

مسرح حنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد عواض

السنة الثالثة عشرة ❖ العدد 676 ❖ الإثنين 10 أغسطس 2020

أسوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

مسرح

التلفزيون

في رسالة

دكتورة

د. حسن عطية

السيرة

والبصيرة

بنية الأداء

المسرحي

هل إندر فن الأراجوز؟

١٣ اغسطس آخر موعد للتقدم

جائزة ساويرس الثقافية «١٦»



أعلن منظمو جائزة ساويرس الثقافية الأول . في نسختها السادسة عشرة عن فتح باب التقدم للجائزة بفروعها المختلفة حتى الثالث عشر من اغسطس الحالي، والتقديم الكترونياً فقط، ويتنافس المتقدمون للجوائز على:

جائزة أفضل عمل روائي ومجموعة قصصية - فرع كبار الأدباء، وقيمة الجائزة مائة وخمسون ألف جنيه مصري، وجائزة أفضل مجموعة قصصية - فرع شباب الأدباء وقيمة الجائزة مركز أول 100 ألف جنيه و المركز الثاني 70 ألف جنيه، ولأول مرة منح جائزة «الترجمة» للرواية الفائزة بالمركز

كما يتنافس كتاب المسرح على جائزة أفضل نص مسرحي وقيمتها 150 ألف جنيه للمركز الأول و80 ألف جنيه للمركز الثاني، أما جائزة أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما - كبار الكتاب فقيمة الجائزة 150 ألف جنيه مصري، وجائزة أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما أو مأخوذ عن عمل أدبي مصري منشور- شباب الكتاب، فقيمة الجائزة 80 ألف جنيه مصري .

وتعد هي المرة الأولى التي يسمح فيها للتقدم للجائزة الكترونياً فقط أحمد زيدان

الجزء الثاني من «ليلة من ألف ليلة و ليلة» «السعادة»

للمؤلف أحمد سمير قريبا على تياترو آفاق

يقدم المخرج محمد طعيمة لتقديم مسرحية " السعادة " على مسرح تياترو آفاق تأليف وإخراج محمد طعيمة . قال المخرج " محمد طعيمة : " السعادة " عرض كوميدي تراجيدي ، تدور أحداثه حول أسرة سعيدة مكونة من أربعة أشخاص ، كانت الام (حنان) في هذه الأسرة لديها صديقة (نجوى) سيدة تغار كثيراً من سعادة أسرة صديقتها ، ومع حقد نجوى عليهم ولدت قصة حب بين أبناء الأُسرتين ، لكنه حب من طرف واحد حكم عليه بالفشل والقتل ، فعندما تقدم عريس للفتاة التي يعشقها هشام (ابن نجوى) وهدمت خطبتها قرر هشام أن ينتقم بقتل هذا الخطيب ، لكن حدثت الكارثة ، وهى أنه يقتل الفتاة بدلاً من خطيبها ، وهو الحدث الصدمة لهشام الذي جعله يقرر قتل نفسه انتقاماً لحبيبته .

يضيف محمد طعيمة : "السعادة " من تمثيل محمد فضل - أحمد طارق - على عمرو- أحمد خالد - محمد وائل - عبد الرحمن بيدو - فارس محمد - محمد طارق - سلطان - ياسر حلمى - مصطفى ريشا - محمود حمدان - محمد مصطفى - معتصم وائل - محمد غريب - حنين العايدى - نجوى خليفة - ياسمين هشام .

شيماء سعيد

2019 عن "ليلة زفاف"، ولجائزة الهيئة العربية للمسرح للنص الموجه للطفل 2019 عن "مصرع مشهد في نهاية ما"، و حصل "أحمد سمير" على عدد من الجوائز منها جائزة أفضل نص مسرحي بمهرجان ميت غمر للمسرح الحر ، ومهرجان زفتى للمسرح الحر عن نص "ثائر على سرير العزلة"، ونال جائزة أفضل نص مسرحي أسبوط عن نفس النص أيضاً "ثائر على سرير العزلة" وجائزة أفضل نص مركز ثان بمهرجان شرم الشيخ الدولي لعام 2019، وأفضل نص بمهرجان الساحر للمسرح الكوميدي عن النص المسرحي "ليلة من ألف ليلة وليلة"، وحصل "أحمد سمير" أيضاً على جائزة أفضل نص مسرحي مركز ثان بمسابقة الهيئة العربية للمسرح للتأليف للكبار عن نص "مآذن تلفظها الأندلس" للدورة الأخيرة بالأردن لعام 2020 .

همت مصطفى



يحكم الإله، ليلة زفاف، فاترينة قزاز، ثائر على سرير العزلة، مطلوب مخرج، المشهد الأخير، مصرع مشهد في نهاية ما، المصنفون ، تذكرة إلى حلم مجاني ، ليلة من ألف ليلة"، و أنتج الأخير كثيراً من بينها تجربة إخراجية للنص بالمملكة العربية السعودية، وقدمت له عروض بالمسرح المدرسي وفرق الهواة ونوادي المسرح والجامعات، وشرح لعدد من الجوائز منها جائزة الهيئة العربية للمسرح للنص الموجه للكبار لعام 2018 م عن النص المسرحي "حكايات شهريرار" ولجائزة "كايرو شو" للنص المسرحي لعام

أعلن الكاتب والمؤلف المسرحي الشاب "أحمد سمير" عن بدء كتابته للجزء الثاني من نصه المسرحي "ليلة من ألف ليلة وليلة".

وقال أحمد سمير لمسرحنا: لقد تنبهت إلى أهمية كتابة جزء ثانٍ للنص المسرحي بعد طرح رؤية من قبل الزميلة الناقدة نهى ناجي لاحتمال أن يشمل النص جزء ثاني، وأوضح "سمير": أن النص المسرحي "ليلة من ألف ليلة وليلة" كتبته في عام 2015، وقدم النص لأكثر من خمسين ليلة عرض مسرحية للعديد من الفرق المسرحية لتيارات ومؤسسات متنوعة ومختلفة منها في الهيئة العامة لقصور الثقافة في مشروعات نوادي المسرح وفرق الأقاليم ، وعروض الفرق الخاصة والمستقلة على مسارح الهوساير ورومانس وعروض مسابقات الجامعات بالإضافة لتقديمه خارج مصر أيضاً.

أحمد سمير كاتب ومؤلف مسرحي له العديد من المؤلفات المسرحية منها "من

المسرح في المنيا

يقدمها أشرف عتريس

عتريس ينتهي من المسحور
وشهدي وهستيريا

أكثر من نص مسرحي انتهى المؤلف أشرف عتريس من كتابتهما خلال فترة العزل المنزلي (المسحور، شهدي، هستيريا) وسوف يتقدم بهم إلى إدارة المسرح ولجنة القراءة والفحص ثم الرقابة لتكون خطة للمخرجين وتجارب الفرق الفنية ونوادي المسرح أيضا.

دوار للفنون يستقبل الفرق الحرة
ويتعاون مع جيل جديد من المسرحيين

دوار الفنون مركز ثقافي يستقبل فرق المسرح الحر ويتعاون مع جيل جدي من المسرحيين في المنيا (بيشوى عادل، مينا ميمي، هادي هارو) وسوف ينتج بعض الاعمال بجهود ذاتية وتكلفة أقل في الديكور تحديدا وسوف يعرضون على مسرح الجيزويت حسب العوامل الاحترازية وعدد قليل من الجمهور.

نوادي مسرح المنيا تشهد عودة
الكبار وكتاب جدد على الطريق

عدة مشاريع وتجارب صغيرة لنوادي مسرح المنيا يشارك بها (رائد ابو اشيش، ايهاب سمير، محمد عجيبي) تأليف جماعي واسماء تكتب لأول مرة من جيل الشباب ومنهم عبد الرحمن بخيت، حسام مصطفى، محمد السيد. الجدير بالذكر ان الجميع يتحمس للمشاركة هذا الموسم بعد فترة انقطاع اثار شغف المخرجين والفنانين في المنيا.

المخرج محمد حسن يشارك بـ«كابوس للبيع» بمسابقة ابداع

يشارك المخرج محمد حسن بعرض (كابوس للبيع) ضمن منافسات مديرية الشباب والرياضة بالمنيا. المسرحية من تأليف حسن أبو العلا وأشعار اشرف عتريس والحان عز الدين الحسيني بطولة ليلى قطب، سيد حسنى، محمد سمير الكردى، حسام مصطفى، ديكور شريف الجلاد ضمن نشاط المديرية بالمحافظة على مستوى المراكز ومسابقة (ابداع) المرحلة الثانية.

أبو قرقاص والمخرج أسامة
طه وجلسات اختيار نص جديد

يستعد المخرج اسامه طه مع فرقة ابو قرقاص المسرحية لتقديم مشروع فني لدارة المسرح لموسم الجديد واكثر من نص تم قراءتهم (صعلوك) في وادي الملوك، دون كبشوت، هبط الملاك في بابل) وهناك أفراد الفرقة وبعض اقتراحات اخرى ونصوص عربية لسعد الله ونوس ومحفوظ عبد الرحمن..

«اترك أنفي من فضلك»

تعود للهناجر من الأحد



يعود العرض المسرحي " اترك انفي من فضلك " على مسرح د. هدى وصفي بمركز الهناجر للفنون بأرض الأوبرا المصرية، لمديره المخرج محمد دسوقي وذلك من الأحد 9 اغسطس الجاري . يقدم العرض المسرحي الاستعراضى الكوميدي (أترك أنفي من فضلك) للمخرج اسلام إمام علي قاعة د. هدى وصفي بمركز الهناجر للفنون، في تمام الساعة السابعة مساء كل يوم ماعدا الإثنين، و الدخول بأسبقية الحضور مع تطبيق كافة الاجراءات الاحترازية بنسبة الجمهور ٢٥% مع التأكيد على ارتداء الكمامة والمرور من خلال بوابة التعقيم، سعر التذكرة ٣٠ جنيه، شبك التذاكر مفتوح من الرابعة عصرا، و يسمح بدخول الجمهور من الساعة ٦ ونصف

أحمد زيدان



الانتهاء من تصوير «اليوبيل في المنديل»

ضمن مبادرة وزارة الثقافة



معارضاً لفكرة الأون لاين بأن المسرح لابد أن يقدم في الإطار الطبيعي له، وأكد أن هذا أمر استثنائي لما تعرض له العالم بسبب تفشي فيروس كورونا. الفنان مفيد عاشور قام بدور (كادح) الموظف المجتهد الذي يعمل بكل طاقته لإنجاز عمله ويرفض أسلوب مديرة في البنك وهو الكلام والمظاهر فقط، بينما قامت الفنانة أمل رزق بدور زوجة مدير البنك كثيرة الكلام التي تخوض في أدق تفاصيل الآخرين ولا تهتم بشيء سوى الكلام والمظاهر الكاذبة، أما الفنانة ليني ونس فقامت بدور السيدة العجوز التي استغلت اهتمام البنك بجائزة اليوبيل وقامت ب (النصب) علي البنك عن طريق حكاية وهمية قصتها علي المدير وزوجته واستطاعت بها أن تحصل على مبلغ من المال. محمود عبد العزيز

الفنان مفيد عاشور الذي قام بدور الموظف الجاد (كادح) الذي يعمل ويفضل المصلحة العامة علي المصلحة الشخصية ودائماً ينتقد تصرفات مديرة الفاسد. وعن المبادرة قال إسماعيل إنها كسرت حاجز الجمود المسرحي التي تعرض له المسرح بسبب فيروس كورونا المستجد ووقف النشاط، مؤكداً أنه قرار موفق من القائمين علي المبادرة و أشاد يوسف إسماعيل برجال المسرح القومي قائلاً إن تصوير عرضين في يوم واحد أمر متعب وشاق جداً ويحتاج إلي تقنيات وإمكانيات عالية وعماله علي قدر عال من المسؤولية، وهو ماتحقق بالفعل في المسرح القومي سواء علي مستوى العنصر البشري أو الجزء التقني. مؤكداً أن القومي يزخر برجاله الذين لا يكلون ولا يملون في سبيل تقديم صورة مشرفة لهم وللمسرحهم و أشار إسماعيل إلي بعض ردود الأفعال موضحاً أن البعض أبدى إعجابه بالمبادرة وان البعض الآخر كان

ضمن مبادرة وزارة الثقافة (اضحك -فكر- اعرف) التي أطلقتها الوزارة في مارس الماضي والتي تقوم خلالها بتنفيذ و تصوير مجموعة من العروض المسرحية وتقديمها (أون لاين) من خلال قناتها على اليوتيوب بإنتاج مشترك بين المسرح القومي بقيادة الفنان إيهاب فهد وفرقة مسرح المواجهة بقيادة الفنان سامح بسيوني، قدمت الأسبوع الماضي مسرحيه « اليوبيل في المنديل» علي خشبه المسرح القومي علي أن يتم عرضها الشهر الجاري على قناة وزارة الثقافة .

المسرحية بطولة: يوسف إسماعيل، مفيد عاشور، أمل رزق، ليني ونس، سامح بسيوني، مخرج منفذ هاله صلاح، إعداد وإخراج محمد عمر عن قصة للكاتب الروسي تشيخوف.

وفي كلمته عن العرض قال الفنان علاقة قوكة إن اختيار النص «اليوبيل» كان اختياراً موفقاً، مؤكداً أن تشيخوف يعد أحد أهم المؤلفين في العالم علي مدار تاريخ المسرح، مشيراً إلى أن تشيخوف كتب أعمالاً كبيرة كما كتب أعمال الفودفيل ومنها (اليوبيل) التي أعدها المخرج محمد عمر و أوضح قوكة أن مسرح الفودفيل هو مسرح قائم علي الفكاهة وخفة الظل، وأن المسرحية تعالج فكرة صغيرة ومع ذلك تمتلئ بالأعماق، وهو أكثر ما يميز أعمال الكاتب. أضاف قوكة: أحداث العرض تدور داخل بنك أساس عمله هو الأرقام والانجازات والبناء والتعمير، ولكن في بنك «اليوبيل» الأمر أصبح مختلفاً لأنه البنك لا ينتج شيئاً إلا الكلام فقط، وهو بدوره لا ينتج شيئاً وقد استخدم العرض جملة (بلد المكلمة لا تنجز شيئاً).

وفي النهاية أشاد قوكة بكل الفنانين والقائمين على العمل متمنياً لهم تقديم المزيد من الأعمال علي منصة وزارة الثقافة. فيما قال الفنان يوسف إسماعيل إنه سعيد بالمشاركة في عرض «اليوبيل في المنديل» وأنه قام بدور مدير البنك «الفاسد» الذي لا يملك إلا الكلام فقط علي عكس شخصية

النوستالجيا وتمثلاتها في النص المسرحي العراقي

أول رسالة دكتوراة للمسرح تناقش «أون لاين»



«العراق» يقود مناقشة البحث العلمي للمسرح «أون لاين»

السياق الاجتماعي

فيما قالت الباحثة د. رغد حميد مجيد حسون الرفيعي : غالبًا ما يشعر الفرد بالأمان النفسي والراحة والطمأنينة، في التعرف على أحداثه وحياته الماضية، في حين أنه قد يشعر بالخوف أو القلق بشأن المستقبل ، ويتم الحكم عليه بحكم خاطئ بسبب نظرتة النفسية، وحادث مؤلم لم يحدث له بل للآخرين، ثم ظن أنه سيواجه يومًا

عضوًا ومشرقًا للرسالة ، وأوضح المرزوك ، وقد استمرت المناقشة لمدة 5 ساعة ونصف بشكل علمي ومهني رصين، وملاحظات قومت البحث وأخرجته بحلة جديدة، فشكري وتقديري للسيد رئيس وأعضاء لجنة المناقشة على جهودهم العلمي رغم الظروف التي تمر بها صحياً ، وكل التوفيق للباحثة العزيزة في رحلتها العلمية ، وهي تتوج جهودها بالامتياز .



في ظل استمرار تفشي جائحة فيروس « كورونا » المستجد «كوفيد -19» لعام 2020 ، ومعايشة معظم دول العالم لتطورات هذا الحدث الذي ترك آثاره على كل المجالات بالحياة ومنها النشاطات الثقافية والفنية في كل الاتجاهات ، لا يقف المسرح أبداً مكتوفي الأيدي ؛ فيستكمل المسرحيون في كل العالم رحلتهم معه بحب كبير له ، ويستمررون في خطوات طريقهم بالعمل في مسارته المتعددة معلنين قوة ، وأهمية الفنون في مقدمتها هذا الساحر « أبو الفنون » ، وكانت من بين هذه الخطوات مبادرة وخطوة قوية في مجال البحث العلمي الذي يزيد المسرح تطوراً وتنمية تمثلت في مناقشة أطروحة لرسالة الدكتوراة في كلية الفنون الجميلة بجامعة بابل « أون لاين » في دولة الصمود « العراق » .

في البحث العلمي للمسرح
«رسالة دكتوراة تناقش إلكترونياً في
خمس ساعات ونصف»

خمس ساعات

قال الفنان ، والأكاديمي المسرحي العراقي د. عامر صباح المرزوك : وفق الظروف التي يمر بها « العراق » في ظل جائحة كورونا « ومن أجل تواصل الحياة واستمراريتها ودعمًا للحركة العلمية كانت قد قررت وزارة التعليم العالي والبحث العلمي بالعراق استمرار العام الدراسي من خلال تحويل الدراسة إلى إلكترونية ، وجعل التعليم من خلال البيوت من أجل إكمال مستلزمات العام الدراسي 2020/ 2019 ، وحتى لا يذهب جهد الطلبة هباءً ، وبالفعل تم استكمال متطلبات الدراسة بشكل إلكتروني ، وهذا بدوره انعكس على جميع النشاطات العلمية في الوزارة ومن ضمنها المناقشات العلمية، فقد تحولت إلى مناقشات إلكترونية على برنامج « الزوم (Zoom) ، وتابع المرزوك : وتمت مناقشة أول رسالة للدكتوراة بالعراق في مجال البحث العلمي للمسرح في 5 يوليو السابق في كلية الفنون الجميلة بجامعة بابل ، وجاءت بعنوان (النوستالجيا وتمثلاتها في النص المسرحي العراقي) للباحثة رغد حميد مجيد حسون الرفيعي ، تخصص التربية المسرحية ، وتكونت لجنة المناقشة من : الأستاذ الدكتور حميد علي حسون الزبيدي رئيساً ، وعضوية الأستاذ الدكتور عباس محمد إبراهيم، والأستاذ المساعد الدكتور أيفان علي بريم ، والأستاذ المساعد الدكتور أمير هشام عبد العباس ، والأستاذ المساعد الدكتور حميد عبد الله قده ، ومشاركتي الأستاذ المساعد الدكتور عامر صباح المرزوك

فضلاً عن ذلك، تم اشتقاق هدف أساس للبحث، ألا وهو تعرّف النوستالجيا وتمثلاتها في النص المسرحي العراقي، واقتصرت حدود البحث على النصوص المسرحية العراقية المنشورة للمدة من (2011: 2017 م م)، واختتم الفصل بتحديد مصطلحي: النوستالجيا والتمثلات.

الإطار النظري

وأوضحت رغد الرفيعة : في حين تناول الفصل الثاني (الإطار النظري) ثلاثة مباحث: عني المبحث الأول منها بدراسة مفهوم النوستالجيا مفاهيمياً على وفق ثلاثة محاور: (فلسفياً، نفسياً، اجتماعياً)، فيما عني المبحث الثاني منها بدراسة مفهوم النوستالجيا ثقافياً على وفق ثلاثة محاور: (النوستالجيا في الأدب، النوستالجيا في النقد، النوستالجيا في الموسيقى)، أما المبحث الثالث فتناول تمثلات النوستالجيا في النص المسرحي، واختتم الفصل بالدراسات السابقة والمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، وأضافت الرفيعة : خصص "بيحث الدكتوراة" الفصل الثالث لإجراءات البحث، حيث حددت الباحثة مجتمع البحث المتكون من (30) نص مسرحي عراقي منشور، وتمّ تحليل خمس منها، هي:

1. مطر صيف، تأليف علي عبد النبي الزيدي، 2011م.
2. عالم سفلي، تأليف صلاح حسن، 2012م.
3. عزف على حراك الجمر، تأليف قاسم مطرود، 2013م.
4. اللجنة تفتح أبوابها متأخرة، تأليف فلاح شاكر، 2015م.
5. نساء الحرب، تأليف جواد الاسدي، 2017م.

الطابع الرمزي والتعبري

وتابعت الباحثة رغد الرفيعة : بينما احتوى الفصل الرابع على النتائج التي توصلت إليها في البحث وقيمت مناقشتها، منها:

1. أنتجت النوستالجيا انفعالات نفسية ناتجة عن الكبت الأسري أو الاجتماعي في النص المسرحي، ذات الطابع الرمزي والتعبري، كما في مسرحيات (عالم سفلي)، و(اللجنة تفتح أبوابها متأخرة)، و(نساء الحرب).
2. إرغام الشخصية على تلبية متطلبات المجتمع، بشكل قسري وجبري، يؤدي إلى نوستالجيا الغربة داخل الوطن، كما في مسرحيتي (اللجنة تفتح أبوابها متأخرة)، و(مطر صيف).
3. أظهرت نوستالجيا المكان فاعليتها، في الحاضر والماضي، فيكون الحاضر ماضياً، والماضي حاضراً، كما في مسرحيتي (عالم سفلي)، و(نساء الحرب)، واختتمت الرفيعة : فضلاً عن ذلك، فقد قمت بتقديم مجموعة من الاستنتاجات التي تمخضت عن البحث بالمناقشة، واختتم هذا الفصل الرابع والأخير بمجموعة من التوصيات التي أوصيت بها كباحثة على أنها من وجهة نظري أتمنى الأخذ بها مستقبلاً، ثم ذكرت المقترحات، وذكرت المصادر، والمراجع، و قدمت بالبحث ملحق بمجتمع البحث، وملخص للبحث باللغة الإنجليزية.

همت مصطفى



(في أواخر القرن السابع عشر، بعد ملاحظة مجموعة من العمال السويسريين الذين يتقاضون أجوراً، والذين كانوا من المغتربين، يعانون من أعراض شائعة مثل عسر الهضم والأرق، وعدم انتظام ضربات القلب، واتضح فيما بعد، أن الأسباب الرئيسة كانت الحنين والشوق إلى الوطن، أصبح الكشف عن « النوستالجيا » عملية استقلالية، وظاهرة في مجتمعنا العربي المعاصر؛ لذلك يُعنى هذا البحث بدراسة (النوستالجيا وتمثلاتها في النص المسرحي العراقي)، وتضمن الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث) مشكلة البحث المرتكزة على الاستفهام الآتي: ما النوستالجيا؟ وما تمثلاتها في النص المسرحي العراقي؟، في حين تجلت أهمية البحث بوصفه منجزاً معرفياً يفيد دراسي الفن المسرحي ونقاده،

ما، ومن الغريب أنه لا يعيش في الوقت الحاضر، إذ يتم سحب لحظات من السعادة منه، دون أن يشعر وبسرعة، ربما تكون التغييرات البطيئة التي حدثت في الماضي، خاصة في السياق الاجتماعي، قد سهّلت على الأشخاص التعامل مع المشكلات، مقارنة بالمقاييس السريعة المتغيرة في هذه الحقبة، لاسيما بين كبار السن، وتابعت رغد الرفيعة : عندما يشعر الشخص أن حياته على وشك الانتهاء وتغيرت إلى الأسوأ، فالعقل الذي يتسم بالدفع والعواطف، يستدعي ذكريات طيبة عن الماضي، لمنحه دفعة هو بأمس الحاجة للتعامل معها، لكنّ الحنين له أساس نفسي، أُطلق عليه مصطلح (النوستالجيا)، اخترعه الطبيب السويسري " يوهانس هوفر " (1867:1928م



في تقديمه لعرض «المقام العالي» ضمن مبادرة «اضحك.. فكر.. اعرف» عصام السيد: أدعو المتابعين لتقييم التجربة والحاجة أم الاختراع



ضمن المبادرة التي أطلقتها وزارة الثقافة، تحت عنوان «اضحك.. فكر.. اعرف» تحت إشراف الفنان إيهاب فهمي، مدير فرقة المسرح القومي، والفنان سامح بسيوني، مدير فرقة مسرح المواجهة تم تقديم العرض المسرحي «المقام العالي» أعدّه وأخرجه إسلام إمام، عن قصة «البيت الريفي» للكاتب الروسي أنطون تشيخوف، بطولة عمرو عبد العزيز، حمدي عباس، سمر علام، ديكور يحيى صبيح، إضاءة عز حلمي. وحول العرض الذي تم بثه على قناة وزارة الثقافة على اليوتيوب قال المخرج عصام السيد، إن الحاجة هي أم الاختراع، وبما أننا في ظرف لم يمر العالم بمثله من قبل، فقد كان لابد من اختراع لمواجهة الجائحة التي نعيشها، وهو ما أثمر عن تقديم مثل هذه المسرحيات وبثها «اونلاين» . وأضاف عصام السيد: إن بث المسرحيات «اونلاين» أصبح هو الحل في كل العالم لدرجة أن تلك المبادرة تقدم نصوصا للكاتب الروسي انطون تشيخوف، وهناك أيضا زملاؤنا في المسرح القومي الروسي يقدمون مسرحيات عن تشيخوف، ومن غرائب القدر أن تشيخوف الذي يقدم حاليا كان طبيب لكنه مات بمرض السل. وتابع: هذه ليست المرة الأولى التي يقدم فيها مسرحا بدون جمهور، ففي معظم دول العالم لا أحد يصور مسرحيات على المسرح، إنما يتم تصوير المسرحيات خاصة في العالم

ياسمين عباس

في تقديمها عرض «ليلة سعيدة» ضمن مبادرة «اضحك.. فكر.. اعرف»

سميرة عبد العزيز: خالد جلال يفكر دائما في طرح أفكار جديدة



ضمن المبادرة التي أطلقتها وزارة الثقافة تحت عنوان «اضحك.. فكر.. اعرف»، بإشراف الفنان إيهاب فهمي، مدير فرقة المسرح القومي، والفنان سامح بسيوني، مدير فرقة مسرح المواجهة. قدم البيت الفني للمسرح عبر قناة وزارة الثقافة على اليوتيوب العرض المسرحي «ليلتكم سعيدة» أعدّه وأخرجه خالد جلال، عن قصة «مغنية الكورس»، للكاتب الروسي أنطون تشيخوف، بطولة محمد علي رزق، مريم السكري، بسنت صيام، مروة عيد، نديم هشام، ملابس هالة الزهدى، ديكور عمرو عبد الله. وحول المبادرة والعرض قالت الفنانة سميرة عبد العزيز: مبادرة «اضحك.. فكر.. اعرف» مشروع عظيم جداً يقدم برعاية وزيرة الثقافة الدكتورة إيناس عبد الدايم، كذلك فإن بث نشاط وزارة الثقافة على قناتها باليوتيوب كان مهما جدا

ياسمين عباس

على خلفية ملتقى بابل الأول لمسرح الشارع بشار عليوي: أيها المسرحيون عليكم بمسرح الشارع والفضاءات المفتوحة



قررنا أن نحتفي ونكرم «مسرح الشارع» كفعالية

إنسانية ومعرفية مؤثرة

منذ بداية العام الحالي جرت تحضيرات ملتقى بابل لمسرح الشارع الأول الذي أقامته جامعة بابل بهدف مناقشة واقع مسرح الشارع على المستويين المفاهيمي والتطبيقي، ورغم ظروف جائحة كورونا فإن إدارة الملتقى برئاسة د. عامر صباح المرزوك أصرت على إقامة ملتقى بشكل وسائطي "أون لاين" حتى لا تضيع فرصة تدشين الدورة الأولى له وهي التي تمثل ولادة الملتقى، وقد حقق الملتقى صدى كبيرا وإقبال مجموعة كبيرة من المسرحيين العرب المتخصصين في مسرح الشارع، وشملت فعاليات الملتقى مجموعة من المحاور الفكرية بالإضافة إلى إصدارات عن مسرح الشارع.. حول هذه الفعالية حاورنا منسق المهرجان د. بشار عليوي، وهو ناقد ومخرج مسرحي عراقي تخرج من مسرح كلية الفنون الجميلة جامعة بابل عام ٢٠٠١ وخير دولي في مسرح الشارع، أخرج للمسرح أكثر من اثني عشر عملاً مسرحياً كما شارك في العديد من المهرجانات الدولية ناقداً وممثلاً ومخرجاً وباحثاً وعضواً في لجان التحكيم والمشاهدة والنقد. وحصل على العديد من الجوائز في المهرجانات المسرحية وهو مؤسس ورئيس نادي المسرح في بابل، وصدر له عدة كتب منها "قراءة استدلالية في المسرح الكردي"، "أنطولوجيا المسرح الكردي"، "مسرح الشارع حفريات المفهوم والوظيفة والنتائج"، "المسرح العراقي بعد التغيير مسرح ما بعد ٢٠٠٣/٩/٤"، "المسرح والإرهاب".

حوار: رنا رأفت

- كيف بدأت فكرة إقامة ملتقى بابل الأول لمسرح الشارع؟

بداية لقد جاءت فكرة تأسيس ملتقى مسرح الشارع لمناقشة واقعه على المستوى المفاهيمي والتطبيقي، لذا فإن اللجنة التحضيرية للملتقى في دورته الأولى قد شرعت بأعمالها منذ بداية العام الحالي عبر مخاطبة عدد كبير من الباحثين والدارسين وفناني مسرح الشارع من عموم العالم حيث كان

من المؤمل أن تقام فعالياته التي تتضمن عروضاً وندوات وورشاً تدريبية وتوقيع كتب عن مسرح الشارع وندوة فكرية رئيسية بعنوان مسرح شارع أم المسرح في الشارع بمشاركة عدد من المتخصصين من داخل وخارج العراق في شهر أبريل الماضي في ربوع جامعة بابل العراقية، لكن بسبب ظروف جائحة كورونا التي تسببت بالإغلاق العام وتعطيل حركة السفر فضلاً عن منع التجمعات بكافة أشكالها قمنا بإلغاء



أهم مشكلاته؟

- إن العروض المسرحية التي تقدم في الشوارع والساحات والأماكن العامة تهدف إلى إيصال خطاب معرفي بالاعتماد على تفاعل الجمهور معها خلال إشراكه في اللعبة المسرحية لأن هذه العروض تقدم في مكان التواجد العشوائي لهذا الجمهور، وبالتالي تحظى بوجود جمهور متفاعل معها، حيث إن مسرح الشارع وجد بحيث يلتقي بالناس حيثما كانوا، فمسرح الشارع هو "كل عرض مسرحي يقدم في الساحات والأماكن العامة، متخذاً من الناس المتواجدين عشوائياً جمهوراً له، ومستلهما موضوعاته من الواقع اليومي بهدف إيصال أفكاره عن طريق المشاركة التفاعلية مع العرض، وهذا يعني أن نذهب بالمسرح إلى الناس حيثما تواجدوا لذا فهو ينطوي على أهمية على كافة الأصعدة، يقف في المقدمة منها أنه يحقق هدف الممارسة المسرحية النبيل منذ نشأتها والمتمحور حول الإنسان وهو ما تحققه عروض هذا المسرح الذي يكون قريب مكانياً ووجدانياً من الناس في حين أن العرف السائد المتجسد هو أن الجمهور هو من يأتي إلى العروض المسرحية في أبنية وأوقات معلومة مسبقاً، لقد أربكت عروض مسرح الشارع بما تحدثه من تأثير مباشر لدى الناس في الشوارع والساحات والحدائق العامة والمقاهي مجمل الكتابات والتنظيرات النقدية حول مساراته، فبرغم صدور عدد من الدراسات والكتب والأبحاث العلمية التي تنظر لمسرح الشارع ثمة عدد آخر من الأطروحات النظرية البحتة حوله لم تستطع أن تخرج بنتائج علمية ذات منحنى عملي تعكس ماهية مسرح الشارع.

- هل وجود مسرح الشارع في ظل ما نواجهه من جائحة فيروس كورونا بات أمراً ضرورياً؟

لقد سبق لي أن أطلقت بياناً في صيغة مقالة نقدية حملت عنوان "أيها المسرحيون عليكم بمسرح الشارع والفضاءات المفتوحة" إذ قمت بإعادة ذات الأسئلة التي طرحها ويطرحها جميع المسرحيين، كيف سيكون شكل المسرح في زمن الكورونا، ذلك التساؤل الذي ما انفك كل مسرحي يوجهه لنفسه لا بل انصب الاهتمام والتفكير حالياً حول إعادة الحياة إلى الممارسات المسرحية بمختلف أشكالها، على مجمل النقاشات وحوارات المسرحيين في ظل الظروف الحالية المتمثلة بجائحة كورونا، وتعطل الحياة بشكل شبه كامل وفرض الإغلاق على كافة مرافق النشاطات الحياتية، وتجسدت تلك النقاشات والحوارات في محاولة إيجاد مخرج ملائم لتقديم العروض المسرحية وإقامة المهرجانات المسرحية فهل سيكون بذات الآليات والصيغ المعروفة التي دأبنا على ممارستها أم سيكون لتداعيات هذه الجائحة أثر بالغ في تغيير بوصلة المسرحيين لناحية تقديم عروضهم في أماكن مغلقة، وهل سيشعر المؤدي والمتلقي على حد سواء بذات لذة الفرجة

من أهداف الملتقى التأكيد على وجودنا كمسرحيين نتحاور

بشتى الوسائل المتاحة رغم انقطاع سبل التلاقي

وأشكال) وقد أدارها الفنان المسرحي عبد الجبار خمران عضو الهيئة المديرية لمهرجان أوائل ناغ لفنون ومسرح الشارع من المغرب، وشارك فيها كل من الباحث والفنان والمترجم المسرحي المعروف د. محمد سيف العراق فرنسا، والفنان والباحث المسرحي د. نايف خلف الثقيل مدير عام الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون من السعودية والمخرج المسرحي عمرو قابيل مؤسس ورئيس ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي من مصر، والباحث والفنان المسرحي د. أحمد محمد عبد الأمير من العراق، والناقد والكاتب المسرحي إبراهيم الحسيني مدير تحرير جريدة "مسرحنا" من مصر، والباحث د. حسن عبود النحيلة والباحث المسرحي د. غنام محمد خضر رئيس اتحاد أدباء محافظة صلاح الدين من العراق والناقدة عزة القصاي من سلطنة عُمان والباحث د. دلشاد مصطفى من العراق والباحثة والمخرجة المسرحية د. سناء فرح من الجزائر. وفي اليوم الثالث من الملتقى أقيمت الندوة الثالثة (تجارب من مسرح الشارع) بإدارة الفنان المسرحي سامي الزهراني رئيس فرقة الطائف المسرحية من السعودية، وشارك فيها المخرج المسرحي مازن الغرباوي مؤسس ورئيس مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي من مصر، والفنان المسرحي محمد النبهي رئيس فرقة مسرح الدن للثقافة والفنون ورئيس مهرجان الدن الدولي لمسرح الكبار والطفل والشارع من سلطنة عُمان، والفنان المسرحي طلال أيوب رئيس ملتقى حضبة لفنون ومسرح الشارع من تونس والناقدة د. منتهى المهناوي من العراق، والفنان أيوب مطية مدير مهرجان مراكش الدولي لمسرح الشارع من المغرب، والباحثة داليا همام من مصر، ود. كريم خنجر مؤسس ورئيس مهرجان بغداد الدولي لمسرح الشارع من العراق، والباحثة بدور الموسى من سوريا، والفنان نزار الكشو من تونس والباحثة والفنانة بكره تونسي مديرة ملتقى تبسة لمسرح الشارع من الجزائر، ود. إيمان الكبيسي من العراق. واستهدفت هذه الندوات الوصول بمخرجات يمكن الاستفادة منها مستقبلاً في رسم معالم مسرح الشارع مفاهيمياً.

- ما مدى أهمية إقامة ملتقيات خاصة لهذا النوع من المسرح "مسرح الشارع" وماهي

الملتقى لم يضم عروضاً مسرحية واشتمل على محور

فكري بعنوان (مسرح الشارع أم المسرح في الشارع؟)

فكرة إقامته حينها ولكن ومن أجل عدم وأد التجربة قبل ولادتها قررنا تنظيمه تحت يافطة "وسائطياً" وليس "أون لاين" وبدون عروض للتفريق بين كلا التوصيفين لأننا بطبيعة الحال جميعاً نستثمر الوسائل مختلف أنواعها للتواصل فيما بيننا.

- ما هي أهداف إقامة هذا الملتقى في هذا التوقيت؟

مع وجود جائحة كورونا بشكل واقع مُعاش حالياً ومع جُملة التساؤلات التي شهدناها من قبل عموم المسرحيين حول غياب المسرح والممارسة المسرحية وتعطيلها بسبب ظروف الجائحة، جاء الملتقى لتتضح أهمية الالتفات لوجود مسرح الشارع في الحياة المسرحية العربية، من خلال قيام جميع فعاليات الملتقى بمناقشة السؤال الجدلي (مسرح الشارع أم المسرح في الشارع) الهدف منه الوصول بمخرجات ترشح عن ندوات الملتقى يمكن الاستفادة منها مستقبلاً في رسم معالم مسرح الشارع مفاهيمياً، ولعل من أهم أهداف الملتقى التأكيد على وجودنا كمسرحيين نتحاور بشتى الوسائل المتاحة، رغم تقطع السبل للتلاقي فيما بيننا، فاخترنا الحوار والجدل المعرفي حول مسرح الشارع للتخفيف من ظروف الجائحة وقسوتها.

- نود أن نتعرف على أهم المحاور الفكرية في الملتقى؟

الملتقى لم يضم عروضاً مسرحية، ويشتمل على محور فكري رئيسي بعنوان (مسرح الشارع أم المسرح في الشارع؟) تقدم عبر ثلاث ندوات فكرية من خلال وسيط زووم، انطلقت جميعها في تمام الساعة 10 مساء بتوقيت مكة وبغداد خلال أيام الملتقى وكان متاحاً لمن يرغب بالمشاركة، وقد شارك في الندوة الأولى التي حملت عنوان (مسرح الشارع - أنساق مفاهيمية) وتولى إدارتها كل من الباحث المسرحي د. عامر صباح المرزوك من العراق، والناقد المسرحي د. أحمد بلخيري من المغرب والباحث د. إياد السلامي، والفنان والكاتب المسرحي سعد هادي من العراق، والفنان والباحث حسام مسعد من مصر، والناقد حمه سوار عزيز والباحثة د. فاتن حسين ناجي من العراق، أما في ثاني أيام الملتقى الأربعاء 22/7 فكانت الندوة الثانية (مسرح الشارع - اتجاهات

العصر الحالية التي أصبحت بصرية عامة لا غنى عنها بوصفها "أي الوسائطية" من أبرز تدييات العصر ولأن المسرح هو انعكاس طبيعي لظروف عصره الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فقد لجأ جميع المسرحيين في عموم العالم ومنهم المسرحيون في بلدان العالم العربي إلى توظيف الوسائطية في "زمن الكورونا" بغية تقديم نشاطاتهم المسرحية المتعددة وبغية تجاوز هذه المحنة عبر استثمار وسائط التواصل الاجتماعي وتطبيقات البث المباشر المتعددة لتقديم العديد من المهرجانات المسرحية التي أخذت صفة "أون لاين" والورش المسرحية والندوات المسرحية الوسائطية وخصوصا في الأسابيع الأولى التي شهدت تفشي الجائحة بشكل واسع تطلب فيها البقاء في المنازل وتوقفت جميع أنواع الحركة والسفر برا وبحرا وجوا.

- المسرح في الشارع ومسرح الشارع.. نود أن نتعرف على الفارق بين المصطلحين؟

هناك فرق واضح وجذري يكمن في أن مسرح الشارع هو كل عرض مسرحي يتم تجهيزه وتقديمه في الفضاءات المفتوحة عوضا عن المسارح والصالات المغلقة ودون وجود سمة "التفاعلية" التي تمتاز بها عروض مسرح الشارع، وهذا ما تحدهه جملة من التعاريف لمفهوم مسرح الشارع، إذ إن كاتب السطور يعرف مسرح الشارع بوصفه كل عرض مسرحي يقدم في الشارع والساحات والأماكن العامة متخذًا من الناس المتواجدين عشوائيا جمهورا له، ومستلها موضوعاته من الواقع اليومي بهدف إيصال أفكاره عن طريق المشاركة التفاعلية مع العرض، لذا فإن مفهوم مسرح الشارع خاضع للعلاقة الثنائية التي تربط مكان تقديم عروضه بتفاعل الجمهور المجتمع عشوائيا معها.

- ما رأيك في الاتجاه إلى إقامة المهرجانات "أون لاين"؟

إن تنفيذ فكرة مهرجانات المسرح "أون لاين" جاء مشوها فليس كل المسرحيين لديهم ذات البرنامج، كبرنامج "زووم" وبرنامج "جو تو ميتنج" وغيرهما من التي يحتاجها بث العروض في آن واحد لأن فكرة "أون لاين" تتطلب تواجد الجميع في وقت واحد وضمن برنامج بث واحد بما يضمن عنصر التفاعل بين الجميع وسائطيا، فيما تجاهلت هذه المهرجانات أهمية البث المباشر للعرض المسرحي وليس كما حصل فيها من إعادة لبث عروض سابقة عبر وسيط "اليوتيوب"، إذا ما أخذنا في الاعتبار أن ممارسة المسرح تحتاج إلى الحضور المادي والتواصل الكيميائي بين المتلقي والمؤدي أن يحقق فعلا التأثير والتأثر الذي عرفت به تلك الممارسة، لكن هذا لا يمنع من الإشارة إلى تجربة ناجحة تجسدت بمبادرة "شارع الحجر" وسائطيا لفناني الشارع في المملكة المغربية التي دعت إليها وأشرفت على تقديمها فيدرالية المغرب لفنون الشارع.



مسرح الشارع هو العروض التي تقدم في الشوارع والساحات والأماكن

العامة وتهدف إلى إيصال خطاب معرفي بالاعتماد على تفاعل الجمهور

المسرحية في ظل مجموعة من الإجراءات الصحية التي تم فرضها ومن الواجب اتباعها.

- وماذا عن أهم إصدارات الملتقى؟

حرصنا كإدارة ملتقى على أن تكون فعالياته مختلفة جملة وتفصيلا عن مثيلاتها من الفعاليات والمهرجانات المسرحية التي شهدناها خلال هذه الفترة فمع الزخم الإعلامي والتغطية والمتابعة الواسعة من قبل جميع المسرحيين في العالم العربي والاهتمام من قبلهم بفعاليات الملتقى عبر التغطية الإعلامية المتميزة التي حظي بها ملتقى بابل لمسرح الشارع حرصنا مع الحوارات والنقاشات حول مسرح الشارع على أن يكون هناك إصدارات عن الملتقى، كتابان الأول هو "مسرح الشارع أم المسرح في الشارع" تحرير ومشاركة د. عامر المرزوك وضم هذا الكتاب جملة الأبحاث والدراسات التي تمت بطريقة الاستكتاب من قبل عدد من الباحثين والباحثات عراقيا ودوليا، والكتاب الثاني "مسرح الشارع - دراسة ونصوص" للدكتور بشار عليوي وضم عددا من نصوص مسرح

- ماذا عن المكرمين في الدورة الأولى من ملتقى بابل الأول؟

لا يوجد مكرمون في هذه الدورة، لكننا قررنا أن نحتفي ونكرم "مسرح الشارع" كفعالية إنسانية ومعرفية مؤثرة في حياة الناس من خلال تسليط الضوء على أهميته عبر وجود ملتقى باسمه.

- ما أبرز الصعوبات التي واجهتها إدارة الملتقى عند إقامته؟

الحمد لله وبفضل جهود ومشاركة جميع المشاركين معنا، استطعنا التغلب على الصعوبات التي واجهتنا وحتى إصدارات الملتقى ورغم أن الملتقى يقام باسم جامعة بابل ولكنه أقيم بتكاليف شخصية وجهود ذاتية.

- في رأيك هل سيتغير شكل المسرح بعد جائحة كورونا؟

لأننا نعيش عصر الوسائطية التي تعد جزءا مهما في عصرنا الحالي حينما غدت ثقافة قائمة بحد ذاتها انطلاقا من ثقافة

كثير من الأطروحات النظرية لم تستطع أن تخرج بنتائج

علمية عملية تعكس ماهية مسرح الشارع

بعد حصوله على جائزة الدولة في الآداب

د. فوزي خضر: المسرح ظل صامدا لآلاف السنين وسيظل ولن ينتهي

د. فوزي خضر شاعر ومؤلف مسرحي وله كتابات ودراسات في الأدب والتاريخ، حصل على ليسانس الآداب - قسم اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية وآدابها جامعة الإسكندرية ١٩٨٩ بتقدير «جيد». ثم درجة الماجستير في «الموشحات في العصر الغرناطي ١٩٩٥» بتقدير «ممتاز» ثم الدكتوراه في «عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون ٢٠٠٠» بمرتبة الشرف الأولى.

حصل على العديد من الجوائز منها جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٤ ثم جائزة الأمير عبد الله الفيصل في الشعر المسرحي عام ٢٠١٩، ثم فاز مؤخرا بجائزة الدولة للتفوق في الآداب.. لذا كان لنا معه هذا الحوار..

حوار: عماد علواني

كيف استقبلت خبر فوزك بجائزة الدولة للتفوق في الآداب؟ وماذا تعني لك هذه الجائزة؟

كان استقبالي لخبر فوزي بجائزة الدولة للتفوق في الآداب استقبالا سعيدا للغاية، ويشعر الإنسان أنه يسير في الطريق الصحيح. فلجائزة الدولة للتفوق مكانة خاصة عندي، فالإنسان مهما حصل على جوائز يظل تكريم دولته له هو التكريم الأهم.

كيف تم ترشيحك لهذه الجائزة؟ وما هي شروطها؟

جائزة الدولة للتفوق هي جائزة يستطيع الإنسان أن يتقدم لها بنفسه ومن الممكن أن ترشحه إحدى الجهات المعتمدة في الترشيح لدى المجلس الأعلى للثقافة، وقد شرفت بترشيح آتيليه الإسكندرية لي، وبهذه المناسبة أشكر الآتيليه ورئيسه د. محمد رفيق خليل ومجلس إدارته وأشكر كل من رشحن في القائمة القصيرة، وأشكر بالتأكيد لجنة الجوائز بالمجلس الأعلى للثقافة. أما عن شروط الجائزة فتستلزم أن يكون الأديب منتجا لمدة 15 عاما على الأقل، تصدر له أعمال على هذا المدى الواسع من السنوات، وبالطبع كلما كان له رصيد فني وثقافي معترف به كلما ساعده ذلك في حصوله على الجائزة.

ما أبرز هذه الجوائز التي حصلت عليها من قبل؟

رما كانت أهم الجوائز بالنسبة لي حتى الآن، هي الجائزة الأولى في الشعر عام 1972 بالثقافة الجماهيرية، حيث كانت أولى الجوائز التي تقدمت لها وحصلت عليها، ثم جائزة (أندلسية) في الشعر عام 1998 حيث حصلت عليها وأنا أمر بظروف قاسية. وهي جائزة تمنحها مؤسسة أندلسية في الثقافة والعلوم، وتمنح جائزتين سنويا إحداهما في الشعر والثانية لأفضل مشروع هندي في مصر.

وقد حصل على هذه الجائزة من قبل أستاذي محمد إبراهيم أبو سنة. وجاءت جائزة الدولة التشجيعية في الشعر عام 1994 فكان عاما سعيدا بالنسبة لي حيث حصلت فيه أيضا على الجائزة الثانية في التأليف المسرحي على مستوى البلاد العربية. وفي 2019



العقل العربي قادر على أن يقود الحضارة الإنسانية

كما قادها من قبل إذا توفرت الأسباب

تكريم الدولة هو الأهم بالنسبة لي، وسعيد بالجائزة جدا



حصلت على جائزة الأمير عبد الله الفيصل العالمية في الشعر، فرع الشعر المسرحي، وخلال ذلك حصلت على عدد لا بأس به من الجوائز لعل أهمها الجائزة الأولى في التأليف الإذاعي على مستوى الإذاعات العربية عدة سنوات عن تأليف برنامج (كتاب عربي علم العالم) ربما كانت هذه هي أهم الجوائز.

ما أهم الأعمال المسرحية التي كتبها؟

صدر لي 78 كتابا متنوعا بين الشعر، والمسرح، وأدب الطفل، والدراسات النقدية والكتب التاريخية، وقد طبعت هذه الأعمال في مصر والسعودية وقطر والكويت والأردن. أما الأعمال المسرحية فقد كتبت مسرحية الأسطورة التي عرضت على مسرح قصر ثقافة الحرية عام 1973 من إخراج سعد الدسوقي، وأوبريت صفحة جديدة وقد عرض في القلعة بالقاهرة، والمجمع الثقافي بدمنهور، ومركز الإبداع بالإسكندرية عام 2002، ومسرحية (الشيخ الرئيس.. ابن سينا) التي حصلت على جائزة الأمير عبد الله الفيصل، ومسرحية (صاحب التذكرة.. داوود الأنطاكي) ومسرحية (الحسن بن الهيثم) الذي كان أول من فكر في بناء السد العالي.

ما أبرز المحطات الفنية والثقافية في مشواركم؟

البدائية في كتابة الشعر بعد أن تعلمت الأوزان على يد زميلي بالمدرسة الثانوية الشاعر فهمي إبراهيم، كنت حريصا أن أستكمل أدواتي من الناحية اللغوية والعروضية وغير ذلك، إلى أن حصلت على الجائزة الأولى في الشعر عام 1972 وكانت المحطة الأولى بالنسبة لي. نزلت من الإسكندرية للقاهرة وأنا أشعر أنني أعظم الشعراء، وذهبت للشاعر حسن توفيق، وكان مديرا لمكتب الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور، وقدمني للأستاذ وقدمت له أشعاري، فقرأ حوالي عشر قصائد، ثم قال قم بنا للإذاعة فعندي موعد مع الأستاذة هدى العجمي لتسجيل برنامج مع الأدباء الشبان. ذهبت للإذاعة ومعني قصائدي لكن الأستاذة هدى العجمي قالت له نحن نناقش الدواوين المطبوعة، فقال لها عبد الصبور: أعلم ذلك ولكن فوزي خضر هو الشاعر القادم، وقدم عني حلقة في غاية الروعة، قدمني بها للأوساط الأدبية، وكان حريصا على أن ينشر لي باستمرار في مجلة الكاتب حينما كان رئيسا لتحريرها. ثم ذهبت لمقهى ريش حيث تعرفت على الشعراء نجيب سرور ومحمد عفيفي مطر وغيرهما، وجاء يوم الجمعة ومجلس نجيب محفوظ فجلست معهم، حينها كان محفوظ يتحدث عن الأدب والجغرافيا، وكيف يؤثر موقع الأديب الجغرافي من حيث سكنه ومعيشتته في تواجده الأدبي، ثم تحدث عن المسرح والرواية وغيرهما، إلى أن بدأ الحديث عن الشعر فتقدمت بمقعدتي للأمام وكنت أجلس مجاورا للأستاذ فاروق عبد القادر، إذ إن الحديث عن الشعر وأنا أرى نفسي أعظم الشعراء، فتحدثت نجيب محفوظ عن شعراء واتجاهات ومذاهب شعرية لم أسمع بها من قبل ولم تمر علي، فتراجعت بمقعدتي وعدت للإسكندرية وأنا مؤمن بأن الشاعر والأديب لا بد وأن تتوفر له ثقافة عريضة في كل المجالات، عدت وأنا أشعر بضائتي ولم يعد لدي الإحساس بأني متفوق، بل شاعر جاهل لا بد أن يقرأ.

فحكفت على القراءة يوميا لمدة سبع ساعات في أي شيء وكل شيء، أي كتاب يقع تحت يدي أقرأه وأستوعب ما فيه، هكذا علمني نجيب محفوظ دون أن يقصد. وفي عام 1991 كنا في جلسة وكان نجيب محفوظ يمدح ثقافتني التي تتبدى في برنامج (كتاب عربي علم العالم) فقلت له: أنت الذي جعلني قارنا دون أن تصحني بالقراءة، وما زلت أشعر حتى الآن بحاجتي للقراءة. وفي منتصف السبعينيات كنت ألتقي أمل دنقل كثيرا وأفخر بأنه كتب لي بخط يده بين قوسين (المستقبل لك).

بدأت حين ذلك أكتب القصيدة المدورة وهي قصيدة عبارة عن دفقة شعورية كبيرة تتشابه فيها التفعيلات من بدايتها لنهايتها فكأنها هي صرخة من شاعر للوجود. وقد كتب عني د. عزالدين إسماعيل فكانت كتابته دفقة قوية لي للاستمرار في هذا الشكل الشعري. وفي الثمانينيات بدأت أكتب الشعر الروائي فالديوان عبارة عن قصائد تمثل حكاية طويلة أو تمثل سيرة ذاتية، ثم انتقلت إلى القصيدة القصيرة جدا، فنشرت عددا كبيرا منها في مجلة الشعر حين كان رئيس تحريرها د. عبد القادر القط، وقد أثنى على كتاباتي في هذا الشكل.

وقد كان أول ديوان يصدر في هذا الشكل لهذه القصيدة هو ديواني (قطرات من شلال النار) عام 1993 ثم أعقبه ديوان شطايا للشاعر أحمد سويلم، ثم ديوان للشاعر عزت الطيري ثم توالى الدواوين وأطلقت المسميات المختلفة على هذا اللون، فقبل القصيدة التلغرافية، والقصيدة (الهايكو) نسبة إلى تسميتها في اليابان وغيرها من المسميات، كانت هذه هي أبرز المحطات الأدبية في حياتي.

- وماذا عن برنامج كتاب عربي علم العالم هذا البرنامج الإذاعي الذي استمر لسنوات؟

البداية حين اجتمعت مع المخرج العبقري مدحت زكي والأستاذ أمين بسبوني، واتفقنا على عمل برنامج يعيد للعلماء العرب حقهم

الذي سلبه الغرب، فعلى سبيل المثال يرتبط اسم نيوتن بالجاذبية الأرضية، بينما يقول جورج سارتون وهو من أهم مؤرخي العلم في العالم، إن أبا الريحان البيروني هو مكتشف الجاذبية وليس نيوتن.

وتقول المؤرخة الألمانية زيجرد هونكه، وهي من أشهر مؤرخي العلم، إن مخترع الآلة البخارية التي طورت صناعة وسائل المواصلات ليس (إيستفانسون) وإنما تقي الدين محمد بن معروف القاضي المصري.

بدأنا في تقديم هذا البرنامج الذي يقول إن العقل العربي قادر على أن يقود الحضارة الإنسانية كما قادها أجداده، وأن يعلم العالم في الفروع كافة، إذا توفر لأبناء الأمة الرغبة الحقيقية في التقدم، وأخلصوا العمل والتعلم وكانوا أمناء في محاولة التوصل لحقائق العلوم، وإذا ساعدتهم الدولة بتوفير ما يحتاجون إليه من معامل وغيرها. وخلال البرنامج تحدثت عن إنجازات العلماء العرب الذين أسهموا في تقدم العلم العالمي كل في مجاله، مثل جابر بن حيان في الكيمياء وابن سينا في الطب وغيرهما، وذلك من خلال شكل درامي، فهو مسلسل في عشر حلقات يذكر من خلال المواقف الدرامية، بعض المعلومات عن الكتاب بطريقة غير مباشرة بلغة فصحة بسيطة وصلت للباعة في الأسواق ووصل الهدف من البرنامج لكبار المفكرين، والأدباء، فأثنى عليه اليمين واليسار، مثل الشيخ محمد الغزالي، ونجيب محفوظ، ونهاد شريف، ويوسف عيسى وغيرهم. وقد أذيع من هذا البرنامج ثلاثة آلاف حلقة في عشرين دولة، وفاز بنصيب الأسد في جوائز الإذاعات العربية.

ما رأيك في الحركة المسرحية المصرية قبل أزمة كورونا وتوقعاتك لما بعدها؟

قبل كورونا كنا أمام حركة مسرحية جيدة، تطمح إلى تحقيق شيء جديد، وخصوصا مع ظهور عدد من الفنانين والمخرجين الشباب الذين يملكون قدرات طيبة. أما توقعاتي عن مستقبل المسرح بعد كورونا وفي ظل التقدم التكنولوجي كالتكنولوجيا كالميديا، فأقول إن المسرح هو الفن القوي الذي عاش منذ آلاف السنين ومر عليه حالات كثيرة من التطور التكنولوجي وظل صامدا وموجودا وله تأثيره لن يؤثر فيه في اعتقادي توجه تكنولوجي جديد.

فحين ظهرت السينما قبل إن المسرح انتهى عصره، وحين ظهر التلفزيون أيضا، ولكن ظل المسرح وسيظل المسرح هذا الفن القوي المرتبط بمشاعر الجماهير، المرتبط بالتفاعل بين الممثل وبين الجماهير، فهو لا ينتهي، أما الاستفادة في المسرح من أي توجه تكنولوجي فهو متاح لمن يقدر عليه.

ختاما، رسالة توجهها لشباب المسرحيين وشباب الشعراء..

أريد أن أوجه رسالتي لشباب المؤلفين المسرحيين، فأنا مقتنع بمواهب وكفاءات المجال التنفيذي في المسرح، إخراجا وتمثيلا ومهندسي ديكور وإضاءة وغير ذلك، لكنني أتوقف ببعض التحفظ عند المؤلف، علينا أن نبحت دائما عن الجديد ولا نكون مأسورين للإطار التألفي الذي سبقنا في أي عصر من العصور. أما لشباب الأدباء الشعراء فأقول إن الشعر مشكلته في هذه المرحلة هو أنه يوجد حقيقيون تتوه أصواتهم بين كثير من الأدعياء الذين ينشرون غثاء لا يمت للشعر بصله، ويصنفون كتبهم بوصفها دواوين شعر وهي ليست بشعر، الأصوات الجادة تائهة وسط الأثرية التي استسهلت الكتابة دون أن يمتلكوا الشعر.

نجيب محفوظ دفعني للقراءة دون أن يعرف أو يقصد

فنانو و لاعبو الأراجوز حملوا على عاتقهم إحياء هذا الفن



هل إندثر فن الأراجوز؟

كان يقدم في الشارع بأشكال عدة على مستوى مكان الفرجة (الشوارع والمقاهي /الموالد الشعبية / عربات تصنع خصيصا لتقديم فن الأراجوز بجوار المدارس)

ويعتمد فن الأراجوز على لاعب له مهارات كثيرة منها الإرتجال وسرعة البديهة وخفة الظل والغناء (صوته حلو يفهم بالفطرة علم النغم) ومهارة تحريك العرائس ا لقفاز (الجوتى) وأبضا لابد أن يكون حافظا لنمر الأراجوز (وهي عبارة عن تراث شافهي يتوارثه عن أبيه أو معلمه) ويلعب بالأمانة أو (الزمارة) وهي أداة تضع في فم لاعب الأراجوز لتصنع صوته المميز ولها أشكال متعددة . ويصاحب الأراجوز شخصية الملاغى أو الملاغتى (وهو مساعد الأراجوز) ولابد للملاغتى أيضا من أن يكون لديه مهارات خاصة منها العزف على الترومبيطة (مثل السنيرفى الآت الايقاع الغربى) والطلبة البلدى ومهارة الغناء وأيضا سرعة البديهة وهو يعزف الإيقاع المصاحب لغناء الأراجوز ، فهو حلقة الوصل بين الأراجوز والجمهور . ولابد من حفظه لنمر الأراجوز . والحقيقة أن معظم لاعبي الأراجوز كانوا في بداياتهم يلعبون دور الملاغتى حتى أصبحوا لاعبي أراجوز وكلهم ليس لديهم حظ في التعليم (القراءة والكتابة) وأيضا مستواهم المادى بسيط (فقير)، لهذا كان يمارس مهنة فن الأراجوز للتكسب ولهذا لم نحصل اى مخطوطات بايادى لاعبي الأراجوز الحقيقي (الشعبي)

وفي البداية كانت هذه المهنة مزدهرة في الخمسينات والستينات والسبعينات من القرن الماضى وذلك لكثرة الموالد الشعبية في مصر من أقصاها إلى أقصاها ، وأيضا لعدم وجود عالم الميديا في ذلك الوقت وانتشار الفضائيات والستالايت ولكن مع مرور الوقت وأيضا زيادة السكان وتقلص مساحات الأراضى التي تقام عليها الموالد الشعبية في بدايات الثمانيات بدأ يتقلص دور الأراجوز في الشارع وانتشاره ويتناقص أيضا عدد لاعبي هذا الفن لعدم جدوى دخله النقدي الذي أصبح فئات لا يقاوم غلاء المعيشة نفتح ملف فن الأراجوز لتتعرف على عدة أطروحات مختلفة ومنها لماذا تراجع هذا الفن وما السبل لتطويره .

رنا رافت



محمد سلامة



فوزي خضر



السيد فهميم

وأغلبهم مفتقدين لروح (الأرجزة) الحقيقية وهناك طبقة المهتمين وجدو ضالهم بدمية الأرجوز فحملوه بأفكارهم ويغزون به البيوت والتجمعات وبالتالي هناك تنوعات بأوجه مختلفة كلها تحمل لواء عودة وتفعيل دور الأرجوز ك ضروره مجتمعية أراها كلها مصنعة ولحظية ولكنها محموده لتحريك الماء الراكد ومن المؤكد ظهور حقيقي للأرجوز ربما بمعطيات مختلفة وأدوات مختلفة وصوره أيضاً مختلفة تتناسب مع العقل الجمعي المصري الأرجوز الدمية فقط طرطور وجلباب أحمر أما الوجه فيحمل ملامح كل الوجوه المصرية الأرجوز الحقيقي أصبح متلبسنا جميعاً فكلنا يحمل بداخله (أرجوز)

فن الأرجوز ليس له رابطة

أشار الفنان محمد عبد الفتاح سلامة إلى أسباب تراجع هذا الفن إلى عدم وجود رابطة أو معين من وزارة الثقافة بالإضافة إلى أن من يهتمون هذه المهنة معدودون على الأصابع وليس لهم نقابة تساعدتهم وتساندهم وهناك ضرورة لتوظيف فن الأرجوز من خلال جهات تطور لتنمي وتبرز هذا الفن للأفضل مصريا وعربيا ودوليا وشدد عبد الفتاح إلى أهمية إستجابة وزارة الثقافة لعمل رابطة للأعبي فن الأرجوز في مصر تحت رعايتها وإعلان أسماء للأعبي الأرجوز في مصر الفعلين.

الفن للناس وليس "كهنات"

إرتكز الفنان عاطف أبو شهبه إلى عدة نقاط لتراجع فن الأرجوز ومنها أن فن العرائس لم يكن له لسنوات طويلة أقسام متخصصة في أكاديمية الفنون سوى مؤخرا في المعهد العالي للفنون الطفل، بالإضافة إلى أن فن الأرجوز هو فن تراثي شعبي وممارسي هذا الفن كانوا منغلقيين على أنفسهم ويعتمدون بشكل كبير على مجهودتهم الذاتية فلن يستطيعوا توصيل هذا الفن وتعليمه لإجيال مختلفة لأنهم يعتبرونه سر والفن ليس سرا أو "كهنات" فالفن للناس يجب العمل عليه وتوصيله لكل الأجيال جعلت الأرجوز البطل في نص "الأرجوز الكسلان" بينما ذكر الكاتب السيد فهميم تجربته مع الأرجوز فقال عندما فكرت في تقديم نص "الأرجوز الكسلان"

جابر والشاعر أحمد زيدان وهي تعد بداية لكتابات جديدة للإرجوز ولن نستطيع تقييم التجربة الآن ولكني أدعوا كل كتاب الدراما

هناك تباين كبير في الراغبين بعودة (الأرجوز) للواجهة

آثار الفنان محمد قطامش نقطة هامة في حديثه عن فن الأرجوز فقال "من الطبيعي ونحن على أبواب النظام العالمي الجديد أن تبحث الأمم والشعوب عن ما يجعلها متميزة عن غيرها ولن يتأتى ذلك إلا بالرجوع للهوية الأصلية والإقليمية والبحث فيها عن ما يتناسب للمحاكاة عالمياً من هنا وبعد ما مرت به المجتمعات الشرقية والعربية من هوجات ثقافية وفنية كان للغرب الدور الأكبر فيها فقد طال المجتمع المصري جزئياً كبير من ذلك سلباً وإيجاباً كما أن تعدد الوسائط وتنوع أدواتها الجاذبة كان له تأثير على حميمية التلقى للثقافة والفنون وخصوصاً الشعبية منها والتي كانت تقدم بالطرق التقليدية البسيطة للشارع (الأرجوز - الحاوي - المولد) وعدم رعاية الدولة لهذه الفنون وغيرها بل ومناهضتها في كثير من الأحيان لما تقدمه أفكار لها تأثير لا يخدم توجهاتها فأغفلت ما لهذه الفنون أثر عظيم في الحفاظ الهوية لأنها وببساطه شديده أصبحت فنون تراثية تضرب بجزورها في عمق المجتمع وفي لحظات تاريخية فارق إستشعر المجتمع بالغربة عن نفسه لما أثقلت به ثقافته من إملات أدت إلى شرح مجتمعي عميق فوجد نفسه في المساحة الفاصلة بين أكون أو لا أكون وزاد الإنتباه الرسمي والعوز الشعبي لضرورة وجود موتيف يعبر عن مكنون الشخصية المصرية ويحمل سميتها وأصيل موروثها وتراثها (الأرجوز)

وعلت الأصوات الداعية والداعمه للأرجوز وضرورة حضوره ولكن ! هناك تباين كبير في الراغبين بعودة (الأرجوز) للواجهة فهناك من يريد عودته منضبطة وأكاديمية مجمدة (أرجوز بكرفته) وهناك من يريد عودته شعبية منمقة من خلال مؤسسة رسمية وأخرين يتشددون بأنهم الورثة الحقيقيين لبقايا أرجوزاتهم

لم يتطور هذا الفن لأنه لم يكن لدينا فيما سبق ممر محفوظة للأرجوز

قال الفنان ناصر عبد التواب تراجع هذا الفن لأنه يبدو أنه لم يعد يؤدي الغرض للأعبي الأرجوز وذلك لأن الأرجوز بدأ يتقلص وجوده في الموالد وذلك نتيجة لتغير الشكل المجتمعي في مصر وهو بدوره ما قلل الدخل للمادى للأعبي الأرجوز ،

وعن سبب عدم تطور هذا الفن تابع قائلاً "لم يتطور هذا الفن لأنه لم يكن لدينا فيما سبق ممر محفوظة له بخلاف خيال الظل الذي تطور إلى صور وأشكال متعدد وصولاً ب "ثرى دي" ولعروسة "الكادر" وحتى عام 1990 لم يكن لدينا ممر مجمعة للإرجوز وقام بجمع النمر د. عصام أبو العلا في كتاب طبعته الهيئة العامة للكاتب وجمع في هذا الكتاب 6 ممر للأرجوز أما في عام 2005 قام د. نبيل بهجت بجمع ما يقرب من 19 ممر من الإرجوز التراثي عن لإعبي الإرجوز عم صابر وسيد الأسمر وغيرهم

وعن توظيف الإرجوز في أكثر من عمل مسرحي أشار قائلاً "هناك أكثر من تجربة لفنان لتوظيف الإرجوز ومنها تجربة المخرج إنتصار عبد الفتاح وتجربة الفنان بهاء الميرغنى د. كمال الدين حسين وأحمد إسماعيل وغيرهم وإستطرد قائلاً "أرى أن تطوير الإرجوز سيكون حول ما يقدمه الإرجوز وليس شكل الإرجوز وهذا بجانب العرائس الأخرى سواء كانت الماريونيت أو الباتو او خيال الظل ونسأل الله رفع البلاء الذي نعاني منه حتى تعود الحياة الفنية والمسرحية أخرى وحتى نقوم بتفعيل مدرسة الإرجوز التي وافقت عليها د. إيناس عبد الدايم والتي ستقام في المركز القومي لثقافة الطفل وأعتقد أنه من الضروري وجود هذه المدرسة على مستوى المحافظات كما أن المركز القومي لثقافة الطفل قام أثناء فترات الحظر بتقديم ممر للإرجوز وذلك من خلال قناة اليوتيوب الخاصة بها كما بادر الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف رئيس المركز القومي لثقافة الطفل بكتابة بكتابة ممر للإرجوز بعنوان "الأرجوز يعظ" بالإضافة إلى مشاركة مجموعة من الفنانين في كتابة ممر للإرجوز ومنهم أحمد



احمد زيدان



سيد السويدي



عاطف أبو شهبة

الأراجوز هو واحد من أهم وأقدم فنون الشارع

تابع " بدأت علاقتي بالأراجوز في عام 96، 97 في عرض "الظاهر بيبرس" إخراج هشام السنباطي وعرض موسم واحد في مركز الهناجر للفنون ولاقى العرض إستحسان كبير حيث طلب منى د. عبد العزيز حمودة طباعة الأشعار مع النص في حالة طباعته مره أخرى ثم بعد ذلك قمت بكتابة مونودراما بالفصحى عن الأراجوز وقد شاركت في الجلسة النقاشية الخاصة بالأراجوز والتي طرحت عدة آراء حول إشكاليات هذا الفن

علينا أن نعود مرة أخرى لتقديم الأراجوز كما كان يقدم وبوجهة نظر مختلفة ذكر الفنان ناصف عزمى مؤسس فرقة الكوشة، أن الأراجوز تم توظيفه في العديد من الاعمال وبشكل طفولي للغاية فأصبحنا نقدمه للإرشاد والتعليم وأصبحنا نهتم بحديثه أكثر مما يفعله ونحن في فرقة الكوشة نقدم الأراجوز ونقدم العديد من العروض ودائما هناك عدد كبير من الجماهير يشاهدوننا فقد قدمنا ما يقرب

ما يقرب من 300 عرض وتابع "علينا أن نعود مرة أخرى لتقديم الأراجوز كما كان يقدم الشخصية التي لها طابع محدد ولها صوت محدد ولها أداء محدد تنهزم وتنصر وأضاف قمنا بتقسيم الأراجوز إلى قسمين الأراجوز الإرشادي وهو شيء ساذج للغاية وسقيمة ولا تستخدم إلا لبضع دقائق والقسم الثاني أنه فن قديم وتراثي وعن تطوير فن الأراجوز قال " لكل فن جمهوره وهناك ضرورة لتواجد لاعبين جيدين وتواجد مساحات وأماكن لتقديم هذا الفن وتطوير شكل الأراجوز

بداية تعليم الفن عن الأطفال

إقترح دكتور جمال الموجي للإستفادة من الأراجوز أن يقدم في جميع قصور الثقافة وفرق الهواة وفي النجوع والعمل على تطويره رسما وتنفيذا وتصميما وهو ما يجعل كل الشباب والأطفال يخرجون طاقتهم الإبداعية في تقديم هذا الفن ومن الممكن الإستفادة من هذا الفن كبداية تعليم الفن عند الأطفال وهو شيء هام يدعو للتأمل ، وتابع من الطبيعي تراجع هذا الفن فدخول وسائط جديدة للفنون ومنها السينما والتلفزيون وغيرها أدى إلى ذلك وخاصة أن هذا الفن ظهر في القرن الخامس عشر إى منذ خمسمائة

ومنها فكرة العروسة وصناعتها وكم عدد من يصنعون هذه العروسة بالإضافة إلى غياب شكل العروسة الشكل التراثي المتعارف عليه كما أن الأراجوز عروسة "سليطة اللسان" وكانت تقدم بهذا الشكل في الموالد وحتى يتم تخطى هذه الجزئية بدأ الأراجوز يدخل في فكرة الأراجوز التوعوي فالأراجوز يتم ترويضه فهل هذا في صالح الأمر أم لا يحتاج منا إلى التأمل والمناقشة .

وأضاف "نحتاج إلى تطوير هذا الفن على مستوى الصورة والكتابة له فيعاني هذا الفن من ندرة في الكتابة له والأمر قائم على الإرتجال والنمر القديمة وبالتالي لانجد أفكار جديدة.

وإستطرد قائلا " هناك نقطة هامة يجب الإشارة لها وهي أن الملاغى أصبحت مساحته أكبر من مساحة الأراجوز ويرجع ذلك لأنه من الضروري وجوده مع الأراجوز حتى يتسنى لنا فهم ما يقوله الأراجوز ومن وجهة نظري ومع إتساع مساحة الملاغى هناك ضرورة بأن يطور أدواته كمثل وممارس لفنون الفرجة وعن تجاربه وعلاقته بالأراجوز



محمد عبد الحافظ ناصف

فكرت في تقديم نص للإطفال فهي عروسة محببة للإطفال فهو مشاغب سريع البديهة يتمتع بخفة ظل فكل هذه التفاصيل محببة للإطفال كما أن الطفل يحب الشغف،وقدمت شخصية الملاغى بشكل مختلف فهو يقوم بتصحيح أخطاء الأراجوز فهو يعد بمثابة الشخصية الكاشفة للأراجوز وهي ما كانت تقدم في النمر القديمة،وحاولت أن أقدم الأراجوز بشكل جديد فبدلا من أن يكون مرة أو فقرة في المسرحية أصبح البطل الذي يحرك الحدث والذي يعلق ويتفاعل وفكرت في عمل سلسلة خاصة للأراجوز كتيبات مختلفة للأراجوز

وعن سبب تراجع هذا الفن أضاف " أرى أن الأمر يرجع لتطور المجتمع فهو شيء لا يعيب العروسة ولكنه تطور طبيعي لأى مجتمع ولكن المسرح هو الفن الوحيد الذي إستطاع الأستمرار وذلك لأنه يعتبر فرجة مباشرة ولكننا عندما يكون هناك إحياء للتراث يجب علينا الحافظ على الأراجوز من النسيان وذلك لأنها عروسة ثرية وطرحت وجهة نظر هامة في ملتقى الأراجوز والعرائس التقليدية وهي ضرورى أن يذهب هذا الفن للناس في النوادي والمدارس وغيرها من الأماكن وتقدم فقرات بيئية وفي العروض والحفلات وذلك حتى تكون هناك فقرة مخصصة للأراجوز حتى تتابع الأجيال الجديدة هذا الفن

الشاعر والناقد أحمد زيدان إرتكز في حديثه عن تراجع فن الأراجوز إلى عدة نقاط وهي أن إنتهاء أو تراجع إى فن يعود في المقام الأول إلى أنه لم يستطيع أن يخلق جمهوره أو يحتفظ به كما أن التواجد وإقامة فعاليات في الشارع عقب فترة الثمانيات أصبح له عدة مشكلات مشيرا إلى محاولات مجموعة من الفنانين إلى الحافظ على المهنة المنقرضة لذلك دخلت مهنة الأراجوز في "الصون العاجل للتراث" كما أن هناك فرق للأراجوز تتبع الأجهزة الرسمية وهو ما يمثل أيضا طريقة للحفاظ على هذا الفن بأن تكون له مساحة من الدعم

ثم إنتقل زيدان للحديث عن عدة مشكلات تخص الأراجوز



عاما ولكن علينا الإستفادة من هذا الفن وتوجيهه لمناحي مختلفة

موروث الأراجوز يحوى ١٤ فاصل

الفنان سيد السويسى أشار إلى عدة أسباب أدت إلى تراجع هذا الفن فقال ” إندثر هذا الفن في أوائل الثمانينات من القرن الماضى فقد توفى الفنان محمود شكوكو عام 1985 بالإضافة إلى أن الغالبية العظمى من فناني الأراجوز ليس لديهم جهة تهتم بهم كما أنه من الملاحظ أن جميع لاعبي الأراجوز بلا إستثناء يعاونون من الظروف الأقتصادية والمعيشية فلا يوجد إهتمام من قبل نقابة المهن التمثيلية بهذه الفئة بالإضافة إلى قلة أعداد لاعبي الأراجوز وتابع قائلا ” حتى يكون هناك أجيال تتعلم هذا الفن بشكل صحيح يجب العلم بأن هذا الفن يحوى 14 فاصل

وليس به إى زيادة

كما أن الأراجوز لا يقدم الضحك والفكاهة إلا عن طريق الموروث الخاص به

وبنظرة تاريخية سريعة أشار السويسى إلى أن هناك شخصيتان هامتان كانتا تصحاب الأراجوز وهما شخصية ”زنوبة“ و”عثمان“ فنزوبة شخصية حقيقية وكانت سليطة اللسان أما شخصية عثمان قدمت عام 1944 كانت شخصية رجل سودانى ويدعى عبد الواحد موسى أحمد راشد الذى صنع الأمانة المسببه لصوت الأراجوز عام 1899

وقدم شخصية عثمان لأنه رجل من السودان وله أغنية شهيرة من الموروث وقام بتأليفها الدكتور نبيل بهجت قام بعمل كتاب عن الأراجوز ولكن أصول وتاريخ الفرق مع د.



ناصر عهبة التواب



محمد قطامش

سيد على إسماعيل

وإستطرد قائلا ” لدى أقدم أمانة في التاريخ وحتى نحافظ على هذا الفن يجب أن نهتم بلاعبى الأراجوز وبالفنانين المهتمين بهذا الفن حتى تخرج أجيال جديدة تطور من هذا الفن العريق .

لم يتراجع فن الأراجوز

وبوجهة نظر مخالفة لما ذكر قال الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف رئيس المركز القومى للطفل أن الأراجوز لم يتراجع ولكن هناك ظروف ما حالت دون أن ينتشر هذا الفن بشكل كبير ومنها ظروف إنتاج العروسة وظروف إنتاج ”الإمانة“ وهى الأداة التى تقوم بإخراج الصوت الرفيع من الأراجوز التى يحبه الأطفال وهو يعد أحد الأسرار العميقة التى لا يبوح بها أحد من لاعبي الأراجوز وليس من السهل أن يبوح بها لاعب الأراجوز ولذلك ظل فن الأراجوز فى تصورى منخلق على مجموعة معينة من لاعبي الأراجوز وقد قمنا فى المركز القومى بعقد حلقة نقاشية فى المجلس الاعلى للثقافة للتعرف على شهادات وتجارب المحبين له من الأساتذة والمهتمين للتعرف على شهادتهم المختلفة كما أقمنا الملتقى الاول للأراجوز والعرائس التقليدية الذى شارك به العديد من فناني الأراجوز حيث أنه فى يوم 28 قد حدث شىء مهم إذ أعلنت منظمة اليونسكو الاعتراف بفن الأراجوز المصرى بوصفه تراثا عالميا ويجب وضعه على قائمة التراث والصون العاجل للحافظ عليه من الإندثار وهو حدث مهم لا شك وقد قمنا أثناء فترات الحظر بتقديم فمر مختلفة للأراجوز على قناة اليوتيوب الخاصة بالمركز القومى لثقافة الطفل

د. حسن عطية

السيرة والبصيرة

والعربي، كما نعلم ، ابتداء من السبعينيات الأولى بتحولاتها الفاجعة وصدوماتها الفجائية المتكررة، ومثل أكثر مبدعى تلك الفترة ومثقفها، اندمج في العمل العام والكتابة النقدية متأثراً بتجربة اليسار ورؤيته الاجتماعية ومنهجه المعرفي وآلياته البحثية وإطاره المرجعي ، ولست أستهدف في تلك الكتابة المجملة استقصاء تلك النقطة، فهذا يحتاج بالقطع إلى جهد أراه الآن مؤجلاً، فما يعينني هنا هو إشارة مجملة وكاشفة عن المرتكزات المنهجية العميقة في منجزه العلمي وأعماله النقدية، فقد ظل الناقد الكبير منذ بواكيره الأولى وحتى كتاباته الأخيرة، يرى تجربة المسرح والبناءات المعرفية في مجملها متولدة - بانعكاس جدلي - عن بنية تحتية وعلاقات وقوى اجتماعية تشكل الأساس المادى الذى تصدر عنه النتاجات والأنظمة المعرفية ومنها الظواهر الأدبية والفنية.

غير أن العلاقة بين البنيتين : الاجتماعية والفنية ، ظلت لديه جدلية وليست خطية أو مرآوية أوسببية ، وذلك ما يفسر كيف أنه في أعماله اللاحقة والمتابعة تداخل مع المنهجيات الحديثة ، واستخدم مصطلحاتها وإجراءاتها، وحاول استكشاف البنية والإشارات والرموز وبناء العلامات وإنتاج الدلالات بأشكالها المتعددة : الصريحة والضمنية والنسقية ، وغير ذلك ، ولكنه ظل في تصوري

تحولاته وتاريخه وأنساقه المضمرة.

مع المسرح، كما أشرت سابقاً، تجاوزت مجالات وتداخلت انشغالات وتوازت أطر فنية متعددة، شملت منذ بواكيره الأولى الشعر والسينما والفنون الشعبية، ومع تعدد المساحات، كان طبيعياً ، وتلك هى النقطة الثانية ، أن يصاحبها تنوع مماثل في أشكال الكتابة والمشاركات والحضور، مابين المقال والبحث المنهجي والدراسات ، في توازٍ وتداخل مع الحوارات الشفهية والسجلات والتعليقات المرسلة في الندوات والمؤتمرات والملتقيات ، وهى الإسهامات التى شهدت حضوره الممتد في محافظات مصر ومدنها الصغيرة وقرائها النائية ، و كذلك العواصم العربية ومراكزها ومنتد ياتها المسرحية المختلفة.

ومجدداً ، أينما التقيت مع أحد المشتغلين بالمسرح أو النقد أو غير ذلك من مجالات فنية، سوف تجد أثراً له وعلامة، وكلما تواجدت في عرض أو حلقة بحثية أو مؤتمر أو ندوة، سوف تراه ماثلاً ، طارحاً رؤاه باقترار علمي وحضور آسر، يثير القضايا والاختلافات مستهدفاً استجلاء العوالم المتخيلة للأعمال الإبداعية، وعلاقتها بواقعها الاجتماعى وانعكاساته الخفية.

ظهر حسن عطية وتواجد في المشهد الثقافي المصرى



محمود نسيم

ثلاث نقاط يمكن أن أستهل بها هذه الكتابة المجملة والمختزلة عن الدكتور حسن عطية ، الذى مثل لنا ، حياة وكتابة ، حضوراً دائماً وفاعلاً، وشكل قيمة متجددة وباقية، تبدت فيما استشعرناه جميعاً بعد غيابه الأخير من افتقاد يتنامى مع الوقت ، وأسى شفيف يتزأى ضاغطاً وعميقاً.

النقطة الأولى متصلة بتعدد المجالات والحقول المعرفية التى تحرك فيها وتفاعل معها، باحثاً وناقداً ومتحاوراً.

إن نظرة مجملة، حتى ولو كانت خاطفة وعابرة على تجربته التى امتدت على مدار عقود متصلة، يمكن أن تكشف لنا تنوع المجالات والانشغالات ، ابتداء من السينما والفنون الشعبية عبوراً إلى الشعر والرواية، وإن ظل المسرح بالطبع هو فنه الأثير الذى توحد به وقامه بحيث أصبح كل منهما مرآة للآخر، نستطيع استكشاف حسن عطية من خلال المسرح ، وبالكيفية ذاتها، يمكن الاستدلال على المسرح عبر كتاباته واستقصاءاته النقدية، لعبة انعكاس دائمة بين الناقد والخشبة، أينما يوجد هو، تتكون مشاهد وحوارات ومواقف وتتابعات بصرية على منصة عرض، وحيثما يكون المسرح، يتزأى هو مشاهداً ومتدخلا ومستكملاً التجربة في الوعى النقدي العام.

قال " هيدجر" يوماً باستشراق موج : القصيدة لقاء، ويمكن لنا أن نستبدل المسرح بالقصيدة حينما نستدعى حسن عطية ، لتصبح العبارة : المسرح لقاء، وهى العبارة التى تشكل فيما أنصوّر المدخل الفعلى والصائب لعالمه النقدي، فالمسرح كان لديه دائماً لقاء يتجدد مع مواسم العروض ولياليها المتعاقبة، ينتهى أداء لتتولد أداءات، وتسقط الإضاءة خافتة على مشهد ختامى فى مسرحية، لتبرق وامضة على مشاهد أخرى، ومع المشاهد المنتهية وتلك المتجددة، يتزأى دائماً ، ويمتد ظله على منصات العروض وقاعات المشاهدة، ويتجلى صوته بحضور كثيف عبر سجلات شفهية واستقصاءات منهجية ومعرفية.

وهكذا ، يفارق المسرح طبيعته النوعية ويتجاوز كونه فناً ليغدو مجالاً لاستجلاء العالم وأداة معرفية لاكتشاف



عطية لا يرى المسرح منفصلا عن إطاره الاجتماعي والمعرفي ، وإنما يراه دائما عبر علاقته الجدلية مع العام والذات والتاريخ، ولم يعتبره أبدا مجرد تقنيات أو أشكال أو صياغات نخبوية مفارقة .

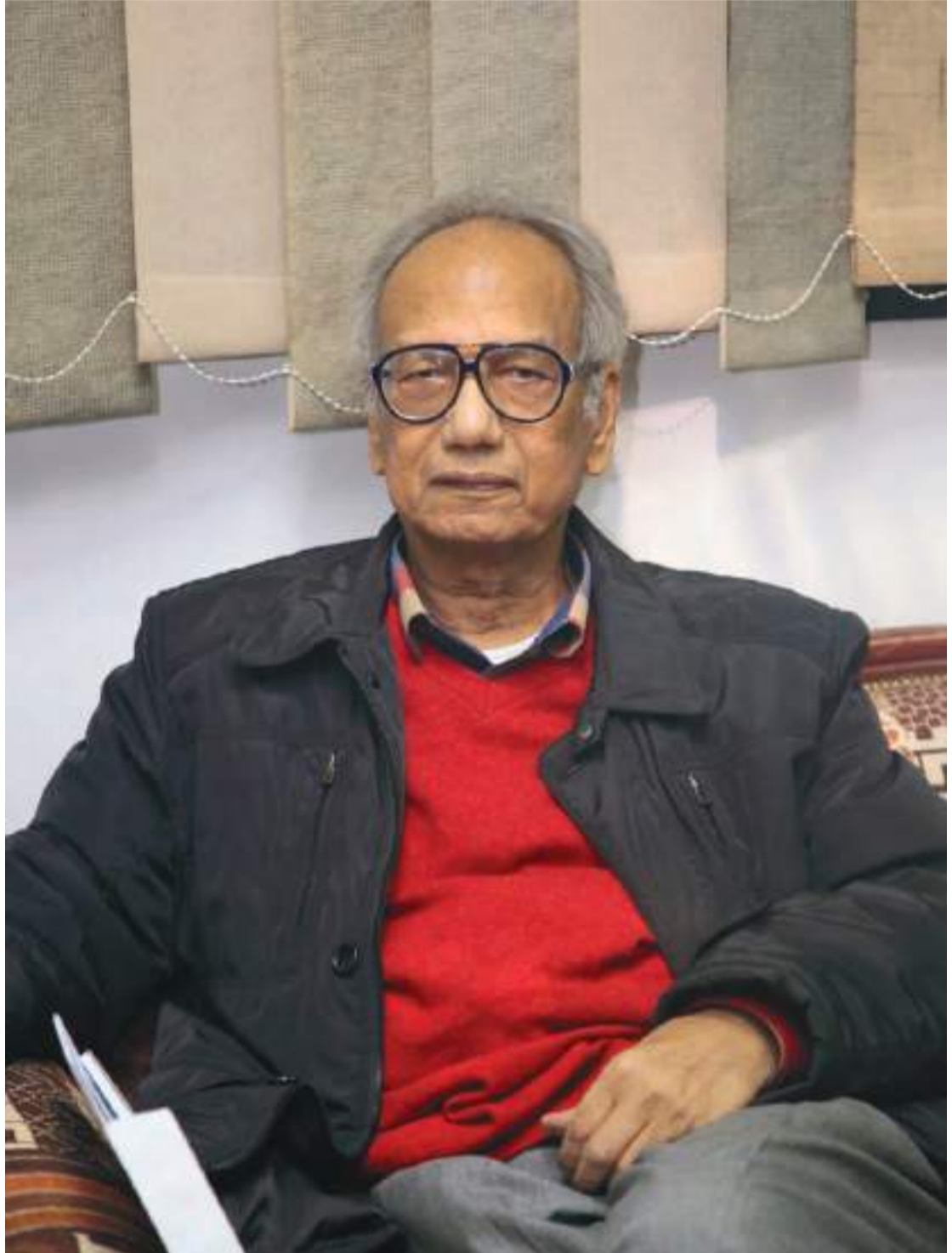
تلك ملاحظة مجملية ربما تحتاج إلى بحث وكشف للاستدلال على التصورات المركزية في بنائه الفكري، ولعل في كتابة أخرى أحاول استجلاء تلك النقطة مكتفيا الآن بالتأكيد على مركزية العلاقة لديه بين الأساس الاجتماعي والأبنية الفنية المتولدة عنها والمنعكسة.

ترتبط بالنقطتين السابقتين وتتصل بهما، نقطة ثالثة، وأعني بها التجدد، فالمتابع لكتابات وحركته وإسهاماته يمكن أن يلاحظ التجدد الذي كان ينمو ببطء وعمق معا، تجدد أتاح له أن يتجاوز بشكل منهجي مفاهيم ظلت مهيمنة طويلا وشائعة، أكتفى استدلالا على ذلك بتجاوزه لتصور مركزي يعتبر المسرح تجليا لخطاب أو رسالة، بكل ما ارتبط بذلك من صياغات راسخة مثل الوحدة العضوية ومركزية النص والدور الاجتماعي ، وغير ذلك من أفكار ، بدا حسن عطية بدرجة ما متأثرا ومستغرقا في سياق تلك الأطر والتصورات، ولكنه كان عقلا متسائلا خارج سلطة المعرفة المتوارثة، ولهذا عبر جدل دائم مع الأشكال والتجارب وتاريخ المسرح وأسئلته، تجاوز سكونية هذه المفاهيم وإطاراتها الجامدة، لنتلقى به في كتاباته المتعددة متصلا بالمنهجيات الحديثة والتحويلات النوعية التي شهدتها تجارب المسرح وفضاءاته، ولكنه اتصال العارف لا المقلد والمحاكي، تأثر وتفاعل وتجدد ولكن دون استخفاف معرفي واستنساخ منهجي، وفق هذا يمكن لنا أن نرصد بشكل عام هذه النزعات الدائمة لديه للتجدد والكشف، وهذا الطموح القلق للتجاوز ونقض القوالب المصمتة والأهراط الثابتة.

ما حاولت هنا كان طوفا حول سطوح لا أكثر، و ما كتبت كان نوعا من التلامس مع الحواف : حواف الحياة، وحواف التجربة ، وحواف الكتابة، وهي الثلاثية التي شكلت ما يكاد أن يكون مشروعا نقديا له مرتكزاته الفكرية وآلياته البحثية وتحولاته العميقة وسؤاله المعرفي وأثره المتجدد والدائم.

حسن عطية ليس مرورا عابرا علينا، وليس زائرا طرق بابا ذات حياة ، وحينما انفتحت لخطوته مداخل وتهيات له غرفة ، سكن المنزل زمنا ، ثم غادر حينما تلاشى الضوء من على المسرح، وحلت عتمة شفيفة على العتبات.

حسن عطية ليس عابرا وليس زائرا، ولكنه صاحب الطريق والمكان، قد يتغير ضيوف المنزل وساكنوه، ولكن صاحبه سوف يظل موجودا وحاضرا، يظل علينا حتى ولو كان من صورة على جدار، باسمنا - كما اعتاد - وحيانا .



يؤكد الوظيفة الاجتماعية للمسرح، وظل على اعتقاداته الراسخة ويقيمه المعرفي بوجود علاقة انعكاس جدلي بين الأساس الاجتماعي المادي، وبين الظواهر الفكرية ، وحاوّل تبعا لذلك أن يتجاوز الآلية التي وقع فيها التحليل الاجتماعي التقليدي للظاهرة الإبداعية، وذلك لأن العلاقة السببية التي طامها هيمنت على الفكر النقدي في استقرائه للظاهرة الفنية لم تعد بالنسبة له كافية للتفسير، فالنتائج الثقافية لا يكفي لتفسيره أن نرجعه إلى أصله، لأن هذا الناتج يخرج عن الأصل ويتجاوزه ، وبكتسب خلال تطوره دلالات خاصة مستقلة .

وكما ذكرت وأوضح، لا أستقصى هنا تلك النقطة وإطاراتها المرجعية ، وإنما هي الإشارة فقط إلى أن حسن



رسالة دكتوراه عن مسرح التلفزيون

برنامج «أعزائي المشاهدين مفيش مشكلة خالص»

الفرد في حاجة ملحة إلى معلومات عن الكثير من الموضوعات والقضايا التي يستحيل عليه أن يلم بها بمفرده . ولأن المسرح من أهم الوسائل وأكثرها انتشاراً وتأثيراً بسبب اتصالها المباشر مع الجمهور بالإضافة إلى الإذاعة والتلفزيون في المجالات التنموية ، فالمسرح كوسيلة إعلام وتثقيف وتعليم فإنه يقع على عاتقه جانب كبير لأهميته وذلك لأن له المقدره على مخاطبة الجمهور وجها لوجه وإيصال وتوصيل كل المعلومات المراد توصيلها بأسلوبه الخاص لجميع فئاته العمرية ومستوياته الإجتماعية ، سواء من على خشبة المسرح أو من خلال نقلها في وسائل الإعلام المسموعة والمرئية وقدرته الفائقة على الاقناع وتوصيل الفكرة الرئيسية التي تعرضها المسرحية بشكل جيد ومتميز . ويتميز المسرح عن غيره من وسائل الاعلام بفرصة التواصل الكامل المباشر بين الممثل أو المؤدي وبين المشاهد فعندما يكون النص المسرحي الذي يؤديه الممثل كوميدي فيضحك المشاهدون من قلوبهم كما سيكون أيضا على أحداث العرض

المجيد أستاذ العلاقات العامة والإعلان، بقسم العلوم الإجتماعية والاعلام -كلية التربية النوعية - جامعة الزقازيق، أ.د/ عصام الدين حسن أبو العلا أستاذ الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية أكاديمية الفنون، ا.د / صالح عراقي أستاذ الاذاعة والتلفزيون بكلية تربية نوعيه الزقازيق، اد عصام عبدالعزيز أستاذ النقد والدراما بأكاديمية الفنون

مقدمة الرسالة:

يعد الاعلام جزء لايتجزأ من المجتمع فهو شريك أصيل مع تلك البيئة الإجتماعية ومناقشا كافة المشاكل الإجتماعية والثقافية والإقتصادية والسياسية التي تدور في كل المجتمعات لأنه ظاهرة اجتماعية قديمة تطور مع تطورات المجتمع كي تتلائم معه في احتياجاته ، وعليه فقد حظى موضوع العلاقة بين وسائل الإعلام والمجتمع باهتمام كثير من الباحثين ، حيث تعد دراسة المجتمع وقضاياه واحتياجاته من الأمور المهمة في هذا العصر ، خاصة أن الحياة العصرية وما يصاحبها من مشكلات متزايدة جعلت



محمود سعيد

نموذجاً - دراسة تحليلية ناقشت الباحثة رباب شفيق رسالتها للدكتوراه والمعنونه بعروض مسرح التلفزيون في معالجة القضايا المجتمعية برنامج «أعزائي المشاهدين مفيش مشكلة خالص» نموذجاً - دراسة تحليلية بجامعة الزقازيق - كلية التربية النوعية - قسم العلوم الاجتماعية والاعلام وتكونت لجنة المناقشة والحكم من الساده أ.د/ محمد إبراهيم أحمد شيهه أستاذ الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية أكاديمية الفنون أ. د/ همت حسن عبد

الإضاءة بأنواعها "العامة الانتشارية - التوكيدية الموجهة" - الديكور- الملابس والاكسسوار- الممثلين- الحركة المسرحية- الموسيقى والمؤثرات الصوتية بأنواعها) في مسرحيات الموسم الأول والثاني من حيث تقديم وعرض الفكرة والقضية الرئيسية المراد طرحها فيها.

5 - كانت القضايا المجتمعية التي ذكرت في مسرحيات الموسم الأول والثاني فقد كانت القضايا الاجتماعية احتلت الترتيب الأول وبلغت نسبتها (70.3%) بينما جاءت القضايا الفكرية في المرتبة الثانية بنسبة (22%) أما الترتيب الثالث فكان للقضايا الاقتصادية بنسبة (5.5%) وأخيرا الترتيب الرابع فكان للقضايا السياسية بنسبة (2.2%).

6 - كانت المسرحيات التي عرضت فيها القضية مع وضع حلول بلغت نسبتها (46.2%) في حين المسرحيات التي عرضت فيها القضية ولم تضع لها حلول بلغت نسبتها (53.8%).

7 - تعادلت مسرحيات الموسم الأول والثاني في اختيار مصدر فكرتها من المشكلات المعاصرة والتي بلغت نسبتها (100%).

8 - كانت النهاية المغلقة في مسرحيات الموسم الأول قد بلغت نسبتها (46.1%)، أما المسرحيات ذات النهاية المفتوحة فكانت نسبتها (53.9%) - بينما كانت مسرحيات الموسم الثاني ذات النهاية المغلقة بلغت نسبتها (44.4%) بينما كانت النهاية المفتوحة بلغت نسبتها (55.6%).

9 - أشارت مسرحيات الموسم الأول ذات النهايات التي تقدم حلا مباشرا بلغت نسبتها (46.2%) ، أما المسرحيات التي كانت نهايتها قدمت حل غير مباشر بلغت نسبتها (15.4%)

وأخيرا المسرحيات التي لم تقدم نهايتها أي نوع من أنواع الحلول قد بلغت نسبتها (38.4%) - بينما كانت مسرحيات الموسم الثاني فكانت المسرحيات التي تقدم نهايتها حل مباشر قد بلغت نسبتها (44.4%) ، بينما كانت المسرحيات التي تقدم حل غير مباشر بلغت نسبتها (11.2%) ، وأخيرا المسرحيات التي لم تقدم حل كانت بلغت نسبتها (44.4%).

10 - كانت مسرحيات الموسم الأول التي كانت خاتمتها انتهت بتقديم سؤال موجه للجمهور قد بلغت نسبتها (7.7%) ، بينما كانت الخاتمة التي انتهت بأغنية فردية أو جماعية معبرة عن القضية المطروحة بلغت نسبتها (23.1%)، وأخيرا الخاتمة التي انتهت بعبارة جاءت على لسان الشخصيات الرئيسية أو الثانوية قد بلغت (69.2%) ، أما بالنسبة للعروض المسرحية الخاصة بالموسم الثاني فكانت المرتبة الأعلى والتي أخذت كافة العروض المسرحية وهي النهاية التي اختتمت عليها المسرحية فكانت عبارة تجيء على لسان الشخصية الرئيسية أو الثانوية تؤكد هدف الفكرة المطروحة فقد تكررت (8مرات) بنسبة (88.9%) وكانت في مسرحيات "العصر الانضغاطي- البتاعة- ضايح حقي-

البطل- جوازة جديدة- ألف حيلة وحيلة- احترس فيه رادار- أغلى هدية"، كما عدا مسرحية "فيلم كدا وكدا" والتي انتهت خاتمتها بأغنية فردية والتي تكررت من (مرة واحدة بنسبة (11.1%).



خالص " كعينة عمدية والذي قد عرضت موضوعاته على مدار موسمين، الموسم الأول بدأ من (7/5/2015- 30/1/2016) والتي كانت عناوين موضوعات الحلقات هي (الاستهلاك ، الأسرة ، التعليم ، الاختيار ، الأطفال ، التعصب ، التمييز ، السلوك الحضاري ، العمل ، الشباب ، اعلنوا الحب ، أجمل ما فينا ، الإشاعات) .

أما الموسم الثاني فقد بدأ من (1/4/2016 - 3/5/2016) وكانت موضوعات الحلقات عناوينها هي (الزواج ، العشوائيات ، البطالة ، أيه النظام ، غسيل مخ ، ذوى القدرات الفائقة ، المرور، الكذب ، في حب سوريا) .

وقد توصلت الباحثة الي بعض النتائج :-

1 - تعتبر العروض المسرحية في الموسم الأول كانت مؤلفة بنسبة (100%) بينما كانت العروض المسرحية في الموسم الثاني معظمها مؤلفة حيث بلغت النسبة (88.9%) - عدا مسرحية واحدة تمت معالجتها والتي تكررت مرة واحدة بنسبة (11.1%).

2 - بلغت نسبة المسرحيات التي عرضت في الموسم الأول ذات الطابع الكوميدي (53.8%) ، أما بالنسبة للنصوص المسرحية ذات الطابع الميلودراما فقد تكررت (6مرات) بنسبة (46.2%) . أما بالنسبة لمسرحيات الموسم الثاني فكانت المسرحيات التي اتخذت أسلوب درامي كوميدي فقد تكررت (4 مرات) بنسبة (44.4%) ، بينما كانت المسرحيات التي اتخذت أسلوب ميلودرامي فقد تكررت (5 مرات) بنسبة (55.6%).

3 - جاء القالب اللغوي في مسرحيات الموسم الأول والذي استخدم فيه اللغة العامية نسبته (100%) ، في حين أن الموسم الثاني قد كانت اللغة العامية بلغت فيه نسبة (88.9%) - بينما كانت اللغة الفصحى نسبتها (11.1%) .

4 - العلاقة الوطيدة والمتناسبة بين عناصر العرض المسرحي (

في التراجيديا ولا سبيل لمغافلة الأخطاء وليس هناك فرصة للإعادة كما هو الحال في باقي وسائل الإعلام الأخرى كالأفلام والمسلسلات التي قد يتم إعادة تصوير المشهد الواحد أكثر من مرة إلى أن يصل لدرجة معينة لتوصيل رسالة ما يقصدها المخرج ، فهو الفن الوحيد الذي يقوم على تعارض وجهات النظر والصراع الذي يدور من خلال الأحداث والأفكار الاجتماعية وذلك من خلال تبادل وجهات النظر والصراع الدائر بينهم لتساعد الأحداث الدرامية بالعرض المسرحي وقد يجعل لها نهاية لتلك المشاكل التي يتعرض له المجتمع أو تكون نهاية مفتوحة يضع كل فرد نهاية مناسبة من وجهة نظره فقط مختلفة عن الآخر .

ولذا فقد قام التلفزيون بإعادة المسرحيات ضمن المضامين الإعلامية وعرضها في التلفزيون والتي ظهرت معظمها في السنوات القليلة الماضية . وجعلتها ضمن الخريطة البرمجية الخاصة بها مسرحية يوميا ، وقنوات أخرى تعرض مسرحية أسبوعيا ، وتنوعت هذه المسرحيات ما بين اجتماعية وسياسية وكوميدية ساخرة .

ومن هنا قامت الباحثة بدراسة حول دور المسرح التلفزيوني في عرضه للقضايا المجتمعية التي تمس مشكلات المجتمع وقسمت الدراسة إلى الفصل الأول وتناول هذا الفصل الإطار المنهجي للدراسة ، من خلال عرض الدراسات السابقة ثم مشكلة الدراسة وأهميتها وأهداف الدراسة ، ونوع الدراسة ومنهجها ومجتمع وعينة الدراسة وقياس الصدق والثبات الخاص بالدراسة من خلال استمارة تحليل المضمون وأخيرا الأساليب الإحصائية المستخدمة بالدراسة .

الفصل الثاني : تناول هذا الفصل علاقة المسرح بقضايا المجتمع والذي كانت بدايته من المسرح اليوناني والروماني إلى أن مر بالعصور الوسطي وعصر النهضة وكذلك المسرح الحديث والمعاصر وانتقل عند العرب ثم وصل إلى شاشة التلفزيون المصري .

الفصل الثالث : تناول هذا الفصل القضايا المجتمعية التي عرضت في برنامج " مفيش مشكلة خالص - عينة الدراسة " ومنها القضايا الاجتماعية ثم القضايا الاقتصادية ثم القضايا السياسية وأخيرا القضايا الفكرية .

الفصل الرابع : فقد اشتمل على نتائج الدراسة التحليلية والتي انتهت بعرض لأهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة

مجتمع الدراسة :

مع كثرة البرامج التلفزيونية التي تعرض المشكلات الاجتماعية التي تمس المجتمع المصري وبعض الأعمال المسرحية الكوميديا الساخرة ومنها " مسرح مصر، تياترو مصر، وش السعد، مسرح النهار، أعزائي المشاهدين مفيش مشكلة خالص" وكل هذه البرامج هي عبارة عن حلقات أسبوعية وكل حلقة تشتمل على مشكلة ما تمس المجتمع .

عينة الدراسة :

وبالرغم من تعدد هذه البرامج والعروض المسرحية فقد اختارت الباحثة برنامج " أعزائي المشاهدين مفيش مشكلة

بنية الأداء المسرحي



تأليف: مايكل كيري
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

المناهج التقليدية للتحليل البنيوي هي مناهج استقرائية بالأساس. تخلق قواعد أو مبادئ عامة من خلال أمثلة معينة - التراجيديات اليونانية، وشكسبير والأعمال والمسرحيات الكبرى. ويتم تجاهل الأشكال المسرحية الأخرى. فالتركيز على السرد (النص بدلا من العرض المسرحي) يجعل البنية المسرحية مثل البنية الأدبية. وتُقدّم الرسوم البيانية، مثل تلك الموجودة في رسوم الكاريكاتير، التي توضح الثروة في وول ستريت أو صحة المرضى الموجودين في مستشفى، باعتبارها توضيحا تجريديا للبنية المسرحية. وحتى عندما يتلاءم مثل هذا التفكير مع نوع الدراما المستمدة منها، فلن تكون مفيدة عندما نطبقها على أشكال أخرى من المسرح - مثل الرقص، وعروض المنوعات، والسيرك، وما إلى ذلك. وبالتالي فإن كل التحليل الاستقرائي للبنية الدرامية هو، في أفضل الأحوال، تحليل ناقص. يمكن تطبيقه على بعض المسرحيات، ولكنه لا يأخذ في اعتباره جوانب البنية التي تشترك فيها تلك المسرحيات مع أشكال المسرح الأخرى.

يتمثل أحد أساليب إنشاء نسق استنتاجي لتحليل البنية المسرحية في جعل المجال قيد النظر على أوسع نطاق ممكن، والعمل على الأقل جزئيا انطلاقا من المبادئ العامة من خارج المجال نفسه. نحن إذن نهتم بالبنية المسرحية للأداء، وليس بنية الدراما، والكوميديا والبالية وما إلى ذلك. وربما نبحت عن المبادئ في علوم مثل علم النفس والفنون الأخرى مثل النحت الحركي. إننا نهتم بكل المبادئ لتحليل بنية الظاهرة المسرحية في الزمان والمكان.

تستخدم البنية للإشارة إلى الطريقة التي ترتبط بها أجزاء العمل ببعضها البعض، وكيف تتناسب معا لتشكيل تكوين معين. ويحدث هذا التناسب في العمل الموضوعي الذي يحدث في ذهن المتفرج. فليس لدينا (أو ربما لا نحتاج) معدات مثل المجهر أو إجراءات مثل التحليل الكيميائي لمساعدتنا في فهم بنية المسرح. ولسنا معنيين بمجرد وصف أو حصر عناصر الأداء، بل معنيين بدراسة ما يفعله العقل بهذه العناصر. وهذه مسألة ذاتية. بالطبع يختلف الأمر من شخص إلى آخر، وربما ستختلف، فرميا يفهم كل شخص بنية مختلفة إلى حد ما في نفس الأداء. ولكن لم تمنع نفس المشكلة علم النفس من محاولة أن يكون علما موضوعيا. ومثل عالم النفس، ربما نضع بعض المبادئ البنيوية الموضوعية العامة التي تتعلق بالوظائف الذاتية.

• التحليل البنيوي:

إذا اعتبرنا أن الرسم فن يُعنى بالترتيب ثنائي الأبعاد للنقط والشكل واللون، فإن كل ما نعرفه عن مبادئ البنية في الرسم يمكن تطبيقها أيضا على دراسة بنية الأداء. وإذا تأملنا النحت كفن يُعنى بالترتيب ثلاثي الأبعاد للأشكال في الفراغ، فكل شيء نعرفه عن مبادئ البنية في النحت يمكن تطبيقه أيضا على دراسة بنية الأداء. فأى ممثلين وأي أدوات وأي مشهد على أي خشبة مسرح يشكل تكوينات

فمع تجربة المرة الأولى، ينبغي الاهتمام بالتحليل البنيوي للمسرح في المقام الأول. بالطبع ربما تكون الكيفية التي يتغير بها الأداء مع المشاهدات المتكررة جزءا من هذا التحليل، ولكن يجب أن يتضح دائما المستوى الذي يتم إجراء التحليل على أساسه. فتجربة المسرح للمرة الأولى هي الأكثر تميزا وشيوعا، إذا كنا مهتمين بالتطبيق المحتمل للتحليل كنظرية عملية في خلق عملية التركيز على العروض في المرة الأولى، كما أن تدفق الخبرة أحادي الاتجاه هو أمر مهم بشكل خاص.

• بنية الاستمرارية: المستوى الإدراكي

بما أن البنية هي الطريقة التي ترتبط بها الأجزاء معا، فإن السؤال الأهم في تحليل بنية الأداء هو: ما الذي يجمع لحظتين أو يوحدهما، أو يجمع أجزاء من الأداء المقدم، التي يفصلها الزمن؟ للإجابة على هذا السؤال، دعونا ننظر أولا إلى أوضح الأماكن، وعندما نفعل سنلاحظ مبدأ بنيويا أساسيا: أي شيء يوجد باستمرار خلال الزمن يخلق بنية.

توجد بنية الاستمرارية، جزئيا، على المستوى الإدراكي. ودائما ما يكون الممثل/ الشخصية هو الوحدة الإدراكية الأساسية في

ثلاثية الأبعاد. وإذا استطاع محللو الأداء أن يتعاملوا مع البنية التصويرية والنحتية للأعمال المسرحية بأقصى ما يمكن من معرفة وتفصيل ممكنة باعتبارهم محللين للفن، يمكن أن تستفيد من دراسة الأداء.

ومع ذلك لا توجد أغلب بنيات المسرح في البعدين الثاني أو الثالث بل إنها توجد في البعد الرابع. توجد بنية الأداء بالأساس في الزمن. فالزمن، وهو البعد الرئيسي في الأداء، يمكن أن يُرى كتتابع للحظات الحاضر، تتحرك كل منها لكي تكون جزءا من الماضي. وهذه الحركة أحادية الاتجاه. فأجزاء التسلسل متصلة بترتيب ثابت، ولا يمكن تبديله. ومن المهم أن نؤكد هذه السمة المميزة للبنية الذهنية في مقابل البنية الموضوعية. فنحن لا نستطيع أن نعيد قراءة لحظة في الأداء. ولا نستطيع أن نقطع التدخل ونضع لحظة الماضي إلى جانب لحظة الحاضر من أجل المقارنة المباشرة. وإذا حضرنا عرضا مرارا وتكرارا، فإننا لن نتصور علاقات لم نكن نفهمها مسبقا، ولكن ذلك لن يغير تجربتنا السابقة أو بنيتها. فالبنية التي تُفهم فقط من خلال إعادة القراءة أو إعادة المشاهدة لن توجد، إذا كان اهتمامنا بتجربة المرة الأولى فقط.

عناصر التقديم، كما هو الحال في استعراض المنوعات، مترابطة منطقياً أو سردياً مع بعضها البعض، يحدث اتحاد فيما بينها. فالبنية موجودة. إذ يجمع الإطار الفعاليات في الزمن. وعندما نتأمل بنية رفع الستارة وإنزالها للوهلة الأولى فرمما نعتقد أن الستارة تقفز عبر الزمن، وتربط نقطتين منفصلتين تماماً وبالتالي تتضمن كل شيء بداخلها. مثل هذه القفزات عبر الزمن هي احتمالية بنوية، وسوف أعالجها لاحقاً، ولكننا بالفحص الدقيق نجد أن ذلك ليس هو ما يحدث بالضبط في هذه الحالة. إذ عندما ترتفع الستارة، يبدأ شيء. وكل لحظة حاضرة حتى تنزل الستارة يتضمن شعوراً بأن هناك شيئاً ما يجري. وهذا الشعور يختفي عندما تنزل الستارة فقط.

وربما يحضر الممثلون باستمرار، وبالتالي ينظمون الوقت. بالطبع، هناك أفعال من مختلف الأحجام والمدد. بعضها، مثل طرفة العين، مختصرة جداً لدرجة أنها توجد بالكامل في اللحظة الحاضرة، لكن الأفعال الأخرى، مثل البحث عن القاتل، تمتد في الزمن. أغلب الفعل الإنساني سيكولوجي؛ وبالتالي فإن كثيراً من أحداث المسرحية لها صورة نفسية وأخرى بدنية. وقد تكون طرفة العين رد فعل مفاجئ ليس له بعد ذهني، ولكن الأفعال البشرية الأكبر التي تشكل مادة معظم المسرحيات تنطوي على كل من الدافع والسلوك. بقدر ما يبدو أحدهما مسيطراً أو الآخر، فيمكننا أن نتحدث عن الفعل النفسي والفعل البدني. ولنقول إن الرغبة المكثفة للقبض على القاتل تتجلى بواسطة الشخصية، وربما من خلال الكلمات والإيماءات، ولكن الممثل يفعل القليل جداً بدنياً، ولا يؤدي سوى سلسلة من الأفعال البسيطة غير المهمة. وربما تطارد شخصية أخرى مشتبهاً به، وتقاتله، وتتنزع منه اعترافاً، وما إلى ذلك. في الحالة الأولى من المفيد أن نتحدث عن الفعل النفسي، وفي الحالة الثانية نتحدث عن الفعل البدني، على الرغم من أن كلا الفعلين نفسيان. فاستمرارية بنية الفعل الأول يمكن أن تكون ذهنية، واستمرارية الفعل الثاني إدراكية.

يمكن أداء الفعل بواسطة شخص واحد أو أكثر. وبالتالي ربما تشارك كل الشخصيات في المسرحية في فعل واحد. ولكن يتكون هذا

الفصل الثالث: نفس الغرفة....

الفصل الرابع: نفس الغرفة.

والمسرحية الثانية "بيلا وميلساند" تأليف ميتزلينك

الفصل الأول

المشهد الأول: بوابة القلعة.

المشهد الثاني: غابة.

المشهد الثالث: قاعة في القلعة.

المشهد الخامس: أمام القلعة.

يؤكد كل مشهد أو مكان الفعل لفترة معينة أو يبينه لفترة من الزمن. ورغم ذلك، هذا لا يعني أن هناك انفصالاً مادياً تاماً بين مشاهد مسرحية "بيلا وميلساند". وسوف يتعين علينا أن نحلل عروضاً بعينها لنرى كيف تتداخل العناصر المستمرة - الأدوات والأزياء والألوان والأشكال والزخارف والأصواء، وما إلى ذلك (بالإضافة إلى الممثل/ الشخصيات) - بين الفجوات ودمج الزمن على مستوى مختلف.

ويمكن رسم بنية الاستمرارية الإدراكية للأداء بيانياً من خلال سلسلة من الخطوط المتوازية ذات الأطوال المتباينة. ويمكن أن يمثل كل خط استمرار الوعي لعنصر مادي معين؛ أينيتها أو تداخلها علاوة على أن استمراريتها الداخلية يمكن أن تشير إلى كيفية ترابط الأداء.

• استمرارية البنية الذهنية:

الاستمرارية السيكلوجية - الحضور المستمر للعنصر الذهني فضلاً عن العنصر المادي أو الإدراكي - يبنى أجزاء الزمن الممتد. فقد تقدم الشخصية/ الممثل إلى العقل مثلاً بطرق متنوعة رغم أنه غير متاح للحواس على خشبة المسرح. شخصية على المسرح مخفية عن الأنظار (خلف شاشة، أو تحت سرير)، وشخصية متوقع وصولها، وشخص ربما يظهر، والشخص الذي يتم التحدث عنه يقدم أيضاً درجات متفاوتة من الحضور النفسي، وبالتالي إمكانية استمرارية البنية الذهنية.

ما يحدث عندما ترتفع الستارة لعرض فعالية على خشبة المسرح، ثم تنزل فيما بعد، يفهم على أنه الأداء. وحتى عندما لا تكون

المسرحية. وإذا كان الممثل على خشبة المسرح لفترة ممتدة، فإن هذه المدة الزمنية تتلاحم معاً بحضور الممثل. ولأن كل لحظة حاضرة تتلاشى في الماضي، فهناك مبدأ أو عنصر مشترك - هو الممثل - يشارك في تجارب الزمن المتباين. وعندما يتحرك الممثل خشبة المسرح، تنتهي الاستمرارية المادية؛ يكتمل ذلك المبدأ البنيوي.

وبالتالي، فإن مسرحية، مثل مسرحية اسخيلوس "برميثيوس مقيداً" أو "بيكيه الباريسي" التي تظهر فيها الشخصية على خشبة المسرح طوال الوقت، قد يُنظر إليها بشكل مختلف تماماً من الناحية البنيوية عن مسرحية هوبتمان "النساجون" التي تظهر فيها العديد من الشخصيات وتختفي. وقام كلايس أولدنبرج ببناء مسرحيته "أشغال الحديد Ironworks" و"صورة الموت Fotodeath" بتحديد مناطق مختلفة على المسرح لأنشطة مختلفة. وقد تطورت الأعمال آنذاك بإضافة أو حذف بعض الصور، لم تتفاعل أي منها مادياً مع الأخرى. فقد تداخلت الفعاليات في الزمن مع بعضها البعض وكأنها أحياناً فعاليتان أو ثلاث فعاليات، وأحياناً أكثر. وكانت تقدم في نفس الوقت. وباستخدام نفس هذه البنية، بنى روبرت ويلسون بعض مشاهد معينة في مسرحية "حياة وعصر جوزيف ستالين The Life and Times of Joseph Stalin" بإضافة وإزالة شخصيات تداخلت ولكنها لم تتفاعل أو تؤدي المشهد مع بعضها البعض. فقد بُني الفعل بإضافة المزيد من الشخصيات التي توظف بشكل مستقل. شكلياً، يمكن مقارنة الممثل/ الشخصيات بالخطوط في الرسم أو فن التصوير الزيتي. وبعيداً تماماً عما يمثلونه، فإن حضورهم يجمع العمل ويبنيه بطريقة معينة.

ويمكن أن توجد نفس الاستمرارية في الصور المادية للعرض المسرحي. فمن الواضح مثلاً أن المسرحيتين التاليتين لهما بنيتان مختلفتان:

المسرحية الأولى "الذي يتم صفعه" تأليف أندريف

الفصل الأول: غرفة واسعة جداً، قدرة نسبية بحوائط مطلية باللون الأبيض....

الفصل الثاني: نفس الغرفة....





يتمدد ويضيق وينحني ويلتف ؛ لديهم نقاط متفاوتة الحدة، مما يشير إلى قوتهم الدافعة. كل شكل للفعل له مدى محدد (طول) وأهمية أو حجم نسبي (عرض). ويمكن رؤية كل فعل، فلا شيء يحجب أو يخفي الأفعال الأخرى.

ورغم ذلك، فإن أحد خصائص الفعل لا تزال غير ممثلة في هذا التصور. تتضمن أشكال الفعل علاقة سلبية بين وحدته التي يكون اتصالها الوحيد هو التماس. في الواقع، يؤدي أحد الأفعال إلى آخر في بعض الأحيان، ويمكن أن توجد سلسلة ربط سببية أو تسلسل للأفعال. وهذا ما كان يشير إليه أرسطو في كتاب " فن الشعر " (الفصل العاشر) عندما قال " يختلف الأمر تماما سواء كان أي حدث في الحكمة، وهو يحاكي الفعل، هو حالة خاصة (بسببها) أو حالة أخرى خاصة تأتي بعدها". لقد كان يلفت الانتباه إلى الفرق بين الأفعال التي تؤدي إلى بعضها البعض، والأفعال التي تتتابع أو تتجاوز وراء بعضها البعض.

يمكن النظر إلى الفعل علي أنه يتكون من أفعال أخرى مرتبة في سلسلة سببية. انه مثل الموجة. فالموجة في لحظة واحدة من نفس الماء مثل الموجة الأخرى بعد بضع ثوان. أنه قوة أو طاقة تتحرك خلال الماء الذي يميزه كموجة. وبنفس الطريقة، ربما ترى الطاقة أو القوة من خلال الترابط سببيا، لتصنع حدثا أكبر. وتبدو هذه الطاقة أو القوة الاتجاهية الأساس لمفهوم أرسطو للحدث الذي تتم محاكاته بواسطة الحكمة. والحكمة هي تتابع سببي، وخلالها يتدفق الفعل. وعلي الرغم من أن استمرارية الفعل والقوة الدافعة للفعل ليسا مفهومين متطابقين، فهناك علاقة ما فيما بينهما. وق يستمر الفعل لبعض الوقت مع قليل من القوة الدافعة أو بدونها. الطاقة ليست مطلوبة لتشكيل بنية الاستمرارية ؛ فكل من أفعال القوة الدافعة العالية وأفعال القوة الدافعة المنخفضة يحملان معا مدى زمني ممتد. ومع ذلك، فان لحظة طاقة الفعل العالية، التي تدفع نفسها إلى المستقبل، قد تسمح للفعل بالاستمرار والإصرار في ذهن المتفرج علي الرغم

المثال، في أحد عروض روبرت ويلسون - في دوامة بثبات، ويستمر الدوران، وهمر من اللحظة الحاضرة إلى الماضي بدون تغيير. ويمكننا أن نسمي هذا " الوضع الثابت" لإدراك الحركة : الصورة لا تتغير جوهريا خلال الوقت الممتد. بل تلح، ولكنها لا تعطي أي إشارة للتطور.

يؤدي ستيف باكستون في عرضه " انجليزي English"، وهو أحد أعماله في الرقص بعد الحدائي، سلسلة من الأوضاع المأخوذة من صورة فوتوغرافية لشخص يمارس الرياضة. تتغير الصورة ولكن الفعل لا يتطور. وكل لحظة متساوية بنيويا وديناميا. ويمكن أن نسمي هذا " الوضع الانتقالي للإدراك " الذي تتدفق من خلاله سلسلة اللحظات الحالية، الواحدة تلو الأخرى، دون ابتكار ذكريات أو تجارب عملية.

ولكن الأكثر شيوعا هو أن الفعل يغير الشكل أو التكوين وهو يمتد عبر الزمن. (ولم تذكر الطرق التي تتغير بها الاستمرارية المادية للشخصية وإعداد المشهد والأزياء، وما إلى ذلك). وإذا كان الفعل موجودا بالكامل في اللحظة الحالية، فيتم تلقي هذا الشكل كله بالكامل. وإذا استغرق الفعل مدى زمني أطول، فناك احتمال أن لا يُسجل الفعل ككل، في أفعال ممتدة، فالذاكرة ضرورية لفهم التشكيل ككل. ويمكن أيضا ابتكار التوقع والتنبؤ بخصائص المستقبل المتغيرة من مقدار الفعل المدرك.

ولم يعد الرسم البياني الذي يوضح سلسلة من الخطوط المستقيمة أو المربعات ملائما كتمثيل لبنية الفعل. فلا بد أن نفس شكل الفعل وقوته الدافعة. ويمكن تصور هذه الخصائص علي أنها سلسلة من الأشكال المرنة بأحجام مختلفة موجهة علي نفس المحور، وأحيانا تتداخل جزئيا أو كليا مع بعضها البعض. يتكون شكل كل فعل من عدة أجزاء - أفعال أصغر تتلامح معا لتكوين الكل. بعض الأشكال (الوضع الثابت) مستطيلة ولا تتغير هي تمتد في الزمن. والأشكال الأخرى (الوضع الانتقالي) تكرر نفس التشكيل مرارا وتكرارا. والأشكال الأخرى (وضع الذاكرة / التوقع)

الفعل الضخم من عدة أفعال أصغر. تتناسب الأفعال داخل بعضها البعض مثل الصناديق داخل صناديق. وربما يرمش كثير من العيون أثناء البحث عن القاتل. وهذا يعني أنه من وجهة نظر واحدة، من المحتمل أن يكون أي أداء مبنيا من خلال الاستمرارية عبر زمن تداخل العديد من الأفعال من مختلف الساعات أو المدد.

إذا تم تضمين أفعال أصغر وأقصر - كل منها عبارة عن وجود كامل له بداية ووسط ونهاية - فإنها تساعد على خلق أفعال أكبر. إن أكبر فعل في الأداء هو ذلك الذي له أهمية بنيوية. ومن الناحية الفلسفية يمكن الادعاء بأن كل فعل/ صندوق داخل صناديق أخرى حتى تصبح الحياة نفسها الصندوق الأكبر، أو الفعل الأكبر. ولكن يستحيل على أي أداء أن يقدم هذا الفعل. نستطيع بنيويا أن نهتم فقط بالأفعال المقدمة مباشرة بواسطة الأداء، وليس تلك التي، رغم منطقيتها، ربما من المفترض أن توجد بسبب ما هو معطى. فبسبب هاملت مثلا حدثت تغيرات سياسية كبيرة في الدهمارك؛ ويشار إلى هذا الفعل الأكبر، ومع ذلك تبقى طبيعته الحقيقية مسألة تخمين وتخييل.

هذا لا يعني أنه لكي يكون الممثل وظيفيا على نحو بنيوي فلا بد أن يكون داخل المسرحية تماما. في الواقع، إن الاستمرارية الدائمة للفعل هي تلك التي تبدأ قبل رفع الستارة، وتستمر طوال الأداء، وتنتهي بطريقة غير معروفة للمتفرج، قبل نزول الستارة للمرة الأخيرة، يمكنها أن تضم كل التقديم. وبالتالي، على الرغم من أن تأكيد أرسطو على وحدة الحدث الذي يملأ المسرحية ككل يبدو مبدأ بنيويا مهما، فمطلبه بأن يتم تضمين بداية ونهاية للفعل في الأداء هو مسألة تذوق، مما يشير إلى محاولته المستمرة لإنشاء نسق قيم ظاهري يدلنا على المسرحيات الجيدة والردئية.

• القوة الدافعة؛ الشكل

يحول التحليل الأدي الفعل الي عبارة، يفسرها ويسميها، والفعل هو وصفه، ويبدو أنه يوظف بشكل استرجاعي، ان جاز التعبير، خلال قراءة وإعادة قراءة نص المسرحية. وفي تجربة الأداء الفعلية، نعي الفعل عندما نفهم أن شيئا ما يحدث. ولسنا مضطرين للانتظار ولسنا مضطرين أن نعرف ماذا يحدث. ولسنا مضطرين أن ننتظر إلى نهاية المسرحية، حتى يكتمل الحدث، لكي نفهم أن هناك فعل أو أن نشعر باتجاهية ذلك الفعل. فمن نافذة القطار المسرح، نطل ونرى الفلاح يحرث حقله. وفي تلك اللحظة نعرف الفعل. ونعرف مقدار ما حرثه، والنمط العام لتقدمه، ومقدار ما لم يحرثه - رغم أنه ربما لا ينهي العمل. وقد لا يكون الفعل الدرامي سهل القراءة ولكن تنطبق عليه نفس المبادئ. حتى الوعي اللحظي لأي فعل من أي نوع يتضمن ماضيا أو مستقبلا في بناء الزمن.

يحتوي الفعل علي طاقة تتدفق عبر الزمن لفترة معينة، وهو بطبيعته الإدراكية أو الذهنية دينامي. ويخلق توقعا أو تنبؤا بذلك الذي لم يحدث بعد. مثل القوس الممتد في تجارب علم النفس الجشطالتي التي يُنظر إليها باعتبارها دائرة عندما يصبح الجزء المفقود صغيرا بالقدر الكافي، إذ يطلب الفعل من العقل استكمال الدائرة. فتتحرك الطاقة أو القوة المتدفقة خلال اللحظة الحالية نحو المستقبل. وربما تسمى هذه الطاقة الدينامية " القوة الدافعة للفعل the momentum of action". ومثل تيار النهر المتدفق، وربما يتم معاينة هذه القوة الدافعة في نقاط منفردة. ويمكن قياس مدى الإلحاح الذي تضغط به اللحظة الحالية في اتجاه المستقبل.

وبالتالي لم يعد الأمر مجرد سؤال عما إذا كان الفعل يستمر في الزمن من عدمه ولكن في كيفية استمراره. ما مقدار القوة الدافعة التي يملكها الفعل؟ وهل تتغير القوة الدافعة أو تتقلب؟ ما الذي تدل عليه كل لحظة حاضرة فيما يتعلق بالماضي والمستقبل؟.

تدور الرقصة - لورا دين، أو الراقص أندرو دو جرو، علي سبيل



تركيبية بالضرورة. وربما لا تزيد المعلومات المنقولة بأي حال. ربما يكون تكرار العناصر المتطابقة أو المتشابهة هو النوع الأساسي للبنية المتقطعة غير الدلالية. فعندما يتكرر ظهور عبارة أو إيماءة أو شيء أكثر من مرة، فيكون لديه ميل لاستدعاء توقع ما بأنه سوف يكون هناك تكرار آخر عند نقطة ما. وبالتالي يقفز التكرار علي استمرارية الزمن في كلا الاتجاهين، ويربط النقاط المتفاوتة بطريقة غير منطقية.

بالطبع، ربما يرتبط التكرار أيضا بالمعني والدلالة. فغالبا ما تتكرر كلمة أو عبارة لتأكيد وتوضيح معناها. ومن الناحية الأخرى، يميل التكرار المبالغ فيه والسريع الي تدمير المعنى، فعادة ما تتكرر الكلمة بالقدر الكافي، وتصبح الكلمة هراء غير منطقي أو صوت بلا منطوق. وإذا حللنا تجربة الإصغاء إلى ترتيب تريستان تزارا لقصيدة "Roar" - إذ تتكرر كلمة "زئير" 176 مرة علاوة علي السطر الأخير، الذي يقول "فمن ذا الذي لا يزال يرى نفسه فاتنا" - فيمكن رسم سلسلة من المعنى/ الهراء / الصوت. وحتى الآن، علي الرغم من أنه يمكن تأمل الخاصيات الدلالية وغير الدلالية بشكل منفصل، فلا يوجد معه التكرار الدلالي. فأني تكرار دلالي له بعد شكلي. ومن الناحية الأخرى ربما يكون التكرار غير دلالي تماما، كما هو الحال في الموسيقى.

أغلب البنيات التي ناقشتها هي بنيات شكلية بشكل محض وغير دلالية. ولا ينقل أي منها في ذاته المعنى. وهذا لا يعني أن البنية ربما لا يكون لها معنى. فالبنية أيضا يمكن أن تصبح علامة مرتبطة بمعنى ما لكي تصبح علامة - وظيفة. فمسرحية "الحلقة La Ronde" تأليف "آرثر شنايتزلر"، مثلا، تتكون من عشرة مشاهد، كل مشهد به شخصيتين. يظهر أحد الشخصيات في كل مشهد مع شريك جديد، وفي المشهد التالي؛ تظهر الشخصية الجديدة بدورها. لا توجد حبكة، ولا حدث ولا سرد. ولا يتضمن المشهد الأخير شخصية جديدة بل الشخصية التي قابلناها في المشهد الأول - الشخصية الوحيدة التي لم يتكرر ظهورها. يكون تطور الشخصيات في دائرة كاملة. هذه الزخرفة غير العادية في المسرحية ربما ارتبطت بالمعنى رغم ذلك. فالحلقة أو دائرة الرقص في العنوان - وفي البنية - يمكن أن تُرى كاستعارة للحياة.

يميل التحليل البنوي في النحت والرسم الي أن يكون شكليا. ويميل التحليل المسرحي الي أن يكون في إطار المعنى والمضمون. ومثل رسم الطبيعة الصامتة، مثلا، ربما تدور المسرحية حول شيء، ولكن الصور الشكلية لبنيتها نادرا ما يتم تحليلها بدون الإشارة إلى مضمونها. والهدف هنا هو التمييز بين البنيات المعلوماتية (السيمبوتيقية أو الدلالية) والبنيات الشكلية (غير الدلالية) في الأداء واقتراح منهج ومصطلحات لمعالجة هذا الأخير التي تم تجاوزه وإهماله.

- مايكل كيربي (1931-1997) عمل استادا للدراما في جامعة نيويورك سيتي وله العديد من الكتب أهمها: "مسرح الوقائع" و "الأداء المستقبلي"
- وعمل محررا مشاركا مع مجلة دراما ريفيو.
- هذه المقالة هي الفصل الثاني من كتاب "المسرح الشكلي" الصادر عن مطبوعات جامعة بنسلفانيا عام 1987.



ان التركيب، جزئيا، هو الذي يوجه البحث عن الصلات المعلوماتية. فالتركيب هو القواعد التي تحكم تجميع المعلومات في الاتصال الشفهي. ويمكننا الحديث عن تركيب الأداء بالمعنى الواسع : القواعد التي تحكم تجميع المعلومات من كل العناصر المسرحية - الأضواء والصوت واللون والحركة، بالإضافة إلى الكلمات. ويمكن استخدام كل من هذه العناصر لابتكار علامات لها معنى، وهذه المعاني تتجمع أو تمتزج لكي تشكل معاني أكبر - جمل مسرحية إن جاز التعبير. تنطوي عملية التركيب علي التوقع. فإذا تم إعطاءنا اسما ونوعا معيننا من الفعل، مثلا، فسوف يتم توجيهنا إلى توقع مفعولا. واعتمادا علي اسم وفعل محددين، فقد نكون قادرين علي التنبؤ بالمفعول بالضبط. هذا الاستفزاز التركيبي، وتحدي التوقع، علاوة علي صنع الصلة التركيبية عبر الزمن، هو مسألة بنوية .

الذاكرة والتوقع هما أساس البنية المتقطعة. ولتمثيل البنية المتقطعة لا بد لنا أن نستخدم الأسهم. إذ يمكن أن يشير السهم المتجه إلى اليمين نحو المستقبل في خريطة المتخيلة الي أنه قد تم ابتكار التوقع بالمستقبل. وربما نقدم المعلومات التي نشعر أنها مفيدة فيما بعد. وتوجد هذه الخاصية غالبا حتى عندما تنتزع وحدة الأداء من السياق.

ديسار: (مصافحة بالأيدي) السيدة سترانج.
دورا: للأسف السيد سترانج مازال في الجريدة. ينبغي أن يكون في المنزل خلال دقيقة .

ديسار: هل يعمل في أيام الأحد أيضا ؟
دورا: أجل..لا يدخر الكثير من الجهد في أيام الأحد.
(مسرحية إيكوس تأليف بيتر شافر)
شعرنا أن هذه المعلومات سوف تكون مفيدة، فقد تم انشاء توقع، يمكن تمثيله بسهم. وربما فيما بعد في الأداء، سيصل السهم إلى هدفه : سوف يتم عمل الصلة التركيبية. وحتى لو لم يتحقق التوقع، فبمجرد إنشائه يتحد مع الزمن بطريقة معينة.

وقد يتم تمثيل الذكريات التي تتولد في لحظة معينة في الأداء بالأسهم - وفي هذه الحالة تشير الأسهم إلى الخلف (باتجاه اليسار) علي طول خط الزمن. هذه الصلات بالماضي ليست

من عدم تمثيله علي المسرح. وربما تقفز عبر المشاهد التي تتعلق بأشخاص آخرين وأفعال أخرى. وبالتالي، يمكن تقسيم البنيات الممتدة الي صنفين كبيرين : بنيات مستمرة وبنيات متقطعة. ومثل الشرائط الملقاة في الماء - تتضاءل ألوانها وأشكالها عندما تكون تحت سطح الماء، وتتضح عندما تطفو فوق السطح - سواء اعتبرت العناصر الثابتة مستمرة أو متقطعة فهذه مسألة اختيار. وعلي أية حال، كان تماسكها سمة أساسية في بنية الأداء.

• البنية المتقطعة

مع فكرة فعل القفز عبر المواد المتداخلة غير ذات الصلة، بدأنا في تأمل بنية الفعل المتقطع. فعادة ما يتم تقديم المعلومات وتجميعها بواسطة المتفرج بطريقة متقطعة. انه يأتي مثل ومضات مفاجئة أو أجزاء متناثرة بانتظام خلال الأداء مثل سماء الليل المرصعة بالنجوم. ربما تحتوي كل لحظة حاضرة علي العديد من المعلومات أو لا تحتوي علي شيء مطلقا. تضاف المواد التي تم التقاطها في لحظة واحدة، والمواد المحفوظ بها في الذاكرة، إلى المواد التي تم أخذها في وقت لاحق. تُبنى الحقائق حول الشخصيات والمواقف والأفعال وتُجمع. فأغلب المسرحيات شبكة من المعلومات تعزز وتوضح وتفسر نفسها. وهذه الشبكة التي تجنح العديد من اللحظات الحاضرة المتباينة هي بنية المعلومات.

وفي بعض الأحيان تميل بنية المعلومات نحو الاستمرارية. فإذا كانت هناك حاجة إلى حقائق معينة، فقد يصبح البحث عنها - مثل المخبر الذي يبحث عن الأدلة - عملية مستمرة نشطة تخلق استمرارية من لحظة إلى لحظة. ولكن في أغلب الأحيان يتم تقديم المعلومات بشكل متقطع مثل الشخص الذي يحل لغزا مصورا، إذ يتم تضمين الحقيقة في بنية المعلومات بواسطة المتفرج عندما يكون التكوين صحيحا، ولن لم يكن الأمر كذلك، فسوف يتم التخلص منها، أو وضعها علي جانب واحد، حتى تتلاءم مرة أخرى. ولا تتم هذه الصلات بمعدلات منتظمة. فهي لا تتدفق مثل الفعل، علي الرغم من أن كثير منها ربما يشير الي الفعل ويوضعه. وكما هو الحال في الأجزاء المستقلة في شبكة العنكبوت، يتم إجراء الصلات من نقطة إلى أخرى، إن جاز التعبير، عبر الزمن.



التفاصيل المجهولة لأول معهد مسرحي في مصر (٢٦) كتابات طلاب معهد التمثيل

النوع من المسرحيات“ قال الطالب «محمد توفيق»: تختلف المسرحية ذات الفصل الواحد عن المسرحية الكبيرة، في مثل ما تختلف فيه القصة الصغيرة عن الرواية القصصية الكاملة. وليس هذا الاختلاف مجرد اختلاف في الكم والطول، فالمسرحية ذات الفصل الواحد التي روعي في وضعها أصول وقواعد الكتابة في هذه المسرحيات، ليست إلا مسرحية كاملة متعددة الفصول اتخذت شكلها الأخير بعد الضغط الشديد وتركيز الحوادث. كما أنه لا يمكن أن تتوسع في مسرحية ذات فصل واحد، فتعمل منها مسرحية متعددة الفصول بطريق الحشو والتطويل. والعامل في التفرقة بين المسرحية ذات الفصل الواحد والمسرحية الكبيرة، يرجع إلى طبيعة المسرحية ذاتها، والطريقة التي تتبع في بناء المسرحية ذات الفصل الواحد وتكوينها. وبهذه المسرحية تعالج موضوعاً واحداً يشترط فيه أن يكون مستحقاً للمعالجة بطريق المسرح. وهدف المسرحية ذات الفصل الواحد، هو التأثير المباشر في جهة واحدة وإن كان الأثر الذي تتركه المسرحية يختلف باختلاف نوع المسرحية نفسها، تراجيديا كانت أم كوميديا. وللأولى الأثر المحزن وللثانية الأثر المفرح، والمؤلف حر فيما يريد تركه في نفوس النظارة من أثر. والمفروض في المسرحية ذات الفصل الواحد أنها لا تستغرق

ليكونوا ضمن النواة الأولى لأعضاء هيئة التدريس بالمعهد!! أقول هذا، لأنني وجدت مجموعة كتابات، كتبها هؤلاء الطلاب، تُجيب على الأسئلة المطروحة، وفي الوقت نفسه، تُعد إنتاجاً علمياً مجهولاً لهؤلاء الطلاب - حينها - من الواجب عليّ أن أوثقها، وأحفظها؛ كونها جزءاً من تاريخ أول معهد مسرحي تابع للفرقة القومية، ومقره كلية الآداب بالجامعة المصرية.

بحث لمحمد توفيق

أول عمل علمي وجدته منشوراً، كان لمحمد توفيق، ونشره في أبريل 1937 بجريدة «البلاغ»، تحت عنوان «المسرحية ذات الفصل الواحد». ووصفه الكاتب بأنه «بحث!!» والأهم من ذلك - من وجهة نظري - إنه يُعد أول منشور باللغة العربية في الصحف المصرية حول هذا الموضوع، مما يعكس لنا قدرة هذا الطالب في ذلك الوقت، وقبل أن يسافر إلى إنجلترا!! وقد مهد صاحب الجريدة للموضوع بمقدمة، قال فيها: «أقدم هذا البحث لجمهور المسرح وهواته، وهو للأديب محمد حسن توفيق الطالب بمعهد التمثيل، والمرشح للبعثة التمثيلية التي ستوفد قريباً إلى إنجلترا لدراسة فنون الثقافات المسرحية. ويهد الأديب توفيق لبحثه بكلمة قصيرة عن الشروط التي يجب أن تراعى في كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد، وسيتبعها ببحوث أرجو أن تكون قيمة في كيفية كتابة هذا



سيد علي إسماعيل

علمنا مما سبق الظروف التي أدت إلى عدم اكتمال بعثة المعهد الثانية إلى إنجلترا! كما علمنا أن البعثة الأولى كانت بعثة صيفية إلى إنجلترا أيضاً وكانت ناجحة! كما قرأنا ما كتبه الطلاب وهم في الخارج، وقرأنا ما أدلوا به في المقابلات الصحافية بعد عودتهم! وبناءً على ذلك أقول: إن الهدف من سفر الطلاب في البعثتين، هو تكوين أول نواة لأعضاء هيئة التدريس بمعهد التمثيل!! ولولا عدم إتمام البعثة الثانية - ثلاث سنوات - لكنا قرأنا عن محاضرات يلقيها في معهد التمثيل «الدكتورة سامية فهمي، والدكتور محمد توفيق، والدكتور حسن حلمي»! فهل فعلاً هؤلاء الطلاب حينها، كانوا مؤهلين لذلك؟! ولو كانت الإجابة بنعم، فهل نستطيع أن نقول إن الطلاب الآخرين - ممن لم يتم اختيارهم في البعثة الثانية - لا يستحقون شرف الانضمام للبعثة؟! وهل فعلاً كانوا غير مؤهلين علمياً أو فنياً

الكاتب مراعاته أن يتناول مادة مسرحية من صميم الحياة، التي يعيش فيها. وحياة كل إنسان ينبوع فياض، يستطيع أن يستقي منه مادته، وهي مصدر إحاء «Suggestion» خليق بأن يمد الكاتب بأروع المسرحيات وأدقها، بشرط أن يكون للكاتب من اللباقة والمهارة ما يمكنه من استغلال هذا ينبوع في صالح الأدب المسرحي. وأنا أذكر الكاتب المبتدئ من طرق الموضوعات الشاذة، التي تتنافر مع طبيعة الحياة وخصائصها. فخلق الشخصيات التي يصعب الاعتراف بوجودها، وابتداع الحوادث، التي لا يحتمل وقوعها وابتداع الحوادث، التي لا يحتمل وقوعها لتنافرها مع حقائق الحياة العادية، يسئ إلى المسرحية بقدر ما يتعب الكاتب في تصويرها. فإذا استطاع المؤلف أن يستقي موضوعات مسرحياته من الحياة المألوفة، وأن يصبغها في قالب من عنده تتوفر فيه الحكمة، وأن يخلق الشخصيات في مسرحيته على هذا الاعتبار، يكون له النصيب الأوفر من النجاح. على أنني لست في حاجة إلى تذكير المؤلف بأن الملاحظة الدقيقة «Accurate abyervation» هي الأساس في وضع القصص بوجه عام، والمسرحيات بوجه خاص. ولا يفوتني وأنا في صدد الحديث عن المسرحية ذات الفصل الواحد، أن أذكر الكاتب الذي اختار موضوع مسرحيته على الأساس السابق، أن يراعي ما ذكرناه من قبل فيما يختص بوحدة الغرض والتركيز، أي مهاجمة المتفرج بالفكرة والسرعة المتناهية في اجتذاب انتباهه والمحافظة على هذا الانتباه بخلق المواقف الجذابة منذ عرض المسرحية وتعقيدها إلى ساعة الحل. ثانياً - في المسرحية التاريخية «Historical» ذات الفصل الواحد إذا كانت المسرحية ذات موضوع تاريخي، فهنا قواعد يجب مراعاتها تتلخص فيما يلي: أ - الدراسة التاريخية، ب - حسن الاختيار. أما الدراسة التاريخية «للموضوع» الذي تعالجه المسرحية أو «الشخصيات»، التي تمسها فهذا أمر ضروري. وكلما كانت الدراسة عميقة والمصدر موثوق بصحته، فكل التوفيق في كتابة مسرحية أسهل مثلاً وأعظم أثراً. ومن العبث أن يحاول الإنسان كتابة مسرحية تاريخية دون دراسة وافية للموضوع الذي يبغى الكتابة فيه. ولما كان الإنسان أدرى بتاريخ بلاده وعادات أهلها وتقاليدها، فإني أرى أن من صالح الكاتب المبتدئ أن يبعد بقدر الإمكان عن طرق الموضوعات التاريخية الأجنبية. إلا إذا نضجت دراسته، واستطاع تحقيق أبحاثه، والجزم بصحتها، والإيمان بصدق المرجع الذي استقى منه فكرته. أما حسن الاختيار فالمرجع فيه إلى الذوق وحده، على أن هناك عوامل أخرى تؤثر بدورها على الذوق، أهمها هدف المسرحية؛ فقد لا يكون من الذوق في شيء أن يختار الكاتب مسرحيته موضوعاً تاريخياً عن هزيمة منكراً أو فضيحة مكشوفة في تاريخ أمته وعشيرته؛ ولكني ربما اغتفر له هذا النبؤ عن الذوق إذا كان الغرض مثلاً إصلاحياً اجتماعياً، بواسطة المقارنة والقياس التاريخي! ويجب في المسرحية ذات الفصل الواحد أن يكون موضوعها مثيراً جذاباً، ويشترط في هذا النوع من المسرحيات العناية التامة بالأسلوب والتأنق في اللفظ والسمو بالمسرحية إلى مراتب الأدب العالمي. ثالثاً - «Dramatising» أي تحويل القصص إلى روايات مسرحية، بأن نصب الرواية القصصية في



يوسف وهبي
وموسم التمثيل الصيفي
وسط الحدائق الغناء
اجمل بقعة في مصر
مسرح الليدو بالجيزة
٢٠٠٠ مقعد
بالهواء الطلق
كل اسبوع
رواية جديدة
كوميديات
ودرامات خفيفة
٤٠ ممثل وممثلة

الأستاذ يوسف وهبي
فرقة رمسيس الغتيدة
على رأسهم

أمينة رزق	بشاره يواكيم
علوية جيل	مبدالمجيد شكرى
لطفيه لطفي	حسن البارودى
زوز نبيل	ابوالملا على
لطيفة أمين	محمد المليحي
رفيعة البارودى	عبدالسلام النابلسى
جمالات حسن	احمد نجيب
فتحية على	حسين صادق
مدير المسرح :	حسين تغايرت
الملقن :	توفيق اسماعيل
مع تمثيلين ممتازين	

مسرح الليدو في الهواء الطلق بالقاهرة

ثانياً - خلق المواقف الجذابة المتمشية مع موضوع مسرحيته. فليس هناك في المسرحية ذات الفصل الواحد مجال للعرض الطويل، ولا للديالوج الممل، ولا للبحث السطحي. كما أنه لا يجوز مطلقاً تنوع الموضوعات وتعدد الغرض الذي ترمي إليه المسرحية ذات الفصل الواحد، فهي أقصر من أن تتسع لمثل هذا النقص الذي قد تسمح به مرغمة المسرحية متعددة الفصول. وتحتاج المسرحية ذات الفصل الواحد إلى توفر عاملين يسببان نجاحها: أولاً - الدقة المتناهية في بناء المسرحية. ثانياً - الدقة المتناهية في اختيار الحوار. أما الطرق العملية التي يجب على الأديب المسرحي اتباعها في كتابة مسرحية من هذا النوع، لتكون ذات قيمة أدبية وفنية، فيجب أن يراعي ما يأتي: أولاً - المادة «Material» التي تغذي المسرحية. أول ما يجب على

في تمثيلها إلا القليل من الزمن، ولذلك أصبح لزاماً أن يراعى فيها ما يأتي: أولاً - الدقة المتناهية في جعل المسرحية مرتبطة ببعضها ارتباطاً فنياً دقيقاً «Artistic unity» [أي الوحدة الفنية]. ثانياً - مراعاة الاقتصاد بقدر الإمكان «Economy»، فليس من المستحسن إرهاق الفرق التمثيلية بمسرحيات ذات فصل واحد، تحتاج إلى مصاريف طائلة في إعدادها للمسرح، ولا تتناسب مع الوقت القصير الذي تستغرقه المسرحية في تمثيلها. فإذا توفر هذان الشرطان في المسرحية ذات الفصل الواحد، كان نجاحها كبيراً. ومن الضروري جداً ملاحظة السرعة المتناهية في اجتذاب انتباه الجمهور، كما أنه لا بد والمحافظة على تيقظ ذهن الجمهور وتتبعه لحوادث المسرحية ويكون هذا بطريقتين: أولاً - هجوم المؤلف بفكرته منذ البداية في المسرحية.

الذي يصح أن يشتغل عليه الأستاذ الريحاني؟ حقاً إن بلادنا فقيرة إلى المسارح فقراً يلفت نظر أصحاب النفوذ إلى تشييد عدد منها في العاصمتين. وها هي ذي الفرقة القومية، ستعمل لإنشاء مسرح خاص بها - كما صرح معالي وزير المعارف في البرلمان - وهي خطوة مشكورة، بل خطوة لها خطرها وأثرها في حياة المسرح المصري .. ونحن في انتظار الخطوة الثانية، ألا وهي تشييد مسرح في الهواء الطلق تعمل عليه الفرقة زمن الصيف إذ لا يتكلف هذا المسرح نفقات كثيرة».

كتابات أخرى

سأكتفي بهذه المقالة من الطالب «حسن علي سالم»، وأشير إلى مقالاته الأخرى، لعل أحد الباحثين يهتم بها، ويقوم بجمعها ودراساتها؛ حيث إنها أول مقالات تُنشر بالعربية في مصر حول موضوعاتها!! فحسب ما لدي من معلومات، لم أجد مصرياً كتب باللغة العربية، ونشر في الدوريات المصرية مجموعة مقالات عن أوليات علوم المسرح!! فهذا الطالب كتب خمس مقالات في مجلة «الصباح»: ثلاثاً منها تحت عنوان «مبادئ أولية في التمثيل المسرحي»، واثنين تحت عنوان «مبادئ إدارية في الإخراج المسرحي»!! وهذه المقالات الخمس، منشورة في شهري نوفمبر وديسمبر عام 1938، أي بعد شهر أو شهرين من سفر زملائه إلى لندن؛ بوصفهم أعضاءً في البعثة الثانية لمعهد التمثيل!! وكان الطالب «حسن سالم»، أراد أن يقول للجميع: ها أنا أكتب عن التمثيل والإخراج، دون أن أكون ضمن أعضاء البعثة، وأنا قادر أن أكون مثلهم، وربما أفضل منهم!!

والجدير بالذكر إن حسن سالم في هذه المقالات الخمس، قارن بين المسرح المصري والمسرح الإنجليزي وفقاً لما رآه في البعثة الأولى، فتحدث عن نسخ المسرحية المطبوعة، التي توزع في البروفات الأولى على الجميع في إنجلترا، بينما في مصر، تعتمد الفرقة كلها على نسخة واحدة، تكون مع المخرج، ومكتوبة بخط اليد!! كما تحدث أيضاً عن «الكبوشة» والتلفين، وكيف أن إنجلترا تخلصت من الكبوشة، ولكنها لم تتخلص من الملقن!! فالملقن موجود ومختبئ في الكواليس أو في أي مكان غير الكبوشة، التي لا وجود لها!! والملقن لا يتدخل إلا عند الضرورة القصوى، عندما - مثلاً - ينسى الممثل جملة ما، أو بداية حوار ما!! كما ناقش الطالب حسن سالم - في مقالاته عن مبادئ التمثيل - موضوع اندماج الممثل، وكيف يؤدي الممثل الشخصية الفنية المطلوبة منه، وكيف ينسجم معها، وكيف يتعامل مع الشخصيات الأخرى من خلال العمل الجماعي. كما أشار حسن سالم إلى مدارس الإخراج، وإلى الديكور ورسم المناظر، وتحدث بالتفصيل عن بعض التدريبات، التي من الممكن أن يؤديها الممثل في بيته، وعلى خشبة المسرح وحده.

والحق يُقال: إنني وجدت رأياً منشوراً في جريدة «أبو الهول» - في أغسطس 1938 - كتبه الطالب «حسن سالم»، حول مقال نقدي عن الإخراج كتبه المخرج «عمر جميعي»!! فقام عمر جميعي بالرد على الطالب، وقد نشرته الجريدة في الشهر نفسه!! والحقيقة أن من يقرأ الموضوع والرد عليه، يقع في حيرة ويتساءل: من منهما الأستاذ ومن منهما التلميذ!!



حسن سالم

الأرض حفر في مقدمة مجرى على شكل قناة، حفت بها بعض الأزهار، واختفت بداخلها ثريات الكهرباء القوية التي تسلط ضوءها على الممثلين، إذا احتاج الأمر. وقد أنشئ طريقان: أحدهما على يمين المسرح، والآخر على يساره، ومنهما يدخل الممثل إلى المسرح أو يغادره. ولهذان الطريقان ممران ضيقان في جوف الأشجار، التي تخفي وراءها غرف الممثلين ومخزن الملابس. وهذه الغرف خيام نصبت مختفية عن العيون، وتشبه كثيراً خيام الكشافة. وأعد في مكان جانبي مقصف فاخر يرتاده النظارة في أوقات الاستراحة .. ولا يفوتنا أن نذكر إننا شاهدنا خيمة كبيرة للغاية، صُفت بها مقاعد كثيرة، وبها مسرح خشبي فراعنا رؤيتها وسألنا مدير الفرقة وهو المستر «إتكنز» عن هذه الخيمة العظيمة، فابتسم وقال: في حالات المطر ماذا نعمل؟ إننا مضطرون في بلادنا أن نعمل حساب الأمطار في كل لحظة! ذلك هو مسرح الهواء الطلق المحرومة منه مصر، وهي أجدر بلاد العالم بتشبيده! فمتى نرى في بلادنا مسرحاً كهذا يكسب الصيف ثوب العمل الفني، حتى لا يفرد الشتاء بلقب «صاحب الموسم التمثيلي»! إن أهالي الإسكندرية يشكون، ويطلبون من الأستاذ «نجيب الريحاني» أن يغادر مسرح «الهمبرا» الشتوي، ويعمل على مسرح آخر يكون أنسب في زمن القيظ .. ولكن أين هو المسرح الآخر في الإسكندرية.



عمر جميعي

قالب مسرحي. ولهذا النوع في وضع المسرحيات مزايا أهمها. أ- أن الكاتب لن يبذل مجهوداً كبيراً في تكوين هيكل مسرحيته ولا في خلق شخصياتها. ب- ربما استعمل الكاتب جزءاً كبيراً من حوار الموضوع في الرواية القصصية. ولا بد للكاتب أن يحدث تغييراً محسوساً في الرواية القصصية. لأن هناك اختلافاً شاسعاً بين القصة والمسرحية، كما أن الكاتب يجد نفسه أمام موضوع ناضج يأخذ منه مسرحيته. وهذه الطريقة في كتابة المسرحيات تلائم الكاتب المبتدئ لسهولتها. وتُكتب الإنجليزية يفضلونها ويعتقدون أن لها قيمتها الأدبية والفنية، وأرى أن المسرحية في هذه الحالة لا تكون حقاً مكتسباً للكاتب، ولا يحق له بأية حال نسبتها إليه! فالعملية في نظري هي اشتراك في مجهود أدبي لا تتجلى فيه فضيلة الاستقلال.

في الهواء الطلق

قرأنا في مقالة سابقة، ما كتبه «عباس يونس» عن «مسرح الخلاء» كما شاهده في إنجلترا، عندما كان ضمن أعضاء البعثة الصيفية. هذا المسرح، كتب عنه الطالب «حسن علي سالم»، لأنه شاهده في إنجلترا أيضاً - كونه أحد أعضاء البعثة نفسها - ولكنه لم يكتب عن المسرح الذي شاهده، بقدر ما كتب عنه من أجل إنشاء مثيل له في مصر!! كما أنه لم يوافق على اسمه «مسرح الخلاء»، وأطلق عليه اسم «مسرح الهواء الطلق»!! والجدير بالذكر إن مجلة «الصباح»، نشرت الموضوع تحت عنوان «آراء حرة للشباب المسرحي الجديد: مسرح الهواء الطلق» في سبتمبر 1938!! أي قبل سفر البعثة الثانية بأيام قليلة، وهي البعثة التي لم يكن بها حسن سالم - كاتب الموضوع - وكان المجلة تريد أن تقول: إن كاتب هذا الموضوع هو الأجدد بالسفر والابتعث إلى إنجلترا، ليكون أستاذاً في المعهد التمثيلي عندما يعود!!

قال الطالب «علي حسن سالم»: «ليس في بلادنا التي وهبها الله جمال الطبيعة - من سماء زرقاء صافية الأديم إلى طقس معتدل، يكاد يخيم على البلد ثلاثة أرباع العام - مسرح واحد للتمثيل في الهواء الطلق. ويخطئ من يظن مثلاً أن مسرح «الليدو» بالجيزة الذي يعمل عليه الآن الأستاذ يوسف وهبي وفرقته مسرحاً يصح أن يسمى كذلك .. فمسرح الهواء الطلق إنما يتخذ لا لتكون جماهير النظارة تتمتع بالجلوس في مكان طلق لا يظله سقف؛ ولكنه سُمي بذلك إذ أن التمثيل نفسه يكون في الهواء الطلق .. أي أنه لا يوجد مسرح خشبي، ومناظر، وأستار ترفع وتسدل حين الحاجة، بل يعمل الممثل تحت السماء مباشرة، فلا يجوز حينئذ أن نسمي مسرح الليدو أو ما يشابهه مسارح الهواء الطلق. ولقد أتيت لي الفرصة وأنا بإنجلترا في الصيف الماضي، أن أشهد بضع مسرحيات للشاعر الخالد شكسبير في مسرح الهواء الطلق بلندن. وقد اختير لإقامة هذا المسرح مكان تحفه الأشجار من جميع جهاته في حدائق «ريجنت» المشهورة، ونصبت أجهزة تكبير الصوت في عدة أشجار بحيث لا تظهر للجمهور، وصنعت المقاعد على شكل مدرج فذكرتنا بالمسرح الإغريقي القديم. هذا كل ما يتعلق بالصالة. أما المسرح ذاته، فهو مرتفع عن

رفيعة الشال

أيقونة الحنان والعطاء

الفنانة القديرة رفيعة الشال هي إحدى نجومات زمن الفن الجميل، قد لا يعرف اسمها بعض أبناء الجيل الحالي ولكنها بلا شك إحدى الوجوه المألوفة والمحبة لدى الجميع، ويكفي أن نذكر أنها أيقونة الحنان والعطاء التي تشعنا على الفور بطيبة القلب والنقاء من خلال مشاركتها بعدد كبير من الأعمال الدرامية وخاصة بالمرح والسينما، فقد تميزت بصفة عامة بصوتها الرقيق النون وملامح وجهها الهادئة وجسمها الممتلئ، الأمر الذي ساعدها على تجسيد شخصية الأم بكل سلاسة وتمكن في عدد كبير من الأعمال الفنية، فنجدت في تحقيق شهرة كبيرة بهذه الأدوار وذلك على الرغم من دخولها عالم الفن في سن صغير، ولكن المخرجين فضلوا حصرها في أداء شخصية الأم بعدما برعت في تجسيدها،



عمرو دوار



نجيب، إخراج عبد الفتاح حسن، وبطولة سليمان نجيب، ميمي شكيب، سراج منير، راقية إبراهيم. وذلك في حين كانت آخر مشاركتها السينمائية بفيلم "زيزيت" عام 1961 من إخراج سيد عيسى وبطولة يحيى شاهين، برلنتي عبد الحميد، محمود المليجي. وقدمت بينهما ما يزيد عن خمسة وخمسين فيلماً لعل من أشهرهم بذاكرة الجمهور: الوسادة الخالية، قبلني في الظلام، من القاتل، درب المهايل، بحوح أفندي وشباب اليوم، وكذلك فيلم علي بابا والأربعين حرامي لعلي الكسار والذي جسدت فيه شخصية "زليخة" زوجة قاسم شقيق "علي بابا".

ويمكن للناقد المتخصص وكذلك للمشاهد المتذوق أن يرصد مدى تميز أداء الفنانة القديرة رفيعة الشال وسط نخبة كبيرة من الفنانة اللاتي تخصصن في أداء أدوار الأمهات سواء بالمرح أو بالسينما العربية، وفي مقدمتهن كل من القديرات: فردوس محمد، عقيلة راتب، آمال زايد، عزيزة حلمي، ناهد سمير، علي عبد المنعم، هدى سلطان، زهرة العلا وجميعهن اشتهرن بتقديم دور الأم الطيبة الحنون في حين ارتبطت القديرات: علوية جميل، زوزو حمدي الحكيم، نجمة إبراهيم، زوزو شكيب، ميمي شكيب، ماري منيب بأداء أدوار الأم القاسية أو زوجة الأب والحماة، وتبقى مع ذلك مجموعة قليلة من الممثلات اللاتي تنوعت وتباينت أدوارهن بين الأم الحنون والأم القاسية وفي مقدمتهن: أمينة رزق، رفيعة

وأوضح مثال على ذلك أن المشاهد العربي لا يمكنه أن ينسى أبدا دورها المؤثر في فيلم "الوسادة الخالية" مع المطرب الفنان عبد الحليم حافظ.

والفنانة القديرة رفيعة إسماعيل الشال من مواليد الثامن من أكتوبر عام 1904 بقرية "دنجوي" التابعة لمركز شربين بمحافظة "الدقهلية"، وقد نشأت في أسرة من الطبقة المتوسطة. وبدأت تعليمها الأولى في الكتاب كما هي العادة آنذاك، ثم التحقت بالمدرسة الابتدائية، ولكن ظروفها الحياتية لم تسمح لها بفرصة استكمال بقية مراحل تعليمها بعد ذلك (توقفت عن الدراسة وهي في عمر الأربعة عشر عاما)، وكان السبب الرئيسي وراء ذلك هو تعلقها الشديد بالفن، حيث التحقت في هذه السن المبكرة بإحدى الفرق المسرحية المتجولة واستمرت معها بضعة سنوات، حتى نجحت في الانضمام عام 1930 إلى معهد التمثيل في افتتاحه الأول، وتخرجت منه بعدما أصر على إغلاقه في السنة التالية وزير المعارف العمومية حلمي عيسى استجابة لضغوط القوى الرجعية التي تعارض اختلاط الفتيات بالشباب. وكان المعهد آنذاك يضم ثلاث فتيات فقط (هي وكل من الفنانتين زوزو حمدي الحكيم، وروحية خالد). ونظرا لتميزها اختارها الرائد جورج أبيض لتعمل معه بفرقة، ومنحها فرصة تجسيد شخصية "ديدمونة" مسرحية عطيل رائعة الكاتب العالمي وليم شكسبير، وكذلك تجسيد شخصية "ماری" مسرحية "لويس الحادي عشر". وبعد ذلك التحقت لفترة إلى فرقة "رمسيس" لمؤسساها الفنان يوسف وهبي، ومن بعدها انضمت إلى فرقة "اتحاد الممثلين عام 1934 (والتي استمرت نشاطها لمدة ستة شهور فقط)، ثم إلى فريق "الأخوان المسلمين المسرحي" الذي أسسه المؤلف المسرحي عبد الرحمن البنا (شقيق مؤسس الجماعة حسن البنا) في ثلاثينيات القرن الماضي، وكان الفريق يضم كوكبة من نجوم المسرح والسينما آنذاك ومن بينهم على سبيل المثال: سراج منير، عبد المنعم مدبولي، محمود المليجي، عبد البديع العربي، محمد السبع، كما كان يضم أيضا بعض العناصر النسائية الشهيرة ومن بينهن الفنانات: فاطمة رشدي، عزيزة أمير. وقد عرضت الفرقة أغلب عروضها بدار الأوبرا المصرية (وجدير بالذكر أن هذه المسرحيات كانت تكاليف إنتاجها تتحملها وزارة المعارف المصرية، كما تم إذاعة أغلبها عبر الإذاعة المصرية كيث مباشر). وأخيرا تتوج الفنانة رفيعة الشال مسيرتها المسرحية بعد ذلك بانضمامها في أوائل الأربعينيات إلى الفرقة "القومية" (التي تأسست عام 1935).

ويذكر أن الفنانة رفيعة الشال اتجهت للعمل بالسينما في فترة مبكرة، وقدمت عددا كبيرا من الأفلام، حيث شاركت لأول مرة في فيلم "الحل الأخير" عام 1937، تأليف عبد الفتاح حسن وسليمان

بين الظل والضوء

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

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

«مسرحنا»



طليمات، يوسف وهبي، فتوح نشاطي، أحمد علام، عبد الرحيم الزرقاني، نبيل الألفي، سعيد أبو بكر، نور الدمرداش. وقد شاركها البطولة مجموعة المسرحيات السابق ذكرها نخبة من كبار نجوم المسرح من بينهم على سبيل المثال الأساتذة: جورج أبيض، يوسف وهبي، حسين رياض، أحمد علام، عبد العزيز خليل، فؤاد فهميم، حسن البارودي، فؤاد شفيق، فاخر فاخر، شفيق نور الدين، علي رشدي، محمد الطوخي، كمال حسين، عمر الحريري، محمود عزمي، توفيق الدقن، عبد المنعم إبراهيم، عبد الغني قمر، لطفي الحكيم، أحمد الجزيري، حسن يوسف، عبد الله غيث، محمد الدفراوي، نظيم شعراوي، عبد الرحمن أبو زهرة، عبد السلام محمد.

وكذلك شاركها نخبة من كبار نجوم المسرح من بينهم على سبيل المثال السيدات: نجمة إبراهيم، أمينة رزق، سامية رشدي، إحسان شريف، فردوس حسن، روحية خالد، سامية فهمي، إحسان القلعاوي، سميحة أيوب، سناء جميل، ملك الجمل، زهرة العلاء، نادية السبع، رجاء حسين، سهر البابلي.

ثانياً - أعمالها السينمائية:



فنانة قديرة أثبتت جدارتها بكل من المسرح

والسينما كما تألقت في الإذاعة

الصال، زينب صدقي، دولت أبيض، آمال زايد.

وتجدر الإشارة إلى أن الفنانة رفيعة الشال كانت أول ممثلة تؤدي بصوتها عملاً درامياً بالإذاعة وذلك عام 1934، وربما أصبحت بعد ذلك الأشهر طوال مسيرتها الفنية، حيث كانت ضمن قائمة أشهر عشر أصوات إذاعية (التي كانت تطلق عليها قائمة المحظوظين والذين تم تكريمهم بالعيد الذهبي للإذاعة، والتي ضمت كل من الفنانين: رفيعة الشال، زوزو نبيل، عايدة كامل، عزيزة حلمي، نادية رفيع، صلاح منصور، محمد علوان، محمود عزمي، لطفي عبد الحميد، فؤاد المهندس). وقد اشتهرت الفنانة رفيعة الشال بالنسبة لمستمعي الإذاعة بعبارتها الشهيرة: "يا ترى أنت فين يامرزوق؟"، والتي أطلقتها من خلال مسلسل "قسم" مع الفنان الكبير صلاح منصور، كذلك قدمت للإذاعة "قدر ولطف" و"عوف الاصيل"، وكان لها في شهر رمضان كل عام: عدة مسلسلات وبرامج من بينها: عزومة رمضان، وفرحة رمضان. وقد وصفها عميد الأدب العربي طه حسين بقوله: "ذات الصوت الساحر".

هذا وتتميز القديرة رفيعة الشال بصفة عامة بمدى تنوع أدوارها بشدة، فبخلاف تنوع أدوارها بين أدوار الأم الحنون الطيبة المسالمة وبين أدوار الأم القاسية الشديدة، نجد تنوعاً آخر بين أدوار الأم الفلاحة (كما في فيلم بهية، صحيفة سوابق)، أو الأم القاهرية التقليدية بالطبقات المتوسطة (كما في فيلم الوسادة الخالية)، أو الأم العصرية المودرن (كما في فيلمي إلهام، حياة أو موت)، ولكنها بصفة عامة أصبحت ضمن قائمة الفنانة التي أجدت وبراعة شديدة أدوار الأم عبر الشاشة الفضية - وذلك بالرغم من أنها دخلت الفن وهي ابنة 14 عاماً - حتى أنها ارتبطت أكثر بأدوار أم البطلة أو البطلة لعدد من كبار النجوم ومن بينهم على سبيل المثال: دور الأم للفنانة مديحة يسري بفيلم "حياة أو موت" عام 1954، دور الأم للفنانة سميرة أحمد بفيلم "من القاتل" عام 1956، وللنجم عبد الحليم حافظ بفيلم "الوسادة الخالية" عام 1957، وللنجم مريم فخر الدين بفيلم "شباب اليوم" عام 1958، وكذلك للفنانة ليلى طاهر بفيلم "قبتني في الظلام" عام 1959.

- أعمالها الفنية:

تعددت وتنوعت الإسهامات الإبداعية للفنانة رفيعة الشال في جميع القنوات الفنية (المسرح، السينما، والإذاعة)، وفيما يلي محاولة لتقديم حصر شامل وتصنيف لمجموعة مشاركتها الفنية بكل مجال من تلك المجالات، وذلك مع مراعاة اختلاف القنوات الفنية والتتابع الزمني بكل مجال:

أولاً - مشاركتها المسرحية:

نجحت الفنانة رفيعة الشال من خلال مشاركتها المسرحية في تجسيد عدة شخصيات درامية متميزة، واستطاعت من خلالها لفت الأنظار إلى موهبتها وإظهار قدراتها الفنية ومن أهمها شخصيات كل من: مدام مونييه مسرحية "قلوب الأمهات"، الجارة ماربو شنكا مسرحية "سلطان الظلام"، نبلي مسرحية "مرتفعات وذرينج"، العجوز مسرحية "الصفقة"، زينب مسرحية "دم الأخوين"، أم السعد مسرحية "دموع إبليس"، أم عبده مسرحية "جمعية قتل الزوجات"، منيرة مسرحية "المأخوذة"، شخصية المرأة مسرحية "جمهورية فرحات"، هدية مسرحية "صنف حريم"، الأم تحية (زوجة فاخر فاخر) مسرحية "في بيتنا رجل"، المدام مسرحية "سينما أونطة"، زوجة الوالي بأوبريت "العشرة الطيبة".

وتضمن قائمة المسرحيات التي شاركت في بطولتها سواء بفرق القطاع الخاص أو بفرقة "المسرح القومي" (بمسمياته المختلفة) طبقاً للتسلسل التاريخي المسرحيات التالية:

1 - بفرق القطاع الخاص:

- "جورج أبيض": عطيل، لويس الحادي عشر (1921)، إخلاص الزوجة، تكية البرامكة، بشير أغا (1923).
- "رمسيس": ملك الحديد، الولدان الشريدان، الجحيم (1927)، القضية المشهورة، عنتر، شجرة الدر (1928)، يد الله (1939)، امرأة لها ماضي (1949).
- "اتحاد الممثلين": المستهتر، الست درية، الولادة بلقيس، في سبيل

تتسم بالقسوة .

- حياتها العائلية :

تزوجت الفنانة رفيعة الشال مرتين، المرة الأولى من زميلها الفنان فرج النحاس - الذي اشتهر بتجسيد شخصية "مرزوق أفندي" في البرنامج الإذاعي الشهير "ربات البيوت" - وكانت قد تعرفت به أثناء مشاركتها معا بعروض إحدى الفرق المسرحية. وقد أثمر هذا الزواج عن ابن ولكنه توفي عام 1954، وكان آنذاك في السنة النهائية بكلية طب القصر العيني، حيث قام بالإنتحار لأنه فشل في الإرتباط من الفتاة التي كان يحبها ويود الزواج منها، خاصة وأن سبب رفض أسرة العروس له بأن والديه من الممثلين، فشعر بطعنة شديدة في كرامته خاصة وهو يرى مدى تقدير واحترام المجتمع كله من حوله لكل منهما، فأصيب باكتئاب حاد دفعة إلى تناول كم كبير من حبوب الأسبرين، وبالرغم من أن الجهود والاسعافات الأولية قد نجحت في إنقاذه لكنه أثناء استكمال تحقيقات النيابة معه غافل الحارس والقي بنفسه من الطابق الثالث مما دفع والدته - والتي أصيبت بمجرد سماع خبر وفاته بصدمة عصبية شديدة - إلى رفع قضية على الشرطة لعدم أمانتها في الحفاظ على ابنها الذي يعاني من مظاهر اكتئاب شديد.

وبعد عدة سنوات تزوجت للمرة الثانية من الفنان القدير حسن البارودي، والتي من شدة تقديرها وحبها له فضلت حمل لقبه بعد زواجهما، وبالتالي فقد شاركت في جميع الأعمال الفنية بعد زواجها باسمها الفني: "رفيعة البارودي"، وقد رزقها الله عام 1933 بابنة اسمتها أميرة، والتي ظلت مقيمة معها وتقوم برعايتها خلال أيامها الأخيرة. وقصة انجابها لابنتها تعد طريفة فعلا، حيث وضعتها أثناء رحلة لها مع فرقتها المسرحية إلى العاصمة اللبنانية بيروت، وبمجرد إسدال الستار النهائي للعرض سقطت على الأرض ووضعت المولودة في لحظتها.

ويمكن من خلال المواقف الشخصية وشهادات زملائها من الفنانين والنقاد والصحفيين أن نرسم صورة صادقة لهذه الفنانة القديرة التي كانت تجمع بين بعض التناقضات في تناغم وانسجام شديدين، فهي شخصية قوية جدا وعنيدة إلى أقصى درجة ومع ذلك طيبة القلب جدا ومسامحة، ظلت تعشق الحرية والانطلاق ومع ذلك كانت ملتزمة جدا في جميع تصرفاتها، وبصفة عامة عرف عنها الأخلاق السامية والتواضع ودماثة الخلق والكرم، لذا فقد تمتعت طوال مسيرتها الفنية بحب واحترام وتقدير جميع الزملاء. وكانت تعشق عملها جدا لدرجة أنها كانت تشعر بقمة سعادتها ونشوتها حينما تقف أمام ميكروفون الإذاعة أو على خشبة المسرح أمام الجمهور، وخاصة خشبة "مسرح الأزياء" (مقر المسرح القومي) التي ارتبطت بها لسنوات طويلة، فهي الخشبة التي جمعت بينها وبين نخبة كبيرة من جيل العمالقة الرواد في زمن الإبداع والأصالة.

وهناك كثير من المواقف التي تؤكد مدى أصالة هذا الفنانة واعتزازها بوطنها ويكفي أن نذكر عدم ترددتها وتقديمتها لاستقبالها فوراً من إذاعة "محطة الشرق الأدنى الإذاعية" بالرغم من الأجور الكبيرة التي كانت تتقاضاها، وتجميعها أيضاً لاستقالات جميع زملائها من الفنانين المصريين بمجرد أن بدأت تلك الإذاعة في الإساءة لمصر الثورة ببرامجها المختلفة.

ويذكر أن الفنانة رفيعة الشال (أو رفيعة البارودي كما كانت في آخر أيامها) عاشت معظم فترات حياتها في شقة بشارع البرجامي (بحي جاردن سيتي)، وذلك قبل أن تنتقل إلى شقتها الأخيرة بشارع محمود بسيوني بمدينة القاهرة، وكانت ترافقها باستمرار ابنتها أميرة والتي اضطرت إلى نقلها فجاءة إلى مستشفى الجمعية الخيرية بالعجوزة لاستئصال كيس دهني في غشاء جدار البطن. وطلبت أجازة من المسرح القومي (باعتبارها موظفة في فرقته)، إلا أن التزامها الأدبي وأيضاً حاجاتها المادية جعلها تواصل العمل باستمرار في الإذاعة، وانتهت أجازتها بدون أن تجري العملية وعادت إلى عملها في المسرح، ولكن مع تجدد الألم أجرت العملية برغم خطورتها، لترحل عن عالمنا في العاشر من يونيو عام 1961.



انتر ابنها طالب الطب بسبب الفن ... وأنجبت ابنتها على خشبة المسرح

فرنيتشو، يوسف وهبي، أحمد بدرخان، نيازي مصطفى، هنري بركات، صلاح أبو سيف، عز الدين ذو الفقار، يوسف شاهين، كمال الشيخ، أحمد ضياء الدين، حسن حلمي، يوسف معلوف، حسين صدقي، السيد بدير، إبراهيم عمارة، حسن الإمام، محمد عبد الجواد، فؤاد الجزائري، فطين عبد الوهاب، محمد عبد الجواد، كامل التلمساني، توفيق صالح، عاطف سالم، محمود ذو الفقار، رمسيس نجيب، حلمي رفلة، حسن الصيغي، حلمي حليم، عبد الحميد زكي، بهاء الدين شرف، حسن رضا، سيد عيسى.

ثالثاً - المسلسلات والتمثيلات الإذاعية:

بداية يجب التنويه بأن الفنانة القديرة رفيعة الشال كان لها شرف الريادة بالتمثيل الإذاعي حيث كانت أول ممثلة إذاعية، وذلك بمشاركتها في أول تمثيلية قدمتها الإذاعة عند انشائها عام 1934 وكانت باسم "مجنون ليلى"، وكان يقاسمها البطولة الممثل أحمد علام الذي قام بدور المجنون. وقد ظلت الفنانة رفيعة لعدة سنوات طويلة ممثلة الإذاعة الأولى وكان زملائها في فرقة الإذاعة بمرحلة البدايات هم مجموعة المذيعين المعينين على خليل ومحمد فتحي وحافظ عبد الوهاب.

ويحسب لها خلال مشوارها الفني مساهمتها في إثراء الإذاعة المصرية بالتمثيل بعدد كبير جدا من المسلسلات والتمثيلات الإذاعية، ولكن للأسف الشديد أننا نفتقد لجميع أشكال التوثيق العلمي بالنسبة للأعمال الإذاعية، وبالتالي يصعب حصر جميع المشاركات الإذاعية الكثيرة والمتنوعة لهذه الفنانة القديرة التي ساهمت ببطولة بعض الأعمال الدرامية المتميزة ومن بينها على سبيل المثال فقط: عوف الأصيل، قدر ولطف، قسم، عزومة رمضان، فرحة رمضان، حسن وعلي ورضوان، زهرة العيد، حياتي، مندوب من المريخ، نفوسة، لسه شباب، لن ننسى، خديجة، حسن وعلي ورضوان، حماتي في القمر، راحت مع التيار، خديجة، أم فتحي، الحائط الرهيب، إفلاس خاطبة، عزيزة ويونس، حياتي، في بيتنا رجل، شخصيات تبحث عن مؤلف، وذلك بالإضافة إلى البرنامج الفكاهي الشهير "ساعة لقبك"، والذي كانت تجسد من خلاله شخصية "ألظ" زوجة الرجل الحمش (فؤاد المهندس). وقد صرحت في بعض حواراتها بأنها فخورة جدا بمشاركاتها الإذاعية، وأن الدور المتميز الذي تعتز به بالإذاعة هو دور الأم في رواية "سوء فهم" التي ترجمها أنور المشري وكانت تجسد خلالها شخصية أم شريرة

قدمت الفنانة رفيعة الشال للسينما أكثر من خمسة وخمسين فيلماً، جسدت في عدد كبير منها شخصية الأم، ومن المفارقات أن أشهر أدوارها والذي ارتبط في أذهان الجمهور وهو دور والدة صلاح (عبد الحليم حافظ) بفيلم "الوسادة الخالية" الذي يعد من كلاسيكات السينما العربية قد جاءها بالصدفة البحتة، حيث قام المنتج الكبير رمسيس نجيب بالاتفاق مع المخرج القدير صلاح أبو سيف والفنان عبد الحليم حافظ على ترشيح الفنانة القديرة فردوس محمد لأداء الدور، والتي بمجرد أن علمت بموضوع الفيلم في أول لقاء لها مع المنتج قدمت اعتذارها على الفور، ورشحت له الفنانة المتميزة رفيعة الشال التي كانت تمر بظروف نفسية صعبة وترفض العمل منذ وفاة ابنها (في ظروف مشابهة لأحداث الفيلم)، فما كان من المنتج والعاملين بأسرة الفيلم إلا الترحيب الفوري بهذا الترشيح أولاً لثقتهم في قدراتها وجدارتها وثانياً لاحساسهم بضرورة مساعدتها في الخروج من تلك الأزمة النفسية بالانخراط في العمل. هذا وتضم قائمة أعمالها السينمائية - طبقاً للتابع الزمني - الأفلام التالية: الحل الأخير (1937)، أولاد الفقراء، ليلى، علي بابا والأربعين حرامي (1942)، جوهرة (1943)، ليلى في الظلام (1944)، سلامة (1945)، راوية، دائماً في قلبي، أنا الشرق، ضحايا المدينة (1946)، عدو المجتمع، غدر وعذاب، سلطنة الصحراء، المتشردة، ليلى الأوس، نور من السماء (1947)، فتح مصر، ليلى العامرية، شمشون الجبار، الهوى والشباب (1948)، كرسى الإعراف، هدى (1949)، إلهام، جوز الأربعة (1950)، الشرف غالي، بلد المحبوب، وهيبة ملكة الغجر (1951)، الإيمان، شم النسيم (1952)، مرت الأيام، حدث ذات ليلة، حياة أو موت، إعرافات زوجة، الشيخ حسن، يا ظالميني، الفارس الأسود، صراع في الوادي، بجوح أفندي (1954)، درب المهابيل (1955)، من القاتل؟، صوت من الماضي، صحيفة السوابق، قلوب حائرة (1956)، الوسادة الخالية، لا أنام (1957)، ساحر النساء، الزوجة العذراء، شباب اليوم، المعلمة، شارع الحب (1958)، قبلني في الظلام، هدى (1959)، قيس وليلى، ثلاثة رجال وامرأة، نداء العشاق، بهية (1960)، زيزيت، عنتر بن شداد (1961).

ويمكن من خلال دراسة وتوثيق مشاركتها السينمائية السابقة رصد تعاونها خلال هذه المسيرة السينمائية مع عدد كبير من المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل وفي مقدمتهم الأساتذة: توجو مزراحي،



محمد الروي

المسرح بتقنية كرة القدم

استخدام الملعب كمساحة خاصة للعرض المسرحي مستفيدا من شكل الملعب وزوايا جلوس الجماهير (...). سيقاطعك بتعامل (لا لا .. بل أقصد مسرحا بتقنية كرة القدم .. وسيشرح في شرح ما يظن أنه اختراع و...) ولن تجد حينها إلا أن تقول له (طيب) وتمضي لحال سبيلك. أظن أن هذا هو أسمى ما فعلته بنا الكورونا بالفراغ الذي أجبرتنا عليه، أن أباحت المجال للمتعملمين، كلما انتهوا من اختراع سارعوا إلى آخر .. لا تتعجب عزيزي القاريء ولا تقلق فما هو المسرح يعود وإن ببطء .. فقط تسلح بـ(طيب) تواجه بها من يستفزونك بمصطلحاتهم العجيبة.

ليلقوا علينا بأفكار هائلة هم أول من يعلم بإستحالة تنفيذها. لذلك لا تتعجب عزيزي القاريء حين تسمع قريبا عن مسرح (الملعب) وبقوانين كرة القدم (مثلا) .. ولا تتعجب إذا قرأت لأحدهم إهداء بأننا (جربناها ونفعت) وبأن فلان الفلاني المقيم في هولندا (مثلا) شارك في المباراة (المسرحية)، بل وأحرز هدفا (مسرحيا) بارعا أمام فلاني الفلاني المقيم في (اليمن) .. هو لن يعرض عليك الأهداف، فقط سيحدثك عنها. المفزع أنك إذا حاولت مناقشة ذلك الذي يخترع المصطلح في إثر المصطلح وقلت له (ربما تقصد

لا تتعجب عزيزي القاريء من العنوان، فذلك ما سنسمع عنه قريبا، وربما نسمع عن أنواع أخرى تتجاوز خيالك وخيالي. فالبعض وبعد أن اخترع مصطلحا جديدا هو مسرح الـ(أون لاين) مد الخيط على امتداده، وبدأ يخترع لنا مسميات ما أنزل الله بها من سلطان، مسميات لم يستهدفوا منها إلا إثارة جدل عقيم يربأ العقلاء من الدخول فيه . لكن الاستفزاز يصل قمته حين تجد بعضا من دارسي المسرح ومدرسيه يشطحون شطحات تهدم فكرة المسرح من أساسها التي هي وببساطة (مؤد ومتلق يلتقون في لحظة واحدة في مساحة واحدة) وحاولوا التواجد مستغلين جائحة (كورونا)

الأخيرة مسرحنا

العدد 676 10 أغسطس 2020

بمناسبة تفقدتها لعدد من المشروعات الجديدة بها..

عبد الدايم: أكاديمية الفنون صرح عريق يشكل عناصر ومفردات قوة مصر الناعمة



وتزويده بأحدث التقنيات والتكنولوجيا العالمية في هذا المجال استعدادا لاستقبال الطلاب في العام الدراسي الجديد ليكون واحدا من أهم معاهد السينما في العالم إلى جانب مدرسة الفنون التي تعد الأكبر في الشرق الأوسط بالإضافة إلى الأماكن المستحدثة بسور الأكاديمية والجاري إعدادها لتشغيلها كمكتبات ومنافذ بيع لإصدارات وزارة الثقافة، وتابعت أن جسر الفنون يربط مباني الأكاديمية ويسر على الدارسين الانتقال بينها، هذا بالإضافة إلى متحف التراث والفنون الشعبية والذي يضم نماذج ومجسمات للعديد من المشاهد والمظاهر الفلكلورية والتراثية التي تعبر عن الهوية المصرية المتفردة، مؤكدة تنفيذ دراسة لإستثمار بعض الأماكن المفتوحة والفراغات لتقديم خدمات للطلاب وتجهيز ملاعب وصلات رياضية .

أحمد زيدان

تفقدت الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة وبصحبته الدكتور أشرف زكي رئيس أكاديمية الفنون ونائبته الدكتورة غادة جبارة وهند عبد الحليم نائب محافظ الجيزة لشئون خدمة المجتمع عدد من المشروعات الجديدة للأكاديمية والتي شملت المبنى الجديد للمعهد العالي للسينما ومكتبات سور الأكاديمية ومتحف التراث والفنون الشعبية ومدرسة الفنون قالت عبد الدايم إن أكاديمية الفنون تعد صرحا عريقا يعمل على إعداد كفاءات من المبدعين يشكلون عناصر ومفردات قوة مصر الناعمة وقادرين على المنافسة العالمية في مجالاتهم ، وأضافت أن الأكاديمية تشهد عملية تطوير متكاملة على المستويين الانشائي والتعليمي مؤكدة تقديم الدعم الكامل لإتمام عمليات التحديث اللازمة، ووضحت أن المبنى الجديد لمعهد السينما تم تجهيزه