

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد عواض

السنة الثالثة عشرة • العدد 681 • الإثنين 14 سبتمبر 2020

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

وداعا
«عايدة كامل»
.. قيثارة الفن

في يوم المسرح
المصري
تحية لشهداء
حريق بني سويف

«التجريبي» يختتم دورة د. سناء شافع بـ«القومي»

«الوردة والتاج» الأول بمسابقة د. حسن عطية

وداع رسمي للقديرة عايدة كامل

عبد الدايم: أعمالها سوف تبقى خالدة في تاريخ الفن

فنها وجمهورها، واستطاعت بأدائها المميز أن تسكن قلوب الجمهور، وسيظل يذكرها جيل بعد جيل، وادعو الله أن يتغمد الفقيدة برحمته ويلهم أهلها ومحبيها الصبر والسلوان .

وبدوره نعي الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح و جميع العاملين بالبيت الفني للمسرح ببالحزن والأسى الفنانة القديرة عايدة كامل، بعد حياة حافلة بالفن والإبداع، داعيا الله أن يسكنها فسيح جناته، و يلهم أهلها ومحبيها الصبر والسلوان.

يذكر أن الفنانة عايدة كامل ولدت عام 1931 وتزوجت من الفنان الراحل محمود عزمي ونجلها الدكتور هشام عزمي أمين عام المجلس الأعلى للثقافة، درست الإذاعة في الجامعة وحازت على درجة البكالوريوس، وعملت في السينما منذ مطلع الخمسينات ثم كرسست جهودها للدراما التلفزيونية والاذاعية منذ الثمانينات ويعد مسلسل "عائلة مرزوق أفندي" من أشهر أعمالها الإذاعية .



خالد جلال: احترمت فنها وجمهورها ..

إسماعيل مختار: حياة حافلة بالفن والإبداع

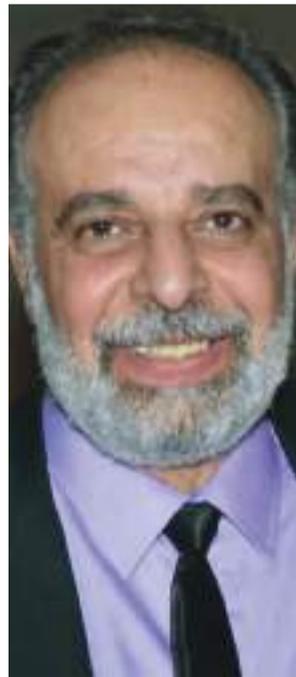
تاريخ فني كبير وأعمال فنية خالدة حافلة بالفن والإبداع هكذا كانت بعض كلمات الوداع للفنانة القديرة عايدة كامل كما نعتها وزارة الثقافة المصرية وقطاع شئون الانتاج الثقافي والبيت الفني للمسرح، والتي وافتها المنية الإثنين الماضي في السابع من سبتمبر عن عمر يناهز 89 عام بعد فترة صراع مع المرض وقد نعتها وزير الثقافة د. إيناس عبد الدايم وجميع الهيئات والقطاعات مبدية حزنها لرحيل مجموعة من علامات قوى مصر الناعمة خلال هذا العام

وقالت عبد الدايم : إن فن التمثيل فقد احدى نجوماته البارزات والتي نجحت في وضع بصمة مميزة على الشخصيات التي قامت بأدائها ، وأضافت إن أعمالها ستبقى خالدة في تاريخ الفن وتقدمت بالعزاء لأسرتها ومحبيها داعية الله ان يتغمد الفقيدة برحمته .

كما قدم المخرج خالد جلال رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي، تعازيه لنجلها الدكتور هشام عزمي، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، وقال إننا فقدنا اليوم فنانة احترمت

المركز القومي للمسرح

يضم لمتحفه مقتنيات ١٩ شخصية من الرواد



أكدت الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة استمرار السعي لحفظ وتوثيق مقتنيات رموز قوى مصر الناعمة بهدف صون تاريخ عمالقة نجحوا في رسم ملامح تاريخ الإبداع في العصر الحديث، وأضافت أن قطاع الإنتاج الثقافي برئاسة الفنان خالد جلال نجح من خلال المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية برئاسة الفنان القدير ياسر صادق في تأسيس متحف خاص برواد الحركة المسرحية المصرية يضم مجموعات نادرة من مقتنياتهم الخاصة، مشيرة أن تخليد العظماء يعد عرفانا من الوطن بجهودهم التي حافظت على ريادة مصر الحضارية .

يذكر أن متحف المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية يضم مقتنيات أكثر من 19 شخصية من رواد الحركة المسرحية هم توفيق الدقن، زوزو نبيل، سميحة أيوب، سميرة عبد العزيز، مديحة حمدي، آمال رمزي، سمير العصفوري، محمود الجندي، محمود عزمي، سعيد طرايبك، عمر الحريري، محمد عوض، مظهر أبو النجا، منير مكرم، سيد زيان، محمود مسعود بالإضافة إلى مقتنيات رواد السيرك القومي محاسن الحلو، محمد الحلو، أولاد ياسين وجاري حاليا استكمال إهداء المركز مقتنيات فاروق الفيشاوي والفنانة القديرة الراحلة عايدة كامل ومحمود الحديني ورشوان توفيق وحسين رياض .

أسامة رؤوف:

القاهرة الدولي للمونودراما يستقبل العروض المصرية لتنافس على المشاركة الدولية

صرح المخرج الدكتور اسامه رؤوف رئيس مهرجان أيام القاهرة الدولي للمونودراما أن المهرجان سوف يبدأ في استقبال عروض المونودراما المصرية على صفحة المهرجان

وأوضح رؤوف أنه سوف يتم اختيار أفضل العروض للمشاركة في المسابقة الدولية التي تقام سنوياً في فبراير من كل عام تحت رعاية الاستاذة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزير الثقافة و بدعم من مؤسسات الوزارة و منها قطاع الإنتاج الثقافي و صندوق التنمية الثقافية و قطاع العلاقات الثقافية الخارجية و البيت الفني للمسرح و البيت الفني للفنون الشعبية و الهيئة العامة لقصور الثقافة و الهيئة العامة للكتاب و باقي قطاعات و مؤسسات الوزارة.

يذكر أن الدورة السابقة التي أقيمت في فبراير الفائت حلت روسيا ضيف شرف للمهرجان و شارك أكثر من ١٥ دولة



فتح باب المشاركة بالملتقى العربي للحكاية الرقمية (مكس عربي) أول أكتوبر وينطلق أول نوفمبر



أطول للجمهور لمتابعتها دون التقييد بوقت محدد وهذا سينعكس على تفادي العديد من التهديدات والمخاطر الإدارية واللوجستية خاصة مع محدودية الموارد المتاحة، كذلك لارتباط تجربة الحكى الرقمي بالعالم الافتراضي ونشر المحتوى عبر الإنترنت فهذا يعد تنظيم الفعاليات عبر وسائل التواصل الاجتماعي ملائماً لطبيعة المحتوى المقدم.

وأوضح عبد الله : المشروع هو سلسلة من الأنشطة الفنية المرتكزة على الحكى الرقمي تسعى لبناء مجتمع يضم العديد من الفنانين المهتمين بفنون الحكى الرقمي كفضاء للحوار وتطوير القدرات والإنتاج المشترك وتبادل الخبرات فيما بينهم أملاً في توسيع نطاق الفرص أمام فن الحكى الرقمي وممارسيه من أجل الاستمرار وتطوير تجاربهم الفنية وبناء جمهور وفي لها.

عن فن الحكى الرقمي: هو فن سرد الحكاية عبر توظيف الأدوات والفنون الرقمية، فهو يمزج بين فن الحكى الشفاهي وتقنيات تسجيل الصوت ووضع المؤثرات والصور والرسوم المتحركة وغيرها من المواد التي تعطي بعداً جديداً لرواية القصص.

يذكر أن مدير الملتقى ومسؤول الاتصال عبدالسميع عبدالله ، مخرج مسرحي وناشط ثقافي مصري، قدم عدداً من العروض المسرحية كما شارك كمؤلف وممثل في تجارب مسرحية مسرحية وعربية مختلفة، هذا إلى جانب كونه مدير ثقافي واستشاري في مجال إدارة المشاريع الفنية وله العديد من المساهمات في مشاريع فنية إقليمية على امتداد المنطقة العربية، ساهم في تأسيس بحارة للفنون عام 2008 في مصر، كذلك هو عضو في العديد من الشبكات الثقافية الدولية ومنها شبكة الرياديون الثقافيون (CIN) وشبكة المديرين الثقافيون الدولية وهو عضو في مجلس إدارتها الحالي.

صفحة الملتقى على موقع فيس بوك: <https://www.facebook.com/arabma7ka>

أحمد زيدان



المشاريع المشتركة بين الفنانين العرب المهتمين بالحكى الرقمي وتبادل الخبرات فيما بينهم كما تسعى من خلال الملتقى إلى توسيع القاعدة الجماهيرية لفنون الحكى الرقمي وتعريف جمهور جديد بها، مما يرسخ للممارسات الفنية الرقمية وإنتاجاتها وخاصة توظيف فنون وأدوات رقمية لدعم فن الحكى الذي طالما عرفناه بصورته الحية.

وعن اختيار أن تكون كافة فعاليات الملتقى عبر الإنترنت (أون لاين) قال المخرج عبد السميع عبد الله : فقد اتخذ الفريق التنظيمي للملتقى هذا القرار من أجل إتاحة الفرصة لأكثر عدد من الفنانين للمشاركة وكذلك توفير العروض والندوات لفترة

تنطلق أول نوفمبر 2020 فعاليات الدورة الأولى من الملتقى العربي للحكاية الرقمية (مكس عربي) وذلك في إطار مشروع «المجتمع العربي للحكى الرقمي» بدعم من معهد جوتة الألماني بالقاهرة ووزارة الخارجية الألمانية وبالشراكة مع عدد من المؤسسات الفنية العربية على رأسها بخارة للفنون (مصر) وعتبة فن للفنون والإعلام والتدريب (فلسطين)، مدير الملتقى ومسؤول الاتصال المخرج عبدالسميع عبدالله

قال المخرج عبد السميع عبدالله سيفتح الملتقى باب المشاركة لكافة الفنانين العرب المقيمين في الوطن العربي وباقي دول العالم في مطلع شهر أكتوبر القادم وذلك للمشاركة بحكاياتهم الرقمية وعروضهم الحية عبر الإنترنت، كما أنه سيتم دعوة خبراء وأكاديميين ونقاد وباحثين للمشاركة في لقاءات وندوات فكرية وتطبيقية على الإنترنت لبحث ومناقشة واقع الحكى الرقمي ومستقبله عربياً وكيف يمكن الاستفادة من وجود الوسيط الرقمي وتوجه الفنون للرقمنة، وكذلك البحث في الفرص والتحديات أمام الفنون الرقمية والحكى الرقمي بشكل خاص.

وتابع : يسبق الملتقى وعلى مدار شهر أكتوبر ورشة متخصصة مدتها خمسة أيام تدريبية حول فن الحكى الرقمي تستهدف فنانين وفنانات من فئة الشباب من المنطقة العربية سوف يتعلم فيها المشاركون حول تقنيات وأدوات بناء وصناعة حكاية رقمية، وتنتهي بإنتاج مجموعة من الحكايات الرقمية والتي سوف يتم عرضها ضمن فعاليات الملتقى.

وأوضح عبد الله : تنطلق الفعاليات عبر صفحات الملتقى على مواقع التواصل الاجتماعي، حيث تتضمن أيام الملتقى الثلاثة فعاليات متنوعة ما بين عروض افتراضية وندوات رقمية وورش عمل متخصصة ونقاشات مفتوحة وورش عمل حول تقنيات الحكى الرقمي. ويعد الملتقى العربي للحكاية الرقمية فعالية فنية رقمية يبتنى تنظيمها بشكل دوري مرة كل عام كنقطة التقاء بين فنانى الحكى الرقمي وبينهم وبين الجمهور المهتم بالحكاية الرقمية.

وتابع تسعى إدارة الملتقى لتوفير مساحة للقاء والتشبيك وبناء

أرقام قياسية غير مسبوقه

٥٣٥ متنافساً في التأليف و ٢٨ متنافساً في البحث العلمي

الأمين العام : بتوجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، ستظل الهيئة العربية

للمسرح أمينة ووفية للمبادئ والأسس التي أنشئت من أجلها، خدمة للمسرح في الوطن العربي

تأثيرها، وهي مهمة جداً لضمان عافية المنتج المسرحي والفنون الأدائية جميعاً، مهمة لضمان الارتقاء بمستوى صانع الفرجة ومضمونها وشكلها وارتباطها برؤى فاعلة متفاعلة مع الفكر المسرحي الذي يعتبر الأساس والضمانة، وقد كسبت الهيئة رهانها حين خصصت هذه المسابقة للشباب حتى سن الأربعين لتكون باباً لمستقبل المسرح، المستقبل الذي يصنعه الشباب، خاصة وهم يرسخون الاحترام للقواعد العلمية في البحث، مما يساهم في دحر التلفيق والاستسهال الذي نراه في كثير من المخطوطات التي توشم بأنها أبحاث علمية وهي بعيدة كل البعد عن هذه الصفة.

وأضاف : اما مسابقتي تأليف النص، فإن صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، ككاتب مسرحي قبل كل شيء، يؤمن بالحفاظ على قيمة النص والارتقاء بأدواته وبنائه، كذلك منح الحرية وإطلاق الخيال للتعبير، ونحن بدورنا نعتبرها قيمةً علياً في هذه المسابقة، وكانت الدافع لوضع «ثيمة» نطلق الخيال لتجاوز النمطية» لهذه الدورة من المسابقات كما كان الأمر في دورات سابقة التي حملت كل منها ثيمة ناظمة، والهيئة تأمل أن تفرز المسابقة من جديد ما يشكل إضافة حقيقية لمكتبة النص المسرحي والمساهمة في تأييد عروض جديدة عبر هذه النصوص، كما كان نصيب الكثير من النصوص الفائزة في الدورات السابقة وافرأ من خلال تقديمها عبر فرق مسرحية في عديد الدول العربية.

وبهذه المناسبة أوجه باسم الهيئة التحية العالية لصناع الحياة من المسرحيين العرب باحثين وكتاباً وفنانين وفنيين، لأن روح المسرح ظلت الأعلى والأنقى في ظل الجائحة التي أصابت العالم أجمع، ومعهم ستظل الهيئة أمينة ووفية للمبادئ والأسس التي أنشئت من أجلها خدمة للمسرح في الوطن العربي، وسنبقى على عهدنا ودأبنا لنعمل معاً من أجل (مسرح جديد ومتجدد). من الجدير بالذكر، أنه ونظراً للعدد الكبير من المشاركات فإن الهيئة العربية للمسرح ستؤجل إعلان نتائج المسابقات إلى مطلع شهر يناير 2021، لمنح أعضاء لجان التحكيم المدى الزمني المناسب للتحكيم.

أحمد زيدان



تعزز بأنها قدمت على مدار الدورات السابقة أسماءً ورؤى وتجارب في النص والبحث العلمي يعتد بها، كما شكلت المسابقة عتبة هامة لانتشار الأبحاث والنصوص وأصحابها في المشهد المسرحي ومنصاته على أمتداد الوطن العربي.

تعتبر الهيئة العربية للمسرح المسابقة العربية للبحث العلمي المسرحي العربي واحدة من أبرز وأنصع الأمثلة على حرصها لتحقيق شعارها «نحو مسرح جديد ومتجدد» والذي لا يتحقق دون دفع كافة أقاليم العملية المسرحية لتعمل معاً كروافع لا تقل واحدة عن الأخرى أهمية، فالجوانب البحثية والنظرية، والاشتباك مع الأسئلة التي يطرحها واقعنا المسرحي، الأسئلة التي نصح مطالبين بالتفاعل معها والإجابة على مسارات

أعلنت الهيئة العربية للمسرح عن إنتهاء مهلة المشاركة في مسابقاتها السنوية الثلاث (الدورة 13 من مسابقتي تأليف النص المسرحي (الموجه للكبار والموجه للأطفال) والدورة الخامسة من المسابقة العربية للبحث العلمي المسرحي، حيث انتهت مهلة التقديم يوم الإثنين 31 أغسطس 2020، مسجلة مشاركات غير مسبوقه من حيث العدد والفئات والأسماء المشاركة فقد بلغت المشاركات في مسابقتي تأليف النص المسرحي 535 مشاركة (277 موجهة للطفل و 258 موجهة للكبار)، كما سجلت مسابقة البحث العلمي المخصصة للباحثين الشباب حتى سن الأربعين 28 مشاركة، الأمر الذي يعزز إيمان الهيئة كجهة منظمة بأن العمل الجاد والمنظم، وحيادية التحكيم، وحرية الرأي والإبداع، روافع هامة تفوق التقدير المادي مهما بلغ شأنه، وكلها أسست لهذه الثقة الغالية بين الهيئة والمشاركين.

هذا وقد حملت هذه المشاركات مؤشرات عافية لناحية أنها جاءت من عشرين دولة عربية إضافة إلى مشاركات من ست دول غير عربية، كما أشرت المشاركات على زيادة في حضور الكاتبات والباحثات العربيات، فيما كان من اللافت جداً تصاعد نسبة حضور الشباب في مسابقتي التأليف المفتوحة بالنسبة لأعمار المشاركين..

الأمين العام للهيئة العربية للمسرح اسماعيل عبد الله صرح في هذه المناسبة بقوله:

إننا في الهيئة العربية للمسرح وبتوجيه من رئيسها الأعلى صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، حفظه الله، أعلننا منذ انطلاق هذه المسابقات عن أهدافها في زيادة المحتوى المسرحي العربي، ومنح الكتاب والباحثين المسرحيين من كافة الأعمار والتجارب مساحة جديدة للإبداع،

إرتفاع عدد المشاركات سيؤجل الإعلان عن النتائج إلى

مطلع يناير 2021.

البناء الفني في المونودراما المصرية

في رسالة ماجستير



ناقش الباحث عمرو محمد نبيل عبد البديع محمد رسالته وهي بعنوان: البناء الفني في المونودراما المصرية (دراسة في نماذج مختارة). وذلك بكلية دار العلوم جامعه المنيا وتكونت لجنة الحكم والإشراف من السادة: أ.د. محمد عبد الله حسين- أستاذ الأدب والنقد العربي، أ.د. سعيد الطواب محمد - أستاذ الأدب الحديث ووكيل كلية دار العلوم للدراسات العليا والبحث العلمي الأسبق بجامعة المنيا. أ.م.د. أحمد بهي الدين العسائي - أستاذ النقد الأدبي المساعد بكلية الآداب جامعة حلوان. كلية الآداب/ جامعة حلوان. ترجع أهمية الدراسة إلى ما أفرزه الاهتمام المتزايد بهذا النوع من الفن الدرامي من مشكلات كانت فنية في غالبها، وذلك من حيث قدرة النص المونودرامي على إقامة نسق تواصلي مع المتلقي، ليبقى الإشكال الأكبر هو: كيف يُمكن للمونودراما كظاهرة مسرحية أن تحقق المتعة الفنية والرسالة الاجتماعية للمسرح في الوقت نفسه؟ كما تكمن أهميتها في الوقوف على الخصائص الفنية والتقنية التي تجعل من المونودراما مشروعاً يحمل في داخله عناصر النجاح أدبياً وفنياً. ومن هنا جاءت الدراسة لتبحث في خصوصية التجربة المونودرامية وعناصر بنائها الفني، وجاء التركيز على البناء الفني نظراً لتجده وتطوره المستمر، فهو يعد محوراً رئيساً للدراسات الحديثة التي ترصد تطور الأدب بصفة عامة.

أهداف الدراسة:

أما الهدف من الدراسة فيتبلور في محاولة رصد الخصائص الفنية والتقنية التي تجعل من المونودراما شكلاً درامياً خاصاً ومتميزاً، والإجابة عن الأسئلة التي يطرحها تفرد الممثل في المونودراما، التي منها:

- هل تختلف تقنية النص المونودرامي عن تقنية النص الدرامي التقليدي كتعدد الشخصيات؟

وأيضاً الكشف عن الآليات والتقنيات الفنية والجمالية للنص المونودرامي، والتعرف على كتاب المونودراما في مصر، ومحاولة اكتشاف التقنيات الجديدة التي تُمكن الكاتب من ضبط الترهل الذي يُمكن أن ينتج عن طول الحوار السردى - بوصفه نتاجاً طبيعياً لأحادية المونودراما، الذي يجعل من النص عبئاً على المتلقي .

منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة على المنهج الفني؛ ذلك لما فيه من مميزات تناسب موضوع الدراسة، فالمنهج الفني هو البحث في القواعد والأصول الفنية التي تتوفر في العمل الأدبي، وهذا المنهج مناسب لأهداف الدراسة التي تسعى إلى تحليل عناصر البناء الفني في المونودراما المصرية؛ لذا كان المنهج الفني هو أنسب المناهج لهذه الدراسة.

خطة الدراسة:

جاء تصور الباحث لدراسته في: مقدمة، تمهيد، وثلاثة فصول تتبعها خاتمة، ثم ثبت المصادر والمراجع، بالإضافة إلى فهرس الموضوعات والملخص.

أما المقدمة فتتضمن (موضوع الدراسة-أسباب اختيار الدراسة - أهمية الدراسة- أهداف الدراسة- منهج الدراسة- الدراسات السابقة- خطة الدراسة).

ويضم التمهيد عنصرين رئيسيين هما: (تعريف المونودراما ونشأتها). وتضمن الفصل الأول مبحثين هما: (بنية الحدث)- (بنية الشخصية).

وجاء الفصل الثاني في مبحثين، الأول منهما بعنوان (بنية الصراع)، بينما جاء المبحث الثاني بعنوان (بنية الحوار). أما الفصل الأخير فقد اشتمل على مبحثين أيضاً هما: (بنية الزمكان)- (بنية اللغة). ثم خاتمة: وفيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث وقائمة بأهم المصادر والمراجع، بالإضافة إلى فهرس الموضوعات والملخص.

عينه الدراسة:-



- 1 - ألفريد فرج : بقبق الكسلان
- 2 - أمين بكير: المتمرّد
- 3 - أمين بكير : المنافق
- 4 - صفاء البيلي: امرأة عنيفة
- 5 - ليلي عبد الباسط: بمن الغربية
- 6 - محمد عبد الحافظ ناصف: مش حبه اسمي

الخاتمة :

تناول هذا البحث البناء الفني في المونودراما المصرية- دراسة في نماذج مختارة، وقد تناول الباحث عناصر البناء الفني في نماذج مختارة من المونودراما المصرية؛ لإثبات احتوائها على كل عناصر البناء الفني في النص المسرحي التقليدي وأيضاً توضيح نقاط الاختلاف التي تتميز بها عناصر البناء الفني في المونودراما عنها في الأشكال التقليدية من النصوص المسرحية، وكذا استكشاف الآليات والتقنيات الفنية التي استخدمها كتاب المونودراما المصريين للتغلب على بعض الإشكاليات التي تفرضها الطبيعة الفنية للمونودراما، التي تقتضي وجود ممثل واحد على خشبة المسرح، الأمر الذي ينتج عنه - بالضرورة- الوقوع في فخ الرتابة والملل الذي يمكن أن ينتج عن السردية والمونولوجات الطويلة، بالإضافة إلى توضيح خصوصية البنية الفنية للنص المونودرامي والتي تعطيه الأحقية في مناقشة بعض القضايا الإنسانية دون غيره من الأشكال المسرحية ، وقد توصل الباحث لبعض النتائج من أهمها:

- 1 - عودة الكتاب للتمسك بالشكل الفني للمونودراما من جديد هو عودة إلى الأصل؛ لكن في قالب فني أكثر نضجاً وبالاعتماد على وسائل وأدوات مساعدة حديثة ومتطورة.
- 2 - تحتوي المونودراما على حدث درامي كامل يحتوي على كل مقومات الحدث الدرامي من بداية ووسط ونهاية، وهو لا يسير دائماً في الماضي؛ حيث يبدأ من نقطة تأزم في الحاضر، ثم ينحرف الزمن إلى الماضي عن طريق تقنية الاسترجاع (الفاش باك) أو إلى

في ورشة النقد النسوي بالتجريبي: اللبنانية وطفاء حمادي تحلل سجن النساء» لفتحية العسال



ضمن فعاليات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في دورته الـ 27، أقيمت ورشة «مصطلح النقد النسوي المسرحي ومفهومه» قدمتها الدكتورة اللبنانية وطفاء حمادي، على مدار يومين، وتناولت خلال الورشة شرح وتحليل نص «سجن النساء» للكاتبة المصرية الراحلة فتحية العسال.

عرفت د. وطفاء حمادي مفهوم النقد النسوي، وضرورته وأسباب تأخره، ووتحدثت عن ندرة الناقدات والنقاد النسويين المسرحيين العرب والغربيين. كما ركزت على أهمية وجود النقد النسوي في المسرح لدراسة الممارسات المسرحية، وكذلك عرفت بألية التحليل النسوي للنص المسرحي وسماته، متخذة من نص «سجن النساء» للكاتبة المسرحية «فتحية العسال» معتبرة أن النقد يجب أن يبحث عن الأفكار النسوية ودراستها بمقاربة نسوية؛ ومنها العلاقة مع السلطة الذكورية، فرض قيم هذه السلطة الاخلاقية والاجتماعية وما فرضته من عادات وتقاليد تتعلق بحرية المرأة والعلاقة مع جسدها، وحرية التعبير لديها وغيرها من ثيمات.

كما تناولت خلال الورشة مفهوم النقد النسوي وفرقت بين النص النسوي والنسائي والأنثوي خاصة في المسرح، مؤكدة أن لدى البعض اعتراض على التفريق بين نقد رجالي ونقد نسوي.

واعترفت د. حمادي أنه لم يكن في بدايات ظهور النقد ضرورة للتصنيف، وأن الرجل هو الذي وضع مفهومه ومعايير، لذلك لم يكن هناك ضرورة لديه لتصنيف. ولكن عندما برزت الضرورة لأن يكون هناك نقد يتناول ويعالج قضايا المرأة ظهرت النسوية.

ونوهت حمادي إلى أن النقد النسوي يحاول أن يبحث في عدة قضايا، منها: إعادة البحث في التراث المدون والشفهي عن نصوص كتبها نساء، كما أعاد قراءة نتاج المرأة المسرحي بمقاربة نسوية. كما تناول النقد النسوي آلية كتابة النص النسوي المسرحي؟ وما هي القضايا التي يعالجها؟ وما الحوارات والقضايا التي تثار؟، وعن نموذج «سجن النساء» لفتحية العسال قالت أن السجن ليس سجنًا بالمعنى المتعارف عليه، وإنما هو السجن الذي تخضع له المرأة للسلطة الذكورية، وأشارت إلى أن النص ضم شخصيات نسائية، لكل منها موقعها الاجتماعي والثقافي.

وقالت أن النقد النسوي استند إلى أفكار الحركة النسوية، وظهر في مطلع الستينات في القرن العشرين، مستندة إلى كتاب «الأسطورة النسوية» الصادر عام 1962، مشيرة إلى أن النقد النسوي يتجاوز الفوارق البيولوجية.

أما عن خصوصية الكتابة النسوية، فقالت: التعبير عن الذاتية في النص النسوي يعيد تشكيل علاقات القوى الجندرية، ويجسد اهتمام المرأة بتنمية وعيها بنفسها، حيث اهتمت بضرورة تمثيل وعي المرأة وإثبات فعاليتها والخروج من ثنائية رجل وامرأة.

د. وطفاء حمادي قالت أن هناك قضايا تتعلق بالمرأة وعلاقتها بذاتها، وإن الكثير من النصوص ما زالت حتى اليوم تعبر عن القضايا نفسها، مؤكدة أنها حاولت خلال الورشة تطبيق أفكار النسوية كما تجسدت في النصوص، ووضع الأسس الأولية لآلية كتابة النص المسرحي.

وأوضحت أن هناك مناهج متنوعة للنقد النسوي نظرًا لرفض عدد من النسويات تبني نظرة نقدية نسوية واحدة، فهناك نظريات فكرية ونقدية عديدة استندت إلى نظرية التحليل النفسي والوجودية والاجتماعية والماركسية.

وحرصت حمادي على توضيح آلية كتابة النص النسوي، وسماته، وشخصياته النسائية المنفردة، والبنية الفنية والحوار كما يتجسد نسويًا.

ياسمين عباس

المستقبل من خلال تقنية الاستباق (استشراف المستقبل)، فالحدث المونودرامي يرتبط بالبناء الداخلي للشخصية المونودرامية وما يعمل في داخلها، وفي بعض النصوص تجعل مسرح الأحداث هو النفس الفردية.

3 - تحتوي المونودراما على شخصية رئيسة تكون ذات حضورًا حيًا ومباشرًا، وشخصيات أخرى تكون ذات حضورًا مجازيًا من خلال الاستدعاء الذي تحدته الشخصية المونودرامية، هذه الشخصية المونودرامية لا تكون دائمًا منعزلة عن محيطها الاجتماعي؛ بل يمكن أن تكون الشخصية البطلة مشاركة في الحياة الاجتماعية، مؤثرة فيها ومتأثرة بها، وذات ملمحًا إيجابيًا متطورًا.

4 - المونودراما تختزل ولا تنتفي أشكال الصراع؛ لأن الشخصية المونودرامية تستدعي شخصيات أخرى، وينتج عن هذا الاستدعاء صراعًا دراميًا كاملًا، إلا أن المونودراما تمتاز بطغيان الصراع النفسي الداخلي الذي ينمو ويتطور في دواخل الشخصية ومع تطور الأحداث، وهو ما يعطي أحقية للنص المونودرامي بمناقشة بعض الأفكار عن غيره من النصوص المسرحية العادية وذلك عندما يريد الكاتب ترجيح كفة طرف على الطرف الآخر في الصراع المحتدم بينهما؛ حيث إن حضور الصوت الآخر لا يكون حضورًا دراميًا مباشرًا وحيًا، بل هو أحيانًا مجرد صدى يردده الصوت المونودرامي فيتحكم فيه وفقًا لمنظوره فيفنده أو يستنكره أو يعيد صياغته، مما يساعد الكاتب في بعض الأحيان على ترجيح موقف الشخصية المونودرامية على الشخصية الغائبة بطريقة أكثر فاعلية.

5 - تحتوي المونودراما على عنصر الحوار بنوعية (الداخلي والخارجي)، إلا أن المونودراما تعتمد على المونولوج بوصفه ركيزة أساسية للحوار، كما يعتمد هذا الحوار على السرد نظرًا لتقديره بالشكل الفني للمونودراما، هذا السرد يكون مدعماً بالعديد من الآليات والتقنيات الفنية والمونودرامية التي تعمل على تفعيل درامية النص، وتخليصه من رتابة السرد الطويل والمونولوجات المباشرة إلى المتلقي.

6 - يكون الزمن في المونودراما زمنًا نفسيًا حرًا؛ حيث لا يتقيد بلحظة تاريخية معينة، ولا يخضع للترتيب الطبيعي والمنطقي للأحداث، فيهيمن الزمن الذي ينطلق من الذات، وتكثر الانحرافات الزمنية، ويتحرك الزمن بين مستوياته الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل).

7 - يتوزع المكان (الفضاء المكاني) في المونودراما وفق عالم افتراضي من خلال مكان ذهني (الفضاء الدرامي)، وهو يخضع لنزوات الشخصية وعالمها الداخلي المضطرب، كما يعتمد الفضاء الدرامي المتخيل في المونودراما على الزمن النفسي أثناء تشكله داخل ذهن المتلقي.

8 - يطغى السرد على لغة المونودراما باعتباره أنسب الأشكال لطبيعتها الفنية، كما تمتاز اللغة المونودرامية في أغلب النصوص بالمزاج بين الفصحى والعامية؛ وذلك لدمج مستويات اللغة، وتحقيق تواصل أفضل مع المتلقي.

9 - هناك نوعان من الكتابة المونودرامية:

- النوع الأول: وهو يجعل من الشخصية وتأزمها محور أحداثه، وتكون فيه الشخصية المونودرامية منعزلة وياثمة تعبر فقط عن مأساتها، وتجتر أحداثها من الماضي، كما يطغى فيه الصراع النفسي؛ ذلك نتيجة الاستغراق في استجلاء مكنون الشخصية النفسي، ويدور فيه الحوار في فلك الشخصية وتأزمها.

- النوع الثاني: وفيه يجعل الكاتب النص وأحداثه يدوران في إطار فكرة معينة، وتكون الأحداث جميعها تذهب باتجاه الفكرة أو القضية، كما أن الشخصية المونودرامية تكون مشاركة اجتماعيًا، وإيجابية، تحاول إيجاد حلولاً لقضيتها، ويهتم فيه الكاتب بنوعي الصراع الداخلي والخارجي، وذلك لتفاعل الشخصية مع محيطها الاجتماعي، ويكون فيه النص مؤطرًا بالفكرة أو القضية التي يناقشها.

محمود سعيد

د. حسن عطية الناقد الأستاذ

.. في ندوة عنه بالمجلس الأعلى



أحمد عامر : المسرحيون مسئولون عن تراثه وعليهم جمعه ونشره للأجيال

أما عن الصفات التي لابد أن تتوفر في الأستاذ وفي أستاذ الفنون بصفة خاصة فقد أشار الناقد محسن المرغني في مداخلة التي حملت عنوان « ملاحظات حول تدريس الفنون المسرحية / الأستاذ المبدع والأستاذ الملحن إلى الطلاقة في التعبير ، والاستقلالية ، والموسوعية وتحفيز الخيال والإبداع ، مؤكداً أن الأستاذ المبدع مثل د. حسن عطية كان يعلم الجميع ويفيدهم، ولا ينسى أن يضيف إلى مشروعه الخاص لذلك نستطيع أن نطلق عليه لقب « الأستاذ المبدع »

بينما تناول د. محمد سمير الخطيب في مداخلة « الجدل بين الباحث والناقد الأكاديمي / قراءة نقدية للمشروع النقدي للدكتور حسن عطية » استفادة الراحل من الأسئلة التي طرحت في الستينيات مع تطويرها، ومنها على سبيل المثال ظاهرة

مؤسسة تعليمية يعد أستاذها ، لأن الأستاذ- من وجهة نظره - يتجاوز حدود مؤسسته، ويرى أن د. حسن عطية تجاوز حدود المعهد العالي للفنون المسرحية، فكان أستاذاً لجميع الطلاب في الكليات المختلفة.

وأكد عامر مسئولية المسرحيين بإرث حسن عطية وغيره من الأساتذة مثل د. نهاد صليحة وكذلك شهداء محرقة بنى سويف، على منوها إلى أن إرثهم يحتاج إلى جمع ونشر ليصل إلى الأجيال الجديدة.

وشدد عامر على أهمية جمع تراث د. حسن عطية من كتب ومقالات ومساهمات أكاديمية، واختتم بالتذكير بدور د. حسن عطية في ترسيخ مفاهيم النقد، وتشجيع النقاد الشباب وتعليمهم ورفع مستواهم.

محسن المرغني : كان نموذجاً للأستاذ المبدع، يعلم

الطلبة ويوسع حدود مشروعه

أقيمت الأسبوع الماضي بالمجلس الأعلى للثقافة ندوة كبرى حول الراحل د. حسن عطية ، حمل محورها الأول عنوان «د. حسن عطية.. المنهج وتعددية الأدوار» تحدث فيها د. أحمد عامر والباحث محسن المرغني ود. محمد سمير الخطيب، وأدارها الباحث ياسر علام ، فيما حمل المحور الثاني عنوان «حسن عطية .. المهام النقدية والدور الاجتماعي» طرحت خلاله ثلاث ورقات بحثية للدكتور محمود سعيد «حسن عطية: حوار الناقد الجاد/الإنسان والدور والإنجاز » وللناقدة رنا عبد القوي تحت عنوان «حسن عطية/النقد الممارسة الكاشفة وأداة التواصل بين صناع العمل الفني وأفراد مجتمعهم» فيما تحدث الدكتور خالد سام عن «حسن عطية يغترف من مسرح وسينما إسبانيا وأمريكا اللاتينية». «أقيمت الندوة ضمن فعاليات المهرجان التجريبي.

بدأت المحور الأول من الندوة بالوقوف دقيقة حداد على أرواح شهداء محرقة بنى سويف، ثم تحدث ياسر علام عن ضرورة هذه الندوة في تسليط الضوء على الدور الذي لعبه د. حسن عطية في الحركة المسرحية ناقداً ومعلماً، مؤكداً إن أكثر ما تميز به الراحل هو قبوله الاختلاف وترحيبه بكل الآراء واستقبالها برحابة صدر، حيث يرى ذلك مؤدياً إلى تطوير أفكاره ، كما وصفه بأنه لم يكن أستاذاً بأكاديمية الفنون فقط، إنما كان أستاذاً في الحياة

أيضاً، معنى بشكل خاص بكل ما يتعلق بتدريس الفنون . بينما أشار د. أحمد عامر في ورقته البحثية « أن تكون أستاذاً» إلى قيمة الأستاذية مؤكداً أن ليس كل من يقف مدرسا في

الاستسلام للنص ونفي اللعبة، و قراءه العرض أم مشاهدته. مشيراً أيضاً إلى أن الدكتور حسن عطية امتلك نظرة شديدة الخصوصية للتراث وتعامل الدراما معه، حيث صار الفن الدرامي يسافر في ضمير الأمة، ويفتش في تراب الأرض يلتقط نماذج البطولة من وجدان الجماعة وعقلها ليجسدها أمام الجمهور متحاوراً مع ما تمثله، وكاشفاً للقيم الثقافية المحمولة عبرها، في صياغة جديدة لما ينبغي أن تمثله، واعياً في الوقت ذاته بأن البطولة الشعبية كيان ديناميكي .

فيما أشارت الناقدة رنا عبد القوي إلى استخدام د. حسن عطية للمنهج (السوسيولوجي) الاجتماعي، كونه أكثر المناهج فاعلية في قراءة العمل الفني داخل سياق مجتمعه، الذي يتفرد بمجموعة من العلامات و الذي يمكن الناقد من فك شفرات العمل المسرحي في ضوء مجموعة الدلالات والمعاني التي اتفق عليها أفراد المجتمع. وتحدثت عن ثنائية وضعها الناقد حسن عطية في اعتباره في تعامله مع أي منتج مسرحي موجه لمجتمع يمكن تلخيصها في المنهج (السوسيولوجي) أي علم اجتماع العلامات. ومن ثم قدم الإجابة على سؤال جدوى تقديم عمل ما في زمان ومكان ما. حيث كان سؤاله الدائم هو (لماذا قدم هذا العمل «هنا» و «الآن»؟)، و هو السؤال شديد الحساسية، و الدقة الذي كان دائماً يطرحه على كل عمل و يعلمنا ان نظرحه أيضاً على أي عمل نشاهده، لماذا هنا والآن؟ وأكدت عبد القوي إيمان حسن عطية بضرورة تفاعل الجمهور مع العرض، ودوره في طرح الأسئلة عليه، واستنتاج المعاني منه، كونه يناقش ويتجادل مع الواقع الذي يحياه كل من المرسل والمستقبل. كما أكدت على إيمانه بأن الفن يجب أن يسير جنباً إلى جنب مع المتغيرات ومواكبة الزمن بكل ما يفرضه من أفكار وقناعات جديدة، متمرداً - حتى و إن لم يعلن - على العادات والتقاليد المتوارثة .

واختتمت الندوة بمداخلة د. خالد سالم التي تناول فيها ومضات من ماضي حسن عطية، في العاصمة الإسبانية حيث أعد أطروحته للدكتوراه، مؤكداً أنه استفاد من ثقافتها وعلوم مسرحها وتياراتها ومدارسها الأدبية هي وأمريكا اللاتينية .. موضحاً أن حسن عطية وصل إلى مدريد لإعداد أطروحته في المسرح، في النصف الثاني من الثمانينات، وأضاف سالم : درسنا معاً مادة مشتركة بين قسمينا على يد المستعربين العظمين بدرو مارتينيث مونتايبث وكارمن رويث. وحدث تقارب بيننا تأصل في حضور عروض مسرحية وأفلام سينمائية باتفاق أو دون اتفاق مسبق. وبرز حسن خلال تلك الحلقة الدراسية وأظهر ما لديه من أدوات النقد ما لفت نظر الأستاذين إليه. وقال أنه بدأ متمرساً، مستوعباً لقضايا الثقافة والنقد الأدبي والمسرحي وعلى دراية بالكثير من القضايا التي يفتقر إليها آخرون من الطلاب العرب والأسبان في تلك الحلقة الدراسية في جامعة مدريد أوتونوما. وختم بقوله : تلك الحلقة الدراسية، أو كورس الدكتوراه، وطدت علاقته بأستاذ المادة بدرو مارتينيث مونتايبث الذي أشرف على أطروحته للدكتوراه لاحقاً. وكانت الحلقة الدراسية عن النقد الأدبي العربي وكان مسرح توفيق الحكيم جزء مهم في الحلقة.

رنا رأفت - ياسمين عباس

محمد سمير الخطيب : رد مقولة عصفور عن زمن الرواية و أعاد الاعتبار للدراما



رنا عبد القوي: آمن بأن الفن يجب أن يواكب المتغيرات ويجادل الزمن ويتمرد على التقليد



وختم مداخلته بالحديث على كتاب عطية الأخير « زمن الدراما »، الذي يعيد الاعتبار للدراما بوصفها جنساً فنياً مهماً في هذا العصر ، ورد مقولة د. جابر عصفور عن زمن الرواية .

وفي المحور الثاني من الندوة قال د. محمود سعيد إن د. حسن عطية كان ينطلق دوماً من لعبه الأسئلة ، وأنه لعب طوال عمره على أكثر من مصطلح ومدخل نقدي كانوا بمثابة مقولات مركزية له ، منها: عقلنة التراث و مشاكسة التاريخ، و لعبة

المسرح الشعبي، وهوية المسرح العربي، مشيراً إلى أن إجابته كانت مختلفة نظراً لاختلاف منهجيته، حيث اعتمد على مفاهيم لوكاتش ولوسيان جولدمان ، ومفاهيم البنية الدالة ورؤية العام، وحاول تطبيقها على الدراما والظواهر المسرحية المختلفة.

كذلك أشار إلى اعتماده على استخدام المنهجية السوسيولوجية في دراسة الظاهرة المسرحية، حيث يربط المسرح بالبنية المجتمعية مع توضيح تأثير التحولات الثقافية عليها.

خالد سالم : أظهر تميزاً هائلاً لفت إليه أنظار أساتذته

في مدريد

في يوم المسرح المصري تحية لشهداء حريق بني سويف .. وتكريم اسم د. محسن مصليحي



عبدالدايم: تكريم الرموز يعد حافظاً للأجيال الجديدة لمواصلة مسيرة الريادة المصرية

العرض من بطولة محمد عادل، وسامية عاطف، وسارة الشريف، وسارة مصطفى، وأحمد أيمن، ومحمود حزين، ومن إخراج ناصر عبد المنعم، تأليف وأشعار الدكتور مصطفى سليم، ديكور محمود صبري وملابس نعيمة عجمي. وموسيقى وألحان كريم عرفة، استعراضات رجوى حامد، مونتاج ومادة فيلمية حازم مصطفى، تجهيزات فنية عز حلمي، مكياج إسلام عباس، مخرج مساعد دينا محمود، وشريف فاروق، مخرج منفذ داليا حافظ.

كما قامت الدكتورة ايناس عبد الدايم وزيرة الثقافة والدكتور علاء عبد العزيز رئيس مهرجان التجريبي بتكريم 9 من المبدعين وفناني ورموز المسرح المصري. حيث تم تكريم اسم الناقد الدكتور على الراعي واسلم التكريم نجله الدكتور أحمد الراعي، وتكريم اسم الكاتب محسن مصليحي وتسلم درع التكريم السيدة زوجته، كما تم تكريم اسم الفنان الكبير الدكتور حسين العزي وتسلم التكريم مجلة محمد حسين العزي، وتكريم المخرج الكبير عاشق المداحين عبد الرحمن الشافعي وتسلم التكريم مجلة الفنان أحمد الشافعي، كما تم تكريم المخرج حمدي طلحة احد أعمدة الثقافة الجماهيرية والذي عبر عن سعادته بهذا التكريم والذي يعتبره تكريم للثقافة



تكريم جلال والخولي ورجاء حسين

في ليلة انتظرها العديد من المسرحيين في مصر بعد إعلان الوزير الأسبق عماد أبو غازي عن اعتماده يوم الخامس من سبتمبر من كل عام باعتباره يوم المسرح المصري، لإحياء ذكرى شهداء حريق بني سويف، وذلك بعد أكثر من 10 أعوام من إقراره بقاعة منف. استضاف المسرح القومي بالعتبة احتفالية "يوم المسرح المصري" ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الـ 27، وبحضور الدكتورة إينا عبد الدايم وزيرة الثقافة ومجموعة كبيرة من قيادات وزارة الثقافة على رأسهم المخرج خالد جلال رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي، والدكتور علاء عبد العزيز رئيس مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في دورته الـ 27، والفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح، وعدد كبير من المسرحيين والفنانين والإعلاميين.

وبدأ الحفل الذي أخرج المخرج إسلام إمام بعزف للسلام الجمهوري، وقدمه الفنان سامح حسين والفنانة سهر الصايغ. وأعقب السلام الجمهوري العرض المسرحي «مسيرة المسرح المصري» ، والذي تناول أهم المحطات التي مرت على المسرح المصري منذ انشاءه في القرن التاسع عشر، على يد مؤسسة يعقوب صنوع، والتي تطرقت للعديد من المحطات، ومن أهمها توقف المسرح، واغلاق أول معهد متخصص لتعليم الفنون المسرحية، على أيدي الجماعات المتشددة، والمسرح الغنائي والتطور الذي شهده المسرح المصري في فترة الستينيات، وما بعدها، وتدشين المهرجان التجريبي والمهرجان القومي للمسرح، وتوقفهم بعد ثورة يناير ثم عودتهم من جديد، مع عرض لأهم اللقطات المسرحية التي خلدت المسرح المصري في الذاكرة المسرحية، ومنها مونولوج «الكلمة» من مسرحية الحسين تائراً وشهداً للكاتب الكبير عبد الرحمن الشقاوي، ومقطع من مسرحية سيدتي الجميلة، وغيرها من العروض المسرحية التي يحفظها الكبير والصغير عن ظهر قلب.



المسرح المصري، الذي تم اعتماده منذ سنوات، وقال: إن شهداء المسرح الذين رحلوا في مثل هذا اليوم تركوا وصية غير مكتوبة حثوا خلالها على ضرورة استمرار المسرح والحفاظ على ازدهاره . وأشار عبد العزيز إلى أن يوم المسرح المصري هو مناسبة لتكريم أسماء الراحلين والاحتفاء بالرموز والرواد.

ومن جانبه عبر المخرج فهمي الخولي خلال كلمته عقب تكريمه عن سعادته بهذا التكريم لاسيما وأنه جاء في يوم المسرح المصري باعتباره تكريمًا كبيرًا لمشواره الفني.

وأضح الخولي على أن مؤسس المهرجان التجريبي هو وزير الثقافة الفنان فاروق حسني، والذي أمر بتشكيل لجنة لوضع الأسس والمعايير لإقامة مهرجان دولي خاص بمصر وقد تكونت اللجنة من الكاتب الكبير محمد سلماوي والدكتور حمدي الجابري، والمخرج فهمي الخولي، والتي اقترحت أن يكون لمصر مهرجان تجريبي وأنها صاحبة السبق في اقتراح هذا المهرجان، مشيداً بالدور الذي لعبه الدكتور فوزي فهمي خلال فترة رئاسته للمهرجان.

ومن جانبه عبر المخرج حمدي طلحة عن سعادته بهذا التكريم لاسيما وأنه يتم تكريمه عن مشواره الفني مسرح الثقافة الجماهيرية ، موجهاً الشكر للدكتورة إيناس عبد الدايم وزرة الثقافة والدكتور علاء عبد العزيز رئيس المهرجان، والمخرج عادل حسان مدير الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة.

كما طالب «طلحة» قائلاً: « أن فرقة بني مزار المسرحية قد تم تخصيص لها قطعة أرض ، وأطالب الدكتورة إيناس عبد الدايم ببناء قصر ثقافة في بني مزار على قطعة الأرض»

فيما قال المخرج الكبير خالد جلال رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي أن اليوم وفي نفس المهرجان العريق الذي شهد بداياتي منذ الدورة الأولى حين شاركت بعرض «اللي بعده» لمنتخب جامعة القاهرة، وحتى الدورة الحالية، بعد ٢٧ دورة من عمر المهرجان، أسعد بتكريم في يوم المسرح المصري، بحضور معالي وزير الثقافة الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم، والصديق والأخ الغالي الدكتور علاء عبد العزيز، رئيس المهرجان، والأب الدكتور فوزي فهمي الرئيس الشرفي للمهرجان.

ووجه رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي، الشكر والتحية للدكتورة إيناس عبد الدايم، والدكتور علاء عبد العزيز والدكتور فوزي فهمي، ولكل فريق العمل بالمهرجان الذين ساهموا في خروج الدورة ٢٧ للمهرجان بهذا الشكل المشرف، رغم الظروف التي مرت بها مصر ومعظم دول العالم من جائحة فيروس كورونا المستجد.

سمية أحمد

ناصر عبد المنعم ومصطفى سليم يبحران معاً

في تاريخ المسرح المصري



أن فن المسرح هو أحد مشاعل التنوير وأسلوب فريد لتطوير الوعي والإدراك الجمعي، مضيئاً: «أن مسرح الدولة حقق خلال الفترة الماضية الكثير من المكاسب التي نسعى للحفاظ عليها رغم أزمة كورونا».

وتابعت «عبد الدايم» أن الاحتفال بيوم المسرح المصري بدء منذ 9 أعوام وتوقف لسنوات لتستعيده اليوم وزارة الثقافة مرة أخرى؛ نظراً لأهميته في استرداد الزخم الإبداعي في هذا المجال، وأكدت أن تكريم الرموز يعد حافزاً للأجيال الجديدة لمواصلة مسيرة الريادة المصرية، مقدمة التحية لأرواح شهداء المسرح الذين أدوا رسالة الإبداع بكل إخلاص وتفانٍ.

ومن جانبه وجه الدكتور علاء عبد العزيز رئيس مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الـ 27 الشكر لوزيرة الثقافة الدكتورة إيناس عبد الدايم على دعمها لإعادة الاحتفال بيوم

الجماهيرية وكل العاملين بها، طالبا من الدكتورة إيناس عبد الدايم ببناء قصر ثقافة بني مزار بعد تخصيص قطعة أرض.

كما تم تكريم المخرج الكبير فهمي الخولي أحد أهم المخرجين المصريين، وعبر الخوالي عن سعادته بهذا التكريم، كما تم تكريم المخرج حسين محمود الأب الروحي للمسرح الجامعي وتسلم التكريم أخيه، وتكريم الفنانة الكبيرة رجاء حسين أحد أعمدة المسرح القومي، وتم تكريم المخرج الكبير خالد جلال رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي، وقدم الحفل الفنان سامح حسين والفنانة سمر الصايغ ويأتي الاحتفال بيوم المسرح المصري من إخراج المخرج إسلام إمام.

وتتضمن التكريم عرض فيديو عن مشوار كل المكرمين في مسيرة المسرح المصري.

ومن جانبها أكدت الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة على



تكريم لعاشق المداحين عبد الرحمن الشافعي

محمود فؤاد يحصل على الماجستير في.. أساليب تصميم مناظر مسرحية في الفضاءات غير التقليدية من أكاديمية الفنون



الدعوي إلى ارتياد فضاءات تتجاوز بنايات المسرح المغلقة.. إلى ما يسمى بمسرح "الغرفة Black Box theater" بأشكاله المختلفة، والمسرح المفتوح حيث فضاءات متنوعة ربما هي مناط مناطق أثرية تاريخية، أو تراثية، أو حدائق، أو ساحات، وغيرها. كما تطرق الباحث محمود فؤاد إلى مبررات إجراء هذا البحث والتي تطرق من خلالها إلى مراجعة هندسة الفضاء المسرحي، حيث قال: "أن أمر مراجعة هندسة الفضاء المسرحي في مصر أصبح أمر بالغ الأهمية، لاسيما في وجود مبان مسرحية لم تعد تتماشى بأي حال من الأحوال مع المعايير المعاصرة في بناء المسارح الغربية المتطورة، والتي تتمتع بأحدث الوسائل التكنولوجية التي نفتقدها تمامًا في مسارحنا التقليدية، والتي أضحت إرثًا ومهذَّبًا ثابتًا يحول دون أي تطوير يتسق وطبيعة العصر في ألفيته الثالثة، وخاصة وأن هناك نصوص مسرحية لا تتطلب مباني مسرحية فاخرة، وعليه فقد رأيت بعض الدول أن يتم تجهيز بعض الأماكن غير التقليدية في فضاءات مختلفة لكي تصبح هذه الأماكن صالحة لتقديم العروض المسرحية الهادفة، وتحقيق أهداف قيام الفن المسرحي. وفي مصر أيضا تم تجهيز بعض الأماكن غير التقليدية ولكن على استحياء وغير كافية وقليلة الإمكانيات".

متابعًا: «إن المناظر المسرحية هي التي تشغل المساحة البصرية بالعرض المسرحي فإن الاهتمام برصدها والبحث ودراساتها والتطبيق فيها للوصول إلى العلاقة المتبادلة بينها وبين أماكن العرض غير التقليدية أمرًا حيويًا لرصد والوقوف على الحلول والصيغ التشكيلية المختلفة والمعبرة درامياً في مختلف الفضاءات غير التقليدية. وقد تابع الباحث مجموعة من الأبحاث والدراسات

متغيرات تاريخية، وظروف اجتماعية وثقافية، فمكان العرض المسرحي بدأ عند الإغريق أمام سفح جبل الأكرابوس حيث خصص لجلوس المشاهدين ومن أمامه مكان التمثيل، وسار الرومان على نهج الإغريق فيما يتعلق بمكونات المكان المسرحي، وإن كانوا قد أنشأوا أماكنهم المسرحية على أرض مستوية، وأضافوا إلى عمارة تلك الأماكن نوعاً من الطرز المعمارية التي تظهر فخامة المبنى. ومرت القرون متواليه مع تغير معمار مكان المسرح وتنوعت وفقاً للظرف الاجتماعي والثقافي للشعوب". ويستكمل فؤاد في العرض الذي قدمه متطرقاً الأشكال المسرحية في فترات مختلفة وتطور الشكل المسرحي الحالي والذي يطق عليه «العلبة الإيطالية أو مسرح «البروسينيوم، حيث يقول: «أن مسرح العلبة الإيطالية هو الذي تسيّد منصات التمثيل المسرحي منذ ظهوره في القرن السادس عشر في إيطاليا وحتى يومنا هذا، وأصبح المعمار الإيطالي في بناء المسارح هو الدارج، وبات تقليدًا متعارفًا، بحيث لا يخلو بلد من هذا النوع من المسارح، لتظل العروض المسرحية رهينة لهذا المكان المسرحي، أسيرة لجدران الأربعة، حبسية كواليسه الخلفية". مشيراً إلى أن القرن العشرين قد شهد تجارب مسرحية حملت مشعل التغيير والتنوير على طبيعة المكان المسرحي الإيطالي، وتبنت هذه التجارب - على فترات متباعدة - الدعوة إلى مسرح بديل عن طريق الانفتاح على فضاءات مسرحية مغايرة تتسم بالتنوع ومحاولة تحقيق التواصل الحميم بين الممثل والجمهور تنظيراً وبناءً وتشكيلاً ودلالة. مشيراً إلى أن الثورة على الفضاء المسرحي التقليدي قد تمثلت في

بحضور الدكتور أشرف ذكي رئيس أكاديمية الفنون ومجموعة كبيرة من المسرحيين والأكاديميين، تم مناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الباحث محمود فؤاد صدقي محمد بأكاديمية الفنون المعهد العالي للفنون المسرحية قسم الديكور المسرحي.

الرسالة تحت إشراف الأستاذ الدكتور مصطفى عبد الهادي سلطان الأستاذ المتفرغ بقسم الديكور والعميد الأسبق للمعهد العالي للفنون المسرحية، مشرفاً ومناقشاً ومقرراً. والأستاذ الدكتور عبد المنعم مبارك الأستاذ المتفرغ بقسم الديكور والعميد الأسبق لمعهد فنون مسرحية «مناقشاً من الداخل»، والأستاذة الدكتورة آمنة معروف أحمد الحضري الأستاذ بالمعهد العالي للسينما «مناقشاً من الخارج».

وقد أشادت اللجنة بالرسالة المقدمة من الباحث محمود فؤاد، والذي تطرق من خلالها، إلى أساليب تصميم مناظر مسرحية في الفضاءات غير التقليدية، وهي الدراسة التحليلية التطبيقية التي تم تطبيقها على بعض العروض المصرية والعالمية خلال الفترة من 1997 وحتى 2017.

وقد أعلن الدكتور مصطفى عبد الهادي سلطان حصول الباحث محمود فؤاد صدقي على الماجستير بدرجة امتياز مع مرتبة الشرف، مشيراً إلى أنه لأول مرة يرى كل هذا الدعم من كبار المسرحيين والمخرجين للباحث موجهاً الشكر لكل من تعاون مع الباحث لخروج تلك الدراسة الهامة في مجال الديكور المسرحي.

ويقول فؤاد: «لقد مر المكان المسرحي بالعديد من مراحل التطور عبر التاريخ المسرحي، حيث أضافت إليه كل مرحلة من تلك المراحل بعداً جديداً، بحيث تغيرت معماريته وتبدلت وفق



أما العروض المحلية ومنها عرض (الإمبراطور جونز)، و(نفس المكان)، وعرض (البعيد)، وعرض (طقوس الإشارات والتحويلات).

أما الفصل الثالث فجاء بعنوان «الدراسة التطبيقية» وقد اختار الباحث نصين من النصوص العالمية، ومثلها من النصوص المحلية للتطبيق العملي وتصميم المناظر المسرحية في الفضاءات المسرحية المختارة.

ومنها مسرحية (مسافر ليل) تأليف: صلاح عبد الصبور، ومن إخراج الباحث محمود فؤاد حيث أوضح أنه تم تطبيق تصميمات المناظر المسرحية على مسرح ساحة مركز الهناجر للفنون بدار الأوبرا المصرية في الهواء الطلق.

ومسرحية (إشاعات إشاعات)، تأليف: متولي حامد، وقد تم تطبيق تصميمات المناظر المسرحية على مسرح بيبي، وهو مركز سعد زغلول الثقافي، وهو في الهواء الطلق.

ومسرحية (في الانتظار) عن مسرحية (في انتظار جودو)، لصمويل بيكت، تأليف سعيد حجاج. وتم تطبيق تصميمات المناظر المسرحية على قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة، وهو نموذج مسرح صندوق أسود.

ومن أهم النتائج التي توصل إليها الباحث محمود فؤاد ومنها، أولاً أن تصميم المناظر المسرحية بشكل غير تقليدي في الفراغات المسرحية غير التقليدية له قيمة تشكيلية وجمالية، ويعطي ثراء بقبليات عالية تخدم الرؤية الإخراجية للعرض المسرحي. وهو أعلى بكثير من تصميم المناظر المسرحية في وضع البروسينيوم.

ثانياً إن الخروج إلى تلك الفراغات قد يساعد على إيجاد صور بصرية جديدة وتقديم مناظر مسرحية، لتكوينها في أبعاد مكانية مختلفة عما كانت تقدم عليه داخل العلبة الإيطالية، بشرط أن يكون لدى مصمم المناظر المسرحية وعياً فنياً وثقافياً في كيفية التعامل مع الفراغات المختلفة والمغايرة. وألا يقدم ما هو يمكن تقديمه داخل العلبة الإيطالية في تلك الأماكن البديلة المرنة؛ حتى نصل إلى عروض ذات رؤية تشكيلية غير تقليدية، منفردة في الصياغة والتقديم، ورفضاً لما هو سائد.

ثالثاً : إن التعامل مع الفراغ المسرحي مجرداً من قيود العلبة الإيطالية فكرة الحائط الرابع وأماكن جلوس المتفرجين الثابتة والكواليس وأماكن توزيع الإضاءة والنظر إلى الفراغ المسرحي كأنها عناصر مفككة تماماً، تسمح لوضع معادلات تشكيلية غير تقليدية، بما يتناسب مع الرؤية التشكيلية للعمل المسرحي المقدم، ويشمل المنظر أماكن جلوس المتفرجين داخل العمل الفني. سواء سيتم التفاعل مع الجمهور أم لا.

سمية أحمد

وقد احتوت النبذة التاريخية للفضاءات المسرحية عالمياً ومحلياً على المعلومات التي تؤرخ تطور خروج العروض المسرحية من أماكنها التقليدية إلى أماكن أخرى وانتقالها للهواء الطلق، حيث أماكن تجمع الشعوب، واستمرار ذلك بالرغم من وجود العمارة المسرحية الثابتة، ففن المسرح لا يقتصر على المشاهدة داخل هذه المباني فقط بل له جمهوره وأماكنه المختلفة والمتنوعة.

كذلك تعرض الفصل الأول إلى الأنواع المختلفة من الفضاءات المسرحية في العصر الحديث، وبيان الاختلاف فيما بينها في تحقيق العروض المسرحية وتوزيع أماكن جلوس المتفرجين بالنسبة لمنصة التمثيل.

كما استعرض الباحث بعد ذلك عدداً من نماذج الفضاءات المسرحية غير التقليدية في بعض دول العالم ومصر ومكان تواجدها وتجارب فنانيها الإبداعية بما يتناسب مع مواصفات تلك الفضاءات، والغرض الذي تم من أجله تواجدها.

أما الفصل الثاني فحمل عنوان «التحليل التشكيلي لعروض مسرحية مختارة عالمياً ومحلياً»

وقد احتوى على مقدمة وتحليل لبعض العروض المختارة من المسرح العالمي والمحلي لتبين الصفات والملامح التي تأثرت بمتطلبات هذه الفضاءات علاوة على تخطيط جلوس المتفرجين المتابعة مثل هذه العروض، ومن بين تلك العروض المسرحية (حب سيرين)، إنتاج عام 2007، والعرض المسرحي (مدينتنا)، والعرض المسرحي (ماكبث) والعرض المسرحي (المغردون).



العلامة المرتبطة التي تساهم في إثراء هذا البحث". مشيراً إلى أن لديه تجارب في صياغة المناظر المسرحية في الأماكن غير التقليدية وهي مسرحية «مسافر ليل» في ساحة الهناجر للفنون، ومسرحية «في انتظار» عن مسرحية «في انتظار جودو» في قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة، ومسرحية «كتبت من أجلي» بحديقة المعهد العالي للفنون المسرحية وتنوعت تجاربه ما بين الإخراج وتصميم الديكور».

ويشير الباحث في تعريفه عن الفضاء المسرحي إلى تعريف فرانك.م.هوايتنج: «لقد شغل مفهوم الفضاء حيزاً كبيراً من تفكير بعض الفلاسفة والمفكرين، الفضاء والمكان والحيز مفاهيم أساسية ومهمة أدت دوراً مهماً في تكوين كيان الفرد وبالتالي الجماعة؛ لأن الإنسان هو المتحكم الوحيد في نوع وطبيعة الحيز الذي يشغله، والذي يتطلب تحديده عناصر مادية بتركيبها تكون الكتلة وتصوغ الفضاء. ويمكن القول هنا إن الحيز والمكان والفضاء مفاهيم امتزجت في بعض الأحيان وتعارضت في أحيان أخرى».

كما تطرق إلى بعض التعريفات في المعاجم المسرحية ومنها تعريف حران مسعود، وقاموس المسرح الفرنسي وغيرها، حيث قال: «لقد وضعت الكثير من المعاجم المسرحية تعريفات للفضاءات غير التقليدية ومرادفاتنا حيث يعرف قاموس المسرح الفرنسي ل بتر يس بالفليس المكان المسرحي بأنه المكان الذي فيه العرض، سواء كان ذلك في مسرح مكشوف بالهواء الطلق أو في مدرسة، أما الفضاء المسرحي وهي تطلق على المكان الذي يطرحه النص، ويقوم القارئ بتشكيله في خياله، وعلى المكان الذي نراه على الخشبة الذي يدور فيه الحدث، وتتحرك الشخصيات».

كما تطرق إلى بعض التعريفات التي تطرق إليها كلا من الدكتور نبيل الحلوجي، والدكتور صبحي السيد والدكتور مدحت الكاشف لاسيما في تعريفاتهم المتعلقة بالأماكن غير التقليدية».

وانقسم البحث إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، حيث حمل الفصل عنوان «الأشكال المختلفة للفضاءات المسرحية غير التقليدية عالمياً ومحلياً» والذي اشتمل على مقدمة، وتهييد تعريفي، ونبذة تاريخية عن الفضاءات المسرحية غير التقليدية عالمياً ومحلياً، وأنواع الفضاءات المسرحية غير التقليدية، ونماذج لبعض الفضاءات المسرحية غير التقليدية عالمياً ومحلياً.

واستعرض الفصل الأول أهمية دراسة الأشكال المختلفة للفضاءات المسرحية غير التقليدية دراسة متقنة، والتعرف عليها عالمياً ومحلياً، وتشير خاتمة الفصل إلى أي مدى استطاع الباحث التعرف على مفهوم الفضاءات غير التقليدية وأنواعها ونماذجها في بعض دول العالم ومحلياً في مصر، وكيف يمكن الاستفادة منها في تحقيق عروض مسرحية مبتكرة تتناسب مع الإبداعات الحديثة في فن المسرح.

للمرة الثانية «التجريبي» يكرم المخرج فهمي الخولي.. معمل التجارب المسرحية



أحمد محمد الشريف

الإبداع والتميز، بصمة إخراجية واضحة، تاريخ مسرحي حافل وضع المخرج القدير فهمي الخولي كعلامة فارقة في مسيرة المسرح المصري. هو مبدع استثنائي ذو فكر طليعي ومتقدم يسعى دائما نحو الابتكار والتجديد والتجريب، لا يقنع بما هو سائد بل لا بد من التحليل والتفسير واقتحام الرؤى الجديدة واجتياز المعطيات التقليدية. يمتاز بحسن توظيف جميع مفردات العمل فكريا وجماليا سواء من حيث الديكور أو الإكسسوار أو الموسيقى أو الإضاءة وحركة الممثلين والعلاقة بين الكتلة والفراغ، حيث يزرع بكل مفردة الدلالات والرموز التي تؤدي إلى توصيل الحس الجمالي والفكري والإبداعي إلى المتلقي. عروضة تعد بركان من الحركة والفعل والجمال وتفجير الطاقات التمثيلية لدى كل فرد على خشبة المسرح حتى الراقصين والمطربين، هو أستاذ قدير في تدريب الممثل ليستوعب الشخصية ويسطع أمام المتفرج في أبهى صورة يجسد بها مضمون العمل الدرامي. تتميز اختياراته لموضوعات عروضة بأنها دائما تمس الواقع وتناقش القضايا الالتيبة محاولا رفع الوعي لدى المتلقي ومشاركته في قضايا واقعه. أغلب العروض التي قدمها هي عروض سياسية تحريضية تعرض وجهة نظر وتهتم بالقضية الفلسطينية أو قضية الصراع العربي الإسرائيلي. يعد المخرج الكبير فهمي الخولي معملا متكاملًا للتجربة المسرحية يحاول توعية المتفرج ويقدم له نفسه وأحلامه وحلول لحلم يعشيه لهذا الواقع وهو يحاول أن يفكر أو يساهم في التغيير.

المخرج محمد فهمي الخولي الذي ولد في 13/7/1941 بدأ تعيينه في وزارتي الإعلام والثقافة في 10/10/1963 كممثل في فرق التلفزيون المسرحية. حصل على بكالوريوس المعهد العالي للفنون المسرحية عام 1971 مع مرتبة الشرف. حصل على منحة علمية من الولايات المتحدة الأمريكية لدراسة المسرح الأمريكي عام 1987. قام بإخراج 103 عرض مسرحي لمسارح الدولة والقطاع الخاص ومسارح التلفزيون المصري وهيئة قصور الثقافة والمسرح الجامعي والعمالي والمستقل. وقد عمل مديرا عاما للمسرح الحديث منذ عام 1987 حتى عام 1997. تولى مدير عام الفرقة القومية للعروض التجريبية والتراثية «مسرح الغد» منذ عام 1997 حتى خروجه إلى المعاش عام 2001. كما تولى الإشراف على فرقة تحت 18 التابعة للبيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية.

كما عمل المخرج فهمي الخولي أستاذاً لمادتي التمثيل والإخراج في كل من: (المعهد العالي للفنون المسرحية- كلية الآداب جامعة الإسكندرية- كلية الآداب جامعة حلوان- كلية التربية النوعية جامعة القاهرة- مركز إعداد القادة الثقافيين). وقد ألقى العديد من المحاضرات العلمية والفنية في أكثر من دولة عربية.

امتدت تجربته الإبداعية في الإخراج المسرحي منذ عام 1963، قدم فيها عشرات المسرحيات المهمة التي مثلت إضافة ثرية لمسار المسرح المصري، منها على سبيل المثال:

للمسرح الحديث: مسرحية «الرهائن» عام 1982، - «الوزير العاشق»

إضافة لإخراجه بعض العروض التلفزيونية المصورة مثل: «دوحة تشريف» بدولة قطر- «واحدة بواحدة» بدولة قطر- «البطران» بالمملكة السعودية - «ياروكب» بالمملكة السعودية.

للمخرج القدير فهمي الخولي عدة محطات مهمة في حياته الإخراجية والإدارية، تميزت بالتفرد من ناحية شكل التجربة الإبداعية، فمسرح فهمي الخولي ينبع من الواقع ومن الناس وما يهم الناس. حيث يرى أن مهمة رجل المسرح أن يقدم كل ما هو ممتع وكل ما هو متمرد ومغبر للإنسان، ومن تجاربه المهمة على سبيل المثال:

تجربة مسرحية بعنوان «أول مشوار» عام 1970م ببيت ثقافة كفر الشرفا، وهي تجربة تفاعلية بالمقام الأول شارك فيها أهل القرية والمسؤولون المحليون، وكان لها نتائج مجتمعية إيجابية.. وكان يمثل في هذا العرض نصف أهالي البلد والجمهور يمشي في حوار وأزفة الكفر ومن خلال البيوت ومن خلال النيل، والمسرح كان مكانه فوق أسطح البيوت. وكان من أثر هذه المسرحية أن تدخل الكهرباء للقرية وأن تحل مشكلة المياه في «كفر الشرفا» والتي أصبحت نموذجاً يحتذى بعد ذلك للقرى النموذجية التي يشارك أهلها بحل مشاكلها.

عام 1984 - «سالومي» عام 1988 - «صباح الخير يا وطن»، عام 1993 - «أهل الهوى»، عام 1990 - «باب الفتوح» عام 2010.

من أعماله للمسرح القومي: «اثنان تحت الأرض» عام 1987، تأليف محمد سلماوي- «لن تسقط القدس» عام 2002. ونال عنها فهمي الخولي وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى من الأردن.

من أعماله لمسرح الطلبة: «جبل المغناطيس» عام 1974 - «شكسبير» في العتبة عام 1970، - «سلك مقطوع» عام 1970- «ليلة جواز سرتو» عام 1977، - «تحت الشمس» عام 2000.

من أعماله للقطاع الخاص: «اثنان على دبوس» عام 1981 - «عشرة على باب الوزير» عام 1984 لفرقة الفور إم، - «حمري جمري» عام 1990، - «سداح مداح» عام 2000.

له عدة أعمال متميزة بالمسرح الجامعي ومسرح الثقافة الجماهيرية ومسرح الشركات منها: «باب الفتوح»، «العمر قضية»، «تاجر البندقية»، «ليلي والمجنون»، «أول مشوار»، «الملاحظ والمهندس»، «الأرض»، «بلدي يا بلدي»، «رسول من قرية» تمهيرة، «المحروسة 2010»، و«نقول تور»، وغيرها.





لأول مرة بالمسرح الحديث وكذلك المخرج خالد جلال عندما أخرج مسرحية «اللمبة» بمسرح السلام، ود. أشرف زكي عندما أخرج «شفيقة ومتولي» بمسرح الغد. وكذلك عندما كان طالبا في المعهد كان الأساتذة يستعينون به كمعيد وهو طالب كي يخرج مشاهد امتحانات التنقل أو التخرج للدفعات السابقة. وعرف عنه حينها أنه خير من يدرّب الملتحقين باختبارات المعهد، لدرجة أن كثير من الطلبة الذين التحقوا بالمعهد حينها كان هو من ساهم في دخولهم المعهد. شارك المخرج فهمي الخولي برئاسة وعضوية عدة لجان مختلفة، منها: رئيس لجنة التحكيم الدولي لمهرجان قرطاج بتونس في دورته الثانية (منتخب).

رئيس لجنة التحكيم بمهرجان الشارقة في دورته الثانية عشر. عضو وفد مصر في المؤتمر التأسيسي لاتحاد المسرحيين العرب في بغداد. عضو اللجنة التنفيذية العليا للملتقى العلمي الأول للمسرح العربي. عضو اللجنة التحضيرية والتنفيذية العليا لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ورئيس لجنة البرامج والعروض في دورته الأولى. عضو لجنتي المسرح والمهرجانات بالمجلس الأعلى للثقافة.

عضو لجنة فحص جوائز الدولة التشجيعية والتفوق في الفنون. توج المخرج فهمي الخولي مشواره الفني بحصوله على جائزة الدولة التقديرية في الفنون عام ٢٠١٩، إضافة إلى حصده جوائز كبرى عديدة من قبل، وهي: جائزة الدولة التقديرية في الفنون عام ٢٠١٩. جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٥. وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٩١. نوط الامتياز من الطبقة الأولى في العلوم والفنون عام ١٩٩٥. جائزة الدولة للتفوق في الفنون عام ٢٠١٠. وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى من المملكة الأردنية عام ٢٠٠٢. الدكتوراه الفخرية من الأكاديمية الأمريكية للعلوم والتكنولوجيا عام ٢٠١٥.

وقد قام المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية وصندوق التنمية الثقافية بعمل فيلم عن المخرج الكبير فهمي الخولي كأحد رواد الإخراج المسرحي الحديث.

وأخيرا تم تكريمه في يوم المسرح المصري ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ٢٠٢٠ في دورته السابعة والعشرين، هذا التكريم المستحق وقد سبق وأن كرمه المهرجان نفسه في دورته الخامسة والعشرين .. إلا أن التكريم الأخير جاء في إطار الاحتفاء بيوم المسرح المصري الموافق الخامس من سبتمبر.

والمغرب (ربيع المسرح)، وحصلت على المركز الأول في كل مهرجان من هذه المهرجانات.

له أثناء إدارة المسرح الحديث تجربة متميزة وغير مسبقة في الإدارة والإنتاج المسرحي حيث قام بتقديم أربعة عروض مسرحية مختلفة في اليوم الواحد على مسرح السلام، تبدأ بعرض للأطفال في الحادية عشر صباحا (مسرحية الأرنب المغرور)، ثم عرض إنتاج مشترك مع المجلس الثقافي البريطاني في الخامسة مساء «الخران العظيم»، وآخر إنتاج مشترك مع التلفزيون المصري في السابعة «خمس نجوم»، والأخير في الساعة التاسعة والنصف «الملك هو الملك».

المخرج القدير فهمي الخولي يعتبر مكتشفا لعدد كبير من النجوم وكبار مخرجي وفناني المسرح في مصر، منهم: أحمد زكي، شهيرة، محمود حميدة، فاروق الفيشاوي، ياسر علي ماهر، عبلة كامل، أحمد كمال، ناصر عبد المنعم، عصام السيد، كما قدم الفنانة الكبيرة «رغدة» لأول مرة على المسرح في عرض «الرهائن» بمسرح السلام في ١٩٨٢، وكانت تفتخر بأنها تلميذة في مدرسة فهمي الخولي، وبعدها خطفها منتجو السينما، كما قدم المخرج محسن حلمي

و أيضا من خلال هذا العرض تم محو أمية عدد كبير جدا من أهالي القرية.

مسرحية «سالومي» هي تجربة فريدة غير مسبقة في المسرح المصري والعالمي، إذ كان الجمهور يستقل باخرة من أمام فندق شيراتون القاهرة ثم تسير بهم في النيل حتى تستقر أمام مقياس النيل ويشاهدون العرض الذي تدور أحداثه على صفحة النيل وفوق سطح قصر المانستري وأسفل مقياس النيل، تتم مشاهدة العرض وهم جلوس على ظهر الباخرة، ثم يتناولون العشاء أثناء رحلة العودة. وقد مثلت هذه المسرحية مصر في مهرجان جرش بالأردن على المسرح الروماني الكبير (٤٠٠٠ متفرج)، ونال عنها المخرج فهمي الخولي جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩١م.

مسرحية «الوزير العاشق» التي قام بإخراجها للمسرح الحديث في وقت سيطر فيه المسرح التجاري على أحوال المسرح المصري، ورغم أنها مسرحية شعبية باللغة العربية الفصحى إلا أنها حققت نجاحا فنيا وجماهريا كبيرا. هذه المسرحية مثلت مصر في خمسة مهرجانات عربية: قرطاج بتونس، ومهرجان دمشق، والجزائر، والأردن (جرش)،



المخرج حمدي طلحة: تكريمي بالتجريبي له مذاق خاص وأتمنى تكريم كل مصابي وأسر ضحايا حادث بني سويف



نوادي المسرح أنبل وأهم تجربة في مسرح الثقافة الجماهيرية

تم تكريم المخرج الكبير حمدي طلحة في احتفالية يوم المسرح المصري التي أقيمت بالمسرح القومي، ضمن فعاليات الدورة الـ ٢٧ لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

ويعد المخرج حمدي طلحة واحدا من أهم وأبرز مخرجي مسرح الثقافة الجماهيرية الذين قدموا أعمالا من التراث الشعبي . قدم العديد من الأعمال المسرحية مخرجا ومنشطا ثقافيا ، أسس فرقة بني مزار المسرحية عام ١٩٨٥ وكون أول نادي مسرح في الثقافة الجماهيرية بني مزار عام ١٩٨٦ . كما أسس مركز بني مزار للظواهر المسرحية مع الأستاذ جلال عابدين عام ٢٠٠٩ . أشرف على جميع تجارب نوادي المسرح التي تمت ببني مزار، ومن أبرز أعماله المسرحية : الوزير شال الثلجة ، العفريت في كفر سالم لسعد الدين وهبة ، الكاتب والشحات لعلى سالم ، مجلس العدل لتوفيق الحكيم ، عريس بنت السلطان لمحمود عبد الرحمن ، المهراج لمحمد الماغوط ، مملكة الحيرة لأحمد فرغلي ، حدوته مزارية لناصر عبد الله ، حلم يوسف بهيج إسماعيل ، سعد اليتيم لمحمد الفيل، هذا بالإضافة إلى مشاركته في عدد كبير من المهرجانات المسرحية المحلية والدولية . حوار: رنا رأفت

— هناك مقولة لأحد المسرحيين مفادها أن حادث 5 سبتمبر ذهب بأفضل عقول المسرح المصري.. فما تعقيبك على هذه المقولة ؟
هذه مقولة قصد بها التكريم فمن رحلوا قيمة كبيرة و أسماء بارزة في المسرح المصري، ولكن مصر ولادة ولازال المؤسسات المسرحية والثقافية تكشف عن مبدعين كثر، فهناك أسماء تحاول عمل إحياء وبعث للمسرح المصري، والدليل على ذلك عودة المهرجان التجريبي بأليات جديدة ومسابقات مختلفة .
— تعد من أهم مخرجي مسرح الثقافة الجماهيرية .. ما مدى أهمية هذا المسرح في الفترة الحالية وما تقييمك له ؟
أعمل في مسرح الثقافة الجماهيرية منذ عام 1985 وهذا المسرح يعد رثة مهمة للثقافة بشكل عام، وبدونها يحدث اختناق ثقافي، فهو يعد من أهم نقاط بعث الحياة الثقافية في القرى والنجوع ،

وقدم المخرج أحمد فرغلي من فرقة بني مزار عرضين بالمهرجان التجريبي وكان للمهرجان الفضل في تمثيلنا لمصر رسميا في أول ملتقى علمي للمسرح العربي عام 1995 .
— كنت احد المصابين في حادث بني سويف ..هل حصل شهداء هذا الحادث الأليم على حقهم الذين يستحقونه ؟
حتى يومنا هذا لازال هناك بعض المصابين وأسر الضحايا لم يحصلوا على حقوقهم وأتمنى أن يتم تكريم كل المصابين وأسر الضحايا وذويهم يوم 5 سبتمبر حتى يشعرون أن الدولة تراعيهم وتساندهم، وأود أن أشكر الدكتور أشرف ذكي لما بذله من جهد ومساندة في علاجي، كذلك المجهود الكبير من قبل لجنة الشهداء والمصابين والقائمين عليها الأستاذة مها عفت وتيسير سمك، فقد بذلوا قصارى جهدهم في تقديم الخدمة لأسر الضحايا وعلاج المصابين .

تكرم في احتفالية شديدة الأهمية وهي يوم المسرح المصري.. فما وقع هذا التكريم عليك ؟
لتكريم التجريبي هوى خاص ووقع مختلف في نفسي ، حيث اعتبره عن تجربتي في البحث عن مسرح مصري له هوية خاصة، وقد كانت بدايتي بعرض هام من التراث الشعبي المزارى أو المنيوي وكانت تحديدا عن منطقة «البهنسا» وقد قدمت أنا والباحث الفلكلوري الأستاذ جلال عابدين عرضا شديد الأهمية هو «بحر التوا» كان يبحث في التراث الشعبي المسكوت عنه في المنطقة، تلك المنطقة الغنية بالحكايات والأمثلة، وقد حقق العرض نجاحا كبير وكتب عنه مجموعة من النقاد منهم د. حسن عطية رحمة الله عليه ، ود. أحمد عبد الحليم د.مدحت أبو بكر واختير ضمن عروض الدورة الثانية للمهرجان التجريبي عام 1992 ثم توالى العروض عن المسرح الشعبي، فشاركنا في ست دورات متتالية

المواسم المسرحية حيث أقيمت ثلاثة مهرجانات في ثلاثة محافظات مختلفة وفي توقيت واحد.

– تتبع منهجا خاصا فى عروضك المسرحية، فدايما ما تستقى أعمالك من الجماعة الشعبية و البيئة المحيطة.. فلماذا تفضل هذا الاتجاه ؟

لا أميل إلى النصوص المعلبة وإذا قادتني الظروف لنص من هذه النوعية أقوم بالعمل عليه وتطويعه لأسلوبي الخاص ، وكانت آخر تجاربي عرض « أطياف البهنسا » للمؤلف إسلام فرغلى وقمنا بعمل زيارات متعددة للمكان «البهنسا » واعتمدنا على مفردات متعددة من حكايات وأساطير وارتباطها بالتاريخ الفرعوني والقبطي والإسلامي، واستلهمت د. سهير أبو العيون الديكور والملابس و كذلك موسيقى الفنان محمد فتحى عبد الوهاب من المكان، وأنا أعمل بهذا المنهج منذ تجربة عرض «بحر التواه » مع د. جلال عابدين الذي له باع طويل في الفلكلور، وقد قدمنا معه سلسلة من الأعمال منها «الحسومات » و « الوحشة والمليحة » وغيرها من الأعمال والعروض التي قدمت بالمهرجان التجريبي، ودايما أستقى اعمالي من رجل الشارع والمولد والمآتم والأفراح والعادات والتقاليد، وليس فقط تدريب الممثل على المناهج المتعارف عليها في التمثيل، ولكن نستقى من الجماعة الشعبية طرق تدريب الممثل.

– ما رأيك فى التجارب التي لا تناسب المواقع التي تقدم فيها ؟

عندما تمت مناقشتي أثناء تقديمي لمشروع عرض « أطياف البهنسا » : لماذا أقدم هذه التجربة بالتحديد؟ كانت إجابتي انها حكايات وقصص الناس بهذا المنطقة. والحقيقة أن هناك إشكالية كبيرة في مسرح الثقافة الجماهيرية وهى تقديم بعض التجارب التي قد لا تحقق المواءمة مع البيئة التي تقدم فيها.. وكما نعلم فإن مسرح الثقافة الجماهيرية تقوم فلسفته على تقديم أعمال للجماهير وهو أمر شديد الأهمية، وفي هذا الشأن علينا أن نذكر تجربتين هامتين إحداهما للدكتور هناء عبد الفتاح في إقليم الدلتا ، وتجربة المخرج أحمد إسماعيل في شبرا بخوم، فمسرح الثقافة الجماهيرية فلسفته قائمة على البحث داخل مفردات المكان وهموم الناس ومشاكلهم، ولكن هذا لا يمنع تقديم نصوص عالمية ولكن بمعطيات المكان التي تقدم به.

– هل حادت تجربة نوادي المسرح عن فلسفتها التي أسست من أجلها ؟

الحقيقة أنها عادت لمسارها في فترة تولى الكاتب شاذلي فرح وتولي المخرج عادل حسان إدارة المسرح، و اعتقد أنه يعمل الآن على تطوير آلياتها ونوادي المسرح تعد أنبل وأهم تجربة في مسرح الثقافة الجماهيرية.

– ما هي مشاريعك المقبلة ؟

أعكف الآن على تقديم مشروع مسرحي جديد مع الكاتب والدراما توج إسلام فرغلى عن التاريخ الذي يجمع بين معبد دنندرة وبين منطقة البهنسا وأهم الملامح التاريخية لكل منهما والمشروع يشمل عدة فعاليات أخرى منها أمسية شعرية ومعرض، وجميعها من الموروث، وهو مشروع مكتمل ويشمل عدة فعاليات ثقافية وفنية



مسرح الثقافة الجماهيرية رثة مهمة بدونها

يحدث اختناق مسرحي

للنوادي حتى تولى مسئوليتها الكاتب شاذلي فرح وبعثها من جديد وتنامت بشكل أكبر مع تولى المخرج عادل حسان مديرا لإدارة المسرح، فبدأ مسرح الثقافة الجماهيرية يعود لسابق عهده، سواء على مستوى فرق نوادي المسرح أو فرق الأقاليم والتجارب النوعية أو مسرحة الأماكن الأثرية، و استحدث المخرج عادل حسان أشكالاً جديدة ومغايرة ، وكان العام الماضي من أنجح

وكان من أهم مراحل ازدهار مسرح الثقافة الجماهيرية فترة تولى الكاتب يسرى الجندي وفترة الأستاذ سمير سرحان.

وفي عام 1990 أقيمت نوادي المسرح على يد د.عادل العلمي وتطورت على يد د. سامي طه الذي يعد الأب الروحي لشباب نوادي المسرح، فقد صنعت هذه التجربة طفرة كبيرة وكانت أشبه بالمعاهد العملية المصغرة في الأقاليم، ثم حدثت فترة ركود



لا أميل إلى النصوص المعلبة واستقي عروضي من الناس والمكان

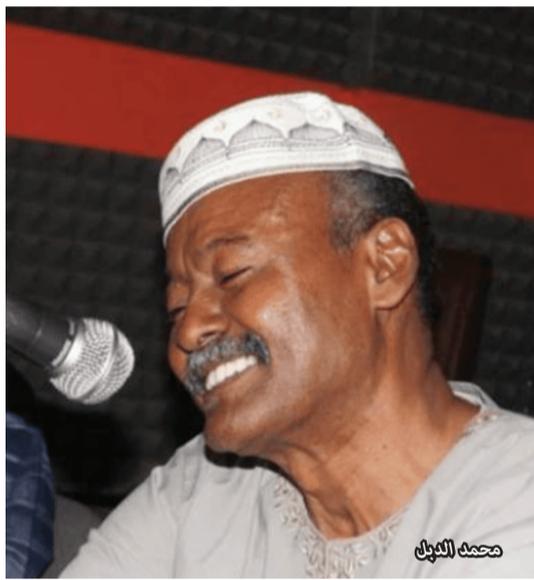
المسرح السوداني... تجربة غنية تستحق الدراسة



فريد" وفرقة "اللواء الأبيض" التي أسسها المؤلف المسرحي والممثل "عرفات محمد عبدالله" الذي كان ممثلاً وناقداً وصحفيًا .

ويرى المؤرخون ان هذه الفرق ساهمت في اذكاء الوعي الوطني بين المواطنين في السودان ومن عوامل ثورة 1924 . وكان ذلك من خلال مسرحيات ذات طابع وطني وقومي مثل "صلاح الدين الايوبي" . كما ساهمت هذه الفرق في نشر المسرح في كافة المدن والاقليم السودانية وعرضت اعمالا من عيون الادب المسرحي العالمي مثل مسرحيات شكسبير.

وكانت تتم صياغة المسرحيات وتحميلها مضامين وطنية وقومية على ايدي مجموعة من كتاب المسرح المتمكنين. وفي حالات متعددة كانت تتعرض للاغلاق او التحقيق مع مسئولي الفرق من جانب سلطات الاحتلال واعتقال المؤلفين والممثلين . وكان من اشهر كتاب المسرح وقتها عبيد عبدالنور الذي تخرج في الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، وأول مذيع سوداني في الإذاعة السودانية عام 1940 . وبرز وقتها اخرون مثل خالد أبو الروس (1908 1986) الذي كتب ومثل وأخرج العديد من الأعمال وكتب أكثر من 7 مثل "تاجوج" المأخوذة عن الاسطورة الشعبية السودانية. وكان يطوف السودان مع عروض مسرحياته. وناقسه ايضا ابراهيم العبادي صاحب المسرحية الشهيرة "الملك نمر". واثبت ذلك أن الفنان المسرحي السوداني قادر على استيعاب الظاهرة المسرحية وتوظيفها لصالح شعبه.



تاريخ السودان الطويل. فهي تشتمل على عرض متكامل وجمهور متلق محقق العلاقة التفاعلية بين مؤدٍ ومتلقٍ يتداولان رسالة (نص) وهو جوه المسرح .

واول عرض مسرحي رسمي يسجله تاريخ المسرح السوداني كان في بدايات القرن العشرين في مدينة رفاعة جنوب مدينة الخرطوم في احتفال المولد النبوي الشريف، حيث تم تقديم نص مسرحي وضعه الشيخ "بابكر بدري" الذي يعتبر ابا روحيا للعديد من المسرحيين السودانيين. وكان دخول هذا العرض بتذكار يخصص عائدها لبناء مدرسة لتعليم البنات .

ويرى بعض المؤرخين ان اول عرض كان عام 1899 بعد احتلال السودان اقيم عرض مسرحي عرف باسم "عرض التاتو" في مدينة "القطينة" ليتحدث عن ملبسات احتلال السودان. وشهد السودان بين عامي 1905 و1915 لجاليات اجنبية شامية وانجليزية ومصرية . وكانت منها على سبيل المثال مسرحية لضابط الشرطة المصري عبد القادر مختار التي تم تخصيص عائدها لبناء مسجد .

وكان المسرح وقتها نشاطا مقصورا على الجاليات والمثقفين من السودانيين الا ان رجل الشارع السوداني لم يكن مهتما بهذا الفن في شكله الجديد.

وبعد ذلك نشأت عدة فرق مسرحية سودانية منها فرقة "نادى الزهرة الرياضي" وفرقة "خريجي كلية غردون" وفرقة "صديق

كان رحيل عدد من اعمدة المسرح السوداني خلال شهر واحد بمثابة دعوة لتعريف القارئ المصري بهذا المسرح وهو تاريخ عريق يستحق التعرف عليه. في مقدمة الراحلين "عز الدين هلالى" وهو كاتب وممثل وناقد مسرحي واستاذ للفن المسرحي بعدد من الجامعات في السودان وخارجها . وله مسرحيات عديدة اشهرها "انقلاب للبيع" عام ١٩٨٧ الذي تنبأ بانقلاب عمر البشير بعدها بعامين. وهناك الشاعر "عماد الدين ابراهيم" مدير عام وزارة الثقافة والذي عرف من خلال أعمال مسرحية كبيرة مثل "عنبر المجنونات"، و"ضرة واحدة لا تكفي". ويأتى ايضا مدير مركز مدني للآداب والفنون الدرامي "محمد الديبل" بعد أن خلف وراءه أعمال كان آخرها "زينب نبع لا ينضب". ورحل أيضا المسرحي والممثل "ابراهيم دفع الله" الذي قضى سنوات طويلة بالولايات المتحدة. ولاننسى الهادي الصديق الذي رحل في حادث مرورى.

هشام عبد الرؤوف

جزء من التركيب

ولاغرابية في ان تكون في السودان حركة مسرحية مزدهرة لان المسرح جزء من تركيب المواطن السوداني. ذلك ان العروض الجماهيرية والتفاف الجمهور حولها لمشاهدتها من السمات الراسخة لدى الشعب السوداني سواء في الشمال والجنوب والشرق والغرب. اعتاد السودانيون التجمع في مناسبات عديدة مثل الاحتفالات الصوفية الدينية في حلقات الذكر والطقوس وحلقات المصارعة والعرضة وليالي السمر وحلقات الحكى الشعبية. واثبتت البحوث الحديثة وجود ممارسات تستوفي شروط الممارسة المسرحية عبر





إبراهيم دفع الله



الفاضل سعيد

حبه جزء اصيل من الشخصية السودانية وساهم فى كفاح الشعب

وبالفعل كان المسرح القومى السودانى فى بدايته هو المقصد الاول والاخير لجميع المسرحيين والفنانين السودانيين والعرب وحتى الاجانب. فففيه تم عرض جميع المسرحيات السودانية لاول مرة وفيه اقيمت مهرجانات الاذاعة والتلفزيون وفيه ايضا قدم الفنانون اعمالهم الخاصة لاول مرة وبداخله شدة ام كلثوم وعبد الوهاب وعبد الحليم حافظ. لكنه تعرض للاهمال فى السنوات الاخيرة ولم يعد يشهد عروضاً كثيرة.

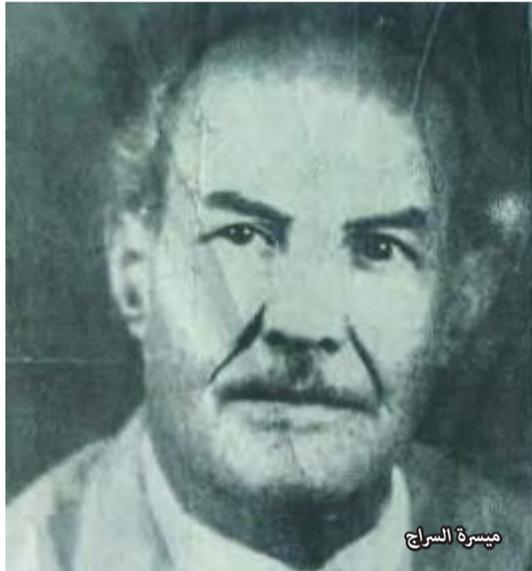
وتتحدث دراسات اخرى عن شخصيات متميزة فى عالم المسرح السودانى مثل الراحل الفاضل سعيد الذى برز نبوغه مبكراً وقدم الكثير من الاعمال الكوميديّة التى لا تزال محفورة فى اذهان المشاهدين الى الان رغم رحيله عن دنيانا قبل بضع سنوات. ولم يحقق نفس النجاح فى المسرح.

وتتحدث دراسات اخرى عن فرقة الاصدقاء المسرحية فى اوائل الثمانينيات، اعتقد الجميع انها فرقة عادية لن تحقق اى نجاح يذكر كعادة باقى الفرق المسرحية فى ذلك الزمان، لكن فرقة الاصدقاء اذهلت الجميع وقدمت اعمال خالدة فى تاريخ المسرح السودانى . وكانت فرقة الاصدقاء المسرحية هى الممثل الوحيد للسودان فى كثير من المحافل الدولية والمهرجانات المسرحية. ولها مسرحيات متميزة مثل حبظلا بظاظا ودش ملك والمهراج . ما زالت فرقة الاصدقاء تقدم الجديد والجديد وما زال معظم اعضاء الفرقة الاصليين متواجدين لكن تبقى شح الموارد وقلة الدعم من المشاكل التى تهدد الفرقة.

ولعل المساحة لا تتسع لذكر العديد من الممثلين التاريخيين والكتاب المبدعين على طوال تاريخ المسرح السودانى .

لا جدال أن المسرح السودانى يعيش هذه الايام ازمة حقيقية تتمثل فى قلة المسارح فى العاصمة وباقى الولايات وغياب الاهتمام الرسمى والشعبى، بل يكاد المسرح السودانى يكون مهدد بالانقراض ما لم تتخذ خطوات جادة لإنقاذه ما يمكن انقاذه.

ونرجو ان نقدم رحلة اخرى مع المسرح السودانى الحديث فى مرة قادمة.



ميسرة السراج

المسرح السودانى الحديث للمؤرخ المسرحى السودانى يوسف عيدابى.

وهناك كتاب " المسرح المقاوم للاستعمار فى السودان"، للباحث عبد القادر إسماعيل وي طرح الكتاب جملة من الأسئلة حول موقع أو دور المسرح فى فترة الحراك الوطنى المناهض للاستعمار فى السودان .

وهناك كتاب " تجارب ما بعد الحداثة فى المسرح السودانى 1980 - 2018" للباحثة ميسون عبد الحميد.

وهناك كتاب "مسرح للوطن من 1900 - 1980" للرائد المسرحى محمد شريف الذى سبق اصدر كتاباً بعنوان "سيرة ابو الفنون فى السودان.

ويرى مؤرخو المسرح ان المسرح القومى السودانى الذى انشأته الحكومة العسكرية على شاطئ النيل فى ام درمان كان يمكن ان يقدم الكثير للحركة المسرحية السودانية لولا القيود التى فرضت على حرية التعبير.

نهضة

وبذلك تعتبر الثلاثينات من القرن العشرين هي فترة نهضة وانتشار فن المسرح السودانى تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً عبر الأندية الرياضية وحركة الرواد الأوائل أمثال خالد أبو الروس وإبراهيم العبادي وآخرين فى أم درمان بؤرة النشاط الأدبى والثقافى والسياسى والفنى، والذي امتد إلى أقاليم السودان المختلفة عبر رحلات منتظمة طابعها رياضى ولكن يصاحبها الغناء والمسرح، وقد انتظم كثير من فناني الجيل الأول من السودانين فى سلك الأندية الرياضية، كما نشأ المسرح المدرسى حقق ازدهاراً كبيراً.

وبدأت الدراسة الاكاديمية للمسرح فى السودان بانشاء كلية الفنون الجميلة والتطبيقية مع الإنجليزى قرينلو، 1946 . وتم انشاء معهد الموسيقى والمسرح 1968 .

وفى الاربعينيات نشأت "فرقة السودان للتمثيل والموسيقا" والتي استوعبت كل تراث الأجيال السابقة من المسرحيين السودانيين، ودشنت مسرحاً وداراً مستقلة لعروضها وتدريباتها عبر مؤسستها وقائدها ميسرة السراج رائد المسرح الحديث .

ويذكر للسراج (رحل فى 2018 عن عمر يناهز المائة) إنه بجانب إنشاء فرقة السودان للتمثيل والموسيقا وبناء مسرح خاص أنشأ مجلة فنية لنشر الثقافة المسرحية باسم "الأفق" 1948 . وعلى يديه صعدت أول امرأة سودانية فى الأربعينات خشبة المسرح، وهي "سارة محمد" ما عرّضه لحملة شعواء فى أم درمان لسنوات إلا أنه استمر يقدم العديد من الأعمال مثل مسرحية "غرس الأحرار"، 1940، و"زوجتان"، 1945، و"ضحايا الغرام" 1952 و"انتقام وغرام" فى عام 1959 .

انتكاس

وشهدت الحياة المسرحية انتكاسة بعد انقلاب 1958 وصدور قوانين مقيدة لعمل الأحزاب والحريات العامة وطالت الحياة السياسية الثقافية انتكاسة توقف على اثرها النشاط المسرحى وانزوى كمنشأ فى المدارس والأندية رغم أن الحكم العسكرى أشاد بدور المسرح وأنشأ للمرة الأولى فى السودان المسرح القومى على شاطئ النيل فى ام درمان.

وكان المسرح السودانى موضعاً لدراسات عديدة سعت الى الكشف عن الصفحات المجهولة من تاريخ التجربة المسرحية السودانية.

ولحسن الحظ تم توثيق تاريخ المسرح السودانى من خلال دليل المسرح السودانى الذى صدر جزؤه الاول و يرصد عناوين النصوص وأسماء الكتاب والمعددين والمخرجين على مدار مسيرة



الهادى الصديق

الأميرة تنتظر..

والبحت عن الحرية



عبد عبد الحليم



«الأميرة تنتظر» هي المسرحية الشعرية الثالثة في تجربة صلاح عبد الصبور بعد «مأساة الحلاج» و«مسافر ليل»، وتنتمي هذه المسرحية إلى مسرحية الفصل الواحد، ومسرحية الفصل الواحد هي «تمثيلية قصيرة الطول - في العادة - وتتميز بحبكة فردية، أو حوادث مركزة، وبتفاصيل قليلة، وحوار حي، وشخصيات محدودة العدد، وذروة قريبة من نقطة النهاية، وعندما يخرج نص التمثيلية ذات الفصل الواحد في المسرح، لا يحتاج إلى استراحة، أو تغير كثير من الديكور، كما يتميز النص - وهذا شئ هام - بوحدة الأثر العام، وخصائص المسرحية ذات الفصل الواحد بالنسبة للمسرحية الطويلة، أشبه بخصائص القصة القصيرة بالنسبة للرواية الطويلة»⁽¹⁾.

وقد وصلت الكتابة المسرحية لدى «صلاح عبد الصبور» في هذه المسرحية إلى حالة من النضج الفني، على مستوى الكتابة، وعلى مستوى الرؤية، وتأتي أهمية هذه المسرحية في كونها شديدة الرمزية، عبر كتابه مكثفة، ربما لا تبوح بدلالاتها لأول وهلة، بل تحتاج إلى أكثر من قراءة، لسر أغوار الشخصيات الموجودة بها.

كما تتميز هذه المسرحية بحبكتها الدرامية، «والحبكة هي العنصر المعماري العام للدراما، إنها عبارة عن ترتيب الأساس وتنظيمه، وبدونها لا يعرف الكاتب المسرحي ماهو المطلوب من الشخصيات لمسرحيته، ولا يعرف الأفكار التي يجب أن تعبر عنها الشخصيات، ولا الكلمات التي يجب أن يؤلفها لتعبيراتها، وبهذا المعنى، تعتبر الحبكة الأساس الأول للبناء، ومعنى آخر تعد الحبكة الغاية التي يجاهد الشاعر - نشاطه الخلاق - أن يصوغها»⁽²⁾.

اعتمد صلاح عبد الصبور في «الأميرة تنتظر» على شكل مسرحي وهو «المسرح داخل المسرح» وهذا الشكل الذي يعرفه د. إبراهيم حمادة قائلا: «هو عرض مسرحي يقدم - جزئياً أو كلياً - داخل المسرحية المعروضة، إنه مسرح تجري أحداثه داخل المسرح، والمثال على ذلك وارد في مسرحية هاملت لويليم شكسبير، حيث نجد في المنظر الثاني، بالفصل الثالث، فرقة مسرحية تؤدي مشهداً تمثلياً مقصوراً، كما أن مسألة المسرح يمكن أن تتمثل في ثلاثية لويجي برانديلو المسرحية: «ست شخصيات تبحث عن مؤلف - 1921، «وكل على طريقته» 1924، و«الليلة نرتجل التمثيل» 1929»⁽³⁾.

وتعد تيمة «المسرح داخل المسرح» «الميتاتياترو» جزءاً مهماً من نظرية المسرح الحديث، حيث تعتمد على تكوين صورة فنية درامية من خلال تقديم عرض مسرحي جديد داخل العرض المسرحي الأساسي. وقد أراد صلاح عبد الصبور باستخدامه لتلك التقنية الفنية أن يكشف عيوب وأخطاء الأميرة، بحبها وعشقها للسمندل قاتل والدها «الملك». بإيراد مشاهد من حادثة اغتيال الأب من قبل «السمندل» تقوم بهذه المشاهد الوصيفات «بإرتدائهن لأقنعة تمثل وجوه «السمندل» و«الأب» حتى تقع الأميرة على الحقيقة المريرة، وهي أنها وقعت في غرام قاتل ومجرم محترف طامع في السلطة، أناني لا يري إلا نفسه، ولا يبحث في الحياة إلا عن إشباع رغباته السلطوية والجنسية، وليس عاشقاً حقيقياً. وهنا تبرز سمة أساسية من سمات «المسرح داخل المسرح» وهي أنه إذا كان الإنسان لا يعي أفعاله فيمكن لهذا المسرح أن يكشف عيوبه ويخلق عنه الأقنعة التي يخفي تحتها مظهره الحقيقي، والشخصي ذو النفس المراوغة لاتجد نفسه الحقيقة إلا في عيون الآخرين، وعلى حد تعبير «برانديلو» فإن الإنسان يؤدي عدة أدوار في

الحياة، فالشخص يبني شخصيته من عدة أنواع من الأدوار يطلب منه أن يلعبها»⁽⁴⁾.

وفي مشهد دال نجد الأميرة تحاول أن تزيج الأقنعة عن حياتها السابقة التي عاشتها قبل خمسة عشر عاماً، حين كانت «صبية» في مقتبل الحياة وأغراها أحد الحراس «فوقعت في غرامه، من خلال استخدامه المعسول الكلام، وبعد أن يقتل الأب، ويستولي، هذا العاشق الغاصب على السلطة، تخرج «الأميرة» مع وصيفاتها لتعيش في كوخ صغير فقير على أطراف المملكة.

وحيث تقوم الوصيفات «بتمثيل حادثة قتل الأب»

تتذكر الأميرة حيرتها القاتلة، في ذلك اليوم المشنوم وكيف أن هذا الجيب القاتل أراد منها أن تنسى أنه قاتل والدها وأن تبارك استيلائه على السلطة:

الأميرة : وياه أقتلت أبي وسلبت الخاتم، حتى ترفعه في وجه الناس .. وتحكم به ماذا أفعل أنت جيببي وعمادي، وقتلت أبي وعمادي أشير إليك، وأدعو : هذا قاتل مولاي أم أطوي كفي، أغرق سري في دمعة المكتوم احكم أم أصمت أوجع من هذا كله أ أحبك . أم أبغضك .

بعد ذلك نجد المسرحية تعود إلى إظهارها الواقعي، حيث يجئ «السمندل» بشخصيته الحقيقية، المراوغة، فلم يأت به الحب الذي يدعيه - دائماً - ليبرر جرائمه.

بل جاء ليأخذ الأميرة، بعد أن ثار ضده الشعب الذي عانى من الظلم والقهر والتسلط الذي مارسه ضد أفرادها، فالأميرة هي الوحيدة التي تملك «حق شرعية الحكم»، جاء «السمندل» ليردد نفس العبارات - السابقة، التي أغواها بها في الماضي، لكنها - بعد هذا الزمن الطويل، ترى أن الكلمات لا تحمل أي معنى للحب :

الأميرة : هذا ما أعددت من الكلمات لتلقاني تنفخ في كلماتك كالفقاعات حتى تصير فارغة براءة

السمندل : ماهذا صوتي، بل صوت الحب الاميرة : أرجوك .. لا .. لا لا تفسدها وتؤكد الاميرة - بعد ذلك - على أنه «كاذب» ومع ذلك تعترف بان العشق مازال يتملكها، رغم ما فعل من جرائم وتطلب منه أن يكون صادقاً ولو للحظة.

الأميرة : هاهو ذا يأتي متشعاً بالكذب كما اعتاد قد عامت في شفثيه الألفاظ لامعة ومراوغة كالزيت وا أسفاه مازالت كما أنت أوه، أذهب عني .. لا .. لا أغفر لك كل خطاياك إلا أن تفسد لحظة صدق على الجانب الآخر نجد

شخصية «القرندل»، والذي يجسد شخصية الثائر/ أو الوطن، الذي يحمل بداخله «أغنية» لم تكتمل بعد، وهو يبحث عن اكتمالها، هذه الأغنية هي «الحرية» .

وشخصية «القرندل» تحمل في معناها سمات عامة للمواطنين فحين يسأل السمندل «ماذا تعمل، يرد عليه «القرندل» بعبارة دالة قاتلاً : لا أعمل شيئاً أحياناً أتأمل في الشمس إلى ان تغرب أو في الليل إلى أن تشرق أرقص أحياناً في أفراح الخلان أحياناً أكتب

السمندل: ماذا تكتب

القرندل : ما يحدث

السمندل : هل تسكن في هذا الكوخ بل عندي عمل سأوديه فالليلة أنا مدعو أن ألقى أغنيتي وتكتمل الأغنية بان يقتل «القرندل» السمندل، لكن هذا الاكتمال لأغنية الحرية التي ينشدها الشعب، لن يكتمل إلا إذا تحررت الأميرة نهائياً من هذا العشق الزائف والقاتل من ذكراه، لن يتحقق هذا لاكتمال إلا إذا سمت شخصيتها وتحققت فيها عناصر القوة، فهي الأميرة، التي يجب أن تكون «سيدة» في كل تصرفاتها.

فري القرندل : قبل أن يخرج من باب الكوخ يتجه إلى الأميرة

قائلاً لها آه لا يحمل بي أن أنسى هذا تذييل لا تكمل أغنيتي دونه يا امرأة وأميرة كوني سيدة وأميرة لا تشني ركبتيك النورانية في استخذاء في حقوق رجل من طين أيا ما كان وغداً أو شهماً .

- 1 - د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - دار المعارف - القاهرة 1985 - ص240
- 2 - د. إبراهيم حمادة : مقالات في النقد الأدبي - دار المعارف - القاهرة 1982 - ص117
- 3 - د. إبراهيم حمادة : المصطلحات الدرامية والمسرحية - دار المعارف 1985 ص233 .
- 4 - لويجي برانديلو: ست شخصيات تبحث عن مؤلف - ترجمة محمد إسماعيل محمد، ثلاثية المسرح داخل المسرح - المجل الوطني للثقافة والفنون - الكويت 2012 ص 13 .

أزمة الدراما

في المسرح بعد الدرامي (٢)



تأليف: هانز ثيز ليمان
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

مسرح مفعم بالحيوية

يقبض جان فرنسوا ليوتار مثالا جميلا من مسرح برلينز، يصبح فيه التمثيل مشكلة: «حين أعاني من ألم في الأسنان، وأثبت قبضتي، وأظفري تحفر في يدي، هما توظيفان لليبدو . فهل نقول إن فعل راحة يدي يمثل الشغف بأسناني؟ وهل توجد إمكانية لكي نقلب أحدهما والآخر؟ يتحدث ليوتار عن فكرة المسرح المتغيرة التي يجب أن نفترضها حتى نتمكن من فهم المسرح من وراء الدراما . ويسميه « مسرح مفعم بالحيوية» . ويمكن أن يكون هذا مسرحا بلا معنى بل له قوة وكثافة وتأثيرات حاضرة. وإذا لم نلاحظ الحيوية، مثلا، في جوقة اينار شليف وتحركها في تجاذب تجاه الجمهور، ونبحث بدلا من ذلك عن العلامات والتمثيل، فسوف نسجن المشهد في نموذج المحاكاة والحبكة وبالتالي الدراما . وترتبط هذه الجوقة بهذا الواقع ليس باعتباره تمثيلا، ولكن مثل قبضة اليد، قبضة من جراء ألم الأسنان . بالطبع، يمكن أن يجد ليوتار فعلا الصور والمفاهيم في أعمال أرتو التي توضح ذلك، ففي المسرح، من الممكن أن تشير الإيماءات والرسوم التوضيحية والترتيبات الي مكان آخر بطرق مختلفة باستخدام العلامات الأيقونة والاشارة والرمزية . فهي تلمح أو تشير اليه وفي نفس الوقت تقدم نفسها كتأثير للتدفق، أو الأعصاب أو الغضب. ويمكن أن يكون المسرح المفعم بالحيوية مسرحا ما وراء التمثيل - فالمعنى بالطبع، ليس بدون تمثيل، ولكن لا يحكمه المنطق. وبالنسبة للمسرح بعد الدرامي، يجب علينا أن نفترض نوعا من العلامات التي يسميها أرتو في نهاية مقال «المسرح والثقافة» (في كتابه « المسرح وقرينه») بدعوته إلى أن نكون مثل الضحايا المحروقين علي المحك، وهم يشيرون من خلال اللهب . ولا يجب علينا أن نتعامل مع النغمات المأساوية لهذه الصور من أجل الحصول علي فكرة حاسمة عن المسرح الجديد : وهي فكرة إطلاق الإشارات والتبلور من الإيماءات الصوتية والجسدية والداخلية . وهذه الفكرة أكثر توافقا مع فكرة أدورنو عن المحاكاة - حيث يفهمها باعتبارها شيء قبل رمزي وعاطفي يشبه شيئا ما، بمعنى «المحاكاة mimetisme»، بدلا من المحاكاة بالمعنى الضيق للتقليد . تتضمن إشارة أرتو من خلال اللهب، ومحاكاة أدورنو صدمة وألم مكونين للمسرح . ولم تمح صورة ليوتار للمسرح المفعم

مقولة أدورنو حول هذه الفكرة تذكرنا بمثال ليوتار : لم يعد الفن صورة طبق الأصل من الشيء بل انه موضوع الإدراك . وإلا فانه يحط من قدره حين يصبح نسخة مكررة من شيء ما . (وقد وجه هوسرل نقدا مقنعا للازدواجية في مجال المعرفة الاستطردادية) . وما يحدث فعلا هو أن الفن يقدم إيماءة تشبه الواقع للتراجع بعنف لأنه يلامس ذلك

بالحيوية والتكثيف هذا العنصر . ويؤكد أرتو وأدورنو أيضا، رغم ذلك، أن هذا التشنج ينظم نفسه في علامة، ان التمثيل، كما يقول أدورنو، يحقق من خلال عملية العقلانية الجمالية والبناء . فهو يكتسب منطق، بقدر ما يكون ماديا، من خلال التنظيم الموسيقي . ولن يمثل المنطقي (للحبكة علي سبيل المثال) المعطى بشكل سابق علي العلامات المسرحية. ويبدو أن



ذلك الواقع .

سوف يتضح في الاكتشاف التالي أن مصطلح «المسرح بعد الدرامي» يرتبط بشكل حميم بالمسرح المفعم بالحيوية. ولكن من الأفضل للأخير لكي لا يغيب عن بالنا الخلاف المستمر مع تقاليد المسرح والخطاب حول المسرح وتداخل الإيماء المسرحية مع ممارسات التمثيل واجراءاته .

الدراما والديالكتيك: الدراما والتاريخ والمعنى

في الجماليات الكلاسيكية، كان ديالكتيك شكل الدراما وتداعياته الفلسفية محل اهتمام مركزي . وبالتالي، فإن تأمل ما يتبقى عندما يتم التخلي عن الدراما فمن الأفضل أن نبدأه هنا . لقد اعتبرت الدراما والتراجيديا الشكل الأعلى أو أحد أعلى أشكال تجلي الروح . وقد أخذت الدراما علي عاتقها دورا مميزا في تقنين الفنون بسبب الجوهر الديالكتيكي للنوع (الحوار والصراع والحل ودرجة التجريد العالية الضرورية للشكل الدرامي وتوضيح الذات في حالة الصراع. وباعتبارها شكلا فنيا يعنى بالمعالجة، فإنها تتميز، حتى الآن، بالحركة الجدلية للاغتراب والاندماج. ولذل ينسب (سوندي) الجدلي إلى نوع الدراما والتراجيديا. وزعم المنظرون الماركسيون في بعض الأحيان أن الدراما تجسد جدلية التاريخ . ولجا المؤرخون مرارا وتكرارا إلى استعارة الدراما والتراجيديا والكوميديا لوصف الإحساس بالوحدة الداخلية للعمليات التاريخية . وتم تعزيز هذا الاتجاه من خلال العنصر الموضوعي للمسرحانية في التاريخ نفسه . وبالتالي، وعلاوة علي كل شيء، تم تصور الثورة الفرنسية بمداخلها ومخارجها الكبيرة وإيماءاتها وخطبها، مرارا وتكرارا، علي أنها دراما ذات صراع وحل وأدوار بطولية ومتفرجين . ولعرض التاريخ علي أنه دراما، رغم ذلك، فلا مفر من تقديم التكنولوجيا والرسم باتجاه منظور له معنى بشكل نهائي - المصالحة مع الجماليات المثالية والتقدم التاريخي في علم التأريخ الماركسي . فالدراما تعد الديالكتيك . وقد ابتعد بعض العلماء بهذا المعنى الجمالي للتاريخ لدرجة أنهم ذهبوا الي القول بأن التاريخ نفسه له جمال درامي موضوعي . وبالعكس، تجنب مؤلفون مثل صامويل بيكيت وهاينز مولر الشكل الدرامي ليس بسبب تكنولوجيا التاريخ الضمنية .

وكثيرا ما لوحظ التشابك الضيق للدراما والديالكتيك، وبشكل عام الدراما والتجريد . فالتجريد ملازم للدراما . وإدراكا لذلك، وضعه جوته وشيللر الفرق بين الدراما والملحمة في مقدمة تأملاتهما لمسألة الاختيار الصحيح للموضوع (الملانم لشكل الدراما) . فما الموضوع المناسب للسماح بأن يتألق تماسك الكينونة المفسرة، بدون الزخارف المفرطة في المعلومات الواقعية التي تعتم علي رؤية البنية المجردة للمصير والصدام التراجيدي والديالكتيك في الصراع الدرامي والمصالحة ؟ تؤكد لفظة الكاتب الملحمي علي التفاصيل الإضافية بدقة (التي تظهر في الدراما كمضيعة شاقة للوقت) من أجل إثارة الشعور بالوفرة والمصادقية . وبالمقارنة، تعتمد الدراما علي انجاز تجريدي يرسم عالما نموذجيا تتجلى فيه وفرة الواقع بشكل عام، بل ان غزارة السلوك البشري في حالة التجريب هي التي تصبح واضحة . فقبل اختراع بريخت لمسرح عصر العلم، مال الشكل الدرامي

أن الحجم (الامتداد الزمني) يجب أن يكون كافيا للوصول الي نقطة التحول (التغير المفاجئ في الحبكة) وصولا إلى الكارثة، ويتم تصور ذلك وفقا لنموذج المنطق . فالدراما من وجهة نظر كتاب " فن الشعر" هي بنية تقدم ترتيبا منطقيا (وتحديدا ترتيبا درامي) للفوضى المحيرة ووفرة الوجود . هذا النظام الداخلي، مدعوما بالوحدات الشهيرة، يغلق

التجريدي نحو المفاهيمي ونحو التكثيف المقلص . وهذا أيضا هو أساس التشابه الذي نلاحظه في الرواية القصيرة والمسرحية .
أرسطو: مفهوم قابلية الدراسة (الشمول)
يتصور كتاب أرسطو «فن الشعر» الجمال وترتيب التراجيديا علي أساس المنطق. ولذلك فإن القاعدة أن تكون التراجيديا وحدة واحدة لها بداية ووسط ونهاية، إلى جانب مطلب



بشكل تأويلي الشكل ذو المعنى الذي يمثله الشكل الفني للتراجيديا، ويؤسسه داخليا من الواقع الخارجي، في نفس الوقت، كوحدة كاملة ومتصلة . فتكامل الحكمة، وهي خيال تنظيري، تجد المبدأ العقلاني لكمالها، الذي يفهم من خلاله الجمال داخليا باعتباره هيمنة التقدم الزمني . فالدراما تعني تدفق الزمن المسيطر عليه والقابل للحصر . مثلما يمكن أن تتضح نقطة التحول كتصنيف منطقي فعلا، ولحظة الانكشاف Anagnorsis، هي فكرة عميقة أخرى في كتاب فن الشعر، وهي تحديدا التأثير العاطفي للإدراك، وهي موتيفة تتعلق بالإدراك . ولكن بطريقة خاصة : من أجل صدمة الانكشاف ("انت أخي يا أورست!"، "أنا ابن لويس ذاته وقاتله") تقدم في التراجيديا بوضوح تزامن البصيرة مع العجز عند فقدان المعنى . إذ يلقي الاعتراف المؤلم الضوء علي كل الأحداث، وفي نفس الوقت، وفي نفس يطرحه علي أنه لغز غير قابل للحل: وفقا لأي قواعد نشأت هذه الكوكبة المضيئة الآن؟ وبالتالي فإن لحظة الاعتراف هي بشكل ساخر لحظة انقطاع، مقاطعة الاعتراف. ويظل هذا ضمينا في كتاب فن الشعر، لأن أرسطو يهتم بالفلسفي في التراجيديا . وينظر إلى التمثيل باعتباره نوعا من «التعلم»، التعلم الذي يصبح أكثر متعة من خلال الاستمتاع بادراك موضوع التمثيل - وهي متعة مطلوبة لكل الجماهير، وليست مطلوبة من الفيلسوف .

الفهم ممتع للغاية، ليس فقط للفلاسفة، بل للآخرين أيضا

بنفس الطريقة، علي الرغم من قدرتهم المحدودة علي ذلك . وهذا هو السبب الذي يجعل الناس يستمتعون برؤية الصور، فما يحدث هو أنهم عندما ينظرون إليها يفهمون كل شيء ويحددونه (أي أن هذا الشيء هو كذا وكذا) .

فالتراجيديا تبدو وكأنها نظام منطقي نظير. ومعيار قابليتها للتحديد، يستخدم أيضا كمعالجة فكرية لا يشوبها الاضطراب، فكتاب فن الشعر يجادل بأنه لا يمكن التفكير في الجمال بدون حجم معين (الامتداد) :

"لهذا السبب، لا يمكن لأي شيء أن يكون جميلا اذا كان صغيرا للغاية، لأن الملاحظة تصبح مشوشة كلما اقترب من التلاشي أو صار كبيرا للغاية (لأن الملاحظة عندئذ لن تكون في وقت واحد، ويلاحظ المشاهدون أن معنى الوحدة والشمولية مفقود من مشاهدتهم، أي أن هناك مسافة ألف ميل). لذلك في حالة الأشياء المادية والكائنات الحية، فيجب أن يكون لهم حجم معين اذ يجب أن يكون كذلك بحيث يمكن استيعابه بسهولة في رؤية واحدة (eusynopton)، ولذلك في حالة الحكيات: يجب أن يكون لها طول معين، ويجب أن تكون كذلك حتى يمكن أن نحتفظ بها في الذاكرة ."

الدراما نموذج . ويجب أن يخضع المدرك لقوانين الفهم والاحتفاظ في الذاكرة . فأولوية الرسم (المبدأ العقلاني) علي اللون (الحواس)، التي أصبحت مهمة لاحقا في نظرية الرسم،

مطلوبة للمقارنة هنا، مع ترتيب بنية الحكاية - العقلانية المحلقة فوق كل شيء : إذا استخدم شخص ما الألوان الجميلة بشكل عشوائي فسوف يقدم متعة أقل مما صوره بالأبيض والأسود . والتراجيديا طبقا لأرسطو، وبسبب بنيتها الدرامية المنطقية يمكنها أن تعمل وحدها دون تقديم علي خشبة المسرح، وأنها لن تحتاج المسرح لتطوير تأثيرها الكامل، وهذه هي الخلاصة المنطقية الوحيدة النتيجة القصوى لهذا المنطق . فالمرح نفسه، وهو العرض المرئي علي خشبة المسرح هو بالفعل بالنسبة لأرسطو هو عالم الأحداث العرضية - ولاسيما الزائلة والعبارة، وهو أيضا بشكل متزايد مكان الإيهام والخداع والاحتيال . علي النقيض من ذلك، تنسب العقلانية الدرامية منذ أرسطو مع تقدم المنطق من وراء الإيهام الخادع . إذ يكشف فيها الدرامي القوانين من وراء المظاهر . فلم يعتبر أرسطو التراجيديا أكثر فلسفية من علم التاريخ : فهي تظهر منطقا خفيا مخالفا لذلك طبقا لضرورة مفاهيمية واحتمال يمكن فهمه تحليليا . ومع اختفاء الاعتقاد إمكانية مثل هذه « النموذجية » - المنفصلة بشكل صارم والقابلة للانفصال عن الواقع اليومي - اختفت، وظهر واقع العملية المسرحية أو عالميتها في المقدمة . فقد ذابت الحدود بين العالم والنموذج والتي عززت الشعور بالأمن . وبذلك انهار الأساس الجوهرية للمسرح الدرامي والذي كان يديهيا بالنسبة للجديليات الغربية، بمعنى انهيار إجمالي العقلانية .

(المتأصل بالفعل في الملحمة) باعتباره قوة غير محددة في ذاتها، وحتمية باردة، لا تشير فقط إلى القوة التي تحطم الجمال، بل تشير أيضا إلى أن المصالحة الدرامية نفسها تحمل بالفعل نواة الفشل بداخلها. وتحديدًا بهذه الطريقة: تشكل تجربة القدر، في فهم هيغل، نواة الدراما. ومع ذلك، هذه تجربة أخلاقية: شيء ما يستعص علي هيمنة الانتهاك، وإلقاء المشروطة في اللعب الدرامي - وهناك يوجد لعب الروح. وهذا قاتل للمفهوم الأخلاقي. هذه المشروطة أو التعددية، التي تظهر في الإلهي بقدر ما تظهر في البشري، تدمر أي إمكانية للمصالحة النهائية. ما يميز الدرامي هو التمزق الذي يحاول إصلاحه بشكل ضئيل من أجل الحفاظ علي حقيقة المصالحة من خلال أسلوب يفرغ دراما الواقع المادي. فالدراما كفن جميل تلقي بكل شيء جانبا وهو ما لا يتوافق مع في المظهر مع المفهوم الحقيقي ومن خلال هذا التطهير فقط يظهر المثالي.

ينتج هذا التطهير في الشكل الدرامي، إلى جانب المظهر الخارجي للمصالحة بدايات تدمير هذا المظهر. لأن ما يحفز الاستبعاد الضروري داخليا للواقعي، والذي يعرض المطالبة بالتوسيط الشامل في الوقت نفسه، ليس شيئا أقل من مبدأ الدراما نفسه. انه ذلك التجريد الجدي هو الذي يجعل الدراما ممكنة كشكل في المقام الأول، مع أنه في نفس الوقت، يزيلها من عالم المصالحة، وهي مصالحة تحدث من خلال اختراق المادة الحسية. وفي شكل التجربة المتناقضة بشكل غير متناغم مع المشكلة الأخلاقية والمادية البغيضة، هناك بالفعل سبات في عمق المسرح الدرامي، تفتح تلك التوترات أزمته وحلها في النهاية إمكانية وجود نموذج غير درامي. وإذا كان هناك أي شيء كلاسيكي يفتقر إليه المثالي، فهو إمكانية قبول ما هو غير نقي، ثم الغريب علي المعنى/ الحس. يخلص مينكه، بشكل واضح ومقنع، بمساعدة هيغل، إلى أنه يمكن اعتبار الحادثة فعلا عالميا يتجاوز النقص المادي الجميل ... والاضطرار إلى استبعاد كل النقص. فما وراء جماليات التوسيط بنموذجه المركزي في الدراما، تصبح الحادثة (أو ما بعد الحادثة) قابلة

ولذلك يقترح (مينكه) بين تمثيل هيغل لتفكك لشكل الفني الكلاسيكي مع نظرية نهاية الفن في الحداثة بطريقة تجعل مفهوم هذا الحل هو فقط معنى هذه النظرية. فالدراما بالنسبة لهيغل لم تعد في طريقها الي أن تكون فنا جميلا، حتى في شكلها اليوناني. ففي الدراما تبدأ نهاية الفن. وهكذا وفقا لهذا النوع من المنطق غير الرسمي لخطاب هيغل الغائي - علي الأقل منذ ظهور كتابه «فينومينولوجيا الروح» - نصل الي مكانة هامشية للدراما داخل مجال الجميل، بقدر ما تكون داخل مجال جميل، فهي تجعل الجمال نفسه موضع سؤال فيما يتعلق بقدرته علي التوفيق. وإذا كان هيغل يفهم الجمال الفني باعتباره توفيق بين التعارضات متعدد الطبقات، ولاسيما التوفيق بين الجمال والنظام الأخلاقي، عندئذ يمكننا أن نؤكد بالطبع أن هيغل، في داخل مصطلح الدراما، يؤكد علي تلك السمات الجمالية التي تجعل هذه المصالحة تفشل. فالدراما ليست ببساطة مجرد مظهر لا يثير إشكالية، ولكنها في نفس الوقت الأزمنة الواضحة في الأخلاق الجميلة.

وفي فلسفة الدراما نجد، علي ذروة الصياغة الكلاسيكية، وجهين رائعين، فمن ناحية، تأكيد نجاح المصالحة بين الجمال والأخلاق - متعة الإحساس وروح المضمون (وفقا لشييلر) - ولكن من الناحية الأخرى، المظهر المتضارب لانقسامهما. ودعونا نلقي نظرة فاحصة علي هذا التمزق داخل التراجيديا. فبالمقارنة مع الملحمي، يعتبر هيغل التراجيديا لغة أسمى. وفي الشكل الملحمي، فان الاختلاف للمجرد للقدر والحتمية (المصير Moira)، والمغني المجهول يظهران البطل بطريقته تجعله وهو في أوج قوته وجماله، يشعر أن حياته محطمة ويتوقع للأسف موتا مبكرا. فمشروطة غزارة الفعل الملحمي لا تعرف الضرورة الجدلية. وبالتالي، يجب استبدال صوت الراوي الملحمي، الذي يبقى خارج البطل، بالبنية الدرامية الفعلية للقدر - وفي نفس الحركة - مع التعبير الذاتي للإنسان (من خلال تجسيد المشهد). ويوضح مينكه أننا إذا قرأنا حجة هيغل بعناية في التراجيديا، فان غرابة المصير التراجيدي

تورط الدراما والمنطق، ثم تورط الدراما والديالكتيك يهيمن علي التقاليد الأرسطية الأوروبية - التي اتضح أنها حية فعلا في دراما بريخت للأرسطية. إذ يتم تصور الجميل وفقا للنموذج المنطقي باعتباره متغيره. ولحظة الذروة في هذه الجماليات هي جماليات هيغل. ففي ظل الصياغة العامة للمثالي الجميل the beautiful ideal بأنه المظهر الحسي للفكرة تتجلى نظرية معقدة في تحقق الروح في المادة الفنية التي يتم تلقيها، وصولا إلى اللغة الشعرية. وفي نفس الوقت يمكن أن يتضح من جماليات هيغل لماذا كان مثال الدراما قويا جدا: كان من الممكن أن تطور هذه الفعالية بعيدة المدى إن لم تكن معدة بشكل أكثر عمقا في التناقضات بدلا من اختزالها إلى نتيجة تنتمي إلى الفن الدرامي، بمعنى ما يمكن أن يقترحه المخطط الدرامي. ولذلك سأرسم المسار المعقد لنظرية هيغل التأملية في بعض جوانبها بالاعتماد علي تأملات كريستوف مينكه.

هيغل (1): استبعاد الحقيقي:

الدراما كنوع ديالكتيكي أساسي هي في نفس الوقت مكان التراجيدي الرائع. وقد نشك أن يكون المسرح بعد الدراما بدون التراجيدي. ويتعدى هذا التخمين من وضع هيغل للتراجيديا في ما قبل الحداثة. تماما كما ينتهي الفن، وفقا لهيغل، عندما تكون الروح مستقرة مع نفسها في عالم التجريد المفاهيمي الكامل ولم تعد في حاجة الي التجسد الحسي، يوجد أيضا الماضي التراجيدي، الذي ربطه هيغل في المقابل بالشعر الدرامي. ففي الفن، الشكل الأسمى والأجمل ليسا متشابهين. فقد وصل مشاركة المثالي والحسي في ذروتها في النحت الكلاسيكي لتمثيل الإلهة، والذي يمكن أن يقول عنه هيغل (بشغف ولكن بمنطق جدي صارم) : لا شيء يمكن أن يكون هناك شيء أجمل منه، أو يصبح أجمل منه. والسبب الذي قدمه هيغل فيما يتعلق بسبب بقاء النحت الكلاسيكي غير ملائم ويفرض المزيد من تقدم الفن والروح، هو افتقاره إلى الاستيعاب الذاتي والرسوم المتحركة (التي يمكن العثور عليها فيما بعد في شكل الفن الرومانسي المتمثل في صورة العذراء مريم). ومن هنا كانت الملاحظة لمعروفة عن النحت القديم والذي تم صبغه بألوان الحداد. لأنه فيما بعد العصر القديم، يجب التغلب علي ذروة الجمال، والاندماج المثالي بين الحسي والروحاني، من أجل تقدم الروح إلى التجريد الفكري التقدمي. وهذا يؤدي إلى إبداعات أعلى من أي وقت مضى ولكنها لم تعد جميلة حتى يتم الوصول إلى الروح المطلقة، التي يجب أن يتم التفكير فيها بعيدا عن أي شكل وأي هيئة.

بينما في النحت الكلاسيكي، أي الفن البصري، فقد تم التوصل الي الجمال المطلق. ويعتبر هيغل مسرحي سوفوكليس "أنتيجون" بالمقارنة أكثر الأعمال الفنية قناعة في كل من العالمين القديم والجديد - ولكن من ناحية معينة فقط: وهي تحديدا التمثيل المثالي للانقسام والتوفيق بين الشكل الموضوعي والشكل الذاتي للروح المثالية. والتراجيديا الكلاسيكية باعتبارها إبداع للصراع الأخلاقي، تمضي إلى ما وراء مجرد الجمال التام، حتى في مجال الشكل الفني الكلاسيكي. وهي أكثر من جميلة، فعلا وفي طريقها فعلا الي المفهوم البحث والذاتية.



الأشخاص الفعليين (الممثلين) يصممون الشخصيات وأقنعة الأبطال وعدم تصويرهم في شكل سرد في الكلام الفعلي للممثلين أنفسهم. ولهذا السبب، يمكن أن يحدث كشف لهذا، في رأي هيجل، علاقة معكوسة بين الذاتية والمضمون الأخلاقي الموضوعي، وتحديدًا، عندما تخرج الخوارق الكوميديا الممثلين عن الشخصية ويؤدون باستخدام القناع. فهيجل يرى وحدة كبيرة أن خصوصية المسرح هي أن يقدم وحدة الواقع الروحي والتنفيذ المادي، علي أنه نوع من النفاق: فالبطل الذي يظهر أمام المتفرجين ينقسم إلى ممثل وقناع، وإلى شخص أثناء اللعب وشخص في الحياة الفعلية. وهذا ملحوظ بشكل مخادع للغاية في الخوارق الكوميديا حيث تعمل الذات في لحظة ما من داخل القناع وفي اللحظة التالية تظهر بدونه في شكلها العادي. فاللعبة المسرحية تقدم عموماً شيئاً غير متصوراً أساساً لفلسفة الروح: ذات المؤدي الموضوعية منقوصة الجوهر في ذاتها ومن ذاتها التي تنتج العلامات فيها، هذه الأنا الفردية التصادفية تعايش ذاتها باعتبارها مانحة ومؤسسة المحتوى الأساسي والأخلاقي، أو النماذج التي توحد فعلاً الجميل الأخلاقي: محاكاة جوهرية العالم واضحة في الذات. والذات التي تظهر هنا في مغزاه كشيء فعلي و تلعب بالقناع الذي ارتدته ذات يوم لكي تمثل دورها.

في حقيقة المسرح هذه يجب أن يرى هيجل تفككا عاماً في أشكال الجوهر ككل في استقلالها. وبالتالي يجب أن يؤدي هذا الميل إلى التفكك منطقياً، في إطار تاريخ الروح، إلى ظهور التجريد والوعي الديالكتيكي للتفكير العقلاني، وتحديدًا من الدراما التراجيدية والكوميديا إلى الفلسفة اليونانية. فالدراما بالضرورة موجودة علي هامش الفن، علي الحدود التي تفصل المثالي في الفن، والمظهر الحسي للفكرة، و التجريد الفلسفي عديم الشكل علي نحو ما. ومن المنطقي أن يربط مينكه هذا التوتر الداخلي، وعدم اكتمال الدراما، مع التسامي الرومانتيكي في الشعر. من المنطقي أن يفهم نظرية هيجل في الدراما كاستعارة لمفهوم الفن الذي يتضمن بالفعل موتيفات الجدل داخلها والتي تحول المفهوم الرسمي للمثالي الذي يعد مظهرًا حسيًا للفكرة إلى شبح غير قابل للتحقيق. وبالتالي تبدو نهاية الفن أقل كأطروحة تاريخية وفلسفية أكثر من كونها أطروحة لنهاية الفكرة الكلاسيكية في الفن، ونهاية الفن داخل الفن والتي بدأت فعلاً. ومن منظور التطورات الجديدة في الفن وأشكال المسرح، التي تسعى إلى الابتعاد عن الجشطات كنزعة كلية، والمحاكاة والنموذج، يثيرنا تقديم هيجل للتطورات القديمة باعتبارها نموذج لتفكك المفهوم الدرامي في المسرح.

.....
هذه المقالة تمثل الفصل الثاني من كتاب «هانز تيز - ليمان» (المسرح بعد الدرامي Postdramatic theater) الصادر عن روتليدج عام 2006.



وإيهائهم. وبالنسبة له هناك انعكاس أدائي ذاتي في الدراما، التي وفقاً لمينكه، يمكن أن تظهر نقاطاً في نفس اتجاه الصدع الكامن في الفنون الجميلة بسبب الافتقار إلى المصالحة. ومن خلال تحقيق الفهم، لم يعد الأفراد يتلقون من صوت واحد للراوي أو المغني، ولكن من خلال تعدد الأصوات الضروري، يتلقون تبريراً مستقلاً من داخل أنفسهم بحيث يصبح من المستحيل أن نجعل حقهم الفردي نسبياً لصالح النتيجة الديالكتيكية. علاوة على ذلك، يدرك الممثلون، الذين يعتبرهم هيجل تماثلياً يمكن تحريكهم، و يقيمون علاقات فيما بينهم، يدركون الإزاحة التي تثير الفضيحة لمثالية هيجل الموضوعية بقدر ما في الدراما من بشر تجريبيين يساعدون المثال الروحاني، والجمال الفني (الأبطال الدراميون)، لكي يصبحوا حقيقة، ويطورون أداء ساخرًا واعياً. بعبارة أخرى، ما ينتج (بالنسبة لهيجل) هو ظاهرة قابلة للتأمل بأن الخاص وما قبل المفاهيمي - المؤدي الفرد الحقيقي - يعلو علي المحتوى الأخلاقي. والأخيرة، وهي الروح، تعتمد هنا علي مجرد الانجاز التمثيلي للمؤدي بدلا من فرض قوانينه علي الخاص. و يعلق مينيكه بقوله، « بدلا من كونه مجرد أداة تختفي في دورها، يعايش الممثل تبعية مقلوبة بين الجمال، أو بالأحرى الأخلاقي، والذاتية. فالتجربة الأساسية للممثل هي تقديم الملائم أخلاقياً من خلال الأفراد.

وبالتالي فإن شخصية الأداء الدرامي الفعال تفتح توترا بين المصنوع والصنع، والتي تظهر في الأداء بطريقة تجعل

للتفكير - بالنسبة للمسرح أيضا - ولا تستبعد التعددية والاختلاف، ولكنها تتسامح معهما بدلا من ذلك. منذ عصور ما بعد الكلاسيكية وحتى العصر الحديث، مر المسرح بسلسلة من التحولات التي تؤكد علي الحق في المتباين والجزئي والعشبي والقبيح في مقابل افتراضات الوحدة والكمال والمصالحة والمعنى. ودمج المسرح في الشكل والمضمون، بشكل متزايد، كل ذلك الذي لم يكن يريد أن يتحملة من قبل - كل ما هو مليء بالاشمئزاز. كما أن إعادة التفكير في الغموض الداخلي للتقاليد الداخلية هو نفسه يوضح، مع ذلك، أن مسرحا كلاسيكي آخر كان موجودا بالفعل في الاستجابات الفلسفية الذي يخصه، وتحديدًا باعتباره إمكانية خفية للتمزق في إطار وظيفة المصالحة الملطخة إلى أقصى حد. وبالتالي، فإن المسرح بعد الدرامي، مرة أخرى وبالتأكيد، لا يعني مسرحا موجودا فيما وراء الدراما، ودون أي ارتباط بها. بل يجب أن يفهم باعتباره يتكشف ويزدهر من إمكانيات التفكك والانسلاخ والظهور داخل الدراما نفسها. وقد كانت هذه الفرضية موجودة، علي الرغم من أنه لا يكاد يفك شفرتها في جماليات المسرح الدرامي؛ ولكن ان جاز التعبير، باعتبارها تيار تحت السطح الناطق للديالكتيك الرسمي.

هيجل (٢): الأداء

بالنسبة لهيجل، كان من الضروري (كما هو الحال بالنسبة لأرسطو) وليس فقط أمراً تصادفياً في الدراما أن الأشخاص كانوا يجسدون بواسطة أناس حقيقيون بأجسامهم المادية

المسرح المصري في فلسطين قبل نكبة ١٩٤٨ (٣) سلامة حجازي لأول مرة في فلسطين

بناء على طلب الكثيرين تقدم

فرقة جورج أبيض
الاتحاد

تمثل رواية الشهيرة

لويس الحادي

ذات خمس فصول عشر ذات خمس فصول

وهي أكبر الروايات التمثيلية التاريخية تظهر فيها عبقرية الممثل الشرقي القدير وبراعته المتناهية وهي الرواية التي يضارع فيها الأستاذ جورج أبيض (سلفان) الممثل الفرنسي الشهير في تمثيل دور لويس الحادي عشر بطل هذه الرواية الشهيرة الذي تفوق فيها على الغربيين ونال بها لقب الاستاذية

(يمثل دور لويس) جورج أبيض (استاذ التمثيل)

إعلان فرقة جورج أبيض

ليلة العرض الأولى

جورج أبيض ولا تمثيله، ولا يهيم المسرحية ولا مغزاها بقدر ما يهيمه رؤية تمثيل الشيخ سلامة وسماع أغانيه! هذا الشغف جعل كراسي قاعة التمثيل - ذات الأرقام - في «النيو بار» كاملة العدد! لكن الغريب أن عدد الواقفين على جانبي القاعة وخلف كراسيها أكثر من الجالسين على الكراسي ذات الأرقام! والأغرب أن المئات يقفون خارج القاعة على أمل الدخول

كانت فلسطين كلها متشوقة لمشاهدة تمثيل وسماع أغاني بلبل الشرق الشيخ سلامة حجازي! فقد قرأوا عنه وسمعوا عنه، وسمعوا أغانيه في الأسطوانات، وشهرته كانت تعم جميع الممالك العربية. لذلك انتقل أغلب عشاق الشيخ سلامة حجازي من كل المدن الفلسطينية إلى يافا، لمشاهدته في أول زيارة له إلى فلسطين!! فالجميع لا يهيمه



سيد علي إسماعيل

تعدّ شهور الصيف في أوائل القرن العشرين، موسم الكساد المسرحي في مصر، لذلك كانت تجتهد كل فرقة في إيجاد الحل المناسب للتغلب على هذه الفترة من أجل بقاء الفرقة واستمرار الحياة. وفي صيف عام 1913، فكرت أغلب الفرق المسرحية في حل واحد، وهو السفر إلى بلاد الشام، تخلصاً من كساد الصيف وبعض المشاكل الأخرى. وهذه الفرق هي: «فرقة الشيخ سلامة حجازي» الذي اشتد المرض على صاحبه، وفرقة «جورج أبيض» التي كسدت بضاعتها، فبدأت تتخذ إجراءات لانضمامها إلى فرقة الشيخ سلامة حجازي. وأخيراً فرقة «أولاد عكاشة» التي انفصلت - أو في طريقها إلى الانفصال - عن فرقة الشيخ المريض سلامة حجازي!!

استعدت الفرق الثلاث بالفعل للسفر إلى فلسطين، وأعلنت عن قدومها جريدة «فلسطين» - التي تصدر في يافا - في يونيو 1913، قائلة: «من كان يظن أن جورج أبيض الذي شغلت جرائد مصر بوصف تمثيله، والشيخ سلامة حجازي الذي لم تبق قرية عربية دون أن تسمع به، وعبد الله عكاشة الذي أبدع ورقى هذا الفن في هذه الأيام الأخيرة «يكونون في يافا» هم وأجواقهم لتمثيل روايتين فقط في ليلتين متتبعيتين في قهوة «نيو بار»».

وبعد أيام قليلة نشرت الجريدة نفسها إعلاناً، تحت عنوان «الأجواق الثلاثة»، قالت فيه: «إنها أجواق جورج أبيض والشيخ سلامة حجازي وعبد الله عكاشة، التي ستمثل لنا في يافا روايتين في ليلتين متتبعيتين وهما ليلة الأحد القادم وليلة الاثنين في 12 و13 تموز الجاري. أما الرواية التي ستمثل ليلة الأحد مساء السبت فهي رواية «لويس الحادي عشر». والرواية التي ستمثل ليلة الاثنين مساء الأحد هي رواية «أوديب الملك». وكلتا الروايتين مشهورة في العالم الروائي شهرة ممثليها في عالم التمثيل. وأما أسعار الدخول فهي عشرة فرنكات في الدرجة الأولى، وخمسة فرنكات في الدرجة الثانية عن كل ليلة.. فلا تنس أن تختتم هذه الفرصة التي لا يسمح بها الدهر أكثر من مرة». هذه الأخبار نشرت في فلسطين قبل وصول الفرق الثلاث. وبدأت الأقوال تتضارب، فنقلت لنا جريدة فلسطين بعضاً منها، مثل: أن الفرق الثلاث ستمثل في القدس بعض المسرحيات، بعد أن تنتهي من تمثيل مسرحيتين في يافا. كذلك نقلت الجريدة خبراً مفاده أن الفرق الثلاث لن تذهب إلى القدس، بل ستسافر إلى بيروت تنفيذاً لتعاقداتها مع المعهد هناك. كل هذا حدث والفرق الثلاث لم تصل فلسطين بعد!!

أخيراً وصلت الفرق فلسطين في يوليو 1913، وكان عدد أفرادها في الباخرة الخديوية القادمة من مصر ثمانية ممثلًا وممثلة، نزل منهم خمسون فقط برفقة الشيخ سلامة حجازي، وجورج أبيض، وبقي ثلاثون ممثلًا وممثلة ظلوا في الباخرة برفقة الشيخ عبد الله عكاشة، وواصلوا الإبحار إلى بيروت.. هكذا أخرجنا جريدة فلسطين! وهذا يعني أن من حضر إلى فلسطين للتمثيل لفرقتين فقط - هما فرقة الشيخ سلامة وفرقة جورج أبيض - وليس ثلاث فرق كما نشرت الصحف الفلسطينية!! بل ونستطيع أن نقول إن فرقة واحدة فقط هي التي زارت فلسطين في هذه الرحلة، وهي «جوق أبيض وحجازي»!

قعوده من دفع بضع بشالك [عملة نقدية] في آخر ساعة، وتأخر من بذل الذهب سلفاً في مشتري تذاكر منمرة له ولعائلته. وخاب أمل من ظن إنه ذاهب إلى حفلة منظمة لا إلى قاعة شركة تجارية يهيمها الربح ولا يهيمها الترتيب والنظام. فهذا التساهل والطمع هما اللذان سببا في اعتقادنا هذا الحادث إذ دخل من جرائهما من كان لا يجب إدخاله إلى هذه القاعة. لأننا نتأكد بأن الأفاضل الغرباء مع كل ما تكبده من الخسائر والأتعاب في سفرهم، وفي انتظارهم، وفي تعطيل أشغالهم قبلوا عذر الشيخ عن أول ليلة بداعي مرضه وامتنعوا عن كل حركة مشيئة. فما جرى والحالة هذه صدر عن الذين تساهل معهم بائعو التذاكر في آخر ساعة فضايقوا الناس. وشوهوا الحفلة. وسبوا الحادث المكدر. أما مسئولية الجوق فهي كما قلنا في درجة خفيفة. ذلك أن مديره الفاضل نسي أن الشيخ سلامة ما علا حتى الآن مسرحاً في فلسطين. ولا سمع له صوت في هذه الأثناء قبل هذا اليوم. فحال الجمهور هنا معه يختلف عن حال أهالي بعض البلدان السورية التي سمعته فيما مضى فإن هي تحرم صوته في أول ليلة لا تهيج كما هاج الأهالي عندنا. ونحن نعتقد بأنه لو ظهر الشيخ في أول ليلة وارتاح في الثانية لسر وأرضى. وقبل عذره. وكفينا مؤونة ما جرى. حصرنا المسئولية في ثلاث ونسبنا الحكومة مع أن لها نصيباً غير صغير في هذه المسئولية. فقد كان من واجبها أن تفعل ما فعله أمثالها في البلدان الأخرى. فهناك متى نظر مأمور المحافظة أن ما يطلبه الجمهور غير مستطاع. وأن عناد بعض أفراد يجرم مئات الحاضرين من رؤية وسماع فصل الرواية الأخير يخرج حلاً بالقوة المشاهدين ويسمح للبقية أن ترى نهاية رواية دفعت ذهاباً لحضورها. وبعد أن تتم الرواية فهو حر أن يرجعهم لبرخورا ويصبحوا ما استطاعوا ومن طاب له البقاء يبقى. ومن يقتنع بما تم أمامه يذهب في حال سبيله.

جورج أبيض

ما حدث في هذه الليلة الغريبة، جعل الجميع لا يهتم بشيء سوى ما حدث فيها من مشاكل؛ لذلك لم ينتبه أحد إلى المسرحية التي عرضت يومها، وهي مسرحية «لويس الحادي عشر» - إحدى روائع جورج أبيض - ولم يتحدث أحد عن التمثيل أو عن بطل العرض.. إلخ! وشذ عن ذلك الأستاذ «يوسف العيسى» - صاحب جريدة «فلسطين» الذي لولا ما كتبه، لضاعت تفاصيل أول رحلة لهذه الفرقة إلى فلسطين! - فقد كتب قائلاً عن «جورج أبيض»: «تمتعنا في الرجل جيداً في أثناء تمثيله دور لويس الحادي عشر، وتابعتنا جميع حركاته وسكناته، وجلوسه وقيامه، وتنقله ماشياً، وتقلبه ملقياً، ورأينا نبرات صوته، وهتمة شفثيه، وتلاعب عينيه، وملامح وجهه، التي يقرأ عليها في كل دقيقة شأن، وإشارات يديه التي تغني عن نطق اللسان. فوجدناه أعجوبة في ضبط قياد النفس، وناطقة في تكييف العواطف وتسييرها كما يريد إلى ما يريد. من يرى الأبيض ممثلاً يرى رجلاً امتلك المسرح حتى اعتقد أنه بيته الخاص، فتناسى القاعة ومن فيها. وحضرت الدنيا عنده تلك الساعة، بالأخشاب التي يعلوها، والسكان بالممثلين الذين يشاهدهم أمامه. فخرج عن كل شيء، عدا الحادثة التي يمثلها. وتجرد عن ذاته، ليحيا في البطل الذي أخذ دوره. رأيناه كما قلنا في دور لويس الحادي عشر، فأسمعنا تدفق الكلام في أفواه شيوخ الفرنسيين، وأرانا «لويساً» تاريخياً بكل دهائه وقسوته وحيله وخوفه من القتل وكرهه للموت. ونقلنا إلى العصر الوسطى عصر المتاجرة بالدين واستثمار رجاله سذاجة الناس وجميل تقواهم. عصر الاعتقاد بأن إرضاء الله بالكلام والكهنة بالعطايا يمكنان الناس من الاتفاق مع السماء. وقد كان بجانبنا صديق حضر فيما مضى «سلفان» الممثل الفرنسي الشهير في نفس هذا الدور، فشهد لنا بأن جورج أبيض لم يقل عنه في شيء لا بل هو يفضل؛ لأنه يمثل الدور في لغة لم يخلق فيها. خلاصة ما يقال إن جورج أبيض نابغة الشرق في هذا الفن، وسيزيد قدره رفعة كلما تقدم هذا الشرق في الرقي، وعرف قيمة الفنون الجميلة. أما جوقه فهو مؤلف من ممثلين وممثلات بلغوا نهاية ما يمكن اتقانه في هذا الفن خارج مدارسه الخاصة».

المريض ممثلاً ومطرباً

من حسن حظ تاريخ سلامة حجازي، أن «يوسف العيسى» رئيس تحرير جريدة «فلسطين»، حضر العرضين المسرحيين لفرقتي الشيخ سلامة حجازي وجورج أبيض في يافا! فقد قرأنا ما كتبه عن أحداث العرض المسرحي الأول! أما العرض الثاني للمسرحية الثانية



ومنعوا التمثيل، فخرجت السيدات وأكثر الحضور، وساد اللغط. وبقي الناس في انتظار بلا جدوى مدة ساعتين، فتكدر الجوق وقلع ملابسهم.. معنى أن الفرقة قامت بتبديل ملابس التمثيل، فهذا يعني استحالة العودة إلى العرض مرة أخرى، لا سيما وأن الساعة وصلت إلى الثانية بعد منتصف الليل!! الغريب أن كماً كبيراً من الجمهور ظل موجوداً في القاعة، على أمل حضور الشيخ سلامة وسماع أغانيه بعد الثانية صباحاً!! فلم يجد كبار رجال الفرقة حلاً سوى تنفيذ رغبة الجمهور! فذهبوا إلى الشيخ المريض في اللوكاندة، وأنزلوه متكاً على أكتافهم بسبب شلله، وذهبوا به إلى القاعة ليغني للجمهور بعض أغانيه وقصائده! وبالفعل غنى الشيخ للجمهور المنتظر، ملتصقاً له كل عذر عما فعلوه.. لأنهم يريدون مشاهدته وسماع أغانيه في أول ظهور له في فلسطين.. في ليلة لن ينساها التاريخ!

هذه الأحداث في هذه الليلة، علق عليها صاحب جريدة «فلسطين» بكلمة قال فيها: «إن الحادث المكدر الذي جرى في أول ليلة لهو حادث يشترك بمسئوليته الجمهور أولاً. ومقاولو الجوق ثانياً. والجوق بدرجة خفيفة أخيراً. أما الجمهور فلأنه مع أحقية طلبه سماع صوت الشيخ سلامة تهور أفراد من بينه بضحجهم حتى جرحوا إحساسات ممثل أقر له الشيخ نفسه أنه نابغة الشرق في هذا الفن ومنعوه من إتمام فصل الرواية الخامس [يقصد جورج أبيض]. وهو عمل مهمما تلطفنا في تسميته لا نجسر أن نجرده من معنى الفطاعة. وأما الأدباء المقاولون فلأن الإقبال بهرهم. فأغراهم شيطان الطمع وتساهلوا في آخر ساعة بإدخال من يريد. غير مراعين صغر القاعة ووجود السيدات بكثرة. فضاعت الكراسي المرقمة على أصحابها وضاعت معها الأقدار. واختلط الحابل بالنابل وجلس رجال ووقفت سيدات. وتقدم في

ومشاهدة تمثيل الشيخ وسماع أغانيه! وهذه المعلومات ذكرها «يوسف العيسى» - في جريدته «فلسطين» - وهي معلومات ليست من باب المبالغة أو الدعاية، بل هي معلومات حقيقية، تدل على جشع المسئولين المنوط بهم حفظ النظام في قاعة التمثيل؛ لأنهم كان يتلقون «إكراميات» من البعض من أجل إدخالهم دون أن يكون معهم تذاكر للدخول! ومن هنا كان الازدحام الشديد داخل القاعة وخارجها!

بدأ التمثيل فهدأ الجميع، ومر الفصل الأول دون أن يظهر الشيخ سلامة حجازي، وبدأ الفصل الثاني والجميع في شوق لرؤية الشيخ وسماعه؛ ولكن الفصل انتهى دون أن يظهر الشيخ! فصر الجميع لعله يظهر في الفصل الثالث؛ لأن المسرحية من خمسة فصول! وبدأ الفصل الثالث، ثم الرابع، ثم الخامس دون ظهور للشيخ سلامة.. وهنا ثار الجمهور فتوقف التمثيل وسأل الجمهور أين الشيخ سلامة حجازي، فكان الرد: إن الشيخ سلامة حجازي ليس له دور في هذه المسرحية، حيث إن مسرحية «لويس الحادي عشر»، بطلها جورج أبيض!!

وسأنتقل لكم نصاً ما حدث بعد أن عرف الجمهور أن الشيخ سلامة لن يظهر في هذا العرض، من مقال صاحب جريدة «فلسطين»، الذي قال: «... فقامت قائمتهم [أي الجمهور] واستولت الضجة على القاعة، وفقد النظام، وصم الهنأف الآذان، فاعتذر الجوق بمرض الشيخ تلك الليلة، وأنه سيرضي الجميع ويمثل في الليلة القادمة. فلم يقنعهم هذا بل آل فريق من الحاضرين على أنفسهم مقاطعة كل ممثل وكل خطيب يريد إقناعهم. واتصلت القحة بهذا الفريق أنه عندما رفع الستار عن الفصل الخامس، أقاموا القاعة وأقعدوها، وأنزلوا الستار،



جورج أبيض



سلامة حجازي



عبد الله عكاشة

غير الموت. فهو من هذا القبيل يشبه ذلك القائد الذي رجع إلى الحرب بعد أن فقد فيها ذراعاً الأيمن. فقبل له في ذلك فأجاب: «إن لي ذراعاً آخر أيسر وهو أيضاً يخص الوطن».

الليلة الثانية

قبل الانتقال إلى موضوع آخر، يجب أن أقول: إن «يوسف العيسى» رئيس تحرير جريدة «فلسطين» كتب كلمة مقتضبة عن الليلة الثانية، يجب أن نذكرها، لأنها تبين بعض الأمور المهمة، وتجعل الصورة واضحة، فقد قال: «أما الليلة الثانية فمثلت بها رواية «غانية الأندلس» وكان الشيخ سلامة بطل الرواية فسحر الألباب بألحانه ولعب بالعقول وأدار على النفوس أحب نشوة من نشواتها وتلطف لإرضاء الجمهور بأن ظهر مراراً على المسرح وبذلك أكثر ما في وسعه حتى خشينا على صحته، وقامت بدور غادة الأندلس «فكتوريا بحوس» فأبدعت مما أتت وعلى الأخص في موقف قراءة التحرير وإذا اعتنت هذه الآتسة بفننا الذي كما علمنا أنها قريبة العهد به وكان لها من يرشدها فيه كان لها شأن. هذا وقد كان أهالي البلدة أرسلوا وفداً منهم للاعتذار لجورج أفندي أبيض عما حدث في الليلة الماضية ولما حضر في المساء كمتفرج قامت له القاعة وطال تصفيق الاستحسان. ثم تقاطر إليه الراجون واحداً بعد واحد ليتم الفصل الخامس من رواية أول أمس فتلطف ولبى الرجاء وكان فيه كما كان بالأمس أعجوبة من عجائب الزمن كما وصفناه في مقالنا الأول».

مسرحيات في القدس

انتهت عروض فرقتي سلامة وأبيض في يافا، وانتقلت الفرقتان إلى القدس، وتم عرض مجموعة من المسرحيات، منها: «روميو وجوليت» و«غانية الأندلس» أو «المارسييلية الحسنة» و«نابليون» و«ضحية الغواية»، وتم تحديد ثمن التذاكر هكذا: «عشرون فرنكاً للمحل الممتاز، وعشرة فرنكات للمحل الأول، وخمسة وثلاثة للمحل الثاني والثالث». وحضر بعض هذه العروض «عطوفة متصرف اللواء، وسعادة القائمقام، وأركان الحكومة، وذوات البلدة من سيدات ورجال».

وبناء على ما سبق، نستطيع أن نقول: إن «جوق أبيض وحجازي»، الذي سافر إلى فلسطين لأول مرة عام 1913، هو فرقة واحدة تكونت من ضم فرقة الشيخ إلى فرقة أبيض، ولم تكن فرقتين أو ثلاث فرق كما كتبت الصحف! كما أننا نؤكد أن فرقة عكاشة لم تزر فلسطين في هذا العام، ولم تعرض فيها أية مسرحية، حيث إنها ذهبت إلى بيروت. كما أننا نؤكد أن شهرة الشيخ سلامة حجازي في هذا الوقت، كانت طاغية، لدرجة أن الأغلب الأعم لم ينتبه إلى جورج أبيض ومكانته وقيمتها! ولولا ما كتبه جريدة «فلسطين»، ما انتبه أحد لوجوده، كما لم ينتبه أحد إلى غياب فرقة عكاشة، التي أعلنت الصحف عن وجودها!! فأني شيء وكل شيء لم يكن له أهمية بجانب أهمية الشيخ سلامة حجازي الذي زار فلسطين لأول مرة عام 1913.



رأيت
ضحية الغواية
ار
شارلوت
يتلها جوق الشيخ سلامة حجازي
وتطلب من مكتبة التوفيق لصاحبها
توفيق كبوش
في بيروت مع جميع الروايات المصرية والكتب الادبية باسعار
متهاودة وترسل قائمة المكتبة ان يطلبها مجاناً

خلاصة مسرحية ضحية الغواية

البلاد مراسم، ويقر له بها كلما وقف ممثل على أحد هذه المراسم. ذلك لأنه هو الذي أبدل ثوبها ورفع قدرها بعد أن كانت تظن صناعة شائنة، وألف أول جوق منظم بعد أن كانت الأجواق فوضى. وزاد في أجرة الممثل ففتح بذلك الباب لدخول أدباء آمنوا بهذه الزيادة معيشتهم.. ثم افتقده الله بلطفه وألم بجسمه ما أم. فلم يثن ذلك عنان همته، ولا أوهم من عزمه، ولا منعه عن متابعة أمنية قلبه وعشقه لهذا الفن. وقد نظرنا كيف كان أول أمس على المسرح يغالب الطبيعة في جسمه، فيتغلب العزم على الضعف. وشاهدنا كيف أن الجمهور كان يكبر هذه الهمة. ويقابل عراك الشيخ مع الطبيعة بقلوب جعلت له فيها هيكلًا، حتى أن هتاف الاستحسان الخارج من أكثر من مئاة فم كانت هكذا: «عافاك الله وشفاك يا مولانا الشيخ». ومما لا يجب أن يغفل في كلامنا عن هذا الرجل العجيب، أنه خسر على التمثيل من ثروته الخاصة أكثر مما ربحه منه حتى الآن. فالتمثيل العربي مديون إذن للشيخ سلامة حجازي، ولا دين على الشيخ للتمثيل. فهو وإن كان لا يلحق التمثيل إلى درجة أبواب الفن فيه إلا أنه يجب حباً يشبه العبادة. ويغار على رجاله غير الأب على أولاده، وكم له على ما سمعنا من نوادر في هذا الباب فلا عجب إذا دعوه والحالة هذه بعماد التمثيل العربي. ختام القول إن الشيخ الفاضل يعيش هذا الفن لخدمته لا لربه، ولا يريد أن يفرق بينهما

في الليلة الثانية، التي أقامها الشيخ سلامة حجازي في يافا! فقد كتب عنه أيضاً «يوسف العيسى»، وما كتبه يعد شهادة تاريخية بكل معنى الكلمة حول ظهور الشيخ سلامة وتمثيله وغناؤه لأول مرة في فلسطين، وهو مصاب بالشلل! وهذا هو نص الشهادة المنشورة في جريدة «فلسطين»، تحت عنوان «الشيخ سلامة حجازي»:

« لا أبغي من هذا العنوان التكلم عن صوت الشيخ وتفننه في ألحانه، لأن ذلك فوق مقدرتنا. وجل ما يمكن قوله في هذا الباب: إننا وحاضري ليلة أمس كنا نتلطف بصوته بأفواهنا لا بأذاننا، فتسري لذته في جسم كل منا سريان الصحة في جسم العليل، وتنقلنا من هذا العالم إلى سواه. فمحاولة الإتيان على وصف ذلك، تعسر علي لأن الشيخ - فسح الله في أجله - نسيج وحده في هذه العطية، التي من بها عليه الرحمن. وهيئات أن يباريه أو يوجد مثله الزمن. إن ما نبغيه في هذه العجالة، هو التكلم عن الشيخ والتمثيل. وقد فتشنا عن الكلمة التي يمكن أن تنطبق عليهما، وتفصح جلياً عن علاقة أحدهما بالآخر، فلم نجد أصح وقعاً في الإفهام وأصدق وضعاً على القرطاس من نفس الكلمة، التي أطلقها عليه الجوق في الإعلانات التي وزعها في البلدة إذ دعاه «بعماد التمثيل العربي». عماد التمثيل العربي، هي والله حقيقة لا يجسر على إنكارها أحد. فإن الشيخ - متعنا الله بطول بقائه - كبير فضل على نهضة التمثيل العربي. يكمل هامها ما دام لها في هذه

وداعا «عايدة كامل» ..

قيتارة الفن الجميل

الفنانة القديرة عايدة كامل التي رحلت عن عالمنا يوم الأحد الموافق ٦ أكتوبر (٢٠٢٠) أيقونة متميزة من أيقونات الفن الجميل، ونموذج مشرف للفنانة العربية التي تجمع بين الموهبة الأصيلة والثقافة الحقيقية والدراسة الأكاديمية، وهي قامة إنسانية سامية وقيمة فنية راقية ورمز من رموز قوتنا الناعمة التي نفتخر بها، ولا يمكن لأحد أن يختلف عن مكانتها الفنية المتميزة في حياتنا الفنية، ويكفي أن نذكر لها مساهمتها الإبداعية في إثراء حياتنا الفنية بعدد كبير من الأعمال المتميزة في مختلف القنوات الفنية (المسرح، الإذاعة، السينما، التلفزيون) بصدق مشاعرنا ورهافة حسها وخبراتها الكبيرة وبصوتها الجميل المعبر الذي تشوق دائما لسماعه.



عمرو دوار

لشغل منصب الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة.

المسيرة الفنية:

يحسب للفنانة المبدعة عايدة كامل ذلك التنوع الكبير في الأدوار التي جسدتها، والذي حرصت على تحقيقه طوال مشوارها الفني، فجسدت بأدائها المتميز الذي يتسم بالبساطة والطبيعية عدة نماذج للمرأة الأرستقراطية المتغترسة، والمرأة العصرية المثقفة، وبنفس مهارة وكفاءة تجسيدها لأدوار المرأة الريفية أو المرأة المسالمة والمطحونة المغلوبة على أمرها، وبالتالي فقد كانت جميع أدوارها ما هي إلا تجسيدا واقعيا لشخصية المرأة المصرية الأصيلة بمختلف طبقاتها الإجتماعية، فاستطاعت بذلك أن تحفر لنفسها مكانة خاصة في قلوب الجمهور، خاصة وأنها تتميز بوجه مصري أصيل ومريح، يذكرنا على الفور بالألم أو بالشقيقة والزوجة أو بالزميلة المثقفة العصرية.

والمتمتع بمسيرتها الفنية يمكنه بسهولة أن يكشف ويرصد مدى حرصها المستمر طوال مسيرتها الفنية على تطوير أدائها من عمل فني لآخر، وكذلك مدى قدراتها السريعة على اكتساب الخبرات اللازمة للتعامل مع طبيعة وتقنيات كل قناة فنية (إذاعة مسرح سينما تلفزيون) وهما يتناسب مع طبيعة كل دور. ويمكن تصنيف مجموعة مشاركتها الفنية طبقا لاختلاف طبيعة كل قناة من القنوات الفنية كما يلي:

أولا - الأعمال المسرحية:

ظل المسرح عشقها الأساسي وبيتها وملعبها الرئيسي الذي قدمت من خلاله عددا كبيرا من الشخصيات الدرامية التي عايشتها بكل الصدق، ويحسب لها بصفة عامة مشاركتها في بطولة ما يقرب من خمسة وعشرين مسرحية، شاركتها البطولة من خلالها نخبة من كبار نجوم المسرح سواء بفرق القطاع الخاص أو بفرق مسارح الدولة. والحقيقة أن الحديث عن تجاربها المسرحية المتميزة لا بد وأن يتطرق أيضا إلى مشاركتها في التجوال بالعروض، بالرغم من مشقة السفر واستنزافه للجهد والوقت دون عائد مادي موازي، ولكنها من واقع التزامها الفني وإيمانها بأهمية توسيع رقعة المشاهدة واكتساب جمهور جديد شاركت الفنان الكبير يوسف وهبي في جولاته بعروض فرقة «رمسيس» إلى عواصم ومدن بعض الأقطار الشقيقة (سوريا، لبنان، السودان، تونس، المغرب)، كذلك شاركت الفنان شكري سرحان التجوال مسرحية «أزمة شرف» في



أحمد زكي، أحمد طنطاوي. وبعد التخرج بدأت حياتها المسرحية عمليا من خلال تلك الفرصة التي منحها لها أستاذها زكي طليمات عام 1956 للمشاركة بالتمثيل والرقص في مسرحية «يا ليل يا عين» من إنتاج فرقة «المسرح الغنائي» وبطولة نعيمة عاكف والمطربة شهرزاد والنجم الشاب (آنذاك) محمود رضا.

كان من المنطقي أن تنضم كباقي زملائها وزميلاتها من خريجي المعهد إلى «الفرقة المصرية الحديثة (المسرح القومي) ولكنها رفضت ذلك وفضلت الاحتفاظ بحريتها في اختيار الأدوار وعدم التقيد بالوظيفة، خاصة وأنها كانت تتقاضى ببعض الفرق الخاصة أكثر من ثلاثة أضعاف قيمة المرتب بفرقة الدولة، وذلك لمشاركتها بأدوار البطولة في أكبر فرقتين (فرقة رمسيس وفرقة إسماعيل يس على التوالي).

جدير بالذكر أنها تزوجت من زميلها الفنان القدير محمود عزمي عام 1960، وقد أسفر هذا الزواج عن انجاب أبنهما الوحيد د.هشام عزمي، الأستاذ بكلية الآداب جامعة القاهرة (رئيس قسم المكتبات وتقنية المعلومات) والمنتدب حاليا للعمل بوزارة الثقافة

وهي مواليد مدينة «القاهرة» لأسرة تعود جذورها لمدينة «الفيوم»، وقد توفي والدها - الذي يعمل بالمحاماة - قبل أن تبلغ العاشرة من عمرها، كما توفيت والدتها قبل أن تبلغ عمر الخامسة عشر لتستكمل مشوارها الفني الذي اختاره لها القدر بمفردها وبكل إصرار وتحدي. وقد ظهرت موهبتها الفنية مبكرا وبالتحديد من خلال المسرح المدرسي أثناء فترة الدراسة الابتدائية، وكانت بدايتها الفنية حينما شاهدتها الفنان حسين فياض - وهي لم تبلغ بعد الثانية عشر - بأحد عروض المسرح المدرسي، وبخبرة الفنان وعينييه المدربة شعر بموهبتها المتفجرة، فقدمها للإذاعي الكبير محمد محمود شعبان (الشهير باسم «بابا شارو»)، والذي منحها فورا فرصة المشاركة ببرنامجه الإذاعي الشهير للأطفال («بابا شارو»). ومنذ ذلك الوقت استمرت وبصفة منتظمة في العمل بالإذاعة، بعدما عشقت الوقوف أمام «الميكروفون» ونجحت في الانتقال بسلاسة من المشاركة ببرامج الأطفال إلى المشاركة بالتمثيل والقيام بالبطولات في ألأف المسلسلات والبرامج، لتصبح مع نخبة قليلة من أهم الأصوات الإذاعية المتميزة جدا، وهي تلك الأصوات التي تضمنتها قائمة أشهر عشر أصوات إذاعية (التي أطلق عليها قائمة المحظوظين) والتي تم تكريم أصحابها بالعيد الذهبي للإذاعة، والتي ضمت كل من الفنانين: ربيعة الشال، زوزو نبيل، عزيزة حلمي، نادية رفيق، صلاح منصور، محمد علوان، محمود عزمي، لطفي عبد الحميد، فؤاد المهندس.

وتعد الفنانة القديرة عايدة كامل نموذجا مثاليا وجيدا لكيفية صقل الموهبة الحقيقية بكل من الدراسة والخبرات، فبالرغم من بداية مسيرتها الفنية المبكرة جدا من خلال برامج الأطفال بالإذاعة، ثم نجاحها وتألقها في الحياة العملية - خاصة من خلال الإذاعة ثم السينما - قامت باتخاذ أهم قرار لصقل موهبتها الفطرية بالدراسة الأكاديمية، وذلك حينما التحقت بالمعهد «العالي للتمثيل» والذي أتاح لها خلال فترة الدراسة فرصة التعرف على عالم جديد يضم نخبة من كبار الأساتذة الأكاديميين وفي مقدمتهم عميد المعهد آنذاك الفنان القدير زكي طليمات، وبالفعل تخرجت فيه عام 1954 بالحصول على درجة «دبلوم التمثيل» ضمن دفعة ضمت عدد من النجباء من بينهم: سناء جميل ونظيم شعراوي، وثلاثة تخصصوا في الإخراج بعد ذلك وهم: حسن عبد السلام.



محمود السباع، محمود يوسف، مصطفى أبو حطب، محمود مرسي، محمد عثمان، بهاء طاهر، هلال أبو عامر، الشريف خاطر، أمين بسيوني، علي عيسى، محمود شركس، محمد حامد، علي محمود، عبده دياب، علي فايق زغلول، إبراهيم الكردي، ضياء الدين بيبرس، باهر النحال، حسين الصعيدي، أحمد أبو زيد، أنور عبد العزيز، عصمت حمدي.

رابعا - الأعمال التلفزيونية:

كانت الفنانة عائدة كامل سعيدة الحظ جدا حيث عملت بالدراما التلفزيونية منذ بدايات البث التلفزيوني - بالتحديد في النصف الأول من ستينيات القرن الماضي - وبالتالي فقد كانت نجمة من نجومات الرعيل الأول. وقد أتيح لها فرصة المشاركة في بطولة أول مسلسل تلفزيوني بعنوان «الحائرة»، وأول سهرة تلفزيونية بعنوان «قاطع طريق»، وأول مسلسل لأفلام التلفزيون وهو «الرقم المجهول»، وكذلك أول أوبريت غنائي بعنوان «كرايزيس»، وبالتالي فقد برز ولمع أسمها وبدأت تحقق الجماهيرية من خلال مشاركتها ببطولة أكثر من مائتي مسلسلا وذلك بخلاف مشاركتها في بطولة ما يقرب من ثمانين تمثيلية وسهرة تلفزيونية، ومازالت ذاكرة المشاهدين تحتفظ لها بمشاركاتها بأداء بعض الأدوار المتميزة

اتفق الجميع على صدق موهبتها وتميزها

ومكانتها الفنية الرفيعة

عدد كبير من المحافظات في إطار خطة التجوال بعروض فرقة «المسرح المتجول».

ويمكن تصنيف مجموعة المسرحيات التي شاركت في بطولتها طبقا للتسلسل التاريخي وأيضا لاختلاف الفرق المسرحية كما يلي:

1 - الفرق الخاصة:

- «رمسيس» (خلال الفترة من 1957 - 1962): بيومي أفندي، الإستعراض العظيم، يا تلحقوني يا متلحقونيش، جوهرة، بنات الريف، أيام زمان، أعظم امرأة، الحلق اللولي، المائدة الخضراء، راسبوتين، سيبك من الدنيا، القضية المشهورة، الرعب الدائم، كرسي الاعتراف، الأخرس.

- «إسماعيل يس» (خلال الفترة من 1962 - 1966): جوزي بيخشي، سهرة في الكراكون، عازب إلى الأبد، المجانين في نعيم، سفير هاكاباكا.

- فرقة «نعيم مصطفى»: خطف مراقي (1949)، حكاية جواز (1966).

- مهرجان «الضحك والدموع» بتونس: ضوء القمر، فردوس إلى الأبد (1981).

2 - فرق مسارح الدولة:

- «المسرح الكوميدي»: مصيدة للإيجار (1974).

- «المسرح الحديث»: الطفل المعجزة (1977).

- «المسرح المتجول»: أزمة شرف (1983)، ولاد الإيه (1984).

وتجدر الإشارة إلى تعاونها من خلال الأعمال المسرحية السابق ذكرها مع نخبة من كبار المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل ومن بينهم الأساتذة: زكي طليمات، يوسف وهبي، السيد بدير، نور الدمرداش، نعيم مصطفى، محمود عزمي، سمير العصفوري، عبد الغفار عودة، جمال الشيخ.

ثانيا - الأفلام السينمائية:

لم تستطع السينما الاستفادة بصورة كاملة من موهبة وقدرات هذه الفنانة القديرة فلم تمنحها فرصة البطولات المطلقة إلا فيما ندر، وذلك بالرغم من مشاركتها لكبار النجوم - فيما يقرب من أربعين فيلما - بأداء بعض الأدوار المحورية في عدد من الأفلام المهمة، والتي نجحت من خلالها في تأكيد موهبتها ومهاراتها ووضع بصمة قوية. وتضم قائمة أعمالها السينمائية الأفلام التالية: قبلي يا أبي (1947)، يحيا الفن (1948)، كرسي الاعتراف، على أد لحافك (1949)، أفراح، ست الحسن (1950)، ورد الغرام، وهيبة ملكة الغجر، طيش الشباب، تعال سلم (1951)، غلطة أب، سيدة القطار، الهوا مالوش دوا، على كيفك، السماء لا تنام، ما تقولش لحد، لحن الخلود (1952)، قطار الليل (1953)، بنت الجيران، الحياة الحب، داها معاك، حدث ذات ليلة، رقصة الوداع، قلوب الناس (1954)، فجر (1955)، معجزة السماء (1956)، الطريق المسدود، الوسادة الخالية (1957)، إسماعيل يس في الطيران، موعد مع المجهول (1959)، أيام زمان (1963)، رحمة من السماء (1970)، رجال بلا ملامح (1972)، الحب والصمت (1973)، الأثنى والذئاب (1975)، اسكندرية ليه؟، على الموضة (1979).

وقد تعاونت من خلال مجموعة الأفلام السابقة مع نخبة من كبار المبدعين في مقدمتهم الفنانين: أحمد بدرخان، نيازي مصطفى، هنري بركات، يوسف وهبي، صلاح أبو سيف، يوسف شاهين، عز الدين ذو الفقار، حسن حلمي، حلمي رفلة، أحمد كامل مرسي، إبراهيم عمارة، محمود ذو الفقار، عاطف سالم، حسن الإمام، فطين عبد الوهاب.



حرصت على صقل موهبتها بالدراسة الأكاديمية وباكتساب الخبرات بالتعاون مع القمم الفنية

الشمس، حكاية أمام الكاميرا، بين الفقه والجمال والسياسة، قطعة من الحديد الصديء، وردية ليل، عزة بنت الخليفة، الحنة المرسيدس، بسملة من السماء، سلوى، شجرة الدر، عين الصقر، الوليد والعذراء، الحساب القديم، تريد أن تنام، دقائق قلب، مطلوب طيب عازب، قاطع طريق، الجزء، اللعبة الخطرة، فرصة للسعادة، زهور سبتمبر، بلا حدود، شخصيات عربية، السيرة العطرة.

– مظاهر التكريم:

كان من الطبيعي أن تحظى صاحبة تلك المسيرة الفنية العطرة ببعض مظاهر الوفاء والتكريم، وبالفعل تم تكريم الفنانة عابدة كامل في عدد كبير من المهرجانات والمحافل الفنية نذكر منها: منطقة القناة التعبوية - الجيش الثاني الميداني (1972)، العيد الذهبي للإذاعة (1984)، العيد الفضي للتلفزيون العربي (1985)، المعهد العالي للفنون المسرحية - ميدالية «زكي طليمات» التذكارية للإبداع الفني (1987)، عيد السويس القومي - محافظة «السويس» (1989)، المعهد الفنون المسرحية - مهرجان الوفاء للرائد زكي طليمات (2006)، مهرجان المسرح العربي (الذي تنظمه «الجمعية المصرية لهواة المسرح») في دورته الخامسة (2006)، مهرجان «المسرح الحر» بشبرا الخيمة - الدورة 17 (2008)، درع جمعية «أنصار التمثيل والسينما» (2010)، نقابة المهن التمثيلية (2017)، وزارة الثقافة ممثلة في المركز القومي للمسرح والموسيقى الفنون الشعبية (2017).

ولا شك أن تلك المكانة المتميزة التي حققتها في عالم الفن لم يكن من الممكن تحقيقها لولا دخولها المجال الفني مسلحة بموهبتها المؤكدة ودراساتها الأكاديمية وثقافتها الحقيقية وأخلاقيها السامية، فاستطاعت خلال مسيرتها الفنية أن تصبح نموذجاً مشرفاً للفنانة الموهوبة ورمزاً للإلتزام الفني والأخلاقي ومثالاً يحتذى للمرأة المصرية والعربية المثقفة ولسمو ورقي التعاملات الانسانية بصفة عامة. ويتضح مما سبق أن هذه الفنانة المتميزة ظلت جديرة حقا بكل التكريم، فمسيرتها الفنية العطرة والمثمرة مثال جيد ورائع للجودة والعطاء.

وأخيرا لا يسعني إلا التوجه بالدعاء إلى الله الجليل بأن يرحمها ويغفر لها ويدخلها فسيح جناته جزاء ما أخلصت في عملها طوال مشوارها الفني، والذي بذلت خلاله قصارى جهدها لإسعادنا بتقديم تلك الأعمال المتميزة التي حرصت على اختيارها بكل دقة لتساهم في خدمة ورقي مجتمعها بمشاركتها في تقديم الفن الراقي الذي يجمع بين كل من الفكر والمتعة.

البخلاء (1982)، لحظة اختيار (1984)، بنات الأصول، فوزير ألف ليلة وليلة، لا إله إلا الله (1985)، سكة الصابرين (1986)، رفاة الطهطاوي، الثمن (1987)، بنات الأصول (1988)، طيور الزمن الجريح (1989)، بين القصرين، قصر الشوق، ثمن الحب (1990)، القضاء في الإسلام (ج3)، ساعة ولد الهدى (1991)، الزمن المر، مغامرات زكية هانم (1992)، القضاء في الإسلام (ج4)، غاضبون وغاضبات (1993)، القضاء في الإسلام (ج5) (1994)، القضاء في الإسلام (ج6)، جلد التعبان (1995)، هوانم جاردن سيتي (ج1)، اللص الذي أحبه (1997)، هوانم جاردن سيتي (ج2)، القضاء في الإسلام (ج8) (1998)، أغلال ناعمة، اللص الذي أحبه (1999)، ربما نلتقي (2002)، أولاد الغالي (2006).

وذلك بالإضافة إلى مشاركتها ببطولة عدد كبير من التمثيليات والسهرات التلفزيونية ومن بينها: يوميات امرأة عاملة، خيوط

والرئيسة ببعض المسلسلات المهمة ومن بينها بعض الشخصيات الدرامية المتناقضة ومن بينها على سبيل المثال: شخصية الارستقراطية شويكار شكري بمسلسل «عيلة الدوغري»، والمتختلفة تماما عن شخصيتها الشعبية أم مريم في «الثلاثية» (قصر الشوق وبين القصرين)، والأعمال السابق ذكرها من إخراج المبدع يوسف مرزوق، والذي يعد مخرج أكبر عدد من أعمالها التلفزيونية.

وتضم قائمة أعمالها التلفزيونية عددا كبيرا من المسلسلات المتميزة من بينها على سبيل المثال فقط: الحائرة (1962)، حكم الزمن، الخاتم الماسي (1963)، الرقم المجهول (1968)، السفينة التائهة (1970)، زوجة أحمد (1974)، على باب زويلة (1975)، شجرة اللباب، خطوات في الظلام، الحب الذي كان (1976)، بعد الغروب (1977)، لحظة اختيار، فواكه الشعراء (1978)، جامع وكفاح شعب، أذكاء ولكن (1979)، عيلة الدوغري (1981)،



نجحت في الأداء الكوميدي بفرقة «إسماعيل يس» بنفس

مهاراتها في الأداء التراجيدي بفرقة «يوسف وهبي»

المسرح القومي يحتضن فعاليات ختام مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي للدورة «٢٧» «الوردة والتاج» الأول بمسابقة د.حسن عطية



في مساء الجمعة 11 سبتمبر الجاري احتضن المسرح القومي حفل ختام مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الـ « 27 » لعام 2020، وحضر الحفل العديد من القيادات الفنية والثقافية والمسرحيين من بينهم المؤلفين والمخرجين النقاد والمشاركين في الحركة المسرحية المصرية وقد بدأ الحفل بالسلام الوطني، وعقب ذلك تم تقديم عرض فني باسم « تحوت »، موسيقى وألحان كريم عرفه ، ديكور د. محمد سعد ،تصميم رقصات كريمة بدير، ملابس د. أحمد عبد العزيز، إضاءة إبراهيم الفرن وتمثيل د. عاصم نجاتي و مجموعة من الشباب، «تحوت» تأليف محمد مبروك، وإخراج سامح بسيوني .

دورة استثنائية

قدم فقرات حفل ختام المهرجان مدير فرقة المسرح القومي الفنان « إيهاب فهمي » الذي شارك أيضا في العرض الفني بحفل الختام، وقدم التحية لجمهور دورة المهرجان والحضور بالحفل ثم دعا « فهمي » رئيس المهرجان د.علاء عبدالعزيز سليمان للصدور إلى خشبة المسرح لإلقاء كلمته والتي أكد د.علاء فيها : على خصوصية هذه الدورة، وكيف أثارت وستواصل إثارة الجدل، حول مفاهيم متعددة للمسرح، ووصف د. علاء دورة المهرجان أنها كانت أقرب إلى المغامرة التي تحولت إلى واقع ملموس وحقق نجاحاً كبيراً تجسد في عدد المشاهدات على موقع «يوتيوب» الخاص بالمهرجان والإقبال على العروض الحية بمختلف المسارح التي استضافت الفعاليات ، وأشار عبد العزيز أنه سيشترك بصفته الأكاديمية وكاتب في هذا الجدل لاحقاً، ووجه الشكر لكل العاملين في جميع مسارح مصر، واختتم د. علاء كلمته بتوجيه التحية والشكر لوزارة الثقافة أ.د. ايناس عبد الدايم لمساندتها لكافة الأفكار الإبداعية ودعمها في تنظيم وإقامة هذه الدورة الاستثنائية للمهرجان ومنذ لحظة البداية الأولى.

وزارة الثقافة: المسرح التجريبي قناة

للتواصل مع التوجهات العالمية المتخصصة

صعدت أ.د. ايناس عبد الدايم إلى المسرح للإلقاء كلمتها ولتقديم الجوائز للفائزين، وقالت: إن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي يُعد جسراً لتبادل الثقافات وقناة للتواصل مع التوجهات العالمية المتخصصة في هذا المجال والتي تدفع الحركة المسرحية إلى التطور من خلال إضافة عناصر جديدة وأفكار مبتكرة تعمل على إثراء روح وتقنيات أبو الفنون، وأضافت عبد الدايم : إنه وسط ظروف استثنائية نتاج « فيروس كورونا » انطلقت دورته السابعة والعشرين لتؤكد الإصرار على إعادة الحياة الطبيعية للثقافة والفنون في مصر، وتعكس القدرة على مواجهة التحديات والأزمات والتي برزت في الإقبال الكبير على العروض وقد التزم خلالها الجمهور بالإجراءات الاحترازية التي طبقتها وزارة الثقافة للحفاظ على السلامة العامة، وتابعت عبد الدايم : أن هذه الدورة شهدت الكثير من العروض المبتكرة والتي اعتمدت على تجاوز أطروحات الأشكال التقليدية المختلفة للعروض المسرحية من حيث الشكل أو الرؤية لتقدم أفكاراً متطورة ترتبط بالتحديث وتخطب مختلف التيارات والتوجهات، وتوجهت وزيرة الثقافة بالتحية والتقدير لرئيس المهرجان أ.د. علاء عبد العزيز، ولجميع فريق العمل بدورة المهرجان الذي بذل جهوداً مميزة لتخرج هذه الدورة بالشكل اللائق بقيمة ومكانة مصر، كما تقدمت عبد الدايم بالشكر لأعضاء

المخرج هاني المتناوي ، الموسيقار هشام جبر، ومصمم الديكور محمد الغرباوي كأعضاء باللجنة، وألقت د.هدى كلمة قصيرة قدمت بها الشكر إلى وزيرة الثقافة على استعادة الاسم الأصلي للمهرجان، وعودة التسابق الذي يعطي للمهرجان روحاً تنافسية جميلة .

«العمى»، و«ريا وسكينة» يفوزان بالتميز في السينوغرافيا والأداء الحركي

أعلنت د.هدى وصفي بعد كلمتها الجوائز وتمثلت في فوز العرض المسرحي «العمى» تأليف جوزيه سراجو درماتورج أحمد عصام وإخراج السعيد منسي من إنتاج الهيئة العامة لقصور الثقافة بالتميز في السينوغرافيا ، و كما مُنحت شهادة تميز في الأداء الحركي لعرض « ريا وسكينة » كتابة درامية محمد فؤاد ،إخراج وتصميم الرقصات كريمة بدير لفرقة فرسان الشرق للتراث التابعة لدار الأوبرا المصرية ، وفاز بجائزة المركز الأول لأفضل عرض لمسابقة د.حسن عطية عرض « الوردة والتاج» من إنتاج معهد الفنون المسرحية بأكاديمية الفنون تأليف جي بي بريستي، وإخراج إبراهيم أشرف، وقد سعد فريق العمل للعرض لخشبة المسرح مضيفين على القاعة حالة من البهجة والسرور ، وذهبت جائزة المركز الثاني لمسابقة د.حسن عطية إلى عرض «مفتاح شهرة» لفرقة اللعبة المستقلة، تأليف وإخراج دعاء حمزة

دورة الفنان أ.د.سنا شافع

دورة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي «27» بفعاليتها المتعددة من ورش وعروض احتضنتها مسارح متعددة تمثلت في « مسرح علي فهمي بالمعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون ومسرح الهناجر، والمسرح الصغير و المكشوف بدار الأوبرا المصرية وامتألت صالات العرض بالجمهور العام والمتخصص من المسرحيين بمصرنا الحبيبة وتابع الكثير من الجمهور لفعاليات المهرجان « أون لاين » وقد تم إهداء دورة التجريبي هذا العام 2020 لاسم الممثل والمخرج القدير والمعلم الذي رحل عالمنا هذا العام أ.د. سنا شافع، و يرأسه شرفياً الأستاذ الدكتور فوزي فهمي، ورأس دورة المهرجان لعام 2020 الدكتور علاء عبد العزيز سليمان .

همت مصطفى

جوائز مسابقة الحظر

تشكلت لجنة تحكيم «مسابقة عروض الحظر» بالمهرجان من مصمم الرقصات دانا تاي سوون بورخيس من الولايات المتحدة، والأكاديمية والباحثة المسرحية د. ساره عناني من مصر، الكاتبة والباحثة المسرحية الأكاديمية ناناكو ناكاجيما من اليابان والمخرج و الكاتب بيتر كريك من الدنمارك، المخرج والممثل ومدرب التمثيل أنيس حمدون من سوريا /ألمانيا، وقد فاز بجائزة المركز الأول للمسابقة عرض « ليف دي أكس فوكاليتيف » لفرقة فوكاليتيف من جنوب إفريقيا تأليف ليف داي، وإخراج مارك أنطوني دوسون، وقد تعذر حضور سفير جنوب إفريقيا للحفل، وفاز بجائزة المركز الثاني عرض «طرق 2020» وهو إخراج مجموعة « روتاس 2020 » التي تضم مجموعة من الفنانين من البرازيل، الهند، فرنسا، ألمانيا، سويسرا، ومصر بقيادة «فلافيا تابياس من البرازيل نيكول سايلر من سويسرا .

«الوردة والتاج» يحصد المركز الأول، و«مفتاح شهرة» يفوز بالمركز الثاني

مسابقة د.حسن عطية ودعا الفنان إيهاب فهمي بعد إعلان جوائز مسابقتي الحظر والعروض المصورة الناقد هدي وصفي رئيس لجنة تحكيم مسابقة العروض المصرية الحية « مسابقة د.حسن عطية » للصدور إلى المسرح لإعلان النتائج، و قد ضمت لجنة تحكيم هذه المسابقة الفنان سيد رجب،



لجنتي الاختيار والتحكيم وجميع النقاد والباحثين والمسرحيين الذين ساهموا في نجاح هذه الدورة بمشاركة المتنوعة كل في مجاله، وهنأت الفائزين بجوائز المسابقات واعتبرتها حافظاً لهم لمواصلة الإبداع والابتكار وخلق فضاءات مسرحية تتميز بالتميز والتفرد.

جوائز العروض المصورة

تكونت لجنة التحكيم لمسابقة العروض المصورة بالمهرجان من المخرجة والممثلة ميك كولمان من الولايات المتحدة الأمريكية، المخرج المسرحي راجيف كريشنا من الهند، الممثل والمخرج المسرحي والكاتب و مدرب التمثيل كامل الباشا من فلسطين، الكاتب والمخرج المسرحي آرثر ميلز من كندا ،و الكاتبة و الناقدة د. نسمة إدريس أستاذ الدراما بجامعة القاهرة، من مصر، التي قالت في كلمتها في حفل الختام : أن المستوى المرتفع للعروض جعل مهمة لجنة التحكيم صعبة، أعلنت إدريس نتائج مسابقات المهرجان مساق مسابقتي عروض الحظر والعروض المصورة وقد ذهبت جائزة المركز الأول لمسابقة العروض المصورة للعرض السوري/البناني « الجانب الآخر من الحديقة » لفرقة كون المسرحية تأليف جماعي عن حكاية « قصة أم » لكريستيان هانز أندرسن، وإخراج أسامة حلال، وفاز بالمركز الثاني للمسابقة العرض الصيني « أرض لوتشا » إنتاج المسرح الوطني الصيني تأليف هوانج وايرو وإخراج زي مياو .