقافة الناس، حيث يتعامل المخرجون الحاليون مع أسماء بعينها في التأليف بشكل متكرر، أتمنى أن يكون ضمن الجائزة إنتاج النص الفائز واختيار مخرج كبير لتقديمه، سيكون هذا حل جيد يجدد دماء المسرح، ويطرح أساليب كتابة وموضوعات مختلفة عن المتداول، وأرجو ألا تقتصر المسألة على أسماء بعينها.

- معنى ذلك أنك تؤيد أن يكون هناك مهرجان خاص بالمؤلف المصري؟

كما قلت على الرغم من وجود الكثير من المؤلفين المسرحيين، فإن الكتاب البارزين قليلون، وهي أزمة في السينما والمسرح معا، ولمعالجة هذه الأزمة علينا بتفعيل مهرجان المؤلف المسرحي بجانب تشجيع وتحفيز المسابقات الأخرى التي تُجرى على مدار العام، وأن يكون هناك آلية لإنتاج تلك النصوص على خشبة المسرح، بحيث لا تظل حبيسة الأدراج، المهرجانات تأتي لنا بأسماء جديدة في مختلف عناصر العمل المسرحي، فلماذا لا يكون هناك مهرجان خاص بالمؤلف يسلط الضوء على المجهولين بالنسبة لنا، سنجد على الأقل لدينا كل عام خمسة نصوص أي خمس عروض مسرحية جديدة مما ينعكس على المسرح خلال عشر سنوات.

- إلى أي مدى وصلت الفجوة بين المؤلف والمخرج؟

هناك فجوة كبيرة نعاني منها جميعا واعتبرها كارثة، فكلاهما روح العمل المسرحي، وأرى أنه يمكن تلاشيها بإقامة الكثير من جلسات العمل وعدم تشبث كل منهم برأيه، فالمؤلف لديه رؤية والمخرج لديه رؤية مختلفة واهتمامات أخرى بالصورة، ولذلك نجد كثيرا أن هناك مخرجين لا يعملون سوى مع مؤلفين بعينهم والعكس، ولا اعترض على تدخل المخرج شرط ألا يخل برؤية المؤلف في النص بحيث تتناسب الرؤى معا.

- هل واجهت هذه الفجوة أو حدثت خلافات بينك وبين مخرجي نصوصك لاختلاف الرؤى؟

يحدث الكثير من المناقشات والجدل ليس مع المخرج فقط ولكن مع الفريق كله كوننا أصدقاء، قد نختلف على أشياء يراها المخرج ويكون لي رؤية مختلفة، لكننا في النهاية نصل لحل يرضينا ويتناسب مع النص، وبالنسبة لي أحب التعامل مع المخرجة أسماء إمام والمخرج مصطفى طاهر.

- من خلال متابعتك لما يعرض خلال الفترة الماضية هل ترى أن المسرح يعبر عن قضايانا، خاصة عن فئة الشباب؟

هناك انفصال تام بين ما يحدث في الحياة وبين ما يعرض على خشبات المسارح وعروض الثقافة الجماهيرية تشكل لغزا بالنسبة لي وكذا مسارح الدولة عموما.. هناك سوء اختيار لمعظم ما يقدم عليها، فما الفائدة من عروض لا يحضرها الجمهور، وبالتالي لا تلمس الناس ولا يشاهدها سوى المهتمين بالمسرح أو الممارسين له من الأساس، فكما نقدم حبكة درامية منضبطة لا بد أن نهتم بالوصول للناس، فمسرح مصر بكل انتقاداتنا له عليه إقبال جماهيري كبير، ونحن لدينا تجارب يمكن تقديمها أكثر نضجا فنيا وموضوعيا وسيقبل عليها الجمهور إلا أننا لا نقدمها.

- هل يمكن أن تكتب تجارب مشابهة لمسرح مصر؟

ليس بنفس الطريقة، نعم أحب الكوميديا، ولكن الكوميديا التي تعتمد على الحبكة الدرامية والموضوع والموقف بدون استسهال، كوميديا الموقف والحدث.

- وكيف ترى أهمية المهرجانات المسرحية الحالية؟

المهرجان التجريبي من المهرجانات العظيمة وكان من الرائع جدا عودته مرة أخرى، لأن توقفه كان مشكلة كبيرة خاصة وأنه يهتم بالعروض التجريبية ويعتبر ملتقى لمختلف الثقافات والأساليب، والمهرجان القومي للمسرح رغم اللغط الذي أثير حول تقسيم المسابقات فيه فإنها أعطت فرصة أكبر لكل فئة: للمحترفين والشباب والأطفال، وأرى أنها الدورة الأفضل، بالإضافة لاهتمامها بوجود مسابقة للتأليف منفصلة عن تأليف العروض المسرحية، فلم تكن دورة تقليدية وعمل القائمين عليها على خروجها بشكل غير مألوف.

- بعض المسابقات تحدد فئة عمرية.. فهل يصب ذلك في صالح المبدعين خاصة وأن هناك مبدعين لا نكتشفهم إلا بعد الأربعين؟

الإبداع لا سن له، فقد تكتشف مؤلفا بعد الأربعين، وتحديد فئة عمرية مع عدم وجود بديل لنشر إبداعات غيرهم وتسليط الضوء عليهم فيه ظلم لهم وحكم بعدم ظهور تلك الإبداعات للنور، لا أؤيد فكرة تحديد الفئة العمرية إطلاقا، لكن في نفس الوقت لدينا مفارقة غريبة مع الكبار، فحين يوجد كبار في المسابقة يكون لزاما أن يحصلوا على الجوائز، ومن جهة أخرى عدم وجودهم فيه ظلم لمواهب قد تكتشف.

- أعلم أن لديك مشروعا سينمائيا تجهز له حاليا فلتحدثنا عنه؟

هناك مشروع سينمائي بالفعل ولكنه ما زال في طور المناقشات لم نستقر بعد، وأتمنى أن يظهر للنور قريبا، لكن هناك عرضا سيعرض في شهر ديسمبر بجامعة القاهرة وهو «جون سميث».

هناك انفصال تام بين ما يحدث في الحياة وما يعرض على خشبات المسارح

بمناسبة صدور قرار بدء العمل في المعهد العالي لفنون الطفل

مبدعو الطفل: المعهد حلم تحقق بعد سنوات طويلة

يعقوب الشاروني

عبده الزراع

من المهم تعميم التجربة في جميع المحافظات مع إنشاء مسارح جديدة للطفل

المعهد ضرورة لتطوير فنون الطفل والعمل على دراستها بشكل أكاديمي

لسنوات طويلة ظلت فنون الطفل مهمشة على المستوى الأكاديمي، وظل العمل عليها يتشكل ويتطور ولكن بشكل فردي، يعتمد على المجهودات الشخصية لمبدعي فنون الطفل.

وعلى الرغم من مبادرة الدكتور فوزي فهمي، في مطلع تسعينات القرن الماضي، لإنشاء معهد خاص بفنون الطفل، فإنه لم يحدث تحرك فعلى لإنشاء هذا المعهد، وظل الأمر معلقًا.

وبحلول عام ٢٠١٩ أصدر الدكتور أشرف زكي قرارًا بتشغيل المعهد العالي لفنون الطفل، واختار الدكتور محمد شبانة، أستاذ الموسيقى الشعبية، ليكون أول عميد له.

واستقبل المعهد العالي لفنون الطفل أولى دفعاته في الدراسات العليا هذا العام، ورغم تأخر تنفيذ القرار قرابة ٢٩ عامًا؛ فإنه كان خطوة مهمة في العمل على تطوير فنون الطفل، ودراستها بشكل منهجي وأكاديمي.

كان للقرار أثر كبير على جميع المهتمين والمعنيين بفنون الطفل.. الأمر الذي نرصده في هذه المساحة، لنبين آراء المهتمين بفنون الطفل حول إنشاء هذا الصرح المهم، فضلًا عن التعرف على أهم مقترحاتهم لتطوير هذا المعهد، على مستوى الدراسة والمناهج، إضافة إلى جانبه العملي.

رنا رأفت

قال الأديب الكبير يعقوب الشاروني: مما لا شك فيه أنه قد تزايد الاهتمام بأدب الطفل، وفنون الطفل في مصر والبلاد العربية، وذلك لعدة أسباب، منها مهرجان القراءة للجميع، ومكتبة الأسرة، وإنشاء قاعات متخصصة لعروض الطفل، ومسرح العرائس، فضلاً عن أن عددًا كبيرًا من البلدان العربية خصصت جوائز سخية لتأليف أعمال للطفل، في مجالات القصة والراوية والمسرح، ومن ثم أصبح هناك نهضة كبيرة في النشر والتأليف للأطفال.

ويلاحظ الشاروني عدم وجود حركة نقدية مناسبة تواكب ما يصدر أو يُنتج من أعمال موجهة للأطفال، وهو ما تطلب – من وجهة نظره - اهتمام المعهد ووضعه ضمن برامجه الدراسية، مطالبًا بالاهتمام بتنمية حركة نقدية علمية لكل ما يتم تقديمه للأطفال من أدب ومسرح وأفلام وغيرها.

وأضاف الشاروني: وفي ضوء التطورات التي حدثت، وتحدث في مختلف مجالات أدب وثقافة الطفل، فإنه بالإضافة إلى ضرورة وجود دراسات أكاديمية حول نقد أدب الطفل، فلا بد من دراسة الأساليب الحديثة والأشكال المتطورة لإنتاج الكتب المناسبة لصغار السن، من عمر يوم وحتى 6 سنوات، والتي يتعامل الطفل من خلالها بجميع حواسه، كما أننا بحاجة إلى دراسة فنون الكتاب المرسوم الذي نقدمه بالرسوم المسلسلة «الجرافيك» ليس فقط لصغار الأطفال، بل لكل الأعمار حتى 18 عاما، لأننا أصبحنا نعيش عصر الصورة.

واقترح الشاروني ضرورة وجود روضة طفل ملحقة بالمعهد، من أجل التطبيق العملي لكل ما يقدمه هذا المعهد، والتأكد من أن ما نقدمه يلائم أطفال مصر والبيئة المصرية، كما نحتاج إلى دراسات متخصصة حول فنون الكتابة للأطفال، من قصة ورواية ومسرح وشعر.

يستعيد الكِتاب من يد والنسيان

من جانبه، يقترح الكاتب عبده الزراع أن يدرس المعهد، بالنسبة للجانب الإبداعي، تاريخ الكتابة الأدبية للطفل عالميا، منذ أيام بودلير في أواخر القرن التاسع عشر، حينما كتب ثمان حكايات للأطفال بعنوان (أمي الإوزة)، ثم قصائد وليم بليك، وحكايات لافونتين الفرنسي، بالإضافة إلى كتاب أدب الطفل ومنهم كامل الكيلاني، الرائد الحقيقي لأدب الطفل في العالم العربي، والذي تتالت من بعده أجيال، ومنهم عطية الإبراشي وعادل الغضبان وبرانق، ثم جيل عبد التواب يوسف ويعقوب الشاروني. أضاف: وهناك ضرورة أيضا لأن يدرس المعهد فنيات الكتابة للأطفال في القصة والرواية والشعر والمسرح، إلى جانب إقامة ورش للكتابة يتدرب بها الطلاب الراغبون».

تابع: أرى أن فائدة هذا المعهد انه سيبعث كُتاب الأطفال من طي الإهمال والنسيان إلى الحياة من جديد، بدراسة أعمالهم وتناولها في رسائل الماجستير والدكتوراه، وهى فرصة لو تعلمون عظيمة، لأنه - في ظنى - إذا لم تتعرف الأجيال الجديدة على ما قدمه الرواد والمحدثون في هذا المجال؛ فلا قيمة لهذا المعهد، وتمنى الزراع أن يمتد به العمر كي يشارك في ازدهار هذا الصرح العظيم الذي كان حلما وتحقق.

مهم لإعداد كوادر جديدة

محمد فوزي، فنان العرائس، أكد أن إنشاء معهد لفنون الطفل هو خطوة مهمة لإعداد كوادر جديدة في مجال فنون الطفل، وتقديم طرق منهجية لدراستها، وأننا تأخرنا في إنشاء معهد متخصص للعرائس وفنون الطفل.

وأوضح أن إنشاء قسم للدراسات العليا، في بداية تدشين المعهد، يعتبر من أهم الخطوات الإيجابية، تمهيدًا لتشكيل هيئة التدريس المكونة من الأساتذة والمعيدين، والمناهج الدراسية، ومن ثم فتح الباب أمام الطلاب ليحصلوا على درجة البكالوريوس في تخصصات معهد فنون الطفل.

أضاف فوزي: كان من المفترض إطلاق المعهد العالي لفنون الطفل منذ لحظة إنشاء مسرح القاهرة للعرائس عام 1970، خصوصا أن فنون العرائس تندرج تحتها فنون الطفل.

وعن الجانب الخاص بفنون العرائس أشار إلى أن فنان العرائس يجب أن تكتمل أدواته، وهو ما يتطلب دراسة الدراما والتمثيل والموسيقى، إلى جانب الإخراج المسرحي والتلفزيوني والسينمائي في مجال فنون العرائس.

تكوين شراكة

فنانة العرائس مي مهاب أكدت على ضرورة تكوين شراكات مختلفة ومتنوعة بين مؤسسات تعليم فن العرائس والمعهد

لا بد من دراسة الأساليب الحديثة لإنتاج الكتب المناسبة لصغار السن

العالي لفنون الطفل، في عدة دول، منها على سبيل المثال: المجر والتشيك، وغيرها من الدول المتطورة في فنون العرائس، وذلك لمواكبة ما يحدث عالميًا، كما شددت على ضرورة أن يحصل الطلاب في قسم العرائس على الجانبين العملي والأكاديمي، وأن يتعاون كل من الأكاديميين والفنانين المتخصصين في فنون العرائس على حد سواء، لأن من يقدمون فنون العرائس أغلبهم غير دارسين.

وفي ما يتعلق بالتخصصات داخل المعهد العالي للفنون الطفل يرى الدكتور جمال الموجي، أن «هناك ضرورة تحتم أن تكون التخصصات في مجال العرائس مفيدة للعمل الفني، سواء من ناحية الدراما أو تصميمات العرائس، وذلك لأن مصمم العرائس يواجه بعض المشكلات عند تنفيذ تصميماته، والنقطة الأكثر أهمية من وجهة نظره هي فتح أماكن جديدة لخريجي المعهد، خاصة من قسم العرائس، وذلك لممارسة فنون العرائس، ولاستغلال الدراسة بشكل عملي على أرض الواقع.

فيما أشاد المخرج المسرحي محسن رزق بقرار الدكتور أشرف زكي بتشغيل المعهد العالي لفنون الطفل موضحا أنها خطوة هامة نحو فتح آفاق جديدة لفنون الطفل، وأشار رزق إلى أنه «من المهم تعميم التجربة في جميع المحافظات بجانب إنشاء مسارح جديدة للطفل بالإضافة إلى ضرورة تغيير النظرة العامة لفنون الطفل التي تعرضت للتهميش لسنوات طويلة، لأن مسرح الطفل من أهم المسارح، لما يسهم به في تطوير النشء، كما أنه ليس مسرحا للطفل فقط ولكنه مسرحا للأسرة والطفل، مؤكدا على أن هذا المفهوم لا بد من إدراكه بشكل كبير.

دراسة سيكولوجية الطفل

الفنان حسن يوسف مدير المسرح القومي للطفل اقترح فيما يخص المناهج التي من المهم أن تدرس داخل المعهد ضرورة تدريس مواد تختص بسيكولوجية الطفل، لأنه أمر له بالغ الأثر على ما يقدم من أعمال فنية.

ويوضح يوسف مقترحه قائلا «لا بد من تدريس مواد تختص بعلم النفس وخصوصا في مراحل الطفولة، حيث سيصنع الفارق فيما يقدم من أعمال فنية للطفل، بالإضافة إلى الاهتمام بهذا الجانب في جميع العناصر الفنية، للموسيقى ومصمم ديكور والمؤلف والمخرج.

أضاف: عانيت كثيرا من أجل انتقاء عروض مسرحية وكتابات جديدة للأطفال، حيث كان الكثير من الكتابات التي تقدم للطفل لا تواكب ما يحدث من تغييرات في العصر الحالي.

وتابع يوسف «سعدت كثيرا لإقامة هذا المعهد لتدريس فنون الطفل واعتبرها خطوة هامة وقرار حكيم للدكتور أشرف زكي.

فيما يرى الناقد طارق مرسي أن الفنون الخاصة بالطفل بشكل عام ودون تخصيص يجب أن تبدأ من التراث لأنه يعد الركيزة الأساسية لغرس الهوية المصرية والعربية في الجيل الناشئ وغرس ما نملكه من قيم وعادات وتقاليد، تمثل التفرد عن الآخر، وتدعم الإحساس بالذات وتعلي من ما نملكه من إمكانيات. واستطرد مرسى قائلا: اعتبر هذا أحد أهم الأهداف عند الشروع في بناء مستقبل أفضل، لأن التراث هو حائط الصد الأول لتلك الهجمة الشرسة لمحو الهوية المصرية والعربية في ظل ثقافة العولمة التي يمارسها الآخر علينا. تابع مرسي: مقترحي الثاني هو الاهتمام باللغة العربية ونشرها في كل الأعمال الفنية الخاصة بالطفل، فاللغة عنوان الحضارة.

العناية بالنشء

ويرى الدكتور محمد عبد المعطي الأستاذ بقسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية ورئيس قسم العرائس بالمعهد العالي لفنون الطفل إن حضارة أي شعب تعود لثقافته، ومن هنا نستطيع أن نحصل على شعب واع بحقوقه وواجباته تجاه نفسه وتجاه العالم. أضاف: لذا أرى أن أول مبادرة لشعب منتم يجب أن تكون هي العناية بالنشء الجديد منذ السنة الأولى في حياته وصولا لسن الشباب وذلك على جميع المستويات من خلال مسرح الطفل، بعناصره البشرية والعرائسية، فكما نعلم أن مسرح الطفل يعد أهم مكتشفات القرن الـ20 لأنه مؤسسة تستفيد من كل الإنجازات الإنسانية الثقافية واللغوية والفلسفية، وهو وسيلة تربوية وتعليمية.

فيما قال الدكتور محمد شبانه عميد المعهد العالي لفنون الطفل، ورئيس قسم الأداء الشعبي بالمعهد العالي للفنون الشعبية إن اتجاه الدولة لإنشاء معهد خاص بفنون الطفل هو اتجاه قديم واجه صعوبات مادية لها علاقة بالظرف الاقتصادى الراهن، بالإضافة إلى عدم وجود كوادر تستطيع العمل في هذا الصرح الذي من شأنه أن يرتقى بذوق ووجدان ومهارات والحالة النفسية للطفل المصري في مراحل عمره المختلف5ة التي تبدأ من أربع سنوات وتمتد حتى 18 عاما.

وعن أهم الاستراتجيات التي يرتكز عليها المعهد قال: رؤيتي الاستراتجية للمعهد تقوم على أنه معهد يهتم برسم خارطة واضحة ورشيدة للفنون التي تقدم للطفل وفقا لمرحلته العمرية ووفقا لمنظومة القيم التي يتبناها المجتمع، ووفقا للإمكانيات الفسيولوجية للطفل» البناء الجسدي للطفل، فكل مرحلة عمرية تتميز بانفعالات وبإدراكات بعينها، ومن ثم فإن هذا المعهد معني بخلق هذه الخريطة الفنية الرشيدة التي تعالج كل مناحي الفنون.

وفيما يخص أقسام المعهد العالي للفنون الطفل، أشار شبانة إلى أنه لائحة المعهد الفنية تضم ثلاثة أقسام، الأول هو قسم العرائس واللعب اليدوية ويشمل تخصصين أساسيين: العرائس، ويندرج تحته فرعين، الأول: تصميم العرائس والثانى: تحريك جميع أنواع العرائس، ومنها خيال الظل الماريونت.. وفى هذا الصدد نستعين بأساتذة أكاديميين، يمتلكون المعرفة النظرية والفلسفية لهذه الفنون ويمتلكون المهارة التقنية..

أما قسم اللعب اليدوية فهو يقوم على التشكيل الابتكاري لخامات مختلفة من الورق والصلصال وغيرها، ويقوم على هذا التخصص أساتذة من الديكور والتشكيل وأساتذة الإبداع التشكيلي من أكاديمية الفنون وكلية التربية الفنية والفنون الجميلة.

أما القسم الثاني فهو قسم الإنتاج الإبداعي وهو قسم معنى بالمنتجات الإبداعية "كتاب الطفل" وهو تخصص يعتمد على خلق إخراج متميز ومتناغم فيما يختص بالجانب المهني بإخراج الكتاب من المطبعة أما القسم الثاني فهو قسم الكتابة الإبداعية وهو معني بالكتابة الحرفية في الأشكال المختلفة للكتابة للطفل، سواء المسرح أو السينما أو الأشعار أو القصص وكل ما يندرج تحت الكتابة الإبداعية.

وتابع شيحة: أما القسم الثالث في قسم الإنتاج الإبداعي فهو قسم الإنتاج الموسيقى، ومما لا شك فيه أن الأغنية التي تقدم للطفل لن ترتقي كثيرا ولن تتفهم المراحل العمرية للطفل أو الحالة النفسية ولن تفرق بين الذائقة الفنية للطفل وبين ما يقدمه الطفل وبين ما يستمع إليه من اغنيات وما تحويه من وظائف قد ترتبط بالبهجة أو تحمل قيما مجتمعية ومعلومات دراسية يستفيد منها الطفل في المراحل التعليمية المختلفة إلا بالدراسة الجادة لكل هذه العناصر.

اضاف: وكذلك هناك قسم للفنون الحركة والتعبيرية وقسم لتصميم الديكور لكل من العروض المسرحية والسينمائية للأطفال والقسم الثالث هو قسم الإخراج والوسائط المتعددة، وهو قسم له جانب تقني من حيث فنية الإخراج في جميع الوسائط الفنية والرسوم المتحرك وهو تخصص يحتاج إلى مهارات كثيرة لها علاقة بدراسة الكومبيوتر جرافيك والتحريك ومهارات أخرى.

وختم عميد المعهد د. محمد شبانة بقوله: هذا المعهد صدر قرار جمهوري بإنشائه منذ 29 عاما وكان صاحب فكرة تأسيسه الدكتور فوزي فهمي، وأود أن أتوجه بالشكر للدكتورة إيناس عبد الدايم لاعتمادها اللائحة الداخلية للمعهد، وللدكتور أشرف زكي وللدكتورة غادة جبارة لجهدهم المتواصل من أجل إنشاء هذا الصرح الأكاديمي المهم.

حسن يوسف

مي مهاب

عميد المعهد: إنشاء المعهد قرار قديم واجه صعوبات اقتصادية مع عدم وجود كوادر

إشاعات..

بين الفن والمواجهة

بطاقة العرض

اسم العرض:
إشاعات
إشاعات
جهة الإنتاج:
شعبة مسرح المواجهة
تأليف: متولي حامد
إخراج محمود فؤاد صدقي

مجدي الحمزاوي

من جديد يطرح العرض المسرحي إشاعات.. إشاعات، الذي قدمته شعبة مسرح المواجهة بالمسرح الحديث، السؤال الذي سبق إن طرحناه من قبل. ألا وهو لماذا يلجأ الكاتب المسرحي لتطويع نصوصه لكي تناسب ظرفا راهنا أو طلبا إنتاجيا ،دون أن تكون هاك ضرورة فنية . وحتى دون إتقان . بحيث يبدو الموضوع المراد إبرازه أو الذي تم التطويع من أجله هو مجرد لصق يبعث على الشعور بالتشوه لا الجمال .

فأنا أعتقد وأكاد أجزم أن النص الذي كتبه / متولي حامد وهو مؤلف جيد في العموم. لايحمل ي الأصل الفكرة التي حمل اسمها العرض.

فنص العرض يـدور حـول اختناق مـروري تسبب_ فكرة الاحتجاز_ الشلل التام . وأكد على أن السبب الرئيس كان في هذا (التوك توك) الذي يسير في الاتجاه الخاطيء.

وبالطبع فإن فكرة الاحتجاز هذه ؛ تستدعي مجموعة من الأشخاص؛ يجمعهم المكان، ونتعرف من خلال الحدث على ماهيتهم الحقيقية.

لذا فكانت المجموعة التي انتقاها حامد ، طانا منه أنها ربما تمثل المجتمع المصري ككل تنحصر في . ركاب وسيلة نقل عام. وركاب واحدة من سيارت الأجرة وتنحصر في زوج قروي هو وزوجته، وعربة إسعاف تقل مريضا بطريقها للمستشفى. وعربة خاصة بها زوجة متسلطة وزوج خانع ؛ من الطبقة المرفهة والتي تكون الزوجة فيها من أنصار تحرير المرأة . ولكنها شعارات تمكنها ؛ وليست أسلوب حياة. بإلإضافة لبائعة المناديل وسائق التوك توك . ثم تمثال رمسيس الذي دبت في الحياة ، بالإضافة لمبعوث الحي ثم رئيسه، ومدرس التاريخ الذي هجر وظيفته وهام في الشارع.

تستعرض المجموعة من خلال مناقشاتها وتشاجرها؛ المشاكل التي يعاني منها المجتمع المصري، أو وضعها أمامنا . فمثلا هناك المسئولين الذين يتخذون قرارات غبية للإصلاح. فمثلا يكون الحل عند المبعوث ورئيسه للتخلص من الاختناق المروري . هو إزالة الرصيف؛ لا فرض النظام!!. وندرك مايمكن أن نطلق عليه ثقافة(التوك توك) المتمثلة في هجر معظم أبناء الحرف لعملها والعمل على كسائقين له. واستعراض الأسباب التي أدت لذلك. وكيفية تـرك بائعة المناديل لمدرستها ومحاولة العمل لمساعدة أبيه في نفقات المعيشة. وكيف أن هجر الأبناء لوالدهم هو ما أدى به لتلك الحالة الصحية المتدهورة. ثم هذا السارق الذي اختطف الطفل من والدته تحت نظر الزوج الثري، ولكن زوجته تمنعه من الإفصاح عن هذا تجنبا للمشاكل . ومحاولة تحرش سائق (لتوك توك) ببائعة المناديل، ثم الإعجاب بها. وتلك القروية التي لاهم لها سوى مناكدة زوجة أخيها التي تقيم بالكويت . وتريد أن تستمتع بمباهج القاهرة من وجهة نظرها/ ولكن زوجها تجري في عروقه شهامة أولاد البلد. وعندما يشرع السارق في سرقة حقيبة الأموال من عربة الثري وضبطه من الآخرين. ينتبه ضمير الثري ويقرر أن هذا السارق هو من اختطف الابن. ليعود الإبن لوالدته . ويتفق الجميع على وجـوب رجـوع التوك توك حتى ينساب المـرور . ويرضخ سائقه. أي أن المرور سينساب وربما تحل مشكلة (ثقافة التوك توك) على مستوى الأمـل. مع وضع مذيعة جاءت هي وفريق عملها لتؤدي الدور السيء لبعض وسائل الإعلام في الاهتمام بالتوافه. ثم عم رمسيس الحي الذي يستنكر مايحدث به من كتابة عليه وربما قضاء حاجة ... الخ.

بديهي ن كل هذه التوترات لا تسمح أبدا أن يخرج أحدهم

وسط الجدال او المشاجرة ليطلب من سائف الأتوبيس ان يفتح الراديو ليعرف الأخبار. التي تكون كاذبة ومجرد إشاعات ليتم دحضها خارج سياق المنطق!!

وبديهي أيضا ان هذا الجزء المتعلق بتلك الإشاعات لو تم حذفه لارتفع مستوى النص ومن ثم العرض. وكا قلت أعتقد أن جزءا مضافا ليتمكن النص من العبور للآنتاج لمسرح المواجهة/ مع أن القضايا التي أثارها خلال المتن تعتبر من المواجهات أيضا. فليس معنى المواجهة أن نقف ضد كل مايقوله أو يفعله الآخر لضرنا أو على غير الحقيقة. وإنما المواجهة الأعظم في مواجهة أنفسنا وأخطائنا . وعلى هذا وطبقا لاعتقادي فإن كل المسرح مواجهة.

قام محمود فؤاد صدقي بعمليتي تصميم الديكور والإخراج . وقبلا نقول ان العرض تم في ساحة مركز سعد زغلول الثقافي لأنه يحتاج لمسرح أو مكان مفتوح وليست خشبة مسرح تقليدية. على مستوى الديكور حاول أن يقدمه لنا واقعياأو إن ئنت طبيعيا. وطبيعيا من خلال تجسيد كل المركبات

التي ذكرناها. وطبيعي ان التنفيذ نتيجة أشياء كثيرة منها الإمكانات . لم يكن على الشكل المأمول . ولم يكن طبيعيا. ولكن هل محمود لم يسأل نفسه كيف تنطبق تلك الواقعية وربما لو استطاع لجعلها طبيعية واستدعى عربات حقيقية. كيف يتجاوز هذا بسهولة مع الملك رمسيس الذي يقوم ويقعد ويتحرك ويتكلم ويعترض ... الخ؟. لربما لو فطن لهذا لسار نحو محاولة خلق الإحساس بالحالة لدى الجمهور . مادمنا لاغلك يقينا وضعه أمامها . وربما تقلصت محاولة الخروج بالواقيعة الطبيعية إن صحت التسمية، للواقعية الرمزية مثلا أو الواقعية التعبيرية أو بما شاء.

ولم يكن سيقع فيماهو ضد التوجه. بابتكاره ذلك المشهد الذي يدخل فيه بشخصه راكبا دراجة نارية ، بعدما توصل الجميع للحل وسيكون هناك انسيابا . لأخذ الرجل المريض على تلك الدراجة والذهاب به للمستشفى. الذهاب به للمستشفه يعني رجوعه للوحدة/ المرض . خاصة ان حالته تحسنت بعدما دخل في حوار مع الناس ، واتشبك معهم في علاقات انسانية لدرجة أن سائف التوك توك وبائعة المناديل اعتبراه والدا لهم وبأنه هو من سيزوجهم لبعضهما. أي أنه وجد عائلة أكبر من عائلته . ولكن محمود أصر أن يأخذه منها ويحيله مريضا ثانية.

ولكن على الجانب المشرق أجاد محمود في اختيار ممثليه . فقد كانت هناك مباراة جيدة في التمثيل من غلبية أعضاء الفريق . الذين للأسف لن أستطيع ذكر أسمائهم . لأنه وبرغن حصولي على مطبوع العرض، إلا أنني علمت أنه حدث العديد من التغيرات في شخصيات من قاموا بالأدوار . لذا سأشير لبعض الجيدين من حلال أدوارهم وهم مدرس التاريخ وبائعة المناديل والقروية والسيدة وزوجهاوالأم والقروي وسائق التوك توك. مع تأكيدي بأن الأداء التمثيلي في المجمل كان أكثر من جيد . وبعض الهنات البسيطة التي يمكن تداركها مثل استمراية التواصل مع الحدث إلى أن يأتي دورك. والاهتمام بطبيعة الملابس وتكوينها الذي من الممكن أن تصمد مادته تحت أشعة الإضاءة القوية، وعدم التسارع في محاولة فعل مايضحك. لخرج الأداء بسهولة من الجيد للإمتياز .

وربما هي المرة الأولى التي يقوم فيها محمود بالأخراج . ومجرد ونجاحه في اختيار ممثليه تأكيد له. أما العمق في التفسير والتمكن من التفعيل الحركي فيستلزم وقتا وخبرة. هو في الطريق للحصول عليها.

وربما كان التغييرات في المؤدين هو مادفع أن تكون الأغانس المصاحبة تأتي من حلال السماعات فقط لا من أصوات الممثلين كما هو واجب. وهو أمر كان لزاما تداركه ولو حتى بأن نسمع صوت من كان ومازال في العرض ولكن لم يكن.

كما أن الأغاني التي تمثلت في أشعار صقاء البيلي وألحان محمود وحيد . انصبت كلها في الوثوف ضد الإشاعات. وعليه فالحكم على ضرورتها هو نفس الحكم على ماعالجته بصرف النظر عن القبول الذي حظيت به.

وأخيرا هو عرض جدير بالمشاهجدة وستقضي وقتا جيدا وأنت تشاهده . خاصة وأنت تدرك ساعتها أن هناك مجموعة من الشباب آتية في الطريق لو تكررت لهم الفرصة.

جولة فى شارع المسرح الأمريكى

بولسونارو عدو المسرح
أوقف مسرحية للأطفال من وراء الكواليس

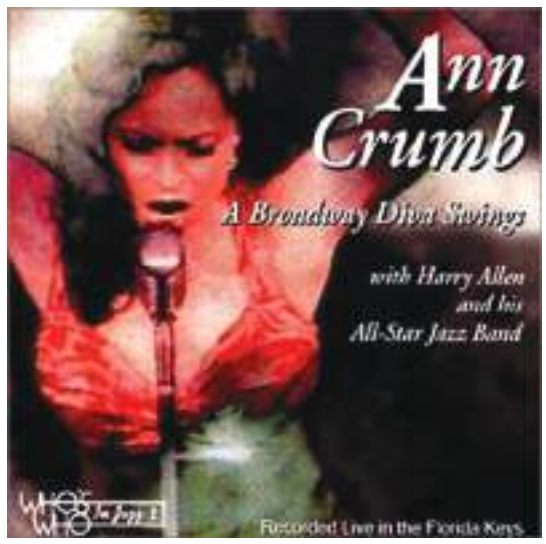
تشهد البرازيل حاليا جدلا واسعا فى الأوساط الصحفية والفنية والثقافية وحتى بين أوساط المواطنين العاديين. ومحور هذا الجدل الرئيس البرازيلى صاحب الاصول الايطالية المثير للجدل دائما وضابط المظلات السابق جاير بولسونارو. والمحور الأخر هو "ابرازو" وهو اسم المسرحية التى تم وقف عرضها بتحريض وأوامر غير مباشرة من بولسونارو.

هشام عبد الرءوف

ومنذ تولى بولسونارو مهام منصبه فى الأول من يناير الماضى أوقف عددا من العروض المسرحية والفنية الأخرى التى رأى فيها انتقادا له. ولم يختلف الأمر مع العروض التى تمولها الدولة أو العروض التى يقدمها القطاع الخاص. وهو بالطبع لا يشاهد أى عرض مسرحى لكنه يعتمد على ما ينقله له مساعدوه وأفة الأخبار رواتها كما يقول المثل العربى.

وهو فى الوقت نفسه لايصدر بنفسه أو أيا من وزرائه أمرا مباشرا بوقف الأعمال الفنية سواء كانت مسرحيات أو غيرها. يتم الأمر عبر جهود يقوم بها مساعدوه وأنصاره وراء الكواليس ليبدو الأمر شكليا قانونيا تماما حيث يرفض البرازيليون فرض أى قيود على حرية التعبير بعدما لاقوه فى سنوات الحكم العسكرى بين عامى 1964 و1985.

وهذا ما حدث مع مسرحية "ابرازو" أو العناق باللغة البرتغالية حيث مارس أتباعه من وراء الكواليس ضغوطا على البنك المالك للمسرح الذى تعرض عليه المسرحية- وهو بنك مملوك للدولة - وأجبروه على فسخ التعاقد مع الفرقة واصدار بيان غامض جاء فيه أن فرقة "مهرجى شكسبير" وهى الفرقة التى تقدم المسرحية



خالفت شروط التعاقد.

لكن ما أثار الجدل الحاد هذه المرة هو أن "ابـرازو" مسرحية من مسرحيات الأطفال لكنها لم تنج من بطش بولسونارو ونظام حكمه. وربما كان السبب هو أن موضوع المسرحية يدور حول حاكم مستبد يحكم مواطنيه بمنتهى القسوة إلى حد أنه يمنعهم من عناق بعضهم البعض. ويثور عليه الاطفال ويتمكنون من اسقاطه فى إشارة إلى أن المواطن العادى الذى ترمز إليه بالأطفال هو أمل البلاد فى حماية الديمقراطية.

العميدة تعترض

وكانت ابرز من وجهوا اليه النقد فرناندا مونتنيجرو وهى ممثلة سنيمائية ومسرحية وتليفزيونية (90 سنة) وتعرف بالقاب عديدة منها عميدة الممثلين فى البرازيل وسيدة المسرح والفنون الاستعراضية فى البرازيل وأعظم ممثلة فى تاريخ البرازيل. قالت مونتينبجرو وهى من اصول برتغالية وايطالية ان الرقابة التى بات بولسونارو يفرضها على الفن ومايفعله انصاره من قطع تمويل الدولة عن اى عمل فنى لمجرد اى شبهة فى انه ينتقده باتت امر غير مقبول يدل على انهم يجهلون حقيقة باتت بديهية للغاية وهى ان البرازيل قد تغيرت ولا يجب ان تعود الرقابة على اى نشاط فكرى . ومضت مونتينيجرو قائلة على بولسونارو ان يثبت احترامه للقيم المسيحية الاصيلة التى لا يمل الحديث عنها ويحترم الشباب البرازيلى والاسرة البرازيلية. وتشعر بالاسف لان هذه

المسرحية التى اوقف عرضها بتحريض من بولسونارو حققت نجاحا كبيرا فى البرازيل وخارجها حيث عرضت فى اكثر من دولة كان اخرها العاصمة الكولومبية بوجوتا. وتشعر بالاسف ايضا لان يكون رجال السياسة هم حراس الفن والثقافة فى البرازيل وقد تلقى مسئولو الفرقة وممثلوها خبر وقف العرض اثناء وجودهم فى بوجوتا.

السبب الحقيقى

وتقول التقارير التى تتداولها الصحافة فى البرازيل ان المسرحية لا تتضمن اى اشارة مباشرة الى بولسونارو. وهى تقدم من قبل ان يتولى الحكم فى عهد سابقه اللبنانى الاصل ميشيل تامر. لكن تكرر حديث ممثليها الذين يرتدون ملابس مهرجين عن بولسونارو وتوجيه النقد الى نظام حكمه خلال عروضها مما اودى بها الى وقف عرضها .ولا تستبعد الصحف استئناف عرضها قريبا – وهى من العروض التى تحصل على دعم نقدى وتقنى من الدولة - فى محاولة من بولسونارو لاحتواء النقد الموجه اليه بسببها وذلك بعد تعهد مسئولى الفرقة بعدم توجيه اى نقد له خلال العرض.

ويقول فرناندو ياموموتو المدير الفنى للفرقة ان ما يحدث يعد فى حقيقة الامـر اعتداء على حرية الـرأى يرتدى عباءة قانونية ولا يمكن فهمها على غير ذلـك. ويعيد الى الاذهـان تصريحات بولسونارو عندما تولى الحكم بانه سوف يحارب ما سماه "الماركسية الثقافية" فى اى مكان ...فى المدارس والمسارح والجامعات وحتى فى المتاحف. وهدد بانه سوف يتم حل وكالة السنيما الوطنية -التى تراقب المسرح ايضا لانها لا تقوم بتنقية الاعمال الفنية من الافكار الماركسية. ويسعى عدد من المحامين الى اقامة دعوى قضائية ضد ادارة بولسونارو واتهامها بالاعتداء على حرية الفكر التى يؤكدها دستور 1988.

دفاع

وبعد صمت طويل خرج بولسونارو على الجميع بتصريحات قال فيها ان من واجب الدولة الا تمول اى اعمال فنية تخالف قيم الشعب البرازيلى.واضاف انه يمكن لهذه الاعمال ان تستمر بعد ان تمول نفسها بنفسها.

وتقول كلوديا بريسى مخرجة الافلام التسجيلية البرازيلية الشهيرة ان بولسونارو رئيس يحول القضاء على معارضيه بدلا من فهمهم.

وداعا الطبيبة الممثلة

المسرح بعد الكمان والطب

رغم ان نجمة المسرح الموسيقى والغناء الامريكية "ان كرامب" لم تحصل عبر حياتها المسرحية والغنائية التى دامت لنحو ثلاثين سنة على جائزة توني المسرحية المرموقة،الا ان وفاتها قبل ايام عن 69 عاما بعد صراع مع مرض السرطان كان لها صدى واسع فى الوسط المسرحى الامريكى.

لم تفز كرامب بالجائزة بل رشحت فقط لجائزة احسن ممثلة فى مسرحية غنائية عن دورها فى المسرحية الغنائية "انا كارنينا" لتولستوى التى تعد من عيون المسرح الغنائى الامريكى. لكنها لم تفز بالجائزة رغم الاشادة الواسعة بأدائها فى المسرحية من جانب النقاد.

وكرامب هى ابنة الموسيقار الشهير جورج كرامب الفائز بالعديد من الجوائز وهو لا يزال على قيد الحياة وكان الى جوارها فى لحظاتها الاخيرة مع امها وشقيقيها حيث انها لم تتزوج . وقد تاثرت به كثيرا وتدربت جيدا على عزف الكمان وكانت تنوى ان تحترف هذا المجال لولا انها سقطت من على الحصان واصيبت بكسر فى ذراعها ولم تعد قادرة على العزف. فى البداية قررت تغيير مستقبلها والاتجاه الى دراسة الطب وتخرجت فى كلية الطب بالفعل. لكن هذا المجال لم يستهوها وقررت فى النهاية احتراف الغناء الكلاسيكى وغناء الجاز والتمثيل المسرحى.

سن متأخرة

واقتحمت هذا المجال بالفعل فى سن متأخرة حيث كانت تقترب من الخامسة والثلاثين. وكان اول عمل مسرحى لها فى برودواى هو مسرحية فيكتور هوجو الشهيرة "البؤساء عام 1987. وفى العام التالى مباشرة تالقت فى مسرحية موسيقية اخرى هى الشطرنج. وفى عام 1989 قدمت مسرحية "جوانب من الحب" التى كانت سببا فى شهرتها فى مسرح وست اند بلندن امام الممثل والمغنى والمذيع البريطانى الشهير مايكل بول. وفى العام التالى انتقل العرض بنفس بطليه الى برودواى على الجانب الاخر من الاطلنطى وحقق نجاحا كبيرا. واستمرت مسيرة النجاح حتى رشحت لجائزة احسن ممثلة فى مسرحية غنائية عن دورها فى مسرحية انا كارنينا عام 1992 ولم تفز بها بسبب قصر عرضها حيث عرضت 46 مرة فقط.

ومسرحية "جوانب من الحب" نص مسرحى من تاليف والحان الموسيقار البريطانى انـدرو لويد (71 سنة- عضو فى مجلس اللوردات البريطانى) ووضع اغانيها اكثر من مؤلف وكتبت فى عام 1979. وكانت اشهر اغانيها التى تغنت بها كرامب هى اغنية "الحب يغير كل شئ". وهى تدور حول الحياة العاطفية لممثلة شابة فى العشرينيات من عمرها تدعى روز فيبرت التى جسدت كرامب شخصيتها وترتبط بالحب على عدة مستويات. ووعادة ما يمتد عرضمسرحيات لويد لعدة سنوات.

مونتينيجرو: لا يفهم أن البرازيل تغيرت

التقديم الناجح للاغتراب

في مسرح بيتر هاندكه (١-٢)

تأليف: جيمس هاميلتون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

تبدأ افتتاحية مسرحية (بيتر هاندكه) "كاسبار" بالكلمات التالية:

لا توضح مسرحية "كاسبار" كيف هي فعلا، أو كيف كانت فعلا مع "كاسبار هاوزر". إذ توضح كيف يمكن جعل شخص ما يتكلم خلال الكلام. ويمكن أن تسمى المسرحية أيضا "معاناة الكلام".

تنتهي افتتاحية (كاسبار) بهذه الملحوظة: (بينما يدخل المشاهدون وبينما ينتظرون المسرحية أن تبدأ، يمكن قراءة هذا النص بنعومة عبر الميكروفون، ويتكرر مرارا). وتبعا لذلك يمكن أن تكون الجمل التالية، مرة أخرى، أول جمل المقدمة: "مسرحية "كاسبار" لا تعرض كيف هي فعلا أو كيف كانت فعلا مع "كاسبار هاوزر" .... ويمكن تسمية المسرحية أيضا "عذاب الكلام". وتستمر الافتتاحية في تقديم وصفا مفصلا لصيغ عرضها لكي تتوظف في الأداء، واستخدامها للتعبير عن هذا العذاب . ومن بين الصيغ الأصوات التي تنادي البطل، الأصوات التي يجب أن تكون طريقة كلامها هي الأصوات التي لها في الواقع وسيط تقني يفرضها بينهم وبين المستمعين (الهواتف والأبواق والتسجيلات والميكروفونات). وقيل لنا أيضا أن المشاهدين لا يرون خشبة المسرح باعتبارها تمثيل لغرفة موجودة في مكان ما ... فخشبة المسرح تمثل خشبة المسرح . وتظهر الأشياء علي خشبة المسرح مسرحيا، لكي يتم التعرف عليها فورا باعتبارها أدوات. فالأشياء لها تاريخ . علاوة علي ذلك لا يستطيع المتفرجون أن يتخيلوا، من خلال الموجود، أنهم قبل أن يدخلوا ويروا خشبة المسرح، سوف يشاهدون قصة ما تحدث فعلا، ولا أن يتخيلوا أنه سوف تكون هناك خاتمة للقصة . اذ يجب عليهم أن يدركوا أنهم لن يعايشوا قصة بل انهم يشاهدون حدثا مسرحيا .

المضمر في هذه المقدمة هو عدة أفكار مترابطة عن طبيعة التمثيل المسرحي وصلتها بحياتنا . والمشار اليه أيضا أن هناك نوع من الانغلاق بين المشروع الذي يجري تنفيذه في المسرحية والنظرية الفلسفية في المعنى الموجودة في كتاب (لودفيج فيتجنشتاين Ludwig Wittgenstein) "بحث في فلسفة المنطق Tractatus Logico Philosophicus ") . فالصلة بين (هاندكه) و (فيتجنشتاين) غالبا ما تكون ملحوظة . ولكن بحسب معلوماتي لم يحاول أحد أن يدرس نظرية المعني في كتاب "بحث في فلسفة المنطق "بهدف كيف يمكن تقييم أهداف وبنية وأفكار مسرحية (كاسبار) وبالتالي توضيحها . وسوف أجادل بأن قراءة المسرحية في ضوء كتاب "بحث في فلسفة المنطق "يقدم لنا وسيلة للتعبير عن أهداف (هاندكه) في المسرحية ونوضح كيف تنجز بنيتها هذه الأهداف . وسوف أجادل أيضا بأن فهم الطرق التي تكون من خلالها نظرية المعنى غير كافية سوف يوفر لنا طريقة لقياس انجاز هذه الأفعال . وسوف أجادل علي وجه الخصوص بأن القيود التي يضعها (هاندكه) علي التمثيل المسرحي، وهو حدود تشارك فيها نظرية المعنى في كتاب (فيتجنشتاين)، تمنع (هاندكه) من فحص أهم ملامح ذلك الاغتراب عن اللغة الذي كان يرغب في اكتشافه في المسرحية .

أولا – قصد (هاندكه) المسرحي ومشكلات مسرحية (كاسبار) :

الأصوات التي يجب أن تتحدث الي "كاسبار" في المسرحية هي الأصوات التي يبدو وكأن هناك وسيط تقني بينهم وبين المستمعين . ونريد أن نناقش تضمينات الوسيط التقني ؛ ولكن لاحظ أولا أن الأصوات التي تتحدث والمستمعين الذين يسمعون ليسوا شخصيات في المسرحية . فلا يوجد بمعنى ما شخصيات في مسرحية "كاسبار" . فالمسرحية لا توضح كيف كانت فعلا مع "كاسبار هاوزر" ... انها توضح كيف يكون ذلك ممكنا مع شخص ما . وهو سوف يكون شخص مجرد الي حد كبير، لأنه مثل اسمه التاريخي، فان النموذج الدرامي في المسرحية ليس له تاريخ . وارتباطا بفكرة أن الأشياء يجب التعرف عليها باعتبارها أدوات علي الفور ... فهي لعب ... وليس لها تاريخ أيضا . وقد قيل لنا ان هذه العناصر موجودة لكي تمكن المؤدين من تشكيل الاحتمال الذي نوشك أن نشاهده – وهي موجودة أيضا لكي تمنعنا من تخيل أننا علي وشك معايشة قصة ولكي تنبهنا أننا سوف نشاهد بدلا من ذلك حدثا مسرحيا . فما الذي في ذهن (هاندكه) هنا، والذي يتسم بأنه حدث مسرحي ؟ .

في خلال شهر من العرض الأول لمسرحية "كاسبار" نشر (هاندكه) مقالا نقديا موجزا يلقي الضوء علي القصد المعبر عنه في افتتاحية "كاسبار" . ويركز (هاندكه) في المقالة علي ما يسميه "القيود المميتة لمجال الأداء وعلاقته "مدعيا أن مجال علاقة المسرح تتحدد القدر الذي يكون فيه كل شيء جاد ومهم وقاطع خارج المسرح يصبح لعبة . هنا يميز (هاندكه) بين العالم خارج خشبة المسرح – حيث تحدث أشياء جادة – والأحداث داخل المسرح – حيث يتحول كل شيء الي لعبة . تصبح هذه النقطة هي أساس نقده لـ (بريخت)، الذي لم تكشف مسرحياته عن التناقضات داخل طريقة تفكيرنا بل تقدم أيضا حلولا للظروف التي تنتج مثل هذا الفكر المتعارض . ويجادل (هاندكه) بأن الحلول المطروحة في أعمال (بريخت) المسرحية من حيث الشكل هي لعبة، وبالتالي فهي حلول في مسرحية . عند هذه النقطة فان ما يسوق الحجة هي العلاقة التي يقيمها (هاندكه) بين "المسرحية "و"الشكل ". فالمسرح يشكل كل لحظة وكل تفصيلة بسيطة، وكل كلمة، وكل صمت ؛ وليس من المفيد علي الاطلاق عندما يتعلق الأمر باقتراح، أن تكون في الغالب جيدة للعب مع المتناقضات . وحتى الآن، يبدو أن الحجة هي :

(أ) كل شيء يقدم علي خشبة المسرح يتم تشكيله وبالتالي يصبح لعبة، لعبة الأشكال، ولعب بالأشكال، ولعب علي الأشكال .

وبالتالي :

بقدر ما يحاول المسرح أن يمثل أحداثا من خارج المسرح، فان ذلك تزييف لكل من الواقع الذي يمثله شكليا،والبنية الشكلية للمسرح الذي يحدث فيه التمثيل .

وعندما نطبق هذه الحجة علي الممارسة المسرحية البريختية، يمكننا أن نستنتج : محاولات، مثل محاولات (بريخت) لتقديم قضايا مهمة في المسرح من خلال تمثيل الظروف في العروض المسرحية وحلول للظروف من خارج خشبة المسرح، مفيدة، ولكنها تثبت في النهاية أنها مضللة بشكل خطير .

ويقترح (هاندكه) بالمقارنة شكلا بديلا للمسرح .

ما يمكن أن يكون جيدا (وما كان جيدا في السابق) هو مجال اللعب لابداع طوية المتلقي، وهي مناطق لعب لم تكتشف حتى الآن في مجال اللعب، باعتباره الوسيلة التي لا يصبح بها وعي الفرد أوسع

نطاقا، بل أكثر دقة كوسيلة لأن تصبح حساسة وسريعة التأثر للدخول الي العالم .

وعندما يفعل (هاندكه) هذا، يزعم أن المسرح عندئذ لا يصور العالم ...

يبدو أن محاولة انجاز ما هو جيد بالنسبة للمسرح يمكن أن يتطلب ابداع مسرح غير تمثيلي، ربما هو تناظر مع التصوير الزيتي عبر التصويري . فما سيبدو عليه هذا قد تم اقتراحه وتوضيحه فعلا من خلال مسرحية (هاندكه) "قطعة كلام Sprechstuck" التي كتبها وعرضها في موسم 1966-1965. ويسمي (هاندكه) هذا "عروض بدون صور، لا تقدم صورا للعالم ". انها أعمال للمسرح بقدر ما تستخدم أشكال التعبير الطبيعية الموجودة في الواقع ... تعبيرات مثل التعبيرات الطبيعية في الكلام الحقيقي ... إنها أشكال الكلام التي تقال شفهيا في الحياة الحقيقية، ولذلك تحتاج لشخص واحد يسمع علي الأقل . لاحظ هنا، كما هو الحال في مسرحية "كاسبار"، أنه لا توجد شخصيات بالمعنى المعتاد، بل مستمعين فقط . ولن يكون لمسرحية "قطعة كلام "أي حدث درامي، لأن كل حدث درامي علي خشبة المسرح هو صورة لحدث درامي آخر، وعلي هذا النحو يمكن أن يكون تشكيلا - تزييفا - لكل من الحدث المصور واللعب الشكلي للمسرح أيضا. و(هاندكه) بالتأكيد علي صواب هنا اذا كان يعتقد أن هناك ظواهر مترابطة. يتطلب وصف فعل شخص ما، أو وصف شخص ما وهو يتصرف بطريقة معينة، اشارة الي ميول ونوايا ذلك الشخص . ونظرا لأن التصرفات والنوايا ليست من السمات المميزة لحظيا، بل مؤلمة نسبيا، فان وصفها يجب أن يشير بدوره الي الشخص في السياق الزمني للتفاعل مع الآخرين - باختصار، في القصة . فالشخصيات والأحداث والقصص غائبة، وما يتبقي هو الكلمات ... الكلمات التي لا تقدم صورة للعالم ... والتي لا تشير الي العالم باعتباره شيئا موجودا خارج الكلمات، بل تشير الي العالم في الكلمات نفسها ... التي لا تقدم صورة للعالم بل مفهوم له .

باختصار، لكي نخلق مسرحا لا يخلط بين الواقع خارج المسرح والتحول في لعب كل شيء داخل المسرح، يدفعنا (هاندكه) إلي انكار الوسيلة المعيارية للتمثيل المسرحي : الشخصيات والقصص والاستخدامات الاشارية للغة التي تصاحب تمثيل الناس في سياق قصصهم . ولكن (هاندكه) يعقد الأمور نسبيا عندما ينتقل من مسرحية "قطعة كلام" إلي مسرحية "كاسبار" . ففي الأولي يجرب مسرحا يتجنب التمثيل السردي . وفي مسرحية "كاسبار" رغم ذلك، هناك سلسلة من الأحداث يبدو أنه صاغ حبكتها بشكل كفء لدرجة أنها أغرت بعض النقاد لتقديم ملخص المسرحية في شكل قصة مجردة . ومع ظهور الحبكة، يأتي ظهور الشخصيات - فهناك، في النهاية بطل للمسرحية . وأن البطل له أسم ونوع جنس . علاوة علي أن له اسم له سابقة تاريخية ومسرحية تثير التوقعات فيما يتعلق بسلوكه، جانب ما من حياة . لذلك يمكن أن يبدو أن كل الوسائل المعيارية للتمثل المسرحي التي تم تجنبها في مسرحية "قطعة كلام" توجد فعلا في مسرحية "كاسبار" برغم أن المقولات الصريحة في الافتتاحية التي تشير الي العكس من ذلك.

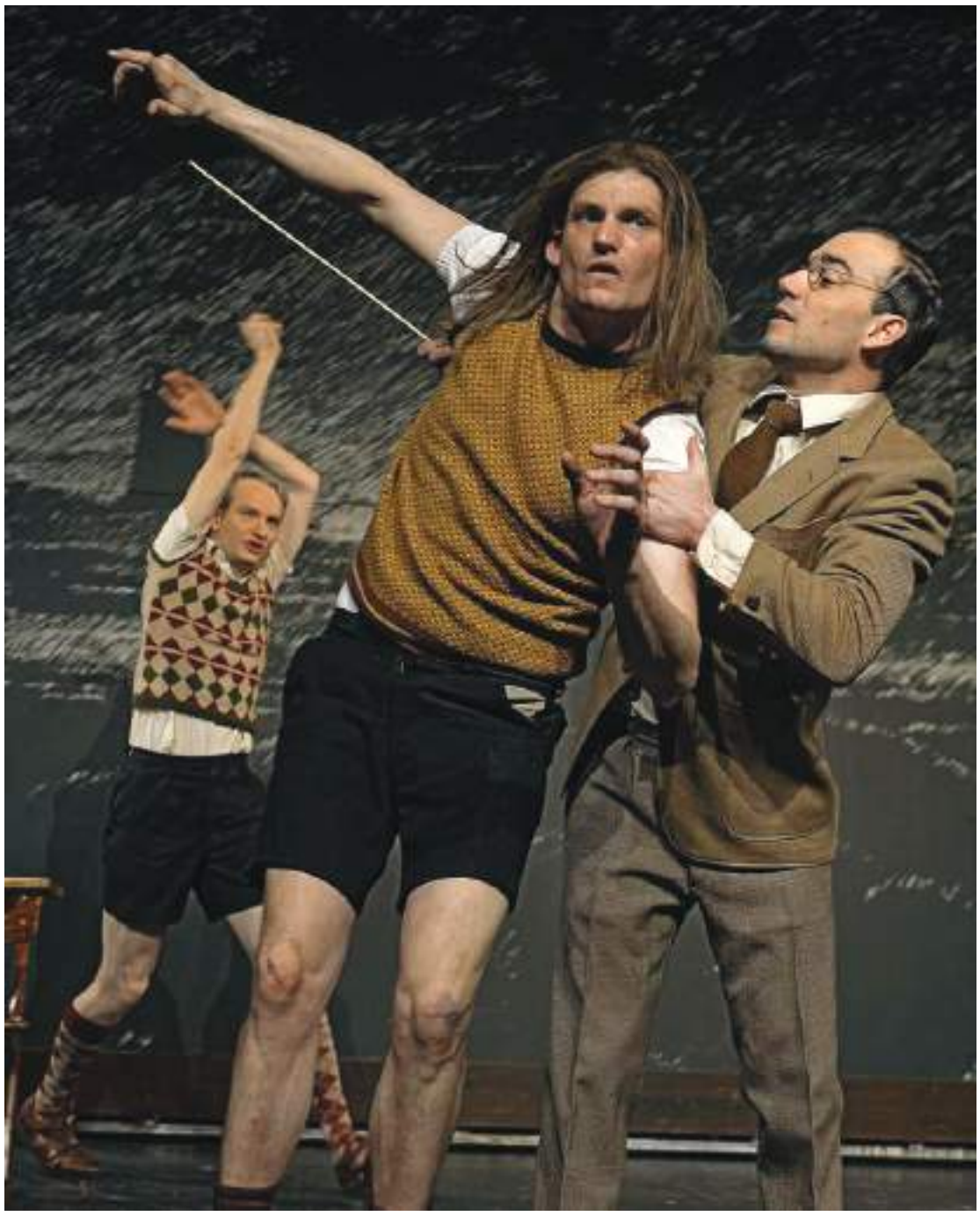
والجزء الربع من هذه المقالة سوف احتج بأن دراسة مسرحية "كاسبار" في ضوء كتاب "بحوث في فلسفة المنطق" سوف تساعدنا أن نرى كيف أن "كاسبار" يمكن أن يكون لها شكل وتأثير البنية المحبوكة بدون أن تتضمن شخصية، أوحدث فعلي، أو سرد أساسي . ولاثبات هذه القضية يجب أولا أن أقدم سردا لتسلسل الأحداث في مسرحية "كاسبار" وأن أقدم ملخصا لمشروع (فيتجنشتاين) في كتاب "بحوث في فلسفة المنطق" واخفاقاته .

ثانيا - تتابع الأحداث في مسرحية «كاسبار»:

عندما نقرأ "كاسبار" يتضح لنا أن العمل مقسم الي خمسة وستين قسم. [والتشابه المثير بين نصي "كاسبار" و"بحوث في فلسفة المنطق" هو حقيقة أنهما يظهران في شكل الأقسام المرقمة]. ولكن الأقسام المرقمة في "كاسبار" ليست مترابطة في أي نص مكتوب للمسرح . ولهذا السبب، نحتاج أن ملاحظة اشارات النص الي اجراء التغييرات في اضاءة خشبة المسرح. وهذا يقدم لنا أقسام العمل كما يعايشها المشاهد: بعد الافتتاحية التي تضاء بعدها خشبة المسرح، هناك خمسة مشاهد تليها مجموعة من ستة عشرة مشهدا قصيرا، ثم مشهد سادس تليه استراحه ثم مشهدين أخيرين .

يبدأ المشهد الأول بنشاط وراء ستارة المسرح الخلفية يشير الي أن شخصا ما يحاول أن يدخل . وبعد جهد نسبي يظهر "كاسبار". يقف ساكنا للحظة . تكفي مدة الوقفة المشاهدين حتى يروا أنه يرتدي قناعا يعبر عن الدهشة والاضطراب. (لا يتضح علي الفور أنه يرتدي قناعا). يتحرك، مثل اسمه المسرحي في عرض العرائس "بانش وجودي"، فهو غشيم وخارج السيطرة . بعد عدة لحظات محفوفة بالمخاطر ينجح في السقوط، بعد عدة لحظات، ينطق جملة "أريد أن أكون مثل أي شخص آخر كان موجودا ذات يوم". يكررها عدة مرات - حتى يتضح للمشاهدين أنه لم يفهمها. وفي تتابع الحركات التالية، (1) ينطق الجملة بنبرة توحي بالأوامر، والأسئلة، وتعبيرات السعادة والراحة، ..Nالخ، (2) ينهض ويمشي بشكل أخرق ويكاد يصطدم بعشوائية في قطع الأثاث، ويوجه لكل منها جملة، (3) في النهاية بالصدفة، ينجح في فتح باب خزانة ملابس كبيرة . عند هذه النقطة يسمع المشاهدين أصواتا تتكلم من مختلف الاتجاهات فقرات قصيرة يضع لها "كاسبار" علامات الترقيم وهو ينطق جملته. وهذه الأصوات تسمى "الملقنون".

في المشاهد الأربعة التالية، يقوض الملقنون اقصاء جملة "كاسبار"، ويجبروه علي الكلام وفقا لأوامرهم، فيحدد قدراته الحالية باعتبارها قوة طلب الأشياء، ويعرب عن أمله في أن يكون قادرا



علي أشياء مهمة في الجمل الموجودة تحت تصرفه، و يؤكد ذاته، فيهددونه . يخبره الملقنون أنه يمكن أن يكون مفيدا، حتى لو كانت هناك حدود، يستطيع أن يجذبهم لدرجة أنه يصبح هادئا ومنظما – ومرة أخرى يكون التأثير هو التهديد . وفي ألمع ضوء يقول الملقنون "لقد تم تدميرك". يحدث اظلام . وبعد لحظة يقولون "لقد أصبحت حساسا للقذارة" .

في أول تسعة اظلامات من الستة عشرة القصيرة، تظهر عددا آخر من شخصيات "كاسبار"، يرتدون مثل ملابس "كاسبار 1"، ويرتدون أيضا أقنعة تعبر عن الدهشة . يقومون بتمثيل عدة أشياء – حركات وألالام وأصوات، ثم يعيدون الأمور الي نصابها – بناء علي اشارة الملقنين (لا يرتبط أي منهم بالآخر بأي شكل واضح). وفيما تبقى يقوم "كاسبار 1" بمهام مختلفة (يفتح يد بالأخرى مع المقاومة للكشف عن يد فارغة، يطارد نفسه قليلا، ويغلق باب خزانة الملابس)؛ كل مهمة أو صورة يتخللها اظلام (ومن الجدير بالملاحظة أن الملقنين لا يظهرون ثانية) .

يبدأ المشهد التالي ب (كاسبار) في أضواء باهرة يقوم بعدة أوضاع . ثم يلتفت الي المشاهدين ويعلن أنه بصحة جيدة، وقوي، وذو ضمير حي، وصادق، ومقتصد، ومواطن نموذجي ...كل هذا، ويسيطر علي الكلام . يلتفت ليغادر، يبدأ في الرجوع يكرر المغادرة والرجوع مرتين : ثم يغادر بسرعة . وبمجرد أن يخرج ينفتح باب خزانة الملابس ببطء .

أثناء الاستراحة هناك أصوات تصدر عبر مكبرات الصوت الي داخل القاعة، وحتى عبر الشارع في الخارج . وتتميز هذه الجمل آنيا بالدقة اللغوية المعتادة ونقص الوضوح اللغوي الفعلي . فربما كان موضوع هذه الجمل وتأثيرها هو العنف.

يلي هذه الاستراحة يدخل "كاسبار" من جديد بثقة الي خشبة المسرح المزدحمة بشخصيات "كاسبار" الأخرى . يبدأ أول محاولاته المتعددة لوصف تعليمه في حوار في اطار تشريفي . ولكن شخصيات "كاسبار" الأخري ينهضون ويتقدمون اليه باصدار ضوضاء متقطعة بشكل متزايد . مرة أخرى يعود "كاسبار" كما كان عندما تم اقصاء جملته الأصلية، قد تم اختزالها إلي كلام متقطع .

في المشهد الأخير المختصر يقف "كاسبار" مثقلا باستحالة موقفه وحتميته – لا أستطيع أن أخلص نفسي من نفسي بعد الآن". اذ يتم اختزاله الي مقارنات هزلية : شموع ومصاصي دماء : ثلج وبعوض، خيول و وقطط . تنتهي المسرحية مع "كاسبار "يكرر عبارة "ماعز وقرود "(جملة يأس عطيل علي طمع الانسان) . ومع كل تكرار تهتز الستارة الي المنتصف حيث يقف "كاسبار"، في النهاية تسقطهم . وتنتهي المسرحية .

ثالثا – حجة فيتجنشتاين في كتابه "بحوث في فلسفة المنطق "واخفاقه : المشروع كما يصفه فيتجنشتاين هو :

لوضع حد للتفكير، أو بالأحرى عدم وضع حد للفكر، بل التعبير عن الأفكار: لأننا لكي نكون قادرين علي وضع حد للتفكير يجب فلا بد أن نجد جانبي الحد القابل للتفكير(أي يجب أن يكـون لدينا القدرة علي التفكير فيما لا يمكن التفكير فيه) ولذلك لن يتم تعيين الحد الا باللغة، وما سوف يوجد علي الجانب الآخر من الحد هو الهراء، ببساطة .

المشروع بوضوح في التقاليد المنسوبة الي "كانط Kant"، ليس فقط في محاولته لوصف ظواهر الفكر واللغة من داخل اللغة فقط، بل أيضا لأنه يفسر الوظيفة الأولية للغة بأنها تمثيل الأفكار . وهذه الأفكار أيضا لها علاقة : حددت طريقة فهم (فيتجنشتاين) لتمثيل الأفكار في اللغة كيفية صياغة حدود الفكر واللغة .

وفي هذا السياق نواجه "نظرية صورة المعنى "الشهيرة عند (فيتجنشتاين): الخطوة الأولى الحاسمة في تعليل (فيتجنشتاين) للتمثيل هي معالجة كل أشكال التمثيل علي أنها تصويرية في الصفة والمنطق. والخطوة الثانية هي ملاحظة أن الصور، بمعنى معين، ليست صورا لأشياء علي الاطلاق بل صور لمواقف (ترتيب الأشياء). وهاتان الفكرتان تؤديان الي مفهوم أن الجمل وليس الأسماء هي الأساسية في المعنى اللغوي . "نحن نصور الحقائق لأنفسنا". ولكن، "يمكن وصف المواقف ولكن دون اعطائها أسماء". (الأسماء مثل الأفكار ؛ الاقتراحات مثل السهام – لها معنى . لذلك، الفرضيات لها معنى ؛ وبالنسبة للفرضيات فان الأسماء فقط لها معنى .

هذه العلاقة بين الصور والفرضيات – الجمل التي تستخدم لوصف العالم وتفسيره – تحتاج الي مزيد من التفسير . هذا التفسير في المقابل سوف يصنع بارزة تصبح مركزية لوضع حدود لما يقال : "فكرة الشكل المنطقي ". ما يضعه (فيتجنشتاين) في اعتباره من خلال التعبير والاقتراح، يمكن فهمه من خلال النظر في حقيقة أن المحتوى نفسه يمكن تأكيده في الكلام المبني للمجهول والمبني للمعلوم، فالاقتراح الذي نقوله يشترك فيه تعبيران عن الفرضية . ولا تساعدنا نظرية الصورة علي التوضيح فقط بل أيضا تساعدنا علي توسيع الفكرة . فما يمكن أن يسمى عناصر الصورة يتطابق مع الأشياء : وتمثل هذه الأشياء . ولكن الأمر الحاسم هو أن ما يؤسس الصورة هو أن ترتبط عناصرها ببعضها البعض بطريقة محددة، وليس تقديمها بطريقة معينة . والتأكيد علي علاقة العناصر في الصورة بالطريقة التي يتم بها تقديم العناصر يتم تفسيره في الملاحظة التالية : حقيقة أن العناصر في الصورة مرتبطة ببعضها البعض بطريقة محددة تمثل أن الأشياء مرتبطة ببعضه البعض بنفس الطريقة . ومن هذا نستطيع أيضا أن نرى كيف يمكن أن يقال ان الصورة حقيقية أو مزيفة – يعتمد الأمر علي ما اذا كان الموقف المحتمل الذي تمثله يحدث فعلا من عدمه . وهكذا يقول (فيتجنشتاين) "ان ما يشكل علامة الفرضية هو أن عناصرها (الكلمات) تقف في علاقة محددة بالنسبة لبعضها البعض . فالفرضية هو صورة الحقيقة .. انها نموذج الحقيقة كما نتخيلها .

مما سبق تظهر الآن فكرة "الشكل المنطقي". وفيما يتعلق بالصور، فسر (فيتجنشتاين) الفكرة بهذه الطريقة : اتصال عناصر الصورة يسميها "بنيتها"؛ واحتمال هذه البنية يسميه "الشكل التصويري للصورة". وبربط هذه المصطلحات بالملاحظات التي ذكرناها سابقا تنتج فكرة أن "الشكل التصويريهو احتمال أن الأشياء ترتبط ببعضها البعض بنفس طريقة ارتباط عناصر الصورة . والتطابق مع الشكل التصويري للصورة هو الشكل المنطقي للفرضية . والشكل المنطقي، مثل الشكل التصوري، هو احتمال أن ترتبط الأشياء ببعضها البعض بالطريقة التي تمثلهم الفرضية .

ما يجب أن تكون عليه الصورة، سواء كانت مشتركة مع الواقع من حيث الشكل أم لا، وحتى نكون قادرين علي وصفها – بشكل صحيح أو غير صحيح – بأي طريقة علي الاطلاق، هي شكل منطقي، أي شكل الواقع .

الشكل المنطقي للفرضية اذن، هو أن ملمح الفرضية الذي يعكس احتمالات الحال في العالم والـذي هو أحد احتمالاتها يُستخدم

للحصول عليها بواسطة فرضية معينة لدينا .

ولا يمكن المبالغة في تأكيد أهمية نظرية أفكار الشكل التصويري والمنطقي المنسوبة الي كتاب (فيتجنشتاين) . فهما من ناحية أساسيان في مفهومه للفلسفة باعتبارها دراسة للممكن . ومن الناحية الأخرى فانهما مفهومان جوهريان في فكرة تحديد ما يمكن أن يقال . ومرة ثانية، نتأمل الصور أولا . لقد قلنا ان ما تصفه الصورة هو موقف، في حين أننا عندما نفعل ذلك، فانها تعرض أيضا امكانية أن ترتبط الأشياء بالطريقة المصورة . ما يلاحظه (فيتجنشتاين) هنا هو أن هناك فرق أساسي بين الوصف والعرض . ويقدم حجته علي النحو التالي :

يمكن للصورة أن تصف أي واقع تملك صورته . فالصورة المكانية تصف أي شيء مكاني، وتلون أي شيء ملون الخ الخ. ولا يمكن للصورة، رغم ذلك، أن تصور شكلها المصور: بل تعرضه. الصورة تمثل موضوعها من موضع خارجها . (منطلقها هو شكلها التمثيلي) . لهذا السبب تمثل الصورة موضوعها بشكل صحيح أو غير صحيح .

الصورة لا يمكن أن تضع نفسها خارج شكلها التمثيلي .

وبالتالي، فان الشكل المنطقي للفرضية، مثل الشكل المصور، يعرض شكل العالم – بمعنى احتمالاته – بينما الفرضية نفسها تؤكد الحصول علي موقف معين . ومثل الشكل المصور للصورة الذي لا يمكن وصفه بل عرضه فقط، فان الشكل المنطقي للفرضية هو شيء لا يمكن تأكيده (قوله) بل عرضه فقط . "فهو يعرض نفسه في الفرضية".

محاولة قول ما يمكن أن يُعرض سوف تؤدي الي الهراء .

سوف تنشأ أمثلة الهراء الفلسفي، في هذه الرؤية، من محاولات تأطير الفرضيات التي تصف أو تفسر الصلات بين الشكل المنطقي للفرضية وشكل العالم. والحالة الملحوظة لهذا الهراء سوف تكون بالطبع في جزء كبير من كتاب "بحوث في فلسفة المنطق ":

سوف تكون فرضياتي بمثابة توضيحات بالطريقة التالية : أي شخص في النهاية سوف يتعرف عليهم باعتبار أنهم بلا معنى، عندما يستخدمها – كخطوات – للقفز الي ما ورائها. (يجب عليه، ان جاز التعبير أن يرمي السلم بعد القفز عليها).

ولكن كل التقاليد الميتافيزيقية في الفلسفة الغربية سوف تندرج ضمن فئة هذا الهراء أيضا. سوف يتم اعتبار التصنيفات الأنطولوجية القديمة للمادي والتصادفي (أو الشيء والخاصية، باستخدام اللغة الفلسفية الحديثة) غير منطقية، ولاسيما لأنها مستمدة من محاولة قول ما يجب أن تكون عليه أكثر السمات العامة للعالم لكي نفهمه بما هو كذلك. ويمكن أن يكون توليد هذه التصنيفات في الفلسفة نتيجة لتأكيد العالم أنها يجب أن تتوافق مع بناء الفاعل والمفعول في قواعد اللغة . وفي مقابل وضوح التصنيفات الأنطولوجية، رأى (فيتجنشتاين) أنه لا يمكن قول شكل العالم: بل إنه يجب أن يعرض .

من الموثق جيدا الآن أن كتاب (فيتجنشتاين) "بحوث في فلسفة المنطق" لم يكن يهتم في المقام الأول بهذا النوع من الهراء – مثلما اعتقد الوضعيون في حلقة فينا واتباعهم بشكل خاطئ . اذ كان التركيز الفعلي لاهتماماته علي الفرضيات التي يمكن أن يؤدي التعبير عنها في شكلها الافتراضي الى هراء أيضا، ولكنه يهتم بتلك الفرضيات التي لها علاقة بأهم الأشياء في الحياة : معنى العالم والأخلاق والجماليات والتصوف . وهنا يكون لدينا الحد الثاني من المقطع اللفظي أو، ربما، وجه ثان للحد الذي وصفناه للتو . علي أي حال، الفقرات الأخيرة من الكتاب يتم تناولها مع الحجة التالية : لأن كل الفرضيات تختص فقط بما هو حقيقي أو زائف، فان كل الفرضيات لها قيمة متساوية . ولكن هذا يعني أنها فرضية لا غنى عنها ، فلا يمكن أن تعبر الفرضية عن شيء له قيمة . ومرة أخرى، ولكن مع فرق أساسي، نصل الى الشيء الذي لا يمكن أن يقال ويجب أن يعرض . بالطبع الفرق هو أن هناك دور ينبغي أن تلعبه اللغة في عرض القيمة . والتأثيرات ذات الصلة هنا هي (كيركيجارد **Kierkegard**) (الذي اعتقد مثل فيتجنشتاين أن أكثر المسائل قيمة يمكن مناقشتها ولكن بشكل غير مباشر فقط، من خلال وسيط القصص التي لها قدرة علي التوضيح) و (تولستوي) (الذي اعتبر فيتجنشتاين قصصه مهمة في حياته) .

يرتبط بحدي القول هذين (أو جانبي الحد) حد ثالث وهو ما أطلق عليه (فيتجنشتاين) "الموضوع الميتافيزيقي **metaphysical subject**" . ويمكننا أن نفهم هذا مرة أخرى باعتباره ملمحا للصور . مثلما لا يمكن تصوير الشكل المصور بل يُعرض فقط بواسطة الصورة، فكذلك أيضا لا يمكن للشخص الذي يصور لنفسه الحقائق أن يظهر في داخل الصورة . يستخدم (فيتجنشتاين) العين والمجال البصري لتوضيح الفكرة .

لا شيء في المجال البصري يسمح لك باستنتاج أن ذلك مرئي بالعين .... لأن شكل المجال البصري ليس كذلك بالتأكيد .

وفي هذا الصدد، يدلي (فيتجنشتاين) بملاحظات مفادها أن الوسيلة الأنانية صحيحة تماما، ولكن لا يمكن قولها وأن حدود اللغة (التي أفهمها وحدها) هي حدود عالمي . وما لم يذكر عادة عند اقتباس هذه السطور هو أن وضع (فيتجنشتاين) لا يستتبع أننا لا نستطيع أن نقول أي شيء عن البشر . فمن أجل تلك الذات الميتافيزيقية تصمد تلك المقولات :

هناك فعلا معنى تتكلم فيه الفلسفة عن نفسها بطريقة غير سيكولوجية . وما يظهر الذات في الفلسفة هي حقيقة أن العالم هو عالمي . فالذات الفلسفية ليست الانسان أو جسم الانسان أو روحه، الذين يتعامل معهم علم النقس، بل بالأحرى الذات الميتافيزيقية، وحدود العالم - وليس جزء منه .

والفرق الذي يستنتجه (فيتجنشتاين) هنا يدين للفرق الكانطي بين الذات التجريبية والذات المطلوبة للوحدة الموضوعية للذات لوعي الذات الاستنباطي . ويمثلون بالطبع وظائف مماثلة في بنيات نظرياتهم المعنية .

وقل أن تنحول الي استخدام (هاندكه) للنظرية المنسوبة الي كتاب "بحوث في فلسفة المنطق "التي قدمتها، نحتاج أن نفهم مزيد من الحقائق عن رؤية اللغة باعتبارها لغة ثانية . وفكر في الكيفية التي نتعلم بها معنى أي رسم تخطيطي للصوت . توحي لنا مسرحية "كاسبار" ببديل واحد : بعد فقدانه لجملته، يبدأ (كاسبار) ببساطة في أن يكرر أجزاء من جمل الملقنين حتى يفعل ذلك بنفسه بدون تلقين . ولكن كيف لنا أن نعرف أنه يقولها بشكل صحيح (والأهم من ذلك ، أن يعرف) ؟ . فنحن نعرف لأننا نراه يستخدم كلمة "طاولة "مثلا، بأحد الطرق المألوفة لنا فعلا . ولكن هذا لا يفسر كيف له أن يعرف . في الواقع هذا يبقي بدون معالجة في المسرحية ؛ وأن هذه الفجوة نفسها تساهم بشكل ملحوظ في الشعور بأن مهام المعنى عشوائية وبالتالي تحت سيطرة الملقنون . ورغم ذلك، من الواضح أيضا أن الطريقة البدائية التي تستخدم بها هذه الكلمات في المسرحية هي في اشارة الي الأشياء المقدمة لنا . وهذا الاستخدام للكلمات التي ذكرتها هو باعتبارها "أحد الطرق المألوفة لنا" وهذا يتوافق تماما مع صورة المعنى المنسوبة لكتاب "بحوث في فلسفة المنطق" حيث يمكن أن يكون معيار ترسيخ المعنى هو الوضوح الملزم للأشياء المسماة في مواقف مؤكدة من أجل الحصول عليها .

ولكن من الواضح أن الوضوح ليس اجراء ذاتي التصديق . فكما أوضح فيتجنشتاين في كتابه "بحوث فلسفية **Philosophical Investigations**"، يحتاج الوضوح نفسه شيئا مثل الفهم المسبق لنوع الملمح الذي يشار اليه . فاذا أشرت الي كتاب وقلت "كتاب "، كيف للطفل أن يعرف أنه الشيء نفسه، وليس لونه أو شكله الذي أشير اليه ؟ . فان لم يكن لدي الطفل الاستعداد الملائم لا يمكن أن ينجح الزعم ببساطة . يشمل الاستعداد اللازم ليس فقط الالمام بأنواع الملامح بل أيضا الالمام بايماءات الاشارة نفسها . وهذا يمكن أن يُرى بتأمل السؤال، "عندما أشير، كيف له أن يعرف أن يتتبع خط اشارة السبابة وليس الابهام ؟ هذا الاستعداد هو في الواقع تدريب علي امتلاك بعض السلوكيات اللغوية بالفعل، أو علي الأقل لغوية أولية **proto – linguistic** . انه يشارك في نوع من القصدية التي يجدها المرء في التعبير عن الفرح والأمل والفضول وما الى ذلك . الوضوح باختصار، يمكن أن ينجح فقط بالنسبة للناس الذين يملكون فعلا لغة ما (بدائية علي الأقل) (أو سلوك لغوي). ولهذا السبب فان الوضوح هو تقنية فعالة تستخدم في تدريس لغة ثانية . ولكن النتيجة المهمة في السياق الحالي هو أن نظرية صورة المعنى ملتزمة بتقديم تعليم اللغة نتيجة للوضوح، ولأن الوضوح يفترض فعلا سلوكا لغويا ما، فان الرؤية التي نتأملها يجب أيضا أن تلزم بأن كل لغة هي لغة ثانية .

ولكن الأمر ليس كذلك بالطبع .

• جيمس هاميلتون يعمل رئيسا لقسم الفلسفة بجامعة كانساس في منهاتن . وقد سبق أن قدمت له جريدة مسرحنا عدة مقالات في اعداها السابقة .

• نشرت هذه الدراسة في مجلة **Journal of Dramatic theory and literary criticism** .

أثر عروض فرقة يوسف وهبي

في النقد المسرحي في مصر (٤)

جورج أبيض ودولت أبيض في مسرحية الإسكندر

سيد علي إسماعيل

استمر الناقد محمد علي حماد في تطوير أسلوبه النقدي، حيث وجدناه في مقالته عن مسرحية الشرف - المنشورة في جريدة البلاغ بتاريخ 8 / 12 / 1925 – يعتمد أسلوب التشويق في بداية كلامه لجذب القارئ؛ حيث قال: «الآن.. أريد أنا محمد على حماد مثلاً، أن أؤلف قصة مسرحية، كيف أبدأ؟ اتخيل حادثة وقعت لبعض الأفراد في هذه الحياة. أحلل الحادثة، وأبدأ بمقدماتها لأصل إلى نتائجها، ثم أدرس كل الظروف التي أحاطت بالأفراد، الذين وقعت لهم هذه الحادثة: نزعاتهم، ونفسياتهم، وآراءهم، ومبادئهم، ثم أقسمها إلى عدة فصول كما أشاء، ثم أجلس لأكتب ما أريد أن يفوه به أبطالي، حتى يقصوا على الجمهور الحادثة، التي تخيلتها. وأخلص من كل هذا إلى فكرة اجتماعية، أريد أن أتحدث عنها، أو مبدأ أريد أن أدافع عنه، أو عظة وعبرة أريد أن يتخذ منها الناس درسًا وخبرة. هذا ما أفعله أنا – أو ما سأفعله على الأصح – وما يفعله كل كبار الكتاب المسرحيين في العالم الا القليل».

بهذه المقدمة التشويقية، أصبح القارئ أسيراً لمعرفة المزيد عن الموضوع، حتى يصل إلى غرض الناقد من كلامه هذا!! وبالفعل، وجدنا الناقد يفاجئ القارئ بأن الهير زودرمان مؤلف مسرحية الشرف، هو ممن لا يتبعون هذه القاعدة في التأليف المسرحي؛ حيث إنه يبشر بمبدأ خاص به، يتمثل في استخلاص وحيه من مبدأ أو فكرة، يقوم بإيصالها أبطاله؛ حيث إنه «يضع كتبه الفلسفية في قالب مسرحي، أو كما يفعل جرجي زيدان في وضعه لتاريخ العرب في قالب روائي ليقربه إلى الأذهان، ولكي لا يدع للقارئ سبيلاً إلى الملل والسآمة. وعلى هذا نستطيع أن نقول: إن زودرمان يتخطى كل قواعد الفن المسرحي، أو قل يسخرها لأغراضه».

وهكذا استمر الناقد محمد علي حماد في نقده لعروض فرقة رمسيس، والتي تحدثنا عن أهم نماذجها، من خلال تطويره لأسلوبه النقدي. والجدير بالذكر إن آخر تطور قام به، هو التوسع في ذكر المقدمات النظرية النقدية التاريخية، التي كان يكتبها عن المؤلفين الأجانب، ممن تقوم فرقة رمسيس بترجمة مسرحياتهم وتعريبها. وبدأ هذا التطوير في نقده لمسرحية توسكا، التي عرضتها فرقة رمسيس؛ حيث كتب عنها الناقد أضخم مقالة له، نشرها في أربعة أجزاء في يناير 1926 – وهو كم نقدي غير مسبوق لمقالة واحدة – وهذه الأجزاء تشكل دراسة موسعة، جمعت كل شيء عن فيكتوريان ساردو مؤلف مسرحية توسكا!! فعلى سبيل المثال، يستطيع قارئ هذه الأجزاء أن يتعرف على رأي النقاد في فيكتوريان ساردو، ورأي ساردو نفسه في المسرح، وكيف بدأ التأليف المسرحي، وما هي تفاصيل حياته المسرحية.. إلخ. وهذا الأمر كرره مرة أخرى في مقالة ضخمة – نشرها في ثلاثة أجزاء – حول مسرحية البؤساء. ومن يقرأ هذه الأجزاء، يستطيع أن يقف على دراسة موسعة ومعمقة عن كل ما يتعلق بفيكتور هوجو.

مقالات لعروض أخرى

علمنا مما سبق أن الناقد محمد علي حماد، بدأ أسلوبه النقدي يتشكل ويتطور بسبب عروض فرقة رمسيس، والتي وصلت مقالاته حولها إلى أربع وعشرين مقالة، مقابل ثماني عشرة مسرحية لبقية الفرق الكبرى الأخرى، وهي: جورج أبيض، وفاطمة رشدي، ومنيرة المهدية، وأولاد عكاشة، وعلي الكسار وأمين صدقي، ونجيب الريحاني!! وحتى نتحقق من أثر عروض فرقة رمسيس على تشكيل أسلوب الناقد، يجب علينا أن ننظر إلى مقالاته حول عروض الفرق الأخرى، في محاولة للإجابة على هذا السؤال: هل كان أسلوب الناقد محمد علي حماد في تناوله لعروض فرقة رمسيس مشابهًا لأسلوب تناوله النقدي لعروض الفرق الأخرى؟!

كتب الناقد ست مقالات عن ستة عروض لفرقة أولاد عكاشة، هي: ليلة كليوباترا، وسهام، وكوثر، والمرأة الجديدة، والحماة، والمجاهدين. وفي أغلبها، حافظ الناقد على أسلوبه - الذي اتبعه في نقده لعروض فرقة رمسيس - في ما يتعلق بمقدمة مقالاته التشويقية. ومثال على ذلك مقدمة مقالته عن عرض مسرحية سهام لفرقة عكاشة، وفيها قال في جريدة البلاغ بتاريخ ديسمبر 1925: «إذا أردت أن أحدثك عن سهام وعن الأستاذ عباس علام، فأنا مضطر أن أحدثك عن (حانة مكسيم) وجورج فيدو، فليست سهام إلا ترجمة بتصرف لحانة مكسيم، ولم يأت فيها عباس علام بشيء جديد، وإن

جمال حافظ عوض

يكن قد شوه الرواية الأصلية، فحذف منها مفاجآتها المضحكة، ومواقفها المسلية، وأخرجها لنا هيكلاً عظميًا من غير لحم ودم، نكاد نمسك بالأستاذ عباس علام متلبسًا بجريمته، وندعو القضاء لمحاسبته على ما اقترف في حق (فتاة مكسيم) وفي حق فيدو».

وإذا كان الناقد في عروض فرقة رمسيس، ناقش مدى حرية المُعرب في تغيير الأشخاص والأحداث، وجدناه يناقش – بالمنطق نفسه – موضوع الاقتباس والتمصير والتعريب أيضًا، وذلك في مسرحيتي سهام وكوثر. ولنضرب مثلاً برأيه في تمصير عباس علام لمسرحية كوثر، حيث وجدناه يقول في جريدة البلاغ بتاريخ ديسمبر 1925:

«أكره التمصير إلى أبعد غايات الكره، ولا أوافق عليه أبدًا. وواحدة من اثنين أما أن يكون كتابنا المسرحيون معربين، أو مؤلفين، ولا وسط بين الطرفين، فهنا شر الأمور الوسط!! والتمصير في أسمى درجاته وفي كمال نجاحه ليس إلا إقرارا بالعجز، واعترافًا بنقص في المقدرة، ولا يمكن أن يخلو من مسخ وتشويه، ثم لا تستطيع من رواية ممصرة أن تعلم مبدأ لممصرها في المسرح أو في الحياة، أو أن تلمس قدرته ككاتب له رأي وله عقيدة، وفي النهاية لا تستطيع أن تلمح شخصيته من خلال الرواية؛ لأن عمله فيها محدود محصور مهما بدّل فيها وغيّر. فهل هذا يرضي كتابنا المسرحيين، وهل هذا يرضي على الأخص عباس علام أفندي؟!».

وإذا انتقلنا إلى مقالات الناقد لفرقة أخرى، سنجده كتب ثلاث مقالات – في جريدة البلاغ بتاريخ مايو ونوفمبر 1925 - حول عرضين لفرقة جورج أبيض، هما: الشيطان الجميل، والإسكندر، وفيهما حافظ الناقد على خاصية البداية التشويقية؛ ومثال على ذلك، مقدمة مقالته عن عرض مسرحية الشيطان الجميل، وفيها قال: «الشيطان الجميل؟! ومتى كان الشيطان جميلاً؟! لعمري إن الشيطان ليملأ علينا الدنيا لذه وفرحًا، ويفيض على حياتنا سعادة ولهوًا. ليس لنا عن الشيطان غنى. وكلنا للشيطان عباد مخلصون. نترقب ابتسامته، ونتلهف شوقًا إلى

فتوح نشاطي في مسرحية الشرف

طلعته. ولا بدع إذا عرفت أننا نعنى بالشيطان (المرأة)». كما تحدث الناقد عن مصطلح العقدة – في المقالة نفسها – مثلما تحدث عن مصطلح الفودفيل في أحد عروض فرقة رمسيس السابقة. ومن الواضح أن البداية التشويقية، أصبحت من خصائص أسلوب الناقد، حيث طبقها في أغلب مقالاته النقدية المكتوبة عن أغلب عروض الفرق الأخرى، ومنها: الريحاني، وأمين صدقي، ومنيرة المهدية، وفاطمة رشدي.

وأهم ملاحظة وجدتها في أسلوب الناقد، هو ندرة كتاباته حول العروض الهزلية؛ حيث وجدت له مقالتين فقط – وفقًا للمعايير المحددة في البحث – الأولى حول مسرحية قنصل الوز لفرقة نجيب الريحاني، والأخرى حول مسرحية بنت الشبندر لفرقة أمين صدقي. وهذا الأمر، يُعدّ نتيجة ملموسة لأثر عروض فرقة رمسيس على الناقد؛ حيث إن عروض فرقة رمسيس غير هزلية، مما جعل الناقد لا يفلح في نقد العروض الهزلية، بل نظر إليها؛ بوصفها عروضًا خالية من الفكر الجاد، ولا تشجع الناقد عل نقدها أو تحليل عروضها. وقد اعترف الناقد بذلك صراحة – عندما تعرض للكتابة عن مسرحية بنت الشبندر لفرقة أمين صدقي – قائلاً في جريدة البلاغ بتاريخ فبراير 1926:

«لست أدرى ماذا كنت أصنع أنا الناقد المسكين، لو لم أجد غير مسرح رمسيس بدراماته ومفجعاته الأسبوعية؛ ولو لم ينم على آلهة الفن في مصر بمسارح أخرى، أجد فيها ما يذهب عنى التعب، ويرفه عن نفسي الهم. حقًا أن من النعم التي يجب علينا نحن النقاد ألا نجحدها؛ نعمة المسارح الهزلية التي نقصدها من حين لآخر، للتفكه والتسلية، لا لتعب أنفسنا تفكيرًا في المؤلف وتاريخه وأعماله، ثم المعرب ولغته وأسلوبه، ثم الممثل والشخصية التي قام بها وتحليلها، ثم الرواية وآراء النقاد فيها وفي مؤلفها، وغير ذلك مما يجعل مهمتنا في الكتابة عن الروايات الجدية شاقة متعبة. أما في دور التمثيل الهزلي فلا شيء من ذلك».

الناقد محمد توفيق يونس

هذا هو الناقد الثالث، الذي كتب تسع مقالات عن تسع مسرحيات لفرقة رمسيس في جريدة السياسة – وفقًا لمعايير البحث وفترته المحددة - هي: البؤساء، والجبار، والشرق والغرب، والوحوش، وملك الحديد، وفي سبيل التاج، والفريسة، وغرام الوحش، وعطيل. وأهم سمة غالبة على أسلوبه النقدي، ضخامة أول عنصر يتحدث عنه في مقالاته! وهذه الضخامة من الممكن أن تشغل نصف المقالة، إن لم تشغل أغلبها؛ ويحق لنا وصف هذا العنصر بالمقدمة!! فعلى سبيل المثال، كتب الناقد مقالة - في جريد السياسة بتاريخ يناير 1926 - عن مسرحية البؤساء، وصل عدد كلماتها إلى (772) كلمة، بدأها بمقدمة، تحدث فيها عن مؤلفها فيكتور هوجو في (450) كلمة!!

والأمر نفسه فعله في مقالته – بجريدة السياسة في نوفمبر 1926 - عن مسرحية الجبار المنشورة في (1062) كلمة، حيث كتب مقدمة عن مؤلفها هنري برنشتين في (743) كلمة!! وهذا الأسلوب، اتبعه الناقد أيضا إذا بدأ مقالته بملخص لموضوع المسرحية، فنجد هذا الملخص يتضخم بصورة مبالغ فيها! فمثلاً في مقالته – بجريدة السياسة في ديسمبر 1926 - عن مسرحية الشرق والغرب المنشورة في (1091) كلمة، نجد ملخصها – الذي بدأ به الناقد مقالته – وصل إلى (950) كلمة!! والأمر نفسه نجده في مسرحية الوحوش المنشورة في (863) كلمة، وملخصها في (556) كلمة، ومسرحية ملك الحديد في (1450) كلمة، وملخصها في (1200) كلمة، ومسرحية في سبيل التاج في (1057) كلمة، وملخصها في (784) كلمة!!

أسلوب ضخامة المقدمات وملخصات العروض، الذي اتبعه الناقد محمد توفيق يونس في مقالاته عن عروض فرقة رمسيس، تأثر به وطبقه على مقالاته، التي كتبها عن عروض الفرق الأخرى!! ومنها على سبيل المثال: مقالته بجريدة السياسة في نوفمبر 1925، عن عرض مسرحية المتسول لفرقة جورج أبيض، فقد نشرها في (1053) كلمة، وجاء ملخصها في (750) كلمة!! ومقالته عن مسرحية المرأة الجديدة لفرقة عكاشة، نشرها في (1050) كلمة، وجاءت مقدمتها وملخصها في (750) كلمة!! والأمر نفسه جاء في مسرحية ناهد شاه لفرقة عكاشة، وفي مسرحية العواصف لفرقة فاطمة رشدي!!

الناقد جمال حافظ عوض

هو الناقد الرابع والأخير، الذي تحققت على مقالاته – معايير عينة البحث – حيث كتب ثلاث مقالات فقط عن عرضين (فقط) من عروض فرقة رمسيس!! وبذلك يُعد الناقد الأقل كتابة للمقالات النقدية عن عروض فرقة رمسيس، والأقل أيضا بالنسبة لعروض بقية الفرق الأخرى!! والسبب في ذلك، راجع إلى أنه كان الناقد الثاني بعد الناقد الأول محمد عبد المجيد حلمي، في كتابة المقالات النقدية حول العروض المسرحية في جريدة كوكب الشرق نفسها؛ بوصفه ابن صاحب الجريدة حافظ عوض.

أول مسرحية – تناولها الناقد جمال – كانت أرسين لوبين،

إعلان مسرحية الشرق والغرب

فيكتور هوجو

عباس علام

وكتب نقده لها في جزأين بجريدة كوكب الشرق - بتاريخ الثاني والخامس من فبراير 1925 - وأقرّ الناقد في بداية مقالته أن عروض فرقة رمسيس، أثبتت – وبصورة عملية - نظرية كان يؤمن بها، ولكنه لم يجد النموذج التطبيقي العملي لها منذ زمن طويل، حتى وجد هذا النموذج في عروض فرقة رمسيس، وفي ذلك يقول: «... وأخيراً سنحت لي الفرصة التي كنت أترقبها، ولست أريد بما ستقرأه أن أدافع عن يوسف بك وهبي، ولكنها نظرية أردت تحبيذها من قبل - وشاءت الأقدار أن أتفق ويوسف وهبي فيها - فقد تسألني أنت وغيرك ماذا نستفيد نحن من أمثال القصص والروايات التي يخرجها لنا مسرح رمسيس كراسبوتين وأرسين لوبين والقناع الأزرق. بل وماذا يريد بنا يوسف وهبي؟».

وبصورة نقدية منطقية، بدأ الناقد يوضح فكرته أو نظريته، بأن الجمهور المصري يحتاج إلى العناية به من أجل تشجيعه على مشاهدة العروض المسرحية، وهذه العناية لا بد أن تأتي بالتدريج وبالتمرين، مثل الطفل الذي نبدأ تعليمه بوسائل تعليمية تشويقية، وهكذا حتى يكبر فنبدأ تلقينه العلم المناسب، وبذلك نحقق هدفنا، وهذا ما فعله يوسف وهبي بالجمهور المصري من خلال عروضه المسرحية. وفي ذلك يقول الناقد:

«... لقد استطاع مدير مسرح رمسيس أن يتفهم هذه النظرية جيدًا، بعد الاختبار الطويل، والدرس المتواصل، وإقبال الجمهور على رواياته المختلفة. فجمهورنا لا يميل كثيراً إلى اشتغال ذهنه وذاكرته؛ ولكنه يميل كثيراً إلى المشوق من الحوادث، والغريب من المفاجآت، وما يثير في نفسه قوى العواطف وأشدها عنفًا. فهو يعتقد أن التمثيل فن، يجب أن يؤثر في النفس فقط لا في العقل. إن هذه الفكرة، التي أحدثك عنها واضحة جدًا، إذ لا يجب أن يتبادر إلى ذهنك أننا ممن يميلون إلى تناول عقول الجمهور والعبث به، لا ولكني من الذين يجاهرون بفكرة أن يكون النمو مطردًا، خطوة خطوة حتى نصل إلى الغاية، التي ننشدها جميعًا ونسعى إليها، ألا وهي جعل (الدراما) لازمة لجمهورنا، وإذ كانت هذه غايتنا ومبتغانا فلا سبيل للوصول إليها، إلا من هذا الطريق».

أما أسلوب الناقد في تناوله لعرض أرسين لوبين، فتمثل في ذكر ملخص كبير للموضوع، مع تطرقه إلى الأنوار – أي الإضاءة - وارتباكها في الفصل الأول، قائلاً: «أوجه نظر مدير المسرح إلى الأنوار فهي لا تزال مرتبكة وخصوصًا في الفصل الأول عندما يلمع البرق. ومن الغريب أن البرق كان منتظمًا حيث كان يلمع مرات معدودة في كل دقيقة». كذلك اعترض على بعض المواقف التمثيلية غير المنطقية. ثم تناول التمثيل، وأبدى ملاحظة على أداء يوسف وهبي، قائلاً فيها: «قام يوسف بك وهبي بدور أرسين لوبين.... وقد حاز إعجاب الجميع، خصوصًا وأنه يطبق ملامح وجهه على الجُمل التي يقولها، وهذا يرجع طبعًا إلى التمرين الطويل أثناء ممارسته التمثيل الصامت (السينما توغرافي)». كما تعرض الناقد لتمثيل كل من: عزيزة أمير، وزينب صدقي، وعزيز عيد، وأبدى وجهة نظره في دور كل منهم بصورة نقدية انطباعية، وفقًا لأسلوب بقية النقاد السابقين، مما يشير إلى أن عروض فرقة رمسيس كانت مؤثرة في أسلوب النقاد بصورة ملحوظة.

هذا الأسلوب النقدي لعروض فرقة رمسيس، سار عليه الناقد في تناوله لعروض مسرحيات بقية الفرق الأخرى، مثل: مسرحية خاتم سليمان لفرقة عكاشة، ومسرحية المائدة الخضراء لفرقة فاطمة رشدي، ومسرحيتا الطمبورة وناظر المحطة لفرقة علي الكسار وأمين صدقي، ومسرحية علشان بوسة لفرقة نجيب الريحاني.

ميليا ديان
رائدة سيدات المسرح

عمرو دوارة

تنتمي الفنانة ميليا ديان إلى الجيل الأول للفنانات الشوام اللاتي احترفن التمثيل بمصر، فهي سورية وتدين بالديانة اليهودية وتعد من أوائل الفنانات اللاتي عملن بالتمثيل خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين (والمقصود بالتحديد هو التمثيل بالمسرح بوصفه القناة الفنية الوحيدة التي كانت متاحة آنذاك قبل ظهور السينما والإذاعة والدراما التلفزيونية)، وبالتالي فقد عاصرت جميع أفراد المجموعة الصغيرة من الفنانات الشوام اللاتي كان لهن فضل الريادة (من بينهن: ملكة سرور، هيلانة بيطار، مريم سماط، وردة ميلان، ماري صوفان، لبيبة مالل وشقيقتها مريم مالل، أبريز أستاتي وشقيقتيها ألمظ وإيزابيل أستاتي، فاطمة اليوسف، بديعة مصابني)، ...

... وكذلك مجموعة من الفنانات المصريات اليهوديات (ومن بينهن: أديل ليفي، صالحة وجراسيا قاصين، استر شطاح، نظلة مزراحي، سرينا إبراهيم وهي الشقيقة الكبرى للممثلة المشهورة نجمة إبراهيم، هنريت كوهين، فيكتوريا كوهين وشقيقتها سمحة كوهين، فيكتوريا موسى)، وذلك قبل ظهور جيل جديد من الفنانات المصريات (وكان عددهن في البداية قليل جدا وفي مقدمتهن: لطيفة عبد الله، منيرة المهدية، دولت أبيض، زينب صدقي، فاطمة ورتيبة وأنصاف رشدي، أمينة رزق، زكية إبراهيم، عقيلة راتب). وجميع الفنانات السابق ذكر أسمائهن كن تقريبا نجمات جميع الفرق المسرحية منذ ظهور المسرح العربى فى مصر وحتى نهاية الربع الأول من القرن العشرين، حيث تحملن مسئولية تجسيد الشخصيات النسائية بالفرق الكبرى وفي مقدمتها فرق: سليمان القرداحى، سليمان الحداد، إسكندر فرح، الشيخ سلامة حجازى، جورج أبيض، أبيض وحجازى، الأوبريت الشرقى لمصطفى أمين، عزيز عيد، عبد الرحمن رشدى، عمر وصفى، منيرة المهدية، أولاد عكاشة، نجيب الريحانى، أمين عطا الله، على الكسار، أمين صدقى، صدقى والكسار، سيد درويش، فكتوريا موسى.

ويذكر أن الفنانة القديرة ميليا ديان قد ظلت ولسنوات طويلة الممثلة الأولي بفرقة الشيخ سلامة حجازي، وكانت خلال تلك الفترة من أشهر النجمات (البريمادونات) والأعلى أجرا في عصرها، خاصة بعدما تم تصنيفها "الممثلة الأولى" (رقم 1)، ووصفت بأنها أكبر ممثلة تراجيدية مصرية خلال النصف الأول من القرن العشرين، ولذا فقد كان أجرها خياليا بمقاييس ذلك الزمان، لدرجة أنها قد تقاضت من فرقة "عبد الرحمن رشدي" مبلغا وقدره (20) عشرين جنيها في الشهر، وهو مبلغا خياليا لم يكن متداولا أبدا لأجر الممثلات في ذلك العهد. ويشاع - كما تشير بعض المراجع - أنها قد نجحت في تحقيق ثروة كبيرة خاصة بعدما ساعدها الحظ بوقوع أحد وجهاء عصرها في غرامها وهو "محرم رستم" ، الذي ضحى من أجلها بمكانته الإجتماعية وتزوجها وبني لها قصرا في الحلمية (الحي الأرستقراطي في ذلك العهد) بعدما وافقت على شرطه بإعتزال التمثيل. وقد استمرت الحياة بينهما في هناء وسعادة مدة سبع سنوات انتهت بوفاته. وبعد رحيله عادت مرة أخري لحياة الأضواء وللعمل بالمسرح الذي عشقته، خاصة وقد كانت مازالت محتفظة بجمالها الأخاذ وقوامها الممشوق.

وبسبب تألقها فى التمثيل وصفتها جريدة "الوطن" في نوفمبر عام 1905 ب "نابغة الممثلات العربيات فى الشرق"، وأطلقت عليها جريدة "الوطن" في فبراير عام 1912 لقب "سارة برنار الشرق" (تشبها بأشهر ممثلة مسرحية فى العالم آنذاك وهى الممثلة الفرنسية سارة برنار). كما وصفها أحد النقاد في عصرها فكتب: ("ميليا ديان" وهبها الله وجها إغريقيا جميلا يمازج جماله الألم، وجبهة ناصعة تقرأ فيها آيات الجلال والحزن، وعينين واسعتين ينبعث منهما بريق الآلام وعزة النفس، وجسما ممتلئ الإهاب، وصوتا قادرا حنونا يخالطه الحنان والتلهف، ومشية هادئة ساكنة ترى فيها الكمال تحف به الحسرات، وما الجمال يمازجه الألم، والجلال يخالطه الحزن، والكمال تحف به الحسرات إلا رمز التراجيديا القديمة، فميليا هي "التراجيديا"، و"التراجيديا" هي ميليا ديان).

كما أشاد ناقد آخر بمميزاتها فكتب: ("ميليا ديان" أكثر الممثلات صلاحية للمسرح المصري، فقد وهبتها الطبيعة في جسمها وصورتها ونظراتها ما لم تهبه لممثلة أخرى، فإذا خطرت على المسرح يتولى الجمهور السكون، وإذا تكلمت هزت أوتار القلوب، وإذا نظرت مضى لحظها إلى صميم القلب وأثار فيه الرأفة والحنان. فما أجملها في المواقف المؤثرة إذا صرخت تستغيث أو بكت تسترحم، وما أجملها أيضا في مواقف الكبرياء وعزة النفس والصبر على الظلم والجبروت، أو مواقف الحب والهيام).

وذلك في حين كتب عنها الأديب الكبير محمد تيمور: (الممثلة ميليا ديان ألقى بها الزمن والظروف في أحضان جوق لم يحسن تعليمها، فمشت على آثاره عهدا طويلا جدا وهي لا تمثل غير الروايات التلحينية التي تقتل مواهب الممثل، اللهم إلا بعض المسرحيات القليلة العدد ك "هملت"، "القضية المشهورة"، "اليتيمتين"، "ابن الشعب"، "ونتيجة الرسائل"، تلك المسرحيات التي ظهرت فيها مواهب ممثلتنا الكبيرة كالشمس في رابعة النهار، بيد أنها كانت في كل رواية تمثلها هي هي "ميليا ديان" عروس المسرح العربي، صاحبة الصوت الحنون والنظرات التي تلقي الهيبة في القلوب، والعواطف الفياضة التي لم نعهدها في ممثلة أخرى).

وقد أوضح الأديب الناقد محمد تيمور في مقاله المهم عن الفنانة ميليا ديان رأيه السابق بالشرح والتحليل حيث تناول أهم عيوبها بالرصد فكتب: (أول عيوبها أسلوب إلقائها، فهي ما زالت تسير على آثار المذهب القديم، وأولى بالفنان عبد الرحمن رشدي أن يرشدها لتحسين إلقائها، فحرام ألا تحسن الإلقاء تلك التي وهبها الله ذلك الصوت العذب، وثاني عيوبها: إخراجها أغلب أدوارها على طريقة واحدة، وهذا لاعتيادها تمثيل أدوار الحب مدة طويلة، وجميع ممثلاتنا تقريبا نعيب عليهن ذلك، ونلفت أنظار المديرين لإصلاح هذا العيب. وثالث عيوبها: حياؤها، وقد دفعها هذا الحياء كثيرا لأن تخل بفروض الفن أحيانا، إذ لم ترض مثلا أن تقف على المسرح في رواية "البدوية" وهي عارية الأقدام!!).

وجدير بالذكر أن الفنانة ميليا ديان قد ظلت وفية للشيخ سلامة حجازى، فظلت حريصة على المشاركة بعروض فرقته حتى تاريخ وفاته عام 1917، حيث تنقلت بعد ذلك بين عدة فرق من أهمها فرق: عبد

إعجب الجمهور بفنها وأشاد النقاد بموهبتها كما أجمع عدد كبير من المتخصصين على تميزها في أداء الأدوار التراجيدية

الرحمن رشدى (1918)، حافظ نجيب (1920)، عمر سري (1921)، وجورج أبيض (1921)، ثم كانت آخر مشاركاتها بفرقة منيرة المهدية (1924).

هذا ويمكن تصنيف أهم مشاركاتها المسرحية طبقا لاختلاف الفرق مع مراعاة التتابع التاريخي (خلال الفترة من 1889 - 1924) كما يلي بالفرق التالية:

- "إسكندر فرح": البرج الهائل، مدهشات القدر (1889)، الخلين الوفيين، هارون الرشيد، العفو القاتل، الرجاء بعد اليأس، عطيل، حفظ الوداد ، شهداء الغرام، عايدة، قوت القلوب، محاسن الصدف، ملتقى الخليفتين (1891)، الخليفة والصياد، العلم المتكلم، تليماك (1892)، غانية الأندلس، السيد (1897)، هاملت (1901).

- "سلامة حجازي" (شركة التمثيل العربي): الرجاء بعد اليأس، السر المكنون، حفظ الوداد، اللص الشريف، ثارات العرب، حسن العواقب، حمدان، شهداء الغرام، صدق الإخاء، صلاح الدين الأيوبي، ضحية الغواية، عايدة، غانية الأندلس، غرام وانتقام، محاسن الصدف، مطامع النساء، مظالم الأباء، مغاور الجن، ملك المكامن، هاملت، هناء المحبين، ابن الشعب، الاتفاق الغريب، البرج الهائل، تسبا (شهيدة الوفاء)، أنس الجليس، أوديب (1905)، الجرم الخفي، الزواج القهري، هارون الرشيد، تليماك، عظة الملوك (1906)، الطبيب المغصوب، العفو القاتل، الولدان الشريدان، نتيجة الرسائل، اليتيمتين (1907)، غادة الكاميليا، عواطف البنين (1908)، القضية المشهورة، ابنة حارس الصيد، أوتللو (حيل الرجال)، البخيل، أبو الحسن المغفل (1909)، ابنة صاحب معامل الحديد، الكابورال سيمون، ماري تيودور (1910)، حياة المقامر، سارقة الأطفال (1911)، حلم الملوك، خداع الدهر، سيىء الحظ (1912)، العذراء المفتونة، بنت الإخشيد (1916)، شقاء العائلات، غرائب الأسرار، قسوة الشرائع، المجرم البريء (1917).

- "شركة التمثيل العربي": شهداء الوطنية (1909)، عبرة الإبكار، الخداع والحب، حلم الملوك (1910).

- "أولاد عكاشة" (الجوق العربي الجديد): حفظ الوداد، الكابورال سيمون، شهيدة الوفاء، تليماك، حياة المقامر، سارقة الأطفال، شهداء الغرام، صدق الإخاء، ضحية الغواية، عايدة، عبرة الأبكار، عواطف البنين، غانية الأندلس، غرام وانتقام، ماري تيودور، مغاور الجن، هاملت (1911)، الخداع والحب، العفو القاتل، القضية المشهورة، اللص الشريف، الملك العادل، أنس الجليس، ثارات العرب، حمدان، خداع الدهر، سميراميس، سيئ الحظ، شمس الصباح، صلاح الدين الأيوبي، عظة الملوك، محاسن الصدف، مطامع النساء، مظالم الأباء (1912).

- "أبيض وحجازي": ثارات العرب، صلاح الدين ومملكة أورشليم، فقراء باريس، مي وهوارس (1915)، الميت الحي، بنت الأخشيد، حانة البؤساء، حسناء العرب، خوناتون نبي الفراعنة، زهراب ورستم، سجين زندة، على الباغي تدور الدوائر (1916)، شقاء العائلات، غرائب الأسرار، قسوة الشرائع (1917).

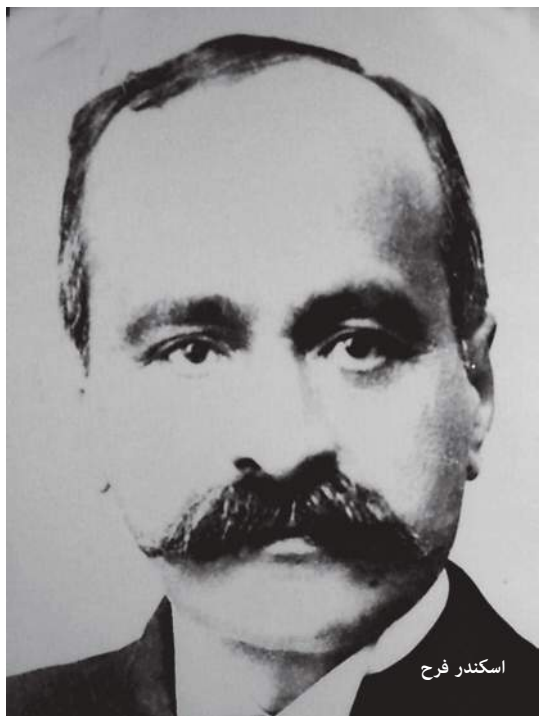
- "عبد الرحمن رشدي": المحامي المزيف، مدرسة النميمة، الممثلة فيوليت، الموت المدني، النائب هالير، الإرليزية، الشعلة، العرائس، جاكلين (1917)، في سبيل الفن، البخيل، البدوية، توسكا، الرداء الأحمر، الشمس المشرقة، طريد الأسرة، عصفور في القفص، عواطف البنين (1918).

- "عمر سري": الواجب، الوطنية، ابن صلاح الدين، التاج، تنازع الشرف، تنازع عاطفتين، زعيم الشعب (1921).

وجدير بالذكر أنها قد تعاونت من خلال مجموعة المسرحيات السابقة مع نخبة من كبار المخرجين الذين يمثلون جيل الريادة بالمسرح المصري ومن بينهم على سبيل المثال كل من الأساتذة: إسكندر فرح، سلامة حجازي، جورج أبيض، عزيز عيد، عبد الرحمن رشدي، عبد العزيز خليل، زكي طليمات، عمر سري، عمر وصفي.

كما يذكر أيضا أنها قد شاركت نخبة كبيرة من المسرحيين والنجوم الكبار بطولة تلك المسرحيات ومن بينهم على سبيل المثال كل من الأساتذة: سلامة حجازي، جورج أبيض، عبد الرحمن رشدي، عبد الله عكاشة، زكي عكاشة، عبد الحميد عكاشة، أحمد فهيم، أحمد أبو العدل، زكي طليمات، محمد عبد القدوس، سليمان نجيب، أحمد محرم، عمر وصفي، أحمد علام، محمود رحمي، بشارة واكيم، عبد المجيد شكري، عمر سري، حامد المغربي، محمد بهجت، محمود رضا، فؤاد سليم، حسين حسني، زكي مراد، وكذلك مجموعة الفنانات: نظلة مزراحي، جراسيا راصين، ماري كفوري، مريم سماط، لبيبة مللي، مريم مللي، لبيبة شيمان، ألمظ إستاتي، إبريز إستاتي، ماري حداد، إستر شطاح، منيرة المهدية، إيزابيل سامي، فيكتوريا موسى، ماري صوفان،

عبد الرحمن رشدي


اسكندر فرح

أفضل ممثلة تراجيدية بمرحلة البدايات وتم تصنيفها "الممثلة الأولى" وتقاضت أجور خيالية بمقاييس زمانها

صالحة قاصين.

ويتضح مما سبق أنه يمكن تصنيف أو تقسيم المسيرة المسرحية للفنانة ميليا ديان إلى أربعة مراحل كما يلي:

- المرحلة الأولى:

بداية إحتراف السيدة ميليا التمثيل العربي في جوق "إسكندر فرح"، وقد مثلت في بادئ أمرها الأدوار الصغيرة شأن كل ممثلة جديدة، ثم قامت بتمثيل الأدوار الكبيرة بعد اعتزال السيدة لبيبة مللي، والتي كانت أنذاك في مقدمة الممثلات وفي قمة تألقها وتحظى بشهرة كبيرة. وقد نجحت الفنانة ميليا في لفت أنظار الناس لموهبتها الطبيعية عندما تجلت على المسرح، فاستقبلها الجمهور بالترحاب والتشجيع والتصفيق، بعدما أيقن الجميع بأنها قادرة على ملئ الفراغ الذي تركته الفنانة لبيبة مللي. وبالفعل لم تلبث أن ورسخت قدمها على المسرح كممثلة للأدوار الأولى، وارتفع شأنها في عالم التمثيل، واحتفظت منذ ذلك العهد بلقب "كبيرة الممثلات". ولكن للأسف فإن المسرحيات التي كانت تمثل في ذلك العهد لم تكن ذات قيمة فنية عالية، فانحصر تمثيلها على تجسيد أدوار الحب والهيام، ولم يكن أمامها من بين المخرجين أو الممثلين من يتولى مسئولية إرشادها وتعليمها أسس فن التمثيل وأسراره، فقدمت جميع أدوارها للأسف بأسلوب واحد تقريبا، ذلك الأسلوب التلقائي الذي اعتمدت فيه على موهبتها الطبيعية، وبالطبع لم يكن في وسع الجمهور أنذاك تقييم التمثيل الصحيح، فاكتفى بموهبتها الطبيعية التي كانت تميزها عن باقي الممثلات. ومع ذلك فقد ظهرت في مسرحية "هملت" بمظهر آخر، وقامت بتمثيل دور "أوفيليا" - وخاصة في مشهد الجنون - بصورة رائعة جدا، ثم مثلت دور ضياء بمسرحية "غانية الأندلس" بشكل جديد فأثبتت للنقاد المسرحيين في ذلك الوقت بأنها قادرة على النبوغ لو وجدت من يرشدها للأساليب الصحيحة. ثم أتقنت دورها في مسرحيتي: "السيد" و"البرج الهائل" إتقانا هائلا، وكفاها فخرا أنها أتقنت هذه الأدوار الأربعة إتقانا تحسدها عليه كل ممثلة من ممثلات عصرها، وذلك بالرغم من أن السيدة ميليا قد جسدت تلك الأدوار في وقت يمكننا أن نسميه وقت ظلام التمثيل، أما جميع أدوارها الأخرى فقد مثلتها على طريقة واحدة، فكانت كما هي في مسرحيات: "تليماك"، "شهداء الغرام" و"غرام المحبين" ... إلخ، وليس العيب عيبها في ذلك، خاصة وأن جميع تلك الأدوار كانت تتطلب لمزيد من الدراسة والإجتهاد.

- المرحلة الثانية:

بدأت بافتراق الفنان الكبير الشيخ سلامة حجازي عن فرقة الفنان إسكندر فرح، وتأسيسه لجوق خاص يحمل اسمه والانتقال به إلى

سلامة حجازي

"مسرح الأزبكية"، ثم إلى مسرح "دار التمثيل العربي"، وقد استقبل الجمهور الجوق الجديد ومؤسسه بترحاب كبير، غير أن الجوق استمر لفترة طويلة لا يقدم إلا مسرحياته القديمة، ثم قدم بعد ذلك مسرحية "ابن الشعب"، والتي مثلت فيها السيدة ميليا دور الزوجة المضطهدة، ونالت فيه شهرة كبيرة، بل يعد هذا الدور من أدوارها المعدودة التي يحق لها ولمن يحب التمثيل الإفتخار بها. ثم قدم الجوق مسرحية "تسبا"، ومثلت "ميليا" شخصية امرأة الحاكم، وسارت فيه على أسلوب أدائها لأدوارها القديمة (وقد رأى بعض النقاد أنها كانت الأجدر بتمثيل دور "تسبا" فهو الأنسب لقدراتها). ثم قدم الجوق مسرحية "الجرم الخفي"، وأتقنت الفنانة ميليا أداء دورها، وأن كانت لم تحقق من خلاله النجاح الكبير، وبعد ذلك قدمت الفرقة مسرحية "اليتيمتين"، وجسدت "ميليا" من خلالها شخصية الفتاة الفقيرة أخت الفتاة العمياء وأحسنت التمثيل، ثم قدمت الفرقة مسرحية "عواطف البنين" وحققت "ميليا" في دور الزوجة البريئة المجرمة تميزا كبيرا.

من أوائل سيدات المسرح المصري اللاتي شاركن في بطولة مسرحيات القرن التاسع عشر

وبعدها قدمت الفرقة مسرحية "نتيجة الرسائل"، وأتقنت الفنانة ميليا دورها إتقانا كبيرا، وأشاد الجميع بصدق أدائها في الموقف الذي سرق فيه زوجها ولدها وأعطاه للرجل المتشرد.

ثم أصيب الشيخ سلامة حجازي بالشلل ومكثت السيدة شهورا عدة وهي بعيدة عن المسرح، ثم انضمت "لشركة التمثيل العربي" في تياترو عبد العزيز، وكانت مسرحية "شهداء الوطنية" من أهم المسرحيات التي قدمتها حيث أجادت "ميليا" تمثيل دورها. ثم انتقلت معهم جميعا إلى "دار التمثيل العربي"، وهناك تحولت الشركة إلى جوق يحمل اسم الشيخ سلامة حجازي، وابتدأت في إعادة مسرحيات "إسكندر فرح" التي كان يناضل بها الشيخ بعد افتراقه عنه، وكانت هذه الروايات فألا حسنا للسيدة ميليا، وقامت فيها بأدوار عصرية كثيرة أثبتت فيها للجمهور قدرتها واستعدادها الكبير لتمثيل الأدوار الدرامية أو التراجيدية (التي لم تكرر تقديمها بعد ذلك)، فمثلت السيدة دور الفتاة الخادمة التي أصبحت فيما بعد مومسا في رواية "عبرة الأبكار" وأتقنت الدور، ثم مثلت دور جان في مسرحية "ماري تيودور"، ومشت فيه على آثار أدوارها القديمة (وقد رأى البعض أنها كانت الأجدر بتجسيد دور الملكة، نظرا لتميزها في إظهار مشاعر الكبرياء والأنفة وعزة النفس)، كما مثلت في رواية جديدة أخرجها الجوق وهي رواية "القضية المشهورة" دور الفتاة وأجادته إجادة كبيرة، ثم افترق آل عكاشة عن الشيخ سلامة، ومكثت السيدة تمثل مع الشيخ سلامة مدة من الزمن، ثم اعتزلت التمثيل.

- المرحلة الثالثة:

عادت السيدة ميليا للتمثيل بعد غيبتها الطويلة، وانضمت لجوق الشيخ سلامة حجازي بعد افتراقه عن أبيض، فكان الجوق بها أكثر قوى وتألقا، وكانت هي بانضمامها للشيخ مرة أخرى مثالا للوفاء والإعتراف بالفضل. مثلت السيدة بجانب الشيخ، وكانت عودتها للمسرح حديث الناس في كل مكان، وكيف لا يتحدث الناس عن عودة السيدة ميليا للتمثيل وهي من ذخائر الفن في مصر، ومن زهوره البديعة إن لم تكن أجمل زهرة جاد بها الزمان. وقدمت الفرقة من المسرحيات الجديدة مسرحية "ابنة الإخشيد"، ومثلت فيها "ميليا" لأول وآخر مرة في حياتها دور رجل ولكن للأسف لم تتقنه.

قدمت الفرقة بعد ذلك مسرحية "العذراء المفتونة"، ومثلت فيها دور الزوجة، ونبغت نبوغا يحسدها عليه جميع الممثلات. ثم مسرحية "قسوة الشرائع"، ومثلت فيها "ميليا" دور تلك العذراء الصغيرة، فلم تجيد تقديمه نظرا لأن الدور كان من الأدوار التي لا توافق طبيعتها. ثم توفي الشيخ سلامة وأقسم أفراد جوقه على قبره أن يستمروا في التمثيل تحت اسمه، وبالفعل قدموا مسرحية "المجرم البريء"، ومثلت فيها "ميليا" دورا مشت فيه على آثار أدوارها القديمة، ثم اندثر الجوق وباندثاره تنتهي المرحلة الثالثة من حياتها التمثيلية.

- المرحلة الرابعة:

عادت السيدة ميليا ديان للتمثيل، ووقفت على المسرح بجانب المسرحي الكبير عبد الرحمن رشدي، وكان لهذه العودة دوي هائل في عالم التمثيل، وتحدث الناس عن مستقبلها الجديد الذي يتفائلون به، حيث عادت كبيرة الممثلات وانضمت لفرقة مسرحية لا تقدم سوى المسرحيات القيمة المتميزة، وبالتالي سوف يظهر الفن المسرحي جمال شبابه، ويتم تقديم أفضل إبداعات المؤلفين، وبالفعل ظهرت السيدة ميليا على المسرح، ومثلت دور فردناند في مسرحية "العرائس" وأتقنت تجسيد الشخصية. وظلت لا تمثل غير تلك الروايات القيمة ومن بينها مسرحية "جاكلين" التي قدمتها الفرقة بدار الأوبرا، وبلغت "ميليا" في الفصل الأول من الرواية ما لم تبلغه ممثلة أخرى، فقد هزت مشاعر الجمهور حتى أنه قد صفق لها في منتصف الفصل تصفيقا استمر خمس دقائق، وفي الفصل الثاني أجادت تمثيل دور العاهرة (المومس)، فأكدت مهاراتها وبرهنت على قدرتها الرائعة على تجسيد الأدوار إذا وجدت من يرشدها لذلك، وكانت في الفصول الأخيرة مثال الإجادة والإتقان. ثم مثلت دور الزوجة بمسرحية "الشعلة" وأتقنته، ولكنها قدمته بنفس أسلوب تقديمها لأدوارها القديمة، وربما يعود السبب الرئيسي في ذلك إلى سرعة تحضير المسرحية، وكان أجدر بالفرقة أن تعتني بإخراجها حتى تكون خالية من الهنات والنقائص. ثم مثلت بمسرحية "طريد الأسرة" دورا أتقنته، ولكنه لم يكن من الأدوار التي توافقها، وفعلت في دورها في مسرحية "الرداء الأحمر" ما فعلته في دورها بمسرحية "الشعلة"، وتواضع أدائها في الدورين يعود بالدرجة الأولى أيضا إلى سرعة تحضير المسرحيتين. ثم مثلت دور "توسكا"، وأتقنته إتقانا كبيرا، بل بلغت في الفصل الثاني الغاية التي تحسدها عليها كل ممثلة قادرة. ومثلت بعد ذلك في مسرحية "الشمس المشرقة" دورا صغيرا كان خيرا لها ألا تمثله، كما جسدت دور "البدوية" ولكنها قامت بأدائه بنفس أسلوب أدائها لأدوارها القديمة، ثم قامت بإعادة تمثيل دورها في مسرحية "عواطف البنين" والذي يعد من أدوارها الشهيرة.

وأخيرا يمكنني من خلال تتبع المراحل الأربعة لمشاركات الفنان ميليا ديان المسرحية وكذلك استرجاع أهم المقالات والكتابات النقدية التي تابعت إسهاماتها المسرحية المتميزة تسجيل حقيقة إعجاب الجمهور بفنها وإشادة النقاد بموهبتها، وأيضا إجماع عدد كبير من النقاد والمتخصصين على أنها هي "التراجيدي"، وكانوا يقصدون بذلك صلاحيتها وتناسب قدراتها لأداء كل من الأدوار "الدرامية" و"الكوميدي دراماتيك"، وذلك نظرا لكونها خير من يصلح لهذه الأنواع الثلاثة، وذلك في حين لم يكن لممثلتنا القديرة - طبقا لإمكانياتها وقدراتها - مجال واسع أو فرصة كبيرة لأداء الأدوار الكوميدي دراماتيك العصرية الهادئة أو المضحكة، وهذا بالطبع لا ينقص من قدرها فهناك على سبيل المثال كثير من الممثلات الشهيرات في أوروبا لا يمثلن غير الأنواع التي تتيح لهن فرصة إظهار مواهبهن.