مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
د.أحمد عواض

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثالثة عشرة ⁝ العدد 666 ⁝ الإثنين 01 يونيو 2020

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

المسرح والأنثروبولوجيا

من أسس التمثيل .. علم وفن الإلقاء

الدراما الرمضانية.. ما لها وما عليها

عبد الدايم:

الفنان القدير حسن حسني صنع نجوميته بصدق الأداء والاتقان

رحل عن عالمنا صباح السبت 30 مايو الفنان القدير صانع البهجة حسن حسني عن عمر ناهز 89 عاما اثر ازمة قلبية مفاجئة

وقد نعت الدكتورة ايناس عبد الدايم وزيرة الثقافة وجميع الهيئات والقطاعات الفنان الكبير حسن حسنى وقالت ان فن التمثيل فقد احد علاماته البارزة حيث تميز الراحل بالحضور والقدرة على الاداء بصدق واتقان ونجح فى صنع نجومية من نوع خاص بعد ان تفوق فى وضع بصمات متفردة على الشخصيات التى جسدها فى المسرح والسينما والتليفزيون .

يشار ان حسن حسنى ولد عام 1931 في حي القلعة ، حصل على شهادة التوجيهية عام 1959 قام بالتمثيل في مسرح المدرسة ، انضم إلى المسرح العسكري ثم المسرح القومي وقدم الكثير من البطولات بمسرح الدولة والمسرح الخاص ، شارك فى اعمال تليفزيونية حققت جماهيرية كبيرة ، وامتد نشاطه الفنى الى الشاشة الفضية حيث قدم الكثير من الاعمال الناجحة وتشارك البطولة مع نجوم من أجيال مختلفة .

أحمد زيدان

مهرجان المسرح الدولي ١٥

يصدر بيانا بالتأجيل

أصدر منظمو مهرجان المرح الجر الدولي في نسختة الخامسة عشرة بيانا حول تأجيل موعده لأجل غير مسمى بسبب جائحة كورونا التي اجتاحت العالم اجمع، والذي كان من المفترض ان تبدا فعاليات في السادس من يونيو الحالي

وقد استهل البيان بـ « لم نصنع الفلك بمسرحنا، ولكننا اشعلنا العقول والعيون ، ولم ننزلق إلى الدوائر الخاطئة، بل بقينا قابضين على الجمر، المتخطين كل العقبات والصعاب، متسلحين دائما بصدقية رسالة ، والتي ابقت مسار عجلة دواليبنا دائرة دون كلل او ملل او التفات لصغائر الامور. «

وأوضح البيان « على مدار عشرون عاما منذ تأسيس هذا الكيان» فرقة المسرح الحر» كفرقة مسرحية ملتزمة التزاما أدبيا ومعرفيا تجاه رسالة الفن الخلاقة. عشرون عاما مضت، لم تنجرف دواليبنا الدائرة وراء الفن بوصفه وسيلة للارتزاق، إنما فعلا فكريا قادرا على مخاطبة العقل، مبرهنين على تلك الرؤية فعليا، في مجمل تجاربنا المسرحية، وكنا السفراء نمثل الوطن خارجيا خير تمثيل منذ التأسيس في العام 2000 ولغاية الان وفي هذا العام كنا على موعد مع نية الاحتفال بالمسرح والمسرحيين بمناسبة عبورنا العشرون عاما ولكن تشاء الأقدار أن تعاكس الظروف العالم كله، وتعاكس تطلعاتنا المبهجة. «

وتابع البيان « بيد أن أملنا لاينقطع وطموحنا لا ينضب بأن نعود بعد انقضاء الغمة، علما بأننا ومنذ بداية هذا العام في شهر يناير ونحن نبذل الجهد، في التحضيرات سواء باختيار العروض المسرحية المشاركة، ووضع مسودة برنامج المهرجان الذي يضم في قائمته فرقا مسرحية محترفة من سويسرا والمانيا وايطاليا وهنغاريا وفلسطين والكويت ومصر وتونس بالإضافة إلى الأردن ، لكن الجائحة الكونية غيرت مسارات العالم أجمع، وأغلقت كل الأبواب، وعزّ علينا أن تكون أبواب المسارح مغلقة أيضا. تلك الأبواب الموصدة لظرف طارىء سيزول بهمتنا، لنستعيد فتحها مجددا، ونضيء وهج أنوارها، وألق كراسيها وجماهير المسرح المقدرة.»

واختتم البيان « سيدي المسرح .. سيدي الجمهور .. نلتمس منك العذر بعدم المقدرة على ايفائنا بالتزامنا أن تقام فعاليات الدورة 15 من مهرجان ليالي المسرح الحر الدولي والذي كان مقررا في 6/6/2020 ونعتذر من الفرق المسرحية العالمية التي وجهت لها الدعوات للمشاركة ونعتذر من ضيوف المهرجان ومريديه محبيه من كل أنحاء العالم ، كما لا يفوتنا تقديم الاعتذار لفئة المحبطين وسيوف أقلامهم التي تشحذ أسنتها على عتباتنا، وبكل ود نقدم لهم فناجين قهوتنا بنكهة الأصالة والشهامة والسمو. ويبقى هو المسرح الذي يهذبنا ويسقينا ماء الحياة. هو المسرح رسالتنا الإنسانية المفعمة بروح الحب والنقاء. وهو (المسرح الحر) حامل رسالة الجمال إلى الدنيا. ولأن الكون جائح بوباء نعلن بأن مهرجان المسرح الحر الدولي 15 قد تأجل ورحل إلى اجل رفيع قادم ووفق ما تقتضيه الظروف ، باقين على الوعد، متسلحين بإرادة صلبة، وعنفوان لا يجارى، لتستمر الحياة ويبقى المسرح الحر شامخا.

المسرح الحر - عمان - الاردن 30 مايو 2020

من اسس التمثيل ..

علم وفن الإلقاء

عندما يتصدى الإنسان للتعامل بالكلمات فعليه بداية أن يكون ملما بعلم وفن الإلقاء حتى يكون موصلا جيدا للفكرة التى يريد أن يتحدث عنها ويتمثل هذا فى كافة من يستخدمون الكلام كوسيلة لعملهم نذكر منهم الممثل والمطرب والمذيع والخطيب والقراء والمحامون والمعلمون وهنا نقف وقفة فيما يخصنا فى هذا المقام فالمعلمون الموكل إليهم أن يكونوا خير أداة لتربية وتعليم أبناء هذا الوطن وعليه فالمدرس هو واحد من المستهدفين لهذا البحث فعندما يلقى المدرس درسه بصوت واضح ونبرات معبرة مؤثرة ووقفات سليمة تكون النتيجة الحكمية هو الإلتفات الكامل من الطلاب لما يقول وعليه فالمدرس أولى الناس لمعرفة ذلك .

إعداد: مجدى مرعى

- الإلقاء هل علم أم فن ؟؟

- الحقيقة أن الإلقاء علم وفن فى آن واحد .

أولا : الإلقاء علم :-

فالعلم نظرى منطقى يندرج تحت مظهر الفكر فعندما تسأل أحدا من الناس 5 5 بكم سيقول الجميع بـ 52 وذلك لأنها قاعدة عملية ثابتة لدى الكافة والإلقاء أيضا لديه بعض القواعد التى ينبغى على للمدرس معرفتها حتى لا يتخطاها بل عليه تعريف الطلاب بها هى:

1- براعة الاستهلال :

ويقصد بها الهجوم على بدء القول وذلك لاجتذاب أسماع المتلقين وجعلهم يتركون أية أحاديث أو أشياء أخرى ويلتفتون إليه وعليه فإذا قام المدرس بشرح الدرس ووجد أن التلاميذ يحدثون بعضهم البعض فعليه أن يعلم أنه لم يحسن الاستهلال وأيضا لا يجيد الإلقاء .

2- أحكام الوقف :

على المدرس وهو يقوم بتأدية عمله أن يعلم أنه ليس كلاما فقط عليه أن يقذف به فى وجه تلاميذه بل أيضا هناك فترات صمت لها قيمتها الفنية المؤثرة والوقف هو قطع الكلمة عما بعدها وذلك لإحداث تأثيرها أو للتنفس أو غير ذلك والوقف له أنواع ثلاثة هامة جدا وهى : الوقف التام – الوقف الناقص (المعلق) – الوقف السيئ .

** الوقف التام : وهو الوقف على تمام المعنى .

** الوقف الناقص (المعلق) : ويستخدم هذا النوع من الوقف لأغراض فنية متعددة فمثلا استخدم هذا النوع للتشويق وإبراز معانى الكلمات حسب مرتبتها وتغير مقامات الصوت والخروج عن الرقابة فى الأداء والتى تسبب الملل وأيضا يستخدم كمحطة للمتلقى للتزود بالهواء اللازم لاستكمال القول .

أماكن الوقف :

1- بعد القول مثل – قال – قل – قلت – قلنا – قالوا .

2- بعد المنادى . 3- بين المبتدأ والخبر للتشويق .

4- بعد القسم . 5- بعد الشرط وجواب الشرط .

6- بعد السؤال والتعجب والاستفهام . 7- قبل وبعد الجمل الاعتراضية .

8- بعد حروف التلخيص مثل : إذا – أجل – نعم – لكن .

** الوقف السيئ : وهو ما يفسد أو يغير معنى ومثال ذلك قوله تعالى (إن الله لا يستحى أن يضرب مثلا ما بعوضه فما فوقها)

فإذا وقف المؤدى عند كلمة يستحى فإنها تفسد المعنى ويكون الوقف سيء ولهذا يجب مراعاة ذلك حتى لا نغير ونفسد المعنى .

3- التركيز على مناطق فى الكلام :

يجب أن يم التركيز على مناطق معينة فى الكلام الملقى حتى يصل للمستمع بدقة وذلك للأهمية القصوى لهذا القول وهو ما يسمى بيت القصيد وذلك بمراعاة إشباع حروف اللين لأنها تضيء الكلمة والاهتمام أيضا بالفعل وسط الجملة فهو الذى يضيء الجملة .

4- خروج الحروف من مخارجها السليمة :

نظرا لان الإلقاء هو النطق بالكلام على صورة توضح ألفاظه ومعانيه فلابد للمدرس أن يكون ملما بحروف اللغة العربية من حيث مخارجها حتى لا ينطق حروفا من غير مخارجها فتؤدى عند المستمع لمعنى مخالف لما يقصد

ومخارج الحروف الرئيسية خمسة هى :

1- الجوف : وهو مخرج حروف اللين الألف والواو والياء .

2- الحلق : من أقصى الحلق نحو الداخل الهمزة والهاء .

من وسط الحلق العين والحاء .

ومن أدنى الحلق ناحية الفم الغين والخاء .

3- اللسان : وهو مخرج لحروف القاف والكاف والجيم والشين .

4- الشفتان : وهى محرج لحروف الباء والميم والنون .

5- الخيشوف (الأنف) : وهو مخرج لحروف الميم والنون .

هذه هى المخارج الرئيسية ولكن هناك مخارج أخرى مثل طرف اللسان من سقف الحلق بشكل ترددى مثل الجرس فى الراء وطرف اللسان مع الأسنان فى حروف الظاء والذال والثاء .

ثانيا : الإلقاء فن :-

ولذلك لكون القول عندما يقال بطريقة فنية جيدة يحدث أثرا بالغا فى النفس البشرية والمشاعر والأحاسيس ويحدث ذلك بإتباع الأتى :

1- رفع الصوت وخفضه (الفوليوم) : ويتم ذلك حسب مقتضيات الألفاظ وأهميتها فى القول

ويؤدى ذلك لكثرة الرتابة والملل لدى المتلقى .

2- تغليظ الصوت وترقيقة (التون) : ويقصد به الأداء بصوت رقيق غليظ حسب مقتضيات القول

والتنقل بينهما أيضا يكسر الملل والرتابة ويؤدى إلى تشويق المستمع لمزيد من الاستماع .

3- الأداء من الجواب والقرار : وهما منطقتان للأداء الأولى هى الأداء من الحنجرة وتسمى منطقة

الجواب والأخرى هى الأداء من الصدر وهو المنطقة الدافئة وتسمى القرار والتنقل بينهما أيضا

يساعد على التشويق وعدم الملل .

4- استخدام الإشارة : يؤدى استخدام الإشارات الصحيحة مع الأداء باليدين إلى تأكيد المعانى

ولفت نظر المتلقى لأهمية ما يقال .

5- استخدام الإيماءة : ويتم ذلك عن طريق تحريك الرأس بإيماءات ذات مدلول ومعنى يتفق مع

القول الذى يلقى فيزيد من تأكيده بالإيحاء إلى أهميته .

6- التعبير بالوجه : مع كل ما سبق يجب على المؤدى أن يقوم بتغيير تعبيرات الوجه حسب معانى ما

يقال حتى يجذب المتلقى لمتابعة تعبيرات الوجه مع حركة الرأس مع إشارات الأيدى وذلك

بواسطة حاسة البصر والمشاعر والأحاسيس ويتم ذلك فى نفس الوقت الذى يكون المدرس يلقى

فيه درسه بشكل جيد يلتقطه الطالب المتلقى عن طريق حاسة السمع فيؤدى ذلك إلى شغل جميع

حواس الطالب مع أستاذه فلا يمكنه الإنشغال عنه بأى شيء آخر وهذا يأكد أهمية المسرح

ومفرداته ومنها الإلقاء فى العملية التعليمية

للمسارح حكايات

..وأسرار (٣)

كل مسرح له حكايات وأسرار, ليبقى شاهدا على تاريخ المسرح بكل عروضه ومسرحياته ومبدعيه مخرجين وممثلين وفنيين, فكم من نجوم تألقوا ومخرجين أبدعوا لا تعرف الأجيال اللاحقة عنهم وعن إبداعاتهم شيئا, والفن هو عملية إبداعية تراكمية, من هنا رأينا أن نسلط الضوء على بعض من أهم دور العرض المسرحي بمصر بداية انتقاء بالمسارح القائمة والفاعلة حاليا, كمجرد نماذج حتى استكمال الباقين في مجال آخر, وذلك من حيث نشأتها وتاريخها وإمكانياتها ومتطلباتها ومشاكلها التقنية إن وجدت, وأهم المبدعين الذين تألقوا بها. وسيكون ذلك على عدة حلقات وفي نهاية الحلقة الأخيرة سوف أذكر قائمة المصادر والمراجع التي تمت الاستعانة بها.

أحمد محمد الشريف

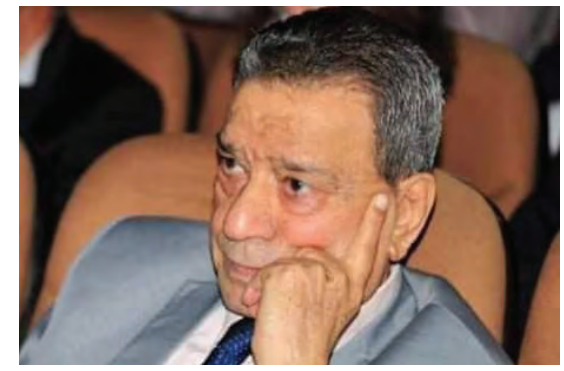
مسرح البالون

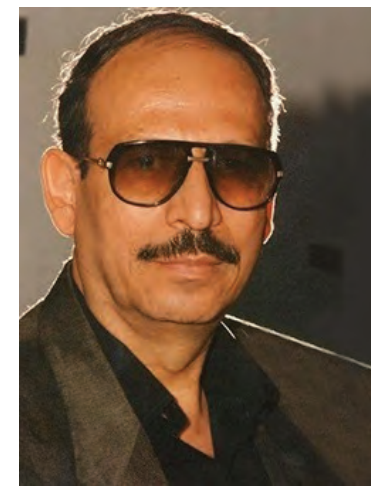
يحتل مسرح البالون موقعا متميزا بكورنيش النيل بالعجوزة بمحافظة الجيزة, ويقع ضمن مجمع ثقافي كبير يشمل مسرح البالون ومسرح الغد والسيرك القومي ومسرح السامر وقاعة منف التابعة لهيئة قصور الثقافة, ويتبع مسرح البالون البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية الذي يشرف عليه قطاع الإنتاج الثقافي بوزارة الثقافة. في بداية الستينيات كان ظهور مسرح البالون في سماء الحركة المسرحية حدثا كبيرا بدأ بحديث تليفوني عام 1960 من الفنان يوسف وهبي إلى الفنان السيد بدير المستشار الفني لفرق التليفزيون المسرحية في ذلك الوقت عن أعجوبة بناء مسرح في شكل بالون قابل للفك والتركيب في ساعات قليلة والحركة من مكان لآخر معروض للبيع في إيطاليا. وتمت الصفقة ووصل البالون إلى الإسكندرية عام 1962, وبدأت الاستفادة به بتشغيله في الإسكندرية بكوم الدكة لعروض فرقة رضا للفنون الشعبية وفرقة القاهرة الاستعراضية وفرقة الأنوار اللبنانية, ثم نقل البالون إلى القاهرة وتم تركيبه بأرض السامر وعرضت عليه أولى عروض الفرقة الغنائية الاستعراضية, وفي العام التالي تم فكه وتركيبه في مكانه الحالي مع ملحقاته التي تضم أربع كرافانات تستخدم كغرف لتغيير الملابس وعربة إضاءة متنقلة وونش ومدرجات متحركة وبلكون متحرك.

حدث حريق كبير في عام 1975 نال مجمع البالون والسيرك والسامر التهمت فيه النيران كل شيء حتى الحيوانات راح منها خمسة أسود من السيرك القومي. وعلى الفور اعتمد يوسف السباعي وزير الثقافة آنذاك ميزانية لإعداد مسرح صيفي صغير بجوار البالون وسرعة تجهيز السيرك وعمل خيمتين جديدتين للسيرك والبالون, وتم التنفيذ والتشغيل في أيام معدودة. ومع مرور السنوات اهترأت الخيمة وطفحت مياه الصرف داخل الغرف وأصبحت خشبة المسرح وإمكانياتها بحاجة إلى التجديد والتطوير، وهو الذي تم في عام 1999 أثناء تولي الفنان عبد الرحمن الشافعي رئاسة البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية, حيث تم تطوير المدخل الرئيس, وإعداد قاعة كبار الزوار, وتطوير غرف الفنانين وقاعة المسرح وخشبة المسرح بتجهيزاتها. ثم تم الافتتاح في يوليو 1999 بحضور وزير الثقافة فاروق حسني , وتم في حفل الافتتاح تقديم العرض الاستعراضي قلب في الروبابيكيا, فكرة وإخراج محمود رضا.

وفي عام 2017 تمت أعمال التجديد والإصلاح مرة أخرى أثناء تولي الفنان هشام عطوة رئاسة القطاع, وأقيم حفل افتتاح كبير بالمسرح في 18 مايو 2017 قدم فيه عرض (بيت الفن) من تأليف حمدي نوار واستعراضات عادل عبده ومن بطولة مروة ناجي، محمد قماح، مجدي فكري، وفتحي سعد، مع عدد كبير من فناني القطاع الاستعراضي.

ومسرح البالون هو المسرح الرئيس للبيت الفني للفنون الشعبية





والاستعراضية والذي يضم عدة فرق هي:
الفرقة الغنائية الاستعراضية
فرقة رضا للفنون الشعبية
الفرقة القومية للفنون الشعبية
الفرقة القومية للموسيقى الشعبية
فرقة أنغام الشباب
فرقة تحت 18
السيرك القومي, ومقره خيمة خاصة مجاورة لمسرح البالون.

ويضم المسرح بجوار هذه الفرق مبان بها غرف عبارة مقرات إدارية وصالات للتدريب والبروفات لفرقة رضا والفرقة القومية وفرقة الموسيقى الشعبية وفرقة أنغام الشباب, وكافيتريا كبير. وتم حديثا أثناء تولي د. فاطمة المعدول رئاسة البيت الفني إنشاء قاعة ملحقة للعروض الصغيرة (قاعة صلاح جاهين), بعد استقطاع جزء من المباني الإدارية لإقامة القاعة المجهزة بأحدث الأجهزة, والتي تستقبل العروض الغنائية والعروض المسرحية الصغيرة سواء من إنتاج القطاع أو باستضافة الفرق من خارجه. وتم حينها بناء مبني إداري جديد مكون من دورين بجانب الكافيتيريا المطل على كورنيش النيل. وتم تخصيص غرفه كمقرات لادارات الفرقة الغنائية وفرقة تحت 18 وفرقة الموسيقى الشعبية، إضافة لإنشاء دورات مياه جديدة به لجمهور المسرح.

قدم على مسرح البالون عدد كبير من الحفلات الغنائية الكبرى لكبار نجوم الغناء بمصر والوطن العربي, كما استضاف البالون كبرى المهرجانات المسرحية والفنية والاستعراضية المحلية والدولية. مثل المهرجان التجريبي والمهرجان القومي مهرجانات الثقافة الجماهيرية ومهرجان آفاق لهواة المسرح، وغيرها الكثير.

خشبة مسرح البالون شهدت عددا كبيرا من العروض الناجحة , حيث ارتبط جمهور فرق الفنون الشعبية رضا والقومية بمشاهدة فقراتهما الاستعراضية الراقصة على خشبة البالون في عروضهما الموسمية والتي تلقى إقبالا جماهيريا كبيرا. كما كان لفرقة أنغام الشباب نصيبا كبيرا في الحفلات الغنائية الكبرى التي قدمتها على خشبة المسرح, وعليها أيضا قدمت الفرقة الغنائية الاستعراضية كبرى أعمالها المسرحية الناجحة والتي منها: ملك الشحاتين, ليلة من ألف ليلة, العشرة الطيبة, مجلس العنطزة, ست الحسن, لولي, الخديوي, عجايب, أحلام ياسمين, السنيورة والتلات ورقات, ينفع كده, قطط الشارع, حارة السنان, البيت الكبير، التانية في الغرام، شباب في عين الرسول، سيرة حب، وغيرهم.

كما قدمت فرقة تحت 18 عروضها للأطفال على خشبة البالون والتي منها: شطورة, نسمة سلام, أراجوز للبيع, قميص السعادة, جزيرة العجايب, فلفل حيران, عم بيانولا، تلاميذ الفيسبوك، ثم أليس في بلاد العجائب والتي حققت أعلى إيراد في تاريخ البالون تخطى مليوني جنيه وذلك عامي 2018 ، 2019 نظرا للإقبال الجماهيري الكبير.

ساهم عدد من كبار المخرجين في سطر تاريخ مسرح البالون بتقديم أعمالهم على خشبة البالون منهم: فؤاد الجزايرلي, سعد أردش زكي طليمات, جلال الشرقاوي, كرم مطاوع, حسن عبد السلام, أحمد زكي, حسن خليل, مجدي مجاهد, السيد راضي, مراد منير, عبد الغفار عودة, عبد الرحمن الشافعي, محمد فاضل, عصام السيد, حسن سعد, ناصر عبد المنعم, حسام الدين صلاح.

كما شهدت خشبة البالون تألق عدد كبير من نجوم الفن منهم: صفاء أبو السعود, عدلي كاسب, عادل أدهم . هدى سلطان, صلاح نظمي, محمد رضا, سعيد صالح, محمود المليجي, هالة فاخر, يونس شلبي, أحمد زكي, أحمد ماهر, عزت العلايلي, صلاح منصور, علي الحجار, كارم محمود, شفيق نور الدين, ليلى جمال, محمود الجندي, رضا الجمال, فايزة كمال, آثار الحكيم, أمينة رزق, عبد المنعم مدبولي, حنان ترك, سميحة أيوب, أشرف عبد الغفور, سمير صبري, شيرين, محمد الحلو, مديحة حمدي, أحمد عبد الوارث, ممدوح درويش, إبراهيم نصر, المنتصر بالله, وغيرهم عشرات النجوم لا يسع المجال لذكرهم .

وقد ارتبط قطاع الفنون الشعبية ومسرح البالون ارتباطا وثيقا باسم الفنان الراحل عبد الغفار عودة حيث شهد طفرة ونجاحا كبيرا ونشاطا هائلا في فترة توليه رئاسة القطاع منذ عام 1991 وحتى عام 1996, ومن الفنانين الذين تولوا هذا المنصب من قبل سعد أردش عبد الفتاح شفشق ومحمود رضا وأحمد زكي وهاني مطاوع وعبد الرحمن الشافعي وحمدي الجابري وفاطمة المعدول وخالد جلال وعصام السيد وهشام عطوة وغيرهم.

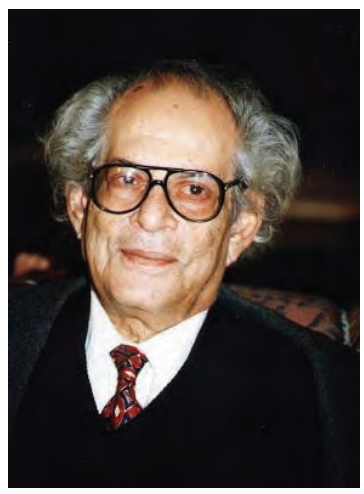
أما دار عرض مسرح البالون فقد تولى إدارتها من قبل عدد من المديرين الأكفاء ما بين إداريين وفنانين ومصممين للديكور منهم: صلاح الشربيني, كمال المصري, عباس حسين, جلال عثمان, محمد هاشم, أسامة الشربيني, محمد منذر ومحمد خبازة وغيرهم.

مسرح الغد
(قاعة عبد الغفار عودة)

يقع مسرح الغد بموقع متميز وهادئ على كورنيش النيل بالعجوزة بجوار مسرح البالون. وقد أنشئ عام 1995 على يد الفنان القدير عبد الغفار عودة رئيس قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية آنذاك حيث كانت الفرقة تابعة لذلك القطاع منذ إنشاءها عام1992, وكانت تسمى فرقة الغد للعروض التجريبية. كان الافتتاح بحضور د. فاروق حسني وزير الثقافة حينها, وكان يتولى إدارة الفرقة د. حسين عبد القادر. قام بتصميم المسرح د. زوسر مرزوق (وقد اختير من خلال مسابقة حاز فيها تصميمه على المركز الأول) حيث أبدع تصميما له خصوصية شديدة بهدف إمكانية تقديم الأعمال المسرحية التجريبية والحديثة. حيث تم تصميم أرضية المسرح عبارة عن برتكابلات متعددة على أشكال مثلثات ذات وجهين (دبل فيس) بسمك عشرين سنتيمتر, بحيث يتم رصها في الأرضية فتعطي المستوى الصفر, ويمكن للمخرج أن يأخذ منها لتشكيل منصات وأماكن للجمهور كما يشاء بأي طريقة, وبعد انتهاء العرض يتم تخزينها منها فيها, وكانت تلك البرتكابلات مع اختلاف التشكيل تعطي ما يقرب من 140 شكل هندسي ما بين دائري ومستطيل ومربع وشبه منحرف ومكعب وهكذا حسب استخدام المخرج أو مهندس الديكور أي أنها كانت كعجينة يسهل تشكيلها, أما التكوين ذو الوجهين كي يمكن توظيف كافة الأشكال الهندسية المتقابلة والمتوازية, فإذا وضعت وجهين أمام بعضهما البعض ينتج مثلا منشور أو غيره من الأشكال. السقف مغطى ومتحرك, بحيث يفتح المخرج الأماكن التي ينزل منها قطع الديكور . أما سكك الإضاءة فهي متحركة على عجل وتتحرك في مناطق المنصات التي يحددها المخرج للتمثيل. يبلغ ارتفاع المسرح 15 متر من الأرض, 7.5 حتى الكمر, 7.5 بأعلى الشواية, تبلغ مساحة القاعة حوالي عشرة امتار في عشرين متر. وكل هذا يتيح حرية للمخرج أن يضع منصات التمثيل في أي مكان بالقاعة وكذلك وضع الجمهور يتغير من عرض لآخر حسب وجهة نظر المخرج. كانت القاعة معزولة الجوانب بعزل حديث لمواجهة الأصوات الخارجية مغلفة بخشب من السابرس, ذي سمك كبير وعلفات مثل الأستوديوهات. وتسع القاعة حوالي مائة كرسي لمقاعد المتفرجين وقد تزيد أو تقل حسب رؤية المخرج وتوظيفه لقاعة العرض.

وأثناء عمليات إنشاء المسرح قامت الفرقة بإنتاج سبعة مسرحيات حيث تجولت بها في محافظات مصر كلها في آن واحد و بالتبادل فيما بينها بين كل موقع , حتى تم الانتهاء من افتتاح مبنى مسرح الغد فتم عرضها جميعا على التوالي بالمسرح. وكان أول عرض بالمسرح هو (رحلة الحلاج) من تأليف عز الدين المدني زمن إخراج د. محمد أبو الخير.

في عام 1997 وأثناء تولي الفنان فهمي الخولي, أصدر الوزير د. فاروق حسني قرارا بنقل تبعية المسرح والفرقة إلى البيت الفني للمسرح, مما أثار حفيظة أعضاء الفرقة فحاولوا إثناءه عن ذلك القرار واجتمعوا معه لذلك ولكن لم تفلح جهودهم. وانتقل المسرح إداريا إلى قطاع المسرح بفنانيه فقط دون الإداريين والفنيين والعمال الذين ظلوا تابعين وظيفيا لقطاع الفنون الشعبية في مسرح البالون وأصبح مبنى مسرح الغد إداريا وماليا وفنيا تابعا



للبيت الفني للمسرح وإن ظل جغرافيا في محيط حرم مسرح البالون التابع للفنون الشعبية.

عندما تم تطوير وتجديد المسرح عام 2005, وكان حينها د. هاني مطاوع رئيسا للبيت الفني للمسرح حينها, وكانت إدارة شئون الإنتاج بالهيئة تحت إدارة المهندس محمد الصعيدي الذي اقترح التخلص من البرتكابلات ال20 سنتيمتر, وعمل برتكابلات جديدة بسمك 60 سنتيمتر ذات وجه واحد مع تثبيت كراسي ذات تنجيد كلاسيكي على برتكابلات ثابتة, تغيير كل حوائط السابرس بأخشاب أبلكاش, ووافقه د. هاني مطاوع على ذلك وشرع في التنفيذ. ونتيجة عدم اقتناع أبناء الفرقة بهذا الفكر العقيم, استطاعوا تخزين عدة برتكابلات ذات العشرين سنتيمتر بعيدا عن أعمال التجديد لإنقاذها من براثن هذا التفكير. حتى تمت عمليات التجديد لتعود البرتكابلات للقاعة مرة أخرى.

وقد حدثت عدة عمليات تجديد وصيانة أثناء تولي الفنان عبد الرحيم حسن إدارة الفرقة , فتم تجديد المدخل وتغيير سيراميك الأرضيات وإنشاء نافورة في مدخل المسرح, بالإضافة لتجديد وصيانة دورات المياه وغرف الممثلين. كما تم تجديد أرضة المسرح أثناء تولي الفنان إسماعيل مختار إدارة الفرقة. وتم إعادة افتتاح المسرح بحضور د. سيد خاطر رئيس قطاع الإنتاج الثقافي مع إطلاق اسم الراحل عبد الغفار عودة على قاعة العرض بالمسرح.

وفي أواخر عام 2019, بعد نهاية عروض المهرجان التجريبي أغلق المسرح عدة أشهر منقبل إدارة الدفاع المدني حتى تم تنفيذ شروط ومواصفات هيئة الدفاع المدني.

شهد مسرح الغد عروضا عدة حققت إقبالا جماهيريا كبيرا ونجاحا رائعا مثل (ذات الهمة) من إخراج عباس أحمد, و(شفيقة ومتولي) إخراج أشرف زكي, (يوم من هذا الزمان) إخراج د. عمرو دوارة (أخبار أهرام جمهورية) إخراج سامح مجاهد, (حلم يوسف) إخراج طه عبد الجابر, وعروضا حققت نجاحا فنيا متقدما مثل (ملك الغرفة المظلمة) , (عين في الجنة وعين في النار) إخراج إسماعيل مختار, (رحلة الحلاج) إخراج د. محمد أبو الخير,

(جلجامش) إخراج د. أحمد زكي , (كيد النسا) إخراج عادل أنور, ,فكانت هناك مرحلة نجح فيها مسرح الغد في تقديم عروض مغايرة عن الأشكال التقليدية, باستخدام الفضاء المسرحي بأكثر من شكل, سواء دائري أو على شكل حرف U أو حرف L, أو صف الجمهور على الجانبين أو الأربع جوانب أو في المنتصف, ومن العروض التي تميزت في ذلك عرض مسرحية ماكبث لسعيد سليمان والتي استخدم فيها ثلاث مستويات رأسية للتمثيل, وفي مسرحية جلجامش , تم بناء كوبري بأعلى القاعة تم عليه التمثيل , وكذلك تم استخدام البالكون الخاص بالسوفيتا بالتمثيل وأيضا استخدمت كابينة الإضاءة في أحد العروض, .. فكان هذا تفكير وأسلوب فناني الفرقة , حتى عندما يأتي مخرج من خارج أعضاء المسرح كان يتم شرح الإمكانيات المتنوعة للقاعة له حتى يتمكن من توظيفها التوظيف المغاير والمختلف بعيدا عن التقليدية.

في السنوات الأخيرة والتي شهدت عودة أبناء الفرقة لإدارتها شهدت إحياء فكرة الاستخدام المغاير والتجريبي للقاعة في العروض التي قدمت بها, مثلما في عرض (لعبة العراف) للمخرج عمر الشحات حيث شكلها على حرف U والجمهور من ثلاث جهات, وفي عرض (شقة عم نجيب) وظف المخرج جلال عثمان الجوانب الأربعة للتمثيل وجلس الجمهور بالمنتصف على مقاعد يدور بها 360 درجة للمشاهدة, وكذلك في عرض (شامان) للمخرج سعيد سليمان حيث كان التمثيل بالمنتصف والجمهور من الأربع جهات. وفي عرض (حلم وكداب) للمخرج محمد دياب قسم القاعة بالطول إلى شطرين . و من العروض المتميزة في هذا عرض (نفس المكان) للمخرج صلاح الحاج عام 2006 حيث أقام دائرة بالمنتصف تدور حول نفسها بشكل ديناميكي ويدور عليها التمثيل.

تولى إدارة فرقة الغد عدد كبير من المديرين بداية من د. هناء عبد الفتاح الذي تم في عهده إنتاج خمسة عروض (1992-1993) وهي "أوقات عصيبة", "شغل أراجوزات", "السيرك الدولي", "ساعة الصفر", "ليش ياعليش". لكن أول مدير للفرقة في مقر مسرحها الحالي كان د. حسين عبد القادر الذي قام بتجربة تجول عدة عروض في المحافظات في آن واحد, وقد أنتج في عهده ثمانية عروض وهي: "بكرة", "رحلة الحلاج", "أرض لا تنبت الزهور", "فيلوكتيتوس", "الليلة نضحك", "فصيلة إعدام", "الطريق , "المولوية". ثم أشرف الفنان جلال عثمان عليها حيث استكمل خطة د. حسين عبد القادر والتي يتضمن عروض "من يملك النار", "ملك الغرفة المظلمة", "بانوراما فرعونية", "امرؤ القيس في باريس". ثم أخيرا عرض "الفهلوان" الذي توقف بمجرد تولي المخرج فهمي الخولي قيادة الفرقة بعد ذلك عام 1996, ثم شريف عبد اللطيف, سامح مهران, سامي عبد الحليم, جلال عثمان, خالد جلال, ياسر جلال, ناصر عبد المنعم, حمدي أبو العلا, عبد الرحيم حسن, محمود النقلي, إسماعيل مختار, ويتولى إدارتها الآن الفنان سامح مجاهد.

قدم بقاعة مسرح الغد أكثر من مائة وسبعة عشر عرضا مسرحيا منذ إنشائها وحتى الآن. ولصعوبة حصرها في هذا المقال سنذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: رحلة الحلاج إخراج محمد أبو الخير, ملك الغرفة المظلمة إخراج سامح مجاهد, امرؤ القيس في باريس إخراج جلال عثمان, يا نيل ياعين (عرض بانتومايم استعراضي) إخراج أحمد نبيل, ذات الهمة إخراج عباس أحمد, حدوتة ملتوتة إخراج أشرف فاروق, شفيقة ومتولي إخراج أشرف زكي,حريم الملح والسكر إخراج محمود حسن, أخبار أهرام جمهورية إخراج سامح مجاهد, سعدى ومرعي إخراج أشرف زكي, ياسين وبهية إخراج سعيد سليمان, جلجامش إخراج أحمد زكي, السلطان يلهو إخراج عمرو دوارة, امرأتان إخراج محمد متولي, قصة حب إخراج هاني مطاوع, يوم من هذا الزمان إخراج د. عمرو دوارة, كيد النسا إخراج عادل أنور, سيمفونية لير إخراج انتصار عبد الفتاح, وغيرها حوالي 117 عرضا مسرحيا آخرها (فطائر التفاح) من إخراج محمد متولي. وقبل التوقف المفاجئ الناتج عن جائحة كورونا توقف العمل معها بالبروفات النهائية وقبل العرض بأيام قليلة لمسرحية (جنة هنا) إخراج محمد صابر. يذكر أن أول عرض لفرقة الغد سنة 1992 فور إنشائها مسرحية (أوقات عصيبة) إخراج سمير العصفوري, ولم تكن قاعة مسرح الغد قد أنشئت بعد فقدم العرض على مسرح اتحاد الطلاب المواجه لمسرح الغد بكورنيش النيل بالعجوزة.

وقد شهد مسرح الغد تألق عدد كبير من النجوم. منهم: أحمد نبيل, ايمن عزب, سامح الصريطي, حنان ترك, رانيا فريد شوقي, محمود الحديني, سامي مغاوري, عهدي صادق, فتوح أحمد, علي عبد الرحيم, داليا مصطفى, محمد كامل, سوسن بدر, سهير المرشدي, حنان مطاوع, محمد متولي, أحمد راتب, عبد الرحيم حسن, محمود الجندي, سلوى خطاب, سمير حسني, أحمد الحجار, عثمان محمد علي, سميرة عبد العزيز, خليل مرسي, حنان سليمان, محمد شرف, وغيرهم.

وقد تولى إدارة دار عرض مسرح الغد عدد من الكفاءات الإدارية والفنية, منهم على سبيل المثال: مصمم الديكور الراحل عماد مختار وكان أول مدير لقاعة الغد عند افتتاحها عام 1995, ثم مصمم الديكور أيضا عباس حسين, وكرم شحاتة وعادل يوسف, وشريف دياب وغادة الجمبلاطي ومصمم الديكور محمد هاشم وغيرهم, ويتولى إدارة دار العرض بمسرح الغد الآن مصممة الديكور مي زهدي.

الدراما الرمضانية

ما لها وما عليها

شهد الموسم الرمضانى لهذا العام تنوعا فى الأعمال الدرامية ماين الكوميدى ومنها مسلسل ب١٠٠ وش والتراجيديا الإجتماعية والمتمثلة فى مسلسل "خيانة عهد" و"البرنس" والرومانسى بمسلسل "ونحب تانى ليه" هذا بالإضافة إلى مسلسل "الإختيار" الذى تصدر أعلى نسبة مشاهدة لهذا الموسم على الرغم من وقوعه فى فخ المباشرة ولكنه أعاد إلى الأذهان الأعمال الوطنية والبطوليه التى إفتقدها الجمهور لسنوات طويلة كما جاء مسلسل "النهاية " مختلفا لتناوله نوعيه جديدة من الدراما وهى دراما الخيال العلمى وهى تعد نقله جديدة فى عالم الدراما

وعلى الرغم من تنوع صنوف الدراما إلا أن الغالبية منها لم يكن متميزا على مستوى الكتابة بإستثناء بعض الأعمال ومنها "ب١٠٠ وش" و"ليالينا ٨٠" و"نحب تانى ليه" كما كانت أحد الظواهر السلبية هذا العام تسرب ألفاظ ومشاهد لا ترقى للمشاهدة وعرض بعض السلوكيات والأفعال الخاطئة مثل القتل والسرقة والنصب وتميز هذا الموسم بمشاركة عدد كبير من الفنانين من خلفية مسرحية وهو ما يؤكد على أن التمثيل مهنة قائمة على علم وأن المسرح هو المعلم الأكبر لإى فنان ينشد النجاح فبزغ نجم العديد من فنانى وأبناء المسرح الذين أثبتوا موهبتهم وتفردهم وحتى وإن تم إستغلالهم فى مساحات صغيرة فى الأعمال الدرامية ، أيضا كان أحد سلبيات هذا الموسم هو تكرار بعض التيمات ومنها "فقدان الذاكرة" فى ثلاثة اعمال وهوما يؤثر بشكل كبير على صناعة الدراما

كان علينا أن نفتح هذا الملف لنقييم الدراما الرمضانية حصلنا على أراء متنوعة من مجموعة من النقاد حول أهم الظواهر الإيجابية والسلبية للدراما الرمضانية وتقيمهم للكتابة الدرامية وكانت كالآتى

ضعف الكتابة الدرامية بإستثناء بعض الإعمال

رنا رأفت

"غياب المفاهيم المبدئية للكتابة الدرامية"

قالت الناقدة د. وفاء كمالو عن دراما الموسم الرمضانى لهذا العام

تثير دراما رمضان ٢٠٢٠ العديد من التساؤلات حول التدمير المتعمد للهوية المصرية والتكريس الواعي لقيم شاذة تنتهك أدق العلاقات الأنسانية والأسرية و تبدو كالطوفان من الخطايا والأثام تفتح المسارات أمام مزيد من الخلل والسقوط والأنحراف إنها خطيئة فنية سوفت وعى الناس وكسرت في أعماقهم قداسة العلاقات والقيم لينتصروا لعشوائية الواقع وطموح الرغبة وسلاسة التناقضات

يرى كبار النقاد والمفكرين أن مجرد التفكير فى كتابة الدراما أو إخراجها هو إعادة لتنظيم الدولة وإشتباكات ساخنه مع الفكر والايديولوجيا وقضايا الناس

ولذلك تظل تجربة الفن فريدة لا تقبل الفصل يبقى أثرها حيا يخدش الأعماق ويثير الوعي والإدراك. عندما تتناول الدراما قضايا الفن والدم والجنس وخطايا الساقطات والعاهرات

فإن الطرح الدرامي يجب أن يظل ابنا شرعيا لمفاهيم الجمال ولا يكون نقلا حرفيا لواقعية القبح والسقوط والإسفاف وإهدار الحس والذوق والإستهانة بعقول الناس فإذا كانت غاية الفن الكبرى هى الأخلاق فإن اى كتابة لا تستند على هذه الفكرة تتحول إلى شيئ آخر غير الفن حتى فى تجسيد الرغبات والمحافظات النفس البشرية

وتابعت قائلة "جاءت معظم الأعمال الفنية لهذا العام كإندفاع غير مسبوق إلى ردة فكرية وفنية تعلن بوضوح عن موت الوعي والمعنى والفكر والجمال تحولت إلى وثيقة تكشف إنهيار فن التمثيل في مصر وغياب المفاهيم المبدئية للكتابة الدرامية واللجوء المفزع إلى حرفية العزف على أوتار الرغبات الوحشية وصولا إلى للعنف والدم والقتل والتدمير والتجاوز السافر لكل الخطوط الحمراء حيث السقوط المدوى إلى هاوية الحضيض .

رغم ضبابية هذا الواقع المؤسف المسكون بالنجاح الجماهيري الساحق للأعمال الهابطة مثل "البرنس" "فرصة تانية" ، "خيانة عهد" ، "لما كنا صغيرين" "نحب تانى ليه"ومجموعة المسلسلات الكوميدية الساقطة رغم ذلك نجد أن مفهوم الجدل العلمى الإنسانى يواجهنا ببعض الأعمال التى تفتح مسارات للضوء مثل "الإختيار" ، "النهاية" ،"ب ١٠٠ وش" " ليالينا ٨٠" حيث جاءت مفرداتها متميزة وفكرها الدرامى متوهج وطرحها الانسانى يشاغب قضايانا الحقيقية ويذكرأن هذه الأعمال قد كشفت عن العديد من الطاقات الشابة الواعدة حيث هؤلاء الذين يدركون الأصول العلمية لفن التمثيل والركائز الأساسية للدراما تلك الحالة التى تمنحنا املاً في المستقبل

"موسم أقل من المعتاد"

بينما إرتكزت الناقدة أمل ممدوح عدة نقاط هامة للدراما الرمضانية فذكرت قائلة:

لا نستطيع أن نقول أن هذا الموسم الرمضاني متميز بل إنه أقل كثيرا من المعتاد بالرغم من وجود المزيد من التنوع في الأعمال ما بين الكوميدي ومن اهم أعمال هذا العام مسلسل "ب ١٠٠ وش" وإن كان كوميديا خفيفة"" لايت كوميدي " والرومانسي كمسلسل "ونحب تاني ليه" وبين الخيال كمسلسل "النهاية "والتراجيديا ومثلتها عدة مسلسلسلات إجتماعية مثل "البرنس " و"خيانة عهد" وغيرهما والأعمال الوطنية البطولية مثل مسلسل "الإختيار" وهو من أبرز إختلافات هذا العام لكنها وإن نجحت في جذب جمهور لها لم يكن معظمها متميزا في نوعه او في كتابته بالإخص بإستثناء مسلسل "ب ١٠٠ وش" ومسلسلات قليلة اخرى مثل "ونحب تاني ليه"، "ولما كنا صغيرين"

وإستطردت قائلة " المفاجاة التي يمكن الحديث عنها وسط توسط مستوى معظم الأعمال وإتسامها بالإستسهال قد يكون مسلسل ب ١٠٠ وش للمخرجة المتميزة كاملة ابو ذكري

من جهة إختلاف مستوى الكتابة الكوميدية عما صار سائدا بكتابة جيدة سلسة واعية معا لكلا من أحمد وائل وعمرو الدالي مع مضمون إجتماعي لا يخلو من رصد لفئات المجتمع ومشاكله بشكل جيد في إطار خفيف مبهج رغم ما يعبر عنه إجتماعيا من أزمات متنوعة ترتبط ببعضها

وعن ترشيحاتها لأفضل المؤلفين لهذا الموسم ذكرت "وفي وسط إتسام عام بالإستسهال في الكتابة وضعف مستواها يمكننا الإشارة لأفضل المؤلفين لهذا العام من وجهة نظري وهم عمرو ياسين عن مسلسل "ونحب تاني ليه" وكلا من عمرو الدالي وأحمد وائل عن مسلسل "ب ١٠٠ وش" وأحمد عبد الفتاح في مسلسل "ليالينا ٨٠" وأيمن سلامة في مسلسل "لما كنا صغيرين" وأضافت وقد تميز نجوم المسرح بشكل ملفت في اعمال هذا العام مثل شريف الدسوقي وزينب

فنانو المسرح أثبتوا تميزهم فى الدراما الرمضانية

غريب واحمد الرافعي ونيللي محمود

"قلما إحتل عملا دراميا مكانة تصمد في ذاكرة الجمهور"

آثار الناقد محمد النجار نقاط هامة للموسم الرمضانى فقال : مازالت الأعمال الدرامية التي تقدم في شهر رمضان هي الأعلي مشاهدة بين جموع الشعب المصري وغالبا ما كانت البوابة الملكية للعبور الي النجومية وكانت حتي التسعينات من القرن العشرين مجالا خصبا للابداع وتغير الحال مع ظهور القنوات الفضائية وزيادة الإنتاج لتتحول القيمة من الكيف الي الكم وقلما إحتل عملا دراميا مكانة تصمد في ذاكرة الجمهور كصمود "رافت الهجان" و"ليالي الحلمية"، "وارابسك" وما الي ذلك من أعمال حقيقية حفرت مكانتها في قلوب وعقول المشاهدين

وتابع "الظاهرة العامة في دراما رمضان هذا العام ظهور الإستخفاف فتحولت الدراما الي شكل بلاستيكي أن صح التعبير خالية من الدفء والفكرة والهدف والقيمة فضلا عن تصدير قيم سلبية للمتفرج وبالتالي المساهمة في تشكيل وعي مزيف ومشوه بطبيعة الحال ولم ينجو من تزييف الوعي وتشويه الإ مسلسل "الإختيار" وإن وقع في فخ المباشرة والخطابة في حلقات عديدة وتحول الي عمل خطابي مبتعدا عن تجسيد الحالة الانسانية للمنسي والاهتمام بالجانب العسكري وتنفيذ المعارك وان امتاز بالتوثيق بشكل حقيقي متي توفرت مقاطع فيديو حقيقية ويقف وحيدا وومميزا مسلسل "النهاية" بتناوله شكل غير مطروق والإستفادة من التكنولوجيا والجرافيك وقراءة مغايرة للوضع السياسي العالمي والوضع الإنساني العالمي واذا اعتبرناه خطوة أولي في دراما الخيال العلمي والجرافيك فلا شك أنها خطوة موفقة جدا قد تكشف الايام المتبقية والحلقات القادمة في غالب الدراما نقلات تحقق إجادة فنية تجيب علي العديد من التساؤلات المتعلقة بالحتمية الدرامية اما عن السيناريو والحوار فاعتقد أنه يقل كثيرا عن الطموح وإن حقق النهاية تشوقيا وإثارة نجحت في زيادة الأيقاع وجذب الانتباه فضلا عن تميز الإخراج الناجح في ضبط إيقاع المشاهد وتدفقها والإستخدام الواعي للسينوغرافيا بمعناها الشامل وبطبيعة الحال تميز عمرو عبدالجليل وسهر الصايغ في "النهاية"

وإستطرد قائلا " أبناء المسرح من الشباب هذا العام اثبتوا إجادة من نصف فرصة علي الرغم من أنهم اعضاء نقابة وطلبة او خريجين فنون مسرحية ويستحقوا مكانة افضل وأعتقد أنه حال الإهتمام بمسرح الثقافة الجماهيرية وإعطاء ممثلوه الفرصة سيحققوا طفرة حقيقية في الدراما المصرية ولكن لأن الفن في مصر حاليا سوق وعرض وطلب وإستثمار مالي فلا يستثمر المنتج إمواله إلا في إثارة نزوات ورغبات المتفرج فتسرب بالتالي الي الشاشة الصغيرة ألفاظ لا ترقي ومشاهد عنف وعري لا تتناسب مع العائلة المصرية فخلقت جيل فاقد للذائقة الإخلاقية وباحث عن إشباع الشهوات

دراما تقليدية

وصفت الناقدة لمياء أنور مستوى الأعمال الدرامية لهذا الموسم بإنه مستوى تقليدى ومعتاد موضحه أن الدراما لعبت ما بين الواقع والخيال والحقيقة فعلى سبيل المثال كان الخيال متمثلا فى مسلسل " النهاية " بينما تجسد الواقع فى "البرنس " وكانت الحقيقة فى مسلسل "الإختيار"

كما وصفت شكل الدراما لهذا العام من ناحية الكتابة بأنها تقليدية وأحيانا آخرى ساذجة هذا بجانب اللعب على المناطق النفسية فى النفس الإنسانية وإثارة العاطفة للتعاطف مع الشخصية

وأضافت كانت المفاجأة لهذا الموسم مسلسل "ب 100 وش" للمخرجة كاملة أبو ذكرى والذى كان متميزا على الرغم من أن الفكرة ليست جديدة ولكن المخيف فى هذا العمل تعاطفنا مع النصابين إذا تم القبض عليهم

وهنا تكمن الخطورة "السم فى العسل " فهم مجرمين ولكننا سنتعاطف كذلك الحال فى مسلسل "البرنس وشخصية رضوان الذى ننتظر ان يخرج من السجن لينتقم فأصبحت كلمة

وفاء كمالو

أمل ممدوح

القتل سهله وبسيطة وتحفز مشاعر المنطقة المظلمة داخل كل إنسان وهنا خطورة الدراما

إستطردت قائلة "نستطيع القول أيضا بأنه موسم فقد الذاكرة فتكررت هذة التيمة فى ثلاثة أعمال وهم "لعبه النسيان " ،"نحب تانى ليه " "فرصة تانية " فهناك إستسهال فى طرح العقد الدرامية "المؤلفين مش عاوزين يفكروا شوية " كما أن خطورة الدراما تكمن فى الأفكار المنتجة

وأضافت كانت أحد أهم الظواهر الإيجابية لهذا الموسم هو مشاركة عدد كبير من المسرحيين وخريجى المعهد العالى للفنون المسرحية فى عدد كبير من الأعمال الدرامية وهو شىء جيد فأساس التمثيل هو المسرح ولكن على الجانب الآخر كان هناك إخفاق وفشل شديد من ابناء مسرح مصر فعلى سبيل المثال مسلسل "عمروديا ب " فشل هذا المسلسل

على عكس مسلسل " أتنين فى صندوق"لحمدى الميرغنى وأوس أوس فالفكرة تتجه أكثر لمنطقة إنسانية وتلقى الضوء على مهنة هامة فى حياتنا وكانت أفضل ممثلة خلال السباق الرمضانى هى نيللى كريم وأفضل ممثل ياسر جلال وأفضل مخرجة كاملة أبو ذكرى

"الأختيار الأفضل فى هذا الموسم "

بينما أعرب الناقد عبد الغنى داوود عن إستيائه الشديد من الدراما الرمضانية ووصفها بأنها كصفحات الحوادث اليومية بما فيها من جرائم بشعة بالإضافة إلى تدنى مستوى الأعمال الكوميدية وإعتمادها على الإستظراف فلم يكن فى دراما هذا الموسم سوى مسلسل " الإختيار " برغم تواضع الأداء التمثيلى لبطل العمل والمعالجة الدرامية المتواضعة

وتابع "مايميز هذا الموسم مشاركة عدد كبير من فنانى المسرح فى الأعمال الدرامية وهو ما يشير إلى أهمية الممثل المدرب والمثقف والإكاديمي وقد تميزت هذا الموسم مجموعة من الفنانات ومنهم الفنانة روجينا والفنانة سلوى عثمان والفنانة أحلام الجريتلى والأختيار هو الأفضل لهذا الموسم

التحرك نحو عدة أزمنة أحد إيجابيات صناعة الدراما فى هذا الموسم

وبرؤية مغايرة لما سبق ذكره أشار الناقد رامى عبد الرازق إلى عدة نقاط هامة لدراما هذا الموسم فقال : أتسم هذا الموسم بظواهرة إيجابية عديدة منها أن شركة الإنتاج "سنرجى " والتى إنتجت الغالبية العظمى من الأعمال بدأت فى التحرك نحو الماضى والمستقبل بعيدا عن حصار الحاضر فهناك ثلاثة أعمال تحركت فى ثلاثة أزمة وهم "ليالينا 80"، "النهاية"،"الفتوة" وهم يتحركون فى ثلاثة أزمنة مختلفة على

محمد النجار

لمياء أنور

عبد الغنى داوود

الرغم من ضعف المستوى الفنى لكلا من مسلسل "النهاية " و"ليالينا80 " ولكن كان الأفضل على مستوى الدراما والزمن هو مسلسل "الفتوة" فكانت أحد أهم الإيجابيات لصناعة الدراما التلفزيونية التحرك نحو عدة أزمنة فقد ظلت الدراما لسنوات طويلة حبيسة الحاضر ، والمكسب الأكبر لهذا الموسم كان على مستوى التمثيل فهناك فنانون قاموا بتغير نمط الأدوار التى يقدمونها ومنهم الفنان بيومى فؤاد والذى قدم دورا هاما فى مسلسل "خيانة عهد" وهومسلسل ميلودرامى إجتماعى والفنانة نيللى كريم والفنان آسر ياسين فى مسلسل "ب100 وش" إذ انهم قدموا نوعا جديدا من الدراما وهى "لايت كوميدى" فقد كان للفنان آسر ياسين تجربة محدودة فى الكوميديا وقد نجحوا هؤلاء النجوم فى تغيير نوعيات الأدوار التى تسند إليهم .

وأضاف كانت أحد أبرز سلبيات هذا الموسم والذى يشكل خطرا كبير على صناعة الدراما هو إتجاه بعض شركات الإنتاج لإسناد البطولة لأحد النجوم معتمدين على القاعدة الجماهيرية التى يتمتع بها النجم أو النجمة دون الألتفات لمستوى أدائه التمثيلى وهى نظرية أثبتت فشلها وينطبق ذلك على مسلسل "فرصة تانية " وبطلته ياسمين صبرى حيث جاء المسلسل مخيبا لكل التوقعات وكان الأسوء فى قائمة الدراما الرمضانية فالقاعدة التسويقية وحدها لاتكفى لإنجاح عمل درامى ولكن هناك مجموعة من العناصر تساهم فى إنجاح العمل ومنها الإخراج والكتابة وغيرها الأكثرسلبية تكرار بعض التيمات الدرامية فى أكثر من عمل ومنها "فرصة تانية"،" ونحب تانى ليه "، " لعبه النسيان " وهوأمر يشكل خطورة كبيرة على صناعة الدراما كما أنه يمثل منافسة غير شريفة للشركات المنتجة وعن ترشيحاته لأفضل الفنانين لهذا الموسم فقال نيللى كريم أفضل ممثلة وذلك لأنها قامت بكسر النمط السائد والمعتاد من الأدوار التى تقدمها أفضل ممثل خالد النبوى أما أفضل عمل درامى لهذا كان الفتوة على مستوى الاخراج والكتابة الدرامية

براعة الإستهلال

رأى الناقد السينمائ محمود قاسم أن أهم الظواهر الإيجابية لدراما رمضان هذا الموسم هو تقديم اعمال مأخودة عن نصوص أدبية كمسلسل "القمر آخر الدنيا " فهو عن نص أدبى للكاتب محمود الوردانى كما تميزت الأعمال الدرامية لهذا الموسم ببراعة الإستهلال فيبدأ العمل بمشاهد رائعة بالإضافة إلى تميز مسلسل ب100 وش على المستوى الأخراجى على الرغم من أن مخرجة العمل كاملة أبو ذكرى سبق وأن قدمت تيمة النصب فى أولى أعمالها السينمائية فى فيلم "سنة أولى نصب" ولكن إفتقدت معظم الأعمال إلى الإبتكار فقد كانت أحد الظواهر السلبية لهذا الموسم هو تكرار بعض الأماكن مثل المدارس أو المستشفيات والفنادق وأما عن ترشيحاته لأفضل ممثلة لهذا الموسم أضاف الفنانة حلا شيحة نضجت بشكل كبير وكانت مفاجأة كبيرة فى مسلسل "خيانة عهد" وأفضل ممثل لهذا الموسم هو الفنان ياسر جلال فى مسلسل "الفتوة" وأفضل مخرج بيتر ميمى.

أبناء المسرح من الشباب هذا العام اثبتوا اجادة من نصف فرصة علي الرغم من انهم اعضاء نقابة وطلبة او خريجين فنون مسرحية ويستحقوا مكانة افضل واعتقد انه حال الاهتمام بمسرح الثقافة الجماهيرية واعطاء ممثلوه الفرصة سيحققوا طفرة حقيقية في الدراما المصرية.

محمود الكرشابى: نصي يتعرض لقطر الندى من جانبها الإنساني

كعادتها أرض الصعيد تنبت وتثمر لنا دائما العديد من المبدعين في شتى فروع الأدب، لم يستطع بُعد المكان عن مركزية القاهرة مُنعهم من الإستمرار ومحاولة الوصول لأهدافهم وإيصال ونشر إبداعاتهم،وها هو احد أبنائها الحاصل على بكالوريوس خدمة إجتماعية ويعمل بالتجارة إلا إنه أحب الأدب عامة والشعر خاصة ،تردد على نوادي الأدب وقصور الثقافة ،لم تعرقله متطلبات الحياة من المضي ،وبعد أن كتب عددا من الدواووين الشعرية راح يغزو عالم المسرح فبدأ بكتابة نصه «الإسكافي» ثم «قطر الندى» الذي حصل من خلاله هذا العام على المركز الثاني من مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما الذي تُقام دورته كل عامين، يرى دائما أن الكتابة المسرحية قريبة للشعر لهذا لجأ إليها أبناء جيله عادة من الشعراء فأطلقت العنان لخيالاتهم لتبحر في نصوصهم المسرحية وعن النص الحاصل على الجائزة وبداياته وبعض الموضوعات الأخرى كان لمسرحنا مع الشاعر والمؤلف محمود الكرشابي هذا الحوار .

حوار: روفيدة خليفة.

في البداية حدثنا عن بداياتك الأدبية ؟

بدايتي كانت بالشعر ،كتبت أربعة دواوين ،أول ديوان كان مشترك في 2004 تحت عنوان «أوقفنا فقلنا» ، وإنقطعت لعشرة سنوات عن الكتابة ،ثم أصدرت في 2014 ديوان «الرحيل الأول» ،ثم في 2016 أصدرت ديوان «كشحاذ يمسك دفترا» الصادر عن الهيئة العامة للكتاب ،والعام الماضي أصدرت ديوان «قطاع المناشي»،وتحت الطبع مسرحية شعرية بعنوان»يتابط ثورته» ، وحصلت على المركز الثاني جائزة الفجيرة للمونودراما عن النص المسرحي «الإسكافي» دورة 2018 ،وحصلت عليها أيضا هذا العام بنص «قطر الندى».

لماذا اخترت المونودراما تحديدا للبداية المسرحية ؟

لأن الشعر قريب من المسرح بصفة عامة والمونودراما بصفة خاصة ،لأنها تعتمد على الممثل الواحد فتشبه القصيدة ،والإسكافي وقطر الندى مسرحيتان شعريتان وهما من التاريخ المصري .

ما الذي أضافته لك مشاركتك في المهرجان الدولي للمونودراما بالفجيرة ؟

لم أتوقع الحصول على الجائزة للمرة الثانية ،ولكنهم بلغوا من الشفافية ماجعلهم لاينظرون للإسماء بل ينظروا للأعمال المشاركة بغض النظر أنه سبق أن حصل على الجائزة أم لا،فقد فوجئت بطرح اسمي ضمن القائمة الطويلة ثم القائمة القصيرة ،الإسكافي كتبتها خصيصا للجائزة بينما قطر الندى كتبتها لإني أردت كتابتها لم أكن أتوقع المشاركة بها وكنت أظن أن شروط المسابقة تمنعني من المشاركة للمرة الثانية على التوالي حتى أخبرني أحد الأصدقاء بإمكانية المشاركة وعلى الرغم من أن المنافسة كانت الأصعب هذا العام لزيادة عدد النصوص الذي تعدى 210 نصا إلا إنني حصلت على المركز الثاني،والمهرجان هام جدا لأنه محدد لفن المونودراما وبالتأكيد أضاف لي الكثير فهو تجربة رائعة بالنسبة لي.

إذن تتفق معنا على أهمية مهرجانات أيام القاهرة الدولي للمونودراما وساقية الصاوي للمونودراما ؟

للأسف لم أسمع عن هذه المهرجانات ربما يرجع ذلك لسوء الدعاية لها ،لكن مهرجان الفجيرة أعرفه منذ وقت طويل من خلال الإنترنت ومن خلال أصدقاءنا والذين يشارك معظمهم في دوراته وحصلوا من خلاله على جوائز ويُقام المهرجان كل عامين ويهدف لترسيخ حضور المسرح المونودرامي في المسرح العربي ،ويشكل المهرجان فعالية مثمرة وناجحة من خلال مشاركة الدول العربية والأجنبية ،و من الملفت أن مصر تحصل على نصيب

وسائل التواصل والإنترنت ذلل العقبات أمام مبدعي الصعيد

مهرجان الفجيرة يرسخ للمسرح المونودرامي

الأسد في كل دورة ،فقد شارك في العام الماضي 32 مصري وهذه الدورة لاتخلو من اسم مصر،وتكمن أهمية هذه المهرجانات في تخصصها بجانب محدد من الأدب عامة وفنون المسرح خاصة ،وأتمنى أن تهتم الدولة بباقي الجوانب الأدبية.

حدثنا عن نصك الفائز قطر الندى؟

هي القصة المعروفة للأميرة قطر الندى بنت خمارويه بن أحمد بن طولون، التي تزوجت احمد المعتضد بالله الخليفة العباسي وعمره يقارب السبعون عاما وهي فتاة صغيرة في الخامسة عشر من عمرها،والزفاف الأسطوري الذي يُقال أنه أفرغ خزائن مصر ،بينما النص لم يتناول الحقائق التاريخية الثابتة كعمل تاريخي وإنما تناول القصة من جانبها الإنساني وكيف كانت تتمنى أن يتم زواجها وشكل مراسم زفافها ،يتناول قصة الفتاة بعيدا عن كونها أميرة وما يمر بداخلها حين تتزوج بشخص مُسن.

حدثنا إذن عن مشاركتك الأولى في المهرجان «الإسكافي» ؟

يناقش نص الإسكافي فترة الحاكم بأمر الله أحد الحكام في العصر الفاطمي والذي كان له قوانين غريبة وأكثرها غرابة كان منع الإسكافي من صناعة أحذية الخروج للنساء معتقدا أنه بذلك يمنع النساء الخروج من المنزل منعا للفتن من أساسها.

المونودراما من الفنون الصعبة ؟

قد يرى البعض أنها صعبة نظرا لإعتمادها على الممثل الواحد ولأنها تقوم على الصراع النفسي ،ولكني لم أشعر بتلك الصعوبة لقرب المونودراما من الشعر .

أترى أننا في حاجة لمكتبات توثيقية لنصوص المونودراما؟

بالفعل للأسف الشديد الكتب غير متوافرة وليست منتشرة فحين أردت الكتابة في البداية لم أجد نصوصا للمونودراما ،فأتمنى أن تقوم وزارة الثقافة أو الهيئة العامة لقصور الثقافة بطباعة نصوص المونودراما المميزة وتوفرها بالمكتبات التابعة للوزارة ،ففقد المكتبة العربية في هذا الإتجاه غريب جدا .

هل تجد الكتابة المسرحية أصعب الكتابات ؟

كتابة النص المسرحي أصعب من الرواية لأنه يشمل الكثير من العناصر ،وشخوصه متعددة ،حتى أن النص المسرحي العادي أوسع من نص المونودراما ،النص المسرحي نراعي فيه جانبان جانب النص المسرحي المكتوب وجانب التمثيل أو العرض المسرحي الذي ينقل النص حيا للجمهور،المسرح أبو الفنون وسعدت بكتاباتي المسرحية التي شجعني كل نص منها لكتابة النص التالي .

جمهور المونودراما نخبوي فهل تتفق مع ذلك ؟

إذا سألت هذا السؤال قبل مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما لجاءت إجابتي مختلفة ،ولكن حين شاركت به وتابعت فعالياته ،وجدت عروض من مختلف الدول العربية والأجنبية ،شاهدت عرض فلسطيني عن القدس وكيف كان الجمهور متفاعل بشكل كبير مع العمل ،وغيرها من العروض العربية بخلاف الأجنبية التي على الرغم من صعوبة لغتها وفهمها إلا أنها لاقت أيضا إقبالا جماهيريا كبيرا ،للأسف نحن نبدي أحكام مسبقة أنه فن نخبوي أو له جمهوره الخاص دون أن نجرب ونتابع ،المونودراما فن مسرحي له جمهور مختلف الفئات والثقافات ،وأتمنى أن يتم إنتاج هذا الفن في قصور الثقافة وأثق أنها ستلقى قبولا كبيرا من الجمهور ،بالإضافة لتكلفتها المنخفضة والتي تتناسب وإمكانيات قصور الثقافة الضعيفة .

قلت أن إقصاء القصيدة النثرية يدفع الشاعر للكتابة في مختلف الفروع فهل ذلك مادفعك للكتابة المسرحية ؟

هناك إقصاء في مصر للقصيدة النثرية من الجوائز ،بالإضافة لكون الجوانب الأدبية التي تقوم على المنافسة لايليق اسمها أو العائد المادي لها بإسم مصر ،فحين تكون الجائزة المركزية في الهيئة العامة لقصور الثقافة أكبر جائزة أدبية في الهيئة تبلغ قيمة المركز الأول أربعة ألاف جنيها والمراكز التالية تصل إلى 2000 جنيه أي لا تغطي قيمة طبع الكتاب فلاتليق بإسم مصر في حين أن الجوائز التي تتم بالمجاملات والإتفاقات العائد المادي لها كبير وهذا شئ غريب عكس مايحدث في مسابقات الإمارات والوطن العربي،أتمنى أن يكون هناك إهتمام من وزارة الثقافة بالمسابقات التابعة لها ووضعها في مستوى لائق بمصر وبالكُتاب .

معنى ذلك أن الكاتب قد يكتب فقط لأجل الجائزة ؟

نعم ما المانع لذلك ،لكن سواء كتب لأجل الجائزة أو كتب لأنه يريد الكتابة عليه أن يكون مقتنعا بما كتبه ،أيضا ربما تكتب مرة للجائزة فتكون تشجيعا لك للإستمرار وتحمسك في وقت محدد للكتابة لأن الجائزة خصصت لتحفيز المبدعين ،بخلاف خلق حالة من التنافس الشريف فأنت تنافس كبار الأدباء ولا تعتمد على اسم الأديب بل كل يعتمد على ماكتبه .

هل مازال المبدع في الصعيد يواجه التحديات ؟

لم يعد هناك مشاكل أو تحديدات خاصة مع وجود الإنترنت ومواقع التواصل الإجتماعي ،فأصبحنا قادرين على إرسال أعمالنا أينما شئنا ،والمشاركة في أيا من المسابقات سواء داخل مصر أو التي تقام كل عام في الإمارات وغيرها من الدول العربية ،كما أصبح لدينا فرصة للإطلاع على مختلف الإصدارات من موقعنا ،والدليل أن معظم الجوائز الحاصل عليها المصريين 70%منها مبدعين من الصعيد،ولكن بالتأكيد نتمنى أن يكون هناك إهتمام أكبر فليس هناك إمكانية لإكتشاف الشباب من المواهب الجديدة إلا من خلال إعتماده على ذاته وبحثه عن الفرصة ،وأفضل المتاح هي قصور الثقافة وأندية الأدب أو بيوت الأدب نظرا لعدم إحتياجها لإمكانيات كبيرة بعكس الأنشطة الأخرى .

كيف أثرت البيئة في كتاباتك ؟

أي بيئة لها تأثيرها على الكُتاب والمبدعين ،والجو القاسي للمحافظة يخلق الإبداع نظرا لطبيعة البيئة بالإضافة إلى غياب الأنشطة الرياضية وغيرها ،وبالتالي يتفرغ المؤلف للكتابات الأدبية ،الشعر ،والرواية، والقصة .

ما رأيك في المهرجانات لدينا مقارنة بما شاهدته من خلال مهرجان الفجيرة الدولي ؟

للأسف لم أتابع أية مهرجانات في مصر فدعوتي لمهرجان الفجيرة جاءت كوني مشاركا بنص فائز في المسابقة مرتين ،بينما الدعوه لأي مهرجان في مصر لها حسابات أخرى والمكان الوحيد الذي يمكن أن تدعى له هو بيت الشعر بدون معارف لكنني أتابع مؤتمرات قصور الثقافة بشكل مستمر.

بما انك كتبت نص للأطفال فهل مايقدم في كل أشكال الدراما مسرح او تليفزيون تجده مناسبا لأطفالنا ؟

للأسف الشديد ليس لدينا مايقدم للأطفال ،فعلى سبيل المثال أبنائي في المنزل يتحدثون اللهجة الشامية متأثيرين بقناة طيور الجنة ،وهذا لأنهم لم يجدوا بديلا مناسب يجذبهم إليه أكثر منها ،أما عن نصي «بستان أم إبراهيم» فيمزج بين الخيال والتراث ،ويدعو الأطفال للعمل في فريق بعيدا عن العمل الفردي والأنانية .

معنى ذلك أنه لدينا في تراثنا مايمكن إعادة قراءته للأطفال ؟

نعم بالتأكيد فحين كتبت هذا النص ذهبت لطفولتي في الصعيد وبساتين النخيل التي يأكل منها الطير والحيوان والإنسان،لدينا الكثير في تراثنا إذا أعيد قراءته بشكل جيد ومعاصر وموازي لعقلية طفل هذا القرن سنقدم للطفل فن يجذبه ويستفيد منه بشكل كبير بعيدا عما تقدمه القنوات من تسطيح لعقول.

أهمية الأندية الأدبية بالنسبة لكم خاصة في الصعيد ؟

تعلمنا منها الكثير فقد أنشئت الأندية الأدبية بدافع اكتشاف المواهب الأدبية وصقلها وتنميتها وتعريف الجمهور بها،ونعتبرها معمل تفريخ حقيقي للمبدعين، وتطلعهم على مايجب أن يقرأوه لتنمية مواهبهم في شتى فروع الأدب ،وتولد نوع من الإعتياد على المناقشة والنقد من خلال اللقاءات الأسبوعية التي تقيمها الأندية الأدبية ،فهي البيت الرئيسي للمواهب خاصة في بداياتهم من كتاب الشعر والقصة ،وتاتي هذه الأهمية من إنتشارها في ربوع مصر وأعتبرها فكرة رائعة نظرا لبعدنا عن القاهرة وضمها لأدباء حقيقين

إنشاء مكتبات لتوثيق هذا الفن ضرورة

مسرح المهمشين

في الولايات المتحدة ما بعد ١٩٦٨

محمود سعيد

المؤلف: د. حاتم حافظ

الناشر: إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح المعاصر والتجريبي 2019

إن صياغة مفهوم محدد للأنا يستلزم دائما لا نفي الآخر فحسب بل استيعابه أيضا، بمعنى أن الأنا كمفهوم لا يمكن صياغته فحسب بنفي الآخر وإنما استنادا عليه أيضا، فصياغة الأنا "الغربي" لم تكن فحسب وليدة الاعتقاد بأنه ثمة آخر يجب نفيه وإنما أيضا وليدة التفكير في أن ثمة "شرقي" في مكان ما يجب تعريف الأنا "الغربي" بإزائه وليس بعيدا عنه.

ومن جهة أخرى فإن الخطاب المهيمن يجنح دائما في أثناء تعريفه للأنا إلى تعمد التعريف بألف ولام التعريف، أو بمعنى آخر بالإيحاء دائما بأن الأنا ليست أنا بإزاء آخر وإنما أنا مستوعبة آخر، كالقول مثلا بأن ما حدث في أوروبا أعوام (1918 ــ 1924) حربا عالمية رغم أن الحرب لم تتجاوز حدود القارة، ما يعني أن صياغة مفهوم الحرب العالمية كان يقدم الإنسان الأوروبي باعتباره الإنسان العالمي، أو باعتباره "الإنسان". كما أن استخدام المفردة "Man" كدال على الرجل والإنسان أيضا في الثقافة الغربية كان يعني تقديم الأنا/المذكر باعتبارها الأنا/العالمي في الخطاب الذكوري للثقافة الأنجلو ساكسونية. وأيضا تعريف العقل في الثقافة الغربية كان يعني العقل بالمفهوم الأوروبي فحسب ومع هذا كان يعتمد في تعريفه على تقديمه باعتباره تعريفا عالميا. وربما لهذا السبب قال هيجل Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 ــ 1831) إن التاريخ ليس مفهوما إنسانيا وإنما هو مفهوم غربي.

ومن ثم فإن ثنائية (الأنا ــ الآخر) تظل هي الثنائية الأهم في صياغة الخطاب المهيمن (وفي صياغة الخطاب المهمش أيضا) لأنه لولاها لما أمكنه صياغة فكرته عن الأنا باعتبارها أنا عالمية. بل إنها تصبح الثنائية الأهم إذا ما فكرنا في أن الحضارة البشرية في مجملها محاولة لتعريف/لتسمية الهوية، محاولة من الإنسان لتعريف هويته بإزاء الأغيار، فثمة كائنات علوية في السماء وكائنات حيوانية في الأرض وبينهما يظل الإنسان يبحث عن هويته باعتباره كائنا ينتمي للسماء بحكم الأساطير وحسب نصوص مقدسة سماوية وينتمي للأرض بحكم الطبيعة والأمر الواقع وبحسب نصوص لدارون وفرويد وماركس.

والسؤال الذي شغل الباحث إذا ما كانت الخطابات المُهيمَن عليها أو الخطابات المهمشة تتخذ نفس الاجراءات التي تتخذها الخطابات المهيمِنة أم لا في تعريفها للأنا، ذلك أن الإجابة بالاثبات يجعل منها خطابات مهمشة تسعى للهيمنة وتسعى مثل الخطابات المهيمنة إلى صياغة مفهومها عن الأنا باعتباره عالميا هي الأخرى، بينما الإجابة بالنفي يعني أن لها آليات بديلة لا لتقديم تعريف للـ "أنا" بإزاء "آخر" وإنما لتقديم تعريف للـ "أنا" بإزاء نفسها، غير مستبعدة الآخر وغير مقصية إياه.

ثم بدأ الباحث يفرد فصول الكتاب بالشكل التالي

• في الفصل الأول الإطار الثقافي الذي تشكلت ضمنه ثنائية الأنا والآخر، فيما أسماه الباحث "حفريات التأسيس" فناقش التباس التسمية التي وسمت مرحلة التأسيس في العالم الجديد، وميتافيزيقيا الاستعمار التي دشنت

علاقات القوة بين المركز والهامش، وثنائية التاجر والراهب التي زاوجت بين الأخلاق البروتستانتية وعالم التجارة، ثم القومية الأمريكية المصطنعة بسبب تعدد العرقيات وتراتبيتها اجتماعيا في الوقت نفسه، ثم العولمة وأزمة الهوية وانتفاضة الطلاب في 1968، ثم الأصولية المتبادلة بين المركز والهامش الأمريكي. وهو فصل تأسيسي لمعرفة الإطار الثقافي الذي جعل من الأبيض ـ الأسود والرجل ـ المرأة مسألة إشكالية.

ثم ناقش الباحث خطاب مسرح المهمشين من خلال ثلاثة فضاءات سماهم ميشيل فوكو: المعرفة، السلطة، الأخلاق. ولعلها فضاءات موازية ـ ومعدلة ـ لمشكلات الفلسفة التقليدية: المعرفة، الأخلاق، الجمال. فإن كان فوكو قد استبدل السلطة بالجمال فإن مناقشة الفضاءات الثلاثة جماليا في هذه الدراسة تجعل مشكلة الجمال مشكلة عَرْضية وموزعة على الفضاءات الثلاثة إلى حد كبير.

• في الفصل الثاني وتحت عنوان المعرفة ناقش الباحث النوع والجنس والسياسة باعتبارها الأيديولوجية التي تأسس عليها مسرح المهمشين، والحكاية الأنثوية والحكاية السوداء أو كيف تصنع المرأة والسود حكايتهما عن العالم، ثم ناقش مفاهيم الشخصية والهوية والدور الاجتماعي من خلال قراءة طبيعة الشخصية في مسرح المهشمين، وأخيرا ناقش قضية التمثيل المعرفي وعلاقات المكان والزمان في هذا المسرح.

• في الفصل الثالث وتحت عنوان السلطة ناقش الباحث طبيعة الصراع الدرامي في ضوء ثنائيتي (الدراما ـ السرد) (التعرف ـ التحول)، وناقش علاقات السلطة والهامش في ضوء ثنائيتي (الذكر ـ الأنثى) (الأبيض ـ الأسود)، وأخيرا الوعي بالموضع الخطابي وتمظهرات الأنا كأنا والأنا كآخر في مسرح المهمشين.

• في الفصل الرابع وتحت عنوان الأخلاق ناقش الباحث الأنا المتعالي وعلاقة الدين بالمهمشين، ثم الأسرة والأسرة البديلة أو الأخوية/ الأختية، وأخيرا العنف وتمظهراته.

اهم نتائج الدراسة

1 - تتجنب مسرحيات المهمشون التلميح الذي كانت مسرحيات البيض البرجوازية تتورط به. و"تمثيلاتها في الصور والقصص تقوم بأي شيء غير أن تكون محايدة" كما لو كانت ـ أي مسرحيات المهمشون ـ تتعمد أن تكون واضحة بما يكفي. ثمّ تجنُب لمستويات القراءة. صحيح أن قراءة وحيدة غير كافية لأي من المسرحيات لكن صحيح أيضا أن العقل الذي كُتب به مسرح المهمشين لا ينشغل بأن يكون لما يقدمه مستويات متعددة للقراءة قد تعطّل القراءة المتحيزة التي يرغب هذا المسرح في قراءته بها. يقول بول هاريسون في كتابه "المسرح الأسود"

2 - لا يمكن نظريا الفصل بين المسرح النسوي والمسرح الأسود، خصوصا في بلد مثل الولايات المتحدة، ومع هذا ـ ورغم أن كثيرا من الكاتبات النسويات هن مناهضات للتمييز اللوني ـ فإن الكاتبات البيضاوات مِلن للكتابة بوعي النوع أكثر من أي شيء آخر. ولعل الفارق بين مسرحيتي مارشا نورمان "تصبحين على خير يا أمي" وسوزان سينومان "غرفة قياس الملابس" وبين باقي المسرحيات محل الدراسة دال على ذلك الميل.

3 - تلح مسرحيات المهمشون على تأسيس العالم بين مركز خارجي (خارج الذات النسوية والسوداء) وهامش داخلي. إنها تعترف ببنية العالم الثنائية المفروضة من قِبل السلطة (مركز ـ هامش)، ولكنها تقلب مصدر التهديد. بالنسبة للمركز كل ما هو آخر هو مصدر تهديد لهويته. لكن بالنسبة للهامش كل ما هو مركز هو مصدر تهديد لهوية الهامش. لهذا يؤسس الهامش عالمه مع اعترافه ببنية العالم حسب قصة السلطة على الاحساس بالاغتراب والشتات.

الهوية المزدوجة للسود

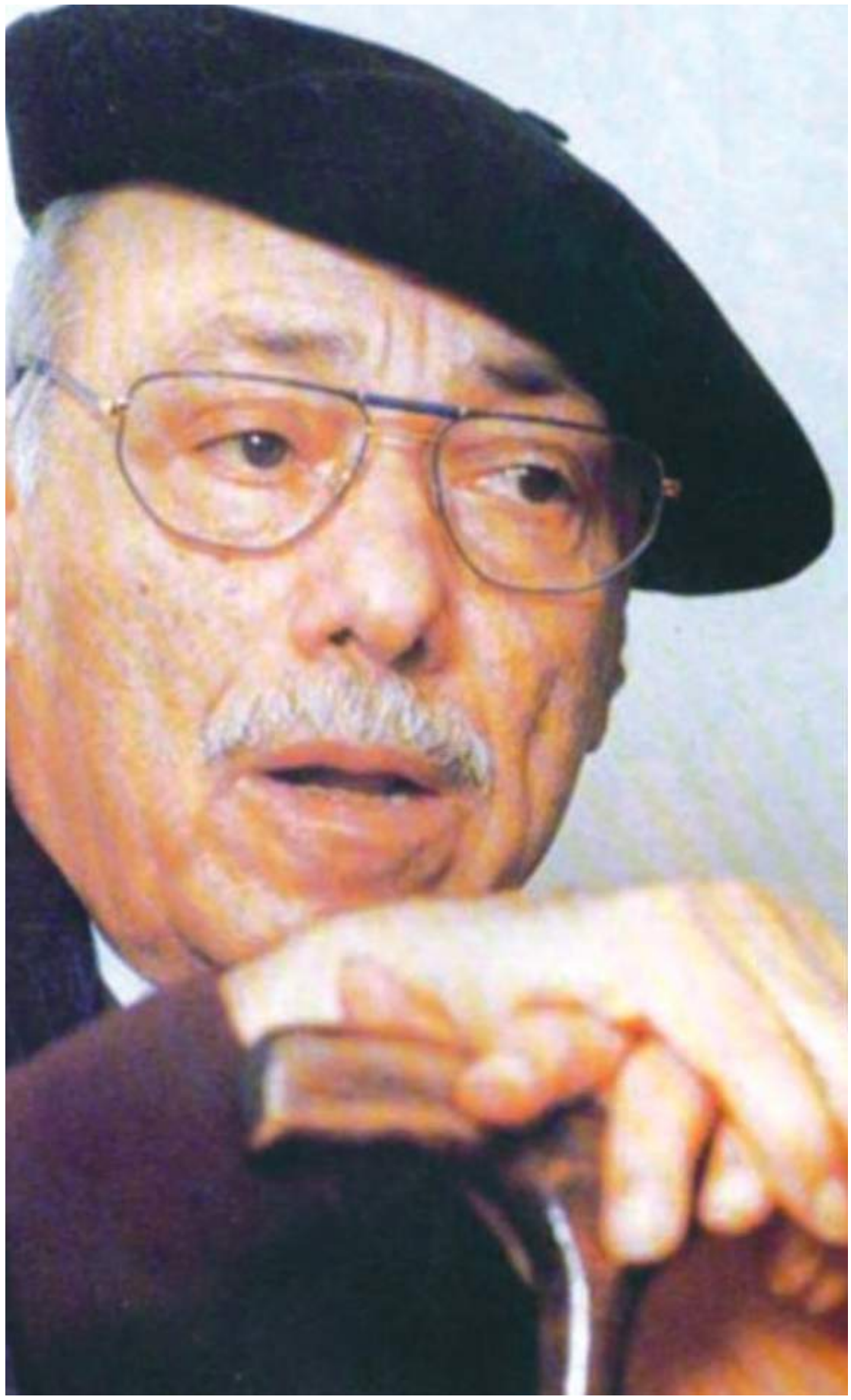
4 - الحوار عادة ما يكتب على طريقة أوبرا الصابون فالكاتبات لا يتحرجن من إظهار شخصياتهن بطريقة مقفرة كدليل ـ لا على إقفار هذه الشخصيات ـ ولكن كدليل على أن المجتمع لا يسمح لهن بغير ذلك. الحوار مثله مثل الحدث الدرامي لا يؤدي إلى شيء، في الغالب لا نجد غير شخصيات تلتقي لتُفرغ ما لديها من كلام لا يمكن وصفه بالدرامي ثم تنصرف، كالمسافة بين إعلان جيسي قرارها قتل نفسها وقتل نفسها فعلا، مسافة ممتلئة بفراغ التفاصيل اليومية تغيير البياضات، طلاء الأظافر، طريقة عمل الكاكاو، طريقة صنع فطيرة التفاح، النميمة على الآخرين، تنظيم أدوات المائدة.

5 - مسرحيات المهمشين لا تقدم لنا العالم، أي لا تمثله، ولكنها تقدم انحيازها لهذا الجانب من العالم. إن أي من الشخصيات لن يمثل السود، ولا النساء، بقدر ما سوف يمثل السود والنساء في انحيازهم لأنفسهم. بمعنى آخر فإن مسرح المهمشين لن يكون ممثلا للعالم بقدر ما سوف يكون ممثلا لانحيازه لجانبه من العالم. صحيح أن الرؤية التي يعرّف بها الباحث المسرح في هذه الدراسة هي رؤية تدّعي عدم وجود مسرح غير منحاز لكن الصحيح أيضا أن مسرح المهمشين ـ وعلى عكس المسرح السائد ـ لا ينفي عن نفسه الانحياز، فإن كان المسرح السائد يدعي تمثيله للعالم فإن مسرح المهمشين يقدم تمثيله لانحيازه، بل إنه يقدم انحيازه قبل عملية التمثيل نفسها. يقول هاريسون "الفارق ما بين المسرح الأبيض والمسرح الأسود هو فارق بين التمثيلات المعرفية لكل منهما، وهو فارق لا يمكن اختزاله فقط في مجرد اختلاف في النمط أو الشكل. هو فارق بين رؤيتين للعالم. فارق بين رؤية تتسم بالوحدة والتماسك وأخرى تتسم بالإبداع والديالكتيك.

نحن امام كتاب جيد لمؤلف وباحث اكاديمي يعرف مفردات لعبه جيداً.

محمود السعدني

..وكُتاب مسرح الستينيات



عبد الغني داود

فى مايو 1958 ظهرت أولى مسرحيات (محمود عثمان السعدنى) (28 نوفمبر 1927 – 4 مايو 2010) " فيضان النبع " (مايو 1958 – هـ (1) قدمها المسرح الحر من إخراج : أحمد سعيد ، ويصور فيها الكفاح البطولى لشعب الجزائر من أجل الإستقلال ، ومُشاركاً بها فى حركة تضامن الشعب العربى لنضال السعب الجزائرى ضد الإستعمار الفرنسى ، ويُعد هذا النص مبادرة فورية مبكرة من الكاتب اليسارى الشاب محمود السعدنى للمشاركة فى دعم نضال هذا الشعب ، وقد كتبت باللغة العربية الفصحى ولم يمتد عرضها سوى ست (6) ليال فقط .. وكان قبلها قد عمل بالصحافة من عام (1944) فى صحف مثل (نداء الوطن ، والكتلة)، وأصدر مجموعته القصصية الأولى " جنة رضوان" فى أوائل الخمسينيات ، وبعد ذلك بأربع سنوات يقدم المسرح القومى أولى مسرحيات الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى " مأساة جميلة" 1962عن نفس الموضوع . وكان (المسرح الحر) قد قرر -عندما توقف نشاطه الذى إمتد من يناير 1953 حتى مايو -1962 أنه : (وأن كان المسرح الحر لم يحقق بتقديمها "أى مسرحية فيضان النبع" ما أعتاده من نجاح ، إذ لم يمتد عرضها سوى لست ليال فقط – كما سبق أن ذكرنا .. فقد كسب للمسرح المصرى نصا جيدا وكاتبا ناجحا) .. هذا الكاتب الذى بدأ فى عشرينياته صحفيا فى صحيفتى " نداء الوطن " و "الكتلة" – مُنضماً إلى جماعات التحرر الوطنى وأدب المقاومة التى تنادى بالعدال الإجتماعى .. إلى أن يقدم بعد ذلك مجموعته القصصية المتميزة " السماء السوداء " التى يدور أغلب قصصها حول النضال فى منطقة قناة السويس ضد الإحتلال الإنجليزى والسماء المبلدة بدخان البارود و القنابل – حيث إكتسبت هذه المجموعة شهرة كبيرة بمناخها الخاص ، وكان قد إنضم فى الخمسينيات إلى كتاب صحف النظام الجديد فى مصر مثل جريدة " الجمهورية" ثم ينتقل إلى مجلة " روزاليوسف" ، ورغم ذلك يتم إعتقاله عام 1959 بتهمة عدم الإنتماء (للشرعية الثورية) التى كان ينادى بها النظام الحاكم والتى تعنى الإيمان بترديد شعارات هذا النظام وذلك إبان فترة إقامة مشروع الوحدَة القصيرة العمر ما بين سوريا ومصر ... ولم تمتد إقامته طويلا بالمعتقل ، وخرج إلى الحياة العامة مرة أخرى ، ويلتقى عام (1961) بعبد الرحمن الخميسى – الفتان والأديب الشامل ، والذى كان قد أسس فرقة مسرحية حرة سماها (فرقة عبد الرحمن الخميسى) عام 1960 ، وتوقفت بعد تقديم مسرحية – السعدنى " عزبة بنايوتى " 1961 من إخراج (الخميسى) وتمثيله مع مجموعة جديدة من الممثلين والممثلات أبرزهم _محسنة توفيق) ، وهى الفرقة التى قدمت (6) مسرحيات على (8) مسارح ، وطاف بها فى (7) محافظات ، وتدور أحداث مسرحية " عزبة بنايوتى" عندما إلغت حكومة الوفد أى حكومة الأغلبية

(معاهدة 1936) ، والكفاح المسلح ضد الوجود العسكرى البريطانى فى منطقة القتال فى أكتوبر 1951 – وإنسياقا مع النغمة السائدة فى المناخ السياسى أنذاك – صور الحياة السياسية والكفاح ضد الإنجليز – قبل حركة الجيش فى 23 يوليو 1952 - بصورة قاتمة ، وعرض فى سخرية – لهؤلاء الذين كانوا يقودون الكفاح ضد الإنجليز وكأن هؤلاء – هم فى الوقت نفسه هم أساس النكبة التى أصابت الكفاح ذاته حين جعل الأب (حسنين) رجل الأعمال وعضو البرلمان وواجهة هيئة الكفاح فى البلدة هو متعهد توريد البيض والمواد الغذائية للإنجليز ، وفى نفس الوقت هو قائد عصابة لسرقة معدات الإنجليز – بينما إبنه الطالب الجامعى (ممدوح) الذى جاء إلى القنال مع رفاقه يردد على لسان (السعدنى) بشأن إلغاء معاهدة 1936 بقوله (حكومة مين يا عم اللى لغت المعاهدة ، اللى لغى المعاهدة الشعب (ص "35" – الأعمال المسرحية الكاملة) .. حتى ينفى عن حزب الأغلبية أو أى حزب أخر أى ملمح ثورى أو نضالى .. كما تجد المناضل القديم (إسماعيل) شقيق (حسنين) رجل الأعمال والنائب البرلمانى – دائما فى حاله سُكر وغيبوبة ، وفى حالة إحباط ، وذلك لأنه قضى (15) سنه فى السجن بسبب مبادئه ونشاطه السياسى خلال ثورة 1919 ، ويجعل البشرى والأمل فى المستقبل يأتى على لسانه فى النهاية – بينما نجد الشاب الجامعى (ممدوح) يردد طوال النص أمام الأب العميل كلمات خطابية من مثل (على كل حال طلبه الجامعة كانوا همه الطليعة دايما يا بابا ، ولازم نكون فى أول الصف) (ص "36" – الأعمال المسرحية الكاملة) ، ويذكرنا هذا الموقف الدرامى – ولو من بعيد – بين الأب حسنين المقاول عضو مجلس النواب الذى يتاجر بمصير البلد ومصير أبنائها وامامه الإبن (ممدوح) – بمسرحية (أرثر ميللر) " كلهم أبنائى" الذى ورد قطع غيار صالحه للطائرات اثناء الحرب وأدت إلى مقتل إبنه الأكبر الطيار .. (فحسنين) يدير عصابة لسرقة مواسير الإنجليز وبيعها والتكسب منها بمعاونة (القلش) ، ويضرب صفحا عن كفاح إبنه وكفاح الشباب فى ذلك الوقت ، إلا أن صراعا ينشأ بينه وبين إبنه – إذ يكشف الإبن سر أبيه ، ويسير كل منهما فى طريقة : (الكفاح الشريف فى ناحية ، والكفاح غير الشريف فى ناحية أخرى ، والتى يتمحور حول إنتهازية (حسنين) وإستيلائه على (عزبة بنايوتى) التى نهبها الأجنبى " بنايوتى") من قبل ، ويريد هو بدوره أن ينهبها منه لحسابه الخاص . وبالطبع تنتصر فى النهايه روح المقاومة – بينما ينهار (حسنين) ويأخذ فى التلاشى مُستنجدا بشقيقه (إسماعيل) الثورى المحبط – أمام ثورة الشباب التى كانت بذورا صالحة لثورة قادمة .. أما من الناحية الفنية فنجد أن النص يحفل بالكثير من الحشو الذى لا ضرورة له ، وبالحوار الذى يعتمد على النكت والمفارقات اللفظية والإيحاءات الجنسية والشخوص المسطحة .. خاصة شخصية (إسماعيل) المكافح القديم – لكن نسيج الحوار يتميز بخفة ظل يجيد صياغته الكاتب ..

وبعد خمس سنوات يعود (السعدنى) إلى المسرح ، ولكن فى هذه المرة إلى مسرح الدولة أى مسرح الحكيم حين يقدم له مسرحيته الثالثة " النصابين" عام 1966 من إخراج : سعد أردش ، وبطولة من سيشاركه مسرحياته التالية فيما بعد (محمد رضا) وعقيلة راتب وسعيد أبو بكر وغيرهم ، ويتحدث (السعدنى) عن مسرحيته هذه قائلاً : (بينت كيف أن المصالح الشخصية والأفكار الشخصية يمكن أن تقف فى سبيل مصالح الناس والمجموع – فالصحفى الذى كان يدافع عن حى (البلاقسة) كان يدافع عن المكاسب والفلوس وجلسات الحشيش ، والأستاذ عالم الأثار .. كان يتحدث عن الديمقراطية ، وفى سبيل إكتشافه (المزعوم يستعين بالبوليس لضرب الشعب ، والفنان الذى يتغنى بالشعب جرى وراء فتاة من الزمالك ونسى الشعب ونسى نفسه ، وهكذا – إنها محاربة للإستغلال فى أى صورة) مجلة " المسرح" العدد (31) يولية – 1966 – ص (32)

بينما يقول عنها مخرجها (سعد أردش) .. هى من وجهة نظرى (إمكانية مسرحية) فيها كثير من مقومات العمل المسرحى ، وإن كانت تفتقر إلى البناء العلمى ، وأنا أطمع أن يقدم لنا (السعدنى) فكاهاته وشخصياته المرحة الطبيعية فى قالب من البناء الدرامى السليم - (مجلة " المسرح" العدد (31) يولية 1966 – ص "49") ونشير إلى أن هذه المسرحية قد عرُضت فى فترة ما أطلقوا عليه (أزمة المثقفين) والتى قاد حملتها الكاتب الصحفى محمد حسنين هيكل موضع ثقة عبد الناصر .. إذ شعرت سلطة يوليو أنها تقف عارية دون غطاء من المثقفين ، فحاولت أن تجذبهم نحوها وتجعل منهم عنصرا إكثر إلتحاما بها .. لذا يعود المؤلف بأحداث مسرحيته إلى ما قبل 23 يوليو 1952 بفترة قصيرة ، وإلى قرار هدم حى (البلاقسه) الشعبى الملاصق لميدان عابدين كى يُقام فيه تمثال الملك فؤاد .. أى الفترة من مايو إلى يوليو 1952 ، ومن خلال رد فعل أهل الحى لهذا القرار قدم (السعدنى) عددا من (الشخوص) أو الأنماط أو الدمى لتنطلق بلسان المؤلف ليسلخ بعضها بعضا أو تسلخ نفسها بالتريقة والسخرية والتجريح و (النأوره) أو (النقوره) .. دون نظر إلى تطور شخصياته أو حبكة درامية ، وتتوالى الشخوص .. (المعلم رضوان) الجاهل الطيب القلب الذى يخدعه مدير الأمن بأنه سيجث أمر هدم حى البلاقسه وهو سعيد بهذا التصريح ، و(جلال) الصحفى الذى يتشدق بالكلمات الكبيرة التى لا يعرف معناها ، وهو منضم إلى جمعية سرية تتصور أنها المسئولة عن مصير الشعب ، ورغم كلماته الشعارية مثل (النظرة العميقة بتقول إن الملك وحكومته بيمثلوا الشواشى العليا لتحالف البرجوازية والإقطاع ..) فإنه لا يستنكف أن يقبض الأموال من أهل الحى حتى يثير المشكلة فى الجريدة التى يعمل بها ، كما لا يستنكف أن يدخن الحشيش مع " المعلم رصوان " و(عزب) وفى، نفس الوقت يتمنى له أن يلقى مزيدا من التعذيب فى السجن حتى يموت – فيكسب حزبة الصغير دعاية . وهناك أستاذ الفنون الشعبية أو مخترع الفولكلور فى مصر – كما يدعى لنفسه والذى (ينصب) على (أم عنان) المطربة الشعبية بالحى – حتى يأتى على أموالها – إلى أن يتشعلق بإبنة حى الزمالك (شوشو) كى يستولى على ما تملك ، ولا يكف طوال الوقت عن التشدق بالشعب وفنَ الشعب . و(د . عزيز) أستاذ الآثار . الذى لا يهمه من حى البلاقسه سوى (اسمه) الذى حُرف اسمه بعد الإحتلال البريطانى .. ويستيعن بالبوليس كى يحمى كشفا أثريا مزيفا يدعيه لنفسه .. أما (شوشو) فهى نصابة أريستقراطية وعضوة و(جمعية ترقية الفقراء) بالزمالك ومهمتها ترقية الفقراء عن طريق الإرتفاع بمستواهم الفكرى والوجدانى ، وتبدأ فى رعاية (كباره) الشاب الفقير العاطل الذى لا يعى شيئا مما تقول .

وهناك نماذج بشرية أخرى فى الحى مثل : (كاملة) نموذج بنت البلد سليطة اللسان والخائفة على هدم بيتها الذى تعتبره (سرايه) ، و العابرين فى الحى مثل (أبو سريع) و(الشاويش عبد الرحيم) ، والذين يلتفون حول (المعلم رضوان) المنبهر بالسلطة والذين لا يشغلهم سوى موضوع (الهدد) أى هدم الحى ، ويظل (رضوان) مُنبهراً بالسلطة رغم دخوله السجن ، ورغم (الضرب) الذى تعرض له هناك ظل يردد كلملت مدير الأمن بإعجاب ، وهناك نموذج هامشى هو (المرجوشى) المصور الذى يظهر فى الفصل الثالث ، والذى يتحول فجأة إلى زعيم وإبن وفى للشعب.

يري الناقد د . فاروق عبد الوهاب (مجلة " المسرح" العدد (31) يونيه 1966) ص "75") أن المؤلف فى مسرحية " النصابين" كان من الممكن يكون مُوفقاً من الناحية الدرامية ، لو أنه إستطاع أن يخلق تفاعلا بين تلك الأنماط واللحظة التاريخية (أى قبل يوليو 52) على مستوى أعمق من مجرد رد الفعل المؤقت ، لمؤثرات هى الأخرى مؤقته ، وأنه بإستخدامه أنماط ونماذج لم يخلق شخصيات بالمعنى الدرامى ، ولذلك إستحال خلق التفاعل المذكور ، فإن النماذج لكونها كذلك ، تظل منفصلة عن بعضها الآخر ، يدور كل منها فى حلقه خاصة ، وحتى حين تجى فرصة (التفاعل) فى النهاية، فإننا نجدها لا تزال حيسة علاقاتها المنفصلة ، بحيث يجئ الإنطباع النهائى أو الأثر الكلى للمسرحية مفككا ممزقا ، وإن تحقق فى النهاية ما يمكن أن نسميه (وحدة الجو) ، وربما كانت هذه هى أهم مميزات مسرحية السعدنى) .. لكن تظل (العلاقات المنفصلة) فى المسرحية تصنع – كل فى ذاتها حدوتة فرعية لا تصب فى تيار رئيسى ولا يجمعها إلا تلك الوحدة الظاهرية المفروضة – ومن ثم الميكانيكية – وهى التشابه العام بين الأنماط وكلية (النصَب) وعموميته ..

وكان من الضرورى أن يصل النص إلى نهاية درامية ما – طالما لم يتم تطوير الأحداث والشخصيات – إذ تقوم حركة الجيش فى ليلة الثالث والعشرين من يوليو 1952 ، وتتوجه الدبابات لحصار قصر عابدين بدلا من هدم حى البلاقسه الشعبى .. ولذلك يرى .. د . فاروق عبد الوهاب (المرجع السابق) أن ضعف البناء المسرحى لهذا النص يرجع إلى كثرة الخناقات بين الشخوص ، والخناقات الفرعية الكثيرة بين (كاملة) و(كبارة) وأم عنان ، والشاويش) وبعضها صورها المؤلف دون أن يكون لها وظيفة فى تطور الحدث الذى إفتقدنا وجوده مسرحيا ، ويرجع أيضا – إلى أن النص توسل بكثير من النكت اللفظية وباللعب بالكلمات) .. لكنه يقرر فى النهاية .. (ولكن الذى لا يختلف عليه إثنان هو أن المسرحية – رغم ذلك – تُتيح للإنسان – قضاء سهرة لطيفة ضاحكة ، ومن أهم عوامل الإضحاك فى السهرة خفة دم السعدنى ، وطول لسانه ، وسخريته اللاذعة) .. كما يتميز تناول (السعدنى) للموضوع بسخريته (المعهودة) ، وبالمواقف الذكية التى تنتج بين المستويات المختلفة للشخوص وردود أفعالها للأحداث التى تجرى من حولها ، وبالتصوير الكاريكاتورى لبعض المواقف ذات السمات الإنسانية ..

لكن (السعدنى) لم يُغفل فى نصه الترويج للشعارات المطروحة فى تلك الفترة – بعد إثنى عشر عاما من تولى النظام العسكرى الجديد الحكم ، وما أطلقوا عليه (بأزمة المثقفين) فى تلك الفترة – حتى ولو كان قد صور المثقفين قبل يوليو52 – رغم أن نماذجهم كانت ما تزال مطروحة فى الساحة الثقافية والسياسية .. إذ تتردد فى النص بعض تلك الشعارات التى كانت ما تزال تتردد على الألسنة من مثل .. قول المعلم رضوان عندما بدأ ثورته .. (اللى

باقوله أنا هو اللى صح – فاهم .. ما حدش جاب للبلاد دى الكافية غير إبن الهِرمه الملك واللى حوالية) ص (185) " الأعمال المسرحية الكاملة – الجزء الأول ، ومن مثل قول المصور (المرجوشى) – الذى أصبح ثوريا فجأة .. (مصر مش ناقصها النهارده غير راجل جِدع واحد – شارب من مية البلد دى .. واحد بس يضحى بحياته عشان ينقذ الأمة ، والبلد دى ولاده .. وياما جابت جدعان على طوال التاريخ) ص "186") المرجع السابق ، وهو بهذا يبشر بظهور الزعيم المخلص الفرد – الذى من المفروض أنه ظهر بالفعل بعد فترة قصيرة ، والذى يشير بشكل واضح إلى عبد الناصر . وفى نهاية النص يظهر الصاغ حمدى (القومندان) النموذج العسكرى المثالى وهو يبشر أهل حى البلاقسه قائلا .. (اللى هاينهد بيوت تانيه) يقصد قصر الملك - ص " 188") المرجع السابق) ، ويردد (الصاغ) فى نفس الصفحة ..(عايزين نشتغل يا معلم عشان نبنى مصر) الذى يردد شعار (الاتحاد والنظام والعمل) والذى رفعته حركة الجيش فى البداية ، وتنتهى المسرحية بتعانق الصاغ حمدى والمعلم رضوان ، وكأنها إشارة مبكرة إلى تحالف قوى الشعب العاملة فى (الإتحاد الإشتراكى) ..

وبعد ثلاث سنوات يعود (السعدنى) إلى المسرح – ولكن بعيدا عن مسرح الدولة – رغم أنه كان قد أصبح رئيسا لتحرير مجِلة " صباح الخير" – إذ يشارك فى تأسيس فرقة مسرحية جديدة باسم (فرقة ابن البلد) أو(فرقة المعلم) عام 1966 ، وتعتمد على شخصية الممثل الكوميدى (محمد رضا) (21 /12/1921 – 21 /3/1995) الذى إشتهر بأداء دور المعلم ، وتقدم الفرقة مسرحيته " الأورنس" 1969 من إخراج : سعد أردش ، وتمثيل (محمد رضا ، عبد السلام محمد ، على الغندور ، سناء مظهر ، أمال زايد) وتدور أحداثها أثناء الحرب العالمية الثانية ، وتتناول أثر التعامل مع قوات الإنجليز فى إفساد الأخلاق وفى سبيل الإثراء السريع بسخرية لاذعة ، وهى مكونة من ثلاثة فصول ، وتدور أحداثها بشارع فى حى شعبى حيث يعيش مجموعة من الكادحين بجوار أحد المخابئ أثناء قصف القاهرة بالقنابل الألمانية أبرزهم (عبده المكوجى) الذى يعمل فى إغواء بنات البلد للعمل مومسات للترفية عن الجنود الإنجليز ، و(سمير) العامل الشاب العاطل عن العمل والذى تحاول الفتاة (هدية) والتى تكن له حبا عميقا – أن يعمل فى (الأرونس) ليكسب عيشه ما دام لا يجد عملا يتكسب منه ، أو أن يعمل معها فى الترفية عن الجنود الإنجليز – فيرفض ، وهناك (عم شنودة) البقال الفقير الذى أفلست الحرب دكانه ، ولا يكف عن تعاطى أردا أنواع الخمور ، وكذا (قطب) البقال الفقير أيضا وصاحب الأسرة الكبيرة المعتز بكرامته والمحافظة على شرفه . وهناك نماذج اخرى مثل الصعيدى العاطل (الجارحى) . وتتركز الأحداث حول (أسرة قطب) الذى يستطيع (عبده المكوجى) خداع إبنته (بكرية) لتعمل فى الترفيه عن الجنود الإنجليز فى المخبأ – كما سبق أن فعل مع (هدية) , ويوهمها بأنه يحبها رغم فارق السن بينهما ، ويشجع (أم بكرية) بإغراء المال .. بينما (قطب) لا يدرى شيئا بما يحدث وراء ظهره . أما (الجارحى) فهو صعيدى هارب بعد أن قتل شقيقته عندما إنحرفت وفر هارباً ، ويكتشف (شنوده) حقيقة أن (عبده) قواد لحساب الجنود الإنجليز – بينما (قطب) لا يدرى شيئا ، ويأتى (عبده) بأحد أثرياء الحرب (الحاج فهمى) ليشترى بيوت الشارع ودكان قطب وشنوده – لكنهما يرفضان ، ويحاول (عبده) و(فهمى) إغرائها بالمال – لكن (عبده) ينجح فى إيقاع (بكرية) إبنه قطب فى حبائله ، و فى نفس الوقت يعاود الحاحه على قطب ليبيع دكانه ، وتحاول (أم بكرية) مساعدته . وينجح (عبده) أيضا فى أن يجعل (الجارحى) خفيرا على المخبأ المشبوه الذى يمارس فيه الجنود الإنجليز الرزيلة مع الفتيات المصريات – وهو لا يدرى بحقيقة ما يقوم به بعد أن إرتدى

جلبابا جديدا من (السكروته) . وتعود (هدية) إلى الإلحاح على (سمير) للعمل معها فيرفَض غاضبا هذه المرة .. فتسبه وتنصرف ، ويتربص بها (سمير) ويواجهها فلا تهتم به ، وينصحه (شنوده) أن يبتعد عنها ، ونجد أن (قطب) قد بدأ يشك فى سلوك إبنته (بكريه) عندما كشف سرها (الجارحى) بِسذاجة ، وتحاول (أم بكرية) إستغفال زوجها ، ويأتى (الحاج فَهمى) ليغوى الجميع بالبيع .. بل وينفرد (بأم بكرية) فى دكان شنوده ، وأخيرا يكتشف (قطب) خداع عبده و(الحاج فهمى) – الذى أغدق عليه ببضاعة (البولوبيف) من مخزنه السرى ، وذلك عندما يضبط زوجته مع (فهمى) داخل دكان شنوده ، فيطاردهما بسكين ولا يلحق بهما ، وفى نفس الوقت يلتقى (سمير) و(هدية) التى كانت بصحبة جندى إنجليزى فيتعارك معه ، ويكاد الجندى أن يقتله فتسرع (هديه) بإصابه الجندى الإنجليزى الذى يفر مذعورا –وهكذا وببساطة يقتنع (سمير) بحب (هدية) !! ، ويقدم عم شنوده – الذى قرر هجران المدينة والعودة إلى بلدته – دكانه ليقيما فيه كزوجين بلا مأوى – بينما يطارد الجنود الإنجليز – الذين عادوا للإنتقام لزميلهم – (قطب) الممسك بالسكين ويقتلونه ، وعندما تجد (بكرية) أن أباها قد قُتل، وهروب أمها .. تعرض على (عبده) الهروب إلى الإسكندرية – لكنه يرفض – فتقرر أن تهرب (بتحويشة عمر) (عبده) التى إستولت عليها مع (الجارحى) الذى يتمنى زواجها – إلى الإسكندرية . وتنتهى المسرحية بعودة (شنوده) إلى بلدته ، وإلتقاء (هدية) و(سمير) [كى يُنظفا الشارع ...]

وفى هذا النص نجد أصداء شصية (حميدة) نجيب محفوظ فى " زقاق المدق" لدى (هدية) و(بكرية) بشكل ما ، وكذا بعض ملامح (فرج) القواد فى " رفاق المدق " لدى (عبده المكوجى) ، وملامح (عباس الحلو) فى الزقاق لدى (سمير) فى " الأورنس" – فالصورة فى النص عموما بشعة وجهنمية ، وتجسد أقصى مراحل السقوط فى أى مجتمع غاب عنه الوعى ، وكأن مجتمع القاهرة ما قبل 1952 كان غابة وحشية – لكن (السعدنى) القادر على تصوير هذا الحضبض بسخريته اللاذعة ، وأسلوب (البارودى) – أى (النقوره) وبلغه الشارع البسيطة المرحة والمرنة وبشكل تلقائى .. تصل إلى أن يغفر (سمير)(لهدية) كل خطاياها لأنها أصابت الجندى الإنجليزى لكى لا يعتدى عليه ! ...

وفى العام التالى تقدم (فرقة ابن البلد) مسرحية (بين النهدين) 1970 من إخراج : سعد أردش ، وبطولة المعلم محمد رضا ، وسناء جميل ، عبد السلام محمد ، سعيد أبو بكر ، سناء مظهر ، أمال زايد ، أنور محمد ، على الغندور ، محمد شوقى) ، وتتناول موضوع الخروج من مصر للعمل بالخارج والبلاد العربية قبل زيادة معدل هذا الخروج بعد ذلك وإلحاحها على الجميع . وتدور أحداث النص بميدان فى حى شعبى يتصدره مقهى بلدى ، وهو الجو الشعبى المحبب (للسعدنى) - حيث يتناول مجموعة من المهمشين من سكان المكان وحديثهم حول عودة (توكل أفندى) من بلاد ما بين النهدين ، وهم (جريولى) صبى المقهى و(عنتر) ، وزبون أخر من زبائن المقهى ، و(فواكه) بائعة اليانصيب .. حول ثراء بلاد ما بين النهدين ، ويتخيلون الثروة التى حصل عليها (توكل أفندى) وينضم إليهم العجوز المتصابى (معشوق) – صديق توكَل والذى يحاول إستدراج (فواكه) إلى شقته .. فترفض . وتظهر (نبوية) فى النافذة تنادى زوجها (المعلم عزوز) النائم على الدكة فى المقهى ، وتعنفه – بينما تسخر (فواكه) من رجولة (عزوز) وسيطرة (نبوية) صاحبة المقهى عليه ، ويظهر (رجب) بائع السلع المستوردة المهربة والأدوية المقوية للجنس ، وكذلك (زينهم) الذى قرر السفر إلى بلاد بين النهدين ليصبح من الأثرياء .. فيطلب منه (جربولى) أن يساعده فى السفر معه ، بينما تطارد (نبوية) زوجها المعلم ليصعد إليها فيتهرب – فتغضب منه وتقرر إغلاق المقهى وتسخر منه – إلى أن يصل (توكل أفندى) مع أسرته حاملين الأجهزة الحديثة ، وتأتى إشاعة موت (معشوق) على لسان (فواكة) فيترك المعلم فراشة مع نبوية ويسرع ليتبين أمر معشوق – فتلقى نبوية بملابسه من النافذة وهو يهرول .. لكننا نجده يعود إلى المقهى مع صبيه جربولى ، فتطرده نبوية من المقهى فيقرر أن يفتتح مقهى فى الشارع بمشورة (توكل) الذى قرر الإنتقال إلى الزمالك – بينما يبدى (جبر) بائع المهربات إستعداده أن يحل محل المعلم عزوز فى المقهى ، ويتواصل الصراع بين مقهى نبوية الأساسى والمقهى المصطنع للمعلم فى الشارع حيث يشير عليه (توكل) تطويره بشكل كاريكاتورى تقليدا للمقاهى فى الخارج ، ويتنازع المقهيان على (زينهم) كزبون وقد أمسك بحقيبة سفرة إلى ما بين النهدين ، وتعود (فواكة) لتعلن أن إشاعة وفاة (معشوق) غير صحيحة ، وهنا يستطيع (جبر) أن يقنع (فواكه) بأن تسافر معه إلى بيروت للعمل فى تجارة البضائع المهربة ، ويقرر (معشوق) السفر إلى الخارج للعلاج بالخارج – فيلح عليه (توكل) أن يرافقه ، وكذلك (المعلم عزوز) – الذى يلح على مرافقته ، ولا يعترف بأنه لا يصلح لهذه المهمة فهو لا يعرف

معنى (الكوندشن) = التكييف ، ويتصور أنه الإباحية والفحش والفجور – لكنه رغم ذلك يصمم على السفر – فتقرر (نبوية) أن تكلف (جربولى) بان يكون معلم مقهى بديلا عن عزوز ، عندما تجد (المعلم) مُصرا على السفر وتنهال عليه ضرباً (بالشبشب) ..

وفى الفصل الثالث والأخير نجد (جربولى) قد أصبح معلم المقهى بعد إختفاء المعلم عزوز، ويظهر (توكل أفندى) ليكشف أن (معشوق ، والمعلم عزوز ، وزينهم ، وجبر ، وفواكه) قد سافروا ولم يعودوا ، وأن (توكل) قد أفلس بعد أن حول سيارته المرسيدس تاكسيا .. ثم تحولت إلى (خردة) بعد حادث فى الطريق ، وأنه تورط مع مسئول فى مملكة بين النهدين فخدعه ونصب عليه . ويبدأ المسافرون فى العودة وأولهم (جبر) – الذى أصبح منتجا ومخرجا سينمائيا وجعل من (فواكه) نجمة – فيتشبث به المفلس (توكل) ، ويغريه كى (يكتشف) إبنته (سمرة) بل ويعرض عليه أن يزوجه إياها .. ثم (معشوق) الذى تزوج من أجنبية ، ويحكى كيف أنه قد تم القبض على المعلم عزوز فى ميناء الإسكندرية ويحكم عليه بالسجن ، وتغضب (نبوية) من أجل زوجها الهارب .. ثم يعود (زينهم) غنيا ويصبح موضع حسد الجميع ، وأخيرا يعود (المعلم عزوز) بملابس الخواجات ، ويدعى – كذباً – أنه قد ذهب إلى لندن وقام بمغامراته هناك – لكنه يفُجَع عندما يدرك أن الجميع يعرفون قصة سجنه ، ونعلم على لسان (حكمت) زوجة توكل أن الزوج قد أحضر زينهم ليقيم معهم إلى أن يستولى توكل على ما يملكه فيُصاب (زينهم) بالجِنون – بينما يصاب (توكل) (بالدروشة) وأخيرا يلتقى (المعلم عزوز) بزوجته (نبوية) التى تعايره – فى البداية .. لكنهما يتصالحان فى النهاية بعد لومها له على هروبه ، وتشير إلى المصير المؤسف الذى جرى (لأسرة توكل) بسبب السفر إلى الخارج ، ويردد المعلم عزوز .. (خلاص يا نبوية – أنا لا عاوز خلاط ولا مرشيدس ، ولاخواجايه – أنت عندى بالدنيا يا نبوية .. ومصر عندى بالدنيا .. أصلها هفه وطلعت فى دماغى .. حرمت خلاص .. ماعدتش منقول من هنا .. وحطلع كل يوم .. تعالى وصلى على النبى .. ياللا نطلع (فوق) أى الصعود إلى فراش الزوجية ، ويحتضنها ويسير بها نحو المنزل).

ورغم أن هذا العرض قد تم تقديمه عام 1970 – إلا أن (الصورة) المبكية الهازلة التى يصورها النص للمجتمع المصرى فى ذلك الوقت ، والتى يتناول فيها الآثار السيئة على المجتمع بسبب إغتراب المصريين للعمل بالخارج – قد تضخمت وتحولت إلى وباء تفشى فى مجتمعنا الأن – بعد أربعين عاما ! والذى من أبرز مظاهره (الهجرة غير الشرعية) لمئات الشباب المصريين الذين يهلكون فى عرض البحر أو فى متاهات مدن الغربة ، وكأن النص – رغم إعتماده على شكل (الفارس) الهزلى ، وعلى التلميحات الجنسية المكشوفة وغير المكشوفة – يخاطب واقعنا الأن خطابا جدليا يستدعى إعادة النظر فى الأمور .. فهو هنا راصد جيد للتغيرات الإجتماعية المعاصرة ، فى لوحة تعددت فيها ألوان الشخوص وأشكالها فى مناخ حافل بالحوارات الخشنة والتى تتسم بروح الفكاهة ، والهزلية ، مما يجعلنا نتقبل تلك (المباشرة) المحببة – أحيانا – فى كلمات (المعلم عزوز) الأخيرة لزوجته .. (إنت عندى بالدنيا يا نبوية .. ومصر عندى بالدنيا) ..

ويواصل(السعدنى) مشواره مع (فرقة ابن البلد) التى شارك فى تأسيسها فتقدم له (الفرقة) فى العام التالى عرضا بعنوان " البولوبيف" عام 1971 من إخراج : سعد أردش – أيضا ، وبذلك يكون (أردش) قد قام بإخراج أربعة عروض مسرحية من تأليف (السعدنى) ، وعلى رأس ممثليها (محمد رضا ، وعبد السلام محمد ، وسناء مظهر ، وأمال زايد ، وعلى الغندور) وأعضاء الفرقة الأخرين .. ويبدوا أن نص هذا العرض (الذى لم يتسنى الحصول عليه) – يشير إلى أن أحداثه – التى تدور أثناء الحرب العالمية الثانية تشبه أحداث نص "الأورنس" المنشور ، والذى يتناول أثر التعامل مع قوات الإنجليز من إفساد للأخلاق فى سبيل الإثراء السريع – كما يشير (د . عمرو دواره) فى مقاله (محمود السعدنى ووجهه المسرحى) جريدة " مسرحنا" العدد (149) – 17 مايو 2010 – ص (26) ، ويبدو أن العنوان " البولوبيف" وهو عنوان إحدى قصص مجموعته " السماء السوداء"1955 ، وقد يكون إشارة إلى محاولة تاجر الحرب الحاج فهمى إفساد (قطب) البقال الشريف – عندما يجعله ينقل كميات كبيرة من البولوبيف المخبأ فى مخزنه السرى كى يتاجر بها فى دكان بقالته الفقير .. ولربما إستطاع (السعدنى) أن يضيف بعض لقطاته الساخرة فى هذه النسخة الجديدة من النص.

وفى نفس العام (1971) يقوم (محمود السعدنى) (بنشر) مسرحيته الأخيرة " 4-2-4 " فى مجلة " صباح الخير" التى كان يرأس تحريرها فى مسلسل أسبوعى أى " حلقات" (والتى لم يتيسر الإطلاع عليها بعد) وتم تُقدم بعد على خشبة المسرح- وتدور – كما يشير (د . عمرو دواره) (المرجع السابق) فى كواليس الملاعب الرياضية كمثال لما يحدث فى المؤسسات والمشروعات الكبرى فى إستحواذ (الكبار) على أكبر قدر من (المكاسب) ولا يتبقى للصغار سوى الفتات . وهذا النص كما اشرنا – هو النص الوحيد الذى لم يقُدم على خشبة المسرح – رغم أن نصوصه السابقة – عادة – ما كانت تولد فوق خشبة المسرح ، وأن هذا النص فى حاجة إلى تقديمه على خشبة المسرح كما حدث لنصوصه الأربعة السابقة ، والتى كانت تعتمد – فيما عدا " فيضان النبع" على التعليقات الفورية ، واللقطات الكاريكاتورية الأنية ، و (النقوره) – البارودى ، ويعتمد على تناول التحولات الإجتماعية والسياسية فى مصر القرن العشرين .. فهو نفسه قد إكتوى بنار السياسة ولم يسلم من شرور لعبتها (الخَسيسة) فى بعض الأحيان .. فصوره واقعية موغلة فى طبيعيتها وواقعيتها ...

وفى نهاية رحلة (السعدنى) مع المسرح – نجده قد قدم (6) (ستة) نصوص مسرحية فى الفترة من عام 1958 حتى عام 1971 – أى على مدى ثلاثة عشر (13عاما) . وعندما نتوقف عند حديثه عن المسرح (فى مجلة" المسرح" العدد (31) – يوليه 1966) أى بعد مسرحيته الثالثة " النصابين" نجده يقرر أن أعمالة الثلاثة ..(كلهم عال العال وكلها تجارب موفقة) ومعنى ذلك أن مسرحياته خرجت بالصورة التى يريدها ، ولم يعترض على شئ . أما أقرب المسرحيات إلى نفسه فيجيب – بعد إلحاح – بأنها " عزبة بنايوق" 1961 ، وبسؤاله عن مدى تأثره (بالمفاهيم الثورية) وبأحداث المجتمع الذى يعيش فيه ؟ يجيب .. (كل فنان يتأثر بالجو الذى يعيش فيه) وهى إجابه محايدة لا تعنى الكثير- رغم أن نقاد عصره قد أشاروا إلى أنه عالج مضامين سياسية (ثورية) فى مسرحياته .. لكننى أتصور أن (السعدنى) كان أكثر صدقاً وشفافية فى قوله (المصدر السابق) .. (إن الفنان أو بمعنى أصح – الكاتب – لكى يصبح فنانا يجب أن يعيش فى أذهان الجماهير .. ولكى يعيش فى أذهانهم يجب أن يتجاوب معهم .. ولا ينتظر (توجيها) لذلك .. إذن فقد كان منتبهاً إلى ما يسمى (توجيها) من سلطة ما أو من جهة ما ، وأتصور أن تلك شهادة لا ينقصها الصدق والشفافية .. رغم إضطراره للمشاركه أو المعايشة فى جحور ثعابين السياسة و(الخساسة) .. وسواءا أكان رافضاً أو راضخاً لتوجيهات سلطة ما أو جهة ما ..

وفى النهاية فإن أعماله المسرحية عموما تنتمى إلى (الدراما الهجائية) التى تسخر من المعايب والأخطاء الإجتماعية ، والسلوك المعوج ، والتى تعلق فى سخرية وهجو على نقاط الضعف فى الفرد والمجتمع كبعض مسرحيات (الريحانى) ، وهى أقرب أيضا إلى التمثيليات الشعبية الملهوية الهجائية – (الساتورا) حيث تتوفر بساطة تأليف الحبكة ، وخشونة الفكاهة ، ووجود الشخصيات النمطية (كالمعلم) و(صبى المعلم) ، كما أن هذه النصوص (الأربعة على الأقل " عزبة بنايوق" ، النصابين ، الأورنس ، بين النهدين) بها سمات (المسرحية الساتيرية) – (ولكنها ليست قصيرة ولا يعتمد مثلها – على الرقص الصاخب) ، ومن خصائصها الحركة الوقحة ، والجِرأة ، والنزق ، والبذاءة فى التعبير الجسمى والكلامى ... حيث تذكرنا بعض ملامح مسرحية "الأورنس" بفيلم " ساتيريكونى فيلينى" 1969 للإيطالى فيدير يكوفيلليني ... على سبيل المثال ..

نشير إلى أنه بعد نهاية رحلته مع المسرح عام (1971) كان قد قدم – حتى رحيله أكثر من أربعون كتابا ما بين مجموعات قصصية وكتابا ساخرة مثل(مذكرات ، الولد الشقى) [4 أجزاء] ، (والظرفاء) (المضحكون) ، و(الطريق إلى زمش) وغيرها من الكتابات الساخرة حول فترات أعتقاله وغربته عن الوطن لعشر سنوات وتجاربه الضاحكة والمريرة ..

المسرح والأنثروبولوجيا

تأليف: الكسندرا دونوفريو
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

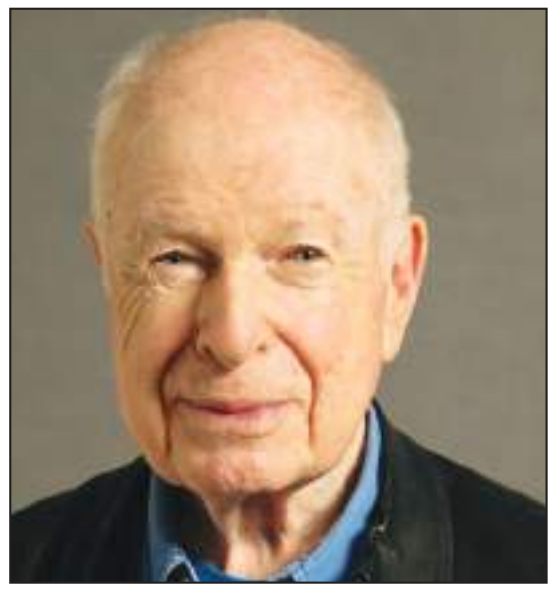
لقد جذب الفهم الثقافي للأشكال المسرحية واستخداماتها في مختلف المجتمعات اهتمام العلماء من مختلف المجالات في العلوم الإنسانية . ومنذ عام 1970، أدى التقدم المفاجئ في فنون الأداء الي تنشيط التفكير النظري والبحث الذي بدأ يدرك أن الأداء الفعال يلعب دورا اجتماعيا أساسيا في منح المادة الثقافية معنى . وقد درس علماء الأنثروبولوجيا وعلماء اللغة وعلماء الفولكلور الأداء من أجل اكتساب المزيد من الفهم للمواد التقليدية والتقاليد الاجتماعية الأخرى، مثل الدين والحياة السياسية وعلاقات نوع الجنس والهوية العرقية . وقد طُبق علماء الأنثروبولوجيا النظريات المرتبطة بالأداء علي الطقس، وطبقها علماء الاجتماع علي تفاعل البنيات في اللغة، وطبقها علماء الفولكلور علي الفن الشفهي في أنواع السرد الفولكلوري. وقد كان (جريجوري باتيسون Gregory Bateson) و(مارجريت ميد Margaret Mead) في فيلمهما " النشوة والرقص وفي بالي Trance and Dance in Bali" و(جين بيلو Jane Belo) بدراستها المصاحبة للفيلم، هم أول علماء الأنثروبولوجيا الذين أشاروا الى أن الأداء التقليدي أصبح مجال دراسة رسمي . وقد تلت هذا المثال الأول دراسات أخرى ركزت علي تقاليد المسرح الوطني الأمريكي ولكنها لم ترسخ تقاليد لدراسات المسرح في الأنثروبولوجيا . وقدم (ميلتون سينجر Milton Singer) مفهوم الأداء الثقافي كتقاليد اجتماعية تحمل النظام الرمزي المركزي لتقاليد الثقافة وتروج له في دراسته التي تحمل عنوان " عندما يتم تحديث تقاليد عظيمة When a Great Tradition Modernizes" عام 1972 .

• دراسة المسرح في الأنثروبولوجيا والمجالات المرتبطة بها : المسرح باعتباره طقسا :

كرد فعل للأنثروبولوجيا الأساسية، ومع التأكيد علي التكوينات الثقافية المتجانسة الثابتة، اهتمت التحولات السيميوطيقية والرمزية والسيمانطيقية في الأنثروبولوجيا بالأداء المسرحي خصوصا كموقع خاص للتحول الاجتماعي والرمزي . فما يجعل المسرح شكل أداء ثقافي مثير للاهتمام بالنسبة لعلماء الأنثروبولوجيا هو حقيقة أن العروض المسرحية هي أحداث عامة مرتبة ومنسقة تجعل الفنانين والجمهور يلتقون في سياق نفس الزمان المكان . ولأن أشكال المسرح تعتمد علي رؤية المشاهد وعلي المشاركة الجماعية، فهي ذات طبيعة انعكاسية وتخلق مناسبات مهمة للمجتمع . كما أن حضور المتفرج الذي يشاهد ويقوّم هو حضور مميز في الأشكال المسرحية التي تميزهم وتفصلهم عن فعاليات الأداء الأخرى . وهناك جانب آخر فريد ومحوري في الفهم السيميوطيقي للعروض المسرحية، وهو حقيقة أنها تركز علي الواقع الرمزي .

وقد استخدم (فيكتور تيرنر Victor Turner) مواد الأداء علي نطاق واسع في دراسته المبكرة حول طقوس النديمبو Ndembu Rituals، حيث بدأ في تطوير مفاهيم الحتمية الانعكاس في العمل البشري . وقد ردد طلاب المسرحانية أصداء هذه الدراسات. إذ طبق كل من (تيرنر) و(كليفورد جريتز Clifford Greetz) العدسة المسرحية علي أبعاد اجتماعية وسياسية أكثر عمومية في حياة المجتمع . وفي تحليله للأحداث التاريخية، مثل الثورات والاضطرابات الاجتماعية، وسّع (تيرنر) مفهوم الدراما الاجتماعية لكي تضم البنيات الطقسية . وبالمثل، كان قصد (جريتز) أن يوضح الترابط بين الأداء وأبعاد الثقافة الزائدة الأخرى – مثل الدين والسياسة ونماذج السلوك الشخصية المعيارية – في دراسته لحياة سكان جزيرة بالي . لم يكن اهتمامه منصبا علي بنية أداء بعينه، بل كان منصبا علي البنية العامة لعلم الجمال، كما أوضح في دراسته لمصارعة الديوك في بالي، وهو أداء ثقافي لا يقدم علي خشبة المسرح ويمكن تعريفه بأنه أحداث رياضية .

وفي الثمانينيات، ركز علماء الفولكلور علي الجوانب الأدائية للمواد الفولكلورية أيضا، فضلا عن الجوانب النصية . وقد دعم مقال (ديل هايمز Dell Hymes) الأساسي " اختراق الأداء 1975 " Breakthrough into Performance الاقتناع بأن معنى الأدب الشفهي والمواد الفولكلورية كانا متأصلين في نموذج الاتصال وأداءه . وقد كانت دراسة (هايمز) تأسيسية للتحول الأدائي في اللسانيات الاجتماعية من خلال إنشاء نموذج لدراسة الجوانب الأدائية في استخدام اللغة . وطبق هذا النموذج أولا في دراسته للأصول العرقية لذوي الأصول الأمريكية، وبعد بضعة سنوات، صاغ (بول فريدريش (Paul Friedrich عام 1986 مفهوم التخيل الشعري والذي يكمن طبقا له في أساس كل الوظائف اللغوية . وقد ساعده هذا المفهوم علي تفسير كيف أن استخدام اللغة الأدائية يساعد المتحدثين لتحقيق أهداف اجتماعية وجمالية . ويمكن تتبع هذه النفعية في اللغة في نظرية فعل الكلام التي تطورت لكي توحي



بأن البعد الأدائي للغة يمّكنها من تحقيق أهداف ملموسة . علاوة علي أن دراسة المجاز والعمليات المجازية كانت مفيدة في فهم بناء التمثيل الرمزي في مختلف أنواع الأداء .

وقد استلهم العديد من علماء المسرح والمتخصصين، مثل (ريتشارد شيشنر) و(جاي ماكولي) و (جيرزي جروتوفسكي) و(بيتر بروك) و(فيليب زاريللي)، من الاستفسارات الأنثروبولوجية في ذلك الوقت ودمجوا السيميوطيقا مع الطقوس في أعمالهم . وبفضل تدريبه كمخرج ساهم (شيشنر) في هذه الحركة من خلال ادخال التفاصيل في تحليل الأسس الطقسية والمعرفية الي الأداء المسرحي . فقد تأثر (شيشنر) كثيرا ب(جريجوري باتيسون) و (فيكتور تيرنر) في تطوير سلسلة من المناهج التي جمعت بين الجماليات والأسس المعرفية للعروض التقليدية مع المسرح الأوروبي . وقد صنع عمله حالة للباحثين الذين يدرسون الأداء دفعتهم الي النظر الي ما وراء الحدث المجسد الذي يظهر أمام المشاهدين للتركيز علي عملية التحضير والتدريب الطويلة والتي يتم تحديدها مثل الحدث المجسد بواسطة بنيتها الاجتماعية . وبعد بضعة عقود، نفذ (ماكولي)، وهو متخصص في دراسات الأداء، أول أعماله الاثنوجرافية " ليس سحرا بل عمل **Not Magic but Work**" عام 2012، وهو عملية تدريب مسرحي لتوضيح أنه، اذا كان لا بد لنا أن نفهم ونقوم الممارسة المسرحية، بأننا نحتاج أن ننظر عن كثب أكثر الي الدقائق التي تصنع طريقة المخرج في العمل وأن نوضح تأثير المنتج النهائي علي المشاهدين. وتجاوبا مع حجة (شيشنر) يدعو (ماكولي) إتباع نهج اثنوجرافي لوصف المجال الاجتماعي الذي يحدث إبداع العرض المسرحي . ولتحقيق هذا، يجادل بأننا نحتاج إلى تفسير للطريقة التي يرتبط بها المشاركون مع كل منهم الآخر أثناء إعداد العملية، من خلال شبكات اجتماعية ومهنية .

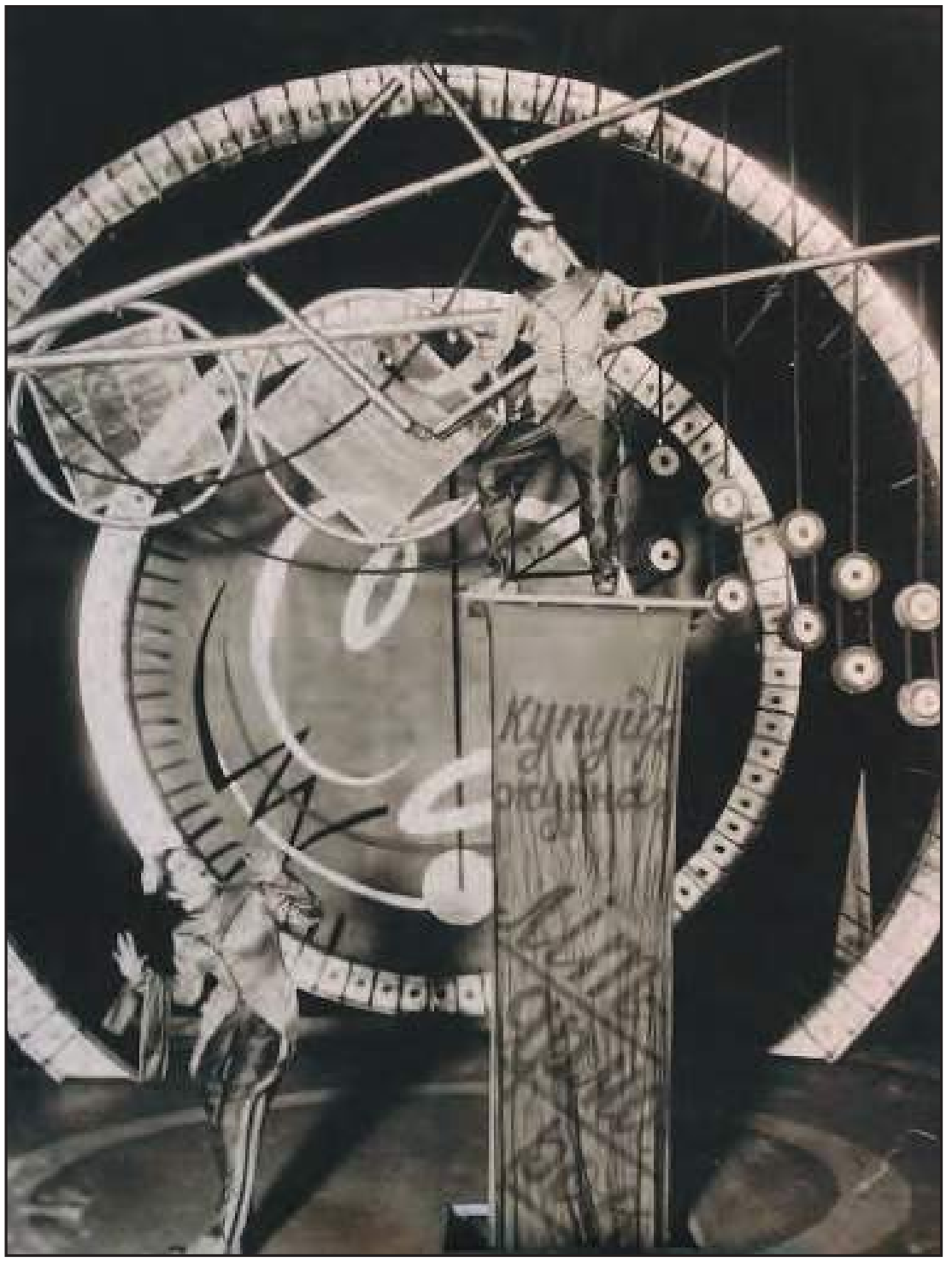
بين الخمسينيات والسبعينيات طور عدد من المتخصصين والباحثين في المسرح الغربي أشكالهم الفنية بضم الاكتشافات الثقافية والأنثروبولوجية، باستخدام تقاليد مسرحية وتدريبات بدنية مغايرة لنفل الإحساس العام، والتشابهات المشتركة بين مختلف التقاليد الثقافية في المسرح. وباهتمامه بالأداء بين الثقافي، كان مختبر جروتوفسكي المسرحي البولندي من بين أول المختبرات التي دمجت التأثيرات غير الأوروبية. وقد سافر جروتوفسكي نفسه للدراسة والعمل مع المؤدين الطقسيين والجماليين من هايتي والهند والمكسيك. وطور يوجينو باربا، وهو مخرج مسرحي ايطالي ومنظر شارك لفترة طويلة مع جروتوفسكي، بعد تأسيسه لمسرح أودين في الدنمارك، المسرح الدولي للأنثروبولوجيا، حيث كان هدفه خلق بيئة للممثلين القادمين من جميع أنحاء العالم للمشاركة في التدريب وتبادل التقنيات، وحلقات الدرس والأفلام . ومع فريقه من العلميين المتعاونين، كانت المهمة الأولى التي طرحها لأنثروبولوجيا المسرح هي في الواقع تتبع المبادئ المتكررة والمشتركة بين الفنانين المختلفين في أوقات وأماكن مختلفة، علي الرغم من الأشكال الأسلوبية الخاصة بتقاليدهم .

ومنذ السبعينيات طور بيتر بروك مركزه الدولي لبحوث المسرح في باريس، بتكوين فرقة تضم مؤدين من أفريقيا وآسيا وأوروبا وأمريكا . ومن المعروف أنه يأخذ فرقته في رحلات ميدانية إلى جميع القارات، ويتبادل التقنيات والمواد البحثية المستخدمة في مجموعة متنوعة من العروض المسرحية والتي من أبرزها " جبل أيك " (المأخوذ من مسرحية كولن تيرنبول " شعب الجبل) و " منطق الطير " (المأخوذة من كتاب فريد الدين العطار، وهي حكاية صوفية) ، و" المابهارتا " . وفيليب زاريللي المقيم في جامعة اكستر بالمملكة المتحدة، وهو مخرج ومؤدي تأثر تنظيره بكل من (شيشنر وتيرنر) إلى حد كبير . وهو معروف بعمله مع الراقصين ومصممي الرقصات من الهنود وتدريب الممثلين علي العمليات النفسية الجسمية من خلال فنون الدفاع عن النفس الأسيوية .

وقد استلهمت نظريات الأداء الأنثروبولوجية، المستمدة من المسرح، فيكتور تيرنر و ميخائيل باختين و كينيث بورك وارفينج جوفمان . وكما ذكرنا آنفا، لقد استخدمت أعمال (تيرنر) في بنية الطقس باعتبارها مناظرة لتحليل أحداث الأداء، وأثرت آراء (باختين) في العلاقات التحولية بين الفن وعالم الحياة العادية علي بحوث الأداء . وعلي نفس المنوال، كان لتناول (بورك) الدرامي للوجود الإنساني أثرا كبيرا علي نظرية الأداء من خلال التأكيد علي الاستخدام البشري للمواد الرمزية في الاتصال والقصد الإنساني في التأثير علي الآخرين من خلال فعل رمزي . وبهذا التناول، الذي يحفزه الفعل الرمزي، الذي يحتاج التفسير والذي له نتائج علي العلاقة بين الممثل والمتلقي، هو الاكتشاف الذي يرتكز عليه معنى المسرح . وأخيرا (جوفمان) - بتأكيده علي الجوانب المسرحية للحياة الاجتماعية والأساليب التي يفرضها الناس علي النشاط الاجتماعي كاطار نفسي، والتي تفرض قواعد منفصلة في السلوك عن تلك التي يحكمها عالم الفعل اليومي - كان له تأثير علي توسيع استخدام مفهوم الاطار بواسطة (شيشنر) و(تيرنر)، وآخرين لوصف العلاقة بين أحداث الأداء والعالم المعتاد .

• التحول الي المعالجة الثقافية : الممارسة المسرحية السياسية والانعكاسية

في ظل تأثير النقد بعد الكولونيالي، في التسعينيات بدأ الاستفسار الأنثروبولوجي ينظر إلى المسرح باعتباره مكان للنقد الاجتماعي والسياسي والمنافسة . وتضم الأمثلة (سوزان سيزر) و(جينفر جودلندر) في بحث ما يحدث عندما بدأت النساء في تمثيل أدوارهم وشخصياتهم داخل العروض والبيئات الثقافية حيث كان المؤدين من الرجال . واكتشفت (سيزر) دور المؤديات من النساء في " الدراما الخاصة **special drama**" وهو شكل من المسرح الشعبي في الولاية الجنوب شرقية "تاميل نادو " . فمن خلال الأداء العلني بجوار الرجال غير الأقرباء لجماهير الذكور من الغرباء عموما، ينظر إلي ممثلات " الدراما الخاصة " علي أنهن يضعفن وضعهن الأخلاقي والاجتماعي في المجتمع الذي ينظر الي المرأة وجودها في الأماكن المنزلية ويقصر دورها عليه . ويفترض أن هؤلاء الممثلات اللواتي ينظر إليهن علي أنهن يفتقرن إلي الملائمة وينتهكن قواعد التاميل في النظام الاجتماعي، غير شرعيات، مما يجهلن يعترض علي التمييز في في سوق الإسكان ويجعلهن غير قابلات للزواج . ومع ذلك، تبقى الممثلات في وظيفتهن باعتبارها مصدرا جيدا



للدخل، رغم أنهن يجدن أيضا طرقا لفصل أنفسهن عن العار .
ويناقش عمل (جودلاندر) كيف أن استبدال الرجال المؤدين بالنساء في عروض " عرائس الظل **wayang kulit** " وهو شكل من مسرح العرائس التقليدي في بالي، قد جعلت هذا الشكل من الأداء مكانا ممتعا في بحث علاقات نوع الجنس وجداول الأعمال الوطنية في التحديث . يبدو أن عروض النساء تقدم امكانية لمساواة جنسية أكبر وأصبحت نوعا من السياقات الأكثر قيمة لعلماء الأنثروبولوجيا لاكتشاف علاقة النساء بالتقاليد في جزيرة بالي .

تدعو انثربولوجيا المسرح بعد الكولونيالي، كما جادلت (فوزية أفضال خان)، الي " الانتقال الي المعالجة" عن طريق تحليل بحوث العلماء الآخرين حول الأداء والأدائية في البيئات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية من خلال وضع مفاهيم الزمن والتغير والفاعلية البشرية في تكوين الأداء المسرحي كممارسة جمالية واجتماعية . وقد وضع تصور المسرح كمعالجة أشياء مثل الملابس والكلمات والرموز في الحياة الاجتماعية التي يتم تضمينها فيها، وفي نفس الوقت يتحدى المفاهيم الخاطئة السائدة في عالم الفن الغربي حول الفنون الأفريقية التقليدية باعتبار أنها فنون جامدة ومتزمتة، في طريقها الى الانقراض . ومن خلال النظر الي الممارسة في الظروف الكولونيالية وما بعد الكولونيالية بهذه الطريقة، فمن الممكن الاعتراف بالدور الفعال لهذه العروض الثقافية في تمثيل الايديولوجيات الامبريالية ومقاومتها . وفي تحليل (ماري جو أرنولدي) الاثنوجرافي لأعمال التنكر التقليدية للدمى في مالي، تذكرنا (أفضال خان) بأن التركيز علي ممارسة صنع المسرح يجعلنا نبتعد عن ملاحظة " الآخر " باعتباره ثابتا ويسمح لنا بتصور المعنى الاجتماعي باعتبار أنه ينشأ باستمرار من خلال عملية دينامية متضاربة وفي كثير من الأحيان مشفرة في الأداء الطقسي . بالإضافة إلى أن ما تتمنى أن تبرزه (أفضال خان) هو كيف تجمع هذه العروض بين التقاليد القديمة والزمن المعاصر، إذ يعيد القيام بذلك خلق حالة من الاحتمال الشرطي . وتستخدم الفرق المسرحية في منطقة سيغو في مالي الفنون من أجل تحدي التسلسل الهرمي للعمر والمكانة والجنس وإلغائهم من خلال التهكم والسخرية والهجاء .

والحضور الضروري للجمهور هو ما يجعل المسرح ومناسبات الأداء انعكاسيان، مما يزيد من معنى الجماعة . وهذا ما يحاول أن يفعله تراث المسرح، عن طريق مطالبة الجمهور بالمشاهدة، لكي يخلق معنى التضامن والتعاطف . ويقدم لنا (واترسون) بعض أمثلة العروض الطليعية الجنوب شرق أسيوية المستوحاة من شهادات الأفراد الذين عانوا من أحداث تاريخية مثيرة للجدل أو صادمة . ففي بيئات مثل سنغافورة، حيث توجد قوانين للرقابة تسيطر من خلالها الدولة علي إنتاج الأفلام التسجيلية ذات المحتوى السياسي وتحد منها . فمسرح الشهادة يسمح بمساحة للتفكير النقدي . ومن خلال رؤية الشهادة علي أنها أداء للذاكرة، فان البحث في هذا النوع من المسرح، كما يقترح (واترسون)، يطرح أسئلة مثيرة للاهتمام حول أخلاقيات الأداء والعمليات التي تعطي شكلا للذكريات الجماعية .

وقد جمعنا أمثلة أخري للانتاج المسرحي ذات الأجندة السياسية في مجموعة من المجالات أصدرها (أليكس فلاين) و (جوناس تينوس) تحت عنوان " الأنثروبولوجيا والمسرح والتنمية ،**Anthropology Theater، and development**" عام 2015 . وهدفهم هو هو الجمع بين الأمثلة الاثنوجرافية والنظرية الأنثروبولوجية من أجل عرض الطرق التي يمكن أن تربط السياسة وعلم الجمال ببعضهما البعض، مما يخلق أشكالا جديدة من الاجتماعية . وجزء من حجتهم هو أن الأداء السياسي يمكن أن يخلق سياقات تثير أفكار علماء الأنثروبولوجيا لاستكشاف كيف يفكر الناس في الانسانية، والاجتماعية والتغيير، وآمالهم في المستقبل . ويتم تجميع العروض السياسة كأمثلة اثنوجرافية ومقترحات تحليلية . وهذه العروض تجمع المتفرجين والمؤدين معا من أجل تجربة تأملية، ضمن مساحة تؤسس من خلال المشاركة فهما مشتركا جديدا للعالم .

أحد المفاهيم الرئيسية الناشئة عن مقدمة هذا الكتاب هو " الانعكاسية العلائقية". فبعد التحول العاطفي في التسعينيات، يرغب مؤلفو هذا الكتاب في توجيه انتباه علاقتهم إلى أبعد من المسرحانية أو الأداء والتي تركز علي ما يتم عن طريق الأداء، وبدلا من ذلك نحو " كيف يتم، وما الذي يتم في هذه العروض " . اذ يتم فهم العمل الفني هنا، باستعارة تصور (نيكولاس بوريود) باعتباره مواجهات ذاتية مشتركة بين الأهداف التي تركز علي الأماكن المؤقتة وغير المستقرة والجماعية . وبالتالي يُرى المسرح السياسي والأداء باعتبارهما نتاج ممارسات تخلق المساحات العلائقية والجالية والسياسية التي تشبه المجتمعات المؤقتة والتي يسميها (بوريود) " يوتوبيات صغيرة " . فالإيحاء السياسي الذي يراه المؤلفون في الأمثلة التي جمعوها يكمن في المغزى الممنوح في التغلب علي الثبات – إنتاج المسرح السياسي في حد ذاته .

ويعرض (رولف هيميك) أحد المؤلفين لكتاب " الأنثروبولوجيا والمسرح والتنمية " عام 2015 هذا النهج في في تحليل العلاقة بين الجماليات والسياسة والانعكاسية في ثلاثة عروض من لبنان وسوريا وتونس في سياق ثورات الربيع العربي التي بدأت في أواخر 2010 .

ففي تحليله للعمل الذي تطور حول الإطار النصي لمخرجين بعينهم داخل فريق إبداعي (ومن المدهش أنه عمل لم يلق الاهتمام النقدي الذي شهدته هذه الفترة في العالم)، اذ لفت (هيميك) انتباهنا الي ممارسة المسرح والاستجابات الجمالية المتأصلة الاضطرابات السياسية . ونظرا لأن هذه العروض ليس عروضا طقسية، بمعنى، علي سبيل المثال، مسيرة احتجاج، فإنها تفتح مجال المناقشة والتأمل الذاتي ومزج الأبعاد الجمالية، وسياسات الهوية والسيميوطيقا . وفي هذا السياق من الاضطراب السياسي، حيث شعر الناس بأن معنى الواقعية قد تعطل باستمرار بسبب الأزمة الصعبة، وجد مخرجون مسرحيون مثل " عصام أبو خالد " من لبنان، و"عمر أبو سعادة" و"محمد العطار" من سوريا، و" مريم بوسليمي" من تونس، التعبير الابداعي والمتجدد في أعمالهم الفنية، والتي غالبا ما يجب أن تبتعد عن التقويم العام . فالمسرح بالنسبة لهم أصبح وسيطا لتطوير لغة سياسية جديدة للتعبير عن مخاوفهم فيما يتعلق بالحالة المضطربة والمتأثرة بالحرب . فمثلا، في رد فعل للحرب الأهلية السورية اللبنانية، طور " إسلام أبو خالد "، وهو شخصية بارزة في المشهد المسرحي في بيروت، سلسلة من

العروض المسرحية التي ركزت علي حماقة الحرب . فالعمل الذي قدمه في هذه الفترة يعكس عبثية الحياة اليومية في ظل الحرب وكيفية التعامل مع الموت، وقسوة الحرب والعنف، ومع الصور الوحشية للحرب التي تذاع علي شاشات التليفزيون اللبناني . وطبقا لرأي (هيميك) ينجح "أبو خالد" في فتح المساحة الجمالية التي تأخذنا فيما وراء صيغ تعبيرنا المحدودة، وتجاوز تقاليد لغة خشبة المسرح والإيماءات والأداء . فمسرحه محلولة لخلق معنى، ولو بشكل مختصر، من خلال حضور تلقائي برئ وهش داخل هذه المساحة الجديدة، التي تتضمن شكل التعبير الإنساني المستقل .

أمثلة هذا المسرح الملتزم، والمقدمة في ظروف مضطربة ولكنها محفزة سياسيا، هي اعتراف بقدرة المسرح علي الدخول الي تفاصيل الصورة التاريخية والسياسية الأكبر، والتي قد يجد الأفراد صعوبة كبيرة في التعامل معها . وهذا يرتبط بافتراض (أوجستو بوال) بأن المسرح " تلسكوبي"، وهو ما يعني تقريب بعض تفاصيل شيء قد يبدو غامضا أو خفيا من أجل فهم الأجزاء المتعلقة بالكل . وقد حوّل هذا الطابع المميز في ممارسة المسرح، إلى جانب العديد من الممارسات الأخرى، التى كشف عنها منهج المسرح التطبيقي، الذب يعتبر (بوال) من أهم مؤسسيه، الأداء الي أداة مفيدة لعلماء الاجتماع لاستكشاف وتمثيل التجارب الخاصة للناس، وأفكارهم وتفسيراتهم ورواياتهم .

• المسرح في الأكاديمية : من اثنوجرافيا الأداء الي أداء الاثنوجرافيا

رغبة في إحياء موضوع الدراسة في محاضراتهما، مارس (فيكتور وايديث تيرنر) التجريب في الأداء الاثنوجرافي، من أجل تعزيز فهم طلابهما للكيفية التي يتعايش بها الناس في الثقافات الأخرى مع ثراء وجودهم الاجتماعي . وقد جادلا أنه بغض النظر عن مدى قدرة الباحثين الموهوبين في تقديم تفسيرات لتماسك الأجزاء المختلفة في الثقافة، فان تقديمهم وتمثيلهم من خلال النص والتفسير السياقي فسوف يظلون تقديمات إدراكية . فمن خلال توفير الروابط الإدراكية في تمثيلنا لحياة الناس الاجتماعية فقط، نفشل في اكتساب انطباع مستنير عن كيفية معايشة الناس مع بعضهم البعض ومع العالم من حولهم . فقد بدأ الباحثان في استخدام الأداء لأغراض تربوية في تدريس الأنثروبولوجيا، ولكن تجربتهم حفزت علماء الاجتماع الآخرين (الذين انتقدوا أيضا أولوية استخدام النص لنقل المعرفة الأنثروبولوجية) لتقديم نتائج أبحاثهم في الأشكال الدرامية العرقية بأنها " مسرحيات عرقية " . وقد استخدمت المخرجات والوسائل البديلة في الدراسات النوعية في مختلف التخصصات : الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والتعليم والرعاية الصحية .

وقد نشأ الأداء الاثنوجرافي المستخدم كمنهج بحثي، من أزمة ما بعد الحداثة في التمثيل ونقد اداعاءات الحقيقة والسرديات الشارحة و والإنتاج الموضوعي للمعرفة . وقد شرع هذا النقد الاكتشافات بطرق أخرى للمعرفة، ومناهج بديلة لاجراء البحوث، و وأشكال تمثيل جديدة . وفي ظل هذا النموذج الجديد، اعترف الباحثون بخداع الموضوعية والهيمنة القمعية للكلمة المكتوبة، وتأثير الاستعمار علي الأشخاص الذين تحولوا الي موضوعات للبحث . وفي دراسات الاتصال بقدر ما في الأنثروبولوجيا، بدأ الأداء يعد طريقة شرعية وأخلاقية في تأهيل المواجهة الاثنوجرافية مع الآخر والفهم التي تم تمكينه من خلال ذلك التبادل . وقد رأي (دوايت كونكارجود) دور الأداء في البحث كعمل أخلاقي، لأنه عالج أزمة التمثيل من خلال تقديم طريقة لمعرفة ظهرت من خلال التجسيد والتعاطف والإحساس العميق بالآخر . يتعلق الأداء الاثنوجرافي أيضا بالمشاركين في عملية اكتساب الفهم خلال مجال العمل . وتقدم عملية إبداع المسرح طريقة فريدة وإجبارية للوصول الي الذوات المهمشة للناس وإنتاج المعرفة من خلال تلك الجوانب من الحياة الاجتماعية التي يمكن أن تتهرب من التوثيق والنسخ والكلام . فهي تمكن الباحثين من استنتاج استجابات ستبقي ضمنية أو غير منطقية . وبدلا من تأمل العمليات الإدراكية الاجتماعية، فان ممارسة المسرح كمنهج بحث تعطي أهمية للتلقائية والحدس وتجسيد التجربة والتأثير .

وقد تزامن هذا التغير في النموذج مع تطور الممارسين لفعالياتهم الدرامية خارج مؤسسات المسرح التقليدية السائدة، وغالبا ما يتعاملون مع مجموعات من الناس المهمشة اجتماعيا . وكان ذلك بقصد إظهار أصواتهم غير المسموعة الي المجال العام من أجل إثارة النقاش والتحيزات والقوالب النمطية وتحسين حياة الناس. فقد بدأ المسرح المجتمعي، وهو أحد أشكال المسرح التطبيقي، في الانتشار بين المتخصصين الباحثين عن طرق اثنوجرافية بديلة . فمثلا، من خلال العروض التي ترتكز علي المكان، جمع (ويسيلز) بيانات اثنوجرافية قيمة فيما يتعلق بالتغيرات الاجتماعية التي يعاني منها الشباب في ضواحي تورونتو . وقد تحدت وجهات النظر التي قدمها الطلاب في المدارس التي أجرت فيها البحث أساطير الانقسام القديمة بين الحياة الحضرية والضواحي . فعروض الطلاب التي صورت علاقاتهم الاجتماعية وطقوسهم اليومية، ولكن عملية صنع المسرح خلقت أيضا فرصة للطلاب لإنشاء علاقات اجتماعية جديدة ومساحات علائقية .

وقد استخدم مسرح المنتدى **forum theater** (وهو أحد أساليب مسرح المقهورين الذي وضع نظريته أجستو بوال) ومشروعات المسرح المشارك لخلق مساحات بحث أكثر شمولا وانعكاسية، حيث تظهر المعرفة من خلال الانتاج المشترك لمفاوضات مستمرة بين مصالح وحاجات الباحث ومجال المشاركين . وقد استخدم (لوندي) و(كونروي) عروض مسرح المنتدى لكي يفهما ويتأملا عمليات صناعة المعنى في دروس البيئات الاثنوجرافية . ولم تطمس مناهج بحث المسرح المشارك قوى عدم التوازن في علاقة الباحث – المخبر، كم أشارت (لويزا اينريا). فهم وسيلة مواجهة وتأمل في علاقات القوة غير المتكافئة في هذا المجال، من خلال اعطاء أهمية لتجارب الناس ورواياتهم . وعادة ما تكون الدراما الاثنية هي الناتج الدرامي للبحث الاثنوجرافي، ولكن يمكن استخدامها كطريقة قيمة لاعادة ربط المشاركين في البحث ولإظهار وجهة نظرهم حول البيانات والقصص التي حمعها ومثلها فريق البحث . وبعد تنفيذ الملاحظة المشاركة التي ركزت علي أعمال مساعدي الرعاية الصحية من العجائز الذين يعانون من المرض العقلي في انجلترا . وقد اعترف (شيشنر) وآخرين بأن مخرجات البحث التقليدي فشلت في مشاركة مساعدي الرعاية الصحية مباشرة . علاوة علي ذلك، وقد كانت الملاحظات الميدانية مليئة بالاعتبارات الدرامية الحية في العمل اليومي في دور الرعاية، ولم يكن من الممكن اعطاء هذه المواد العدالة في الناتج القائم علي النص . ولمعالجة المشكلة، تحول فريق البحث الي المسرح باعتباره البديل الأكثر فعالية . وقد شعر المؤلفون بضرورة مشاركة عواطفهم مع الأشخاص الذين سمحوا لهم بمراقبة عملهم، علي أمل أن يساعد ذلك علي رعاية المريض العقلي وخلق سياق للممارسين الصحيين للتفكير في وظائفهم وتعزيز وعيهم بشخصية المرضى واحتياجاتهم الخاصة للاعتراف والاحترام . ومن خلال التعاون مع كاتب مسرحي والفنانين المبدعين الآخرين، كان هدف فريق البحث تقديم عرض تليه ورش ومناقشات كان لها هدف عام في انجاز تبادل المعرفة مع المشاهدين المستهدفين . هذا التفضيل الممنوح للمخرجات العاطفية لم يتعارض سلبا مع مع التأثير العام الذي أراد فريق البحث تحقيقه .

وممارسة الأنثروبولوجيا مع المتخصصين في المسرح فضلا عن المسرح نفسه هو ما تشجع (كارولين جات) أن يفعله علماء الاثنوجرافيا من أجل التفكير بشكل نقدي في الطرق التي يتعاملون بها مع المشاركين في البحث . وبعد الاعتراف بأن المعرفة والأداء يسيران معا، فان الطرق المحتملة التي يمكن أن تتطور بها الأبحاث المستقبلية في مجال الانثروبولوجيا والمسرح هي ما تسميه (جات) "الأنثروبولوجيا الأدائية" . يعيد هذا الاتجاه الجديد تصور العلاقة بين علماء الأنثروبولوجيا وصناع المسرح وتحرير الأنثروبولوجيا والمواجهة في مجال البحث.، مم خلال تقديم الأدواد اللآزمة لفهم العلاقات المجسدة والمشاركة فيها . ومع الانثروبولوجيا الأدائية تدعو (جات) الي تضمين ممارسات الأداء للإبلاغ عن المشروعات الأنثروبولوجية من بدايتها في جميع مناحي العمل الميداني حتى العرض النهائي لمخرجات البحث . وبفضل المهارات الجديدة التي يمكن أن يطورها الأنثروبولوجيين من طرق العمل في المسرح والأداء، فلن تسهم الأنثروبولوجيا الأدائية في إشكالية وتحويل استخدام الانعكاس في الممارسة الأنثروبولوجية فحسب، بل ستغير أيضا التوجه الزمني المتأصل في الاثنوجرافيا . فالمعرفة الأنثروبولوجية الناتجة عن المشاركة الفعالة في العملية الابداعية لأهداف صناعة المسرح، وكذلك تغيير ممارسة التخصص بعيدا عن الوصف الاسترجاعي والتوثيق لنظام أكثر استجابة ومرتبط بالمجال بشكل مؤقت .

• الكسندرا دونوفريو تعمل استاذا بجامعة مانشستر بالمملكة المتحدة

• نشرت هذه الدراسة في الموسوعة الدولية للأنثروبولوجيا 2018

التفاصيل المجهولة لأول معهد مسرحي في مصر (١٦)

العام الدراسي الأول بقاعة المحاضرات

المدرسة الإبراهيمية الثانوية مقر قاعة محاضرات فن التمثيل

سيد علي إسماعيل

الساعة الرابعة والنصف عصراً، من يوم السبت الأول من يناير 1932، هو موعد وتاريخ افتتاح «قاعة محاضرات فن التمثيل» بالمدرسة الإبراهيمية الثانوية بباب اللوق!! وفيه اجتمع ناظر المدرسة – الأستاذ محمد حسين محمد - بطلاب القاعة، وظل نصف ساعة يوجه إليهم النصح والإرشاد، والحث على وجوب التمسك بالأخلاق الحميدة، والمواظبة على حضور المحاضرات!! فهو يعلم علم اليقين أن تصرفات بعض الطلبة والطالبات، كانت السبب المباشر في غلق المعهد وتحويلة إلى قاعة محاضرات!! كما يعلم هذا الناظر أيضاً أن وزير التقاليد يتربص بهذه القاعة، وينوي إغلاقها مثل المعهد الموءود!!

المحاضرات الأولى

أول محاضرة تلقاها الطلبة المستجدون في أول يوم دراسي، كانت في مقرر «الأدب المسرحي» للأستاذ «علي عبد الواحد»، وكانت محاضرة تعريفية، طلب الأستاذ من كل طالب ذكر اسمه وبلده وعمره واللغات الأجنبية التي يعرفها. ثم جاء وقت المحاضرة الثانية للأستاذ جورج أبيض أستاذ الإلقاء والإخراج، فذهب الطلاب إلى ردهة واسعة، صُفّ فيها عدد كبير من المقاعد، وعند دخول الأستاذ أبيض قُوبل بعاصفة شديدة من التصفيق، وقد تحدث معهم في هذه المحاضرة عن فن الإلقاء .. هكذا وصفت لنا جريدة «أبو الهول» اليوم الدراسي الأول.

وبعد مرور أسبوعين تابعت الجريدة الدراسة في القاعة، وعلمنا منها أن الأستاذ صفوت – أستاذ مادة اللغة العربية – بدأ يحاضر الطلبة بتفسير كتاب «نهج البلاغة»، وأشارت الجريدة "إلى إعجاب الطلبة الشامل بطريقته في المحاضرات وآدابه العالية وثنائهم عليه". أما محاضرات جورج أبيض، فقالت عنها الجريدة: "وطريقة الأستاذ أبيض في محاضرات الإلقاء، أن يحلل الطلبة قطعاً مختارة من روايات تمثيلية، كقطعة الخنجر من رواية «مكبث»، وقطعة من رسول القيصر من «أوديب الملك»، ثم يطلب إليهم أن يلقوها أمامه، كل بمفرده، ويصلح أخطاءهم في الإلقاء". أما محاضرات زكي طليمات، فتمثلت في محاضرتين، الأولى «كيفية إخراج الصوت»، وهي المحاضرة نفسها التي تحدثنا عنها من قبل أثناء حديثنا عن محاضرات «معهد فن التمثيل»، والمحاضرة الأخرى، كانت بعنوان «كيف تخرج دورك»، وذكرت الجريدة محاورها الأساسية، التي ذكرها طليمات، وهي: "لكي يخرج الممثل دوره ينبغي اتباع ما يأتي: أولاً، أن يقرأ الرواية حتى يفهمها. ثانياً، أن يقرأ دوره ودور الممثل الذي أمامه، فكثيراً ما يكون كلام الذي أمامه مكملاً لشخصيته. ثالثاً، أن يحفظ دوره حفظاً جيداً. رابعاً، أن يقسم جُمل الدور حسب المعاني، وحسب قدرته على التنفس. خامساً، أن يعمل عدة بروفات بالملابس التي ستمثل بها الرواية، فكثيراً ما تحتاج الملابس إلى حركات جديدة". أما الأستاذ علي عبد الواحد، فقالت عنه الجريدة: "إلى اليوم الذي نكتب فيه هذا، لم يبدأ الأستاذ علي عبد الواحد محاضراته عن «تاريخ الأدب المسرحي»! ففي أول يوم لاجتماع الطلبة في القاعة، أعلن الأستاذ أنه مضطر أن يحذو حذو الدكتور طه حسين في البدء بمحاضرات عن سوفوكليس واكتفى بذلك. وفي يوم السبت الماضي أعلن اعتذاره، واستبدلت محاضرته بمحاضرة في اللغة العربية".

وبعد مرور شهر من الدراسة، شعرت إدارة القاعة باستحالة استمرار الدراسة لهذا العدد الهائل من الطلبة المستجدين – 130 طالباً – لذلك قررت تصفية هذا العدد، وتحدثت جريدة «أبو الهول»، حول هذا الأمر في فبراير 1932، قائلة: " قررت إدارة القاعة عمل تصفية لطلبة السنة الأولى لتقليل عددهم، وستكون هذه التصفية على أساس فصل الطلبة الذين ثبت غيابهم عن الحضور مرات متعددة. وعندنا أن هذا أساس لا يصلح للسير عليه. فقد يكون بين المتغيبين من هم أصلح فنياً لتعليم التمثيل من المواظبين على الحضور. وفوق ذلك فللغائب عذره ويجب أن تُعطى له الفرصة لتقديم هذا العذر وإثبات شرعيته. وخير أساس يصلح لهذه التصفية هو امتحان عام لطلبة السنة الأولى، ولا سيما فيما يختص بكشف الهيئة. فما زلنا نقول إن كثيرين منهم لا يصلحون شكلاً البتة لأن يكونوا ممثلين. وإلى جانب هؤلاء يوجد كثيرون تعدوا سن التعليم، أو صغار جداً لا يفهمون من التمثيل إلا أنه لعبة صبيانية أو عرائس خشبية، فهم لا يفهمون ما يُلقى عليهم من محاضرات. ويرجع السبب في ذلك إلى أن إدارة القاعة أباحت تقديم طلبات الانضمام دون قيد ولا شرط ولا تحديد سن أدنى وسن أقصى. ودون اعتبار لدرجة التعليم عند الطالب الذي يريد أن يكون في المستقبل أستاذاً للجمهور. وهذا خطأ مازال في الإمكان ملافاة نتائجه".

الامتحانات ونتائجها

جاء شهر مايو، وهو شهر الامتحانات، ومنذ بدايته بدأت الصحف تنشر القرارات والأخبار المتضاربة، التي تعكس حقيقة واضحة وجلية، وهي أن مصير هذه القاعة، سيكون مثل مصير «معهد فن التمثيل»!! فقد قيل إن الامتحانات – برئاسة ناظر المدرسة الإبراهيمية - ستكون شفوية في مواد الإلقاء وحرفية

المسرح تارة، وتارة أخرى في الإخراج والأدب التمثيلي! كما قررت لجنة الامتحانات "أن يمتحن طلبة القاعة الثانية في أدوار السيدات، كما يمتحن السيدات في أدوار الرجال! وفعلاً وُزعت الأدوار المطلوب الامتحان فيها على الطلبة، ومنها مشهد من رواية «كليوباترا»، سيمثله أحمد البدوي في دور «أدنونيس». وعبد الفتاح حسن في دور «كليوباترا». أما الطالبات فلا يوجد منهن إلا «زوزو حمدي الحكيم»؛ لأنها هي الوحيدة التي واظبت مدة الدراسة، وهي الوحيدة التي تقرر امتحانها"!! وبالرغم من ذلك وجدنا «روحية خالد»، و«فاطمة محمد محمد» في كشوف النتائج النهائية!!

وبعد توزيع الأدوار التمثيلية، "احتج الطلبة على هذا القرار، وانتدبوا عنهم «محمد عبد القدوس، وأحمد البدوي، ومحمد بهجت»، فقابلوا هيئة اللجنة، ورفعوا الاحتجاج إليها"، ولم يؤخذ به!! وجاء موعد الامتحان، وامتحن الطلاب والطالبات في الفصلين الأول والثاني، وكتبت مجلة الصباح كلمة، قالت فيها، تحت عنوان «امتحان الطلبة والطالبات في قاعة المحاضرات»: "بدأ امتحان طلبة وطالبات قاعة المحاضرات من يوم السبت الماضي، وقد خُصص السبت والاثنين والأربعاء لامتحان الطلبة، وأيام الأحد والثلاثاء والخميس لامتحان الطالبات. وقد كان امتحان العربي بمعرفة الأستاذ محمد صفوت، والإلقاء بمعرفة الأستاذ جورج أبيض والأستاذ زكي طليمات، والأدب المسرحي بمعرفة الأستاذ علي عبد الواحد، والإخراج بمعرفة الأستاذ جورج أبيض. وقد اشتركت «روحية خالد» في الامتحان بدور «ليلى»، كما اشتركت «زوزو حمدي» بدور «قيس» من رواية «مجنون ليلى»".

انتهت الامتحانات، وأعلنت النتائج مجلة «الكواكب» في نهاية يونيو 1932، ومنها علمنا أن الدرجة الكبرى لمادتي «الإخراج والأدب المسرحي» 40 درجة، والصغرى 16 درجة. أما الدرجة الكبرى لمادة «اللغة العربية»، فكانت 20 درجة، والصغرى ثماني درجات. أما مادة «الإلقاء»، فكانت درجتها الكبرى 60، والصغرى 30 درجة. ومن خلال الجدول المنشور الخاص بالقاعة الثانية، ظهرت نتيجة طلاب وطالبات «معهد فن التمثيل» الملغي، وبذلك تكون هذه الدفعة مميزة بميزة لن تتكرر في تاريخ المعاهد المسرحية؛ حيث إنها الدفعة الوحيدة التي درست سنتين: الأولى نظامية داخل معهد أكاديمي، والأخرى داخل قاعة بإحدى المدارس الثانوية!! وعلى الرغم من أن كل طالب لم ينل «شهادة رسمية» من وزارة المعارف؛ إلا أنه نال شهادة معنوية من تاريخ المسرح، مكتوب فيها: "إن هذا الطالب من الدفعة الأولى التي درست المسرح، دراسة أكاديمية في أول معهد مسرحي في مصر وفي العالم العربي"!!

وهذه هي أسماء الطلاب وفقاً لترتيب التفوق، مع ذكر الدرجة الكلية: حنا وهبه (133)، محمد الغزاوي (132)، عبد الفتاح حسن (131)، أحمد البدوي (129)، عبد الفتاح عزو (125)، محمد عبد القدوس (120)، أمين موسى (120)، محمد بهجت (111)، طلعت عزمي (110)، إسماعيل نظمي (110)، فهمي حنا (103). أما الطالبات، فتقدم منهن ثلاث: زوزو حمدي الحكيم، وروحية محمد خالد، وفاطمة محمد محمد، ونجحت الأولى والثانية، أما الثالثة فقد تغيبت عن تأدية امتحان مادة الأدب المسرحي، مما أدى إلى رسوبها!!

وبعد إعلان النتيجة، تلقى كل طالب خطاباً رسمياً - ظن الجميع أنه شهادة التخرج الرسمية - فحسمت مجلة «الصباح» الأمر ونشرته في أواخر يوليو 1932، وهذا نصه: " حضرة ... بما إنكم نجحتم في امتحان المباراة، للذين واظبوا على الحضور لقاعة المحاضرات في فن التمثيل، وكان ترتيبكم ... فالوزارة كلفتنا بأن نهنئكم فنهنئكم، وأقبلوا تحياتنا. [توقيع] مدير القاعة محمد حسين محمد [ناظر المدرسة الإبراهيمية الثانوية].

أقوال الناجحين

لم تهتم الصحف بأخبار قاعة المحاضرات في أول أعوامها، مثلما اهتمت بالعام الوحيد في تاريخ «معهد فن التمثيل» الملغي!! وربما السبب، راجع إلى قناعة الجميع بأن عمر القاعة قصير، ووجودها كان من أجل وأد المعهد في مهده!! وبالرغم من ذلك، ربما نجد في نتائج الطلاب، وأقوالهم المنشورة بعد نجاحهم - في مجلة الصباح - ما يعكس لنا ما فقدناه، ولم نشهده ولم نقرأ عنه!! فعلى سبيل المثال اعترض الناجح الأول «حنا وهبه» على امتحان الأدب المسرحي، كونه امتحاناً تحريراً، وكان يتمنى أن يكون بجانبه امتحان شفوي، ليستطيع الطالب من خلاله تعويض ما فقده من درجات في الامتحان التحريري!! ويقول أيضاً: إن الطالب، ستكون وظيفته ممثلاً، ويحتاج إلى الكلام والحوار، وتقوية هاتين المهارتين ستكون بواسطة الامتحانات الشفوية!

والجدير بالذكر إن هذا الطالب - في الأصل - موظف بمصلحة الصحة، وأحد أعضاء جمعية أنصار التمثيل. وبسبب هذا،

روحية خالد

حنا وهبي الأول في دفعة قاعة المحاضرات

غلاف كتاب نهج البلاغة

عبد العليم خطاب

الاسم	اخراج	ادب مسرحي	لغة عربية	الفاء	المجموع
(١) حنا افندي وهبه	٣١	٣٦	١٥	٥١	١٣٣
(٢) محمد افندي الفرازي	٣٢	٣٣	١٦	٥١	١٣٢
(٣) عبد الفتاح افندي حسن	٣١	٣٥	١٥	٥٠	١٣١
(٤) احمد افندي البدوى	٣٤	٢٧	١٧	٥١	١٢٩
(٥) عبد الفتاح افندي عزو	٣٠	٣١	١٤	٥٠	١٢٥
(٦) محمد افندي عبد القدوس	٣٤	٢٠	١٥	٥١	١٢٠
(٦ مكرر) امين افندي موسى	٣٣	١٨	٢٠	٤٩	١٢٠
(٨) محمد افندي بهجت	٣٤	١٦	١٢	٤٩	١١١
(٩) طلعت افندى عزمي	٢٩	١٩	١٢	٥٠	١١٠
(٩ مكرر) اسماعيل نظمى	٣٠	١٨	١٣	٤٩	١١٠
(١١) فهمي افندي حنا	٢٨	١٣	١٣	٤٩	١٠٣

نتيجة الدفعة الأولى في قاعة التمثيل

بالإضافة إلى تفوقه، اعترض على ترتيبه، وشكك في نتائجه الطالب «محمد الغزاوي»، الذي نال الترتيب الثاني، قائلاً: "بالرغم من أنني ظهرت الثاني في نتيجة الامتحان، فإنني أعتقد إنني الأول! لأن المنشور الخاص بإنشاء قاعة المحاضرات، ينص على أن طلبة القاعة يقسمون إلى فصلين: السنة الأولى للمستجدين، والسنة الثانية من طلبة المعهد الملغي. فإن الأول [يقصد الطالب حنا وهبه] ولو أنه عزيز عليّ إلا أنه كان من مستمعي السنة الأولى في العام الماضي، والنتيجة كانت أقرب إلى الحظ منها إلى الحقيقة! أما التدريس .. فقد كانت قصر المدة تجعلنا لا نستفيد كثيراً".

وربما ما نشره الطالب أحمد البدوي – بوصفه أحد طلاب معهد فن التمثيل الملغي - يلخص حقيقة قاعة المحاضرات غير المعلنة، والمعروفة للجميع!! فقد قال: "كانت قاعة المحاضرات التمثيلية في هذا العام، أشبه الأشياء بغرفة الاستراحة في محطات السكك الحديدية. وستظل كذلك حتى يدق ناقوس القطار، الذي ننتظره فيحملنا جميعاً إلى الغاية التي كرسنا لها حياتنا، فنصل إليها عن طريق كامل غير منقوص [يقصد عودة «معهد فن التمثيل»]. ولقد أثبتت النتيجة النهائية لهذه القاعة عدم صلاحيتها وفساد نظامها. فمثلاً الأدب المسرحي درس ثقافة وتاريخ، لا يرتبط ارتباطاً وثيقاً بفن الممثل ذاته؟".

وإذا تطرقنا إلى نماذج من أقوال الطلاب المستجدين في قاعة المحاضرات، سنجد الطالب المتفوق والأول في الامتحانات «عبد العليم خطاب» - الممثل الشهير فيما بعد – يتحدث عن انتظام الدراسة، وعن كفاءة الأساتذة إلا من بعض المحسوبية عند جورج أبيض، وحقد من طلاب الفرقة الثانية على الأستاذ علي عبد الواحد. وعن نفسه، قال: كنت مندهشاً عندما رأيت زملائي بعد ظهور النتيجة ينظرون إليّ شذراً! لا لشيء مطلقاً إلا لأنني أول الناجحين. وعلى أي حال فأنا لا أبالي، وكفاني فخراً إني كنت أول الناجحين بالسنة الأولى أمام لجنة مكونة من الأستاذين زكي طليمات وجورج أبيض.

أما «ألبير عمون» الذي لم يقع عليه الاختيار ضمن طلاب «معهد فن التمثيل»، عندما تم افتتاحه منذ سنتن - وكتب ضد طليمات والمعهد كثيراً، بسبب عدم التحاقه بالمعهد - وجدناه طالباً مستجداً في قاعة المحاضرات، وقد أدى الامتحان ونال الترتيب الثالث ضمن الناجحين، على الرغم من أنه دخن سيجارة أثناء امتحان الأدب المسرحي، فأخرجه الأستاذ خارج قاعة الامتحان، ليستكمل تدخين السيجارة في نصف ساعة، تم احتسابها من وقت امتحانه!! هذا الطالب – الذي أصبح صحافياً مشهوراً فيما بعد - أدلى برأيه في القاعة، بكلمة متوقعة، قال فيها: "إني أفضل قاعة المحاضرات الحالية عن معهد التمثيل السابق، على شرط أن يُسن لها قانون خاص، وأن يعتني بتنظيم برامجها الاعتناء الكافي، الأمران اللذان بهما حياة القاعة، وبدونهما ذبولها وموتها. وأقول بصراحة إن مدرساً من مدرسي القاعة لا يعلم إلى الآن عدد سني الدراسة فيها، ولا عن مصير متخرجيها، ولا عن مكافآت المتقدمين من طلابها. بل كل هذه الأشياء في شرعهم، موكولة إلى القضاء يقاسمه فيها القدر! وطلاب القاعة بين القضاء والقدر وبين ماضيهم المؤلم ومستقبلهم المظلم، حيارى لا حول لهم ولا قوة ... وإني لأعتقد اعتقاداً أكيداً أن الطالبين الوحيدين اللذين يتفوقان في القاعة هما «عثمان حمدي»، و«محمود السباع»"، وهو الفنان الشهير والقدير فيما بعد.

أما الطالب محمود حسن حمدي، الرابع في ترتيب الناجحين، فكان اعتراضه وجيهاً بالنسبة لامتحان الإلقاء، وفيه قال: "بما أن الدرجة المخصصة للإلقاء هي درجة كبيرة جداً بالنسبة إلى درجات المواد الأخرى، فمن الظلم البيّن أن تكون هذه الدرجة ضحية خمس دقائق، يلقي أثناءها الطالب جزءاً من قطعته المختارة! لأن الطالب - بل وكل إنسان - معرض لطوارئ نفسية أو صحية تؤثر في إلقائه، تأثيراً قد يؤدي به إلى السقوط. على أنه لو خُصصت درجات إلقاء الطالب أثناء العام الدراسي، ووضعت مع الدرجة التي حصل عليها في الامتحان، ثم أُخذ المتوسط، لما كان هناك ظلم". كما ذكر هذا الطالب رأيه في الطالب الأول في ترتيب الناجحين – وهو «عبد العليم خطاب» - ذاكراً عنه موقفاً غريباً، قال فيه: "أما الناجح الأول، فليس عندي ما أقوله عنه، سوى أنه من أضعف طلبة القاعة في اللغة العربية. وهو لم يعتلِ خشبة مسرح القاعة إلا مرات، تُعد على أصابع اليد الواحدة. وقد حدث في مرة من هذه المرات أن أبدى له حضرة أستاذنا الكبير جورج أبيض بعض الملاحظات على إلقائه، فأظهر العجرفة والامتعاض، حتى قال له الأستاذ: «مش عاجبك كلامي؟» فقال له: «لأ مش عاجبني»، وترك القاعة وانصرف".

أما الطالب حسن لطفي المنفلوطي - الثامن في ترتيب الناجحين - فقد كان جريئاً في كشفه عن أمور مهمة، مثل قوله: " كنت متردداً في دخول الامتحان لعدم استعدادي الاستعداد الكافي؛ ولكن أخيراً دخلت فوجدت أن امتحان الأدب المسرحي، هو كل ما أُعطى للطلبة في خلال السنة. أما عن نظام القاعة، فقد كان سيئاً جداً! إذ كيف يُباح دخوله لكل إنسان؟ وقد كانت نتيجة ذلك تلك النتيجة السيئة للامتحان! ثم أين هي المحاضرات، التي كُنا في انتظارها؟ هل هي تلك التمرينات البسيطة، التي كانت مقصورة على بضع أفراد دون الآخرين؟".

أما الطالب وهبه محمود - الثاني في ترتيب الناجحين – فكان أكثر المتحدثين جرأة ومكاشفة!! ومما قاله: " إن نقض وزارة المعارف الأسس التي وضعت من أجلها تلك المدرسة، وتحويلها إلى قاعة للمحاضرات التمثيلية، وعدم اعتراف وزارة المعارف بها كمدرسة أميرية، لها نظمها وبرنامجها، هو مبعث الضجة القائمة حولها، والتي ستستمر هكذا حتى يتغير رأي ولاة الأمور من جهتها". وعن المقررات الدراسية، قال: "كانت اللغة العربية، ليس لها برنامج محدد ولا قواعد معلومة، بل كانت قاصرة على قراءة فصلين من «مجنون ليلى» مع شرح المعنى. ولا شك أن تفاوت إدراك الطلبة كان عقبة في طريق المدرس. غير أن الأستاذ صفوت كان لا يألو جهداً في الأخذ بناصر كل طالب. ومادة الإلقاء مبتورة، وطريقة الامتحان فيها ليست مقياساً حقيقياً لكفاءة الطالب، ولا تدل على استعداده في التمثيل. وكان الأستاذ جورج لا يحضر في موعده بالضبط. وبالإجمال انتهى العام الدراسي والطلبة على جهل تام بأسرار المسرح! ومن النقص أن يكون الطلبة بين طالب في الخامسة عشر، وآخر يناهز الأربعين! وكانت المحسوبية منتشرة في الأعمال الإدارية. والمكان الموجود بالمدرسة الإبراهيمية لا يصلح بالمرة إلا إذا أدخلت عليه بعض التعديلات".

هذه الأقوال في مجملها، هي خلاصة تاريخ هذه القاعة في عام كامل، أسوة بعام «معهد فن التمثيل»، مع الفرق الشاسع بينهما!! والمقارنة هنا، تثبت أن قرار وزير التقاليد بتحويل «معهد فن التمثيل» إلى «قاعة محاضرات فن التمثيل»، هو قرار خاطئ، نتج عنه مشروع فاشل اسمه «قاعة محاضرات»!! وإن كنا لم نسمع شيئاً ذا بال عن جورج أبيض، أو زكي طليمات، فهذا لأنهما لم يتحمسا للتدريس في القاعة، بعد أن شيدا بأيديهما المعهد الموءود من قبل!! والمعلومة التي ذكرها أحد الطلاب، بأن القاعة لم يدرس فيها الطلاب إلا مقرر «الأدب المسرحي» على يد الأستاذ علي عبد الواحد، هي معلومة صحيحة؛ سنتحدث عن تفاصيلها في المقالة القادمة!!

منسى فهمي

راهب الفن المصري

عمرو دوارة

الفنان المصري القدير الراحل منسى فهمي (واسمه طبقا لشهادة الميلاد: منسى ابيسخارون فهمي) هو أحد عمالقة الرعيل الأول من الممثلين خلال النصف الأول من القرن العشرين، الذين يصعب سقوطهم من الذاكرة، ولعل أكبر دليل على ذلك أن بعض شباب الأجيال الجديدة قد لا يعرفون اسمه ولكنهم سرعان ما ينجذبون إلى أسلوبه المميز الرصين في الإلقاء فيعجبون بمهاراته ويتعلقون بحسن وصدق أدائه فيقومون بالبحث عن باقي أعماله.

بصفة عامة قد تميز بهيئته الوقورة وصوته الرخيم المعبر وبأدائه المتقن لشخصيات الرجل الطيب المسالم والمسامح، ومن بينها شخصية رجل الدين (الشيخ الإسلامي أو القس أو الراهب المسيحي) والطبيب، المحاسب أو مسؤول الخزينة الأمين (الصراف)، وإن كان تميزه في أداء تلك الشخصيات لم يمنعه من التألق أيضا في تجسيد بعض أدوار الشر ومن بينها الباشا المغرور غليظ القلب أو رجل العصابات. وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى نجاحه أيضا في أداء بعض الأدوار الكوميدية، وإن ظل مجال تميزه وتألقه هو تجسيده للشخصيات الوقورة بالمسرحيات التراجيدية والمليودرامية سواء اعتمدت على نصوص عالمية مترجمة أو نصوص محلية.

وهو من مواليد السابع من أبريل عام 1890 في قرية "بني العديات" التابعة لمحافظة "أسيوط". وقد درس خلال فترة شبابه في الكلية الأمريكية بأسيوط، ثم بدأ حياته العملية بالعمل في سلك القضاء - كموظف في المحاكم المختلطة - وذلك لمدة ست سنوات حتى عام 1911.

ويذكر أنه قد عشق هواية التمثيل في مرحلة مبكرة من حياته، فالتحق خلال فترة عمله بالمحاكم المختلطة - وبالتحديد عام 1906 - بفرقة "إسكندر فرح"، ثم تعرف على الفنان الكبير نجيب الريحاني الذي أقنعه بالعمل معه في المسرح، ثم شاركه تأسيس "جمعية ترقي التمثيل العربي" عام 1908، والتي ضمت مجموعة من الطلبة والموظفين من هواة المسرح، وبعد ذلك انضم في عام 1910 إلى فرقة جديدة قام بتأسيسها الممثل علي يوسف، وليتنقل بعدها كثيرا بين كبرى الفرق المسرحية، خاصة بعدما استقال من عمله الرسمي عام 1912 ليتفرغ للتمثيل، فعمل في عدة فرق مسرحية ومن أهمها فرق: "أحمد الشامي"، "منيرة المهدية"، "علي الكسار"، "عبد الرحمن رشدي"، "عمر سري"، "جورج أبيض"، "رمسيس" ليوسف وهبي، "أولاد عكاشة" (شركة ترقية التمثيل العربي)، "فيكتوريا موسى" و"فاطمة رشدي".

انضم عام 1934 إلى فرقة "إتحاد الممثلين" عند تأسيسها، وذلك مع عدد كبير من نجوم الفرق الكبرى الثلاث (جورج أبيض، يوسف وهبي، فاطمة رشدي)، وشارك في بطولة بعض المسرحيات التي قام بإخراجها الفنان زكي طليمات، ولكن بعد فشل التجربة وتدخل الدولة بتأسيس "الفرقة القومية" انضم إليها عام 1935، وعمل لسنوات مع المسرح القومي (الفرقة القومية المصرية للتمثيل والموسيقى المصرية الحديثة)، واستمر

بالعمل بها بانتظام حتى بعد إحالته للتقاعد عام 1952، وبالطبع كان لقرار إحالته للتقاعد أثر سيء جدا على حالته النفسية، ولذا فقد أصر على أن يختم حياته بها وبالفعل قدم من خلالها آخر أعماله المسرحية وهي مسرحية "أولاد الفقراء" في نهاية عام 1954، وهو نفس العام الذي قدم خلاله آخر مشاركاته السينمائية أيضا.

ويتضح مما سبق أنه قد تنقل كثيرا بين الفرق المسرحية المختلفة، كما تجدر الإشارة إلى أنه قد انضم لبعض الفرق أكثر من مرة خلال سنوات مختلفة، ويمكن تفسير ذلك بإيمانه الكبير بموهبته وحرصه على الإحتفاظ بروح الهواية، ورفضه أو عدم مقدرته على التعامل بمنطق وسلوكيات الإحتراف، والتي قد تجبره على الدخول في بعض الصراعات أحيانا حول تحديد الأجور أو المكانة الفنية، وأكبر دليل على ذلك احتجابه عن مزاولة هوايته للتمثيل ومهنته التي يعشقها لفترة من الزمن، تلك الفترة التي أعلن خلالها عن رغبته في تنظيم دروس خصوصية في فن التمثيل للهواة.

وجدير بالتنويه أن الفنان منسي قد دخل عالم السينما مبكرا وبالتحديد منذ ثلاثينيات القرن الماضي. وكان أول فيلم شارك به بعنوان: "بنت النيل" عام 1929 من إخراج عمر وصفي، وبطولة

عزيزة أمير، أحمد علام، حسن البارودي، في حين كانت آخر أفلامه عام 1954 وهو فيلم "الشيخ حسن" من إخراج حسين صدقي وبطولته مع هدى سلطان، ليلى فوزي وإستيفان روستي. وقد بلغ رصيده من الأفلام أكثر من 50 فيلما، من أهمها: فاعل خير، قلبي دليلي، الشيخ حسن، وداد، صراع في الوادي، غرام الشيوخ، بياعة اليانصيب.

وقد رحل عن عالمنا في 5 مايو عام 1955 عن عمر يناهز 65 عاما، بعدما أثرى حياتنا الفنية بتجسيده لعدد كبير من الشخصيات الدرامية المتنوعة، وأيضا بنجاحه في غرس عشق الفن لدى ابنه الفنان الكبير اسكندر منسى فهمي (12101910 - 14111989) الذي كان يشبهه بدرجة كبيرة، والذي تأثر كثيرا بأسلوب وطريقة أداء والده، بل وقام بتجسيد بعض الشخصيات التي كان والده يجيد تشخيصها كرجل الدين، والرجل الشرقي المحافظ على التقاليد، والموظف الصغير، والأب المطحون.

ويمكن تصنيف مجموعة الأعمال الفنية للممثل الكبير منسى فهمي - طبقا لاختلاف القنوات الفنية (المسرح السينما) وطبقا للتسلسل الزمني - كما يلي:

أولا - أعماله المسرحية:

ظل المسرح لسنوات طويلة هو المجال المحبب للفنان منسى فهمي ومجال إبداعه الأساسي، وهو الذي قضى في العمل به كممثل محترف ما يقرب من نصف قرن، ومن أهم أدواره المسرحية الي أبدع في تجسيدها: شخصية يمليخا بمسرحية "أهل الكهف"، شخصية متلوف بمسرحية "الشيخ متلوف"، الوزير جلوستر بمسرحية "الملك لير"، الكاهن بمسرحية "لويس الحادي عشر، الشرير ياجو حامل راية الجيش بمسرحية "عطيل"، شخصية كلينوف بمسرحية "الأستاذ كلينوف"، قاضي القضاة بمسرحية "شجرة الدر"، شخصية المركيز بمسرحية "الأب ليبونار"، الكاهن بمسرحية "مصر الخالدة"، شخصية الأب بمسرحية "الفاكهة المحرمة".

هذا ويمكن تصنيف مجموعة المسرحيات التي شارك فيها طبقا لاختلاف طبيعة إبداعه وكذلك اختلاف الجهات الإنتاجية (تنوع الفرق) مع مراعاة التتابع الزمني كما يلي:

-1 في مجال التمثيل:

شارك بأداء بعض الأدوار الرئيسة بعدد كبير من المسرحيات التي قدمتها عدة فرق مختلفة كما يلي:

- "أحمد الشامي": مكايد الغرام، مدهشات الإنتقام، الإنتقام الدموي، تنازع الشرف والغرام (1906).

- "مصر العربي" (إسكندر فرح): ابن السفاح، الإنتقام الدموي، الولدان الشريدان (1906)، غرام واحتيال، الإرث المغتصب، الكونت دي كولانج (1907).

- "منيرة المهدية": الكابورال سيمون (1916)، كارمن، ليث الغيل (1917)، كلام في سرك (1919)، العذارى (1926).

- "منسى فهمي": الغريب، الطلاق (1920)، ابنة حارس الصيد (1923).

- "جورج أبيض": دولت (1922)، سفينة نوح، الشيطان الجميل، حور محب، إحسان هانم (1924).

- "رمسيس": الشرف (1923)، مستشفى المجاذيب، أنطونيو وكليوباترا، حانة مكسيم، الصحراء، المستر بيكوبك، الرئيسة، الطاغية (1925)، نائب رغم أنفه، الكوكايين (1926)، البركان، دم الأخوين، النسر الصغير (1927)، الأرستقراطي (1928)، الحب المحرم، قيصر لوك، نسوان وظاويظ (1929)، الجناية (1930)، بيومي أفندي (1931).

- "أولاد عكاشة": الثائرة (1926).

- "فيكتوريا موسى": الساحر، كريم شيكولات، عقبال الحبايب، سخرية الحياة (1927)، المشكلة الكبرى (1931)، عايدة (1933)، سوسن العبرانية، الفجر، الشيخ متلوف (1934).

- "فاطمة رشدي": ركن الزيزفون، الحب (1927)، المائدة الخضراء، فوت، الذهب (1928)، رقصة الموت، الكابورال سيمون (1929).

- "إتحاد الممثلين": جميلة بثينة، فتاة شنغهاي، الإسكندر الأكبر، الحلاق الفليسوف، مجنون ليلى (1934).

- "القومية" (المصرية للتمثيل والموسيقى المصرية الحديثة): أهل الكهف، الملك لير (1935)، الجريمة والعقاب، الفاكهة المحرمة، السيد، سافو (1936)، المعجزة، الحب والدسيسة، الزوجة الثانية، سر المنتحرة (1937)، أنتيجونا، طيش الشباب، تلميذ الشيطان (1938)، تحت سماء أسبانيا، مصرع كليوباترة، الأمل، عطيل، لويس الحادي عشر (1939)، أوبريت يوم القيامة (1940)، مصر الخالدة، الأستاذ كلينوف، رجال (1941)، متلوف (1942)، مرتفعات وذرينج، الأب ليبونار (1944)، أوبريت عزيزة ويونس (1945)، الموت يأخذ أجازة، العشرة الطيبة (1946)، الناصر، طالب ثانوي، في ظلال الحريم (1947)، الصهيوني (1948)، شجرة الدر، قلوب الأمهات، غرام لص (1950)، الخيانة العظمى، الذهب (1951)، السر الهائل، عيلة مجانين، البؤساء (1952)، ياتلحقوني يامتلحقونيش (1953)، أولاد الفقراء (1954).

- "أوبرا ملك": سفينة الغجر (1943)، بنت السلطان (1945)، فاوست (1946).

ويذكر أنه قد تعاون من خلال مجموعة المسرحيات السابقة مع نخبة من كبار المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل وفي مقدمتهم

الأساتذة: جورج أبيض، عزيز عيد، يوسف وهبي، عبد العزيز خليل، زكي طليمات، عمر وصفي، فتوح نشاطي، عمر جميعي، سراج منير، حسن حلمي، السيد بدير، بالإضافة إلى المخرج الفرنسي لافندر.

2 - في مجال الإخرج:

شارك الفنان منسى فهمي بابداعه أيضا في مجال الإخراج المسرحي وخاصة من خلال الفرقة التي قام بتأسيسها (وإن كانت للأسف لم تستمر طويل)، وكذلك ببعض الفرق الأخرى، وتتضمن قائمة المسرحيات التي قام بإخراجها للفرق المختلفة المسرحيات التالية:

- فرقة "منسى فهمي": "الغريب"، "الطلاق" (1920)، "ابنة حارس الصيد" (1923).
- فرقة "أوبرا ملك": "بنت السلطان" (1945).
- "الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى": "غرام لص" (1950).

ثانيا - أعماله السينمائية:

قام الفنان القدير منسى فهمي بأداء بعض الأدوار الثانوية المؤثرة في عدد كبير من الأفلام السينمائية والتي يبلغ عددها أكثر من خمسين فيلما من بينها ثلاثة أفلام مع أم كلثوم (وهي: عايدة، وداد، دنانير)، وخمسة أفلام مع ليلى مراد (وهي: في ليلة ممطرة، ليلى، ليلى في الظلام، أنا قلبي دليلي، الحياة الحب). والحقيقة أنه برغم إخلاصه الشديد في تجسيد مختلف الشخصيات الدرامية وتألقه في عدد كبير من الأفلام إلا أنه يمكنني رصد بعض الشخصيات المهمة والمؤثرة دراميا والتي أبدع في تجسيدها ومن بينها: شخصية جودت معاون الأمير (حسين رياض) بفيلم "سلامة في خير"، الشيخ رضوان بفيلم "وداد"، شخصية إسماعيل بن يحيى بفيلم "دنانير"، علي علوي والد أحمد (محسن سرحان) بفيلم "حياة الظلام"، شخصية شوكت باشا بفيلم "أحب الغلط"، ناظر العزبة الشيخ عبد الباقي بفيلم "أولاد الفقراء"، والد ليلى (ليلى مراد) بفيلم "ليلى في الظلام"، اللواء فتحي باشا شاكر بفيلم "الجيل الجديد"، شخصية الوزير بفيلم "شهرزاد"، الحكمدار مجدي بك بفيلم "قلبي دليلي"، شخصية الشيخ بفيلم "صراع في الوادي"، الدكتور جعفر بفيلم "الحياة الحب".

هذا وتضم قائمة أعماله الأفلام التالية: بنت النيل (1929)، تحت ضوء القمر (1930)، معجزة الحب، وخز الضمير (1931)، الدفاع، عنتر أفندي (1935)، وداد (1936)، سلامة في خير (1937)، لاشين

(1938)، دنانير، في ليلة ممطرة (1939)، صرخة في الليل، حياة الظلام (1940)، صلاح الدين الأيوبي (1941)، أولاد الفقراء، أحب الغلط، ليلى، عايدة (1942)، الطريق المستقيم، كليوباترا، نداء الدم، بنت الشيخ، ماجدة (1943)، ليلى في الظلام، غرام وانتقام (1944)، رجاء، ليلة الحظ، الجيل الجديد (1945)، بنت الشرق، شهرزاد، دايما في قلبي، غرام الشيوخ، الطائشة، راقصة المعبد (1946)، نور من السماء، شبح نص الليل، البدوية الحسناء، بياعة اليانصيب، ثمرة الجريمة، قلبي دليلي (1947)، الريف الحزين، عاشت في الظلام، فتح مصر، القاتل (1948)، حلم ليلة (1949)، أنا بنت مين، زمن العجائب (1952)، المرأة كل شيء، فاعل خير (1953)، صراع في الوادي، العاشق المحروم، الحياة الحب، الشيخ حسن (1954)،

وتجدر الإشارة إلى أنه قد تعاون من خلال مجموعة الأفلام السابقة مع نخبة من كبار المخرجين السينمائيين الذين يمثلون أكثر من جيل وفي مقدمتهم الأساتذة: فريتز كرامب، بدر لاما، توجو مزراحي، يوسف وهبي، أحمد جلال، أحمد بدرخان، نيازي مصطفى، إستيفان روستي، أحمد كامل مرسي، عمر وصفي، حسين فوزي، عمر جميعي، شكري ماضي، عبد الفتاح حسن، حسين صدقي، فؤاد الجزايرلي، إبراهيم عمارة، محمد عبد الجواد، صلاح أبو سيف، حسن حلمي، السيد زيادة، أنور وجدي، حسن الإمام، صلاح بدرخان، يوسف شاهين، حلمي رفلة، سيف الدين شوكت.

- التكريم والجوائز:

كان من المنطقي أن يتم تتويج تلك المسيرة العطرة لهذا الفنان القدير بحصوله على بعض مظاهر التكريم في حياته ولكنه للأسف لم يحظ بأي تكريم مناسب يليق بأصالة موهبته وحجم مشاركاته الكبيرة في إثراء حياتنا الفنية بكل من مجالي المسرح والسينما، ولكن مع ذلك يظل حب الجمهور وتقديره لأعمال واسهامات الفنان هو أكبر وأهم الأوسمة التي تمنح للفنان الحقيقي ويسعد بالحصول عليه، ويكفي أن نذكر إختيار خمسة أفلام من لأفلام التي شارك بها الفنان منسى فهمى فى قائمة أفضل (100) مئة فيلم فى تاريخ السينما المصرية حسب أهم إستفتاء قام به النقاد والمتخصصون عام ١٩٩٦، حيث ضمت قائمة الأفلام المائة أفلامه التالية: سلامه فى خير (١٩٣٧)، لاشين (١٩٣٩)، دنانير (١٩٤٠)، غرام وإنتقام (١٩٤٤)، صراع فى الوادى (١٩٥٤).

وفي هذا الصدد يطيب لي أن أسجل شهادة الرائد المسرحي الكبير زكي طليمات حول موهبة وإسهامات هذا الفنان الكبير حيث كتب: "الفنان منسى فهمي يتميز بإلقائه الجيد وأدائه المتزن وحضوره الشخصي، وقد تميز على كثير من معاصريه بسيطرة الجانب العقلي على الجانب الإنفعالي في تمثيله. كان يبدع بأسلوبه في فن الممثل بأداء يقوم على الصدق في الإنفعال والسهولة في التعبير".

وجدير بالذكر أن الفنان القدير منسى فهمي ظل طوال حياته نموذجا مشرفا للفنان المصري، وكانت جميع سلوكياته وراء الكواليس نموذجا مثاليا يجب أن يحتذى، فقد عرف واشتهر بطيبة قلبه وتمتعه بالأخلاق السامية الحميدة، واتسام جميع معاملاته بالتواضع والهدوء والرقي، وأيضا بالإلتزام الشديد بدقة المواعيد، وبتنفيذ جميع ملاحظات المخرجين، وكذلك بالتعاون والعطاء بلا حدود مع جميع الزملاء وخاصة من الأجيال التالية، ويكفيه فخرا عدم تسجل أي خلاف له طوال حياته حول حجم الدور أو كيفية ترتيب الأسماء في الأفيشات أو ترتيب التحية لجمهور في نهاية العروض المسرحية. والحقيقة أنها كانت سمة عامة من سمات هذ الجيل المحب والعاشق للفنون والذي برغم احترافهم وتألقهم فنيا ظلوا يحتفظون بروح الهواية حتى آخر مشاركاتهم، فهذا الجيل الذي ضم - على سبيل المثال - الأساتذة: جورج أبيض، عزيز عيد، روز اليوسف، يوسف وهبي، نجيب الريحاني، علي الكسار، فاطمة رشدي، زينب صدقي، حسين رياض، سليمان نجيب، أحمد علام، فؤاد شفيق، محمد عبد القدوس، حسن البارودي، بشارة واكيم، حسن فايق، عباس فارس، فتوح نشاطي، هم الذين ساهموا في غرس الفن المسرحي بالتربة المصرية، واجتهدوا في وضع قواعده وتقاليده الراسخة، كما ساهموا في تأسيس أول المعاهد الأكاديمية والنقابات الفنية بالوطن العربي، وبالتالي فقد وفقوا بتعاونهم في تغيير نظرة المجتمع إلى الفن والفنانين.