

# مسرحنا

رئيس التحرير  
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة  
د. أحمد عواض

السنة الثانية عشرة • العدد 654 • الإثنين 09 مارس 2020

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

## إضاءة أنتربولوجية في المسرح المصري



## قضايا المرأة في المسرح... كيف؟



# شباب الصعيد ينافس بقوة

## فرق ٣ قارات فى «مسرح الجنوب»

قوية من سلطنة عمان من خلال العرض المسرحى العريش لفرقة مسرح مزون والذي يتناول التراث العمانى من مجموعة من المكشوفين يسكنهم الخوف من أي شعاع للنور ، يهابون الشمس ، و يتزعمهم مستبد مسيطر على كل شئ، وكذلك العرض الهندى عندما يكون قوس قزح كافي وهو نوع مختلف من المسارح حيث يعكس العرض مختلف الصراعات التي تواجهها النساء في المجتمع الهندي .

ايضا افريقيا موجودة بقوة هذا العام من خلال العرض الكيني ” عندما تتبع رائحة امي ” ويحكي كيفية معاناة النساء من مختلف الأجيال والبقاء على قيد الحياة.

والعرض التونسى ” حالة خاصة ” لفرقة الوفاء للنهوض المسرحى ويتناول عن المشاكل التي تواجهها المرأة التونسية من خلال رحلة زواجها .

وكذلك العرض الجزائرى ” ريق الشيطان” يتناول العرض مأساة شخصية ”أطياف“ من خلال فكرة العيش وحيدة وما يحدث حولنا من عبثية الامور وغياب الحوار

صفاء صلاح الدين



من 20 دولة وكذلك العرض الايطالى ” الوهم ” والذي سيجد فيه الجمهور الصعيدى نوعا جديدا من المسرح الراقص .  
ومن قارة اسيا سيجد شباب الجنوب منافسة

عائلات القرن العشرين الذى حاز على اعجاب عدد كبير من دول العالم رغم ان الفرقة من احدى المدن التي تبعد عن العاصمة جنيف بمائتي كيلو وتأسست في عام 1990 وقدمت عروضها في أكثر

تشهد الدورة الخامسة من المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب برئاسة الناقد الفنى هيثم الهوارى رئيس اتحاد المسرحيين الافارقة والمقامة في الفترة من 9: 15 ابريل المقبل محافظة اسيوط منافسة قوية بين شباب الصعيد والفرق الاجنبية من اوربوا واسيا وافريقيا برعاية وزارتي الثقافة والشباب والرياضة ومؤسسة مصر الخير ومؤسسة حراء للمقاومات والتوريدات ومؤسسة الهدف للدعاية والاعلان وجمعية الواي .

قال د. حسن عطية رئيس اللجنة العليا للمهرجان ان خمس فرق من الجنوب المصرى وهى فرقة الكرنك للتراث بالاقصر بعرض ” طاقة شوف ” وفرقة النور والامل للمكشوفين باسيوط بعرضها ” زحف النخيل ” و فرقة كرايب بالغرندقة وعرضها ” قلب الجبل ” وفرقة الهابة المسرحية بنى مزار وعرضها ” عباد الشمس 2 ” و فرقة أناكوندا بقنا وعرضها ” جيخانة ” تواجه منافسة صعبة مع فرق المسرح الاوروبى خاصة فرقة المواجه السويسرية والتي ستقدم عرض ” تحيا الحياة ” وهو عرض يجمع بين الغناء والرقص والمسرح والسيرك والموسيقى ويروي التحولات في نمط الحياة داخل

## «ممكن دقيقة؟!»

### عرض يناقش المشكلات الاجتماعية بيت السحيمي

تستعد مؤسسة فنانيين مصريين للثقافة والفنون بالتعاون مع صندوق التنمية الثقافية لتقديم العرض المسرحى ”مممكن دقيقة“ تأليف مروة على وإخراج إندرو سمير لفرقة خشبة وستارة للفنون وذلك أيام 10 و 11 و 12 مارس المقبل ببيت السحيمي بشارع المعز



قال أندرو سمير أن العرض يناقش المشكلات الاجتماعية وتأثيرها على المجتمع و حياة الإنسان والعرض ينتمى لنوع المزج بين التراجيديا والكوميديا الخفيفة والتي تعتمد على كوميديا الموقف

تدور أحداث العرض حول أربع حالات من المجتمع ومن خلال كل حالة نرى كيف يؤثر المرض النفسى على حالة وكيف يستطيع المجتمع تقبل الإنسان المريض.

”مممكن دقيقة؟!“ إشراف فنى المخرج عمرو قايل بطولة فرحة محمود ، مهرايل أكرم ،

عمر سعيد ، فادي محروس ، أبانوب عبد الملاك ، لولا اشرف ، حاتم السكرى ، بيير مجدى ، ميرال شفيق ، بيشوى أسامة ، بيشوى يحيى ، بثينة جيد ، تصميم بوسترات فيلوباتير هاني ، ملابس وإكسسورات منى موريس ، تصميم وتنفيذ الديكور بيشوى صليب آيه صبرى ،تصميم الإضاءة أندرو سمير ، مخرج مساعد فادي محروس.

رنا رأفت

## اعترافات زوجية

### لثلاث ليال في مارس على مسرح الهناجر



إخفاء المشاعر وإهمال الآخر فهل سيتمكن من إعادة إحياء ماقد قاموا بقتله ، وهل سيتمكن من إخفاء آثار الجريمة التي تركت ندباتها علي مدار 15 عامًا  
اعترافات زوجية تمثيل هنادي عبدالخالق ، وأحمد السلكاوي ، ديكور محمد حجازي ،إضاءة أبو بكر الشريف ، موسيقى محمد عبدالله ، دعاية محمد إبراهيم ، مساعد مخرج أحمد رضا ، مُخرج مُنفذ نورا عصمت، تأليف إريك إيمانويل شميت ، إعداد وإخراج أحمد فؤاد .

همت مصطفى

تقدم فرقة صوفي للفنون الأدائية العرض المسرحي ”اعترافات زوجية“ تأليف إريك إيمانويل شميت وإخراج أحمد فؤاد في الساعة الثامنة مساءً في ثلاث ليالٍ 11 ، 12، 13 مارس علي مسرح الهناجر للفنون بدار الاوبرا المصرية بالتعاون مع مركز الهناجر للفنون .

قال المخرج أحمد فؤاد :تدور الأحداث حول زوج روائي يكتب القصة البوليسية سقط من سلم المنزل ، وفقد إثر ذلك الذاكرة تماماً ، وتحاول زوجته أن تُساعده في استعادة ذاكرته المفقودة لحياته المثالية ، وخلال الحديث بينهما نكتشف أنها ليست بهذه المثالية ، ليكتشفا ارتكاب جريمة

في حفل توقيع ومناقشة كتاب رشق الرمح..

## إضاءات أنثروبولوجية على المسرح المصري



د. مصطفى سليم : إضافة بحثية جديدة يضعها الباحث أمام

القراء والمتخصصين ليعيدوا اكتشاف النص والكاتب من زوايا أخرى

الحكيم محدد مع تجريب القوالب المسرحية المعروفة، رغم سيطرة فكرة ماذا يريد من هذا المجتمع، لتخرج نصوص توفيق الحكيم بتنوع منهجي كبير فيما بينها.

وأوضح الروي أن تلك الاضاءات التي قدمها الباحث محمد أمين عبد الصمد في كتابه فيها تراتبية لأجيال من الكتاب فهي قبل أن تصبح كتابا كانت مقالات منفصلة قام الكاتب بتجميعها، وقد رتبها من أمين صدقي لتوفيق الحكيم و الفريد فرج ونجيب سرور والسيد محمد علي وأخيرا الأحدث وهو الكاتب إبراهيم الحسيني، وهو ما يجعلنا نكون فكرة عن تطور المجتمع المصري وتأثيراته السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ويجعل القارئ برصد تفرد كل منهم .

بينما قام الدكتور مصطفى سليم في مستهل قراءته للكتاب، بشكر الناقد محمد الروي الذي يجاوره الجلوس على المنصة ود. رضا عطية مدير الندوة، والباحث د. محمد أمين عبد الصمد .

واستهل د. مصطفى سليم حديثه بعدة انطباعات سريعة قبل أن يبدأ في قراءته التحليلية، وذلك عبر تذكره لكتاب د. غالي شكري " العنقاء الجديدة صراع الأجيال في الأدب المعاصر "، وكان الكتاب رحلة كبيرة بعدد من النصوص والكتابات وكيفية الدخول للعمل المسرحي من منهج سيولوجي، مشيرا إلى أن مصطلح فتح الباب الذي أطلقه الناقد محمد الروي، كان بصنعة وعمق، ويشير للباحثين إلى مدخل عليهم التطرق إليه، موضحا إلى أن الكتاب يحتاج لإعادة قراءة لأكثر من مرة وأن يقرأ على مراحل منفصلة لكل كاتب، وهو لا يقل قيمة في مجال

كفن أحد عناصر هذا العلم كعنصر ثقافي في بيئته والتي هي جزء من بناء اجتماعي شامل .

وأشار الروي إلى أن قراءة الكتاب أخذت وقتا كبيرا ليس في القراءة فقط ولكن في البحث حول ما جاء فيه أيضا وهو الدور الحقيقي للكتاب، التي تجعلنا أكثر شغفا بالمعرفة، مشيرا إلى أن الحديث عن كل فصل من فصول الكتاب لن تسعه ندوة واحدة، وإن كان قد عبر عن إعجابه بالقراءة التي قدمها الباحث محمد عبد الصمد حول نجيب سرور، والتي انطلق عبرها الباحث لدراسة عوالم نجيب سرور وليس نسا وحيدا فقط، حيث يمكننا الامساك بملامح واضحة ومتكاملة حوله عبر كتاب " رشق الرمح " يليه الكاتب السيد محمد علي، بينما لم يتحقق ذلك في دراسة توفيق الحكيم، باعتبار توفيق الحكيم رائدا مسرحيا مر على أساليب وأشكال مسرحية كثيرة، والتي تستدعي رسالة دكتوراة ولا يمكن احتواءها بفصل في كتاب، حيث يدخل الباحث في عالم توفيق الحكيم المسرحي ويختار نص " السلطان الحائر " باعتباره دالا على منهج توفيق الحكيم في تناول الإرث الثقافي العربي، وبعد تحليله للنص والوقوف عند دلالات بعينها يرى أنها اشارات لهذا الأسلوب، وذلك المنهج، ثم يعود ليذكر القارئ من هو توفيق الحكيم وبيئته التي تربي فيها وانحيازاته الفكرية، ومن ثم نفهم لماذا اختار ذلك الأسلوب دون غيره.

وأكد الروي إلى أن النظرة الفسيولوجية لتوفيق الحكيم قد تذهب بالقارئ لأنه متذبذب، ولكن حسب ما طرحه الباحث نجد توفيق

عقدت الأحد 23 فبراير بالمركز الدولي للكتاب ندوة مناقشة كتاب (رشق الرمح... إضاءات أنثروبولوجية على المسرح المصري) من إصدارات الهيئة العامة للكتاب برئاسة د. هيثم الحاج علي، لعام 2019، للكاتب د. محمد أمين عبد الصمد، وناقشه الكاتب والناقد محمد الروي رئيس تحرير جريدة مسرحنا، ود. مصطفى سليم أستاذ قسم الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية، وأدار الندوة الناقد د. رضا عطية، وبحضور نخبة من المهتمين .

واستهلّت الندوة بمقدمة للدكتور رضا عطية الذي أثنى على جهد د. محمد أمين عبد الصمد بربط المسرح بسياقاته الاجتماعية والعوامل الأنثروبولوجية التي أثرت في تشكيل وعي الكاتب المبدع للنصوص المسرحي وقدم الشكر للحضور الكريم ولدكتور مصطفى سليم والناقد محمد الروي ، واصفا الكتاب بالقراءة الجادة الرصينة في التعامل مع الإبداع المسرحي .

ثم تحدث الناقد محمد الروي بداية حول اشتقاق المفردة الإنجليزية "Anthropology" من كلمتين يونانيتين هما: أنثروبوس "Anthropos" ومعناها "الإنسان" ولوغوس "Locos" ومعناها "علم"، بذلك أصبح معنى الأنثروبولوجيا من حيث اللفظ علم الإنسان، أي العلم الذي يدرس الإنسان.

وبعد تلك الاستهلاله تحدث الروي حول عنوان الكتاب " رشق الرمح " الذي يأتي باعتزاز الباحث بأنه رمية أولى في مجال لم يتطرق إليه الكثيرون، موضحا أن تلك الدراسة تجعل القارئ يعيد النظر في مسرح توفيق الحكيم بنظرة مختلفة وكذلك الكاتب المسرحي السيد محمد علي، واصفا الكتاب بالجهد البحثي الذي يشجع الباحثين على أن يبدأوا في دخول باب جديد فتحه الباحث محمد أمين عبد الصمد.

وأشار الروي إلى أنه كقارئ قد احتاج لتمهيد أكبر من المقدمة التي تصدرت صفحات الكتاب، عبر تفسير علاقة الأنثروبولوجيا بالمسرح، ولماذا؟ من خلال تفسير هذا العلم تفسيراً مبسطاً، باعتبار أن المسرح



## الناقد محمد الروبي : جهد بحثي يفتح بابا جديدا للباحثين



من الكتب ليستغرق أكثر في بحثه . وقال سليم أن الكتاب يذخر بكم كبير من المعلومات الدقيقة التي لن يجدها أي باحث في كتاب واحد سواء في الهامش أو المتن، فهو ثروة سهلة للباحثين، كما يرصد كم هائل من الشهادات للكتاب انفسهم، فما ذكر عن الفريد فرج يعد بحثا في حد ذاته .

وعقب سليم على أنه كان يتمنى على الباحث أن يوضح المنهج الذي استخدمه، كما كان يتمنى وعبر المنهج أن يصور لنا الباحث لماذا ذهب سيد درويش لإيطاليا لدراسة علم الهارموني، حيث وقف الباحث ند سيد درويش وعناصر نجاح أوبريت شهوزاد، كما تمنى سليم أن يضيف الباحث لتفسيره للحركة الوطنية والتي كانت سر تميز الأوبريت وكيف أوقف الحماس الوطني لدى المتفرجين حين تم عرضه، مشيرا إلى أن هناك لحن هز الهلال يا سيد لسيد درويش والذي كان ارهاصة لإضراب الموظفين ابان ثورة 1919.

وفي النهاية اختتم قراءته بشكر الباحث د. محمد أمين عبد الصمد والذي جعله يقوم بقراءة متعددة لكتاب هام، وقدم معلومات جديدة له كباحث رغم عمله في عدة دراسات للماجستير والدكتوراة ، متمنيا أن يكون الكتاب بداية لعدد من الدراسات في هذا المجال وألا يكتفي الباحث بفتح الباب في هذا المجال بل تقديم نماذج أخرى .

وفي مداخلة للباحث والكاتب د. محمد أمين عبد الصمد مؤلف كتاب ط رشق الرمح " قال فيها رأيت ألا أثقل في التقديم التنظيري الذي يوضح المنهج العلمي المستخدم في دراسة المشروعات الإبداعية المختارة للدراسة ، ولكن بدأت بتوضيح أن الأعمال الإبداعية تشكل في ضوء الثقافة السائدة، وما يجعل تلك الأعمال الأدبية موضوعاً من موضوعات الأنثروبولوجيا الثقافية ودراساتها هو المضمون الثقافي للمنتج الأدبي ، وخاصة في مجال اللغة والرمز والنظم التي تتضمن الدلالة، مشيرا لأن الأعمال الأدبية التي تعتمد في مصادرها الأولى ومنابعها الأصلية على إبداعات المأثور الشعبي تحفظ هذا المأثور - بشكل ما- وما يحويه من عادات وتقاليد ومعتقدات وتصورات ذهنية، هذه الأعمال هي التي تستطيع التواصل مع شريحة أكبر من المجتمع الذي تتوجه إليه، أكثر من أعمال أخرى يغلب عليها التأثير بثقافات أخرى وإبداعات شعوب أخرى . وأوضح عبد الصمد: في الدراستين الأولىتين شرحت المنهج المستخدم في إطار تطبيقي على نموذجين ، وهو ما إتبعته في مجمل الدراسات التالية ، مع الوضع في الاعتبار أن التطبيق كان يتناول أحيانا عملاً إبداعياً بعينه، وفي أحيان أخرى مجمل أعمال لكاتب معين تمثل تلك الكتابات مشروع فني واضح السمات.

واستطرد : حرصت في بعض الدراسات على تناول وعرض وجهة نظر المبدع في مشروعه الإبداعي أو تساؤلاته ، واضعاً بالطبع في الاعتبار أن ما يقوله المبدع عن كتاباته تسهم فقط في المساعدة على شرح وتوضيح السياق المحيط بالعملية الإبداعية، وكذلك فهم المبدع لدور الثقافة والتنشئة في صياغة مفاهيمه ومشروعه الإبداعي وهو ما عرضته كنموذج في دراسة ألفريد فرج .

وأشار : تعاملت مع المنتج الإبداعي لعينة الدراسة على أنه أداة اتصال جماهيري ، ومبدعه الفرد هو في الأساس ابن مجتمعه ، خضع لعملية غرس ثقافي شكلت طبعه ووجدانه، دون المصادرة على دوره في إعادة الإنتاج، ومحاولته التنفيس عن المسكوت عنه، وكذلك تعتبر الأعمال الأدبية وثيقة لمرحلة تاريخية محددة ، تؤرخ لها اجتماعياً وسياسياً ، مع مراعاة تغطية نقاط مفصلية خلال فترة طويلة تمتد قرابة قرن من الزمان بدأتها بمشروع المؤلف المسرحي أمين صدقي حتى آخر الأجيال المنتهقة إبراهيم الحسيني .

وتابع : من المؤكد وحرصاً على توفير المادة العلمية الخاصة بالسياق الثقافي للمشروع الإبداعي حرصت على تقديم بيوجرافي لكل علم أسهم أو اشتبك أو تواجد في المشروع الإبداعي للكاتب أو الفنان محل الدراسة، موضحاً " هذا الكتاب ( رشق الرمح ) هو جزء من مشروع بدأت بكتاب \_ ( حرت الأرض ) لدراسة الإبداع المسرحي المصري من خلال قراءة أنثروبولوجية ، ويلي هذين العملين كتاب يتناول الرواية المصرية برؤية أنثروبولوجية ثم الضلع الثالث شعر العامية المصري ، وأعتقد أن الأضلاع الثلاث قد تشير إلى منحى علمي يستوجب الإلتفات له ولمنهجته ونتائج البحثية. "

تابعها : أحمد زيدان

مثالاً بما قاله الفريد فرج حول مسرحية حلاق بغداد واصفا إياها بأنها تعتمد على الكوميديا الشخصية على الرغم من أنها قطعة من قطع الكوميديا النادرة ليس فقط في تاريخ المسرح المصري بل العالمي حيث تعتمد بالدرجة على كوميديا الموقف التي تولد كوميديا الشخصية، وهو ما بدا لي أن الفريد فرج لم يكن منصفاً مع ذاته، لذلك كان وضع مقولات وتاريخ ونشأة وأيديولوجية الكتاب في مواجهة إبداعاتهم إضافة بحثية جديدة يضعها الباحث أمام القراء والمتخصصين ليعيدوا اكتشاف النص والكاتب من زوايا أخرى .

واستطرد سليم من مقولات الفريد فرج أن مولير أخذ قصص الكوميديا ديلاوتي ولكن الحقيقة انه اعتقاد خاطئ لأنه لم يتم جمع تلك القصص وإنما هي كوميديا مرتجلة تعتمد على خطط وحيل، وقام مولير باستعارة رباعي العشاق - البطل والبطلية وممثلين مساعدين - والأهباط وكيف أن الأهباط تعرقل العشق وتمنع الحبيب عن محبوبته، وكيف يتغلب العشاق على العشاق، واستطاع مولير أن يأخذ هذه الصيغة من فرقة للكوميديا ديلاوتي والتي زارت فرنسا .

ويعتبر رأي الفريد فرج وقتها تعبيراً عن الوعي النقدي في مرحلة لم تكن الدراسات النقدية وصلت لما وصلت إليه الآن،

وأوضح سليم أن اللافت للانتباه بالكتاب رصد السرقات الأدبية مثلما حدث مع فرقة الكسار وأوبريت شهوزاد، مشيرا إلى أن المبدعين لم يقصدوا السرقة بالتأكيد، ولكنه رصد كسفي حتى للباحثين الذين قدموا اسهامات حول المسرح في تلك الفترة، مما يشي بأن الكتاب مقدمة لعدد

السياسيولوجيا عن كتاب د. غالي شكري حيث يقدم الكتاب مجموعة تطبيقات لمدخل معين للنقد المسرحي، كباب لنشرع في الدخول فيه وكان يجب على الباحثين طرقة منذ عقود.

واستطرد سليم في ملاحظاته حول عنوان الكتاب " رشق الرمح " وعبر علاقة سليم بألعاب القوى التي مارسها وهو صغير وبها لعبة رمي الرمح مشيرا إلى أن الرمح لا يرمى فقط بل إن رشق الرمح هو التعبير الدقيق وليس رمي الرمح، ويجب أن يدخل هذا المصطلح لكتب التربية الرياضية .

و أوضح سليم أن الكتاب محطات منفصلة عبر رحلة زمنية مرهقة جدا، حيث يرفض الكاتب من داخله أن يقدم دراسة تاريخية عبر تتابع زمني، يستعرض خلاله النصوص والكتاب، حتى يصل للقوس الأخير لنص سعيد الوزان للكاتب إبراهيم الحسيني، مشيرا إلى محاولات د. محمد أمين عبد الصمد التملص من التتابع التاريخي والمداخل السياسيولوجية، بحيث حاول أن يكون داخل قراءته الأنثروبولوجية ولكن ككاتب منتمي وملتزم بقضايا وطنه لتبدو كتليل اجتماعي وسياسي للمشاهد الذي يقدمه، إضافة لظلال تبدى ظواهر يناقشها في ذاتها ويفصلها ثم يعيد تحليلها ضمن السياق .

وأشار سليم إلى أن الكاتب الفريد فرج كاتب من طراز رفيع غير متكرر ضمن كتاب جيله لكن حين يرصد الباحث محمد أمين ما قاله الفريد فرج عن إبداعه عبر الكتاب نجده أقل بكثير من قامته ومنجزه الإبداعي، فنجد تناقضا بين عبقرية أعمال الفريد فرج وتنظيراته وضرب





# «خطاب الأقلية في المسرح المصري».. رسالة محمد مسعد للماجستير



د. حسن عطية: رسالة استكشافية لم يسبق طرحها

وأتمن متابعة ما بدأته في أبحاث أخرى

ما بعد الكولونيالية ومفهوم باخين للكرنفالية بوصفها تفتيت للسلطة ومقاومة لأحادية الصوت لصالح التعددية الصوتية. أشار الباحث إلى أنه حاول عبر هذه المدخلات البحث عن إجابات لسؤاله الأساسي، وذلك عبر تحليل وتفسير ومحاولة تقديم تصنيف أولي وصفي لظاهرة مسرح الأقلية - محل الدراسة - انطلاقاً من النصوص ذاتها، تفادياً لمجموعة من المشاكل المنهجية التي يمكن أن يطرحها الاقتراب من العرض المسرحي الذي يحتاج في دراسته إلى دراسة عبر منهجية، تعتمد على مجموعة محددات بحثية أخرى تتصل بالعينة.

أوضح مسعد أنه اختار نصوص العينة على عدة أسس هي : توافقها مع تحديدات المجال الزماني والمكاني للدراسة ، و معطيات المجال البشري، فضلا عن توفر شرط انتماء المؤلف لجماعة الأقلية كشرط أساسي، وعلى تنوع المتلقي المستهدف بها، لذلك اختار نصوصا تستهدف المتلقي المنتمي للأقلية، وأخرى تستهدف المتلقي العام. كذلك راعى الاختيار عنصر الجودة الفنية بشكل أساسي، مع مراعاة تميزها داخل حدود مساح الأقلية.

## \* الحدود والسلطات

قسم الباحث رسالته إلى مقدمة تناول فيها أهم المشكلات التي واجهته، و كذلك أهمية ومبررات البحث العلمية والشخصية، والفرضيات المنهجية الأساسية والتحديات والأسئلة الفرعية التي واجهت البحث، وأشار إلى محددات مجال عمل الدراسة. وهناك أيضا مدخل الدراسة الذي خصصه الباحث للتعريف بأهم المفاهيم والمصطلحات التي استند إليها وهي (الأقلية - الهوية - الخطاب) في إطار تناول فيه بشكل موسع موقع المسرح بوصفه أحد مواقع حضور السلطة، عبر دراسة عمليات استبعاد وتضمين الأقليات العرقية والدينية والجنسية في تاريخ المسرح العالمي،

للعالم، دعم ذلك تراجع الخطابات القومية والوطنية الجامعة، و صعود خطاب ديني ووطني أكثر تشدداً ومحافظة. وعلى ذلك حدد الباحث موضوع دراسته الأساسي، وهو خطاب الأقلية خلال العقد الأخير من القرن الماضي والعقد الأول من القرن الحالي، منطلقاً من سؤال أساسي وهو: ما هو الخطاب الذي تطرحه نصوص مسرح الأقليات في مصر خلال الفترة الممتدة من عام 1990 وحتى 2010؟ وبالتالي ما الكيفية التي استخدمتها تلك النصوص لطرح هذا الخطاب؟ أشار الباحث أيضا إلى أنه اعتمد على مجموعة من المرتكزات والمدخلات الأساسية لاختبار فرضيته في مقدمتها مفهوم Power الذي طوره فوكو والذي ترجم إلى (سلطة) في العربية وإن كان يحتمل كذلك معاني (القوة- الطاقة- الصلاحية- النفوذ- المقدرة - التأثير) وهي مترادفات تشير إلى سلطة/ طاقة تمتلك طابع الحيوية والتدفق والنفوذ والسريان والتحرك والتعدد. لا تشير لكيان ثابت ومحدد بقدر ما تشير لقوة في حالة فعل وحركة. ذلك التحديد هو ما أتاح للباحث - حسب قوله- النظر إلى عمليات تشكل الأقلية داخل المجتمع وداخل مسرحها بوصفها جزءا من حالة عامة تهيأ قيمتها وهويتها. «الخطاب» كان هو العنوان الثاني الذي انطلق منه الباحث لدراسة الظاهرة وقد أشار محمد مسعد إلى أن منهج (ميشيل فوكو) في تحليل الخطاب، كان هو أكثر الخيارات المطروحة قرباً من موضوع بحثه، بوصف الخطاب هو منتج للسلطة التي تقوم بضبط وتأيير ونفي وإعادة تشكيل كافة العناصر اللغوية، ضمن إطار محدد يجعلها منتجة. كذلك اعتمد الباحث في دراسة موضوعه بشكل مواز على التحديدات التي قام بها كل من دولوز وجوتاري لأدب ومسرح الأقلية (أو الأدب والمسرح الثانوي) وعلى مداخلات وإسهامات جرامشي ونظرية التابع وإسهامات المدخل

« خطاب الأقلية في المسرح المصري» عنوان الرسالة التي حصل عنها الناقد المسرحي والباحث محمد مسعد يحيى على درجة الماجستير مؤخرا، من المعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون، قسم الدراما والنقد، وهي (دراسة تطبيقية تحليلية في نصوص الأقلية القبطية والنوبية في الفترة من 1990 إلى 2010 ) أشرف عليها الدكتور حسن عطية، وتشكلت لجنة المناقشة من الدكتور محمد شيخة مشرفاً ومناقشا و الدكتور عطار شكري.

الباحث محمد مسعد قدم ملخصا للرسالة قال فيه: لقد كانت المتغيرات الكبرى التي حدثت داخل المجتمع المصري منذ بداية التسعينيات هي الدافع الأساسي والمحرك الأول لتقديم هذا المشروع البحثي ، حيث مثلت دراسة أصوات الأقلية والهامش لي أحد المدخلات الأساسية في مجال دراسة الظاهرة المسرحية المصرية المعاصرة بشكل عام، خاصة و أن ذلك الهامش العريض أصبح يكتسب موقعا أكثر حيوية ومركزية في تخليق المشهد العام للمسرح المصري يوما بعد يوم، حيث لم تعد نصوص وعروض الهامش غارقة في ظلال الاستبعاد الجمالي والاجتماعي، إنما تم تضمينها بالمتن، وأوضح مسعد أن مشروعه البحثي انطلق من فرضية ترى أن حضوراً متزايداً لوعي الأقليات بوجودها وبالفروق التي تفصلها عن الأغلبية، بدأ يشكل ظاهرة، نتيجة للعديد من المتغيرات، وأن هذا الوعي بالذات قد وجد لنفسه مخرجا عبر الفن المسرحي الذي أنتج خلال السنوات محل الدراسة، وأن فرضيته المنهجية تقوم على أن تحليل الخطاب بواسطة الأدوات المنهجية التي وضعها المفكر الفرنسي ميشيل فوكو قادرة على المساهمة بشكل كبير في تحليل وتفسير وتصنيف ووصف الظاهرة هذه المسرحية محل الدراسة على مستوي النصوص، كما أشار الباحث إلى أن أهمية الدراسة تكمن في توجيهها صوب ظاهرة بدت وكأنها تشكلت خلال التسعينيات، في عزلة نسبية عن الحركة المسرحية، نتيجة توجهاتها ونوعية متلقيها المستهدف، بينما هي على العكس من ظاهر عزلتها، تشكلت وامتت في إطار تحولات داخل المجتمع و حول الحركة المسرحية، ما يجعل منها ظاهرة تستحق الدراسة، حيث يدل حضورها المتنامي على وجود تحول في الخطاب أدى إلى شعور الأقلية بحاجتها لامتلاك وعيها الخاص ورؤيتها المتميزة

المقابل فإن تجارب المسرح النوبي تستند للطبيعة بوصفها المرجعية النهائية والمكتملة التي تمتلك روحانيتها وتمثل الملاذ الآمن من ذوبان الأقلية في الثقافة المهيمنة ودولتها التي قامت ببناء السد وإغراق الوطن. خامساً: انطلاقاً من إن طبيعة المتلقي المستهدف بالنسبة لكل نص هو العنصر الأساسي في تشكيله فقد وجد أن النص المسرحي القبطي (الكنسي) الموجه بشكل أساسي لأعضاء الجماعة القبطية، يتحرك بين التأكيد على الهوية الدينية المميزة والحفاظ عليها من التبدد في المجتمع ثم الدفاع عن الدولة الحديثة بوصفها الإطار الذي تستطيع فيه الكنيسة التحرك بشكل أكثر حرية، في الوقت ذاته. ومن النتائج التي توصل إليها الباحث أيضاً أن المتلقين لتجارب المسرح النوبي أكثر تنوعاً، وغير مرتبطين بالأقلية النوبية بشكل حتمي، حيث أن الأقلية النوبية لا تشعر بأزمة انفصال عقائدي عن الأغلبية التي تتشارك معها معتقداتها الدينية، كما لا تمتلك تكوينات مؤسسية تمثل الأقلية داخل الدولة التي انتزعت قراهم، وبالتالي كانت النصوص النوبية أكثر تأكيداً على مشاعر الغبن والحصار تجاه الدولة المصرية الحديثة. أما سادس النتائج فهو أن الدراما النوبية جاءت أكثر تحراً من تلك العلاقات المعقدة والمركبة التي تشكل الدراما القبطية الكنسية. وعلى مستوى اللغة (سابعاً) فإن المسرح القبطي يميل إلى استخدام اللهجة العامية المعيارية الخاصة بالطبقة الوسطى لسكان المدن بينما يميل المسرح النوبي إلى خلط العديد من اللهجات واللغات في بعض الأحيان. ثامناً: المسرح القبطي يميل بشكل واضح نحو تبني أساليب وتقنيات الدراما الواقعية مع لمسات من الفانتازيا في حين يميل المسرح النوبي إلى استخدام تقاليد أكثر حداثة وتعقيداً وفنية.

#### \* مجال شائك

في مناقشته للرسالة قال د. عطار شكري إننا بصدد قضية تقع في مجال شائك وهي «دراسة الأقلية» وأضاف أنه كان يأمل أن تكون الدراسة العلمية أكثر اقتراباً واتصالاً بالمجال المسرحي؛ لأن ذلك أفضل لتخصص الباحث، مشيراً إلى أن التحليل مال كثيراً إلى المنظور السياسي، وهو ما اتضح أيضاً في الموضوعات وعينات البحث التي تناولها الباحث، كما أشار إلى أن توجه الباحث نحو الجانب الأنثروبولوجي لم يأت متسقاً مع طرحه، وأشار شكري إلى أن أحد نصوص الدراسة جاء من خارج الإطار الزمني الذي حدده البحث، وفي ختام مناقشته أشاد بحسن اختيار الباحث لموضوعه، وجدديته في بحثه العلمي.

أما د. محمد شيحة فقد أشار إلى أن موضوع البحث كان شيقاً، وشائكاً، وشاقاً، مؤكداً أن هذا الاتجاه في البحث العلمي يصنف في مناهج البحث بوصفه «دراسة استطلاعية استكشافية» كما أشار إلى أنه من القضايا المثيرة للجدل التي طرحها الباحث ذكره لعدة تصنيفات للمسرح، كمسرح الأقلية، ومسرح المهتمين، المسرح المؤسسي، المسرح الشعبي، معلقاً بأن ذلك من الممكن أن يقود إلى تقديم تعريفات غير علمية، وأشار شيحة أيضاً إلى أن بعض نصوص العينة المختارة جاءت غير ممثلة للشريحة التي تعبر عنها، وبعض المسرحيات النوبية، التي جاءت معدة عنهم، وليست منهم. وأشار إلى أن بعض المصطلحات المستخدمة جاءت غير محددة، مؤكداً على ضرورة تقديم المفاهيم بشكل واضح.

في نهاية جلسة المناقشة أشاد د. حسن عطية بالجهد الكبير الذي قدمه محمد مسعد، وأشار إلى أن البحث العلمي يبدأ من مشكلة تتحول لإشكالية تبحث عن إجابات لدى الباحث، تتمثل في سؤال أو فرضية، وأن الباحث محمد مسعد بدأ بفرضية وهي «الأقلية» وأمثلتها بمصر، مؤكداً أن وجود الأقليات لا ينفي التنوع الثقافي، واتفق د. حسن عطية حول كون الرسالة المقدمة تعد دراسة استكشافية، لم يسبق لأحد من الباحثين طرحها، وتمنى أن يتحول الجهد الذي بذله الباحث في رسالته والنتائج التي توصل إليها إلى فروض وأسئلة أخرى لدى باحثين آخرين، نظراً لثراء الموضوع واتساعه وأهميته.

همت مصطفى



الأساسية (اقتصادية، اجتماعية، فنية... الخ) أما الفصل الثاني فحمل عنوان (تجليات الأقلية والأغلبية في نصوص الأقليات) وفيه حاول الباحث رصد حضور الأغلبية والأقلية في نصوص مسرح الأقليات وحدود ذلك الحضور وصيغته ومساحات الحضور وحدوده التي لا يمكن تجاوزها وكيفية حضوره، وذلك عبر دراسة ثلاثة محاور هي آليات حضور وغياب الدولة في دراما الأقلية، وعلاقات الأقلية والأغلبية، والصورة الذاتية للأقلية. وفي الفصل الثالث (السمات التكنيكية لمسرح الأقليات) قدم محمد مسعد محاولة لدراسة الفضاء الثقافي/الجمالي لمسرح الأقليات، وذلك عبر دراسة السمات التقنية والفنية التي تميز مسرح كل أقلية، وفي إطار محاولة تحقيق ذلك انطلق من مجموعة من العناوين الفرعية تمثلت في البناء الدرامي لمسرح الأقلية، وبناء الفضاء الدرامي والمسرحي في مسرح الأقلية، والخيارات الفنية والخيارات الأيديولوجية.

#### نتائج الدراسة

وفي خاتمة الرسالة قدم الباحث مجموعة من النتائج التي توصل إليها، جاء النحو التالي، أولاً: تمتلك كل أقلية مساحات من التضمين الاجتماعي توحيدها بالأغلبية المهيمنة، كما تمتلك دوائرها التي تعاني فيها من الاستبعاد والشعور بالتمايز عن الأغلبية. ثانياً: كان حضور صوت الأقلية في الدراما المصرية الحديثة غير ممكن في لحظات زمنية سابقة بسبب سيادة التوجهات القومية الكبرى على المجتمع في مرحلة مقاومة الاستعمار والتحرر منه، وحتى في حال طرح خطاب الأقلية في جدالها مع خطاب الأغلبية فقد تم ذلك وفق أفق إصلاحي بالأساس يستهدف انتزاع الاختلاف والتأكيد على مواطن التشابه والتلاقي. ثالثاً: الدراما القبطية تبتعد عن الطريق الذي تسلكه الدراما النوبية. رابعاً: تتبنى الأقلية القبطية مشروع الدولة بوصفها المركز الوحيد وتربطها بالعقيدة والعالم الروحاني، في

على مستوى آليات تشكيل الفضاء المسرحي بشكل عام و على مستوى عمليات تشكيل النص المسرحي بشكل أكثر تحديداً، كما تعرض الباحث أيضاً لعمليات التضمين والاستبعاد للأقليات العرقية والدينية والكيفيات التي كان يتم بها تمثيلها عبر الظواهر والعروض الأدائية، قبل استقرار المسرح بصيغته الأوروبية في مصر خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر. وتناول الفصل الأول من الرسالة نصوص مسرح الأقلية (الحدود والسلطات المشككة) بادناً بدراسة الشروط الأساسية التي تحدد تلك المجموعات من النصوص التي يمكن تصنيفها بوصفها نصوص مسرح الأقلية في مصر على وجه التحديد، كما يتبين بالفصل السمات والكيفيات التي يتم عبرها فصل مسرح الأقلية عن التيار المسرحي السائد الذي يشمل المسارح الجماهيرية التي تحظى بقدر من الرسوخ والقوة والاستقرار سواء عبر الاعتراف بها نقدياً أو عبر وجود قبول اجتماعي وثقافي لها، وذلك عبر دراسة مجموعة من المستويات المتعلقة بمفاهيم الهامشي والتيار السائد، اعتماداً على تحدييدات باتريس بافيس والجهود البحثية التي أنتجتها تيار دراسات التابع و جرامشي، بالإضافة إلى مفهوم الثانوي لدى كل من دولوز وجوتاري، انطلاقاً من ذلك حاول الباحث دراسة مجموعة من النصوص المنتمية لمسرح الأقليات النوبية والقبطية، كما قسم الباحث الفصل الأول إلى مجموعة من العناوين الفرعية الأساسية تمثلت في بناء الدولة والأقلية، وإخفاء الأقلية الدينية والعرقية والأصوات الصاعدة في الدراما المصرية وعبر تلك المداخل حاول الباحث اكتشاف سلطات الخطابات السائدة - التي قامت بتأسيس عمليات الفصل والتحديد والتأطير لما يقع ضمن السائد والمعترف به في مقابل ما يتم قمعه وحجبه أو تحيده عبر نفيه إلى الهامش- وذلك من خلال دراسة النصوص واستخراج العناصر التشكيلية

محمد مسعد : المتغيرات الاجتماعية الكبرى

وجهته لاختيار الموضوع وبحثه



# ندوة عرض «سيرة الحب»

بالقومي للمسرح والموسيقى



عبلة الرويني: نجاح العرض يعود لشخصية بليغ

حمدي وأضاف لكل من شاهده

ميزان الخشبة بين إيهاب فهمي ومجدي صبحي، و عن شخصية رياض السنباطي أشار فوزي إلى أنه لم يتصور أحدا يجسدها بدلا من الفنان شريف عواد، وعن نهله خليل التي قدمت شخصية أم كلثوم أكد أيضا أنها كانت قادرة علي الأداء الصوتي والحركي وأنها درست شخصية " الست " بعناية و في النهاية وصف المطربين بـ "الحيثان" مشيدا أيضا بالفنانين تامر سعيد ، سيد عبد الرحمن ، ناصر عبد الحفيظ في دور الأبنودي ، وعماد تيسير في دور محمد رشدي، واختتم بالقول أن الأوركسترا هي نقطه الإبهار بعد الغناء، وأشار إلى أن الديكور لمحمد الغرباوي كان أحد أسباب نجاح العرض بجانب الإضاءة.

بينما قال الناقد محمد رمضان أن العرض كان مفاجأة له من حيث اكتمال العناصر وتوظيفها بإبداع، مشيرا إلى أن إيهاب فهمي في العندليب كان مبهرا ولكن في بليغ حمدي وصل إلي حد الإتقان، بينما استطاع المخرج عادل عبده أن يجعل المتلقي جزءا من العمل بساطة النص المكتوب بهذه السلاسة، وتوظيف كل عناصر العمل بشكل صحيح، بجانب توظيف الأغاني والاستعراضات، وتحفظ رمضان علي شخصية الصحفي التي قدمها احمد الدمرداش واصفا

الأصوات الصاعدة، وعن النص أوضح فوزي أنه لم يعد خصيصا ليكون عملا مسرحيا، ما دفع المخرج عادل عبده لأن يبحث عن رابط، فاستخدم تقنيات معينه، كما ركز على مواقف ومحطات معينه في حياه بليغ حمدي، ليكون قادرا على خلق مساحات غنائية علي المسرح.

وعن الممثلين أكد فوزي إبراهيم أن المخرج كان موفقا في اختيارهم وعلي رأسهم الفنان إيهاب فهمي الذي جسّد شخصية بليغ حمدي الذي كان قريبا من الشخصية قلبا وروحا، لذلك لم يجد صعوبة وتعامل مع العرض بذكاء. ورأى إبراهيم أن العرض يعد تكريما لبليغ حمدي وليس تأيينا له.. وعن رحاب مطاوع قال إنها موهوبة في الغناء وإمكانياتها في التمثيل لا تقل عنها في الغناء، كما أشار إلى أن الفنان احمد الدمرداش لم ينزلق إلي كوميديا " الفارس " وكانت له شخصية وحضور خاص وروحا " طازجة " ، كما رأى أن " شيكو " من الأصوات الرائعة التي أضفت علي العمل روح الكوميديا، وأن الفنان مجدي صبحي جسّد شخصية الموسيقار محمد عبد الوهاب باحترافية شديدة، ووازن بين طيبه عبد الوهاب وشبح الوسواس الذي كان مصاحبا له، وعن رشا سامي العدل قال فوزي: كانت

ضمن الندوات النقدية التي يقيمها المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية برئاسة الفنان ياسر صادق، أقام المركز الأسبوع الماضي، في مقره بالزمالك ندوة حول العرض المسرحي " سيرة حب " من إنتاج مسرح البالون، التابع للبيت الفني للفنون الشعبية، تحدثت فيها الناقدة عبلة الرويني ومعها الناقد الرياضي محمود معروف و الناقدان فوزي إبراهيم ومحمد رمضان، و أدارها الناقد ياسر إبراهيم

الناقد الرياضي محمود معروف قال أنا دارس "أدب" وأتابع الحركة المسرحية بشكل كبير ، وعن العرض قال إن كثيرا من متابعي المسرح الآن لم يسعدهم الحظ بشاهدة واحد من أهم عروض مسرح " البالون " وهو " القاهرة في 1000 عام " ، هاهو المسرح نفسه يعود بعد أكثر من خمسين عاما بعرض استعراضي وهو " سيرة حب " الذي لا يقل أهمية عن " القاهرة في 1000 عام " الذي أنتج خصيصا بمناسبة مرور 1000 عام علي نشأة القاهرة. قال إن أيمن الحكيم مؤلف النص قدم لنا قصة هروب بليغ حمدي وذهابه إلي فرنسا، وأشار إلى أن المخرج عادل عبده أبدع في مشهد محاكمه بليغ حمدي مستغلا كل الإمكانيات التقنية في مسرح البالون. وعن الفنان إيهاب فهمي أكد معروف أنه جسّد شخصية بليغ حمدي كما ينبغي، وكأنه هو ذاته بليغ حمدي، وفي النهاية طالب معروف بوضع خطة للدعاية لهذا العرض الرائع وإعادة مرة أخرى إلى خشبات المسارح .

بينما أشار الناقد فوزي إبراهيم إلى أوجه التشابه بين شخصية بليغ وبين العرض المسرحي، منها أن بليغ حمدي كان منفتحاً علي جميع المدارس ولم يقف عند مدرسه بعينها، وهكذا كان العرض، حيث قدم صياغة درامية لم تقف هي الأخرى عند مدرسه، بجانب أن الحان بليغ حمدي كانت هي أكبر عنصر جاذب للجمهور كذلك كانت ألحانه في هذا العمل،أضاف أن بليغ كان عاشقا للأصوات الجديدة، وهو ما ظهر أيضا في العرض، حيث قدم مجموعة من

فوزي إبراهيم: هناك أوجه شبه كثيرة بين

العرض و بليغ حمدي





الفنان مجدي صبحي قالت أنه من عناصر الجذب، قدم كوميديا راقية وأداء مميزا، ولكنه أفسد شخصية عبد الوهاب، لأنه حاصر الشخصية في صورة كاريكاتيرية، متسائلة: لماذا مجدي صبحي؟

الفنان عادل عبده مخرج العرض ورئيس البيت الفني للفنون الشعبية قال دائما وأبدا أحب أن أكون منفردا، ولدى مدرستي الخاصة ولكنني مزجت في هذا العمل بين الرقص الحديث و الكلاسيكي .

مؤكد أن بطل العمل هو المايسترو محمد أبو اليزيد لأنه عمل غنائي استعراضي، موجها الشكر لكل الفنانين والنقاد والإعلاميين الذين حضروا كما وجه الشكر للفنان ياسر صادق.

مؤلف النص أيمن الحكيم أكد أن شخصية الصحفي لم تكن شخصية هذلية كما وصفها أحد النقاد، والدليل على ذلك أنه كان بجوار بليغ حمدي حتي حصل على البراءة، أضاف : و لا اعلم لماذا الهجوم على هذه الشخصية تحديدا

وعن النص قال إن حياه بليغ حمدي تحاط بمشاهد مأساوية كثيرة إذا انزلنا إليها وتم تناولها في العرض لأصبح عرضا مأساويا لا يتقبله المتلقي، مؤكدا أن 90% من مشاهد المسرحية حقيقة في حياه بليغ مما فيها مشهد الفرح .

فيما قال الفنان إيهاب فهمي: عندما عرض علي تجسيد شخصية بليغ حمدي في عرض مسرحي وافقت دون تردد لسببين، أولا: لأن حلم عمري هو أن أجسد شخصية بليغ حمدي، وثانيا لأن المخرج هو عادل عبده ، وان النجاح هو نجاح لفريق عمل كامل، لا ينسب لفرد أو شخص إيهاب فهمي، فلا يوجد فنان في العالم ينجح بمفرده دون تألق باقي عناصر العمل . ووجه الشكر للفنان ياسر صادق علي اقامه مثل هذه الندوة النقدية في حرم المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

بينما أكد الفنان ياسر صادق رئيس المركز على أنه كان محظوظا لأنه شاهد هذا العرض ثلاث مرات، وان النص ليس به دراما تحتاج إلي صراع ولكنه لون يحتاجه المسرح في الوقت الحالي، وان التعامل مع هذا النص و شخصية بحجم بليغ حمدي أمر ليس بالسهل لعظمة وفخامة الشخصية، وعن الفنان إيهاب فهمي قال صادق إنه بحكم قربه منه فهو يعلم تماما ان قضيه إيهاب فهمي في الحياه هي بليغ حمدي.

محمود عبد العزيز

## النقاد الرياضيين محمود معروف : لا يقل روعة

### عن « القاهرة في ألف عام »

للكتاب أيمن الحكيم، لأنه قدم بالفعل سيرة حب لأصدقاء الوطن، يمزج بين الحياة الشخصية والفنية والوطنية، مؤكدة أن العرض أضاف الكثير لكل من شاهده، لأنه يسرد صفحات من التاريخ. أضافت أنه بقدر ما يضيف العرض للعناصر الفنية فإن العناصر أيضا تضيف إليه، ثم أشارت إلى أن الاستعراضات لم تضيف للعمل وكان من الممكن الاستغناء عنها، وأن البناء الدرامي أضعف الرؤية الإخراجية وأن النص كان أشبه بمحطات ومراحل من حياة بليغ حمدي ولكنها ليست أكثر من لقطات متفرقة .

وعن شخصية بليغ حمدي قالت إن إيهاب فهمي اقترب كثيرا من الشخصية من حيث القدرة على تجسيد العزوبة والرقى، وعن

هذه الشخصية بأنها " ضعيفة " ولا يصح أن تجسد شخصية الصحفي بهذه الصورة المتدنية، خاصة وأن الصحفيين الذين تعاملوا مع بليغ حمدي كانوا ذو قيمة في المجتمع، متمنيا أن يتم عمل بروتوكول بين قطاع الفنون الشعبية وجامعات مصر لإتاحة الفرصة للطلاب لمشاهدة عروض مسرح الدولة .

الكاتبة والناقدة الكبيرة عبلة الرويني قالت أن سيرة حب عرض غنائي استعراضي له حضور خاص ومميز، وكان قادرا علي تحريك مشاعر ووجدان المتلقي، و يعود نجاحه في الأساس لتناول شخصية بليغ حمدي، العاشق لوطنه الذي ترجم هذا الحب من خلال ألحانه واغانيه الشعبية. وأكدت على أن "سيرة حب" عنوان موفق



ياسر صادق : قضيه إيهاب فهمي في الحياه هي بليغ حمدي



# قضايا المرأة ..

## هل وجدت من يعبر عنها في المسرح؟

على الرغم من تميز الإبداع الذي يتعرض لمشكلات المرأة في مجال الرواية والقصة القصيرة، وتعدده، فإن الأمر يختلف في المسرح، فلا تزال الكتابة عن المرأة فيه تعانس من السطحية في تناولها، وفي أغلب الأحيان يتم تناول قضايا المرأة بشكل هامشي لا يكشف بعمق عن مشكلاتها وتحدياتها، فإما أنها تناقش قضاياها من منظور ذكوري وإما يتم تناولها في ظل مناقشة قضايا أخرى. البعض يرجع فقر الكتابة عن المرأة لندرة كتابة المرأة ذاتها، وأن كل التراث العالمي هو تراث ذكوري. في هذه المساحة نناول التعرف أكثر على هذا الموضوع .

رنا رأفت



مسرحيون: التراث المسرحي ذكوري لذلك لا يمكنه التعبير

الصادق عن المرأة

النهاية أنها جميعها حالات إنسانية، ومن عايشها يستطيع أن يكتب عنها، ودائمًا يتم التعامل مع قضايا المرأة في المسرح على أنها قضايا هامشية تناقش في ظل قضايا أخرى، وفي اعتقادي أن قضايا المرأة لا تخرج عن قضايا الرجل، لأننا عندما نقاش الحرية مثلًا فنحن نعني حرية الرجل وحرية المرأة وكذلك حرية التعبير. فيما قالت الكتابة رشا عبد المنعم: " المسرح المعنى بقضايا المرأة في مصر قليل للغاية وبصفتي مدير مهرجان إيزيس الدولي لمسرح المرأة، ومن واقع تجربتي عندما طرحنا استثمارات التقديم للمهرجان وتقدم لنا مجموعة من العروض، في حاضنة نهاد صليحة وهي عروض معنية بالشباب الذين يقدمون هذا النوع من المسرح، كان يغلب على بعض هذه العروض فكرة الخطاب، فهناك عدد من العروض التي تتصدى لقضايا المرأة، خطابها غير داعم للمرأة لأنها تتعامل

قالت المخرجة عبير علي: هناك عدد كبير من الكاتبات في الرواية والقصة القصيرة، يكتبن ما يعرف بأدب السيرة الذاتية، ولكن المشكلة في المسرح تتمثل في أننا نعمل على ميراث كتابة ذكورية، فالتراث المسرحي العالمي تراث ذكوري، وبالتالي نسبة قليلة من التجارب النسوية هي ما تمت ترجمتها في المنطقة العربية، اضافت:

أغلب الذين يكتبون في الكتابة الحديثة رجالًا، و الكاتبات قليلات، وعندما يتصدى للكتابة المسرحية لا يكتبن عن قضايا المرأة.

تابعت: " تجربة المسرح المجتمعي استطاعت أن تقدم عروضاً مسرحية تناقش قضايا المرأة على الرغم من انتقاد البعض لهذا النوع من المسرح، لأنه يعتمد على المباشرة في مناقشة القضايا، إلا أنه استطاع أن يطرح عدة قضايا هامة تخص العنف ضد المرأة والتمييز، وهناك تجربة هامة وهو مشروع "نواة" وهو ذات جودة فنية عالية .

الكاتبة صفاء الببلي اتفقت حول أن الكاتبات في الرواية والقصة القصيرة عددهن أكبر مقارنة بالمسرح، مشيرة إلى أن الرواية أو القصة القصيرة بها مساحة سردية أكبر، فيما يعرف بأدب السيرة الذاتية، فنشعر عند قراءة القصة القصيرة أو الرواية بجزء به شخصية الكاتبة، والأمر مماثل عندما يقوم كاتب رجل بكتابة رواية عن المرأة، فنجدته يكتب عن شخصيات في حياته، مثل زوجته أو أخته أو غيرها، أما بالنسبة للمسرح فالزمن والمكان محددان، لذلك تنكس موضوعات كثيرة في بقعة صغيرة.

وتابعت الببلي : أصبح ينظر لكتابات المرأة والأدب والمسرح النسوي على أنهم جزءاً من كل، وذلك لوجود موضوعات أكثر شمولاً، و قضايا إنسانية كبرى تدخل بينها قضايا المرأة وتصبح جزء لا يتجزأ منها.

وعن تجربتها التي ستقدمها قريباً على مسرح الغد قالت " أنا بصدد تقديم عرض مسرحي بقاعة مسرح الغد، وهو عن المرأة و قضاياها منذ الميلاد وحتى الوفاة يشمل جميع القضايا الإنسانية العالقة بها، من الحب والانتماء والهوية ... ألخ

### وعن الكتابات الخاصة بالمرأة والتي كتبها رجال

قالت: " الكتاب الرجال يتناولون قضايا المرأة من وجهة نظرهم فقط، وعندما يتعرض الرجل والمرأة لقهراً ما فإن كل منهما يرى أنه الأكثر تأثراً ومعاناة من الآخر، ولكني أرى في





رشا حيك المنعم



سلوى محمد علي



صير علي

## مهرجان إيزيس الدولي يعمل على تقديم خطاب داعم للمرأة

ملحوظ في الفن إلا أننا نواجه عجزاً كبيراً في التعبير عن قضايا المرأة في المسرح، فبرغم وجود العديد من الكاتبات إلا أن الغالبية العظمى منهم يفضلن اللجوء لموضوعات أخرى غير قضايا المرأة، وما يتم تناوله يكون أشبه بالراكور السينمائي، فمذ الخمسينيات وحتى اليوم لازالنا نناقش قضايا مثل الختان أو التحرر أو غيرها من الموضوعات التي تم تناولها لسنوات طويلة، وعلى الرغم من كل ما وصلنا إليه من قوانين وتغير في أفكارنا فلم تحصل المرأة على مكانتها التي تستحقها. أضافت: أتمنى رؤية عمل يطرح المرأة بشكل واقعي، ويوضح معاناتها الحقيقية التي تثبت أنها قوية، فداًماً تقدم المرأة في الأعمال المسرحية بوصفها مقهورة على أمرها، وكل ما نحتاجه هو موضوعات تبرز فكرة أن المرأة كيان فعال.

د. دينا أمين أشارت إلى أنه دائماً ما يكون تركيز الكتاب على الموضوعات السياسية ولذلك تعاني الكتابة للمسرح في العموم من عدم كشف المشاكل الاجتماعية والنفسية، وهو ما ينطبق على الصوت النسوي والكتابة عن المرأة، وللأسف الشديد هناك منظور محدد للغاية للكتابة عن المرأة يتمثل في الحكى أو الموروثات الشعبية، وهو ما يمثل إهانة لإبداع المرأة. وأضافت: وفي رأيي الخاص إن المشكلات الخاصة في الكتابة عن المرأة تعكس مشكلة كتابة المسرح في مصر بشكل عام.

### \*قضايا المرأة من منظور محايد

المخرج محمد الطايح قدم عدة تجارب تناقش قضايا المرأة ومنها عرض "نساء شكسبير"، "كعب عالي"، "تمرد" وقد قال الطايح "هناك العديد من الكاتبات اللواتي يكتبن عن قضايا المرأة وأيضاً كتاب رجال منهم سامح عثمان وعز درويش وغيرهما، ومن واقع تجربتي فقد قدمت العديد من العروض المسرحية التي ناقشت قضايا المرأة واعتمدت في هذه التجارب على طرح صور واقعية، على سبيل المثال تجربة عرض "كلام في سرى" تأليف عز درويش، وقد قمنا كفريق عمل بعقد عدة جلسات مع أبطال العمل وكنا دائماً نتناقش في مشكلات وقضايا وهموم المرأة بكافة أشكالها، وكان الناتج هو منتج فني يحمل وجهة نظر أنثوية، ولكن كتبه رجل، وكذلك الأمر في عرض "كعب عالي" الذي ناقش موضوعات هامة تخص حرية المرأة وقضاياها المعاصرة، فدأماً أحرص على عرض قضايا المرأة بوجهة نظر محايدة، بعيداً عن النزعة الذكورية، كما قدمت عام 1999 عرض "كارو" الذي ناقش علاقة آدم وحواء، وكنت أحاول من خلاله كسر مقولة أن حواء هي من تسببت في طرد آدم من الجنة.

المرأة أن تقدم بفنية عالية، وهناك مثال مهم أشير إليه وهو عندما قدم أريستوفان "برلمان النساء" في كوميديا مختلفة، ناقش فيها مشكلة المرأة والحكم، فمن الضروري عدم طرح قضايا المرأة بشكل خطائي، نحن بحاجة لعروض مسرحية تناقش قضايا الإنسان بشكل عام سواء رجل أو امرأة وهو ما يحقق مبدأ المساواة

الرأي ذاته اتفقت معه المخرجة مروة رضوان وقالت إن قضايا الإنسان لا تنجز إلا فصل مشكلات وقضايا المرأة خارج الإطار العام للقضايا الإنسانية في عرض مسرحي يجعل الأمر عنصرياً، فقضايا الرجل والمرأة لا ينفصلان عن بعضهما البعض، من المهم عدم فصل قضايا المرأة عن القضايا المجتمعية والإنسانية بشكل عام، أضافت: "من الضروري عند طرح قضية خاصة بالمرأة أن يتم تناولها بشكل فني مختلف ومهارة فنية وإبداعية.

### الراكور السينمائي

فيما قالت الكاتبة منال مغربي: رغم ما وصلنا إليه من تقدم



محمد الطايح

بشكل سطحي ولأنها لازالت متأثرة بالأفكار القديمة المنحازة ضد المرأة، ولذلك كنا كإدارة مهرجان منشغلين بتمكين هذا النوع من العروض، وأن لا نكتفي بعمل مهرجان وآمنا بضرورة وجود حاضنة تحتضن المشاريع التي تقدم هذه النوعية. أضافت:

أتمنى أن تستمر هذه الحاضنة، كما أن أهمية المهرجان ترجع إلى أنه يطلعنا على جميع التجارب الهامة التي تحدث في مجال مسرح المرأة في العالم.

وتابعت عبد المنعم "أغلب المهرجانات الخاصة بمسرح المرأة هي على المستوى المحلي وكان تركيزها على الإنتاج أكثر من الموضوعات المقدمة، بمعنى أنها تقام لصانعات عروض المرأة وليست للعروض التي تناقش قضايا ومشكلات المرأة بغض النظر عن صانعيها رجل أو امرأة، وفي مهرجان إيزيس الدولي لمسرح المرأة الأمر يختلف، فنحن نعمل على الخطاب الداعم للمرأة سواء كان من ينتجه رجلاً أو امرأة، وإذا كان هناك عرض غير داعم أو خطاب ذكوري فلا نسمح له بالمشاركة، وبصفتي أيضاً كاتبة أرى أنه لا تزال هناك مشكلة في تمكين المبدعات وفي توثيق أعمالهم. للكاتب شعبان يوسف كتاب هام بعنوان "لماذا تموت المبدعات كمدا" تحدث في جزء منه عن المسرح وضرب مثالا بمجموعة من المبدعات، وهو ناقد أدبي وليس مسرحي، هناك قصور شديد في الجزء التاريخي الخاص بالمبدعات.

### قضايا الإنسان

الفنانة سلوى محمد علي قالت "لا أفضل الأساليب الموجهة والمباشرة في طرح قضايا المرأة، وذلك لأنها لا تخدمها إنما تسيء لها، فعندما ناقش مشكلات المرأة بتشنج فإننا نضر بقضيتها، وسأضرب مثالا من السينما وهو فيلم "أريد حلاً" الذي أسهم في تغيير قانون الأحوال الشخصية، لأنه ناقش علاقة المرأة بالرجل بشكل جيد، وحقق نجاحاً كبيراً، وقدمته الفنانة فانت حمامة.

وأضافت: من الضروري عند تقديم عروض تناقش قضايا

## طرح مشكلات المرأة بخطابية يفسد قضيتها



# المخرج هشام السنباطي: أنا خائف جدا على مستقبل المسرح المستقل والهواة



تخرج الفنان هشام السنباطي في كلية الإعلام جامعة القاهرة، اعتمد مخرجا في الهيئة العامة لقصور الثقافة في ١٩٩٦، وقدم الكثير من المسرحيات بها. ثم اتجه إلى العمل المستقل، حيث أسس فرقة مسرحية باسم (الأوركيد) وقدم بها عرض (الطوفان) وهو أول عروض صندوق التنمية الثقافية، ثم قام بتأسيس مهرجان آفاق مسرحية، وأخيرا هو رئيس لمجلس أمناء مؤسسة في عشق مصر ومدير مسرح تياترو آفاق. حول مشروعه الثقافي، و تطورات مهرجان آفاق المسرحي، و حول دوره داخل الحركة المسرحية كان لنا معه هذا الحوار.

✦ حوار: منار سعد

أن أبذل جهدا لتقديم 20 أو

30 فرقة أفضل لي من إخراج

عرض

التي كانت بدايتها في آفاق، وكان آخر مشروع شاهده للفنان محمد يوسف وهو (أفراح القبة) إنتاج مسرح الشباب، وهو من المخرجين الجيدين الذين نجحوا معنا وبعد من نجاحات آفاق، حيث شارك بعرض (رقصة الأفاعي) وحصل على أفضل عرض في الدورة الثالثة، ورشح باسم مهرجان آفاق للمهرجان القومي في نفس العام، وأنا فخور عندما أرى تطور الشباب وهو تجربتهم ونضجها، ولكن لا أستطيع أن أقول إننا كمشروع السبب الوحيد لنجاح هؤلاء الشباب، ولكن نحن احد العناصر التي ساعدت في تحقيق هذه النجاحات، فنحن مجموعة مشروعات وأفكار ومجموعة مؤسسات ومجموعة أهداف تعمل علي تحقيق احتكاك الشباب في أكثر من مكان ومساعدته في تقديم إبداعاته، وهو ما يتيح له فرصة سماع أكثر من رأي، من الجمهور ومن اللجان المختلفة، ليكون بذلك مجموعة من الخبرات التي تفرز مجموعة من الطاقات الإبداعية، وهؤلاء الشباب

وعرضت عليه الفكرة، فدعما بشكل قوي جدا، وكان نتاج هذا الدعم الدورة الأولى من مهرجان آفاق مسرحية.

**- حدثنا عن طبيعة المهرجان والمراحل المختلفة التي يمر بها بداية من التقديم وحتى مرحلة توزيع الجوائز؟**

أخذنا فترة كبيرة جدا في التحضير للمهرجان حتي تم افتتاح الدورة الأولى، لم تكن متوقعين كمية الفرق التي قدمت حيث وصل عدد المتقدمين إلى 80 فرقة، فالغرض الأساسي من المشروع والهدف الذي اطمح له أن تكون هناك حالة من حالات الزخم والنشاط للشباب ونساعد على تفريغ طاقتهم بشكل إبداعي وفني، واستيعاب أكبر قدر منهم. ثم تأتي مرحلة فرز المستويات، الجيد والجيد جدا والممتاز. والمشروع على مدار سنين افرز أسماء كثيرة جدا نفتخر بها وبإبداعاتها، وأشعر بالسعادة عندما أشاهد عرضا لأحد هذه الأسماء

**- من أين أتت فكرة مهرجان (آفاق) المسرحي؟**

فكرة مشروع آفاق كانت تراودني من مرحلة التسعينات، فعندما كونت فرقتي (الأوركيد) المسرحية عام 1994 كانت المهرجانات التي تهتم بالفرق المستقلة قليلة جدا. ومعظمها كان في أماكن بعيدة عن القاهرة، ولم يكن هناك سوى مهرجان واحد وهو جمعية هواة المسرح داخل القاهرة، وكان يقام سنويا وعدد أيامه معدودة فلم يكن يلبي احتياجات غالبية فرق الهواة. وكان أيضا هناك مهرجان اتحاد الفرق الحرة يقام في الهناجر وهذا توقف منذ 95 أو 96. وكنت أفكر: ما الحكمة من إقامة مهرجان للعرض ليلة واحدة.. ولماذا لا يكون هناك مشروع بحيث يقدم العرض أكثر من ليلة؟ ومن هنا جاءت فكرة مشروع آفاق. وظللت سنين أحاول في اتجاهات مختلفة إلي عام 2011، و كان د. خالد عبد الجليل رئيس صندوق التنمية الثقافية وبشكل أو بآخر تقابلنا وكان قد سمع عن مشروع،



## - كيف ترى مكانك كمخرج في الحركة المسرحية؟

آخر تجربة إخراجية لي كانت عام 2016 حيث شاركت في مهرجان القومي بعرض (30 فبراير) وكان قدم من قبل في مسرح الهوسايب، بطولة النجم الجميل الدكتور أيمن الشوي، و لاقى استحسان الجمهور، ولكن الانخراط في الإدارة والمشاريع المسرحية خاصة بعد افتتاح مسرح آفاق أخذ من وقتي الكثير. وأنا أرى ان ذلك أفيد للفرق، فأن أبدأ مجهودا لإظهار 20 أو 30 فرقة أفضل من بذل هذا المجهود لإخراج عرض واحد، ومع ذلك فالإخراج في دمي، وهو متعة لا تعوضها متعة أخرى، ومن الأكيد اني سوف أعود إليه إذا أتت الفرصة والوقت .

## ما رؤيتك لمستقبل مسرح الهواة والفرق المستقلة؟

ربما يكون رأيي صادما لكوني المتهم بالمسرح المستقل والهواة والمشاريع، ومع ذلك اقول: للأسف، انا خائف جدا علي مستقبل المسرح المستقل والهواة لأن هناك أشياء سلبية بدأت في الظهور إلي جانب ظهور غير المتخصصين الذين بدأوا في عمل الورش، وبالتالي سيكون نتاج هذا ظهور أجيال لديها معلومات مغلوطة، لان فكر غير المتخصصين يقوم علي تكوين كاستنج، ويكون الناتج عرض مسرحي هذا لا يسمى بالورشة، لأنه لا بد من وجود عناصر ومنهج، لا بد

من ان يعي الدارس أو المتقدم للورشة ما يقدم له . ولا يشترط ان يكون نتاج الورشة العرض المسرحي، ولكن هدف الورشة يجب ان يكون تنمية القدرات لدي المتقدمين أو تنمية جزء معين من أدوات الممثل، كالارتجال أو الأدوات الشخصية الخ.. الورش المتخصصة التي شاهداها في الهناجر مثلا في فترة التسعينات او غيرها في أماكن أخرى كنا نرى بها أساتذة متخصصين إلي الحد الذي نرى فيه أساتذة يأتون من الخارج، رأينا جواد الاسدي وبيتر بروك وغيرهما . كانت الدكتوراه هدى وصفي مهتمة بشكل كبير بهذه الورش، لذا تأتي بمخرجين من الخارج ذات أسماء كبيرة لكي يدرّبون في عنصر واحد من عناصر إعداد الممثل، وكان من الممكن ان تكون الورشة مخصصة

لهذا العنصر فقط . من ضمن التخوفات أيضا ان المسرح المستقل بدأ يجتث أكثر الى الشكل التجاري، فأصبحت بعض فرقه أشبه بفرق القطاع الخاص الصغيرة، و القطاع الخاص يحتاج إلى مصروفات عالية، فأصبح الأمر لا هو قطاع خاص بمعناه الحقيقي، ولا فرق مستقلة بالمعني المعروف.. فمثلا لا يوجد مسمي لفرق هواة تهدف للتريح

من منتجهم الفني، وهذا من وجهه نظري التي تفرق بين المستقل والهواة . ففرق الهواة يمكن ان نراها في مراكز الشباب والرياضة بعروض مجانية، ولكن إذا دخلت مسألة البيع والشراء والتذاكر والإنتاج والرقابة إذن فأنت تجتث إلي الشكل الخاص، لا نستطيع ان نقول انه خاص كما هو معروف.. انا لست ضد فكرة الربح وهذا موجود في العالم كله لأنه بالربح سوف يستطيع ان يقدم تجربته أولي وثانية وهكذا، ولا يقلل هذا أيضا من كونه يمكن أن يقدم فنا راقيا يرتقي بالمجتمع، ورسالة هادفة، فالربح ليس معناه ان أقدم إسفافا

او أعمالا دون المستوى تسيء للمجتمع، أو تمس تاريخنا. المستقبل القادم انا قلق بشأنه، لأن في النهاية المسرح علم يدرس. فإن لم يدرس في الأكاديميات فإنه يتحصل بالممارسة، ونحن رأينا أسماء كبيرة جدا علي مستوي الإخراج والتمثيل لم يدرسوا في أكاديميات أو معاهد متخصصة ولكنهم استطاعوا ان يرتقوا في الخبرة والدراسة والاطلاع والاحتكاك حتى وصلوا إلي مستويات مرتفعة جدا في علم المسرح.. فالمسرح علم ومن المفترض فيمن يعلم ان يمتلك شكلا من أشكال التكامل في الجزء الذي يقوم بتعليمه، فلا يصح ان يكون القائم بالورشة مجرد شخص قرأ كتابا أو سمع بعض الكلمات من هنا أو هناك.... الفن مثله مثل أي مهنة اخرى مهمة للبشرية كالتطب والهندسة. صحيح ان الفن مختلف قليلا في ان المبدع لا بد وان يمتلك الموهبة بعكس العديد من المهن التي لا تشترط ذلك، ولكن إذا امتلك الموهبة تميز عن غيره .



ومن وزارة الثقافة، دعم مادي ومعنوي ولوجيستي، ولولا هذا الدعم لما كان لهذا المهرجان ان يستمر وينمو ويكمل مسيرته علي مدار الست دورات السابقة. أضيف في آخر ثلاث دورات دعم من صندوق التنمية الثقافية ودعم من الهيئة العامة لقصور الثقافة حتي تستمر المسيرة، وهي مبالغ قليلة ولكن نستطيع ان نتعامل بها، كما أسسنا مؤسسة (في عشق مصر) وبدأت المؤسسة تدعم نفسها بنفسها من خلال مشاريعها والتي تستطيع ان تطور المشاريع الموجودة لديها مثل مشروع آفاق مسرحية، ونحن بقدر الإمكان نعتمد علي الدعم الذاتي لنا والدعم الذي يأتي من خلال مشاريعنا وأيضا الدعم الذي يأتي من وزارة الثقافة.

## لماذا اخترتم اسم الفنان سمير خفاجة لتحمل الدورة السادسة من المهرجان اسمه؟

الفنان الكبير سمير خفاجة كان من المكرمين في الدورة الخامسة ومنذ تكريمه بدأت البحث في تاريخه بشكل أكثر عمقا، وأسمع حكاياته وبحث وراء كلمه صانع النجوم التي تقال عنه، واكتشفت ان هذا الفنان هو حقا صانع نجوم علي مدار تاريخ طويل، قدم للفن والمسرح نجوم أضاءت المسارح بشكل قوى، وكيف كان بسيط مع الناس، وكيف كان منزله مفتوحا لكل الفنانين، وكيف وقف بجانب النجوم الشباب، و هو ما لفت انتباهي. ونحن مهرجان للشباب، فكان لا بد وان نكرم هذا الرجل الذي ظل يدعم الشباب والنجوم علي مدار تاريخه. وللأسف نحن حاليا نعاني من صعوبة في اكتشاف المواهب، وهذا يتطلب عناية واهتمام بالموهبة إلي ان تصل وتحقق طموحاتها.

## ما رؤيتك للدورة الجديدة وما الذي سيضاف فيها؟

انتهينا من الدورة السابقة ومازالت ملامح الدورة القادمة مجهولة ولكن سيكون هنا دعم أكثر للمشاركات الدولية. في الدورة السابقة كانت هناك مشاركات دولية تمثلت في ليبيا، في الدورة القادمة سيكون هناك مشاركات أكثر، لأن فكرة الاحتكاك بين بيئات مختلفة وثقافات مختلفة مهمة جدا للشباب. الآليات ربما تكون صعبة إلي

هم نتاج مجموعة هذه المشاريع وليس آفاق فقط.

## ما طبيعة المهرجان، وهل هناك نوعية معينة من النصوص يقبلها، وكيف يتم التقييم إن كان هناك أكثر من نوعية للعروض المقدمة؟

المهرجان طبيعته مختلفة قليلا، وقد كان الأول من نوعه وقت أن بدأنا، وأصبح هناك أكثر من مهرجان بدأ في الاستعانة بمنهجنا وهذا شئ جيد، أن يأخذوا منا شكل أو أسلوب أو طريقة مسابقة، فنحن عندما بدأنا كنا المهرجان الوحيد الذي يوجد به عدة مسابقات، و أصبح الآن هناك مهرجانات عديدة، وأنا سعيد بنجاح الفكرة، يجب ان لا نقصر المهرجان علي 6 أو 7 أيام فقط، بل لا بد من التنوع ووجود الأشكال المختلفة ونجاح الفكرة هو ما جعل العديد من المهرجان تنحو نفس المنحى، واثمي ان تحذو جميع المهرجانات نفس الحذو، .. الناقد الكبير حمدي الجابري أطلق علي المهرجان اسم مهرجان المهرجانات، لأنه يضم مجموعة مسابقات بداخله، وأنا سعيد ان هذا الشكل فرض نفسه حتي علي المهرجانات الكبرى. ونحن ثمر بعدة مراحل، مرحلة المشاهدة ومرحلة التصفيات ثم تقسيم المسابقات ثم مرحلة الtop1 وهذا يكون لأفضل العروض الموجودة، أفضل تمثيل، أفضل مونودراما، أفضل موسيقي، أفضل سينوغرافيا وهكذا .. أما بالنسبة لنوعية النصوص ففي الدورة السابقة اخترنا النصوص التي تقدم للمؤلف العربي حتي المعالجات فهي ايضا معالجات لكتاب عرب، اما الدورة القادمة فلم نفكر في بعد في اختيار تيمة النصوص التي سوف تقدم، ولكننا نحاول قدر الإمكان عدم التضييق علي الاختيارات.. فعندما اخترنا تيمة الدورة السابقة حاولنا الحفاظ علي الهوية العربية، وفي نفس الوقت عدم تحجيم الفرق في اختيار النصوص لأننا نحاول البحث عن آفاق جديدة، وبالتالي لا بد وان نبث عن آليات مناسبة لما نطرحه .

## هو مهرجان للفرق المستقلة.. من أين يتم إذن الحصول على الدعم؟

منذ الدورة الأولى ونحن نتلقى الدعم من قطاع شئون الإنتاج الثقافي

سعادتي في دعم المواهب الشابة وهدفي

تنمية قدراتهم بشكل جيد



صاحب الجائزة الثالثة في مسابقة الهيئة العربية

# عبد النبي عبادي: نصي ينتصر للإنسانية ويحارب التعصب



عبد النبي عبادي شاعر وكاتب مسرحي تخرج في كلية التربية ويعمل مدرسا للغة الإنجليزية، وعضو بنادي الأدب بمحافظة قنا، نشر له عدد من الدواوين «على بعد فاطمة أو أقل»، «ولا هي تشتهيك ولا هم يعرفونك» والذي حصل على المركز الأول جائزة المسابقة المركزية لقصور الثقافة ٢٠١٤، «الشعر والعولمة» دراسة نقدية، كما حصل على جائزة مسابقة المجلس الأعلى للثقافة دورة بهاء طاهر ٢٠١٥ المركز الثاني عن ديوان «من جزن الحظ»، وجائزة الفجيرة لمسرح المونودراما المركز الثالث عن مسرحية «مليكه»، ووصلت نصوصه المسرحية للأطفال والكبار للقائمة الطويلة ضمن مسابقة الهيئة العربية للمسرح ٢٠١٨، ليحصل على جائزة المركز الثالث عن نص «سيدة اليوتوبيا».. التقينا به للحديث عن الجائزة ومشواره الأدبي.

حوار: روفيدة خليفة

- في البداية كلمنا عن أهمية الجائزة الخاصة بالنسبة لك؟

أي جائزة تخرج تمنحها الهيئة العربية للمسرح، الجهة الأكثر ذبوا في الوطن العربي، من حيث تنظيم المهرجانات والفعاليات يشكل أهمية فارقة للكاتب، لأنها تضمن للفائزين طباعة أعمالهم لاحقا، كما تروج لهم بشكل يتيح لهم فرصة التواصل مع المخرجين لاحقا وإنتاج هذه النصوص، و الجائزة أعتبرها تنويجا للنصوص المسرحية المعدودة التي كتبتها.

-حدثنا عن النص الفائز «سيدة اليوتوبيا»؟

النص يرتكز على فكرة اللاجئين والأسباب التي تؤدي بهم الى أن يتروا أوطانهم ويرحلوا تجاه المجهول في مواجهة الفوضى والموت، والخط الدرامي الرئيسي يرصد صراعا من مستويين، الأول: العنف الذي يسم بعض الفكر الديني في الوطن العربي والتشدد الغير مبرر، وفي نفس الوقت يحاول النص أن يذكرنا بأن التعصب الديني ليس حكرا على العرب أو المسلمين فبرصد التعصب الديني من الأوربيين الراضين لأي فكرة مخالفة لهم، أما الثاني: فهو صراع بعض الجماعات الدينية مع الشباب في الوطن العربي: هل يعتبرونهم وقود الثورة، خلقوا الفوضى وأضاعوا الأوطان، أم يعتبرونهم الأمل في الغد وأصحاب الصرخة المدوية التي تبحث عن نهار جديد.. في حقيقة الأمر كثير من الأصوليين يعتبرون أن الثورة هي سبب الفوضى لأنهم

حاجة للمتابعة بقدر حاجتي لاستحضار معاناتهم بشكل نفسي وروحي واستحضار عذابات اللاجئ وحيثه بين وطن ضائع ومأوى يبحث عنه، وهذا لم يكن صعبا لكوني شاعرا في الأساس، وللأسف لدينا إشكالية كعرب وعند اللاجئين تحديدا - وتلك التي ارتكزت عليها في تحديد نفسية اللاجئ- وهي أن اللاجئ يدور في صراع بين هوية يتزكها وبين هوية أخرى ذاهب إليها يرفضها من الأساس، وقد ظل الحوار يتصاعد بشكل فلسفي أحيانا وتقريرية أحيانا أخرى، حتى يصل لدروة درامية تضع العقل في مواجهة القلب و الدين في مواجهة الفلسفة.

- وما الدلالة اختيارك لسيدة اليوتوبيا اسما للنص؟

يروا بشكل تقليدي.. ليس هناك قدرة على الفصل بين الدين كمفهوم ثابت وبين التدين كمفهوم متغير، والنص يحاور كل هذه الأفكار وينتصر للإنسانية بغض النظر عن العرق والجنس واللون والدين، فالأصل في الإنسان هو إنسانيته وليست هويته.

- القضية شائكة وتحمل جوانب إنسانية كثيرة، فهل شاهدت أفلام وثائقية عبرت عن ذلك قبل كتابة النص؟

لن أنسى مشهد الطفل السوري الذي عثر عليه غريبا في أحد السواحل أثناء محاولة أسرته الهرب، حالة اللجوء متجسدة في تاريخنا كعرب، فجزء من القضية الفلسطينية أزمة لجوء، وجزء من إرث القارة الإفريقية أيضا أزمة لجوء لدول أخرى، لم أكن في



## - تتقن الإنجليزية وبالتأكيد قرأت الأدب الإنجليزي فكيف أفادك الأمر في كتاباتك؟

هناك إشكالية في ثقافتنا كعرب وشرقيين، وهي أن الروحانيات لدينا أعلى، وحضارتنا تُعلي من قيمة الروح، لكن قدرتنا ككتاب على التعبير عن هذه الروحانيات أقل من الغرب رغم أن ثقافتهم مادية، لكن قدرتهم على رصد التجارب الاجتماعية والنفسية والعاطفية بديعة، ويتعاملون بحسابات موضوعية، في المقابل نحن نعاني ازدواجية بين الروح والجسد، المادي والمعنوي، المقدس والمبتذل، والديني وغير الديني، هذه التناقضات تخلق خفوتاً إبداعياً أحياناً، قراءة النص الإنجليزي أو النص المخالف لثقافتنا في العموم تجعل لدى الكاتب إحساس بموقعه في الكون بينما قراءة نصوص بنفس السياق الاجتماعي والثقافي قد تعزلك عن الآخر وعن القضايا الإنسانية والكونية، فنصوص شكسبير باقية حتى الآن لأنها ناقشت قضايا جوهرية إنسانية وكل ما هو إنساني بالضرورة عالمي وبارئ، حين أكتب عن الفقير في جنوب مصر بشكل شفاف وحقيقي، سيشرح بالنص الفقير في أمريكا أو فرنسا، المبدع في مصر يكتب وعينه على المترجم، يحاول مغازلة الغرب وهذا ليس محموداً.

### - كلمنا عن نص مليكة؟

الصراع الرئيسي فيه يدور حول امرأة لا تنجب، و هل الأزمة تخص هذه المرأة وحدها أم أن زوجها مسئول بشكل أو بآخر، وهل يشكل الأمر نقصاً أو عائقاً لها؟ .. تتصاعد الأحداث بشكل شاعري يجعل «مليكة» تتساءل عن قيمتها وهل ينفي عدم إنجابها أوثقتها وإنسانيتها وكونها زوجة ويقبل من دورها في الأسرة والمجتمع، يقوم الصراع بين مليكة التي تُعبر بعدم إنجابها من حين لآخر، وبين الزوج الذي تحكمه عادات المجتمع وتقاليد الأسرة، حتى تصل في النهاية للحظة التي تحمل فيها طفلها فتتفصل عن زوجها، حيث رأت أنها كانت الربة التي تمنح وبالتالي تستطيع أن تمنع وأنتصر النص لمليكة الإنسانية.

### - وماذا عن جحا وحمار الفيسبوك؟

نص كتب للأطفال ويعالج فكرة انتشار صفحات التواصل الاجتماعي مجهولة الهوية، وهل الشباب والأطفال قادرين على التعامل مع هذه الصفحات أم أنها تشكل فراغات ومساحات مجهولة قد تصف بهم ويمستقبلهم.. النص يستند إلى الحكاية التراثية ويحاول استثمار بعض مفارقات جحا المعروفة في وضع نص معاصر، جحا يفقد حمارة ويبحث عنه من خلال الفيسبوك ويساعده في ذلك الشباب بكتابة الرسائل وعمل الهاشجات، فيبدو أن هناك إسقاط قاس على المعاصر و محاورة بين ما هو تراثي وما هو معاصر للوصول إلى إجابة عن: هل التقنية هي نقيض للتراث وهل التكنولوجيا شر لابد منه أم خير يجاوزه بعض الشر أحياناً؟ النص محاولة للتخلص من فكرة كتابة النص الذي يداعب عواطف الأطفال، فأحياناً نكتبه بوعي أصغر من وعيهم سواء في الإعلام أو السينما أو التلفزيون، الطفل في الفيلم الإنجليزي بطل لكن لدينا الطفل مهمش، وهناك نوع من التقرير الغير مبرر، وهذا يكشف مدى صعوبة الكتابة للطفل في كل الأشكال الأدبية، فأنت تكتب لطفل ليس هناك معايير ومقاييس ثابتة لوعيه، وقد أصبحوا يقرأون وقفروا إلى مناطق أعلى من وعي بعض الكتاب حتى أنهم يكتبوا ريفيوها ومقالات، جبل بهذا الشكل علينا النظر إليه كبطل ورهان للمستقبل.

### - ما العقبات التي تواجهك و أبناء جيلك؟

الأساس في الإبداع هو السمو والإنعتاق، وحديثنا عن المعوقات ليس نوع من الشكوى بل محاولة إضاءة المشهد، وأهمها البعد عن العاصمة فعلى الرغم من توافر النشر لكن طموح الكاتب ليس النشر فقط، بل المناقشة وعقد الندوات وعرض النص على خشبة المسرح، البنية التحتية عامل يعيق المبدع في قريتنا والقرى المجاورة ليس لدينا قصر ثقافة، بالإضافة لمركزية المهرجانات في القاهرة ويظل الجنوب مهشماً.

### - ما آخر أعمالك التي تعكف عليها حالياً؟

تحدثنا عن الجنوب ومبديه وأنا لست ناقداً متخصصاً ولكن لدي رغبة في لفت الانتباه لكل ما فيه جمال، لذا أعكف على إنجاز دراسة مقتضبة عن إبداع الجنوبي درويش الأسيوطي والهوية المسرحية لدينا، ومن ناحية أخرى مازلت أواصل كتابة مجموعتي الشعرية الثالثة فأعمل بين الشعر والمسرح والإطار النظري.

## «اللي نعرفه أحسن من اللي مانعرفوش» شعار مسارحنا في التعامل مع المؤلفين



### النثر والشعري والطفل؟

في المونودراما اعتبرت أي أكتب قصيدة طويلة لكن مع الانتباه لحرفية الكتابة المسرحية، فلن استسلم للغة الشعرية وأنسى اللغة الإشارية والديكور والإيماءات وغيرها، هذا من خلال الخلفية النظرية التي لدي عن المسرح والتي جعلت مني كاتباً لقصيدة طويلة لكنها مؤداه على خشبة المسرح، نص شعري تفعيله، ثم نص شعري عمودي، ثم حاولت اختبار نفسي بشكل مختلف فكتبت نص مسرحي نثري لأختبر هل الشعر فعلاً يُكسب النصوص تميزها أم هناك شئ مختلف، فالمرحاة بين ثلاثة نصوص بموازين مختلفة ومستويات لغوية وتقنيات مختلفة تجعل الكاتب يتقدم ويرتقي في سلم الإبداع سريعاً، بينما الإصرار على القوالب الثابتة والأهواط المحددة لفترات طويلة وإلى حد كبير تعطل طاقات المبدع.

### بما أنك شاعر في الأساس أين تكمن الأزمة في ندرة المسرح الشعري؟

الشعر المكتوب في تراجع وعوامل الحداثة التي دخلت وانتشار قصيدة النثر واستسهال كتابة الشعر جعل من العثور على نص جيد ومخرج يفهم النص وممثل لديه القدرة على اللفظ بشكل صحيح أمر صعب ومعقد.

### - لدينا اهتمام بنقد العرض المسرحي و لا نهتم بنقد النص المسرحي.. فكيف ترى ذلك؟

أهتم بالنص، وكتبت منذ فترة مقال عن نص مسرحي للكاتب كرم نبيه، والنص فائز بجائزة ألفريد فرج، لا أقول أن النص راقي كلياً، ولكن وجدت به مساحة لأعبر عن رأيي، فالنقد إبداع أصيل وكلما كان الناقد يكتب بروح المبدع كلما كان أكثر رحابه وإخلاصاً للجمال والتصاقاً بالنص، لكن أحياناً النقد يقع في فخ النظريات والقوالب الأكاديمية الجاهزة ونضع النصوص في هذه القوالب ونخرج بنتائج غالباً تكون مبتورة أو فيها نوع من التجني، الأساس في النقد هو البحث عن الجمال. حالياً نكتب نقداً كنوع من الإرهاب النفسي للكتاب الشباب، أو لمحاولة التنظير لجيل معين حتى ندعمه برؤى نقدية ونتغافل عن جيل آخر بحجة أنه لم يضع تجربته تحت الميكروسكوب أو لم تقدم بالشكل الكافي، كل هذه الدعاوى مردها الأساسي هو الكسل، لدينا نقاد مازال يكتبون عن إبداع الستينيات والسبعينيات وحتى الأربعينيات لست ضد هذا ولكن الناقد الذي لا يطور أدواته ولا يجاري ما هو مكتوب ولا يحتك بالنص الإبداعي المعاصر، ناقد غير مخلص.

يتحكم في الصراع سيدة أوروبية ليست بعربية أو مسلمة، تواجه أحد المتطرفين العرب الذي يرفض أن تقدم العلاج لزوجته داخل المخيم بحجة أنها كافرة، وبرغم اختلافها فالحس الإنساني جعلها ترفض وتواجه السباب والتعدي، حتى تصل مع بعض صديقاتها لأن تقتحم المخيم وتقدم الدواء للسيدات المغلوب على أمرهن، إلى أن ينتهي الأمر باحتراق المخيم بالكامل بسبب تعصب الأوربيين الذين قرروا حرقه تخلصاً من اللاجئين، فتصعد «مارشياً» خشبة المسرح وكل شئ يحترق حولها وهي تحمل طفلاً رضيعاً - ابن ذاك المعتصب الذي رفضها في البداية- وتخاطب الجمهور وتقول «مدوا أيديكم» وينتهي النص، وهنا التساؤل هل الخطاب موجه للجمهور أم للعالم والإنسان. هي رمز يبحث عن كون يحتمل كل البشر بغض النظر عن عرقته، من الناحية الأدبية إن أردنا تأويل العنوان فكلمة سيدة لها ظلال كثيرة النماء والخصوبة والاحتواء والوجود، واليوتوبيا تعني كل شئ مقبول لدى الإنسان ويرقي ويسعد إنسانيته.

### - كيف ترى فكرة تحديد قالب للمسابقة؟

هذه نقطة خلافية ومثيرة للجدل، وأنا لست ضد وضع التيمة، ولكن صياغة التيمة أو الفكرة الرئيسية هي التي تحدد مدى انغلاقها أو رحابتها، ففكرة التيمة في المطلق قد تكون سيئة ولكن لو أنها متصلة بواقع الدول العربية المعيش حالياً أعتقد ستسهم في أن نجعل منها مُعين فيما بعد، وربما تخلق نصوصاً تناقش الواقع بعيداً عن الشكل الفج الذي عاهدناه الفترة الماضية، بحجة أن الفن يعكس الواقع.

فكرة الواقع المستخدمة تجارية حق يراد بها باطل، دور المبدع ليس عرض الواقع بل تفكيكه وعرضه وفق رؤية خاصة، وأن يرى الجمال في القبح الموجود في الشارع ويجلبه، علينا الإخلاص لقضيانا وهويتنا لأن بعض المثقفين ينظرون لهويتنا بتعصب وانغلاق، فنحبب محفوظ لم يصل للعالمية إلا بالإغراق في المحلية.

### - كيف ترى استحواذ النصوص المصرية على ثلاثة جوائز للكبار وأخرى للطفل، في مسابقة الهيئة العربية، خاصة مع القول بوجود أزمة تأليف؟

هناك ثلاثة نقاط أساسية إذا أدعينا أنها أزمة في النص المكتوب، إن كل المسابقات خلال الأعوام السابقة معظم نصوص القوائم الطويلة والقصيرة والفائزة كانت مصرية، وثانياً أن معظم العروض في مسارحنا لنفس المخرجين والمؤلفين، الأزمة في تبني مسارحنا لأشخاص بعينهم تحت شعار «اللي نعرفه أحسن من اللي مانعرفوش» أو لأنهم لا يريدون إرهاب أنفسهم في البحث عن جديد، لماذا لا يكون هناك كتاب يضم النصوص الحاصلة على الجوائز ويوضع في المؤسسات المختصة بالإنتاج المسرحي، أما فكرة أنها قد لا تكون ملائمة للعرض على خشبة المسرح فليس على المؤلف أن يكتب نصاً ملائماً للعرض تماماً، هنا يأتي دور المخرج و الدراماتورج، والمؤلف نفسه في مرحلة معينة إن اقترحت عليه بعض التعديلات سيفعلها.

### - لتحدث عن بداياتك مع الكتابة المسرحية؟

أنا شاعر في الأساس وعلاقتي بالمسرح حديثة، كتبت عام 2018 أول نص مسرحي بعنوان «مليكة» وهو مونودراما شعرية وحصل على المركز الثالث لجائزة الفجيرة الدولية للمونودراما، مما جعلني أتأمل موقف من الكتابة المسرحية ومحاولة استثمار هذا الفوز بنص آخر وكتبت في نفس العام «أيام خراسان» ووصل للقائمة الطويلة العام الماضي بصحبة نص الأطفال «جحا وحمار الفيسبوك»، مما أعطاني ثقة أكبر واعتبرتها إشارة تشجع على الاستمرار في الكتابة، فكتبت «سيدة اليوتوبيا».

### قصت هذا التنوع في كتاباتك بين النص

الناقد الذي لا يطور أدواته ولا يحتك بالمعاصر غير مخلص



# في مسرحية «وجوه»..

## الشياطين ترقص والأقنعة تتمرق



وفاء كمالو

تأتي مسرحية وجوه كقطعة فنية مذهشة، تمثل حالة إبداعية مغايرة، تحمل بصمات مسرحية عربية تبلورت عبر رؤى المخرج الليبي شرح البال عبد الهادي، والمؤلف الليبي أيضا فتحي القابسي، وفريق التمثيل من نجوم مصر وشبابها الواعد، وهي من إنتاج فرقة ناصر عبد الحفيظ المسرحية المستقلة، وتعرض حاليا على مسرح نقابة الصحفيين، وقد حظي العرض برعاية وزارة الثقافة بالتعاون مع صندوق التنمية، ليقوم بجولة محلية في مصر.

ترتكز مسرحية وجوه على سيناريو يضم مجموعة من المشاهد المتوالية، نسج منها المؤلف عرضا يمتلك شرعية وجوده الدرامي، حيث الفعل والتصاعد والتدفق والكشف الثائر عن مراوغات الحقيقة المفرعة، وتظل الرؤى تنساب -، تتقارب وتتباع وتتناقض لتبدو كلوحة سيربالية، يختلط فيها الذاتي مع الموضوعي والخاص مع العام، وتنشطر فيها الأعماق، لتتحول إلى شظايا ونبضات، وعبر سحر الأفكار وجموعها المثير تأخذنا الحالة المسرحية إلى اشتباك شديد التكثيف والدلالة مع وقائع حاضرنا العنيد، حين تتضح أبعاده وأعماقه وترقص شياطينه، لتصبح اللحظات الفاصلة في تاريخ وجود الإنسان، مسارا للجدل بين الفلسفة والتاريخ والسياسة والاقتصاد، خلال مسارات السقوط والصعود والردة والانكسار.

كتب المؤلف فتحي القابسي نصا إنسانيا حديثا، يذكرنا بفلسفة بيكاسو حين رسم وجوها تعددت فيها العيون والأفواه والأنوف، لي طرح رؤيته لمعنى الزيف والتناقضات، ويبحث عن الحقيقة المرآوية، عبر كتابة بلا مركز يميزها التنوع والثراء، ارتبطت بفكرة سقوط المرجعيات المعرفية والاجتماعية، حيث لم يعد للعمل الفني مفهومه الحديث بؤرة محددة ينطلق منها، لكنه ينمو ويتشكل عبر اختلاف الرؤى وتعدد الأماط، فالمسرح الآن يشهد تحولا جذريا ينتزعه بقوة من سلطة المطلق والمجرد والواقع والمحاكاة، ليندفع إلي خصوصية الذات، وإيقاعات الحس والمشاعر، وذلك في سياق تتكسر فيه مفاهيم التتابع الزمني للحكاية والحوار والحدث، حيث تغيب الأطر والمرجعيات وينتفي مبدأ الوحدة العضوية، لنصبح أمام جماليات شرسة مغايرة يبعثها تفجير المعاني الأحادية للمشاهد وتحويلها إلى موجات من التكوينات المشاغبة بصريا وفكريا ودلاليا، ورغم أن البناء الدرامي في تجربة وجوه قد تبلور عبر صيغة المونودراما، التي تركز فلسفتها على الرومانسية والعزلة والنزعة الفردية، إلا أن أسلوب الكتابة قد كسر هذه المفاهيم واخترق حدودها الساكنة، ليضعنا أمام موجات

لنتحتفل بالحياة وإرادة الإنسان، وفي هذا الإطار لم تكن الوجوه التي رأيناها، هي وجوه تقليدية معتادة، فقد كسر المخرج كل قيود القهر، ليواجهنا بتجربته التي تعددت فيها الصور واللقطات والأفكار، حين تراكمت بأسلوب جدي في فضاء رحب شهد أسلوبا أدائيا مختلفا ابتعد

الواقعية الصادمة، التي تكشف عن بشاعة الحقيقة واستلاب الإنسان في زمن القهر والتسلط والغياب.

اتجه منظور رؤية المخرج شرح البال عبد الهادي إلي ثورة جمالية صاخبة تعلن العصيان على الردة والتسلط، تدين الرضوخ وتبحث عن المعنى والهدف وتتنجه إلى المستقبل





القاسية، حين انهارت الأحلام وامتدت الانكسارات، وطلبوا من الشاب أن يغني في جردل الدهانات، فالزمن الحالي لا يعرف إلا الأصوات الشاذة والكلمات الرخيصة الهابطة بعد أن صدر قرار يموت الجمال والشعر والأحلام .

يتضافر الأداء الحركي والصوتي والجسدي لبطل العرض وفريق العمل ونعايش إدانة جمالية رفيعة المستوى لمفاهيم التسلط واستلاب الوعي، ويلمس المتلقي أبعاد موهبة ناصر عبد الحفيظ وإدراكه الحاد لطبيعة الشخصية والحالة المسرحية، التي تموج بإيقاعات الغياب والخيانة وحمية التغيير، وتقترب النهاية التي تبلورت عبر صياغة مغايرة مسكونة بالدهشة وقوة الإيحاء، حيث تتحرك الأجساد الشبكية وهي لا تزال ترتدي الأفتحة، تدفعها خطوط الحركة إلى تكوين فرقة موسيقية، يلعبون على الكمنجات والوترات الوهمية، لتخترق الأصوات الجميلة قلوب وعقول الجمهور، بينما نرى الفتى الشاب يلعب دور المايسترو ليقود الفرقة، ويرسم أبعاد استعارة بليغة تؤمن بالحرية والمستقبل .

نجم هذه التجربة هو الفنان الجميل ناصر عبد الحفيظ صاحب طاقات الوهج والموهبة والحضور، بعث حالة من التواصل المدهش مع الجمهور، وقد شاركه مجموعة من الشباب ا لواعد، محمد عاشور، ياسمين صادق، هنادي المليجي، مصطفى صادق، يارا حامد، ميار الدالي، عبد الرحمن حمدي، وشادي عبد الغني كان الديكور والعرائس والماسكات لمحمد فوزي بكار، والموسيقى لأمير العراقي، وكان تصميم وإخراج الاستعراضات لهدير حلمي.

لنلمس قسوة جرائم اغتيال النبض وتكريس الزيف والتزدي، وفي هذا السياق استطاعت لغة الإخراج الرشيق أن تمنحنا شعورا صاخبا بحرارة الحالة المسرحية وتدققها المثير، رغم غياب الحوارات التقليدية، والارتكاز بشكل أساسي على المونولوجات .

حين تحدث الشاب عن اغترابه وعذابه، دفعته خطوط الحركة إلى الأجساد الواقفة على اليمين واليسار، يسألها عن الدفاء وعن حضن أمه وحنانها، لكنها تتباعد بقوة لتكشف عن بشاعة مستحيلة، تدفع بالشباب إلى أعماق القهر والعذاب، فالتواصل مستحيل والنداءات تائهة والعلاقات المبتورة هي المسار إلى دوامات الليل والدخان والغياب، وتظل مفارقات العذاب تتشكل عبر الحركة والضوء والموسيقى، حيث يعود الشاب إلى الكيانات المتسلطة، يحدثها عن البرد والجوع والطاء والوجوه، ويأتي الرد البليغ عبر المؤثرات الصوتية المبهرة، التي اختلط فيها البرق بالرعد بالمطر، واهتزت أركان الطبيعة أمام الذين حاولوا البوح بأن الفقر يقتلهم والجوع يعذبهم، وهكذا يتحول الغضب إلى استعارة درامية دفعت بالصامتين إلى الرقص الذي تضافر مع الضوء والموسيقى والحركة اللاهثة، وظل الفتى وحيدا يجلس أمامنا في مقدمة المسرح يعانق وجوها تطارده على الحوائط - -، يدخن بشره ويسعل بجنون، لكن أحلامه لا تزال تمنحه سحر التواصل مع الحياة .

يغنى الشاب صاحب الصوت الجميل ويستغرق في كلمات الحب الناعمة، الأجساد الصامتة تتحول إلى كورس شديد الاحتراف، يغني نفس الكلمات ونعايش بريق الأحلام المبتورة حين فكر الشاب في احترام الغناء ليبر عن ذاته ويقاوم عذابات الحضيض، وتأخذنا رشاقة الكتابة والحركة وسرعة التقطيع وحرارة الإيقاع، تأخذنا إلى الصدمة

عن مفاهيم الإيهام والتوحد وعن لمحات الجدية والحس المأساوي، واتجه إلى الرؤى العكسية المشحونة بلغة المفارقة الساخنة والسخرية المتهكمة والجروتسك الشرس .

تدور الأحداث في إطار عبثي وجودي غائم، الفراغ يسيطر على خشبة المسرح و المشاعر الضبابية تعانق عذابات الإنسان أمام فراغ الكون الهائل، الخلفية البيضاء القصيرة تشاغب نظيرتها السوداء في العمق، ليشتبكا مع الأحلام المروعة التي تسكن أعماق بطل العرض، الشاب الباحث عن الحياة في وجود مختنق، يحيلنا ببساطة إلى وقائع وجودنا المأزوم في الوطن العربي، وفي كل أوطان الدنيا التي تجاوزت أحلام الإنسان، وفي هذا السياق نصب أمام تشكيل جمالي افتراضي مسكون بالوعي والحركة والانطلاق، ويظل همس الأشباح وجنونها هو صورة لوجود كابوسي، غابت فيه الحدود الفاصلة بين الواقع والأوهام .

تتضافر الموسيقى الساحرة مع خطوط الحركة ولغة الجسد، وتتفجر موجات العذاب عبر مفارقة الحياة والموت، حين يصبح الوجود عدما والإنسان وهما، الملابس البيضاء الطويلة تروي عن الأحران والأكفان، والماسكات المخيفة تواجهنا ببرودة القسوة ووحشية المعنى وانتفاء الدلالات، وتظل إيقاعات الصخب المجنون التي تبعثها لغة الأجساد الساكنة على اليمين واليسار، باعثة لتيارات أحزان الإنسان الذي افتقد الحب والدفاء وتواصل العلاقات، وفي هذا السياق تحول بطل العرض الفنان المتميز ناصر عبد الحفيظ إلى كيان ناري يموج بالحب وإرادة البحث عن الوجود، التفاصيل المخيفة تواجهه ببشاعة الحقيقة و الفراغ النفسي يكاد يدفعه إلى هاوية الجنون، تلك الحالة التي يلمسها المتلقي عبر الصياغة الجمالية للشخصية من حيث الأداء والملابس والحركة ولغة الجسد والأطر السياسية والاجتماعية التي تفتح كتاب الفقر والقهر والبطالة،



# «المقام» ..

## طقسية تفجر طاقات الممثل



أحمد هاشم

يعد المخرج المسرحي المتميز «سعيد سليمان» واحداً من المخرجين القلائل الذين يمتلكون (مشروعاً مسرحياً) خاص بهم، وبالإضافة إلى أن «سعيد سليمان» واحد من هؤلاء القلائل، فهو أيضاً يمتلك ناصية مشروع، ويعمل عليه بجد ودأب، ويمثل كل عرض من عروضه المسرحية لبنة جديدة تساهم في تطوير هذا المشروع الذي يعي صاحبه ملامحه وأبعاده بشكل جيد، وربما ذلك ما جعله يقوم بكتابة النصوص التي يقوم بإخراجها في السنوات الأخيرة، وتعكس بعض ملامح مشروع الذي يشي بغرامه بالطقوس على اختلافها، وكذلك باستخدامه للتعبير الجسدي للممثل كبديل مكثف - قدر الإمكان - عن الحوار الذي قد تتجاوز اللغة الجسدية بقدرتها على التعبير، ومن ثم يحتاج الممثل الذي يعمل مع «سعيد سليمان» إلى كثير من التدريب ليس فقط على النص، بل على فنون الأداء واللياقة البدنية أيضاً، ويجعل الممثل يعيد اكتشاف قدراته الذاتية من جديد.

وفي تجربته الأخيرة التي خاضها مع الثقافة الجماهيرية عبر «فرقة الفيوم المسرحية» قدم عرض «المقام» من تأليفه وإخراجه، وشارك به في المهرجان المسرحي لإقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد، وفيه يواصل مشروعه القائم على عدة محاور ترتكز على التجريب الذي اتخذ منه نهجاً مغايراً لمشروعه الذي جعل من الطقوس المختلفة مادة له، مما تتيحه تلك الطقوس من الاعتماد على اللغة الجسدية للممثل للبحث بأسرار ودلالات ورموز الطقس الذي لا يوح بكل أسرارها عبر اللغة الصوتية، ومن ثم يظل كل طقس يحتمل التأويلات المختلفة التي لا يوح بها إلا لمن جاهد في تفسيره وحاول سبر أغوار إشاراته، ومن هنا كانت أعمال «سعيد سليمان» في غالبيتها لا تعتمد على نصوص تقليدية تلعب فيها الكلمة الدور الأكبر، بل تعتمد على نصوص تلعب فيها لغة الإشارة الرمزية دوراً محورياً، ومن ثم أيضاً يبرز دور الإرتجال في تلك الأعمال، وقد لاحظنا ذلك من قبل في كل أعماله وأخرها عرض «شامان» الذي قدمه مسرح الغد.

وفي عمله الأخير «المقام» يسير بثقة على نفس نهجه داخل مشروع الذي يعتمد على تفجير أقصى طاقة إبداعية لدى الممثل، وكما في أعماله السابقة التي يحاول فيها جعل المتفرج جزءاً من الحالة المسرحية التي يقدمها في حدود ما يتيحها مكان العرض، فهو في تجربته الأخيرة يمزج بين الممثلين والجماهير خارج المسرح، فالكل يستعد للمشاركة في الإحتفال بمولد صاحب الضريح الرابض في منتصف خشبة المسرح، واختيار المؤلف/المخرج للمولد يحقق له تواجد فئات مختلفة من البشر، ويحقق الطقسية الترميزية وهي الخامة التي يفضل المخرج تشكيل نسيج عروضه منها. ومن هذا الحضور المتميز من المتفرجين، وصانعي المولد / الممثلون، يعاد تقسيمه إلى فئتين رئيسيتين داخل المسرح، تجلس إحداها في صالة العرض وهو الجمهور الحقيقي، بينما تتناثر الفئة الأخرى بين المتفرجين قبل أن تصعد خشبة المسرح حيث يربض المقام، إن تلك الفئة هي التي تشارك في إحياء المولد، وكل مولد، وتتألف من (الغازية، المهرجة، النشالة، والمجذوب، المتحرش، العبيط، ضاربة الودع، الفتوة، المثقف الذي تفصله عن الجنون شعرة واهية، والقادم ليرمي بحمل همومه لصاحب الضريح، وغير ذلك من البشر المنهكين من حملهم)، وما إن تبدأ طقوس المولد حتى يكتشفون عدم وجود صاب الضريح في مرقده، مما يجعلهم في ورطة التهديد بإلغاء تلك الإحتفالية التي يحقق منها الجميع مأربه، ومن ثم كان لإيد الخروج من تلك الأزمة بالبحث عن ولي يشغل الضريح مؤقتاً لئلا يحتفالية هذه الليلة، ويقع الإختيار على أحد المتفرجين،

بكل مساوئها حيث أن مثل تلك الشخصيات من السهل السيطرة عليها وحكمها وفرض سطوته عليها إذ لا قبل له في مواجهة الشخصيات الأخرى وستسبب له المتاعب لو تواجدت حتى كحل في رؤوس الناس، وها هي قد رفضت الإنصياع للمثقف الذي استدعاها، لتعكس تلك الرؤية وعى «سعيد سليمان» وامتلاكه لرؤية تجاه واقعه وهي رؤية تفرض احترامها حتى لمن يختلف معها.

وقد صيغت تلك الرؤية ببساطة أدت إلى تفاعل جمهور العرض معها، وقد كانت فرقة الفيوم المسرحية في أدائها على مستوى الوعي بحمل تلك الرؤية وتجسيدها حية عبر قدرات أدائية كبيرة تؤكد على رسوخ أصحابها في مجال التمثيل، وجاء الفنان الكبير «محمود عبدالمعطي» متلبساً بشخصية المثقف المجنون منذ اللحظات الأولى خارج المسرح ومع اندماجه وامتزاجه وسط الجمهور وتفاعله معهم بصورة تجعل من المستحيل معرفة شخصيته الحقيقية، إن هذا الفنان معجون بالموهبة، ومنحه الله منها (من وسع) فمن يراه في شخصيته تلك لا يمكن له أن يصدق أنه هو نفسه صاحب دور المفتى في عرض الموسم الفائت «طقوس الإشارات والتحويلات» لقد وصل بنضجه الفني إلى القدرة على القيام بأدوار وبنفس الكفاءة، والفنان الكبير «محمد طرفة» أحد أعمدة الفرقة الكبار جاء في دور الشحات القعيد وكأنه خلق هكذا، إن «طرفة» مع الخبرة لم يعد يقوم بالتمثيل بل يقوم بالتجسيد الفني وأصبحت لديه المهارة الكافية لإستدعاء الشخصية عبر الذاكرة الإنفعالية بكل يسر، ولم تتح مساحة شخصية الغازية للموهوبة للغاية «جيهان رجب» لإظهار قدراتها التمثيلية المتوهجة دائماً، والتي ألهمت بتوجهها شخصية «مؤمنة» في «طقوس الإشارات» من قبل، كما تألق في حدود الدور المرسوم له كل من (مجدى محمود، هاجر نعمان، منة الله بدوي، عادل عويس، أمير عبدالمعظم، مراد مروان، سهى أبو القاسم، أميرة فتحى قطب، محمود حربي، هارون على أحمد، حسام مجدى، أحمد أشرف، مصطفى محمد، رانيا مصطفى، جلال رضوان) كما جاءت أشعار «محمد حسنى إبراهيم» كجزء من نسيج الحدث، أضفى عليها «محمد الوريث» بألحانه الشعبية الملائمة لوجوه الحدث بعداً جمالياً رائعاً، وحرص مصمم الديكور «محمود الغريب» على أن يكون تصميمه للمقام غير معوق لحركة الممثلين سواء قبل أو بعد تفكيك أجزائه، كما كان اختياره للون الأبيض معمقاً للبعد الروحاني للمولد الشعبى.

إن «سعيد سليمان» كمخرج صاحب مشروع مسرحى مغاير هو مكسب بلا شك لمسرح الثقافة الجماهيرية تنمى ألا يبخل على جمهور الأقاليم بإبداعه المتميز هذا بعد تلك التجربة.

ويتم استدعائه لصعود خشبة المسرح، ليتم التأكيد مرة أخرى - بعد الإمتزاج الذي حدث خارج المسرح - على أن الجمهور هو جزء لا يتجزأ من الحدث مما يتضمنه ذلك من دلالة. وفي النهاية يقع الإختيار على المثقف/المجنون ليحل محل الولي، ويتم تنصيبه، يتجمع حوله المريدون من طالبى البركة الذين يأنف منهم جميعاً ويفهمهم بالفاهة والحقارة، وي طرح عليهم لعبة تتلخص في تحويلهم - عبر بركاته - إلى شخصيات أخرى من التراث العربى والإسلامى، لتصبح الغازية / رابعة العدوية، النشالة/الأميرة ذات الهمة، المهرجة/ ملاك، المتدين المرعوب/ الشيطان، العبيط/ الحلاج، المداح/ ابن عربى، والمتحرش / مجنون ليلي قيس ابن الملوح، وآخر أبو زيد الهلالي، وآخر أبو القاسم، لتصبح الشخصيات مختارة بعناية بل ومن أعلام العرب، وأصحاب المقامات الرفيعة، وحين يرغب المثقف / المجنون في استكمال اللعبة الوهمية وقيادتها تنقلب عليه الشخصيات الجديدة، بل وتحترقه ولا تمثل لأوامره، وحين ترغب تلك الشخصيات في ممارسة ذاتيتها في أنوابها الجديدة يأتي رجل الأمن صارخاً فيهم منهي اللعبة، ويكنس خشبة المسرح من آثارهم، أمراً بإعادة تركيب أجزاء الضريح التي سبق وتم تفكيكها، وهنا يطل علينا «سعيد سليمان» المؤلف / المخرج بأطروحة الفكرية المضمنة داخل عرضه المصاغ ببساطة السهل الممتنع، لتتضح شفرات رسالته متعددة الأوجه داخل تلك اللعبة الشعبية البسيطة.

إن ضلوع المثقف بدور صاحب المقام يشي برؤية المؤلف/المخرج لدور المثقف - رغم جنونه البادى - في ضرورة قيادة المجتمع من حوله، فهو الوحيد - وفقاً لتلك الرؤية- القادر على تحويل هوامش المجتمع من الناس - عبر الثقافة - إلى شخصيات مؤثرة في الواقع كالشخصيات المستدعاة من التراث، وإذا كان المؤلف / المخرج يعي المقاومة التي سيواجهها ذلك التحول إلا أنه سينجح في النهاية، ويتبدى وعى «سعيد سليمان» لحقيقة واقعه في عدم سماحه باستكمال تلك اللعبة حتى على مستوى الحلم داخل العرض، لأن استكمالها يعنى وجود مجتمع يوتوبى، وهو ما لن يسمح به النظام الأمنى في أى مجتمع لأن ذلك سيؤثر على دور ذلك النظم والأنظمة المشابهة في أى مكان، بل سيؤثر على وجوده فتلك اليوتوبية لا تحتاج لأى دور أمنى، ومن هنا جاء دخول رجل الأمن إلى خشبة المسرح أمراً بإنهاء اللعبة التي تهدد وجوده المستمد من وجود الهوامش والحرافيش الذين تسهل قيادتهم، بل وقام بنفسه (رجل الأمن) بكنس أى أثر للشخصيات الجديدة من على أرض الواقع الجديد، وبكل حمية طلب عودة كل شئ إلى ماكان عليه وإعادة نصب الضريح حتى ولو لم يكن تحته سوى الوهم، ولتعد الشخصيات إلى هامشيتها الأولى



# موروث العادات والتقاليد في «صبايا مندة الكحل».. حرمان - حبس - كبت - شهوة



✦ جلال الهجرسي



في قاعة مسرح الطليعة بالعتبة الخضراء - القاهرة  
عرض مختبر طقسي، على النغم الشرقي والايقاعات والطبول ذات  
الآثر النفسي، يتكلم عن أزمة المرأة - الصبية - الثابتة في موروث  
العادات والتقاليد الجنوبية- حرمان - حبس - كبت - شهوة

## شعور دائم وفياض بالانوثة

يغتاله ناموس العادات والاعراف الاجتماعية الجنوبية من الصعيد  
المصري الى السودان لاستدعاء الطقوس القبلية الافريقية على  
الطبول والمؤثرات الايقاعية

العرض يعتمد على رواية الفنانة القديرة سميرة عبد العزيز يتشكل  
بها عالم الفراغ المسرحي .. او لنقل عالم الفرجة في فراغ قاعة مسرح  
الطليعة الصغيرة حيث الموسيقيين وفريق الانشاد على الجانبين  
وقفص من الديكور في الخلفية يحتوى مربعات مجسمه تحتلها  
الصبايا .. في كل مربع صبية

تتنوع الاحوال بتعبير الجسد والرقص وتتعد صور الصبايا امام رجل  
واحد .. او فكر ذكوري واحد .. يشكل موروث العادات والتقاليد في  
قيم جمالية شديدة الآثر النفسي والطابع الطقسي .

هي حالة طقسية راقصة تخللها تعليقات روائية وبعض الخواطر  
المساوية ... تعبيرا عن معاناه المرأة في الجنوب .. حتى تظهر  
المخدة وعليها المكحلة رمز الزينة كي تتكحل كل النساء والصبايا  
وكان هذا الكحل الاسود هو سجن المرأة ..

هو راي قد نختلف معه او نتفق .. ولكنه في اتجاه التفسير السلبي  
لموروث العادات والتقاليد باعتباره سجان لحرية وانوثة وانسانية  
المرأة ..

بينما تقوم الثقافة الشعبية على حماية المرأة والسعي بكل الطرق  
لان تكون طاهرة مصدرا لفخر الاسرة والقبيلة ... ومن الواجبات  
الحتمية حمايتها وحفظها شريفة طاهرة ... سيدة بيتها ولا تخرج  
منه .. والرجل خادم لها وراعيها وحاميها ...

وليس مانراه من طقوس معبرا عن حالة استثنائية او فردية ولكنه  
ترجمة جمالية لطابع اجتماعي عام وموروث ثقافي شعبي من  
وجهة نظر مصمم ومبدع العرض

في العرض قيم جمالية عالية المستوى لخدمة الفكر المناهض  
للموروث الشعبي .. رغم ان الفرجة المسرحية تفرض قوانينها  
تقوم على تشويق المتفرج لمتابعة فعل انساني ما يواجهه عقبات  
ويتصارع معها من اجل رغبة معينة او امل معين؟؟ ولكن عرض  
صبايا مندة الكحل يخلو من هذا المفهوم الدرامي .. بل يمتلئ  
بالآثر العام وهو حالة الاندهاش المتوتر على الدوام بالمؤثرات  
الصوتية الموسيقية والبشرية .. في ركام يعتمد في اساسه على الطبول  
والايقاعات المتنوعة والمتجددة والمستمرة على الدوام .. حيث يبدأ  
العرض بالصوت المؤثر الترتيب الذي يستمر لزمان لتأكيد انفصال  
المتلقي عن الواقع من بعد رؤيته للفتاة السمراء المعروضة جالسة  
متربعة على الارض بجانب باب الدخول الى القاعة مع تعمد انتظار  
الجمهور لدقائق امام الباب حتى يراها ويتاملها لتثير التساؤلات  
الغامضة من قبل الجلوس في قاعة المشاهدة .. فيدخل الجمهور الى

القاعة ليجد التشكيل البشري كاملا في قاعة العرض دون اظلام او  
نقطة بداية اضاءة او حتى تقاليد الفرجة كالسلام الجمهوري مثلا  
... لا .. جميع فنانى العرض متخذين اماكنهم .. في الخلفية القفص  
الاسود دو المكعبات التي يملأ كل منها صبية تجلس امامه الجدة  
وامامها ماكينة الخياطة البدائية اليدوية تديرها لتحريك بعض  
القطع الغامضة من القماش في ملابس مزركشة يملؤها السواد  
للجميع باستثناء الجدة التي ترتدي الزي الجنوبي الاحمر الذي  
يتردد في مخدتين على يمينها ويسارها وفي الايقونة الحمراء المزركشة  
على صدر الزي الاسود للصبايا داخل قفص وجودهم في خلفية  
القاعة المسيطرة على صورة التكوين التشكيلي ..

وعلى الجانب الايمن للمتلقى مجموعة المنشدين والايسر مجموعة  
العازفين ويحتل المتفرجين الضلع الرابع للقاعة في مساحة صغيرة  
وعدد مقاعد قليلة لآثاره الشعور بالغرابة والاستثنائية داخل هذا  
الوجود الجنوبي المسيطر على المكان والحالة الصوتية الضوئية  
التشكيلية التي بلا شك تبتلع المتفرجين تشكليا وبالتالى وجدانيا  
وروحيا ... وسط ايقاعات يقل خلالها النغم نسبيا ويتنوع بين

الشرقي على الات القانون والناي والعود وسط سيطرة الطبول  
والبركشن والتاثيرات الايقاعية التي تعتمد عليها الحالة الطقسية  
بشكل عام وسط حركة تتسم بالثبات في اغلب الاحوال للجميع  
بعد ان تدخل الفتاه من جانب الباب الخارجي الى داخل القاعة  
التي تتقرفص فيها امرأة مغطاه بالكامل ويجلس رجل عار تماما  
من نصفه الاعلى في ثبات ( حربي الطائر ) يستغله المخرج في  
المشاركة بعزف المؤثر النحاسي الايقاعي ... باستثناء راقصة الباليه  
وبعض الحركات التعبيرية الجسدية للشهوة والامل والطموح  
الانساني مع نموذج الرجل الوحيد العاري في وضع حركي عام يتخذ  
جلسة اليوجا التأملية الثابتة في اغلب الاوقات.  
يبدأ العرض بحكاية الجدة عن أزمة الصبايا في الاحتباس والقهر  
.. ويستمر عرض الحالة بالتنوع في الايقاعات وتراكم الاصوات  
البشرية والغناء الصوفي والنوبي والسوداني  
عرض من اخراج الفنان / انتصار عبد الفتاح ... يحتاج الى الكثير  
من التأمل والمراجعة التراثية والفكرية والقومية ... وحالة جمالية  
لها طابعها الخاص والفريد.



## جولة فى شارع المسرح الأمريكى



مازق جيلى الاخير

### كيف تنتج مسرحيات ناجحة؟

واحيانا كانت تعجز عن تدير التمويل الكافى لمسرحياتها فتقوم ببعض الادوار الثانوية توفيراً للنفقات فى الاعمال المسرحية حيث انها بدأت حياتها المسرحية اساساً كممثلة تحت التدريب قبل ان تتجه الى الانتاج كما سترى فيما بعد. واحياناً كانت تتولى الاخراج بنفسها او تعزف على الجيتار الذى تجيد العزف عليه لتوفير اجور بعض العازفين. وفى احيان اخرى كانت تقوم برهن بعض ممتلكاتها العقارية للحصول على قروض من افراد او بنوك... والمهم ان يخرج العمل الى النور طالما انها مقتنعة به. وكانت تطرح الفكرة وتطلب من احد كتاب المسرح اعداد المعالجة المسرحية لها.

#### مكافأة

وكافأها الجمهور على اخلاصها للمسرح فكانت كل مسرحياتها تقريباً تحقق نجاحاً كبيراً وتحقق ارباحاً وفيرة تغطى تكاليفها. ولم تكن تستمتع كثيراً بارباحها بل كانت تعيد تدوير معظمها فى اعمال مسرحية. وكان الكثيرون ممن يزورون بيتها فى ضواحي بالتيمور يصابون بالدهشة عندما يرونها تعيش فى منزل بسيط لا يتفق مع مكانتها الفنية كمنتجة مسرحية ناجحة. بدأت مارجو ليون حياتها المسرحية كمتدربة فى احدى الفرق المسرحية فى السبعينيات. ومارست التمثيل لبعض الوقت على نحو محدود وتفرغت بشكل رئيسى لعملها كاستاذ للمسرح فى جامعة نيويورك. وبدات تشارك فى الانتاج كمساعدة لعدد من المنتجين لاكتساب الخبرة اللازمة للانتاج حتى قدمت اول مسرحية من انتاجها فى عام 1983 وكانت

ويذكر نقاد المسرح والمواقع النقدية لمارجو ليون انها كانت منتجة مسرحية مستقلة. فهى لم تربط نفسها اطلاقاً باى ممول رغم ارتفاع تكاليف انتاج العروض المسرحية الموسيقية بشكل خاص.

كانت مارجو ابنة بالتيمور ذات الاصول الالمانية تحقق لنفسها الاستقلال بعدة طرق منها توسيع قاعدة الممولين بحيث لا تصبح تحت رحمة ممول بذاته او قلة من الممولين يمكن ان يفرضوا عليها موضوعات او افكاراً معينة او ممثلين ومخرجين وموسيقيين وفنيين بذاتهم. ورفضت اكثر من مرة عروضاً تفرض عليها اعمالاً معينة لم تكن مقتنعة بها.



مارجو ليون

كانت المنتجة المسرحية – والممثلة والعازفة احياناً – مارجو ليون التى رحلت عن عالمنا منذ ايام قليلة عن ٧٥ عاماً بعد معاناة من تمدد فى الاوعية الدموية بالمخ، وتم اطفاء انوار مسارح برودواى لدقيقة حدادا عليها، تحمل لقباً مهماً وهو «منتجة الجوائز».

#### هشام عبد الرؤوف

تخصصت ليون فى انتاج المسرحيات الموسيقية الناجحة حتى ان مسرحياتها فى برودواى وخارجها حصلت على عشرين من جوائز تونى المسرحية المرموقة ارفع الجوائز المسرحية على مستوى الولايات المتحدة والعالم والمعادلة لجوائز لورنس اوليفيه فى بريطانيا. هذا عدا الجوائز الاخرى التى حصلت عليها مسرحياتها.

ومن اشهر مسرحياتها التى حصلت على جوائز «مازق جيلى الاخير» التى تدور حول حياة عازف الجاز الأمريكى الشهير جيلى نورتون. وهناك ايضا «مثبت الشعر» و«الجيتارات السبعة» و«كارولين او التغيير» و«ماء من اجل الشيكولاتة» و«ملائكة فى امريكا».

والاخيرة من تاليف الكاتب المسرحى «تونى كوشنر» (65 سنة حالياً) وهو كاتب مسرحى يهودى أمريكى معارض للصهيونية مثلها ويوجه انتقادات مستمرة لاسرائيل بسبب جرائمها فى حق الشعب الفلسطينى.

#### مستقلة



وكانت عضوا في لجنة سياسات الفنون والاداب بالبيت الابيض في عهد باراك اوباما.

### من المسرح الى السينما الى المسرح

ديفيد جراير يعود الى «مسرحية جندي» بعد 40 عاما مع تعدد المسرحيات والافلام التي شارك فيها النجم الامريكى الزنجى ديفيد الان جراير (64 عاما) تظل مسرحية «لعبة جندي» ذات اهمية خاصة في حياته الفنية مما جعله يشعر بسعادة بالغة عند رفع الستار عنها قبل ايام في مسرح امريكان ايرلاينز احد مسارح بروودواي.

واذا عرف السبب. وحتى نعرفه يصبح من الافضل القاء الضوء على المسرحية وموضوعها. المسرحية من تأليف الكاتب الزنجى الامريكى تشارلز فولر (80 سنة) الذي يهتم بالعلاقات بين السود واساليبهم في التعايش مع مجتمع لا يزال ينحاز الى البيض مهما حاول التظاهر بغير ذلك.

والمسرحية عبارة عن معالجة عصرية لقصة قصيرة للاديب والشاعر الامريكى «هيرمان ميلفيل» (1809 - 1891) باسم «بيلى بود». تم تطويعها للتعامل مع مشكلة التمييز بين البيض والسود.

وتدور احداث المسرحية عام 1944 في قاعدة عسكرية بولاية لويزيانا كانت تطبق نظام الفصل العنصرى بين الجنود. وفي المشهد الافتتاحى يتم اغتيال الرقيب الزنجى «فيرنون وترز» برصاص مجهولين. وعندما كان في النزاع الاخير مخاطبا بنى عرقته من السود «انهم لا يزالون يكرهونكم».

ويتم استدعاء الكاتب ريتشارد دافين بورت وهو احد الضباط السود في القاعدة - وكان عدد الضباط السود وقتها نادرا في الجيش الامريكى - للتحقيق في الجريمة. واتجهت الشكوك في البداية الى جماعة كوكلوكس كلان العنصرية. ويتم القبض على عدد من الجنود البيض المشكوك في اثماتهم الى هذه الجماعة. وفي النهاية تكشف التحقيقات ان القاتل اسود وان السبب هو سوء معاملة وترز للسود من ابناء الجنوب لاسترضاء رؤسائه من البيض.

### بعد فوات الاوان

وخلال التحقيقات يتبع المؤلف نظام العودة الى الماضى (فلاش باك) ليلقى الضوء على شخصية وترز وكيف انه كان ذكيا وطموحا ويتعالى على غيره من السود باعتبار انه اقل سوادا منهم ولا يعتبر نفسه احدهم ولا يرغب في العيش بينهم. ومرارا يتنبه وترز الى خطئه وان سواد البشرية امر لا يعيب صاحبه لكن بعد فوات الاوان وبعد ان ساءت علاقاته بنى جلدته السود حتى يقتله احدهم.

وكان جراير اول من جسد هذه الشخصية على مسارح بروودواي بينما جسدها نجوم سود اخرون خارج بروودواي. ومن هؤلاء ادولف سيزار الذى جسد الشخصية في عرضها الاول لمدة زادت عن العام ولنحو 500 ليلة عرض. وفي هذا العرض لعب دنزل واشنطن دور الجندي القاتل.

من هنا شعر جراير بسعادة بالغة وهو يعيد تجسيد نفس الشخصية بعد نحو 40 سنة على المسرح. ويقول جراير انه في احداث المسرحية تعرض للضرب مرتين وللقتل. ورغم انها كانت مشاهد مظهرية الا انه تعايش معها بصدق. كما ان العرض احتاج منه مجهودا ضخما ولباقة بدنية عالية يرجو ان يكون متمتعا بها وقد جاوز الستين. ويقول انه في المرة الاولى كان اصغر الممثلين سنا ... واليوم صار اكبرهم. وهو ايضا سعيد بتجسيد نفس الشخصية في المعالجة السينمائية عام 1984 التي تم تصويرها في ولاية اركانسو بناء على نصيحة منه.



ديفيد الان

## منتجة الجوائز سعت إلى الاستقلال .. ولم تهتم بالأرباح

### معايير

وفي حديث لنيويورك تايمز في 2002 قالت انها عندما تختار عملا مسرحيا تراعى فيه عدة معايير اولها ان يكون العمل كوميديا. فالشعب الامريكى يعاني مشاكل وسلبات عديدة لا يشعر بها الا من يقيم في الولايات المتحدة وفي حاجة الى من يرسم الابتسامة على وجوه ابناءه. كما تهتم بجودة العمل وان يعالج فكرة مهمة لتكتب اسمها في تاريخ المسرح الامريكى. وتمضى قائلة انها عشقت المسرح الموسيقى بالذات من مشاهدة عروض مسرحية في طفولتها. وحولت بعضها الى مسرحيات عندما بدأت تمارس الانتاج.

«الجيتارات السبعة» للكاتب الزنجى اوجست ويلسون. وقد اعدت تقديها بعد وفاته عام 2005 بمرض سرطان الكبد باعتباره واحدا من افضل من صوروا في ادبه ومسرحياته حياة السود في الولايات المتحدة بالامها وافراحها. وتبرعت بنصف ارباحها عن العرض لبحوث مرض سرطان الكبد الذى سبق واودى بحياة جريجورى هاينز بطل مسرحيتها «مازق جيلى الاخير» وفاز عنه بجائزة تونى لاحسن ممثل عام 1992. وكان ذلك في العام التالى لاول عروضها في بروودواي وهو «انا اكره هاملت». وكانت ليون تجيد الفرنسية وقدمت عدة مسرحيات ماخوذة عن الادب الفرنسى.



مسرحية اكره هاملت



# تفسير المسرح



في كل تركيبة تتخذ كل عبارة يوجد فيها التفسير علي ظل مختلف . ومع ذلك فان التفسير في جوهره لا يزال ينطبق علي طريقة تناول النص وتصفه مما يجعل من الممكن شرحها بطريقة أخرى، مثل لغة النص المفسر . وبرغم سياقاتها وفهمها المختلفين، فانها توفر دائما أساس الاتصال الثابت للفهم .

## • سيمانطيقا تفسير المسرح :

بالتوافق مع نظرية النص وجماليات التلقي، نستطيع أن نفهم هذا المفهوم بطريقة مختلفة باعتبار أنه فعل يتعلق بجوهر وجود العمل المسرحي . لا يمكن لمفهوم التفسير في بيئة المسرح تسمية إحدى طرق كيفية الوصول إلى النص فقط، أو نوع أدبي يتحقق فيه برهان النص . وهذا يعني أن التفسير حاضر في فهم المتلقي للعمل المسرحي علاوة علي فهم المؤلف ( سواء علي مستوى النشأة أو الإبداع أو التحقق) . ولذلك يمكننا أن نقول ان التفسير حاضر في كل نوع من أنواع تفسير النص، وفي كل مرحلة وأيضا في كل شكل من أشكال وجوده .

دعوتا أولا ننظر الي فهم مصطلح التفسير انطلاقا من التعريف العام للمعاجم الأساسية ثم نصل الي فهم أكثر تحديدا وفقا

تصوير المخرج في إطار الأسلوب والتفرد التعبيري لتفسيره . ويشير المصطلح بشكل غير مباشر أيضا إلى الفهم النظري للمخرج وفهؤذج الأداء المسرحي.

- تفسير المخرج لستراندرج يعني أنه عند الإشارة إلى إخراج مسرحية ستراندرج هناك مقارنة لمفهوم المخرج مع المسرحية المختارة، بينما يأخذ في اعتباره كل أعمال الكاتب المسرحي (هذا هو المعنى الأكثر شيوعا، ولكنه يمكن أن يشير إلى أعمال ستراندرج المفعمة بالحياة) .

- عرض تفسير النص الدرامي علي خشبة المسرح هو الإشارة التي تتركز علي محتوى الكلمة وتفسيرها في العرض المسرحي . وتشير هذه العبارة في نفس الوقت إلى التغيرات السيمانطيقية في النص الدرامي، بداية من ذريعة شكله، وصولا إلى الشكل النهائي .

- المفهوم التفسيري، والتناول التفسيري، والدراسة التفسيرية للأداء المسرحي... الخ . كل هذه التعبيرات تعني أن تناول التلقي الأساسي للنص المقدم علي خشبة المسرح يكمن في شرح فهم طبيعته بواسطة المتلقي، وأن إستراتيجية الكتابة المختارة هي مبدئيا مسألة حسم لنوع أدبي معين (أعني مسألة تفسير) .

# سيمانطيقا



تأليف : داجمار انستيتوريسوفا \*  
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

## • نبذة مختصرة :

تحلل هذه الدراسة مفهوم التفسير في بيئة اتصالات المسرح . وجوهرها هو معنى هذا المصطلح في مختلف أنواع الفهم - في المراجع المعجمية، وفي السياقات المسرحية والنظرية والتاريخية والفنية . كما تشير أيضا إلى التغيرات في فهم مضمون هذا المصطلح اعتمادا علي موضع استخدامه . ولا تحدد الدراسة فقط أوجه فهم هذا المصطلح في بيئة اتصالات المسرح بل تحدد أيضا الملامح الرئيسية للتفسير المسرحي .

## • المقدمة :

يستخدم مفهوم التفسير حاليا في علوم المسرح بمعنيين أساسيين . يرتبط الاستخدام الأول بعبارة المسرح التفسيري interpretative theater . ويعالج المفهوم الثاني فهم التفسير كطريقة خاصة ومبتكرة في تفسير النص الدرامي أو أي نص آخر بمفهوم العرض علي خشبة المسرح . ولا شك أن فهم التفسير باعتباره أحد أنواع الفن غير القصصي أو النوع المسرحي هو الأقل شيوعا .

يشير المصطلح الأول وهو « المسرح التفسيري» غالبا إلى العروض المسرحية المبتكرة استنادا إلى أعمال مسرحية - أو بالمعنى الواسع - أي نوع من النصوص الدرامية . فالمعنى - التفسير - المصطلح الأقدم المتطابق بشكل سيمانطيق مع المسرح الأدبي literary theater، والذي يمكن أن يكون له معنى متدينا في مصطلح المسرح التوليدي reproductive theater . ويستخدم مصطلح المسرح الدرامي Dramatic theater في هذا السياق في نظرية المسرحين الألماني والبولندي وفي بعض أنواع المسرح الأخرى . وتملك النظرية السلوفاكية نفس التقاليد في استخدام مصطلح التفسير مثل النظرية التشيكية .

ويستخدم المعنى السيمانطيق الثاني في مختلف سياقات وتحولات الفهم . إذ يشير معنى التفسير بشكل رئيس إلى عملية نشأة وإبداع الشكل المسرحي . وعلي الرغم من أنه لم يتم ترسيخ هذا المصطلح جيدا في مجال الانعكاس الحسي receptive reflection، فمن الممكن التعبير عنه بالعبارات التالية : « الشخصية المسرحية في تفسيرها، أو تفسير المخرج، أو تفسير المخرج لستراندرج، أو تفسير المخرج للنصوص الدرامية، وتفسير المسرحيات الكلاسيكية، وتفسير العرض المسرحي ... الخ . فما هو معنى هذه المصطلحات :

- الشخصية في تفسير شخص ما ( بمعنى تفسير الممثل) تؤكد علي الفهم الشخصي للممثل عندما يؤدي الشخصية التي تقوم علي نص درامي . وهي تستخدم غالبا كمرادف للمصطلح الأقدم « تصوير الممثل للشخصية actor's portrayal of the character » .

- لا يشير تفسير المخرج فقط إلى شكل الأداء، ولكنه يشير الي



الشخصية، الموضوع .. الخ) الذي نود الاحتفاظ به من العمل الأصلي في الأداء المسرحي، نترجمه إلى نسق من العلامات المسرحية، ونوضحه، ونصوره، بواسطة نسق تعبير مختلف، ومغاير للأصل . فنحن نفسر العمل الفني المسرحي ونوضحه في الزمن والمكان، من خلال أساليب الكلام أو الكتابة التي نستخدم فيها عمليات إبداعية مختلفة تماما لالتقاط المادة السيمانيوتيقية . ثم يصور الممثل الشخصية لفظيا في إطار المفهوم المرتبط بالفن الدرامي والفن الإخراجي .

### • بيئة المسرح :

في تاريخ التفكير التنظيري للمسرح، التفسير هو الأكثر شيوعا باعتبار أنه علي عكس النهج التقليدي لتقديم النصوص الدرامية علي خشبة المسرح التي تقوم علي السعي الي تحقيق الاحترام الكامل لها علي خشبة المسرح .

ففي بيئة المؤلف - التأمل المسرحي - يوافق المخرج المسرحي الفرنسي (جان فيلار Jean Vilar) علي الرأي القائل انه اذا احتوى النص الدرامي علي النص الأساسي، فان الإخراج في هذه الحالة هو تفسيره . وحتى في حالة ما اذا كان التفسير غائبا عن عملية الإخراج، فان حضور الممثل علي خشبة المسرح يكون مجرد نفاق . وقد ذهب المخرج الإيطالي (لوكا رونكوني Luca Ronconi) الي أبعد من ذلك في تأمل علاقة النص والإخراج باعتبار أنه تفسير له . ففي أعماله يفضل بناء التقديم علي خشبة المسرح الذي يأخذ في اعتباره العديد من التفسيرات التي تتحضر مباشرة بواسطة النص نفسه . ومن خلال مصطلح التفسير، يصف المخرج المسرحي والسينمائي الروسي (سيرجي ايزنشتاين Sergei Eisenstein) أحد أنواع عمل الممثل الذي يقوم علي رؤية واضحة للشخصية وصورتها علي خشبة المسرح .

ويتبع المنظران البولنديان ( راتازيك دوبروشنا Ratajizak Dobrochna) و( أندريه هاوزبرانت Andrzej Hausbrandt) نفس الخطاب أيضا . اذ لا يعتقد (دوبروشينا) أن تقديم النص الدرامي المضاد للأدب علي خشبة المسرح يحقق جزيا الرؤية التي يمثلها من خلال المسرح . اذ يرى أنه من الضروري الاعتراف الكامل بالأدب الدرامي والمسرح أيضا . فالمسرح ( عرض النصوص الدرامية) بالنسبة له هو التفسير . والتفسير بالنسبة ل (هاوزبرانت) هو الوسيلة التي يتم بها إثراء النص أو فتحه . والشكل النهائي لعرض النص الدرامي هو نتيجة عمل تفسيري ليس فقط من جانب المخرج، بل أيضا من جانب الممثل ويقوم علي تحليل عميق للنصوص والمناقشات حولها . فهو يعتبر تفسير القصص القصيرة ونصوص النثر الأخرى أكثر حرية من تفسير النص الدرامي .

ويشير التفكير في المؤرخة المسرحية والمنظرة ( ايرينا سلافينسكا Irena Slawinska) في هذا السياق يشير إلى التفكير بعد الحدائي حول أنواع وأهمية التفسير في تاريخ الفكر المسرحي . فهي تتفق مع (بول ريكور Paul Ricoeur) ومفهومه للأسلوبين الأساسيين في التفسير { 1- تأويل المشكوك فيه وأسلوب توضيح الغموض، 2- تأويل إعادة البناء والتذكر ( التركيز) } . فهي تعتقد، رغم ذلك، أن كل أنواع التفسير يجب أن تتعاون بشكل متبادل وتستنتج مع بعضها البعض وتكمل بعضها البعض . اذ يجب أن تأخذ فلسفة الموضوع تحديا سيميوطيقيا، إلا أن مسألة التفسير ليست القضية المركزية عند ( سلافينسكا ) .

ويتأمل منظر المسرح ( جان سيزار Jan Cisar) مفهوم التفسير للمفهوم الذي ينتمي الي الإخراج لأن محتوى الإخراج الموضوعي يجب أن يفسر النسق الشفهي الفرعي ( الدراما، النص الدرامي) . والشرح كعلامة تفسير ذات خاصية ثانوية موجود بشكل رئيس

ومن بينها المزيد من الأفعال التي ترتبط بترجمة النص الأصلي الي لغة أخرى، أو تلمس هذا المعنى بشكل هامشي فقط . فطبقا لاستشهاد المنظر الأدبي (أنطون بوبوفيش Anton Popovic)، فان الترجمة تعني « فك رموز شفرة نص لغوي لخلق لغة وشكلا أسلوبيا جديدين بأقصى قدر من الاحترام للمعلومات التعبيرية والسيمانيوتيقية للنص الأصلي. فالترجمة أيضا نموذج أسلوب، في هذا السياق يكون نشاط الترجمة عملية تجريبية ( إبداع شارح) .

تستطيع بيئة المسرح بالكاد أن نتحدث عن أقصى احترام للمعلومات التعبيرية والسيمانيوتيقية فيما يتعلق بالنص الأصلي والترجمة، لأنه مفهوم من خلال علم الأدب مادامت مسائل الترجمة هي المعنية . وإذا أردنا أن نحدد التعريف الدقيق للترجمة في سياق المضمون المسرحي الدقيق ونحافظ علي صياغاتها، فلا بد أن نغير كلمة ترجمة بكلمة تحويل . ويجب أن يكون الشكل اللغوي للمصطلح بعيدا عن بؤرة التركيز الأدبية الضيقة ويجب أن يمتد من خلال فهم اللغة الي أوسع المعاني الجمالية والفلسفية، ولاسيما في معناه المسرحي . والتعريف الذي قدمه (بوبوفيتش) آنفا، بلغت انتباهنا إلى حضور الإبداع خلال العملية التفسيرية بينما يوضح بشكل بارز ماهية نوع وأسلوب الإبداع المسرحي التي ربما تظهر في التفسير المسرحي . كما أنه يخبرنا أين بالضبط، وفي أي موقف، يتحقق الفهم الإبداعي للموقف من خلال المسرح : وأن ذلك يحدث بدقة في ترجمة المعلومات الأصلية إلى لغة مسرحية .

بالعودة الي معاجم اللغة اللاتينية، تظهر كلمة « تفسير » بمعنى الترجمة بعني إضافي . وفي هذا النوع من المعاجم يساعدنا تفسير هذا المصطلح من وجهة النظر الإيتمولوجية (علم تحليل الألفاظ ودلالاتها) في فهم وضعا آخر محمدا بأن هذا المصطلح يحظى في المسرح ويفهم بوضوح السمات العامة للعملية التفسيرية . فما يحدث أثناء الاتصال المسرحي ليس فقط تفسير النص أو جزء من العمل المعروض لمثلي آخر . وليس مجرد إظهار أو تفسير النص الدرامي ( ومضمونه) علي خشبة المسرح، بل أيضا تصوير الشخصية بواسطة الممثل علي خشبة المسرح والذي يعكس مفهوم التقديم علي خشبة المسرح . الترجمة أيضا هي جوهر هذه الفعاليات التفسيرية . وبالمعنى الأدبي : ترجمة جزء بعينه أو بعض المعلومات من العمل الأصلي إلى شفرة لغة أخرى ( وهي بلا شك شفرة لغة جديدة ) . فالشيء ( الحقيقة، العنصر، الحدث،

لاستخدامه في مختلف مجالات العلوم الإنسانية، وفي النهاية ننقل في اتجاه أضيق تعريف في نظرية المسرح . وسوف يسمح لنا هذا التناول أن نعرف بوضوح معنى ووظيفة ومكانة التفسير في المسرح، وسوف يساعدنا أن نعرف بدقة شكله المسرحي . وسوف نتقل فيما بعد الي تعريف مضمونه الوثيق الصلة بالمسرح .

تشير المعاجم العامة والمعاجم الأخرى التي تصف العلاقات السيمانيوتيقية والتعبيرات الأخرى بين الوحدات المفرداتية الأساسية الي مجموعات المعاني الأساسية المتطابقة مع معاني كلمة « تفسير» . ونستطيع أن نقسمها الي مجموعتين . وعلي هذا الأساس يمكننا أن نتأمل التفسير باعتباره مصطلح علمي، وتعبير لاتيني يشير الي:

1 - التفسير الجمالي، وشرح أو توضيح (تحليل) العمل الفني ( النص بالمعنى الواسع) الخ .  
2 - أداء عمل فني أمام جمهور، بمعنى تجسيد شخصية مسرحية، عزف الموسيقى .

بالإضافة إلى المعاني السابقة، من الممكن أن يكون لكلمة «يفسر to interpret» معاني أخرى . وهذه المعاني لا تعمق فقط الفهم المبدئي لهذا المصطلح، ولكنها تصف أيضا بدقة أكثر استخدامها العملي الحالي في علم المسرح .

### وتحظى المجموعة الأولى بالتنوعات المترادفة التالية :

- تحدد الظروف الملموسة التي تجعل شرح التفسير أوضح وأكثر فهما .
- تفسر عمل المؤلف، وتصف قواعد المسرحية وتوضحها وتنقلها وتعتبر عنها وتتواصل بالنيابة عن شخص ما لتقديم تفسير للعمل الفني .
- والمجموعة الثانية من المعاني تتحدد بواسطة أفعال مثل يقدم عملا فنيا، ويؤدي مسرحية، ويولد، ويمثل بنجاح دور الشخصية . وتثري الترجمات اللاتينية لكلمة « تفسير interpretation»، سواء كانت في شكل اسم أو فعل، خطأ راسخا ومقبولا علي نطاق واسع مع المعنى الجديد المثير للاهتمام .
- فالاسم « التفسير interpretation» يملك بالإضافة إلى المعنى السائد الشرح ومعنى آخر - هو الترجمة أو النقل . وبالمثل يحظى الفعل « يفسر interpretari» مجموعة واسعة من الترجمات المساوية مثل يشرح، وينقل، ويفسر، ويفهم، ويعرف، الخ .







- لا يوجد فرق بين صورة السكر وكلمة سكر، لأن الرجل السكر ( عند بيرس) علامة ( تتمثل بواسطة شخص ما سكر، ويشير حضوره المادي الي شيء غائب ) .  
- ربما تشير صفة السكر أيضا الى عدد من المضامين الأخرى ؛ منها أن تفسير الحضور المادي لحالة السكر تحت أي بدائل يعتمد علي تقاليد مسرحية وتركيب العروض المسرحية .  
- بحضور حالة السكر تم اختيار الشخصية من الأجسام المادية الموجودة، فهي معروضة وواضحة، مما يعني أنها ظاهرة (أسلوب عدم تحقق الشيء حتي يمكن أن يمثل كل النوع )  
- حالة السكر هي علامة علي المربع الثاني ( المربع الدلالي) لأن السكر يؤدي دور أنه ليس سكرانا .  
- في حالة الممثل فان هذا المربع الدلالي يقدم في عروضه الدرامية نوعين من فعل الكلام : 1 - أنه بيان أدائي - « أنا لعب الدور » . فهو ضمنا يقول الحقيقة، لكنه يعلن من وجهة نظره أيضا أنه سوف يكذب . 2 - يتم تمثيل الممثل بواسطة بيان زائف، الذي يؤدي الممثل الشخصية من خلاله ( وهذا مأخوذ عن عالم الاثنوجرافيا والفولكلور الروسي (بيوتر جريجوفيتش بوجاتريف ) الذي يشير إلى أن العلامات في المسرح هي علامات لأشياء). ففي المسرح يمكن أن تحيل الإشارة إلى دلالة والعكس بالعكس .  
وقد درس عالم المسرح التشيكي ( زيدنيك هورنيك ( Zdenek Horinek بعمق مشكلة التفسير بعمق في مقاله « التفسير والإبداع Interpretation and creation»، اذ تناقش أهمية مفهوم التفسير بمعنى تعريف التفسير، وفهم دور الممثل والترجمة . فقد وصلته دلالات كلمة تفسير ومقارنتها بالموقف في في البيئة المسرحية الي حجة عن أهمية التمييز بين التفسير والإبداع . ويعتقد أيضا أن كل عمل من أعمال الفن المدركة، وكل عمل مسرحي أيضا، يعني التفسير . ومع ذلك لا نعتبر طبيعتها الإبداعية تفاصيل خاصة بالتفسير علي خشبة المسرح، ولكن يرجع ذلك إلى

تحديد المعنى ( الفهم) والهدف (الدلالة) . ويتضمن أيضا عملية خلق الأداء من جانب المؤلف، علاوة علي عملية التلقي من جانب المتفرجين . ويطبق هذا المفهوم أيضا علي عمل الممثل علي خشبة المسرح، التي تخلق المعنى من خلال التفسير والعلامات المسرحية التي تظهر نتيجة لبناء النسق، وليست نتيجة وجوده . ويمتد ( بافيس) أيضا الي ثلاثة أنواع لتفسير المتلقي : تفسير تأويلي - دلالي، وسيمانيقي وتعديدي . والتفسير عنده أيضا هو فن الفهم، الذي يقوم علي الاعتقاد بأن النص يلفت إلينا . ورغم ذلك يعترف المشاهد بشوعية النص، لأن المتلقي عندما يقرأ النص أو يشاهد العمل الدرامي ينفذ إلى الوظيفة الخيالية لمبديه ( مصادر مخطوطة النص ) يطور تخيله بنفسه . ويتناول ( أمبرتو ايكو Umberto Eco) بفكره التفسيري مسألة التفسير السيميوطيقي للعرض المسرحي .

وباستخدامه لقصة الكاتب الأرجنتيني ( جورج لويس بورخيس Jorge Luis Borges) عن « ابن رشد » الفيلسوف العربي المهم في العصور الوسطى، يصل ( ايكو ) الي تفسير الأداء المسرحي ( العرض والدراما) من منظور التصنيف التقليدي للعلامات . وفي هذه القصة القصيرة يكتشف « ابن رشد» أعمال أرسطو، وبالتالي كلمتين مجهولتين له هما « الكوميديا والتراجيديا » اللذان لم يستطع الفيلسوف تعريفهما حتى باستخدام تجربة المسرح المباشرة مع شريك مناقشته . وبينما يتأمل هذان المفهومان الغامضان، كان الصبية يلعبون لعبة المؤذن في فناء نفس المبنى، ويقول « أنا المؤذن » . وهذا هو أكثر أمثلة فهم طبيعة المسرح النموذجية ومادة علامته . وقد فهم ( أمبرتو ايكو) التفسير السيميوطيقي للعروض المسرحية عن طريق أمثلة عالم السيميوطيقا الأمريكي ( تشارلز ساندرز بيرس) حول السكر، الذي تم فضحه بواسطة جيس الخلاص كتحذير علني ضد إدمان الكحول . وقد جاءت استنتاجات ( ايكو) كالتالي :

في مجال الفن الدرامي . ففي تنفيذ العمل الفني تكون خاصة التفسير الثانوية حاضرة عندما تتداخل أو تندمج أنواع مختلفة من التفسير . فالتفسير هو عملية تحديث في هذه الحالة، إذا كان يريد أن يفسر النص باعتباره نصا متدفقا. وعندئذ يزيد الطبيعة الإبداعية الشارحة للعمليات التي يتم تنفيذها بواسطة النسق الفرعي لخشبة المسرح . وتعتبر القدرة علي التعبير عن شيء ما بشكل مناسب، وليس فقط اظهاره، ملمحا طبيعيا للتفسير المسرحي، في رأي المخرج الروسي (سيرجي ايزنشتاين)، وبالتالي فان الذين يراعونها هم الممثلون / المفسرون . ويتحدث عالم المسرح التشيكي (فلاديمير مايكس Vladimir Mikes) بشكل سلبي أيضا عن المفسرين في علاقتهم بالسفسطائيين - أولئك الذين يغيرون المعاني بطريقة تعترض وتتوقف عن الكلام - عندما يستغلها المفسر لنفسه . وقد أجريت تحليلات لحدود التفسير في المسرح التفسيري بواسطة عالم المسرح والدراما (جان سوتكوفسكي Jan Sotkovsky) . وكانت نتيجة دراسته تفسيرات تقريبية غير دقيقة وغير متسقة . فهو كمفسر للمسرح يفسر، بالتناظر مع (بيتر بافلوفسكي Peter Pavlovsky) ذلك المسرح الذي يقوم علي النص الدرامي وأن كل ما يأخذه في اعتباره هو غالبا مسرح الدراما .  
ويعالج المنظر المسرحي الأمريكي ( مارفن كارلسون Marvin Carlson) في كتابه ( نظريات في تاريخ المسرح Theories o Theater History ) مفهوم التفسير بشكل بارز . فتاريخ الفكر النظري فيما يتعلق بالمسرح، في رأيه، هو تاريخ مختلف أنواع تفسيرات المفاهيم المركزية في الجماليات المسرحية في كل فترة أسلوبية ( المحاكاة، التطهير، الصراع، الالتباس، الروح ) . فهو يغطي مجموعة من دلالات الألفاظ لاستخدامها في سياق غير مسرحي . ويفهم (باتريس بافيس Patrice Pavis) المنظر المسرحي الفرنسي في كتابه «قاموس المسرح Theater Dictionnaire» التفسير بأنه تناول نقدي للنص أو المشهد أو القارئ / المشاهد، والذي يكمن في



وقد استخدم عالم المسرح ( فسلاف سيبك Vaclav Cejpek ) عمله الذي يحمل عنوان « الملك الأسود The Black Angel » منهجا مسرحيا تفسيرا كليا . فعندما فسر المعنى في أعمال الكاتب المسرحي النمساوي ( توماس بيرنهارد Thomas Bernhard ) لم يضع في اعتباره سيرته الذاتية، بل أيضا أعماله الأدبية والفلسفية والتأثيرات الأخرى . وحلل ( سيبك ) أيضا بنية ولغة مسرحيات (بيرنهارد)، وضمنها تحليلات توجه الكاتب المسرحي لحياته وأحد شخصيات مسرحيته . فهو يتأمل شخصيات (بيرنهارد) باعتبارها التعبير المجهول عن الملائكة السوداء، ورموز الأشخاص ذوي الإنسانية المتنامية ولكنهم لا يفقدون رؤيتهم الضبابية للعالم .

وفهم ( مارتن بازيل Martin Bazil ) التفسير باعتباره منهجا منفصلا لتناول النص، ويشمله ضمن التفسير الأدبي الأساسي، حيث يمكن، مثلا، أن تكون طبيعة النص نفسها مشكلة، سواء علي مستوى حفظه أو أصله . في نقاش حول أنواع التفسير يمكن أن نضيف أيضا تعريف للتفسير المسرحي للدراما قدمه ( بيتر بافلوفسكي)، ينشأ عندما تقرأ بصوت عال للمشاهدين . أو سمات التراجيديا في النصوص القديمة التي قدمها ( زيدنيك هورينيك Zdenek Horinek )، والتي تنشأ من تفسير ميتافيزيقي للنوايا والأفعال الإنسانية . فالأحداث التراجيدية - موت وسقوط وتضحية البطل التراجيدي - يستقبلون معنى إيجابي متحرر عندما تشاهد في سياق موضوعي ولا زمني، سواء كان أساسه أسطورة أو عقيدة أو نظام علماني معياري للأوامر والنواهي الملائمة وغير المشروطة .

وفي سياق علم المسرح عمل الباحث السلوفاني ( بيتر كارفاش Peter Karvas ) مع مفهوم التفسير في مجال الإخراج والعمل الدرامي . ويرى أن عمل المخرج مع المسرحيات هو التفسير، لأن المخرج ليس مؤديا للدراما فقط، بل إنها مفسرها أيضا . فالنص هو نتيجة عمليات مركبة وأن المخرج يتخذ قرارات معقدة، علي أساس الإرشادات المشفرة في النص، بينما أثناء الأداء يؤثر المشاهدين دائما في التجسيد المسرحي النهائي، الذي يكون دائما تفسيريا مميزا للدراما غير قابل للنقل والترجمة . فالمخرج يفسر الدراما للممثل الذي يفسرها بدوره للمشاهد . لذلك فإن الممثل هو شكل التفسير الشخصي للدراما .

#### • الخاتمة :

التفسير في البيئة المسرحية له خصائصه التي يكمن جوهرها في حقيقة أن التفسير ليس فقط للنوع الفني الذي يفسر من خلاله النص المسرحي، بل أيضا للطريقة الإجرائية لوجود متلقي العمل ومبدعه أيضا . فالمشاهد يدخل في عملية التلقي باعتباره المفسر المباشر والفعال لعلامة بنيت الأعمال المسرحية وليس فقط كمتلقي سلبي. فموقف اتصاله هو موقف تفسيري، بمعنى الطريقة التي يتم بها فهم العمل في سياق علاقات اجتماعية وذاتية. ومشاركة المشاهد في العرض أو في قراءة النص الدرامي هي دائما فعل لإبداع النص لأن النص الذي يتم تفسيره من جديد في رؤية شكل ونتيجة هذا التفسير هو رد فعل للتعبير المسرحي، بمساعدة القراءة الواعية للمشاهد .

• داجمار انستيتوريوسوا (Dagmar Institorisova) مؤرخة ومنظرة للمسرح في سلوفاكيا . وهي تعمل أستاذة في الجامعة الأوروبية في براتسلافا . ومن أبرز أعمالها « تفسير المسرح Interpretation of theater » عام ٢٠١٠ .  
• وقد نشرت هذه المقالة في مجلة « Xlinguae Journal » في المجلد رقم ٨ الصادر في أبريل عام ٢٠١٥ .

التعبير تكافل الوسائل الشفهية وغير الشفهية .

المناهجة / الماضي / التركيز الحوارية / الحضور / التركيز علي مصادر اللغة المكتوبة / علي مهارات الكلام / الإجازة التحليلية/ مختلف ملحوظات ومصادر لغوية نظيرة .. الخ الأسلوب الأدبي/ ان وجدت ملاحظات كوصف لمشهد الفراغ المسرحي، وسائل الممثلين، وإرشادات المخرج الكلام كفعل الكلام جزء من الحدث الشخصية محددة بشكل نهائي مواجهة مع الكلام وإشارة مع أو محددة في إشارة أو لمحة في رؤية مشهدية / شخصية، الكلام ومفهوم للشخصية الدرامية متابعة الدمج ووحدة مواجهة مع قوى التعبير التعبير علي مستوى اللغة المسرحي التي تحدث كندفق القصة كفعل فوري الشخص الدرامي / الشخصية التركيز علي الشخصية الاستقلال النسبي للنص الدرامية غير المستقلة : معالجة نص المخرج - العرض علي خشبة المسرح

تمثيل جماليات اللغة تمثيل جماليات اللغة / عرضيا / الاعتماد علي الوظيفة في تشكل جمالي أوسع

مواجهة مع الأنواع الأدبية مواجهة مع أنواع المسرح وإجراءات العرض

-- وقد تعامل منظر السينوغرافيا (ألبرت برازاك Albert Prazak) في دراسته «تفسير المساحة السينوغرافية Interpretation of Scenographic Space» مع مشكلة تفسير المساحة السينوغرافية . ويقول ان المساحة السينوغرافية توجد كتفسير لأن المشاهد يدخل في تخيلها، عندما يصادف اتحاد العمل الفني الممثل والمشاهد في الزمن والمكان . وبالتالي فإن الشرط المسبق لتكوين المساحة السينوغرافية هو تفسيرها ويحدث التفسير دائما في اطار مفاهيم فكرية - وبالتالي تماشيا مع روح المنهج السينوغرافي . تعتبر المنطقة المشهدية التي تم ادراجها علي خشبة المسرح هي دائما نتاج فراغ سينوغرافي فحسب .

حقيقة أن هدف العمل المسرحي ليس التفسير الدقيق للنصوص الدرامية بل لخلق التسمية، ويعني ذلك المسرح الحي بأصدائه . والطريقة الأكثر جوهرية هي أيضا مسألة التفسير المسرحي التي عبر عنها الباحث المسرحي ( بيتر بافلوفسكي ) في تعريف المسرح التفسيري في قاموس « تعريفات المسرح الأساسية » حيث يفهم التفسير بأنه تفسير للأعمال الفنية ( مثال لها في المراجعة النقدية ) أو تحقيق لوسائل الاتصال ( وهو أيضا تفسير الي حد ما ) . وحيث أن عمل المسرح التفسيري هو تفسير لعمل أدبي أو عمل أدبي موسيقي، فإن كل أداء هو تنفيذ (تفسير) لعرضه، ولكن في المسرح التفسيري فإن التقديم علي خشبة المسرح هو التفسير نفسه . ويقول السيميوطيقي ( ميروسلاف بروشيزكا) أن المتطلب الهام لتفسير النص الدرامي - سواء كان ناتجا عن علم أدبي أو علم مسرحي - فهو فكرة أن الكلام في العمل الدرامي هو فعلا جزء من حدث درامي أكبر، التي ترتبط فيها وسائل الاتصال الشفهية وغير الشفهية . ويقترح أيضا أن أي نوع من تفسير أو تحليل النص الدرامي يجب أن يعتمد أيضا علي ازدواجيته . فازدواجية وظيفته تعني أن النص دائما هو الذي يتم تحديده مبدئيا بواسطة الميل الي التصوير المسرحي . ثانيا يمكنه أيضا أن يعمل في الاتصال الأدبي باعتباره موضوع تلقي القارئ .

وبالتالي من وجهة نظر الاتصال الأدبي فإن النص الأدبي يتجه الي المسرح، فهو أساس العرض المسرحي، وهو المكون الأساسي للاتصال المسرحي والقراءة الأدبية . لأن النص الدرامي، في اطار الاتصال الأدبي، مجزأ وهجين غالبا ، فإن وحدته الدلالية تتحقق من خلال ملاحظات المؤلف . وفي اطار نظرية النص، يتأمل (بروشيزكا) النص الدرامي باعتباره حلقة وصل استمرارية النص : وهذا يعني نوع النص، الذي يبني العلاقات مع أنواع الفن الأخرى بشكل طبيعي . وهو أيضا النص الذي يعكس مشكلات الممارسات الفنية والموضوعات والأفكار الرئيسية ووسائل التعبير .. الخ وكذلك أيضا المشكلات الأدبية والمسرحية . والاستهداف المزدوج للنص الدرامي في المجالين الأدبي والمسرحي كالتالي :

النص الدرامي باعتباره أدبا النص الدرامي كنص مسرحي  
الكلام الإثبات (الإظهار)  
شبيه الجذع فعل متكامل







الطلاب المقبولين في المعهد

## التفاصيل المجهولة لأول معهد مسرحي في مصر (٤) الطلاب يتحدثون

طلاب وطالبات.

### الطلاب يتحدثون

اهتمت الصحف والمجلات بهذا الحدث التاريخي، وهو وجود طلاب يدرسون المسرح داخل أول معهد تمثيلي، فقامت مجلة الصباح بعمل عدة لقاءات مع بعضهم، وراستت البعض الآخر، وتركت للجميع حرية الحديث حول أسباب التحاقهم بالمعهد، أو عن شعورهم وآمالهم في المستقبل. وظلت المجلة تنشر كلام الطلاب في أعدادها من نوفمبر 1930 إلى فبراير 1931. فعلى سبيل المثال، قال الطالب حسين محمد حسين: "... لما قامت الحكومة بإنشاء هذا المعهد، بدأت حركة مباركة من الغواة. وسرعان ما قدموا طلبات للالتحاق به، وكنت ضمنهم. ونجحت أمام اللجنة المختارة، التي خصصت للاختبار. وأني الشاب الوحيد الذي نجحت من مدينة الإسكندرية، وأعتبر نفسي مندوباً عنها في هذا المعهد الفني، بعد أن ضحيت بوظيفتي التي كنت أشغلها بمصلحة الموائى والمنائر، وهذه تضحية لوجه الفن. وأن أسعد لحظة شعرت بها في حياتي هي اللحظة التي تسلمت فيها خطاب نجاحي النهائي بالمعهد من ساعي البريد، الذي قبلته بالرغم عنه، مع عدم معرفتي به. وفي هذه اللحظة عندما نجحت شعرت بالحياة تدب في قلبي، بعد أن كاد يذبل. وعندما أعود إلى فراشي لأنام، أحلم بالمعهد وما سيعود عليّ منه من المجد والشهرة، فأفبق مسروراً باسماء. وأحياناً أحلم برسوبي في الامتحان، فأفبق مذعوراً متأماً. وعندما أسير إلى عملي، أكون شارد اللب، أفكر هل سأنجح أم لا؟! وأخذت صحتي في النحول،

ويرجوه كل مناصر لفن التمثيل في مصر، أن يوفق هذا المعهد إلى تحقيق الغرض السامي، الذي أنشئ من أجله. ونتمنى أن يلاقي المعهد من رعاية معالي وزير المعارف، وكبار رجال وزارته استمرار هذا التشجيع، الذي يحيى في نفوسنا أملاً كبيراً في أن سيصبح لمصر مسرح قومي في القريب العاجل. ولا شك أن رجال المسرح المصري وجمهور مسارحنا، يقابل هذه اليد التي أسدتها الوزارة إلى الفن بعظيم الامتنان، ومزية الشكر والدعاء إلى الله أن يطيل في عمر صاحب الجلالة الملك، ويقيه زخراً لهذا البلد الأمين".

افتتاح المعهد فعلياً، كان حلاً من الأحلام، لا سيما بعد إخفاق جميع المحاولات السابقة منذ عام 1872، عندما حاول محمد أنسي إنشاء مدرسة للتمثيل، ومحاولة جورج أبيض 1910، ومحاولة عبد الرحمن رشدي عام 1923، ومحاولة محمود مراد عام 1925 .. إلخ، كل هذه المحاولات باءت بالفشل في افتتاح معاهد للتمثيل!! لذلك اهتم المصريون بافتتاح هذا المعهد، وبالأخص الفتيات!! فقد نشرت مجلة الصباح - بعد افتتاح المعهد بعدة أسابيع - خبراً يفيد بأن المعهد قرر ضم بعض المنتسبين إليه؛ بوصفهم طلاباً مستمعين - وليسوا نظاميين - وهذا الاستماع، يكون بتصريح لمدة شهر، ويتم تجديده، إذا اقتضى الأمر!! كما أكدت جريدة الضياء - في ديسمبر 1930 - هذا الموضوع، موضحة أن الطلاب المستمعين، يجب أن يكونوا من الطلاب الناجحين في امتحان القبول الذي تم قبل التصفية النهائية. وبهذا الأسلوب، أصبح في المعهد من المستمعين تسعة



سيد علي إسماعيل

كان الأول من نوفمبر 1930، يوماً مشهوداً في تاريخ المسرح المصري والعربي، ففيه تم افتتاح أول معهد لفن التمثيل؛ بوصفه أول معهد مسرحي في مصر والعالم العربي!! وتم الافتتاح في سراي موصيري الواقعية على ناصيتي شارع عماد الدين وشارع فؤاد، وحضر الافتتاح مندوب عن وزير المعارف، وألقى زكي طليمات كلمة في هذا الاحتفال؛ بوصفه المسئول الفعلي عن المعهد. ولحسن الحظ أن جريدة المساء نشرت هذه الكلمة، ويجب علينا ذكرها هنا توثيقاً لها ولهذا اليوم التاريخي!!

قال زكي طليمات: "... إنه ليوم يسطره تاريخ الفن في مصر، هذا اليوم الذي تفتتحون فيه معهد التمثيل باسم معالي وزير المعارف العمومية. وإنشاء معهد التمثيل ضرورة اجتماعية، حتمتها علينا هذه النهضة المباركة، التي تشتمل جميع مرافق حياتنا. ومعهد التمثيل مدرسة، يدرس فيها أصول فن جديد في فنوننا، حديث في آدابنا. وليس أدل على اهتمام الوزارة بشأن التمثيل من إنشائها معهداً له بين معاهد العلم، وهو ولا شك الخطوة الأولى لوضع أساس صحيح لفن التمثيل في مصر. وكل ما أرجوه





يوم افتتاح المعهد داخل سراي موصيري

فن التمثيل الحكومي، اعتماداً على شرط نزيه متواضع من شروطه، وهو الشرط الذي نصه: وللجنة أن تعفي من تشاء .. إلخ. وذلك لأن سني يزيد شيئاً على السن المقرر. كما إني لا أحمل شهادة البكالوريا. وليس معنى هذا أن مبلغ إداري العلمي لا يتساوى مع حاملها، بل إني بعد أن مكثت بالمدارس الثانوية ثلاث سنوات فضلت أن أقوم بدراسة أخرى شخصية واسعة؛ فكنيت كثير الاطلاع والبحث والمذاكرة، متصلاً بالحركة الأدبية والفنية التمثيلية من جميع نواحيها، حراً غير مقيد أتزود من المواد التي تتفق وميولي الخاصة، وأترك ما لا رغبة لي فيه، فشغلني ذلك، واكتفيت به عن الدراسة (المعروفة) بالمدارس. وقد نجحت ولله الحمد نجاحاً قدرته اللجنة المحترمة تقديراً عظيماً. ومنحتني المعافاة من بعض الشروط. أما عن شعوري بعد التحاق، فشعور الهادئ المطمئن؛ لأني أعتقد اعتقاداً قد لا أكون مخطئاً ولا مغالياً فيه، إذا قلت إني خلقت لأكون ممثلاً، فميولي وطبيعتي وأغراض، كلها متجهة نحو هذا الفن الجميل، الذي شغقت به، وأحبهته اثني عشر عاماً مضت فكنيت عضواً ممتازاً بنادي أحياء التمثيل العربي مدة طويلة. وأما عن شعوري إزاء هذا المعهد الفني العالي، فهو شعور الطالب بالمدارس العليا، الذي يقدر الواجب وما له وما عليه. وعن مستقبل، فدعني أذكرك بقول شكسبير على لسان هملت في روايته الخالد: (إن المستقبل بيد الله وهو كفيلاً بهنائي) وقوله سبحانه وتعالى جل شأنه (لَيْسَ لِلْإِنْسَانِ إِلَّا مَا سَعَى، وَأَنَّ سَعْيَهُ سَوْفَ يُرَى).

وقال الطالب أحمد فرج النحاس: "... لما كنت من صغري أحب هذا الفن حباً عميقاً، وكنت أحس أن هذه هي المهنة، التي يجب أن تكون مهنتي، فقد التحقت بفرقة رمسيس من مدة أربع سنوات تقريباً كهوا. ولما كان هذا الفن متملكاً على كل حواسي ومشاعري، وكان الظهور في الأجواق من أصعب الأمور، فقد كنت أقوم في المدرسة التي كنت طالباً بها، وهي المدرسة السعيدية بتمثيل بضع روايات مما يمثله الطلبة. وكان هذا سبباً في إهمالي لدروسي فتوالى سقوطي في الامتحانات فانفصلت من المدرسة في السنة، التي قبل الماضية. والتحقت بفرقة رمسيس كممثل

ينظر إلى الناس بالعين التي ينظرون بها إلى أشرف وأعظم مهنة. وإذا حدثت عن المعهد أقول إنه غرس سينتج بمشيئة الله أحسن الثمار وأطيبها، وأن الأساتذة جميعاً قد برهنوا على تمكنهم العلمي والعملي من الدروس التي يدرسونها. وأخص بالذكر درس (حرفية المسرح) الذي يحوي كثيراً جداً مما كان ينقص من اشتغلوا بهذا الفن. أما الطالبات والطلبة جميعاً فعلى استعداد كبير لأن يكون منهم أرقى وأعظم الممثلات والممثلين".

وقال الطالب عبد الفتاح حسن محمد: ... إن أهم ما دعاني إلى الالتحاق بمعهد فن التمثيل، تلك الروح أو الغريزة التي وجدتها في نفسي بعد أن استطعت الإدراك. لو تعرف يا سيدي كم ضحيت في سبيل ذلك الفن الجميل، وكم قاسيت من سخرية الأهل والأصدقاء! كنت طالباً في مدرسة بناقادن الثانوية، وكنت في السنة الثالثة، وكان التمثيل قد أخذ مكانه في نفسي. فلم أستطع المقاومة، ووجدت دافعاً غريزياً يدفعني إلى الإكثار من الذهاب إلى المسارح، لا حباً في اللهو بل هياماً بهذا الفن الجميل. انقضى العام وكان الرسوب، فلم ترض نفسي أن أستمّر في الدراسة بعد أن سبقتي أخواني، الذين كنت أفضلهم كثيراً. واثارت العائلة ضدي. عزمتم بعد ذلك على ترك التمثيل .. ماذا أفعل؟ التحقت بمدرسة الفنون الجميلة أملاً أن يحارب فن فناء، كما يقال لا يفيل الحديد إلا الحديد؛ لكن فن التمثيل كان أقوى، وتغلب أخيراً، والتحقت هاوياً بفرقة فاطمة رشدي، فكان من الطبيعي أن أذهب صباحاً لأحضر البروفات، وكنت لا أذهب إلى المدرسة ففصلت منها بعد أن مكثت بها ثلاث سنوات. وشاء الله أن تنشئ الوزارة معهداً للتمثيل، وكنت على وشك القبول بإحدى الوظائف، فضرت بها عرض الحائط وقدمت طلباً إلى المعهد، وامتنحت ونجحت وصرت الآن من تلامذته، وإني لأفخر بذلك. أما شعوري نحو المعهد فهو كمثل من أحب فتاة حباً شريفاً وفاز بها بعد أن عانى من الآلام والمتاعب أشدهما. أما أملي بعد تخرجي منه إن شاء الله فهو أن أخدم هذا الفن الذي كرس له حياتي وأن أكون ممثلاً عظيماً.

أما الطالب أحمد البدوي، فقال: " قدمت طلي للالتحاق بمعهد

وفي ظرف أسبوع نقص وزني خمسة كيلوجرامات، وأصبحت أنظر للحياة نظرة الزهد، ضارباً عن المأكول والمشرب. أما الآن فقد تحسنت صحتي وصرت أحسن من قبل، وأصبحت طالباً بالمعهد أتعلم فن التمثيل والعلوم على أيدي أساتذة ودكاترة مشهود لهم بالكفاءات العلمية والعملية والفنية".

وقال الطالب إسماعيل نظمي: "... ميلي إلى الغناء والتمثيل منذ نشأت، هو الذي دفعني إلى المغامرة والدخول في مباراة الغناء المسرحي، التي أعلن عنها في أبريل سنة 1928 بمعهد الموسيقى الشرقي. ولم أكن أعرف شيئاً من الموسيقى، ولكنني وضعت قطعة ولحنها تلحيناً (سماعياً)، وصرت أستذكرها طول الفترة، التي كانت قبل موعد المباراة حتى حان اليوم، ودخلت المسرح؛ ولكنني نسيت (النغمة). فأدرت ظهري أحاول الهرب. ولكن إخواني ألحوا علي في البقاء!! فلما نودي على اسمي، دخلت ووقفت على خشبة المسرح، وتذكرت (النغمة) فغنيت. ونجحت! ومنذ ذلك الوقت التحقت بمعهد الموسيقى الشرقي، وأخذت في تعلم الموسيقى فنياً وعملياً. ولما أعلن عن إنشاء معهد التمثيل، قدمت طلباً بالالتحاق، وأخذت أمثل (بروفات) في غرفتي بالمنزل، حتى قلق الجيران، ودخلوا علي ذات يوم (يعزوني) في عقلي، وكانوا من السيدات اللاتي لا يزال أذكر عزاءهن وهن يقلن لي: (يا خوية .. سلامتك وسلامة عقلك، دحنا بنقول عليك عاقل، تيجي على الآخر وتتجنن، أنت عاوز تشتغل تياترجي)، وأغلقت الباب في وجوههن وأنا (أقتر عرقاً) .. ولكنني ضربت صفحاً عن عزائهن، وها أنا ذا أتعلم التمثيل والموسيقى، وأرجو لنفسي مستقبلاً زاهراً مجيداً".

أما الطالب عبد الفتاح عزو، فقال: " لست في حاجة إلى القول بأنني هويت التمثيل من زمن، فلقد كتبت عني الصباح كثيراً، طوال السنتين اللتين كنت فيهما رئيساً لفرقة التمثيل بالمدرسة الخديوية، كما نوهت عن الأدوار التي مثلتها، وكان آخرها دور دافيد كوبر فيلد في رواية الذهب المشهورة. لذا كان طبيعياً بعد أن افتتح المعهد، وبعد أن قرأت شروطه، وبعد أن نلت شهادة البكالوريا، أن ألتحق به قصد إشباع رغبتني المنتعشة إلى ارتشاف مناهل هذا الفن. وأن أكبر أمان أن أصبح ممثلاً كبيراً، بشرط أن





الخير لبلادي، رغبت رغبة صادقة في دخول هذا المعهد، الذي أنشأته وزارة المعارف. وكان أخوف ما كنت أخافه أن يخيب أملي وتذهب مساعي أدراج الرياح، وتقدمت مع المتقدمين والمتقدمات، وجزنا جميعاً اختباراً أمام لجنة من كبار أدباء مصر، والعاملين على إعلاء شأنها. واختارت لجنة التحكيم من تفوقوا منا - وكنت لحسن حظي أنا من الناجحات - ورأت اللجنة بعد ذلك أن عدد الناجحين، يعدو العدد الذي قرره ولاة الأمور للمعهد، فعدوا لنا امتحاناً آخر للتفصيل، حزت فيه قصب السبق، وكنت من أوليات أترابي الفائحات. وما أنا ذا الآن أشعر بالغبطة والسرور. فقد أتاني الله ما تمهنت به عليه، وأرادني في جو كله علوم ومعارف نتلقاها على أيدي أساتذة من خير من أنجبت مصر، وأذكاهم وأغزهم علماً وفضلاً. وما نحن نستقي من فيض منهلهم العذب؛ فكأنني بالواحد أو الواحدة منا نحلة تنتقل بين الورود والزهور ترتشف رحيقها وتحيله شهداً حلواً سائغاً - ما جئت مرة إلى المعهد أو عدت منه إلا وشعرت بالخيلة تتملكني، فكأنني ملكت البسيطة، وما عليها. كيف لا وأنا التي ما شعرت أنني ما زلت بعد طفلة في الحياة إلا بعد التحاق بالمعهد؟! هذه أنوار العلوم والعرفان تشرق علينا فتضيء لنا المسالك، وتظهر لنا ما خفي عنا وعمي علينا! في مصر دور للتمثيل بين جدي وهزلي كثيرة، ولا ننكر أن في تلك الدور من نوابغ الممثلين والممثلات العدد الوافر، وهذه المسارح تؤدي واجبها بقدر مدارك أصحابها واقتدارهم على تلخيص الفن الصحيح من مثالب التجارة المسرحية. وللنقد المسرحي حركة طيبة، وأرجو أن تتخلص قريباً مما علق بها من أغراض، جعلها تخرج في أكثر الأحيان من وظيفتها السامية. وكما أود أن يميز الناقد بين الممثل أو الممثلة في حياتها الخاصة، وبين حياتها فوق المسرح. وكما أحب ألا يخلط بينهما، وأن يسير بالجمهور إلى احترام رجال وسيدات المسرح، وأن يوقن أن لكل وسط من الأوساط أخطاره ومفسيده. فلا يأخذ الصالح الفاضل بجريرة الضال. ولقد تملكنتي رغبة قوية فاقت رغبتني في الالتحاق بالمعهد، وهي ما أرسمه وأخطه لنفسي من الآن بعد تخرجي. لست ممن تغرهن زينة الحياة وزخرفتها، ولا ممن يعبدن المادة والجاه والظهور. فلقد عشقت الفن للفن وله فقط. ما فكرت قط في أنني سيأتي عليّ يوم، أعتلي فيه خشبة المسرح، لأمثل دوراً وأجيده، وتنزل الستار بين عاصفة من التصفيق وهتاف الاستحسان. إنني أرغب رغبة صادقة في أن أحقق الفن، وأرمي إليه بسهم وافر. وأريد أن أحتسي كأسه حتى الشمالة، ورغبتني هذه خالصة للفن وحده. فما لي حظ في أن أتلدذ بالندى؛ ولكن لذتي كل اللذة في أن أسكت صوتاً في أعماق قلبي، وأرضي نزعة في قرارة نفسي. كنت أتلهف عليها تلهفاً، وهذا الصوت الهاتف، الذي لا يسكن. وتلك النزعة الصاخبة، والزهرة الذابلة للقطرة الهائلة، التي لا تهدأ، هما أن أكون من أوليات المتخرجات في المعهد، إن لم أكن أولاهن. وبذلك يكون لي نصيب في أن انتظم في سلك أعضاء بعثة توفد إلى الخارج، لأحظى بأكبر قسط من الفن، ولأستقي من معينه، الذي لا ينضب، ثم أعود إلى بلادي، رافعة الرأس شامخة الأنف، وأكون بذلك قد بلغت غايتي، ونلت أمنيته. وأعود إلى بلادي، لا كممثلة مهما أن تظهر على المسرح أمام الناس لتلقي عليهم دروس الحياة، وتحرز بعد ذلك الشهرة والجاه؛ لا بل أعود إلى حيث بذرت النواة، إلى حيث نبت عودي وتلأل نجمي إلى المعهد، وإليه فقط - لا كنوانة صالحة كما كنت، ولكن كغارسة تغرس نواة جديدة وتتعددها؛ ثم ترقب يوم الحصاد.



الملك فؤاد



طه حسين

ومثل لإظهار الفروسية والبطولة ومواقف الغرام القوية، التي يظهر فيها بطل الرواية بمظهر القاهر القوي، الذي يأسر قلوب الحسان، بما يبديه من ضروب الشجاعة وفنون الصراع والقتال. فكانت مآسيهم دموية أكثر منها نفسية، وأخذ التمثيل في مدارج الرقي شيئاً فشيئاً إلى أن أصبح بالشكل الذي نراه عليه الآن، ودخلت عليه عدة محسنات، فصار بذلك مغرس الثقافة العامة، وانبرى الكُتّاب يضعون المقطوعات الأخلاقية والقصص التاريخية والعصرية في شكل رواي بديع، يجمع بين الفن والنهوض بالتربية العامة من الوجهة الخلفية. وانبرى لهم النقاد يردونهم إلى سواء السبيل، إذا حاد بهم القلم عنه، ويقومون منه ما أعوج، حتى بات المسرح مدرسة يتلقى فيها الناس دروس الحياة، ويقتبسون ما يرونه في الروايات، التي تمثل الحياة الأجنبية من حسنات، ويتجنبون ما يجدونه فيها من سيئات. فقد يرى المرء في رواية واحدة الفضيلة والرذيلة تتصارعان، وفي النهاية يشهد بنفسه ويرى بعيني رأسه مصرع الرذيلة أمام قوة الفضيلة، وناهيك بما في ذلك من حث على التجميل بالفنائل، والبعد عن الرذائل. وليس بكاف أن يكون الأثر كل الأثر لموضوع الرواية، بل يجب أن يكون الممثل قادراً على إخراج دوره على الوجه الأكمل - يجب أن ينسى شخصيته ويندمج بكليته في الدور الذي يقوم به وبذلك فقط يكون الموقف بديعاً رائعاً - وبذلك فقط يمكنه أن يملك قياد النظارة، فيذهب بهم إلى الحقيقة، التي تظهر ناطقة جلية في صوته المتزن، وتمثيله المتقن، وبعده عن التقليد المصطنع، الذي قد يؤدي به إلى عكس المقصود. ولما كان الغرض من التمثيل، هو ما أسلفنا، فإن بعض الشعوب الحية نشطت للعمل على إعلاء شأنه، والنهوض بمستواه والخروج به من حمة الرذيلة، التي أحاطته بسبب التكالب على المادة، والنزوع إلى النقيصة، والنفس بطبعها أمانة بالسوء. ولما كانت في مصر حركة انتقال من القديم إلى الجديد، تعلقاً بأسباب المدنية الحديثة، فقد رأت حكومتها - كباقي الحكومات - أن تعمل على ما فيه التقدم وإحياء لغة البلاد، التي هي عنوان القومية الحقة والوطنية البحتة. ومن جملة ما صنعت في هذا السبيل، إنشاء معهد للتمثيل الفني، يجمع بين جدرانه نخبة من خيرة فتيان وفتيات مصر المهذبين المثقفين، لتجعل منهم نواة صالحة تثمر كل الثمر. وأنا بصفتي فتاة متعلمة ومصرية قبل كل شيء، أحب

محترف. تبينت أن الممثل بدون ثقافة، يظل دائماً ممثلاً ناقصاً. فعاودني اجتهادي وظللت في هذه السنة أستذكر دروسي بجد ونشاط، كان من نتيجته أنني نجحت في امتحان البكالوريا. في هذه السنة التي اشتغلت فيها كمحترف، وجدت أن من المستحيل في الأجواق أن يشبع الهاوي رغبته، أو أن يستفيد، اللهم إلا النذر القليل، نتيجة التجارب لا نتيجة تعلم الفن على أصوله. فإن الممثل كأي فنان آخر، فمن عنده استعداد لفن الرسم مثلاً - ونلاحظ أنه استعداد فقط بدون تعلم الفن على أصوله - فإنه حين يرسم صورة ما يعجب المشاهد حينما يراها باستعداده الفطري؛ لكن ليس بقدر ما يعجب بالصورة نفسها، حين يتلقى أصول هذا الفن على يد أستاذ قادر. أي إنه من المستحيل أن تعجب بصورة يرسمها الذي عنده استعداد فقط، أكثر من الصورة التي يرسمها من عنده هذا الاستعداد، وتلقى الفن على أصوله. إذن اتفقنا على إنه لا بد لمن لديه استعداد فطري لفن من الفنون أن يتلقى هذا الفن على أصوله، وأن يدرس تمام الدرس كل ما يتعلق به من علوم أو فنون أخرى. من هنا نفهم السبب الذي حدا بي إلى الدخول في معهد فن التمثيل. أما الذي أوامه من المعهد، فهو إنه سيخرج لنا شباباً مثقفين مهذبين متعلمين الفن على أصوله.

### أول مقالة لطالبة

كانت الطالبة إحسان الشريعي، هي الطالبة الوحيدة، التي تجاوبت مع مجلة الصباح وأجابت على أسئلتها. ومن الطريف أن الطالبة لم تجب إجابة تقليدية مباشرة، بل فضلت أن تكتب مقالة، تعكس فيها ثقافتها المسرحية، وما درست في المعهد من معلومات حول تاريخ المسرح على يد الدكتور طه حسين. وهذه المقالة، تعد أول مقالة مسرحية منشورة بقلم إحدى طالبات المعهد التمثيلي في تاريخ المسرح المصري والعربي!! ولأهميتها هذه، سننشرها هنا، وفيها تقول الطالبة:

”... أول ما ظهر التمثيل في بلاد الإغريق، ومنها انتقل إلى سائر الأمم ومختلف الشعوب. ولم يكن في بدائه بالشكل الذي نراه عليه الآن، وإنما كانت الرواية تمثل وسط حلبة يجتمع حولها آلاف النظارة، في شكل دائرة تتكون من مدرجات، بحيث لا يحجب الأماميون ساحة التمثيل عن خلفهم. وما كان يقصد من التمثيل حينئذ إلا التسلية واللهو، وكانت معظم الروايات توضع



# فردوس عبد الحميد

## رمز الجودة والالتزام

الفنانة القديرة فردوس عبد الحميد محمود من مواليد محافظة "الأسكندرية" في ٢٥ فبراير عام ١٩٤٧. وقد نشأت في منزل أسرة محافظة بين شقيقتها الكبرى والصغرى، ولعل إنجاب والدها لفتيات فقط كان وراء تشجيعها لاقتحام عالم التمثيل رغبة في تخليد اسمه الذي ظن أنه سيندر بانجابه لثلاث بنات دون الذكور. ويذكر أنها قد ورثت جمال الصوت عن والدها، الذي اشترى لها في وقت بلوغها سن الثامنة عشر "بيانو" قديم لتتدرب عليه، وبعد حصولها على شهادة الثانوية العامة، قدمت أوراقها للإلتحاق بكلية التجارة،



عمرو دوار



الفضاء، متلوف 71، فندق السعادة الزوجية، أجازة ممتعة جدا، ومسلسلات: حكاية ميزو، ماشي يا دنيا ماشي، أنا وأنت وبابا في المشمش، وفيلم: حبيبي أصغر مني، قضية الأستاذ عفت.

وتجدر الإشارة إلى المواقف الإيجابية بمسيرة الفنانة فردوس عبد الحميد فقد شاركت مجلس إدارة نقابة "المهنة التمثيلية" بعدما منحها زملائها الثقة لتمثيلهم، كما شاركت عدة سنوات بعضوية المكتب الفني لفرقة "المسرح القومي"، كذلك يحسب لها مشاركتها الإيجابية بثورة 25 يناير عام 2011 ضد نظام الرئيس الأسبق مبارك، وكذلك مشاركتها في الإعتصام ميدان التحرير إحتجاجا على الإعلان الدستوري الذي أصدره الرئيس الأسبق محمد مرسى. وهي تؤكد دائما أن الفنان الحقيقي لا يمكنه الانفصال عن مجتمعه، فهو بالدرجة الأولى مواطن وله رأيه السياسي ويمكنه أن يكون مؤثرا بصورة كبيرة في مجتمعه، فبجانب تقديمه لرسائله في الفن عليه أن يقدم رسالته أيضا كقدوة في المجتمع.

وجدير بالذكر أنها قد تزوجت في بداية مشوارها الفني من الفنان القدير نبيل الحلفاوي، وقد استمر زواجهما مدة

كما كادت بالفعل الإلتحاق بمعهد "الكونسرفتوار"، ولكنها التحقت بقسم التمثيل بالمعهد "العالي للفنون المسرحية" وحصلت على درجة البكالوريوس عام 1969، ضمن دفعة ضمت نخبة من الفنانين الذين تألقوا وحققوا النجومية بعد ذلك (من بينهم النجم الراحل خليل مرسى، والمخرجين عبد الغني زكي، ناجي كامل)، كما درست أيضا الغناء بالمعهد "العالي للكونسرفتوار" (الموسيقى الغربية) لتستكمل صقل موهبتها الغنائية بالدراسة الأكاديمية.

بدأت حياتها العملية بمجرد تخرجها من أكاديمية الفنون بالتعيين كممثلة بفرقة "المسرح القومي" عام 1970، وقدمت أول مسرحية لها وهي "دائرة الطباشير القوقازية" فلفت الأنظار إلى موهبتها، ثم تألقت بعد ذلك في بطولة بعض المسرحيات الأخرى من أهمها: "فيدرا"، "أنتيجون"، "الفارس والأسيرة"، "ماكبت". وبعد نجاحها مسرحيا شاركت ببطولة بعض الأفلام السينمائية، حيث لمعت بمشاهدتها القليلة التي ظهرت فيها بفيلم "على من نطلق الرصاص"، ثم أكدت موهبتها في عدة أفلام من أهمها: "الطوق والأسورة"، "طالع النخل"، "ناصر 56"، "كوكب الشرق".

وبخلاف تألقها المسرحي والسينمائي تألقت الفنانة فردوس عبد الحميد أيضا في عدد كبير من الأدوار التليفزيونية، وكذلك مشاركتها ببطولة مجموعة من السهرات والمسلسلات الإذاعية، وقد حققت شهرتها وتألقها التليفزيوني من خلال مسلسل "حكاية ميزو" مع الفنان سمير غانم، ثم شاركت بعد ذلك في بطولة عدد كبير من المسلسلات ومن بينها على سبيل المثال: أبنائي الأعداء شكرا، ليلة القبض على فاطمة، صيام صيام، عصفور النار، ومازال النيل يجري، أدهم وزينات وثلاث بنات، الشارع الجديد، السائرون نياما، الأسطورة.

ويمكن من خلال رصد المسيرة الفنية للفنانة فردوس عبد الحميد أن نسجل لها حرصها على تنوع أدوارها والتي اتسمت جميعها بالجدية، فهي حريصة طوال مشوارها الفني على تقديم أعمال هادفة ذات مضمون ورسالة تتواءم مع إيمانها وقناعتها الشخصية بدور الفن في خدمة المجتمع، وإن كان هذا لم يمنعها من تقديم بعض الأعمال التي يمكن تصنيفها تحت مسمى "الكوميديا الإجتماعية" أو "الكوميديا الهادفة"، والتي أثبتت من خلالها مهاراتها في أداء الأدوار الكوميديية بنفس كفاءة أدائها للأدوار التراجيدية والميلودرامية، ومن بينها على سبيل المثال مسرحيات: غبي في

## بين الظل والضوء

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

«مسرحنا»





## شاركت كبار المسرحيين في أدوار البطولة وفي

## مقدمتهم المبدعين سميحة أيوب وعبد الله غيث

وخلال مسيرتها الفنية لم تتعد مشاركتها السينمائية بطولة عشرين فيلماً، وإن كانت جميعها تعد أفلاماً متميزة. نجحت من خلالها في تقديم أدوار خالدة ولعل من أهمها شخصية "حزينة" بفيلم "الطوق والأسورة"، وشخصية دلال بفيلم "الحريف"، وشخصية فوزية بفيلم "طائر على الطريق"، وشخصية تحية زوجة الزعيم جمال عبد الناصر بفيلم "ناصر 56"، وشخصية المطربة أم كلثوم بفيلم "كوكب الشرق"، وكذلك شخصيتي زينب فاطمة بفيلم "الجنة تحت قدميها". هذ وتضم قائمة إسهاماتها السينمائية الأفلام التالية: العاشقان، حبيبي أصغر مني، على من نطلق الرصاص (1975)، الجنة تحت أقدامها، البؤساء، حب فوق البركان (1978)، وتمضي الأيام (1980)، طائر على الطريق (1981)، الحريف (1983)، الطوق والأسورة (1986)، حبيبي أصغر مني (1987)، طالع النخل (1988)، قضية الأستاذة عفت (1989)، ناصر 56 (1996)، كوكب الشرق (1999)، غنيوة للطير (2007)، 5 دقائق (2011)، سري للغاية (2020). وتجدد الإشارة إلى تعاونها من خلال مجموعة الأفلام السابقة

محمد أبو العينين، سعد أردش، أحمد عبد الحليم، فاروق الدمرداش، إسلام فارس، خالد زكي. وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى مشاركتها للفنان القدير عبدالله غيث في بطولة ثلاثة مسرحيات هي: ثأر الله، فيدرا، ماكبث، وكذلك مشاركتها الفنانة القديرة سميحة أيوب في بطولة ثلاث مسرحيات أيضاً هي: حبيبي شامينا، متلوف 71، فيدرا.

### ثانياً - الأفلام السينمائية:

لم تستطع الشاشة الفضية للأسف الاستفادة من المهوبة المؤكدة والخبرات الكبيرة للفنانة فردوس عبد الحميد، حيث لم تشارك سوى في عدد قليل جداً من الأفلام السينمائية بما لا يتناسب مع مكانتها الفنية. كانت أولى مشاركتها السينمائية بفيلم "على من نطلق الرصاص" عام 1975 من إخراج كمال الشيخ وبطولة سعاد حسني ومحمود ياسين وعزت العلايلي، في حين كانت أحدث مشاركتها السينمائية - حتى عام 2020 - بفيلم "سري للغاية" من إخراج محمد سامي، وبطولة أحمد السقا ومحمد رمضان.

خمس سنوات أنجبا خلالها ابنهما خالد الحلقاوي (الذي أصبح مخرجاً سينمائياً)، وبعد الطلاق تزوجت من المخرج المبدع محمد فاضل وأنجبا ابنهما أحمد فاضل.

هذا ويمكن تصنيف مجموعة أعمالها بمختلف القنوات الفنية طبقاً لطبيعة الإنتاج مع مراعاة التتابع الزمني كما يلي:

### أولاً - مساهماتها المسرحية:

ظل المسرح هو المجال المحبب للفنانة فردوس عبد الحميد، فهو مجال دراستها والمجال الذي مارست من خلاله هوايتها للفن، كما تفجرت من خلاله أيضاً موهبتها في التمثيل والتي أثبتتها وأكدها من خلال مشاركتها في بطولة عدد كبير من المسرحيات المتميزة. ويجب التنويه إلى أن بداياتها الفنية كانت من خلال مسارح الدولة وبالتحديد من خلال فرقة "المسرح القومي"، والذي قدمت من خلاله بعض الشخصيات الدرامية الثرية ومن بينها على سبيل المثال: بهانة (مسرحية متلوف 71)، الإسكافية (مسرحية الإسكافية العجيبة)، الوصيصة (مسرحية حبيبي شامينا)، أنتيجون (مسرحية أنتيجون)، سيمون (مسرحية باب الفتوح)، أندروماك (مسرحية الفارس والأسيرة)، ليدي ماكبث (مسرحية ماكبث). ويمكن للناقد المسرحي المتخصص والمتابع للمسيرة المسرحية للفنانة فردوس عبد الحميد أن يقرر بأن فترة السبعينيات تعد بصفة خاصة فترة تألقها المسرحي. هذا ويمكن تصنيف مجموعة أعمالها المسرحية طبقاً للتتابع التاريخي مع مراعاة إختلاف الفرق المسرحية وطبيعة الإنتاج كما يلي:

#### 1- بفرق مسارح الدولة:

- "المسرح القومي": النار والزيتون (1970)، الجنس الثالث، متلوف 71 (1971)، زيارة ممنوعة، غبي في الفضاء، ثأر الله (1972)، الإسكافية العجيبة (1973)، حبيبي شامينا (1974)، فيدرا (1975)، باب الفتوح (1976)، أنتيجون (1978)، الفارس والأسيرة (1979)، مجنون ليلى (1982)، ماكبث (1991)، رفيدة أول طبيبة في الإسلام.

- بقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية: حبيبي يا مصر (1973)، الكل في واحد (1987)، عجائب (1994)، محمد رسول الله (2017).

#### 2- ببعض فرق القطاع الخاص:

- إحتفالية مرور 100 عام على إصدار "مجلة الهلال" (1992).

- مسرحيات مصورة: فندق السعادة الزوجية، أجازة ممتعة جدا (1983).

وقد تعاونت من خلال المسرحيات السابقة مع نخبة من كبار المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل من بينهم الأساتذة: نبيل الألفي، كرم مطاوع، سعد أردش، سمير العصفوري، د.سنا شافع، د.عادل هاشم، د.شاكر عبد اللطيف، د.عوض محمد عوض، شاكر خضير، محمد فاضل، ممدوح طنطاوي.

وجدير بالذكر أنها قد شاركت البطولة عدد كبير من نجوم المسرح الكبار وفي مقدمتهم على سبيل المثال لا الحصر كل من النجمات: أمينة رزق، سميحة أيوب، محسنة توفيق، رجاء حسين، سلوى محمود، تريبز دميان، سميرة عبد العزيز، ماجدة الخطيب، فاتن أنور، ومن النجوم كل من الأساتذة: يوسف وهبي، حمدي غيث، شفيق نور الدين، عبد المنعم إبراهيم، توفيق الدقن، محمد الدفراوي، أحمد الجزيري، محمود الحديني، عبد الرحمن أبو زهرة، محمود ياسين، نور الشريف، أشرف عبد الغفور، محمد وفيق، إبراهيم سحافان، فاروق نجيب، نبيل الهجرسي، محمود الجندي، فؤاد أحمد،



المسرحي الوطني بسلطنة عمان عام 2015 (والذي يعقد كل عامين) كانت قد سبقت هي بالمشاركة في دورة عام 2013 وتردد أسمها بكل فخر واحترام، كذلك أذكر حماسها وإلتزامها وانتظامها بكل جديدة في عضوية لجنة تحكيم الدورة الثانية عشر "لمهرجان المسرح العربي" عام 2014 (والذي تنظمه الجمعية المصرية لهواة المسرح)، وذلك بدون مقابل حيث يتم تنظيم المهرجان بالإعتماد على الجهود التطوعية لجميع المشاركين، وكم كانت سعادتي بقبولها المشاركة بمجرد إتصالي بها بل وذكرتني على الفور أنها تعتز بتكريمها خلال الدورة الرابعة للمهرجان عام 2005.

وتضمن الذاكرة كثير من المواقف الإيجابية الأخرى مثل حرصها على المشاركة سنويا بحضور الإحتفالات التي تنظمها "الكرافة المصرية" وأسقفية الشباب بمناسبة ختام مهرجانها المسرحي. ويبقى الموقف المهم الذي أود تسجيله وهو إنسحابها من بطولة عرض "جاسوس في قصر السلطان" قبل موعد الإفتتاح بأسبوع - وذلك بالرغم من حفظها لدورها وإلتزامها بجميع البروفات التي استمرت أكثر من شهرين - وذلك إعتراضا على إضافة ثلاثة جمل على حوارها بالنص الذي إلتزمت به مع الفرقة والمؤلف والمخرج، خاصة وأن تلك الإضافة قد يفهم منها - طبقا لوجهة نظرها - أنها ليست دعوة للسلام فقط ولكنها دعوة للتطبيع مع العدو الصهيوني، وشهادة حق لقد راجع كل من الأساتذة: مدير الفرقة (الفنان محمود الحديني) مع المؤلف (د.محمد عناني) والمخرج (كرم مطاوع) الموقف بعد إنسحابها وقرروا معا عدم إضافة تلك الجمل.

وكان من المنطقي أن تتوج تلك المسيرة الفنية الثرية بحصولها على بعض الجوائز ومظاهر التكريم ومن بينها: - حصولها على عدة جوائز عن أفلام: "طائر على الطريق"، "الطوق والأسورة، طالع النخل".

- حصولها على جائزة "المركز الكاثوليكي للسينما" عام 1980. - تكريمها بمهرجان "قبلي للفنون الوطنية وجني التمور" بتونس عام 2003.

- حصولها على درع "الدورة الرابعة لمهرجان المسرح العربي" الذي تنظمه "الجمعية المصرية لهواة المسرح عام 2005.

- مشاركتها بلجنة تحكيم "المنبر الذهبي الرابع" بقازان في أكتوبر 2008.

- حصولها على "قلادة العنقاء الذهبية الدولية" عام 2008.

- حصولها على درع الدورة الستين لمهرجان المركز الكاثوليكي عام 2012.

- التكريم بمهرجان النوبة الأول عام 2014.

- حصولها على درع الدورة الثالثة والعشرين لمهرجان "نوادي المسرح" عام 2014، وجائزة النخبة للإعلام العربي" عام 2016.

- تكريمها من قبل وزارة الثقافة بمناسبة "عيد الأم" مارس 2016.

- ويذكر أيضا أن للفنانة فردوس عبد الحميد فيلمين في قائمة أفضل 100 فيلم في ذاكرة السينما المصرية حسب إستفتاء النقاد عام 1996 هما: على من نطلق الرصاص 1975 و الطوق والإسورة عام 1986.



## أجادت تقديم بعض الأدوار الكوميدية بنفس كفاءة تقديمها للأدوار التراجيدية

الأسطورة، لا شيء يهم، طريق الأحلام، عودة الحب، نحن لا نرى بعيون الآخرين، الزوبعة، عاصفة في بحر هادئ، شرح في جدار العمر، الوصية.

وذلك بخلاف بعض التمثيليات والسهرات التلفزيونية ومن بينها: أحلام، ملحمة الحب والحجارة، دموع في عيون بريئة، حتى تعود، إن فانتك الميري، حتى تعود، الشقيقة.

وتجدر الإشارة إلى مشاركتها بالغناء ببعض المسلسلات ومن بينها: أدهم وزينات وثلاث بنات، وما زال النيل يجري، أنا وأنت وبابا في المشمش، ومن خلال الأغاني بتلك المسلسلات وأغاني مسرحية "عجائب" أصدرت ألبوما غنائيا يضم الأغاني التي كتب كلماتها كل من القديرين أحمد فؤاد نجم، سيد حجاب والتي قام بتلحينها الفنانين عمار الشريعي، فاروق الشرنوبي.

### رابعا- مساهماتها الإذاعية:

يصعب بل ويستحيل حصر جميع المشاركات الإذاعية لهذه الفنانة القديرة والتي ساهمت في إثراء الإذاعة المصرية بعدد كبير من الأعمال الدرامية على مدار مايقرب من نصف قرن، وذلك لأننا نفتقد للأسف الشديد لجميع أشكال التوثيق العلمي بالنسبة للأعمال الإذاعية، وتضم قائمة أعمالها الإذاعية مجموعة كبيرة من المسلسلات والتمثيليات الإذاعية ومن بينها: صراع مع الوهم، بناة المجد، قبل أن تسقط ورقة التوت، سفروت يجوب الفضاء، العود والزمان.

### - من وراء الكواليس:

تقتضي الحقيقة أن أسجل لهذه الفنانة القديرة بعض المواقف المشرفة التي لمستها عن قرب، والتي تؤكد بأنها بالفعل قدوة حقيقية ومودج مشرف للفنانة المصرية المثقفة ذات المواقف الإيجابية، وأولها تلك السيرة العطرة التي تركتها بمشاركتها في عدد كبير من المهرجانات المسرحية العربية، وأتذكر على سبيل المثال عندما شرفت بتمثيل "مصر" بالمشاركة بعضوية لجنة التحكيم العربية في المهرجان

مع نخبة من كبار المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل ومن بينهم الأساتذة: حسن الإمام، كمال الشيخ، عاطف سالم، محمد بسوي، محمد فاضل، محمد خان، خيرى بشارة، كريم ضياء الدين، أحمد السبعوي، محمد دياب، محمد سامي.

### ثالثا - الدراما التلفزيونية:

أتاحت الدراما التلفزيونية بصفة عامة للفنانة القديرة فردوس عبد الحميد فرصة تجسيد عدة شخصيات درامية مهمة ومتنوعة، فنجحت في وضع بصمة مميزة لها من خلال مشاركتها ببعض الأدوار الرئيسية في عدد من المسلسلات التلفزيونية المتميزة على مدى ما يقرب من خمسة وأربعين عاما، خاصة بعدما قدمت عدة شخصيات إنسانية مرسومة بعناية ومحددة أبعادها الدرامية بكل دقة بعدد من الأعمال المهمة، لذلك لم تبخل بمنحها جهدها، وعلى سبيل المثال لم تتردد في حلق شعرها كاملا لتظهر صلعاء تماما وهي تجسد شخصية "زليخة الصلعاء" بمسلسل "الساثرون نياما".

وتضم قائمة إسهاماتها في الدراما التلفزيونية المسلسلات التالية: العندليب الأسمر، الغربية، اللعبة، البركان، أم البنات، الانسان والحقيقة، أم العروس، حكاية ميزو، ماشي يا دنيا ماشي، صاحب الجلالة الحب، المشربية، أبناي الأعداء شكر، محمد رسول الله (ج1)، صيام صيام، وفيه ناس طبيين، وقال البحر، ليلة القبض على فاطمة، الباقي من الزمن ساعة، الزير سالم، أخو البنات، ليالي الحلمية (ج1)، عصفور النار، فتى الأندلس، ليلة سقوط غرناطة، أنا وأنت وبابا في المشمش، هالة والدراويش، مذكرات زوج، النوة، وما زال النيل يجري، أولاد الأصول، الإمام الأعظم أبو حنيفة النعمان، الشارع الجديد، زيزنيا (ج-1 الوالي والخواجة)، زيزنيا (ج-2 الليل والفتار)، موال الحب والغضب، جوارى وقصور، العائلة والناس، بيت من قطعتين، أدهم وزينات وثلاث بنات، مصر الجديدة، هدى شعراوي، ليل الثعالب، ثورة وحكاية، في مهب الريح، الساثرون نياما، ربيع الغضب، ويأتي النهار،