

# مسرحنا

رئيس التحرير  
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة  
د.أحمد عوض

السنة الثالثة عشرة ❖ العدد 682 ❖ الإثنين 21 سبتمبر 2020

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

وليد عوني يكتب:  
تقليدي وتجريبي..  
المسرح في ثبات

بيتر بروك يقول:  
ليس هناك أسرار

المسرح.. إما أن يكون  
أو لا يكون

دورة التجريبي «الاستثنائية» في الميزان

## الإدارة العامة للمسرح تعلن ضوابط وخطوات موسم ٢٠٢٠ لنوادي المسرح



أعلنت الإدارة العامة للمسرح التابعة للإدارة المركزية للشؤون الفنية بالهيئة العامة لقصور الثقافة، عن ضوابط وخطوات الموسم الجديد لنوادي المسرح 2020 وذلك اهتماما منها بالنشاط المسرحي، وتأكيدا على أهمية تجربة نوادي المسرح باعتبارها النواة الرئيسية في دعم فرق الاقاليم المسرحية بالعناصر الجديدة في مختلف عناصر العرض المسرحي، ولكونها إنتاج قليل التكاليف يفجر المواهب الشابة ويحفزها لتقديم عروض مسرحية مختلفة تتسم بالجدة والابتكار والجرأة في طرح رؤى جديدة .

وقد أفرد البيان الذي اصدرته الإدارة العامة للمسرح عن خطوات وضوابط خطة 2020 للنوادي كالتالي :

فتح باب تلقي مشاريع إنتاج عروض نوادي المسرح من ١٥ سبتمبر ٢٠٢٠ لمدة ١٥ يوم علي ان ترسل المشروعات إلي الادارة العامة للمسرح فور تلقيها أول بأول ويراعي ان تتضمن سيرة ذاتية للمخرج، نبذة عن النص ورؤية اخراجية، وطريقة استخدام وتوظيف العناصر المسرحية بالعرض، كشف بأسماء فريق العمل متضمنا جميع عناصر العرض، إرسال 4 نسخ من النص المسرحي تكون في حافظة مكعبة لإرسالها للرقابة علي المصنفات الفنية، إرسال لجان مشاهدة المشروع كاملا ثم مناقشته مع السادة المخرجين بالأفرع الثقافية اعتبارا من ١٥ أكتوبر ٢٠٢٠، تقرر اللجان العروض التي تنتج خلال يناير وفبراير ٢٠٢١.

ويعقب قرار لجنة مناقشة المشاريع إرسال المقاييس المالية للعرض لاعتمادها من الإدارة العامة للمسرح، على ان تقدم العروض بمواقعها لمدة ثلاث ليالي لكل عمل وتحكيمها من قبل اللجان، كشرط لمشاركتها في المرحلة التالية بعد استيفاء شروط الانتاج والموافقات الرقابية وتقدم العروض في أماكن عرضها مع تطبيق الإجراءات الاحترازية بمشاركة جميع عروض نوادي المسرح التي انتجت بالفعل بالإقليم، وذلك خلال يناير وفبراير ٢٠٢٠ /

٢٠٢١ بإشراف الادارة العامة للمسرح التي ستقوم بتشكيل لجان التحكيم، وذلك لاختيار في أي جهة اخري إلا بإذن كتابي من الإدارة العامة للمسرح، وفي حاله مخالفة ذلك تتخذ الإجراءات القانونية المتبعة في هذا الشأن .

كما تضمنت الضوابط وجوب وضع اسم الادارة المركزية للشؤون الفنية / الادارة العامة للمسرح / نادي المسرح ( علي كافة مطبوعات العرض ( بوستر - بانر - بانفلت)، ويحظر وضع أسماء أشخاص أو توجيه الشكر لقيادات تتعد عن عناصر الابداع في العرض المسرحي، براعي عدم مشاركة الممثلين لأكثر من عرض مسرحي واحد داخل الموقع الثقافي، لفتح الفرصة امام كل الموهوبين في المشاركة، ولا يوجد حد اقصي لعدد العروض المنتجة ( وفقا للمخصصات المالية المتاحة في كل موقع بشرط جاهزية العرض بنسبة ١٠٠% للعرض أمام لجان المشاهدة مع الأخذ في الاعتبار الإجراءات الاحترازية ضد فيروس كورونا .

تبدأ ميزانية إنتاج عرض نادي المسرح من ١٥٠٠ إلى ٣٠٠٠ جنية، ولا تزيد عن ذلك، وتحدد متطلبات كل عرض انتاجيا بحسب ملاحظات لجنة المشاهدة الأولي علي ألا تشمل الميزانية أية أجور للمشاركين بالعمل، علي المخرج ضرورة التفرغ لعرضه المسرحي، وعدم المشاركة في عروض اخري ضمن نادي المسرح سواء ( تمثيل - ديكور - موسيقي الخ )، يتم رفض اي مشروع سبق للمخرج عرضه من قبل أو انتاجه لصالح جهات اخري داخل الهيئة أو خارجها، لا يحق للمخرج تقديم

سمية أحمد

## جمعية أصدقاء أحمد بهاء الدين تقدم «ورشة تطوير النصوص المسرحية الرقمية» لمسرحيي محافظات الصعيد



دعت جمعية أصدقاء أحمد بهاء الدين المسرحيين من جميع محافظات الصعيد للمشاركة في «ورشة تطوير النصوص المسرحية الرقمية» التي تنظمها الجمعية ضمن برنامجها الثقافي لعام 2020، لتقدم مشروعاتهم التي تتمثل في أفكارهم لنصوصهم المسرحية وتكون بعد ذلك ضمن عشرة مشاريع لنصوص مسرحية يتم تطويرها خلال الورشة، وقد دعت الجمعية للورشة بهدف تطوير مهارات المشاركين المتدربين في مجال الكتابة المسرحية، أو ممن لديهم أفكار درامية يحتاجون لتطويرها وتحولها لنص مسرحي، أو فكرة عرض مسرحي في طور التكوين.

### التطبيق المباشر

«ورشة تطوير النصوص المسرحية الرقمية» تقدمها الكاتبة والناقدة المسرحية رشا عبد المنعم التي أوضحت لـ«مسرحنا»: أن الورشة موجهة لكل المؤلفين الذين لديهم أفكار درامية يرغبون في تطويرها لتصبح نصا مسرحيا ويعملون على نحو منفرد، وهي موجهة أيضا للمؤلفين المصاحبين لمخرجين ويعملون ضمن فرقة مسرحية واحدة، ولديهم فكرة عرض مسرحي في طور التكوين والتشكل الدرامي، وتعتمد الورشة على التطبيق المباشر على نصوص المشاركين وتطويرها عبر القراءة والتحليل وتبادل الآراء ومناقشتها، ويتم تنفيذها على مرحلتين تتمثل المرحلة الأولى حول عرض للمفاهيم التأسيسية للنصوص المسرحية وتدريبات تطبيقية على المشاريع المقدمة، وتتمثل المرحلة الثانية في قراءة وتحليل النصوص المسرحية المنجزة خلال الورشة، وكيفية صياغة رؤية إخراجية وتشكيلية وتصوير بصري لهذه النصوص.

### فارق مهم

كما أوضحت رشا عبد المنعم: قدمنا بالعام الماضي ورشة للمؤلفين وكتاب النص المسرحي أيضا من محافظات الصعيد المتعددة والمتنوعة وهي ترتبط بورشة هذا العام، وكانت الورشة السابقة نظمت وأقيمت ضمن فعاليات أنشطة جمعية أحمد بهاء الدين أيضا وتتابع برنامجها مع فعاليات مهرجان الصعيد المسرحي للفرق الحرة بعام 2019 بمدينة أسيوط، غير أن الورشة السابقة كانت تتمثل في العمل

رشا عبد المنعم: الورشة موجهة لكل المؤلفين الذين لديهم

أفكار درامية يرغبون في تطويرها لتصبح نصا مسرحيا

الفرق. وتابعت عبد المنعم: وقد شارك بهذه الورشة العديد من شباب محافظات الصعيد، بينما ورشة هذا العام تبدأ من الفكرة لدى المؤلف ومن ثم العمل عليها ويعني ذلك أننا بمرحلة متقدمة من الورشة السابقة وعلى تأليف النص المسرحي، وهذا فارق مهم. وتختلف ورشة هذا العام في أنها ليست موجهة للعروض المسرحية أو تطويرها

على مشروعات المشاركين التي قد أخذوا فيها خطوات قبل بدء برنامج الورشة، التي كانت تستهدف استكمال ما بدأوه من أفكار ببعض المشاهد أو نصوص مسرحية لهم لم تكتمل أو مشروع عرض مسرحية في طور تطويره واستكمالها، فمثلت ورشة عام 2019 خطوة لاحقة على إنتاجهم ولتطوير مؤلفاتهم وكذلك تطوير عروض بعض



سوف، المنيا، أسيوط، سوهاج، قنا، الوادي الجديد، البحر الأحمر، الأقصر، أسوان) وأن تكون لدى المشارك فكرة درامية قيد التطوير، أو في طور الكتابة الأولى، بحد أدنى تم كتابة مشهد. وتابعت فايد: من شروط المسابقة أيضا في حالة المؤلف منفردا، أن يكون له كتابات إبداعية سابقة ولا يشترط أن تكون مسرحية، وفي حالة الفرقة المؤلف والمخرج مجتمعين، أن يكونا قدما عروضاً مسرحية سابقة (بحد أدنى عرضين)، ويجب الالتزام بحضور الورشة "أون لاين" في الموعد المحدد على مدار أيامها، ويجب الالتزام بالخطبة الزمنية المقررة لتطوير النص حتى يصل إلى صياغة درامية شبه نهائية، التي تأتي مرحلتها النهائية عقب انتهاء الجزء الأول من الورشة، والالتزام بحضور الندوات واللقاءات التثقيفية المصاحبة للورشة التي يتم تنفيذها "أون لاين"، بالتوازي مع الورشة.

واختتمت نوران فايد: يجب على المتقدمين للمشاركة بالورشة استيفاء استمارة المشاركة مع إرفاق المستندات المطلوبة ومن ثم استيفاء الاستمارة التالية:

<https://forms.gle/fuXB6m9RUer2QLdB6>

ويرفق مع استمارة المشاركة عبر البريد الإلكتروني:

[khussein@abfassociation.org](mailto:khussein@abfassociation.org) تصور تفصيلي للفكرة والشخصيات والمشاهد التي تم إنجازها من النص، أو نماذج من أعمال سابقة (عروض مصورة في حالة الفرق، وكتابات إبداعية في حالة المؤلفين والكتاب)، كما يجب إرسال السيرة الذاتية للكاتب والمخرج والفرق (في حالة التقدم بمشروع عرض للفرقة)، وملف صحفي إن وجد، ولن يتم الالتفات إلى الاستمارات غير المستوفاة للشروط السابقة، وسيتم التواصل مع المقبولين عبر البريد الإلكتروني أو الهاتف الموضحين باستمارة المشاركة.

همت مصطفى

يسعون نحو البحث عن النصوص المسرحية الجديدة لمتابعتها ولطاعتها ومن ثم يختار مدير المسرح مما قرأ لتقرير ما يقدمه وينتجه المسرح الذي يرأسه. كما أبدت رشا عبد المنعم ضيقها من مبادرة «المؤلف المصري» التي ترى أنها لم تستهدف المؤلف المسرحي بوضوح كمسماها والفلسفة التي تقصدها، وقالت: يُقدم ويشارك العدد الأكبر من العروض المسرحية بمبادرة «المسرح المصري» للمخرجين الذين قاموا بتأليف نصوص مسرحية ليقدموها هم بالمسرح، وليس المؤلف المسرحي، وقد قامت دعايا المبادرة على أسماء مخرجي العروض المشاركة بالمبادرة وهي في دعوتها من المفترض أن تقصد المؤلف المسرحي المصري والاهتمام به، وهذا ما كنا نتمنى أن يتحقق من خلال المبادرة.

### قيد التطوير

وصرحت «نوران فايد» مدير عام جمعية أحمد بهاء الدين: تم فتح باب التقديم للورشة في الأسبوع الأخير من شهر أغسطس السابق واستمر حتى نهاية 14 سبتمبر الجاري، ويتمثل برنامج الورشة في المرحلة الأولى: من يوم 19 حتى 25 سبتمبر 2020، ثلاث ساعات يوميا من الساعة 6 : 9 مساءً، والمرحلة الثانية: خلال شهر أكتوبر القادم، على أن يتم الإعلان عن جدول المواعيد بنهاية المرحلة الأولى. وأوضحت نوران فايد: تقدم الورشة Online "أون لاين" عبر تطبيق "Zoom"، وتتمثل شروط المشاركة في أن يكون المشارك من إحدى محافظات الصعيد (الفيوم، بني

بينما تتوجه فقط للكتاب، فقد وعينا وانتبهنا لأهمية أن نحفز مواهب جديدة في مجال الكتابة نحو تواجدهم ومشاركاتهم وظهورهم بوضوح في الحركة المسرحية المصرية. ولذا، فإن الورشة تقصد المؤلف المشارك الذي سيقوم بتأليف نصه تبعا لفكرته المقدمة بالورشة دون اشتراط ومتابعة تقديم نصه وإنتاجه عرضاً مسرحياً بعد ذلك.

### مواهب جديدة وكنوز بالصعيد

كما أكدت عبد المنعم: نحاول أن ندعم ظهور مؤلفين جدد في مجال النص المسرحي، ونعي في كل المراحل والعصور أن الصعيد المصري يزخر بالمبدعين في مختلف المجالات العلمية والثقافية والفنية ويحظى بكنوز بشرية في كل المجالات الأدبية منها القصة والرواية والشعر والتأليف المسرحي وغير ذلك، لكننا في العقود الأخيرة نعاني من مشكلة التواصل وعدم الوعي بالمواهب العديدة بالصعيد وغيره، ولم يعد يتوافر بالمسرح المصري آليات واضحة، ومستمرة لاستكشاف مواهب وأصوات جديدة مثلما كان يحدث في السابق بالحركة المسرحية من اعتناء بالمؤلف المسرحي والبحث عنه بجد ودأب كبير في كل مكان بمصر عن الكتاب والمؤلفين والتميزين منهم، وكذلك الاهتمام بما يقدمونه مثال ما كان يحدث مع الكاتب الكبير ألفريد فرج نحو التعاقد معه وإنتاج أعماله من قبل المسرح المصري، ولم نعد نحظى بمسرحيين مسئولين أو مديري مسارح

من شروط الورشة: أن تكون لدى المشارك فكرة

درامية قيد التطوير، أو في طور الكتابة الأولى



## ضمن مبادرة «أبطال من بلدنا»

# «عريس الجنة» يتناول حياة الشهيد مصطفى نضر

لأن التيارات المتطرفة تستخدم كل قوتها في تزييف الحقائق ونشر ثقافة الظلام والكره والتمييز والشر ومهاجمة كل جميل ودور الفن هو الترسخ لمعاني الوطن والهوية والأرض والإنسانية والخير

### أم الشهيد

تجسد الفنانة حنان خضر شخصية والدة الشهيد مصطفى خضر، وقد أعربت عن سعادتها بتجسيد هذه الشخصية لما تحويه من مشاعر إنسانية عميقة، حيث تربط الأم بابنها علاقة حب من نوع خاص، و قالت: أعشق تقديم الأعمال البطولية وقصص الشهداء وكان لي تجربة سابقة قدمتها في يوم الشهيد، وأداء هذه الأدوار يعد متعة لا يضاهاها متعة أخرى نظرا لما تحمله من مشاعر إنسانية، ومن الهام أن تتعرف الأجيال الجديدة على دور جيشنا الباسل و نبذ كل الأفكار المتطرفة والظلامية.

### نجسد الحالة الإنسانية

الفنان خالد جمعة قال « أجسد دور والد الشهيد مصطفى خضر ومعاناته لفقدان ابنه، ونظهر الجانب الإنساني من حياة الشهيد، وكيف كانت علاقته بوالدة ووالدته و موقفه عندما خضع والده لعملية بالقلب وكان لايزال صغيرا وتحمل كل المسئولية وقام بممارسة أكثر من عمل ليتحمل أعباء أسرته، كما كان شابا محبوبا و إنسانا بكل ما تحمله الكلمة من معنى.

أن توثق حياته، ليكون مثلا يحتذى به ورمزا يجب أن نقدمه لكل الشعب المصري. وعن رؤيته قال «يتم تناول العرض بشكل موسيقى غنائي إستعراضى وسأحاول تقديم رؤية مختلفة عما قدم في مثل هذه العروض.

وعن مبادرة أبطال من بلدنا قال « تعد هذه المبادرة من أهم المبادرات التي تقدم وذلك لتوثيق قصص الأبطال وشهداء التضحية لأجل الوطن، وهو ما يجب تقديمه للجميع في محافظات و قري مصر، و هو ما تقوم به الهيئة العامة لقصور الثقافة، و يعد العرض المسرحي «عريس الجنة» ضمن عروض المرحلة الأولى للمبادرة التي تضم 6 عروض تمثل أقاليم مصر. المؤلف والشاعر أحمد شلبي قال « أبرز صعوبات التجربة تتمثل في أنها معالجة لبطولة حقيقية و قد اجتهدت كثيرا حتى أستطيع إظهارها في الدراما، والصعوبة الثانية تمثلت في أن بورسعيد مدينة حرب ومقاومة وبطولات وقد تم تناول ذلك دراميا بكل الأشكال، وكان من الهام اختلاف المعالجة على مستوى الشكل والمضمون، لتوضيح الثراء الإنساني للحالة، غير أن قصة حياة وموت الشهيد مصطفى خضر ومواقفه واختياراته في الحياة تعد بطولة في حد ذاتها، ورحلة إنسانية في غاية النبل والوطنية والإنسانية.

وأضاف: من الهام توضيح البطولات دراميا للأجيال الجديدة

يجري المخرج محمد العشري بروقات العرض المسرحي «عريس الجنة» عن الشهيد مصطفى خضر سليم ابن بورسعيد، وذلك ضمن مبادرة « أبطال من بلدنا » التي أطلقتها د.إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة، وتنفذها الهيئة العامة لقصور الثقافة تحت قيادة د. أحمد عوض . مسرحية «عريس الجنة» إعداد وأشعار أحمد شلبي، موسيقى وألحان د. احمد العرباني، ديكور د.عمرو الأطروش بطولة حنان خضر، خالد جمعه، أسامة مسلم، أحمد سعد، خالد السيبي، سيد الدين سامح، نسمة الخياط، فارس وائل، سما السيد، ندى أسامة، أمنية مرسى، همسة محمد، منى رضوان، جنة رفعت، ريتاج عباس، أحمد حجازي، مرفت جابر، محمد حجازي، محمد رمزي، نادين فايد، يوسف المصري، سيف الدين محمود، فارس الجيار، إسلام الكفراوي، والأطفال يوسف أسامة، ياسين محمد، مهند مصطفى، ريتاج معتز، حنان الزامك، آدم مختار، محمد مختار، مخرج منفذ أحمد آدم.

قال المخرج محمد العشري إن العرض تدور أحداثه حول حياة الشهيد مصطفى خضر سليم ابن بورسعيد الذي استشهد في إحدى العمليات التي نفذها هشام عشماوي في الصالحية في 7 أكتوبر 2013، ويتناول العرض حياة الشهيد من الجانب الإنساني، فهو إنسان من طراز فريد، ضحى بكل غالٍ من أجل أهله وأحبابه، و يملك من الصفات الإنسانية ما يجعله يستحق



الجنة» وذلك بعد اشتراك مسرحية «نواة الحنين» التي حققت نجاحا كبيرا مع المؤلف أحمد شلبي ومهندس الديكور د. عمرو الأطروش، فكان لي الشرف تكرار التجربة مع نفس فريق العمل، والعرض له طابع مختلف، فالموسيقى مواكبة لأحداث وبطولات، فهناك مناطق موسيقية تعبيرية عن نمو البطل من طفولته حتى التحاقه بالجيش، وهو مشهد يحتاج تصورا مختلفا حتى يستطيع أن يفهمه المشاهد وتابع قائلا «و بخلاف أغاني المسرحية للشاعر والمؤلف أحمد شلبي التي تعبر عن الأحداث فهناك مناطق معارك وتدريبات عسكرية ولحظات فخر واستشهاد وجميعها لحظات تحتاج إلى رؤية موسيقية مختلفة .

### الديكور

مصمم الديكور د. عمرو الأطروش قال : «الديكور في هذه المسرحية سوف أتناوله بشكل مختلف، حيث أقوم بتجسيد الأبعاد المكانية والروحية والاجتماعية للشهيد والمناطق التي عاش فيها وعمل بها وتنزه بها أيضا ببورسعيد، فهناك مشهد لمساكن العرب القديمة ومصانع الاستثمار ومشهد التجنيد والحرب وغيرها من مشاهد، كل هذا بطريقة مجردة ومجمعة بشكل تجريدي، للسماح للمشاهد بمساحة من التخيل واستكمال المشهد بصريا باستغلال عنصر الإضاءة داخليا وخارجيا وانبعائها من داخل الكتل الديكورية. وعن أبرز الصعوبات قال: هي تعدد المشاهد وتنوعها بالإضافة إلى ان بورسعيد لها طابع مميز وشكل خاص يجب الالتزام به، كذلك تعدد الشخصيات وكثرتها مما يحتاج إلى تنظيم جيد على خشبة المسرح ومراعاة المساحات بين الكتل الديكورية، كذلك هناك الجانب المادي الذي لا يسمح بمساحة من الإبداع والخروج بالديكور في أحسن صورة يتخيلها المصمم .

رنا رأفت

تجسيد شخصيات بطولية نفتخر بها لأنهم ضحوا بحياتهم من أجل الشعب المصري، والشيء الأكثر أهمية بالنسبة لي هو تعاوني مع المخرج محمد العشري وفريق العمل، وبندل قصارى جهدنا حتى نخرج بعمل مميز . وتجسد ندى أسامة شخصية فتحة الأخرس وهي بطلة من أبطال المقاومة الشعبية، قالت ندى: «فخورة بتجسيد هذه الشخصية ضمن قصة حياة الشهيد مصطفى خضر، ببورسعيد هي بلد الأبطال، وأفتخر بأن الشهيد أين من أبناء بلدي، ومن الجيد تجسيد بطولاته وما قدم للوطن و أتمنى أن تنال التجربة إعجاب الجماهير.

### الموسيقى

المؤلف الموسيقي د. أحمد العرباني قال « دعاني مخرج العرض لعمل الموسيقى التصويرية والألحان لمسرحية «عريس

### رمز المقاومة الشعبية

الفنان أسامة مسلم قال « أقدم شخصية خال الشهيد مصطفى خضر الذي تربطه به علاقة صداقة قوية وهو يعد حلقة الوصل بين والده ووالدته ورمز للمقاومة الشعبية لشعب بورسعيد، فالخال يعبر عن تاريخ المقاومة الشعبية ومن خلاله نرى هذا التاريخ الحافل وهذا الرمزية أكثر ما يميز دور الخال كما أن الشهيد مصطفى خضر يعد حلمه الذي لم يستطيع تحقيقه وأضاف: سعدت بالمشاركة في هذا العمل العظيم و تعد المشاركة الأولى لي مع المخرج محمد العشري وهو مخرج متميز ومالك لأدواته وله رؤية مختلفة.

### أفضل ما لديه

أما الممثل سيف الدين سامح فيجسد شخصيتي البطل جواد حسنى، وخالد صديق الشهيد وقد قال: «سعيد بتجربتي في



# «سلام سلاح»..

## أول عروض مشروع وزيرة الثقافة د. إيناس عبد الدايم



ضمن عروض مشروع «أبطال من بلدنا» الذي أطلقته وزيرة الثقافة المصرية «د. إيناس عبد الدايم» يوم الخامس وعشرين من شهر يوليو الماضي؛ بدأ المخرج خالد أبو الضيف بروفات عرض «سلام سلاح»، على خشبة مسرح قصر ثقافة أسيوط، والمقرر عرضه قريبا على مسرح قصر ثقافة أسيوط. «سلام سلاح» تأليف محمد نبيل وإخراج خالد أبو الضيف. قال المخرج خالد أبو الضيف: «سلام سلاح» عن رواية (حكايات الولاد والأرض) للكاتب محمد نبيل، وعرض «سلام سلاح» يحكي عن قصة (ابن قرية بني قرة) التابعة لمركز القوصية بمحافظة أسيوط للشهيد مقاتل مجند «أبانوب ناجح مرزق». تابع: كما أعاد صياغتها الكاتب «د. سيد عبد الرازق»، الموسيقى والألحان حسام حسني، تعبير حركي مارك صفت، ديكور وملابس حمدي قطب، تصميم إضاءة مايكل يعقوب، مخرج منفذ أحمد عبد العظيم، مدير القصر د. صفاء حمدي، مدير عام الفرع ضياء مكاوي، رئيس إقليم وسط الصعيد محمد نبيل. العرض بطولة مجموعة من الشباب: محمد يسرى، مادونا هاني، مصطفى غانم، دميانة سمير، كيرلس ممدوح، إيمان نبيل، محمد لطفي، لؤا الصباغ، محمود بحر، عبد الهادي نايل، محمود مجدي، إبراهيم فاروق.

كما أضاف د. سيد عبد الرازق: لقد جاء اختيار النص بعد إصدار «حكايات الولاد والأرض» للكاتب محمد نبيل، الذي يتناول فيه حكايات بعض شهداء الوطن الذين استشهدوا نتيجة لأداء واجهم الوطني في جميع بقاع مصر، وتم اختيار قصة الشهيد «أبانوب ناجح مرزق» تخليدا لذكراه وتعريزا من قصته، كبطل من أبطال مدينة أسيوط، فأتاح له الكاتب مساحة كبيرة لتناول فيها جوانب شخصيته وبعض الجوانب الاجتماعية والأخلاقية والعملية، وركزت على قيمه الوطنية النبيلة من خلال تجسيده قصة الشهيد على المسرح. تابع عبد الرازق: أما عن صعاب النص، فهي تتمثل في سرد دقيق للتفاصيل في حياة البطل الشهيد «أبانوب ناجح مرزق» وصلته مع أسرته وأفراد عائلته وجيرانه، أصدقائه وتدوين لحظاتهم معه، ثم محاولة تجسيد تلك المشاهد في صورة وثائق مرئية ومسموعة.

كما أشار أحمد عبد العظيم: إلى أن عرض «سلام سلاح» من أول تجاربه الوطنية لتقديم قصة حياة شهداء الوطن. تابع عبد العظيم: إنني متحمس لهذا العرض وأتوقع أنه سوف ينال إعجاب الجمهور، كما أنني متفائل لأول تجربة كمخرج المشاهد الوثائقية بالعرض، نقوم بتجميع كافة المعلومات الوثائقية لقصة الشهيد «أبانوب ناجح مرزق» بجانب بروفات مخرج العرض «خالد أبو الضيف».

ويضيف مايكل يعقوب: نحن في تجهيزات والتصوير الخيالي الذي يطمح له مخرج العرض «خالد أبو الضيف» ونفكر في

جميلا محبوبا. تابع غانم: وقد أمدني المخرج بتسجيلات وفيديوهات تحكي عن الشهيد (أبانوب) لكي أتعلم منها وأتدخل في تفاصيل شخصيته.

ويشير الفنان محمد يسري: أقدم دور روماني صديق (أبانوب) منذ الصغر مرورا بمراحله التعليمية (الدبلوم والمعهد) وصولا إلى الجيش، أنا لا أحب تسميتها بتعقيدات الدور بل هي التحديات، وتحديات هذا الدور كلها تتمثل في شخصية (روماني) لأنها شخصية حية حقيقية وموجودة في الحياة، بل من المتوقع أن يحضر روماني الحقيقي بين الجمهور. والسؤال الذي يدور في عقلي، ماذا لو شاهد روماني الحقيقي روماني على المسرح؟ هل سيشعر بغربة عنه أم سيشعر بأنه يشاهد نفسه على الخشبة؟

أوضحت الفنانة مادونا هاني: أقدم دور السيدة العجوز، فهي ليست شخصية واقعية بل شخصية خيالية، هي سيدة تسير في الطريق تحطم قارورات زجاجية تظهر للناس بأنها مجنونة ولكن في الحقيقة هي شخصية مهمة جدا في قصة الشهيد، وتعرف عليها أبانوب في أحد الشوارع التي تسير فيها تلك السيدة العجوز، كانت الشخصية معقدة في كونها شابة تحاول تمثيل شخصية لامرأة عجوز، كيف تسير السيدة العجوز، كيف تتكلم مع الناس.

شيهام سعيد

تصور لديكور وملابس وإضاءة يليق بقصة البطل «أبانوب ناجح مرزق»، كما نتمنى أن ينال العرض إعجاب جمهور أهالي أسيوط.

وقالت الفنانة دميانة سمير عبده: أقوم بدور أم الشهيد (أم أبانوب)، الأم التي لم تستلم بعد وفاة زوجها، فتقوم باحتواء أبنائها وتعلمهم جيدا وتنمي عندهم روح الوفاء لوطنهم، ولكن تأتي القشة التي كسرت ظهرها، هو خبر استشهاد ابنها (أبانوب) في شبابه، فدور الأم من نوع أدوار السهل الممتنع، برغم من كونها سيدة مثل بقية النساء إلا أن تركيبة مشاعرها وحبها وحنانها وقوتها يصعب على تمثيل هذا الدور.

يشير الفنان محمد لطفي: يقدم دور شنودة صديق أبانوب في الجيش، يتخلص دور شنودة في الفترة التي عاشها أبانوب في الكتيبة في الجيش وتعاملاته مع أصدقائه في الجيش، قبل أن يقوم بأمر مأمورياته مع زملائه قبل استشهادهم، وكانت شخصية شنودة من الشخصيات الواضحة في النص ولم يكن بها أي تعقيدات.

وأوضح مصطفى غانم: أقوم بدور البطل الشهيد «أبانوب» الذي تدور كافة أحداث العرض عنه، وهو شاب من أسرة بسيطة وتعليمه بسيط أيضا، التحق بالجيش وتعلم منه المسؤولية والكرامة، وكان محبوبا من زملائه لأنه كان شابا

# دورة التجريبي في الميزان

## مسرحيون اتفقوا على أنها «دورة استثنائية» واختلفوا في التفاصيل



اختتمت فعاليات الدورة الـ ٢٧ لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، التي كان لها طابع استثنائي، حيث أقيمت في ظل أزمة فيروس كورونا. وقد شهدت هذه الدورة جدلاً واسعاً منذ التفكير في إقامتها وحتى الختام. عقب نهاية الفعاليات حرصنا على التعرف على آراء عدد من المسرحيين حول هذه الدورة. رنا رأفت

### رشا عبد المنعم: الافتتاح والختام اقل من المستوى وكان يمكن الاستغناء عنها

فيما وصف د. محمود سعيد المهرجان التجريبي بأنه البيت ونقطة انطلاق للعديد من الأجيال المسرحية منذ تسعينيات القرن الماضي، حيث اصدر الكثير من النشرات والإصدارات شديدة الأهمية والندوات التي احتوت عظماء المسرح في مصر والعالم العربي والعالم، وأتاح مشاهدة عروض مسرحية كانت بمثابة باب الدخول أمامنا لأفق مختلف.. أضاف: وفي الدورة الحالية «مجرب أخاك لا بطل» ففي ظل وباء الكورونا كان لابد من تقديم الحلول البديلة ومجرد إقامتها يعد نصراً لمصر، وأتمني زوال كل الظروف الاستثنائية والاهتمام بالإصدارات.

#### إيجابيات وتحفظات

وذكرت المؤلفة المسرحية رشا عبد المنعم أن من أبرز النقاط الإيجابية لهذه الدورة النشرة، وحضور الفرق المصرية بكثافة وهو ما نشط المسرح المصري وكان قد توقف بسبب الحظر، كذلك إقامة ندوة لعدد كبير من المسرحيين من دول مختلفة بالإضافة إلى عروض ذاكرة المهرجان التي كانت من أهم مميزات الدورة بالإضافة إلى مسابقة العروض الحية التي ضمت عدداً متنوعاً من

المهرجان لأكثر من مسار، عروض مسرح الحظر والعروض المصورة والعروض الحية وعروض ذاكرة المهرجان، وبذلك أتاحت الفرص لتقديم عروض مسرحية بأشكال مختلفة، كما أتاحت لكثير من الفرق المشاركة على اختلاف ظروفها.

وتابع «هناك ضرورة لتسليط الضوء بشكل أكبر على المهرجان، نحتاج إلى تكاتف أجهزة الدولة الإعلامية لأنه مهرجان عريق وله دوره وتأثيره الدولي، كما نحتاج إلى دعابة خارجية على نفس المستوى، كما «أتمنى زيادة عدد الورش، لأن التجريب في المسرح له عناصر كثيرة، وقد كانت محدودة في هذه الدورة نتيجة الإجراءات الاحترازية كذلك الندوات لما تمثله من أهمية بالغة لتوثيق التجربة المسرحية بحثياً.

#### زوال الظروف

طارق الدويري: مسابقة العروض الحية أنقذت المهرجان

وغياب العروض الدولية أفقد المهرجان معناه

قال المخرج طارق الدويري «على الرغم من إقامة المهرجان في ظرف استثنائي بجهد محمود من إدارة المهرجان، إلا أن النتائج لم تأت بالفائدة المرجوة دون تجهيز كاف وتفكير عميق. وأستطيع أن أقول أن مسابقة العروض الحية أنقذت المهرجان، حيث لم نشاهد أي عرض دولي سوى في مسابقتي العروض المصورة ومسرح الحظر، كما لم يأخذ المهرجان بعين الاعتبار حركة المسرح المستقل التي بدأت في تسعينيات القرن الماضي وتجاوزها على الرغم من دورها المهم في عمل نقلة نوعية للمسرح، حيث قدمت أشكالاً مختلفة من التجريب، والمثال واضح في عرض «كارمن» الذي قدمته المخرجة ريم حجاب، وفي الدورات المقبلة أتمنى زيادة مساحة المشاركة للفرق المستقلة.

#### دورة استثنائية

وقال الفنان حاتم الجيار أحد أبطال عرض «العمى» أن الدورة تعد استثنائية حيث تقام في توقيت صعب، وقد استطاعت إدارة المهرجان بقيادة د. علاء عبد العزيز تحمل عبء إقامة الدورة، وقدمت مجموعة من الأفكار المستحدثة حتى تستطيع التعاطي مع التجربة فقدمت أفكاراً فعالة وراقية. وقد تمثل ذلك في تقسيم



محمد سمير الخطيب: غياب

بعد واحد من أبعاد المهرجان

يفقده شرعية وجوده

يحترم آخر ان يتهم نزاهته وأخلاقه؟! اميناتي للدورات القادمة أن تعي كافة الأطراف إننا أمام مختبرنا الأهم وهو المهرجان الذي يمكن استخلاص الدروس من خلاله، وأن نعي ان النتائج السلبية تظل نتائج علمية لا تقل بأي حال عن النتائج الإيجابية.

#### العروض المصرية

وقال المؤلف والمخرج أحمد عصام حافظ إن المهرجان افتقد العروض الأجنبية ومن ثم غابت الاحتفالية الثقافية، والتقنيات الجديدة والبيئات المختلفة، وتعد فكرة مسابقة مسرح الحظر جيدة في ظل ما نعيشه، ولكن المسرح هو المسرح لا تعوضه الشاشة الالكترونية التي تسلب المسرح أعز ما يملك وهو الالتقاء المباشر ما بين المبدع والمتلقي، وقد شاركت مؤلفا هذا العام بعرضين وهما «العمى» و«الأبرياء» وكلا منها يحوي تجريبا لعناصر مسرحية جديدة، ولكنى شاهدت بعض العروض يغلب عليها الكلاسيكية.

شاذلي فرح: تكريم فناني الأقاليم

لأول مرة أهم ما يميز المهرجان



هدى وصفي: إقامة الدورة في مثل هذه

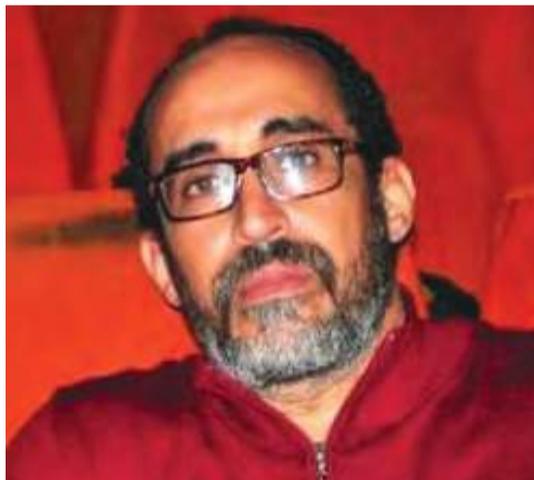
الظروف إنجاز كبير على الرغم من النواقص



#### تكريم فناني الأقاليم

وقد أثنى المؤلف المسرحي شاذلي فرح على الدورة موضحا أن أهم ما يميزها هو تكريم فناني الأقاليم، لأول مرة حيث أغلق المسرح نفسه لسنوات طويلة على الفنانين المحترفين، على الرغم من تعدد روافد المسرح المصري وتنوعه بين محترفين وهواة ومستقلين ومسرح الثقافة الجماهيرية. و اضاف شاذلي: إن إقامة المهرجان تعني حراكا كبيرا، خاصة أن هذه الدورة شهدت إقبالا جماهيريا كبيرا، ووسائل جديدة لتقديم التجارب المسرحية.

فيما قال دكتور ياسر علام أن الدورة واجهت تحديات غير مسبوقة وظهر في الأفق توجهين، أحدهما ينحاز لعمل المهرجان والقبول بخوض هذه التحديات رغم الخسائر المتوقعة، والثاني يرى ان من الأفضل الانتظار حتى تتاح شروط اللقاء المسرحي الاعتيادي كاملة وتامة، ولكلا وجهتي النظر وجهة ومنطق، لكن المحزن هو ما حدث من تبادل اتهامات يصف فيها طرف الثاني بالانتهازية، فيوصف بالابتزاز .. الخلف الفكري مطلوب لكن ضمن حدود الحد اللائق من النقاش .. وهل يتناقش احدهم مع من لا يحترم؟! وهل يليق بمن



سعيد منسي: إقامة الدورة في هذا

التوقيت أشعرنا بعودة الحياة

العروض المسرحية . استدركت عبد المنعم: ومع ذلك فهناك عدة تحفظات، الأول هو الافتتاح والختام اللذان كانا دون المستوى المطلوب وكان من الممكن الاكتفاء بعمل احتفال «اون لاين» صغير أو إقامة حفل واحد في الافتتاح أو الختام، خاصة أن هذه الاحتفاليات لم يكن لها أي عائد فني أو ثقافي فضلا عن إن الحفلين من الضروري أن يقاما وفقا لرؤية المهرجان وأن يبعثا برسالة واضحة عن هوية المهرجان، أما التحفظ الأخير فهو عن عروض الأون لاين التي أتفهم كثيرا أهميتها ولا أختلف على وجودها، ولكن ليس في إطار التسابق، فهي هنا ليس لها معنى، وقد أعدت خصيصا فقط كحل للاحتفاظ بالجمهور واستمرارية صلته بالمسرح، كذلك كنا نحتاج إلى تدقيق مصطلح مسرح الحظر وأن يتم تطبيقه على تجارب وعروض منتقاة، فعلى سبيل المثال هناك فنانة عراقية أقامت مسرحا لخيال الظل من خلال البلكون وشاهدها الكثير من الجماهير وهو ما يمثل شكلا من أشكال المقاومة، فمسرح الحظر من الممكن أن نستلهم منه تجارب جديدة. وأخيرا نحن في ظرف تفرض علينا ألا نحاكم، ولكن علينا أن نبعث بتحففاتنا لزملائنا .

#### معطيات جديدة

وقال المخرج محمد عبد الفتاح عن إقامة عروض الأون لاين انها شكل جديد فرضته الظروف المحيطة ويعد طريقة جديدة لعرض المنتج المسرحي، ولكن علينا ان ندرس جيدا كيفية تقديم العروض أون لاين ونعي كيفية تحويل عرض مسرحي حي إلى وسيط آخر، وهي نقطة في غاية الأهمية، فعروض الأون لاين خطوة جيدة ومساحة جديدة وعلى من يخوضها ان يطور من تجربته ويدرس الأخطاء التجارب السابقة .

وتابع « كل ظرف يفرض شروطه ومعطياته بالتأكيد، لذا فهناك ضرورة لأن نستوعب الطرف الراهن ونتعامل مع معطياته الجديدة، وأتمنى في الدورات المقبلة أن تتطور الأفكار الخاصة بالعروض الاون لاين وأن نتفادى الأخطاء السابقة.

#### ثلاثة أبعاد

أما د. محمد سمير الخطيب فقال «لما مر به العالم من ظرف إستثنائي علينا أن نعي جيدا أنها دورة استثنائية، ومع ذلك يجب أن نتفهم أن لأي مهرجان أبعاد منها السياسي والثقافي والفني، فالبعد السياسي هدفه الإعلاء من مصر كدولة مهمة لها دورها البارز، أما البعد الثقافي فيتمثل في تلاقى الثقافات المختلفة والتعرف عليها، أما البعد الجمالي فيتمثل في تجارب مسرحية مختلفة نشاهدها، وبانتفاء اي من الأبعاد الثلاثة لا يحقق المهرجان غرضه.

وقال مصمم الإضاءة عز حلمي كانت هناك ضرورة لإقامة المهرجان لما له من تأثير على الأبعاد السياسية والفنية والثقافية، وعن مسابقة العروض الحية قال أن اغلب العروض كانت بعيدة عن التجريبية والتجريب، ربما بسبب قلة الإنتاج المسرحي هذا العام.

## ياسر علام: المهرجان واجه تحديات غير

### مسابقة والاتهامات المتبادلة لم تكن تصح

صفحات صناعتهم، ومن المؤكد أن هذين العاملين قد تم صناعتها خصيصا للمشاركة في مسابقة المهرجان، وهى مشكلة عانينا منها قديما.

وختم خميس بأنه اختيار المشاركين في الملتقى الفكري تم بعناية شديدة، وقدمت محاوره قيمة .

#### روح الفنان

وقال المخرج سعيد منسي «الأهم في هذه الدورة هو عودة الجمهور للمسرح مرة أخرى، مؤكداً أن إقامة الدورة في هذا التوقيت شيء هام للغاية ويشعرنا بعودة الحياة مرة أخرى إلى سابق عهدها. وأتمنى أن يعود الأمر لمسار الطبيعي في الدورات القادمة مؤكداً أن الهدف الأسمى من إقامة أي فعالية هامة مثل المهرجان التجريبي هو حضور روح الفنان على خشبة المسرح.

فيما أكد المخرج محمد مبروك على ضرورة فتح مجال أوسع للمشاركة العروض المصرية في مسابقة مسرح الحظر والعروض المصورة، حتى يتم الاطلاع على هذه الوسائط الجديدة ودراساتها بشكل دقيق ومختلف، وإتاحة الفرص لعرض أفكار جديدة في هذا الاتجاه.

#### بدون مبرر

وذكر مهندس الديكور حازم شبل أن أغلب العروض المشاركة في مسابقة «مسرح الحظر» لم تعرض قبل المهرجان، بالتالي فقدت معناها ومبرر اشتراكها، مشيراً أيضاً إلى أن بعض العروض التي تم بثها على صفحة المهرجان تجاوزت المدة المحددة التي تتراوح ما بين 10 إلى 50 دقيقة، وهو ما يعد خطأ إجرائياً. وأكد شبل أن مسرح «الأون لاين» ليس مسرحاً بلا جماهير، إنما هي عروض تم تسجيلها بجمهور ويعاد بثها على الانترنت، فيقدمها وتفتح عدة أيام لتشاهدها الجماهير أيضاً، مشيراً إلى أن الفرق التي قدمت هذه العروض أسمتها «فيديو أرت» في حين أن اليقين الوحيد في المسرح هو الأداء في حضور جمهور، وهى بديهية، مع قابلية المسرح «أبو الفنون» لكل أنواع التطور التقني ولكن داخل قالبه .

#### اسم المهرجان القديم

وقالت د. هدى وصفى رئيس لجنة تحكيم مسابقة العروض الحية إن إقامة الدورة يعد إنجازاً كبيراً، حتى وإن كانت هناك بعض النواقص، حيث من الجيد حضور الجماهير . مشيرة إلى أن لجنة التحكيم كانت تحرص على الحضور قبل بدء العرض بوقت كاف، لشعورها بالمسؤولية، وإلى أن تفاوت العروض كان أمر طبيعي .

أضافت وصفى: لقد كانت دورة ناجحة، أقيمت في ظل ظروف صعبة، ومن أكثر مكاسبها عودة اسم المهرجان القديم وعودة التسابق، الذي من شأنه عمل حراك وبث حماس كبير في المسرحيين حتى يقدمون أفضل ما لديهم، حيث يسعى الفنان دائماً لإثبات جدارته .



أحمد خميس: أهم ما ميز الدورة

هو وجود ندوة دولية عن فنون

الأداء بالإضافة لتنوع المسابقات

هو وجود ندوة دولية عن فنون الأداء، بالإضافة إلى التنوع في المسابقات وتكريم المسرحيين ممن لهم تاريخ طويل في المسرح المصري، منوهاً إلى ضرورة أن تراعي إدارة المهرجان أن يكون للمكرمين تاريخ وتخصص دقيق في اتجاه التجريب. وأضاف:

من الظواهر الجيدة أيضاً تكريم إدارة المهرجان أسمى مهمين في تاريخ المسرح وهما د. حسن عطية، ود. سناء شافع.

وتابع «كانت هناك أخبار عن المطبوعات ولكننا لم نر شيئاً منها خلال المهرجان، كما واجه عرض الافتتاح مشكلة كبيرة في التوجه: هل هو عرض مسرحي بمعنى الكلمة أم مجرد عرض احتفائي، فافتتاح المهرجان له شروط جمالية تختلف عن العرض المسرحي المتعارف عليه، كذلك تسبب عرض الاحتفال بيوم المسرح المصري في غضب البعض بسبب عدم ذكر تاريخ المسرح المستقل، فعلى الرغم من الإشارة إلى المسرح المستقل فقد كانت إشارة ضعيفة، مقارنة بما تم فرده للمسرح الحكومي.

وتابع أحمد خميس: أما بالنسبة لمسابقة مسرح الحظر فقد لاحظ كثيرون أن العرضين المشاركين من مصر لم يقدموا من قبل، حتى على

وتابع «اعتمدت إدارة المهرجان على كوادر شبابية متحمسة ومجتهدة ولكن ينقصها خبرة إدارة مهرجان دولي بهذا الحجم، هي إدارة جيدة ولكنها ليست في مستوى المهرجان التجريبي. ويحسب لإدارة المهرجان اختيار العروض بعناية في مسابقة دكتور حسن عطية للعروض الحية، وجميعها مميزة، ويجب أن نضع في الاعتبار أنها دورة خاصة للغاية وأقيمت في توقيت قياسي، وأن العودة مرة أخرى لخشبة المسرح كانت بمثابة الحلم .. كانت فترة التوقف طويلة وكنا متشوقين لعودة المسرح، لذا اعتبره مجهوداً محموداً من قبل إدارة المهرجان خروج المهرجان بصورة جيدة، وأتمنى في الدورات المقبلة زيادة كوتة العروض المصرية على أن يشترط فيها التجريب.

#### الندوة الدولية

فيما أشار الناقد أحمد خميس الحكيم إلى أن أهم ما ميز الدورة

عز حلمي: العروض

الحية لم تكن تجريبية



حازم شبل: أغلب العروض المشاركة في مسابقة

«الحظر» صنعت خصيصاً للمهرجان ولم تعرض من قبل!



بمناسبة حصولها على المركز الثاني بجائزة د. حسن عطية بالتجريبي:

## دعاء حمزة: الجائزة بمثابة هدية من أستاذي الراحل الباقي د. حسن عطية



### «مفتاح شهرة» دعوة لاستعادة وتحقيق الألام المنسية

يكون عيسى العوام أو صلاح الدين الأيوبي و تحلم شهرة بدور شجرة الدر الفنانة تحية كاريوكا، وهكذا بدأوا في تجسيد بعض المشاهد الشهيرة في أفلامنا ومسرحيانا. ثم راح كل منهم يتحدث عن مآساته وحياته بشكل يجعلهم أكثر قرباً من بعضهم البعض.

العرض بالنسبة لي لم يكن فقط أفلام الكومبارسات، إنما أفلام أي إنسان، فقد حاولت التركيز على فكرة الأفلام المنسية للناس العادية.

بدأت أفكاره في العرض 2016 وبدأت كتابته فبراير 2017، وانتهت منه في يوليو 2017، وبعدها بدأت البروفات، وتم عرضه ما يقرب من 16 مرة، كل فترة أقوم بتقديم ليلتين عرض نظراً لأننا فرقة مستقلة لسنا مدعومين من أي جهة إنتاج، و الإنتاج هو جهد شخصي.

– ما رأيك في الدورة الـ 27 من المهرجان التجريبي، وما

ويقالون بالكثير من بالإهانة والقسوة، والتجاهل و يحصلون على أقل مما يستحقون»، بدأت أراقب حكاياتهم وبخاصة الفنانة فايزة عبد الجواد، و الفنانة فاطمة كشري، وبدأت الكتابة عن فكرة «الكومبارس» ويعد هذا النص هو أول نص مسرحي أكتبه، والحكاية تبدأ بطرد الكومبارسات «مفتاح» و«شهرة» من المشهد، وقد سكب «مفتاح» كوب الشربات على فستان «شهرة»، فتم تغييرهما لأن المخرج ليس لديه وقت لأن ينتظر أن يقوموا بتغيير ملابس العروس وأثناء محاولاتهم أخذ أشياءهم من أغلق مساعد المخرج باب غرفة تغيير الملابس عليهم بالتراس من الخارج. وخلال 50 دقيقة نرى الكومبارسين «شهرة» التي أقوم بدورها، و«مفتاح» الذي يقوم بدوره الفنان «عماد إسماعيل»، يتعاركان كالقط والفأر، حتى يدركان أنهما داخل غرفة ملابس بها أزياء أدوار البطولة التي طالما حلموا بارتدائها، وكان مفتاح يحلم بأن

الفنانة دعاء حمزة ممثلة ومخرجة وكاتبة مصرية حاصلة على ليسانس آداب قسم اللغة الانجليزية ودبلومه من المعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون. درست بقسم النقد والدراما بالمعهد العالي للفنون المسرحية، وشاركت في عروض تمثيل وحكي وإلقاء شعر وغناء وعمل دوبلاج وإلقاء صوتي مع العديد من الفرق، من أهم أعمالها «الرمادي» و«صح النوم» و«الدرس» و«الجراد» و«قوس قزح» و«نهاية العالم ليس إلا» و«من غير أسامي»، حصلت على جائزة خاصة عن دورها في العرض المسرحي «الدرس» في المهرجان القومي للمسرح المصري عام ٢٠٠٩، وأسست فرقة اللعبة المسرحية عام ٢٠١٤، كما مثلت وأخرجت عملها الأول مونودراما «صح النوم» عن النص الإيطالي «نوبة صحيان» للكاتب داريو فو وكتبت معالجة درامية للنص. تم اختيارها للمشاركة من قبل لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة في يوم المرأة العالمي مع رائدات المسرح المصري الفنانة القديرة سمير عبد العزيز ومصممة الأزياء نعيمة عجمي والناقدة مايسة زكي ود. عابدة علام، وأخيراً فاز عرضها «مفتاح شهرة» بالمركز الثاني في مسابقة د. حسن عطية (يرحمه الله) للعروض الحية بمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته ٢٧١، وعن تلك الجائزة والعرض الفائق وأسئلة أخرى كان لـ«مسرحننا» معها هذا الحوار.

حوار: إيناس العيسوي

– حديثنا عن العرض المسرحي ..

«مفتاح شهرة» هو من إنتاج فرقتي «اللعبة المسرحية» التي أسستها عام 2014، بهدف تقديم عروض عن أشخاص وموضوعات وحالات إنسانية، قدمت من خلال الفرقة أول عروضها «صح النوم» عن «نوبة صحيان» للكاتب داريو فو و كان يدور حول أم عاملة و شاركت بهذا العرض في مهرجان دولي بألمانيا، كما تم عرضه على هامش المهرجان القومي للمسرح، بعد «صح النوم»، بدأت أفكر أن أقدم عرض ديودراما، وهذه هي طبيعة الفرقة أن لا تزيد عن ثلاثة أفراد، ممثلين على المسرح بحد أقصى، طوال فترة تفكري كنت دائماً منشغلة بفكرة «الكومبارس» وأرى أنهم يعشقون عملهم و

الفلكي و حدثني بعد العرض في مكالمة طويلة، عن إعجابه بالعرض ورؤيته عنه. هو قيمة كبيرة، و أن تكون الجائزة باسمه، و أحصل على المركز الثاني فهذا شرف كبير لي، وشرف أيضا أن تكون رئيسة لجنة التحكيم هي د. هدى وصفى، فهي بالنسبة لي تعني «الهناجر» و تعني «المسرح القومي» في التسعينيات، وبالطبع لي الشرف أن يكون ضمن لجنة التحكيم المخرج هاني المتناوى وهو من أهم مخرجي التيار المستقل والفنان سيد رجب والموسيقيار هشام جبر ود. محمد الغرابوي.

– حديثنا عن شعورك بعودة الضانين المستقلين للمشاركة في المهرجانات المسرحية؟

الفرق المستقلة تُشارك في المهرجانات، بدايةً من التسعينيات، و كانت تصدر المشاركة في المهرجانات، والمسابقات الرسمية، وكانت مشاركتها بارزة جداً، لأن تجاربها فيها تجديد في شكل المسرح والمشهد المسرحي، وهناك المخرج الراحل محمد أبو السعود ونورا أمين وخالد الصاوي وآخرون، جميعهم لهم فضل كبير أن أتعرف على المسرح المستقل، ولكن في تلك المرحلة كان يضم هذه الفرق «بيت» كمركز الهناجر للفنون الذي كان داعماً للتجربة، وكان للنقاد دور كبير في دعم تجارب المسرح المستقل، ومنهم د. نهاد صليحة التي أهديت لها عرضي «مفتاح شهرة» هي والفنانة فائزة عبد الجواد، ولكن في السنوات الأخيرة أصبحت مشاركات العروض المستقلة ضئيلة جداً أو غير متواجدة في المهرجانات، لماذا؟ لا أجد إجابة. ما خلق حالة من الإحباط لدى الكثير من الفرق المستقلة ومع ذلك كان لدى إصرار وصبر على التقدم للمهرجان حتى لو تم رفضي أو تم العرض على هامش المهرجانات، واعتقد أن تنوع العروض أمام لجنة المشاهدة أتاح لعروض التيار المستقل المشاركة من خلالي ومن خلال الزميل المخرج أحمد فؤاد وفرقته «صوفي» وقد شارك بعرض «بلا مخرج» بالإضافة للفنانة ريم حجاب التي شاركت بعرض «كارمن»، ما أعطى أملاً للمستقلين الآخرين، وأكرر حتى الآن لا أعرف سبب قلة أو غياب الفرق المستقلة عن المهرجانات؟ وهذا يُسأل عنه القارئ على ذلك؟

– ما المشاكل التي تواجه الضانين المستقلين؟  
المكان ثم المكان، كيف استطع أن أقدم مسرحاً بدون وجود مسرح؟! لم يعد هناك أماكن للمسرح، وحتى الأماكن التي كانت متاحة بأسعار مناسبة للأسف تم غلقها مثل ساحة روابط، وللأسف نضطر أن نُؤجر مسارح باهظة الثمن، وحتى نستطيع أن نحصل على هذه المسارح، فلا بد من أن نجعل تذكرة الدخول مرتفعة، وأنا أرغب أن أقدم مسرحاً لكل الفئات بأسعار في متناول الجميع. وأرى أن الحل هو استضافة مسرح الدولة للعروض المستقلة، بالإضافة إلى فتح مسرح الهناجر أمام المستقلين وقد كان منقذاً لهم في الماضي، حيث كان يستضيف أهم التجارب المستقلة، والورش.

–كيف ترين مستقبل عرض «مفتاح شهرة» الفترة القادمة؟

حالياً أعمل على نص جديد لفرقتي وهو «اللعبة»، سيظهر للنور في 2021، مدته لا تتعدى الساعة، وإن شاء الله سيتم فتح موسم جديد لعرض «مفتاح شهرة» ولكن لم أقرره بعد نظراً للظروف الحالية، فمن الصعب على الفرق المستقلة أن تُقدم عروضاً بنسبة حضور كما فعلت الدولة، لأن ذلك يشكل تكلفة كبيرة، ولكن أتمنى قبل انتهاء العام الحالي أن نُقدم ليلتين على الأقل، وأشكر كل عناصر التجربة بدايةً من فرقتي «اللعبة المسرحية». وبطل العرض الفنان عماد إسماعيل. وأداء صوت المخرج للفنان محمد جمعة، تصميم إضاءة صابر السيد وتنفيذها سيد النجار وموسيقى حازم شاهين وتوزيع ومكساج رفيف عدلى وتصميم ديكور وملابس نشوى معتوق وليلى عمرو حُسن وتصميم بوستر عمرو حُسن وتصوير البوستر حسن أمين ومُخرج مُنفذ العرض نورا فوزي.. العرض من تمثيلي وتأليفي وإخراجي،



## استضافة مسارح الدولة لعروض المستقلين حل جيد للتصديي للسماسة

كثير من الفنانين لجأوا إلى الموبايل والتصوير بالكاميرا كمحاولة للاستمرارية في تقديم الفنون، لذلك رأيت أن قرار إقامة تلك الدورة «الاستثنائية» قراراً حكيماً جداً.. العروض المصورة ومسابقة مسرح الحظر أفكار رائعة جداً، وقد استمتعت بمشاهدة تلك التجارب سواء أطلقوا عليها مسرحية أو غير مسرحية. كما أن مسابقة العروض الحية صنعت حالة من البهجة والسعادة بعد فترة الحظر، المسرح الحي جعلنا نشعر كأن الروح عادت لنا من جديد، وفكرة خلع الكمامة والتمثيل بدونها والوقوف على خشبة المسرح، يجعلك تقدرين وتشعرين بقيمة المسرح. أما عن الجائزة فقد كان د. حسن عطية من أساتذتي الذين أعتز بهم ومن حسن حظي أنه حضر هذا العرض عند عرضه على مسرح

شعورك نحو جوائز مسابقة د. حسن عطية وحصولك على المركز الثاني فيها؟

لا أستطيع تقييم الدورة التي شاركت فيها، لأنني لم أشاهد الكثير من عروض المسرح الحي، و هي دورة مختلفة، و «استثنائية»، فالعروض الأجنبية «أونلاين» نظراً لظروف الجائحة، وقد شاهدت عرضين أونلاين، وللأسف لم أتمكن من مشاهدة كل العروض. لم أكن مع إلغاء هذه الدورة، وأثناء الحظر قمت بعمل مشروع أطلقت عليه اسم «قصيدة مُصورة» وهي قصيدة لصالح جاهين أقوم بإلقائها بشكل مصور بأداء درامي، وهناك فنانين آخرين قاموا بتقديم أشكال أخرى من الفنون كالرقص المعاصر وغيره، و



## غياب الفرق المستقلة عن المهرجانات سؤال يحتاج لإجابة

## بعد تكريمه بالمهرجان التجريبي القدير فهمي الخولي: المسرح عمري وأشعر أنه لم يمر بلا جدوى



المخرج القدير فهمي الخولي، مسيرة مسرحية مشرفة ورحلة عطاء استمرت لستة عقود، حيث عين في فرق التلفزيون المسرحية، فرقة المسرح الحديث في أكتوبر ١٩٦٣ وما زال يتمتع بعروض ناجحة عظيمة باهرة سواء لمسرح الدولة أو للقطاع الخاص، عمل مع معظم نجوم الفن، ويرجع إليه اكتشاف الكثير من الفنانين مثل محمود حميدة وفاروق الفيشاوي ورعدة وأحمد زكي وعبلة كامل وغيرهم. كما كان له دورٌ محوريٌّ في تقديم أسماء كبيرة من كبار مخرجي المسرح الحاليين مثل خالد جلال وأشرف زكي. حصل على العديد من الجوائز مثل جائزة الدولة التشجيعية والتقديرية وجائزة التفوق. وبها هو اليوم يكرم في بيته في عرينه في مهرجان المسرح التجريبي للتأكيد على أهمية التواصل بين الأجيال وللتأكيد على فكرة احترام أصحاب الفضل والسبق والاعتراف بما قدموه وما يقدمونه خلال مسيرتهم الفنية. جريدة «مسرحنا» تهنئ المخرج الكبير على هذا التكريم وتنتهزها فرصة للتداول معه حول مشواره الفني.

حوار: هبة الورداني

- بداية ماذا يمثل لك التكريم في الدورة الأخيرة من مهرجان المسرح التجريبي؟

المسرح التجريبي تحديداً يمثل لي حُباً خاصاً فقد كان لي الشرف أن أكون واحداً من ثلاثة كُنا اللجنة التحضيرية للمهرجان، فبعد عودتي من أمريكا صدر قرار من الوزير الأسبق فاروق حسني بتكليفني أنا وأستاذ محمد سلماوي والدكتور حمدي الجابري بتكوين اللجنة التحضيرية لمهرجان المسرح الحر الشبابي فاجتمعنا وتساءلنا لماذا لا يكون مهرجاننا تجريبياً ودولياً يحمل اسم مصر، ويصبح للقاهرة مهرجانها التجريبي المسرحي الدولي، فتحمس السيد فاروق حسني للفكرة وكان المهرجان على مدار 23 دورة، ثم تولى إدارة المهرجان بعد ذلك الدكتور فوزي فهمي شيخ النقاد، ثم توقف المهرجان واستطعنا لجنة عُليا أن نعيد المهرجان مرة أخرى ووافق دكتور جابر عصفور وعاد المهرجان من جديد.

- قدمت عروضاً كثيرة ومهمة مثلت مصر في مهرجانات عربية وأجنبية.. هل من الممكن أن تحدثنا عن أهم هذه العروض بالنسبة إليك؟

الحمد لله خلال مسيرتي المسرحية قدمت عروضاً لاقت نجاحاً كبيراً كما ذكرتٍ سواء داخل مصر أو الدول العربية أو حتى الأجنبية،

كنت واحداً من ثلاثة فكرنا في إقامة التجريبي

وشكلنا لجنته التحضيرية



استمرت في العرض لمدة خمس سنوات، ونجحت جماهيريًا حتى إنها حصدت 10 ملايين جنيهه وقتئذٍ باعتراف المنتجين أنفسهم، وهو رقم مهول في وقتها، ومسرحية «عشرة على باب الوزير» بطولة فرقة الفور إم وهي مسرحية تليفزيونية استمرت تعرض لمدة ستة أشهر على مسرح الهوساير ثم على مسرح المدبوليزم ثم عرضت في باريس في الأولمبيا. أنا مؤمن أن لكل مقام مقال، حين أقدم عرضا للقطاع الخاص فأنا مؤمن بأنني وكيل المنتج أعتبر نفسي أنا صاحب رأس المال ولا بد أن أرد لصاحب رأس المال أمواله ومكسبه أيضا، لأن هذه هي معايير المسرح الخاص. فمثلا اعتبر النقاد مسرحية «حمري جمري» مسرح الكباريه وكنت أوافقهم على ذلك فكان حسن الأسمر ينزل إلى الجمهور ويغني ما يطلبه منه الجمهور وترقص صابرين على هذه الأغاني، فهذه مقاييس المسرح التجاري، لكن حين أقدم «لن تسقط القدس» أو «الوزير العاشق» أو «سالومي» أو أي عمل من الأعمال الجادة سواء لمسرح الدولة أو حتى للقطاع الخاص فلا بد أن أقدمها بمعايير مسرح الدولة وبعلمي ومعرفتي بجمهور مسرح الدولة، فجمهور مسرح الدولة يهتم أن يرى نفسه ويرى واقعه الذي يحلم به وما يتمناه وما يفكر فيه. وفي كل الأحوال سواء عام أو خاص لا بد أن تقدم المسرحية للجمهور المتعة السمعية والبصرية والوجدان والفكر وأيضا الضحك لا بد من متعة فلا يمكن أن يكون العرض جامدا جافا، لان المسرح رسالة، من خلالها نخاطب وجدان المتفرج، المتفرج قبل العرض لا بد أن يكون مختلفا عنه بعد العرض، لا بد من إضافة معرفة وتزويده بالثقافة، وبذلك يكون هو أكبر داعية للعرض. فمثلا مسرحية «اثنين تحت الأرض» كان الجمهور يدخل العرض أكثر من 15 مرة، وكانت للمسرح القومي بطولة فاطمة التابعي ومحمود مسعود وأحمد فؤاد سليم ومن تأليف محمد سلماوي، ورغم أنها قدمت خلال موسم الصيف فقد استمرت ستة شهور يوميا «كومبليه» وكانت تقول إن الحياة في وسط المجاري تحت الأرض أفضل من الحياة فوق الأرض. فالجمهور كان يشعر أنها تعبر عنه وعن واقعه فكان يعود مع جيرانه أو أصدقاؤه أو أولاده.

– ماذا يمثل لك المسرح بعد كل هذه المسيرة؟

المسرح عمري وأشعر أنه لم يمر بلا جدوى، والتكريمات تؤكد لي أن العمر الذي فات لم يكن بلا فائدة، ورغم كل الأزمات التي يعانها المسرح، لكن الأمل يعود إلي حين أخرجُ عرضا وأجد الصالة قد امتلأت والجمهور يعود مرة واثنين وثلاثة، وهذا ما يجعلني أقول: «ما ضاعش العمر يا ولدي».

وهي تقديم خمسة عروض في اليوم الواحد على خشبة مسرح السلام. نبدأ بعرض للأطفال في الساعة الحادية عشرة صباحا ثم تتوالى بقية العروض الأربعة، أيضا افتتاح «قاعة يوسف إدريس» في المدخل القديم لمسرح السلام، وأستطيع القول إن مسرح السلام في عهدي كان لا يغلق بابه سواء بعروض أو بروفات.

ومن خلال إدارتي للمسرح الحديث قدمت مخرجين هم كبار الآن ما يقرب من خمسة وثلاثين مخرجا منهم الكبير خالد جلال من خلال مسرحية «الللمبة» والدكتور أشرف زي، حين كنت مديرا عاما لمسرح الغد قدمته في «شقيقة ومتولي» وحصل بها على جائزة الدولة التشجيعية.

– تحدثنا عن مسرح الدولة فهل تسمح لنا أن نتحدث عن المسرح الخاص وتحديدا مسرحية «حمري جمري» ألا ترى مدى التباين والاختلاف بين عروض مسرح الدولة ومسرح القطاع الخاص بالنسبة إليك؟

أجاب: «كل حاجة بموازيتها» مسرحية «حمري جمري» مثلا

فمثلا مسرحية «الوزير العاشق» بطولة سيدة المسرح السيدة سميحة أيوب والعظيم الراحل عبد الله غيث، وتأليف الشاعر الكبير فاروق جويده. أيضا مسرحية «سالومي» بطولة النجم القدير ونجم الفيديو حينها نور الدمرداش ورغدة وكانت هذه المسرحية هي ثاني عمل لرغدة، حيث قدمتها من قبل لأول مرة في مسرحية «الرهائن» سنة 72.

أيضا من أهم الأعمال لدي مسرحية «لن تسقط القدس» للراحل نور الشريف وعفاف راضي ولقاء سويدان ونجوم كبار آخرين. ومن المسرحيات التي أتذكرها جيدا في البدايات أيضا مسرحية «ليلة جواز سرتو» المأخوذة عن «زواج فيجارو» التي أعدها الشاعر العظيم عبد الرحمن الأبنودي شعرا ودراما ومسرحا وكانت من ألحان إبراهيم رجب والوجه الجديد حينها عمار الشريعي.

– وماذا عن تجربتك كمدير عام للمسرح الحديث؟ ماذا تذكر عن تلك الفترة؟

حين كنت مديرا للمسرح الحديث، قدمت تجربة غير مسبوقة



قدمت خمسة عروض في اليوم الواحد حين

كنت مديرا للمسرح الحديث

# المسرح من التقليدي إلى التجريبي

## .. في ثبات



وليد عوني

لكل فيلسوف رؤيته، وفي كل رؤية شيء من الحقيقة، غير أن رؤية ما قد تمتاز عن غيرها، لا فحسب بفضل عمق وخصوصية، وللشمولية ما تصوره، وإنما أيضا بفضل الأسلوب الذي به تصور لنا ما تريد أن تصوره، وهو أمر يتوقف على مدى دقة الرؤية وضبط أدوات الإبصار بحيث يمكن معاينة سائر تفاصيل المشهد الذي نراه، وهي تفاصيل تتداخل فيها الخطوط والألوان والإظلال. إن هذا التوصيف ليصدق إلى حد كبير على رؤية أرنولد هاوزر Arnold Hauser، وهذا التوصيف بالذات ينطبق أيضا إلى رؤية المخرج أو المفكر المخرج لأدواته المسرحية وخطوط أبعاده لتوظيفه الخاص به كفنانون يقوم برؤية مسرحية منفردة من الذي قد سبقه.

وهنا تكمن مشكلتنا في عصرنا الحالي في المسرح المصري، حيث إننا لا نزال نعيش على حدود ما ورثناه في الخط الدرامي للعوامل الاجتماعية منذ نشأته، فقد ورثنا إرثا راسخا في وجداننا وتراثنا لغاية الآن وهي طريقة الإلقاء اللغوي إلى هيكليّة الموضوع وإلى نقل الجمال الفني والأدبي في مجتمعنا كما كان عليه لينتقل إلى المسرح بالدراما الخاصة به والكوميديا الخاصة به. على أننا لا ينبغي أن نخلط بالمعزى الاجتماعي الأدبي والسياسي للأثر الفني المصري من بداية القرن العشرين، وقيمتها الجمالية للحفاظ على أصالته من جذورها. حيث أصبحت الكلمة الشعبية أداة أساسية لمتناول الحوار ومنتناول كتابة السيناريو لجميع طبقات المجتمع لتصبح الصلة حميمة في المسرح، فأصبح الجمهور هو أهم من المسرح وأهم من النص. حتى باتت عادات الحركات الجسدية عندنا نابعة من زوايا وخبايا بيئة الشوارع والأزقة والبيوت والعائلة... وهكذا فعلت السينما المصرية وهكذا كتب أدباؤها. كان الشارع والشعب هما القصة تترجم إلى المسرح تنبر عقول كبار الكتاب والأدباء والمخرجين ليعطي أداة خاصة للفن المسرحي العميق وعمق رؤيته الشعبية.

إذن، المسرح ولد من الشارع وأتينا به إلى المسرح بواسطة كتاب وأدباء كبار، ومن ثم اتجهنا إلى كبار الكتاب العالميين، وترجمت قصصهم المعروفة والمتحولة إلى لغة المسرح قبل ولادة الرواية من عند "شكسبير" إلى كتابة الرواية عند "برشت" وبدء عصر التحولات في القسم الثاني من القرن العشرين للدراما والكوميديا، وأخذ بعضهم في تغيير المكان والزمان وحتى في النص، واختفت تابعية الفكرة، فالبدائية أصبحت نهاية، والنهاية أصبحت بداية، ودخلنا إلى تغيير صميم القصة الدرامية وتحولها إلى كوميدي

والعكس، وحوّلنا السياسة إلى كوميديا بحتة. وفي ثقافتنا قد مصرنا كل هذه التحولات فكاد الأدب الغربي أن يصبح من غير هوية، وكنا هنا في مصر نؤكد على هويتنا المسرحية رغم الدخول إلى التجريب دون التفكير به، وكل هذا قبل وصول حركة الرقص المسرحي الحديث في العالم في الثمانينات، ثم في مصر بداية التسعينيات الذي طغى على الكلمة ونشأ مكانه الفكر ورؤية على شكل رموز حياتية لمسرح جديد أعجب به الكثيرون وانزعج منه الأكثر ما بين رقص وإبداع حركي يترجم الحالات المسرحية الجديدة والحياتية. وتفجرت آفاق جديدة نحو حلقات متكاملة للعصر البصري وهي "السينوغرافيا" وتغير معايير هيكليّة إضافة إلى النور، والظل، والألوان، وقد فرض الديكور سيطرته في بعض الأحيان وأصبح أهم من الموضوع نفسه فيذهب إلى تفسير لغة الإبهار بأنه أهم من الكلمة، وهكذا أتى المولود الجديد للفكر الجديد، والتيار الفكري يجمع انعكاس المجتمع لكل ما يحتوي من الأدب والفن السينمائي، والسياسة، والطبقية، والعنصرية، والدين والفنون التشكيلية وكل الفنون وحتى الهندسة والنحت ووضعنا كل هذا في هندسة تكنولوجيا الفضاء والفراغ والأشكال المتحركة. ذهبنا إلى مزج الأزمنة ومزج التاريخ وإعادة صيغة التقاليد العالمية والمحلية، وجعلنا من السير الذاتية لشخصيات مهمة عادة وعاشت على المسرح تتكلم أو ترقص، وجعلنا كل ما هو غائب حاضرا وأعدناه إلى الحياة بعصره الكامل ولن يعود إلى الموت. هكذا تجدد المسرح إلى مرتبة أعلى، فلم يعد يخص الإرث الشعبي بل تحول إلى عدة مدارس تخص فقط مدرسة لكل واحد منا مدرسة، المخرج والمؤلف والمصمم، وابتعدنا عن قانون وقواعد

المسرح التقليدي، لأن التطور في كل شيء مطلوب والمسرح المصري أيضا لا مهرب وجب عليه التطور ليضع مكانته على الخط العالمي، وحقا تطور بجدارة ولكن ببطء من خلال مخرجين واعدنين تناولوا مسيرة ما يحبه الجمهور، وما يطلبه ويحس به الجمهور، من خلال كل المواضيع التي أثبتت من خلالها المسرح القومي الذي أصبح منارة للمسرح العربي بقوة، وتربعت حرية الفكر والموضوعات الجريئة وفرد أجنحته على انتشار هذا الفكر والأدب في البلاد العربية، واستقطب الكثير من الممثلين والمخرجين والكتاب العرب إلى مصر، وبعدها تعددت المسارح من كل أركان القاهرة..

وهذا التطور المسرحي الدرامي قد تكاثر من الكتاب والمؤلفين والمخرجين رغم مرور البلاد في أزمنة سياسية متكررة محلية وإقليمية وعالمية خاصة بعد حرب أكتوبر 1973.

ويدخل المهرجان التجريبي بقوة في عام 1988 على يد مؤسسه الفنان الوزير الأسبق فاروق حسني، وسطع من خلال هذا المهرجان مخرجون مميزون في مفهوم التجريب، ولكن بقلّة حيث أتت محاولات كانت صعبة لمفهوم الانتقال السريع والمفاجئ في المسرح التقليدي إلى صدمة التجريب، مما أثار غضب البعض بتسميته "التجريبي"، رغم المجهود الفكري وطموح شباب ينادون بالتجريب والتواصل مع الخط العالمي ولإثبات الوجود أمام عروض أجنبية حاضرة بقوة من كل مجتمع ومن كل اختلاف المدارس واختلاف قراءة المسرح وجماليات وتحديات والتحرر في الآراء وتفسيرات رمزية اجتماعية باللغة الأهمية.. ورغم كل هذه السنين والأيام المثمرة ما قبل ثورة يناير وما بعدها لا يزال هناك عروض راسخة في التقليد الجماهيري محافظا على الهوية المسرحية المصرية.

هذه النقطة بالذات التي أتكلم عنها، وهى الارتقاء إلى الجديد، إلى الإبداع، إلى التغيير، ولم أجد أي عرض في العروض المتسابقة تحت مسمى التجريب المصري الخاص بلغتنا الشرقية إنما هناك شبه الاتجاه إلى التجريب بل إن هناك سيطرة على أدوات مسرحية جديدة ولكنها ضئيلة.. وليس هناك اعتناء بالسينوغرافيا حيث تبقى الكلمة أو التمثيل هما الأبطال أو أنها نهاية الجملة المكررة هي الدعوة إلى التصفيق لإرضاء الجمهور حيث إن أكثرية العروض تليق بجدارية أن تدخل مسابقة مهرجان المسرح القومي، ممكن أن يكون هناك عروض عظيمة في منتهى البعد المسرحي المصري إن كان بمثابة هيكلية الموضوع والإخراج والتمثيل والسيطرة على الأجواء الكلاسيكية وتستأهل أن تأخذ أعلى درجات التقدير، ولكنه بعيد كل البعد عن معنى أو جو التجريب أو أن يدخل في منافسة المسابقة في المهرجان التجريبي وكأني لا أزال في بداية التسعينيات للمسرح المصري.

في مصر نحن أقوى في مجال المسرح التقليدي، ولا يسعنا إلا أن نطالب برنامج توعية شامل للاتجاه إلى المسرح الحديث أو الرؤية الحديثة النظرة الإبداعية لأننا في القرن الواحد والعشرين وكلمة التجريب لم تعد هي الكلمة التي ستغير مجالات الاتجاهات المسرحية، هناك ما قام به خالد جلال في صناعة الممثل في مصر الذي هو بدوره يقوم إلى تحديث نفسه وأن يصبح مخرجاً أيضاً وليس فقط ممثل أو أنه يتجه إلى السينما أو المسرح أو المسرح التجريبي، ولكن هناك دائماً الأساسي والمدرسة. وبدل أن نكون في قوقعة الماضي وتقليد ما قد رأيناه ونعرفه وجب علينا الاتجاه إلى الثقافة العامة والخاصة وعلى كل مخرج أن يكون له سيطرة على شخصية المؤدي وتفكيره ليقدم ما هو عليه وليس ما يعرفه من قبل. لقد شاهدت عدة عروض شبيهة جداً من بعضها البعض بالنسبة للإخراج والحركة المسرحية وطريقة الإلقاء ومن ثم قراءة المسرح وقراءة السيناريو هي هي، ولسوء الحظ ما يفقد قيمة مسرحنا هو الملل والتكرار والتشابه.

على الرغم من أن هناك عروضاً حية حضرتها كانت في منتهى التجديد المسرحي والتمثيل بدرجات احترافية عالية ونطق لغوي جديد والاعتناء في المكان والزمان واختيار الموسيقى التصويرية. ولكن للأسف الذي يهبط من مستوى الإخراج المسرحي هو الفقر.. الفقر في الملابس والفقر في الديكور والفقر في الإضاءة والإكسسوارات، مما يؤدي إلى أن المخرج يصبح فقيراً أيضاً من خلال أدواته الفقيرة في الإنتاج وحيث تصبح الرؤية فقيرة، وإننا هنا نحد من دراسة إبداعه.. فهذه مسئولية وزارة الثقافة أن ترى ولو حتى بالعين المجردة هذه المشكلة والمكلمة بالروتينيات البيروقراطية القائلة لكل فنان أراد أن يحلم برؤيته الفنية على أرض الواقع. وأقول لكم بصراحة لولا إمكانات دار الأوبرا المصرية في أعمالي الكبرى لما وصلت إلى تحقيق هدف تأسيس الرقص المسرحي الحديث في مصر، والارتقاء به إلى مسارح العالم. لا نقدر أن نذهب إلى الجمهور ونقدم له ما يريد أو ما يريد فهمه!! فهذا يؤدي إلى عدم التطور.. إنما يجب أن نجعل الجمهور يرتقي إلينا إلى المفهوم الجديد، وأن نجعله يحلم أو يسعى وأن يطرح علينا الجواب وأن يكتشف الرؤية والإبهار التي قد تكون مخبأة في داخله وتفجر أفكاره التي حركناها نحن المخرجون. وهذا لا يحصل إلا إذا "أنت المبدع" لا تفكر إلا في البعد الثالث لقراءة المسرح الجديد.

المستقبل والفكر المسرحي الحديث يتبخر وندخل في ثبات عميق ولا نستيقظ منه إلا قبل شهرين من المهرجان المقبل وحينها من جديد نطلق العنان فقط لندخل في المنافسة بين فريق وآخر للفوز. هناك فجوة عميقة زمنية أو حلقة مفقودة تقع لربط مفهوم هذا التطور التقليدي والمسرحي التجريبي، ألا وهي "الثقافة الذاتية" والارتقاء إلى مستوى الشخصي لكل منا والنظر إلى نافذة الغرب مع الاحتفاظ بموروثنا العربي وتحويله إلى الحداثة والتحديث العالمي، مع دراسة الإرث الشرقي وكنوز أدبائنا والذهاب بهم إلى المعاصرة الذي لا مفر منه، والتأكد من أن كل شيء ينبع من الفكر ويرتبط برؤية إبداعية.

وأشدد على أن يكون لكل مخرج أو مصمم أن يكون له أدواته الخاصة وفكره المرتبط برؤيته الإبداعية ولو حتى للحظات عمله، وأن يتفهم موضوع دراسة السينوغرافيا، الرابط الوحيد لقراءة موضوعه والمترجم الوحيد لحالات الفضاء الذي يحلم به، ليعطي مسرحه لغة خاصة به أيضاً ورمزا خاصا به، إن كان حوارا دراميا كوميديا أو مسرحا لغويا، أو مسرحا معاصرا وتقليدياً أو رقصا مسرحيا حديثاً أو مسرح العبث أو الجهايري وغيرهم. أما اليوم حين يطلب مني أن أكون عضواً في لجنة التحكيم ومشاهدة 179 عرضاً مصوراً منهم 69 عرضاً مصرية، أشير إلى

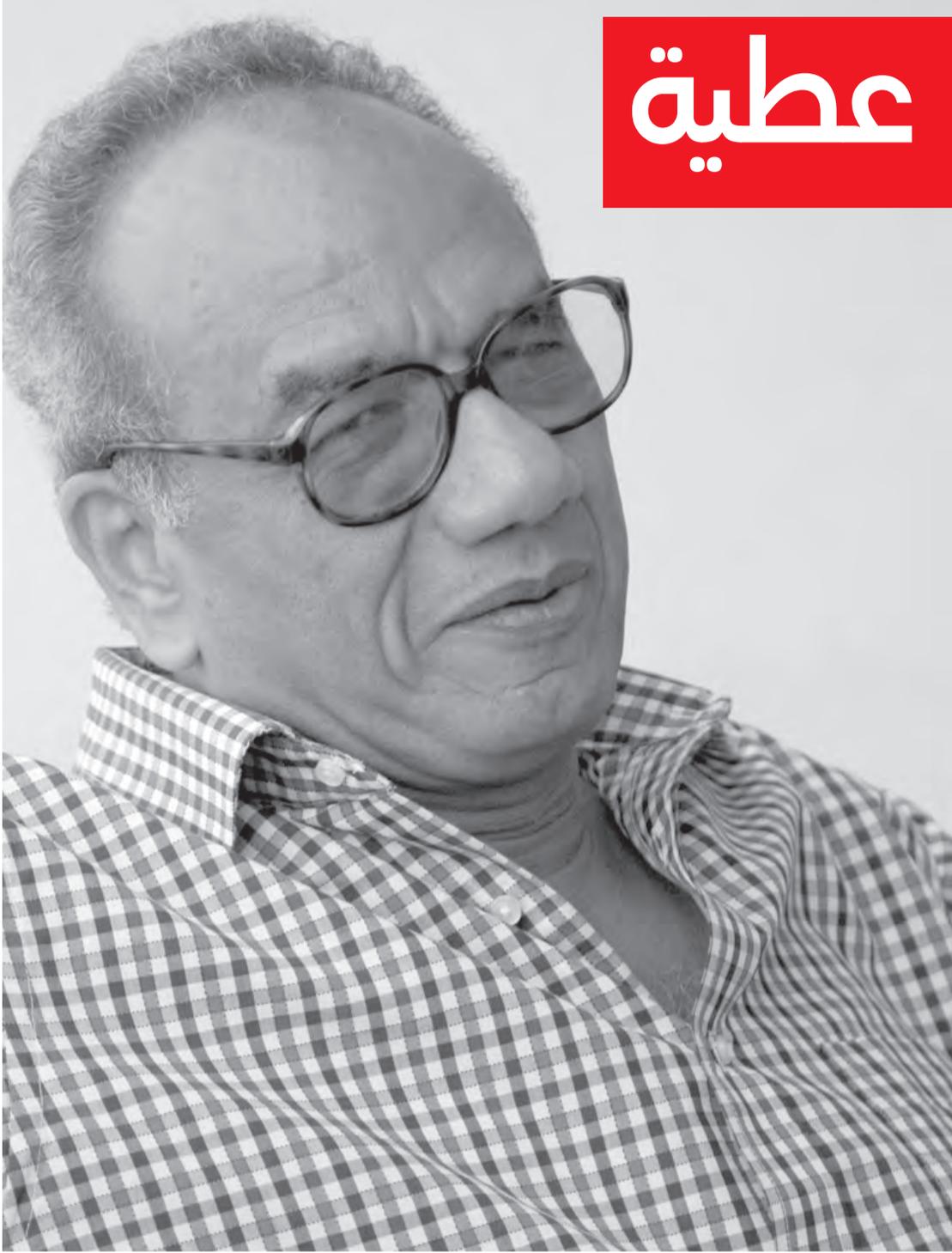
وبعيداً عن الذين أتوا بجوائز المهرجان كان هناك فرق صغيرة مثمرة مختبئة على هامش المهرجان تتجه اتجاهها صحيحاً نحو التجريب، ولم يهتم بهم أحد ولم تسع الحركة الثقافية آنذاك بالتوجيه أو الاعتناء للذين وصلوا لإثبات وجودهم حتى بأعداد ضئيلة رافعين راية التجريب والتطور، فالإتجاه كان فقط للأيام العشرة للمهرجان التجريبي أيام الشعلة المضيئة للاستكشاف لكل ما يقدم، ونيل كل واحد نصيبه بالجوائز للمهرجان.

وهذا على الرغم من إصدارات كثيرة وترجمات العديد من الكتب القيمة التي تنير وتنادي بالتجريب لكبار المسرحيين العالميين والعرب من العديد من المحاضرات المكتفة لشرح الرؤية والفكرة والإخراج من مسرحيين عرب وأجانب، فإن كل هذا يُوقف عند انتهاء المهرجان في اليوم العاشر. أما بعد، ماذا يحصل بعد المهرجان؟

كل شيء يخفي ولا يعود هناك أي توجيه فعلي أو متابعة فعاليات أو وضع برنامج ملحق للتجريب على مدار السنة من انعكاس ثقافي واجتماعي أو ورش موضوعية التجريب في ما قدمته عروض المهرجان، فتنتفض أنوار المسرح بما فيه وتتجه الأنظار من جديد إلى المسرح التقليدي والإرث الشعبي، والأهم هو العودة إلى تشجيع رغبة الجمهور، فيتوقف التطوير الجذري والنظرة إلى



# عن حسن عطية



عبيدو باشا  
-لبنان-

لم أجد حسن عطية جباناً. خياره: لا غدر لأحد، ما دام يمارس النقد بالكثير من التناسق مع النفس. الكفاءة كفاءة والخبرة خبرة. إلا أن الشغل على النقد في مجتمعات مسلمة أمورها للمنظومات السائدة، منظومات دينية واجتماعية واقتصادية، عملية مستحيلة. حيث ناس المسرح عشائري، في معظمهم، حيث ناس المسرح جزء من المنظومة البيروقراطية في التسلسل الهرمي للبيروقراطية. لم يفشل الرجل في التعامل مع المنظومة، حين وجد هوامشه الخاصة، عبر من خلالها إلى حياته الخاصة. حتى وجد نفسه شخصية محسوبة، شخصية دربت نفسها على وظائفها، بعيداً من التحكم بها، ما وفر له إمكانيات التقدم. أدركت، بعيداً من التحقيقات، أن حسن عطية حقق منصبه وسط جماهيره لا في المكاتب، إذ رحلت أعلن لا توافقي مع إجراءات تشغيل حضوره في النقد وفي مساحات أخرى شغلها الرجل، أمام بعض معارفه وتلاميذه، من حيد أشغالهم عن التأثيرات الاعتبارية والمسيسة. ثلاثة من محبيه أجابوا، بالتأكيد على شغله مهامه بعيداً من الابتلاءات السائدة بالعالم العربي. مروى مهدي عبيدو، زهرة المنصور، بشرى عمور. ثلاث سيدات، أصحاب آثار تعلقت بي حتى تتبعتها، لا عبر الإجراءات المفروضة بين الأصدقاء ولا القواعد، عبر الاستجابات التلقائية وتشكيلات البيئات الاجتماعية والثقافية الطيبة. تصدت الصديقات الثلاث لتصنيف الرجل الهادئ. لم أجد فيه رجلاً هادئاً ولا صاحب شخصية ذات ناتج يشبه شخصيته. حين وجدوه مؤسس كيان، وجدوه مؤسس طريقة وأسلوب. لم أخرج من التقصيات إلا على كلام الصديقات المحبات، من جمعتهن علاقات أكاديمية وشخصية بصاحب الشخصية ذات السمة الواحدة على ما تبدو لي. حين إنحازت السيدات الثلاث إلى الرجل في الكلام المتكرر، تخصص الرجل عندي بالتوافق، بعد أن وجدت أن هدوء الرجل هدوء مريب. وأن أصدقاءه لا يتبدلون، أن أصدقاءه أصدقاء داتا جاهزة. ثم، لم يلبث حضوره أن تأسس أمامي على امتداد يقوم على معطيات روحية واجتماعية ووظيفية أثمرت بعض الأسماء المقيدة على قيد الحياة بكفاءة خارج حروب المسرح وداخل حروب المسرح. بعدها، ارتقى الرجل بنموذجه، من عبثية النظرة إليه، إلى قراءة حضوره في بناء الفوقية وبناء التحتية. بنى شرعية شرعت حضور المسرح في منأى عن القراءات الاحتكارية لبعض الأسماء. قراءات ذات طابع عربي وهوى غربي.

على النقد بمنهج النقد الجاهز. مادة تقوم على قوانين جاهزة لا يعيش. عاش مع الدكتور عطية مع ذلك، ما توجب تسجيل الأمر في صالحه كإنجاز. إنجاز من امتلك رقم هويته في سجلات النقد المسرحي، ومكان إقامته في النقد، وعناوين المراسلة الخاصة. حفظ مستندات تجربة الدكتور حسن عطية، توقف أمام الشخص المعني لا أمام آخر. رجل عصامي صنع حضوره بنفسه لا بأيدي الآخرين ولا بالزمام المسؤولين ولا عبر هيكلية التلقائيات. وفر الرجل الرجل ظروفه، وضع تطبيق أنظمة امتثال، إلا أنه ربح عمليات تحسين الحضور النقدي، بحيث سيذكر على الدوام كأحد المصادر الثابتة له. لم يترك الرجل عقاراً فارغاً برحيله. على العكس، ترك مريدين ومحبين وطلاباً، لا يزالون يحفظون الآخرين على هدى ما ترك. حسن عطية اليوم بالتخفي، إلا أنه سيبقى قيمة مضافة على ظاهر، على ظواهر الحياة المسرحية في مصر المحروسة وعواصم العالم العربي.

ما أتاح له أن يتقدم ويستمر على هواجس النقد بوعي حدوده ومتطلباته وتحولاته، وعلى إدارة بعض مطورات الثقافة في بعض المهرجانات المسرحية. هكذا، ارتبط حضوره بشكل عضوي، بالنقد بشكل مباشر ومن خلال ممارسة النقد بإدارة مؤسسات مسرحية، لم يجدها سليمة إلا حين حول بها من خلال تصفيتها من الحضورات السامة والثقافات السامة. أظهرت التحقيقات أنه على حق، ولو أنني وجدت لا على حق في ممارسته أحد أنواع النقد دون غيره: النقد التطبيقي. وهو نقد جار للنقد المدرج في خانات الواقعية الاشتراكية. كشف مستور البنى المسرحية على هذه الطريقة، كشف لا يجذب الأنظار إلى استثمار النقد برحابة النقد لا بحفاظه على قواعده وقوانينه المكررة. نقد لا ليبرالي، يقوم على اقتصاده الجمالي، لا اقتصاد المسرح الجمالي. للمسرح حقوق يغيبها النقد في أحيان. حسن عطية، لم يسيطر على نقده إلا من خلال السيطرة

# د. حسن عطية..

## كاتب بالمعرفة وناقد بالسؤال

وقدرته على اكتشاف البنيات العميقة لكل جنس من الأجناس الأدبية والفنية التي يحلل منظوماتها ودلالاتها، وهو في هذه القراءات كان يقوم بتجريب معرفته بأدوات المنهج، ويجرب قدرته على تسخير المصطلحات، والمفاهيم بما يغني النص المقروء بالوضوح وبالبيان.

عندما عاد الدكتور حسن عطية من إسبانيا التي أنجز في جامعتها (الأونوما) بمدرسة أطروحاته الموسومة بـ(المنهجية السوسولوجية في النقد المسرحي) بدأ يكتب عمرا معرفيا جديدا لمقاربة القضايا الأكثر إثارة في الزمن المسرحي والفني والأدبي المصري موظفا مهاراته في القراءة مدعوما بتخصصه في مجال الإعلام، والتزامه المبدئي تجنب التهافت على المواضيع السطحية التي لا تنتسب إلى عالم الإبداع الحقيقي لأنه كان لا يمشي حيث الخيط مسرعا نحو تبني القراءة الانطباعية السطحية، بل يختار ما يقدمه وهو يعرض ذلك في كل كتاباته التي بقي فيها متأملا بهدوء لمواضيع قراءته لا ينتج إلا ما له علاقة بالتروي، والتبصر، وتحسس مكامن الإبداع في الإبداع، وتأمل ما يفيد القراءة وهو يتسمّع بأناة إلى صوت مواضيعه.

الدكتور حسن عطية في كل المصنفات التي كتبها كان يثبث حضوره القوي في بناء زمن القراءة الحيوية اعتمادا على النقد التطبيقي أولا، ثم على عشقه للنتاجات المصرية التي ظل فيها متمسكا بتدقيق المفاهيم، والمصطلحات، وظل عاشقا للنقاشات العلمية وهو يجادل بالتي هي معرفة وإحاطة بالموضوع كل موضوع يستحق النقاش والاختلاف.

لقد كان الدكتور حسن عطية يحترم الرأي السديد الذي يناقش به رأيا سديدا آخر، لناقد آخر، وكان يدفع بعجلة الاختلاف إلى بلوغ فهم الدلالات الممكنة التي تثبت نجاعة الاتفاق والتجانس بينه وكل طرف يشارك في الجدل وهو النهج الذي بنى به كتبه ومصنفاته النقدية كما ظهر ذلك في كتاب: (الثابت والمتغير: دراسات في المسرح والتراث)، وكتاب: (نجيب محفوظ في السينما المصرية)، وكتاب (ألفريد فرج صانع الأقنعة المسرحية)، وكتاب (زمن الدراما).....

وإضافة إلى الاشتغال على أعلام التمثيل الفني الراقي في مصر فإنه منهجيا كان يبني شخصية كل علم من أعلام الفن المصري على تجميع المفردات، وتكثيف الأحداث، وإبراز المساهمات الجادة في الحياة الفنية المصرية لبلورة المستوى المحترم الذي يكون به الحديث عن الشخصية بشكل مكتمل الجوانب، وهو ما ظهر في كتابي (عزت العلالي ملح الأرض وحلوها)، وكتاب (سنة جميل: زهرة صبار قمرية).

ما خلفه الدكتور حسن عطية من دراسات، ومن مصنفات نقدية ثرية بالمعارف كلها تنطق بتميزه ونجاحه في تدبير مهاراته في إنتاج الخطاب النقدي العارف بشروط القراءة كإبداع، وتفكيك، وتركيب معاني النص المقروء كظاهرة اجتماعية، وهذا دليل قوي على أنه ناقد عربي مبدع متخصص بمرجعياته المتعددة في ميادين الآداب، والفنون المسرحية، وفي الفن السابع، وهي المجالات التي كان يبني فيها بهدوء وروية منظومته القرائية التي جعلت منه ناقدا عربيا استثنائيا في تجربة الإنتاج الأدبي والفني والصحافي في مصر وفي الوطن العربي.



دكتور عبد الرحمن بن زيدان -المغرب

ظلت العلاقة بين الباحثين والنقاد والفنانين المصريين، موصولة دائما إلى المرجعيات العربية، وفي نفس الآن متفاعلة مع المرجعية الثقافية الغربية التي كانوا ينهلون منها المعارف والثقافات والتجارب، وبها كانوا يعمقون فهمهم للتصورات المطروحة والمفاهيم الرائجة لتوظيفها أثناء القراءات التي يقومون بها لقراءة زمن الإبداع العربي بما يناسب الزمن النقدي الأدبي والفني دون التفريط في أصول كل الخاصيات التي تتميز بها عوالم الثقافة في مصر باعتبارها منارة الثقافة العربية التي تصنع بهاء كل الخطابات الأدبية المنفتحة على العالم، وهو ما يمثله الدكتور حسن عطية بوضوح حين كان يربط علاقاته بالثقافة الإسبانية لجعلها نافذة يطل منها على الغرب، لكن بتخصص في المنهج، لا سيما المنهج السوسولوجي.

والدكتور حسن عطية حين عاد من العوالم المعرفية الغربية محملا



# «سما بيضاء»

## ..بين حلم وكابوس



أثير محمد علي

مع تراكم الانشغالات بتنظيرات مابعد الدراما في الفضاء الثقافي العربي، تتقدم فرقة كلنديستينو الشابة لتخوض في تجربة مسرحية ذات حساسية فنية مغايرة. العرض موسوم بـ«سما بيضاء» وهو من تأليف وإخراج وليد دغسني، وقد قدم في إطار الدورة الثانية عشر لمهرجان المسرح العربي الذي نظّمته الهيئة العربية للمسرح.

لعل للفرقة المسرحية التونسية كلنديستينو من اسمها نصيب. معجمياً، تشير الكلمة Clandestino (من اللاتينية) إلى السري والمُستتر والمتواري. ويلجأ المتخفي إلى المناورة على القوانين المكسرة وتجنب رقابة السنن القهرية؛ دافعه لذلك حماية نفسه، أو ربما لا يتعدى الأمر أن يكون خياراً قصدياً بالنسبة للفرقة، بغية ترك حرية التلقي أمام المتفرج كي يتمكن من صياغة قراءته الخاصة. الأمر الذي يبرر تقديمها كفضاء يتخلق من خلال الوعي بجذلية السفور والتجسس، المحاكاة والأسلبة، الإيهام وكسر الإيهام.

تعود بنا المسرحية إلى تقاليد التفكير في النص أسوة بالعرض. وتنزاح عما يمكن أن نعتبره المعتاد والمتوقع في مابعد الدراما، كي تنجز فناً مُستجداً يتأسس على الإبداع الجماعي، ويواشج بين اللذة الذهنية والانفعال الشعوري؛ بل يحتاج في أعراف تنتمي للمسرح الدرامي وأخرى تعود لمابعد الدراما. كما يحتفي بحضور جسد الممثل وأدائه المرهوق وهو يناور على الشخصية وقوة دلالاتها؛ فضلاً عن أنه يركز على الجدل بين البنية اللغوية المكتفية بذاتها، وبين النص الثقافي التاريخي. إلى كل ذلك، ورغم تقاطع هذا الفعل المسرحي مع تجارب فنية عابرة للأجناس، فإنه لا يتغيّر إلا أن يشبه نفسه وهو يعبر عن سيرورة سياقه الزمكاني.

عبئة اللعبة المسرحية: يفتتح العرض بشخصية (هي) حينما تكون جالسة بجنتها الطقسية السوداء في الصالة (الواقع)؛ تخاطب ذاتاً غير مرئية بكلام يفصح عن رغبتها بعقد صفقة معه، من أجل أن يستعيد العقل بوصلته المفقودة، ولتعود (هي) من حيث أتت بقوة قادرة على تحقيق مسعاها. ما تلبث أن تقاطع الممثلة دور شخصيتها عند فضاء الكرخ (الوهم)، أن تنض عنها الجبة الحالكة، وتتبدى برداء أبيض، وتتوجه إلى المتفرج. ثم بتقنية الإبعاد تقدم الاستهلال؛ وتخطب المتفرج بكلام يفهم منه أن العرض هو مقترح يقدمه الفنان، ويقوم على أساس عقد توافقي بين المرسل والمتلقي. كما أن استهلالها يوعز بمفهوم اللعب المسرحي، فما استعارة أوراق اللعب التي تقترح على المتلقي فك شيفرتها، وهي خمسة أوراق مقلوبة، سوى خمسة فصول مسرحية. وعليه، فإن كشف أوراق اللعب هو كشف للقول على مراحل يفصل بينها حين، تكسر عنده الممثلة الإيهام لتذكر المتفرج بوضعه ضمن اللعبة المسرحية، ولتعلق على مجريات الحدث.

الذي اعتبر أن اللغة هي «دار الوجود» وبأن الشعر (و«فن الشعر» عامة) يحاith الفلسفة. بمعنى أن لغة النص تتحدث من خلال الكلام المنطوق والصمت، وتلتقي مع فكرة أن «الوجود في العالم» هو وجود لغوي (وفني)؛ وأن عالم الوجود يتجلى ويتكشف في اللغة الشعرية (الفنية)، وظهور الجمال والجميل في المسرحية ليس إلا أسلوباً تعبر فيه حقيقة ما عن وجودها فيها، من خلال المناورة على التكشف والتستر بأن واحد، الأمر الذي يترك الباب مشرعاً على آفاق تعدد القراءات والتأويل.

من كل ما سبق، يتبدى الشروع في الكتابة بالنسبة لدغسني كما لو أنه يتأق حين يسقط ضوء ما على مساحة الورق، فتنبأ أنامل الفنان تكون بالكلمات المشهديات البصرية... حتى أنه يوقع صمناً تنبثق منه مسموعية النص وإمكانيات المعنى. فمع دغسني نحن في حضرة كاتب ومخرج مسرحي، الأمر الذي يبرر تواشج اللغوي والبصري في عرضه. وعليه، يتلاعب المخرج على مناخات جلاء وقتامة المشهد (كياروسكورو)، يعشق الكلمة مع الحركة الدلالية، واللفظة مع نبض جسد الممثل، والمفردة مع نامة الممثل/ة الإيمائية... ويتك على الدرب أمام المتلقي إشارات متعلقة مع حالات حسية ونفسية وإبروسية قابلة للتأويل، وهو يتكئ بالسنوغرافيا على التصوير التشكيلي والسينمائي.

حفريات في ميثاق الشخصيتين: كما أشرت تظهر شخصية (هي) منذ البداية، وقد عزمّت على إبرام عقد مع (هو).. عقد يخولها حيازة الجبروت مهما كان الثمن. تتبدى الشخصيتان في العرض كمجازين لفكرين، أو لمفهومين متناقضين. ولعل ذلك يُذكر البعض بفيلم «الختم السابع» لبرغمان، والذي يخوض فيه البطل البشري غمار مناوراته مع خصمه (الموت) عبر لعبة الشطرنج. بل يمكن القول أن حيايات الصراع العقلي بين الشخصيتين: (هي) متشحة بالأبيض، و(هو) بالأسود تدل على مناورة مشابهة. وكأن المسرحية بالمجمل هي لعبة شطرنج تدور بين مجازين متناقضين ظاهرياً، بيد أن بطانة ثابتهما الحمراء تدل على سمة مشتركة بينهما، دون أن تفوت الإشارة هنا إلى أن دلالة أحمر البطانة،

يدور العرض حول رجل هاجع، منسي في حالة سبات في ركن مهجور؛ تدنو امرأة من مفازته، وتناديه من غفوته (أو موته الذي أعلنه نيتشه)، برجاء أن يطيل من أمد دنياها، لأنها مُصممة على عقد اتفاق معه يخولها حيازة القوة، التي تؤهلها لإضفاء معنى على حياتها. تضعنا هذه اليقظة البدئية المفترضة لشخصية (هو) التي تتمطى، مع أول إيماء من المخرج إلى مفهوم (السبات، الغيبوبة، النوم) في العرض، والذي سينتكر تبعاً.

استحضر الموضوع مواده الخام من رحلة عشتار البابلية إلى العالم السفلي. وتواري قولها خلف أمثولة «الراعي وعشتار» التي تُسرد في نهاية العرض. وهي حكاية أسطورية تتلخص حول راعٍ يقع بحب عشتار بعد أن أهله جمالها، فندله فيها، وغاب عن رشده، وراح يذبح لها كل يوم شاة قرباناً لها، كي تأكل ويستقيها عنده، إلى أن أقي على ملكه من القطيع، ودال الدهر به، فأخذ يسرق وينهب من قطعان الآخرين واستحال ذئباً. وفي ختام العرض كان لابد أن يقدم ذاته قرباناً لها.

النص المسرحي: خلال العرض لا تُذكر سيرة الراعي، على أن المشاهد المتسارعة الإيقاع، تبنى وفق هذه الحكاية الاسطورية البليغة. ولعل للبعد الميثولوجي أثر في اقتراب النص من الملحمية، بغية نقل الحمولة الفلسفية بعيداً عن رقابة مفترضة؛ فضلاً عن تحقيق النأي الزماني المرجو، بينما حدقة العرض موجهة نحو الحاضر. وعليه، كتب النص بفصحى تنسرب منها شعريّة تعكس المناخ الأسطوري، وتمنح السياق الطقسي مصداقية تساعد على تشديد تأثير كسر الإيهام أثناء حدوثه، أو أداء الدمية الذي تقوم به الممثلة في بعض المقاطع. في معرض الحديث هنا، أود أن أشير إلى أن أي عمل إبداعي حر يختار لغته المناسبة بغض النظر عن القصدية القلبية، أو الرغبة اللا-أدبية المتعالية. ولا يجانب الصواب الإشارة إلى أن النص يهجن في البحث عن أرضية جامعة بين الفكر وبين «فن الشعر»؛ فهو يجادل في الفلسفة بأدواته الجمالية، كما لو أنه يتفق مع هيدجر



تؤكددها. يتفوه القناع بأن ماتراه شخصية (هي) ما هو إلا العالم الذي حلمت به: عالم الشهوة واللذة الأبدية. ويدعوها للنزول إلى القاع السفلي، ويستحثها كي تتم الميثاق معه، وتدفع الثمن ما تنشده. في حين أنها تؤكد له أنها لا ترى شيئاً، ما من رؤية: عدم، ضباب، غباشة، ولعل في كل هذه المفردات استبدالية عن العنوان «سما بيضاء».

يدل تطور الأحداث على أن المتلقي يشهد ما تحلم به شخصية (هي)، بل يرى ما يتفتق عن حلم داخل حلم، داخل حلم... وفي المسار الحلمي يُخرج (هو) تفاعلة معرفة الشبق، ويوحى أنه سيتقاسمها مع (هي)، يقضم منها ويرميها أرضاً، بينما تبقى (هي) فاعلة الشدقين، تنحني وتلتقط التفاعلة وتقضمها، وتقع مغشياً عليها، وتغيب عن الوعي بمشهد يذكر بحدوته «بياض الثلج» للأطفال، وحينما تستيقظ يستند أداء الممثلة على تقنيات الدمى بامتياز، وكأنها في مرحلة الطفولة، وأول الخطو في الإدراك البشري.

هذا يعني أن كل ما يشاهده المتلقي ليس إلا حلم الشخصية التي تحلم بأنها تحلم. وتستحضر عناصر مكتوبة من اللاوعي تأخذ لُبوس الحلم. وفي هذه الأحلام المتتابعة تصل شخصية (هي) إلى أقصى تخوم القوة؛ إلا أن كل ذلك لا يروي عطشها لمعرفة كنه القوة وما تبحث عنه، فشهوة الملك والمال واستسلامها الجسدي (هو)، لم تؤكد إلا عبوديتها، ولم تتكشف لها القوة التي تبغيها. في الوقت ذاته، يتابع (هو) إغراؤها بكل ما يعزز مشيئتها ونهمها، إلا أنها تدرك، بفهمها التجريبي لجدلية السيد والعبد (وخبرتها بالموت عن طريق شقيقه الميثولوجي الكزي)، سر قوتها التي تكمن بحاجته لخشوعها، فتتمرد وترفض أن تؤدي فرض الطاعة اليومي له. ويدرك (هو) محدوديته، بل عوزه كسيد لدمومة عبوديتها، وضرورة غفلتها وعدم إدراكها العقلي.

بيد أن توصلها لكنه القوة، التي كانت تتوسلها، يقودها لتوظيف هذه المعرفة في لعب دور السيد، وهنا تكمن عبوديتها من جديد وإن يمنح آخر. وتنغلق المسرحية على منولوج البداية، وتكرار مشهدية لوحة «الكابوس» وقد رقد (هو) على السرير، بينما جثمت (هي) حاملة سيف السطوة. وكأن المخرج يقول من خلال تكرار مشهدية «الكابوس»، أن العرض بالكامل لا يعدو أن يكون حلم شخصية (هو)، التي يبدو أنها ماتزال في سباتها الأول... وبأن الوجود المرئي في العرض محض منام وحلم في ذهن (هو).

تتبدل وفقاً للسرورة الدرامية كي تواكب سلطان الإغواء، أو تمكّن الشهوة، حتى مضاء الشبق، فاستفحال القسوة والسلطة والعنوت المعنوي والمادي.

من جانب آخر، لا يمكن إغفال حضور معنى الميثاق الفواستي مع موفستوفيليس في البنية العميقة للمسرحية، وإن كان كنه الطرفين الموقعين على العقد في البداية يحتمل تأويلات متعددة، الأمر الذي يمنح العرض عمقاً وحيوية فائقة. بكل الأحوال، يمكن أن يُقرأ الاتفاق الأول في مطلع المسرحية، على أنه ميثاق بين «ذات فاعلة» كلبية القدرة (هو)، وبين «ذات سلب» مُفتقرة للقدرة (هي)، من أجل أن تدرك هذه الأخيرة تبريراً لوجودها. ويجب الانتباه إلى أن تطور الحكمة، والنزال العقلي المتنامي بين الشخصيتين، يسير وفق «جدلية السيد والعبد» الهيغلية. الأمر الذي يؤدي لحدوث انقلاب في موازين القوى بينهما عندما تدور عليهما الدوائر؛ فيتحوّل الطرف الأقوى (هو) إلى الطرف الأضعف، والعكس صحيح، بفعل إدراك جدلية شرطه الذاتي (سيد مقابل عبد)، أو (عبد أمام سيد). ويحدث هذا التحوّل حينما يقع (هو) المتسيد في غرام (هي) المُستعبدة الخاضعة له وللقدر. مما يجعل شخصية (هو) تحاول إبرام اتفاق جديد مع شخصية (هي)، بغية دوام امتلاكها وطاعتها له، لأنه يدرك أن ذلك يمنح المعنى لوجوده وديمومته، أي من خلال وجودها المُستعبد المنقاد له. بيد أن شخصية (هي) تستحيل، بحيادة السلطة، إلى مجاز (المرأة/ القدر femme fatale)، أي المرأة الغاوية التي لا عتق من سطوتها التي تقود إلى التهلكة.

وبعد أن كانت القوة وفق شخصية (هي) تعني الشهوة المنفلتة من عقالها، والمركزة على حيادة الثروة والنفوذ... مهما كان الثمن والتبعيّة للسيد؛ تغدو القوة، كما تهرن التجربة ل(هي) في هذا (العالم السفلي) قوة الإدراك العقلي، ووعي «جدلية السيد والعبد»، فترفض تقديم فروض الطاعة والصلاة لشخصية (هو) في ذروة الحدث الدرامي؛ وتبدأ بالتححرر من أحادية الهيمنة، والانصياع له، بل وتستنسج (السيد) نفسه في كينونتها. وعليه، يتحوّل (هو) إلى البطل التراجيدي، الذي لا بد أن يواجه مصيره ويخضع للقدر، ويدفع ثمن الخطأ الذي ارتكبه بفتح باب عزلته وبرزخ الحوار معها. وهنا يضعنا المخرج في مواجهة الخلل الإنساني في «جدلية السيد والعبد» الهيغلية، التي لا تقبل بذاتين فاعلتين في قطبيها... فاتحاً الباب على المساءلة المعرفية.

### الحلم في العرض وكابوس فوسيلي

منذ البداية يرى المتفرج نفسه أمام خشبة شبه عارية، على



## بيتر بروك يقول:

## ليس هناك أسرار



عبد الغني داود

في هذا الكتاب الصغير الحجم الكبير الأهمية « ليس هناك أسرار » لبيتر بروك - ترجمة : (غريب عوض) من منشورات (كتاب الصواري) بالبحرين (هذا المسرح الذي شارك في تأسيسه رواد التجريب في مسرح البحرين ومن بينهم المبدع (عبد الله السعداوي، وخالد الرويعي)، ومن المعروف ان (بيتر بروك) هو واحد من ابرز مخرجي المسرح في العالم، وقدم الكثير من العروض المسرحية من أبرزها الشكسبيريات من امثال :- « الملك لير»، « هاملت»، «العاصفة» وغيرها، وكذلك « مارصاد»، و«الزيارة»، و«مشهد من فوق الجسر» وتجاربه الرائدة في تقديم عرض « منطق الطير»، «لفريد الدين العطار»، و« الملحمة الهندية «المهابهارتا» وكان قد اصدر كتابين هامين في علم المسرح هما «المساحة الفارغة» 1968، و« النقطة للمتحولة» 1987، اما هذا الكتاب الثالث « ليس هناك اسرار» فيناقش (بروك) التزاوج المحير بين الغموض والبراعة، وبين الإلحاح والتقاليد الضرورية لتحقيق افضل الاعمال على المسرح . وينقسم هذا الكتاب الي ثلاثة عناوين هي : (سر الضجر)، (السمكة الذهبية)، (ليس هناك اسرار)، وهو عنوان الكتاب، ويذهب فيه الي وصف خبرته - مُقدما عرضا نادرا لخطواته في مسار عملة من خلال اخر نتاجاته في ذلك الوقت وهو عرض « العاصفة » لشكبير، وقد يبدو هذا الكتاب صغيرا (103) صفحة، ولكن هناك الكثير من الالهام، والكثير من المتعة، والكثير من الاستثارة، في (محاضراته الثلاث مجتمعه) اكثر مما في مجلد ضخم، ونشير هنا أن (بيتر بروك) ليس مجرد باحث ضليح ولكنه ايضا مخرج ممارس، وشخص يسعده ان يشارك غيره بالدرس والتجريب التي تعلمها من اخطائه - تماما مثل سعادته بمشاركته في متعته وانجازاته ..(فيبيتر بروك) مخرج في حركة مستمرة.. قلق.. ذو روح استفهامية وعالم دقيق وفيلسوف حربي، ومستكشف لا يعرف التعب بحثا في غموض الابتكار البشري وهذا الكتاب يقدم (بروك) في أفضل أحواله، وهو التكملة الطبيعية لكتابة «المساحة الفارغة»، وهو هنا يقدم تجربته في تقديم عرض مسرحية « العاصفة» القائمة على التجربة والخطأ والمصادفة، وعلى أساليب طويلة من التمارين الصوتية والارتجال قبل نطق كلمة واحدة (لشكسبير) وهو بذلك يعد اكثر المخرجين استمرارية في التجديد في مسارح الغرب، باحثا عن ذلك التدريب في بيئة العرض التي سوف تشجع الممثلين على التخلي عن الاحتماء تحت التكرار والابتذال، ومن ثم يطلقون العنان لإبداعهم الحقيقي، ونشير الي ان (بروك) يتحدث عن اربعة اتجاهات في المسرح في كتابة « المساحة الفارغة» وهي (المسرح المميت، المسرح المقدس، المسرح الخشن، المسرح المباشر).

وفي الباب الاول من الكتاب وعنوانه «سر السفر» يشير الي ان محاضراته في جامعه انجليزية بانها كانت مرتكزات كتابة «المساحة الفارغة»، ويعترف بانه لم يستطيع أن يجد الاسلوب الطبيعي للنفاذ الي عقول الناس، ولحسن الحظ اكتشف انه لايد من العمل على خلق مساحة فارغة بعد أن شارك في تأسيس (المركز الدولي للابحاث

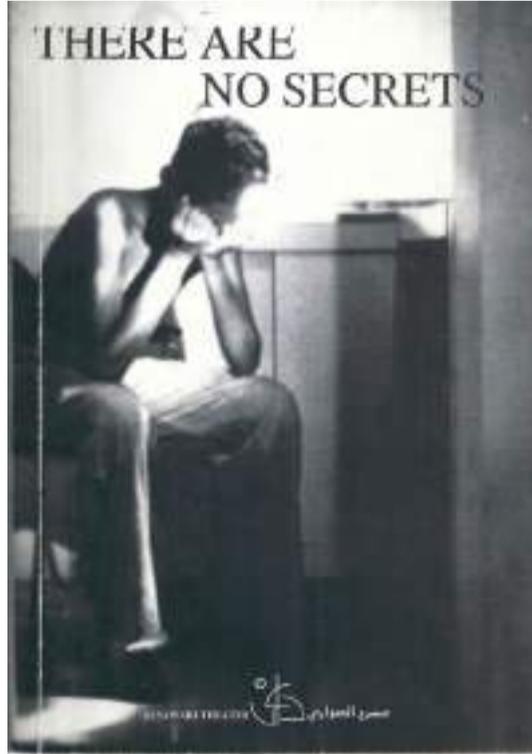
المسرحية) في باريس .. لان (المساحة الفارغة) تجعل من الممكن لظاهرة جديدة ان تظهر للحياة وأنه يستطيع ان يأخذ ايه مساحة فارغة ويطلق عليها خشبة مسرح جرداء، وبذلك تصبح كل بلاد العالم قادرة ان يكون لديها كل ما يحتاجون اليها لإنشاء مسرح، ويذكر انه (في مطلع السبعينيات من القرن الماضي بدأنا في المركز الدولي للأبحاث المسرحية بتجارب خارج ما كان يعتبر (مسرحا)، وفي السنوات الثلاث الاولى بدأ بالقيام بمئات الأعمال المسرحية في الشوارع وفي المقاهي وفي مواقف السيارات في امريكا، وفي ثكنات

الجنود وبين المقاعد في الحدائق العامة في المدن، وادرك ان الفراغ يشترك فيه الجميع، وان المساحة الجيدة هي المساحة التي تتركز فيها كل هذه الطاقات المختلفة، وأنه بدأ تجاربه ولم يكن هناك مدارس او اساتذة يحتذي بهم، ولا يوجد مثل أعلي، لم يكن أي احد يعير أي اهتمام للمسرح الالماني، ولم يكن (ستانسلافسكي) معروفا تماما وكان (بريخت) مجرد اسم، ولم يكن ( انطونين ارتو) بهذه الشهرة، ولم تكن هناك نظريات، لذلك كان العاملون بالمسرح ينزلون طبيعيا من مشهد إلى اخر، وكان باستطاعة الممثلين العظام

العاصفة» لشكسبير الذي قدمه في إنجلترا وبين ذلك العرض الذي قدمه في باريس بعد ثلاثين عاما مجموعة دولية من الممثلين (اثنين من اليابان وايراني، وافريقيون) وكل يستوعب النص بطريقة مختلفة عن الآخر، وقد خبروا التعايش مع بعضهم البعض من خلال تجارب مختلفة، وينتقل الي (النص المسرحي) أي «العاصفة» ويرى ان هناك سوء فهم كبير مرارا وتكرارا (يشل) العمل في المسرح، وفحواة الاعتقاد بأن ما يكتبه المؤلف او معد المسرحية والعمل الدرامي - على الورق هو شكل مقدس، ويقول: (نحن نسي ان المؤلف عندما يكتب حوارا فأنة يعبر عن ارهاصات مدفونه عميقا في طبيعته البشرية، وعندما يكتب تعليمات منصة العرض فإنه يقترح تقنيات انتاج مبنية على طبيعته المسرح في عصره وانه من المهم ان نقرأ ما بين السطور)، ويضرب مثلا (بتشييكوف) الذي يصف حدثا داخليا او خارجيا بالتفصيل الدقيق - لانه بعد موته ظهر الي الوجود شكل جديد من المسرح - وهو (المسرح الحر) (وإذن فإننا لا نعرف ان (شكسبير) على سبيل المثال - أي شكل مسرحي كان في مخيلته، اذ لا يوجد هناك حد للأشكال الافتراضية التي توجد في نص عظيم، ويضرب مثلا بعرض «كارمن» «وان الشيء الوحيد الذي اتفقوا عليه هو ان الشكل الذي استحضرة (بيزية) مؤلف النص - هو الشكل الذي قد يستحضره الان، لذا ففي عرض (بروك) استغني عن كل الديكور حتي يحافظ على العلاقات المأساوية القوية .. لذا فهو ينحاز الي مسرح صغير في مدينة لندن يتمتع بسمعه طيبة، ويصر على وضع الفرق بين الثقافة الحية وبين الثقافة التي انتشرت في العالم، وانتشار العلاقة بين العرض والممول .. لذل يجب توعية الممولين.

ويوضح (بروك) عن قصدة (بالمسرح المقدس)، و(المسرح الخشن) وانهما يتحدان في كل شكل اطلقت عليه اسم (مباشر) بالنسبة (للمسرح المقدس)، وأن الشيء المهم ان تعرف ان هناك عالما خفيا يحتاج ان نجعله مروعا، وهناك عدة طبقات من التخفي، نحن في القرن العشرين)، (وعلينا الان ان ندرك اننا في القرن الحادي والعشرين) أن نعرف جيدا الطبقة النفسية، وان هذه المنطقة المظلمة بين ما هو معبر عنه، وما هو مسكوت عنه - فإن جميع المسارح المعاصرة تقريبا تعرف مكان عالم (فرويد) التحتي العظيم، خلف الابهاء او الكلمات، يمكن ان تكون المنطقة الخفية للأن، الأنا العليا واللاوعي.. من هنا فإن (المقدس) إما ان يكون موجودا على مدي العصور أو انه لم يوجد، أنه من حماقة ان نعتقد ان المقدس موجود على قمة الجبل وليس في الوادي، أو في يوم السبت او يوم الاحد وليس في باقي ايام الاسبوع .. إذن ففي الف من الأشكال غير المتوقعة يمكن ان يظهر غير المرئي والذي قد يظهر في ابسط الحاجيات اليومية . أما (المسرح الخشن) فهو مسرح شعبي، وهو شيء آخر، أنه الاحتفال بكل انواع السبل المتاحة، ويحمل معه التدمير لكل شيء له علاقة بالظواهر الفنية الجميلة، وقولهم انهم لا يملكون ما يساعدهم على تقديم عروضهم، وعن (المسرح المباشر) الذي اسهب في الحديث عنه في كتابه «المساحة الفارغة» «يطلب الا يأخذ القارئ كل شيء في هذا الكتاب على انه عقيدة، وان كل شيء عرضة للصدفة والتغيير، ولهذا السبب لا توجد هناك وصفات جاهزة، وأنه يجب ان نسير إلي الأمام دائما، وان أساس مهنة المسرح تكمن في إنتاج علاقة فعالة بالمشاهدين من عناصر أساسية جدا.

وعن (الممثل والممثلين) يري أن الممثل الذي سرعان ما يستاء من معاملته كطفل، لذا فعلى المخرج ان يكون سابقا لأفكار الممثل حتي لا يعود الممثل الي اخذ الافكار من على السطح، يجب على المخرج ان يطرح افكارا تتضمن التحديات الحقيقية وتكون مفيدة للعمل، وأن على المرء ان لا يبدأ بالكلمات ولا الافكار، وانما بالجسد، وأن الجسد الحر إما ان يعيش كله او يموت كله، ويشير الي العلاقة بين التركيز والانتباه والاستماع والحرية الفردية، وان التفكير والتركيز يتحصلان بالسكون، ( وان الانطباع لابد ان ينبعث من وضعك الجسماني، وذلك ان تترك الإيماءة تنمو وتصبح اكثر اكتمالا من خلال تعديل طفيف في الحركة)، وان الممثل الحقيقي هو الذي



رحلاتهم إلي أفريقيا وأماكن اخري من العالم والتي اكتشفوا فيها الاسس التقنية لمسرح (شكسبير) الذي كان يُكتب لمساحة لامتناهية ضمن زمن غير محدود - فإن المرء ليس مقيدا بوحدة المكان، او بوحدة الزمان - اذا كان (التأكيد) يقع علي ابراز العلاقات البشرية - (إذ لكي يكون هناك فرق بين المسرح واللامسرح، وبين الحياة اليومية والحياة المسرحية - هناك حاجة الي تكثيف الزمن الذي لا يمكن فصله عن تكثيف الطاقة)، هكذا يتم خلق صلة قوية مع المتفرج، وربما يكون المسرح من اعظم الفنون صعوبة، لان هناك ثلاث مسافات يجب ان تنجز في وقت واحد، وبانسجام تام، (الارتباط بين الممثل، وحياته الداخلية، وبين الممثل وشركائه وبين الممثل والمشاهدين).

وعن (الضجر) في المسرح يقول ( يبدو الضجر، مثله مثل مكر الشياطين، يمكن ان يظهر في لحظة، لأبسط الأشياء، وتراه قد امسك بك، أنه ينتظر، وهو شرس، أنه دوما، يكون على استعداد ليتسلل ويشرع في العمل أمام إيماءة أو عبارة، وحالما يدرك المرء ذلك، فإن كل ما يحتاجه المرء هو ان يثق في مقدرته المخزونة في داخله على ان يصبح ضجرا - فإذا شعرت بالضجر الآن فلا بد ان هناك أسبابا لذلك).. ويكتشف ان المقياس الكبير في تجنب الضجر هو مقدار الصمت بين الجمهور..

ونعود الي تجربته عن زيارته وفرقته لإيران عام 1970 - إذ وجد نفسه مع (الخمسة الغرباء) أي أعضاء الفرقة في عرض «التعازي الشيعة» في إحدى القرى الإيرانية وقد أدمجوا تماما في مجموع المشاهدين من أهل القرية، وكان (الدين) هو جذور هذا العرض، وان الإهانة به ينبع من خلال الاستجابة الداخلية، وإدراك اننا يجب ان نتذكر ان الناس هم من صنع المسرح، وهم من نفذت كعمل عن طريق احداثهم المتاحة الوحيدة . وعن عرض «منطق الطير» لفريد الدين العطار يصرح بأنه كان يكره (الاقنعة) لكن فريقة تعلم التعامل مع الاقنعة من احد الممثلين ابنا هذه البيئية - فقد استعمل القناع كما يفعلون في تقاليدهم، ويشير الي اول استعراض رآه في حياته (لرقص الكناكالي) في مدرسة الدراما في كاليفورنيا، وعن تجربته عن عرض «كارمن» الذي وضع لها شكلا جديدا تماما بعد اربع أو خمس سنوات قبل ان تشعر الفرقة بانها وصلت الي اقصي مداها لكن نفس المسرحية تعرض اليوم أي منذ سنوات طويلة في باريس او في بوخاريسيت، أو في بغداد.. ستكون مختلفة في الشكل، سيكون لكل من المكان، والمناخ الاجتماعي والسياسي، والفكر والثقافة السائدتين، تأثيرا على ما يقيم الجسر بين المادة والمعروضة والمتفرجين، أو ما يؤثر في الناس، ويقارن بين عرض «

الانتقال من عمل شكسبير الي عمل هزلي أو لأي عمل كوميدوي موسيقي، وكان المتفرجون والنقاد يتابعون هذا بكل بساطة، ويضرب مثلا بانها في تلك الفترة اضطر الممثل الكبير (بول سكوفيلد) ان يشارك في هزلية رخيصة حتي يتمكن من إطعام طفليه - لان المسرح هو الحياة وان الحياة هي المسرح، وأن المرء يذهب الي المسرح بحثا عن الحياة ..ذلك لانها في المسرح اكثر وضوحا وأكثر حيوية عنها خارج المسرح - فالحياة في المسرح حياة مكثفة وأكثر تركيزا، ويمكن ان تري هذا بوضوح في الأساليب الواضحة لكل من (بيكيت او بيتر او تشيكوف)، ويضرب مثلا (بتشييكوف) في ان كل كلمة، حتي لو بدت انها بريئة، فهي ليست كذلك لانها تتضمن في داخلها وفي السكون اللاحق بها تعقيدات كاملة غير منطوقة)، ومثالا اخر (بشكسبير) الذي أدخل النثر في أعماله الشعرية.. كي يوحي لنا بأعمق الانفعالات النفسية والحسية والروحية الدفينة في شخصياته في آن واحد، ويرى ان المهم في العرض المسرحي هو الشرارة، وأن شرارة الحياة هذه يجب أن تكون حاضرة في كل ثانية، ويصرح بأنه لا يوجد إلا القليل جدا من روائع الأعمال في عالم المسرح، وأن المشاهد يمكنه ببساطة شديدة ان يقضي أمسية كئيبة يشاهد فيها شيئا توفر فيه كل شيء ما عدا الحياة، (وأن المهم هو حضور الحيوية الذي لا يُقاوم).

وفي سياق حديثة عن (العمل المسرحي) يقرر ان هناك شيئا واحدا فقط يحتاجه المرء .. أنه عنصر الإنسان، وهذا ليس معناه بان ما يتبقي ليس مهما، وان الحوار (ثلاثي الاتجاه) وهو سر العمل المسرحي، وأن ما نحتاجه هو نقل الشيء العادي الي مستوى الشيء المتميز.. مثل فطرة الممثل الياباني في (مسرح النو) التي تأسرتنا أكثر من خطوة الممثل في مسرح آخر، فأنة لا شيء يكون بلا مبرر، أو الشرود في المسرح هو العدو الماكر العظيم، وان الممثل يجب أن يتصف بالذكاء اليقظ والشعور الحقيقي والجسد المتزن، المنضبط - لأنه العنصر الجوهر في كل الأجناس على كوكبنا هذا، ويشيد المؤلف بأجساد اليابانيين وأنها أجساد مكتملة النمو وتتحرك ليصبح الإحساس ودقة التفكير مترابطين، ولكن ليس معني هذا ان يتدرب الممثل كمن يتدرب الراقص - إذ يجب عليه ان يمتلك جسدا يعكس سماته - بينما يكون جسد الراقص محايدا... فالإحساس معناه إن يكون الممثل في جميع الأوقات في اتصال بجميع أجزاء جسمه، وهذا نابع من قيامه بعمل فراغ خال من الخوف، داخل نفسه ويقول: (أفضل العمل مع ممثلين من الذين يستمتعون بكونهم مرين)، و (أنه لا شيء غير الدقة في التدريب وتكراره، وأن تجارب العروض، هي التي تتيح أن توضح للممثل، بأنه إذا لم يبحث المرء عن الأمان، فإن الإبداع الحقيقي هو الذي يملأ الفضاء)، وعن (الارتجال)، يشير (بروك) أنه (حتي ينجز المرء لحظات من الإبداع الحقيقي، في الارتجال، اثناء التدريب أو خلال العرض، هناك دوما خطر، هو تشويه او تدمير البناء البازغ، المائل أمامنا، وأن المرء يحتاج إلي الأعداد، وذلك من اجل أن يبنده، نبني لكي نهدم، وانه لا يوجد أي قرار تتخذه إلا لكي يهدم، وعن الديكور يقول: اذا وجد الديكور تكون المساحة غير فارغة، وعن (مجموعتنا الأجنبية الصغيرة) في باريس فإنها (مسرح)، اكثر من أي شيء - اكثر العناصر حيوية، ويضرب مثلا (بالتعازي الشيعة) التي شاهدها مع فرقته في إيران هناك كانوا، وان الممثلين يعرضون بنفس الطريقة، التي كانوا يعرضون بها عملهم في قريتهم، ويضرب مثلا (مسرح الكابكوي) في اليابان أو مسرح (الكاتاكلي) في الهند، في محاولة للوصول لي (المقدس) عن طريق نقاوة التفاصيل، ويرى ان غياب الديكور يُعد من متطلبات عمل الخيال- لان التخيل يملأ الفراغ، وأن الفراغ في المسرح يسمح للخيال ان يملأ الثغرات من الناحية الظاهرية، وأنه سيلعب بسعادة هذا الطراز من الالعب شريطة ان يكون الممثل في فراغ دون عنصر واحد من عناصر الديكور، وبهذه الطريقة يمكننا ان نسلم بان الفنية هي(الصاروخ)، وانها ستأخذنا الي لقاء شخص حقيقي على كوكب الزهرة، وأن العروض التي قاموا بها في هذا المجال بدأت في السبعينيات من القرن العشرين وأطلقوا عليها (عروض قطعه السجاد).. خلال



متوازنا ليس له أحكام والذي يتغير كل مرة، ويسرد كيف تناول نص مسرحية «العاصفة» مُعتمداً على شكل سلسلة العايب أو (اللعب) وإسبغ الأساليب، وإن المبدأ الأساسي وراء توزيع الأدوار من ممثلين قد عملوا مسبقاً في المركز الدولي - لإعادة تفسير المسرحية في ضوء الثقافات التقليدية وأنهم قاموا أولاً بتدريب أجسامهم، وبعدها قاموا بتدريب أصواتهم، وكان الهدف الوحيد منها هو تنمية الاستجابة السريعة حول اتصال اليد والأذن والعيون وتجديده باستمرار، لتجمع بين الأفراد المنفصلين وتشكل منهم فريقاً مرهف الإحساس، ليس بالأجسام فحسب، وإنما الأفكار والمشاعر جميعها.. يجب أن تكون في ألبه وتبقي متناغمة، وهذا يستدعي تمارين للصوت والارتجال في كلا اللوين الكوميدي والجاد، وأنه من الخطأ أن يبدأ الممثلون عملهم بنقاش فكري، لأن الذهن المتعقل ليس بتلك الفاعلية أو الإقناع كأداة اكتشاف مثل ملكات الحدس الأكثر سرعة، وأن دور المخرج هو أن يحافظ على مسار ما تم اكتشافه، ولأي عرض تم اكتشافه، ويرى (بروك) أنه لا يوجد نص يمكنه أن يتحدث عن ذاته، وإن الطريق إليها هو دوماً الطريق الذي يصعب العثور عليه، وأنه يجب على المخرج أن يبقى ناقداً قاسياً لمحاولاته حيث يتدخل، ويقول: ( ولهدا ابتكرنا، وجربنا، واستكشفتنا، وناقشنا)، ويرى أيضاً إن (النص) لا تأتيه الحياة إلا من خلال التفاصيل، والتفاصيل هي ثمرة الفهم، ويشير إلى أن شكسبير في كتاباته مسرحية «العاصفة» كمشرحية خيالية كان راغباً في المحافظة على خفة اللحن إلى آخر المسرحية، مثل (الحكايات الشريفة)، الذي يتحاشى اللحظات المكثفة (بالمسرح) الذي يتضمن أعمالاً التراجيدية .

ويحدثنا في النهاية عن اكتشافه بان الأطفال أفضل بكثير وأكثر تحديداً من أغلب الأصدقاء والنقاد المسرحيين، فإنهم لا يتحيزون، ولا يملكون نظريات، ولا أفكار مسبقة، أنهم يأتون ولديهم رغبة بالاندماج الكامل في ما يتعرضون له من تجارب، ولكن إذا لم يُستثاروا، فهم لا يخفون ترميمهم وضجرهم، وعن تجربته في عروض «منطق الطير» مستخدماً مع فريقه جميع العناصر التي تدربوا عليها، واقتصرت حركتهم ضمن حدود (قطعة السجاد) وأن المسرحية استفادت فائدة عظيمة عندما تم تصغير مساحة العرض، وحين أصبحوا أكثر كثافة، ليعودوا ينتشرون على جدران المسرح، وأن ما كان قد بدا غير منطقي في المكان الكبير استعاد معناه الطبيعي الآن - لذا فهو يشير إلى أن الفوضى أو العشوائية لا تكون مفيدة إلا عندما تفضي إلى النظام.

وأخيراً يقرر كي يصبح دور المخرج واضحاً: (يجب أن يكون لدى المخرج من البداية ما أطلقت عليه اسم (حس باطني لا شكل له)، وهذا معناه، حدس معين قوي ولكنه خيالي يشير إلى الشكل البدائي ليكون المصدر الذي منه ينبعث صوت المسرحية، الصوت الذي ينادي مخيلة المخرج وبحثه وإصغاه، إن أكثر ما يحتاج المخرج أن ينميه في عمله، هو الإحساس بالإصغاء يوماً بعد يوم وهو يدخل ويرتكب الأخطاء، أو يراقب ما يحدث على المسرح فإنه في الباطن يجب أن يصغي، يصغي إلى الحركات السرية للعملية الخفية، أنه بإسم هذا الإصغاء سوف يكون غير راض باستمرار، وسوف يستمر في القبول والرفض حتى تسمع أذنه فجأة الصوت السري الذي تتوقعه وترى عينة الشكل الفني الداخلي الذي كان يتحين الفرصة ليظهر، ومع ذلك يجد أن جميع الخطوات على السطح صلبة وعقلانية، أن قضايا مثل الرؤية والسرعة، والوضوح، والفضاحة، والحيوية، والموسيقى، والتنوع، والإيقاع- كل هذا يحتاج للملاحظة بطريقة عملية صارمة وبطريقة مهنية، أن العمل هو عمل صانع ماهر، فلا مكان للغموض الزائف أو الأساليب السحرية والزائفة، أن المسرح حرف، والمخرج يعمل ويصغي، ويساعد الممثلين على أن يعملوا.

هذا هو الدليل، وهذا هو السبب في أن العملية المتغيرة باستمرار ليست عملية مضللة ولكنها عملية تم، هذه هي السماء، وهذا هو السر، وكما ترون، فلا توجد هناك أسرار.

وينتهي إلى أن التجربة المسرحية التي تعيش في الزمن الحاضر يجب أن تكون قريبة من نبض الزمن وأن تحتوي على جوهر ومعنى - لأن المسرح يعطي معنى للمعنى - فالفن مغزل يدور، يلف حول مركز ثابت لا يمكننا أن نمسك به أو نحدده، وأن هناك في المسرح لغة الجسد، ولغة الصوت، ولغة المشهد، ولغة الإضاءة، وأنه لا يوجد شيء أكثر ضرورة إلى ثقافة المسرح في العالم من العمل الجماعي لفنانين من مختلف الأجناس والبيئات، ويوصي بأنه لا يجب أن يكون المسرح مملًا، ولا يجب أن يكون تقليدياً، يجب أن يكون غير متوقع، فالمسرح يقودنا إلى الحقيقة من خلال المفاجأة، ومن خلال الإثارة، ومن خلال الألعاب، ومن خلال المسرح، أنه يجعل من الماضي والمستقبل جزءاً من الحاضر، يعطيك البعد مما يحيط بنا، ويمحي المسافة فيما بيننا، وبين ما يكون عادة بعيداً عنا- إنها حقيقة (اللحظة الراهنة) التي لا يمكن أن تظهر إلا حين تشد الوحدة وثائق الترابط بين الممثل والمتفرجين - لتأتي بنا إلى هذه اللحظة الوحيدة التي لا تتكرر عندما يفتح الباب وتبدأ تحولات الرؤية عندنا.

والمحاضرة الثالثة والأخيرة من هذا الكتاب الصغير الحجم الكبير الأهمية بعنوان (ليس هناك أسرار - ويركز فيها على الأداء التمثيلي، وينصح فيها بعدم حضور الآخرين (من غير فريق العمل) أثناء التدريبات، وأنه أصبح مهتماً بالعلاقة الغريبة المحيرة بين الدماغ والذهن، ويرى أن (شكسبير) هو دائماً النموذج الذي لا يتخطاه أحد، فأعماله هي دائماً مناسبة ودائماً معاصرة، ويروي ذكرياته عندما قام بعمل ورشة عمل مع ممثلين من عدة ثقافات عام 1968 في باريس، وهو الذي أفضى إلى خلق (المركز الدولي للمسرح)، واختار في التدريبات أيامها مشاهد من مسرحية «العاصفة» كمادة خام، والتي منها تطورت عروضه الارتجالية، وكانت مسرحية «العاصفة» هي المفتاح لحل مشكلة هذا الفريق المتنوع، ولحل معضله في البحث عن الموضوع المناسب لهذا الفريق من الممثلين، ويكتشف أيضاً أنه أولاً وقبل كل شيء لا يمكن التعامل مع مسرحية لشكسبير إلا إذا اقتنع المرء بان لدية الممثلين المناسبين، ويكتشف أيضاً أن التجارب أظهرت مرات ومرات بان القرارات التي يتخذها المخرج ومصمم الديكور قبل بدء التدريبات تكون بالتأكيد أقل شأنًا من القرارات التي تتخذ بعد بدء العمل بكثير لأنه حينها لن يكون المخرج ومصمم الديكور بمفرديهما مع تصورهما الشخصي ورؤيتهما الفنية، وإن أسلوب العمل الحقيقي يتضمن فعلاً دقيقاً



يأتي من الخارج وما يؤدي به من الباطن...، وإن الممثل الهواوي يملك ميزة لا توجد لدى الممثل المحترف، بما أنه يعمل أحياناً و كليةً من أجل المتعة، فحتي لو لم تكن لدية الموهبة، فلدية الحماس، وإن الممثل المحترف يحتاج إلى إعادة تنشيط إذا أراد أن يتفادي الفاعلية المحبطة للاحتراق، لكن يظل الممثل المحترف قادراً على أن يستحضر في نفسه الانفعالات العاطفية.

وعن النصوص المسرحية يقرر أن اكتشاف النص بأسلوب ديناميكي وحيوي هي طريقة غنية لدراسة النص دراسة أولية، وأن العمل حول المائدة أي (بروفة الترابيزة) يعطي التحليل نشاطاً ذهنياً وتنشيط الحدس، وأن الجودة تكمن في التفصيل، وإن (المسرح المقدس) هو الذي يتجلي في غير المنظور، ويضرب بجذوره في ذلك السكون، الذي تظهر منه كل أنواع الإيماءات المعروفة وغير المعروفة، وأن التعرف على الغموض مهم جداً، عندما يفقد الإنسان إحساسه بالرهبة، ولكنه يرى أن وظيفة المسرح القديمة يجب أن تكون دائماً محتزماً، ولكن ليس ذلك النوع من الاحترام الذي يبعث على النوم، هناك يوجد دوماً سلم تتسلسل عليه، ينقلنا من مستوى من الجودة إلى آخر، ولكن أين يمكن العثور على هذا السلم؟ إن درجاته مفصلة، صغيرة التفاصيل، لحظة بلحظة، إن التفاصيل هي الصناعة التي تقود إلى قلب الغموض.

وفي (المحاضرة الثانية) من هذا الكتاب وعنوانها «السمة الذهبية» يتحدث (بروك) عن (اللحظة الآنية) في المسرح، وأنها سجد انه لا توجد حركة، إن كل لحظة هي كامل كل اللحظات الممكنة، وما نطلق عليه (الزمن) يكون قد اختفي - فكل لحظة في الزمن مرتبطة باللحظة التي قبلها واللحظة التي تليها- فالعرض المسرحي هو تدفق له منحني بياني صاعد وهابط، لكي نصل إلى لحظة ذات معنى عميق، ويفضي بنا إلى الذورة، ويضرب مثلاً بصياد السمك وهو يصنع شبك صيده لان هؤلاء الذين يربطون (العقد) هم أيضاً مستولون عن جودة اللحظة التي هي في النهاية صيد شباكهم، ويضرب أمثلة بعروض مثل ذلك المسرح الذي يقوم على نقاش بين أناس مهذبين معتمدين على الصوت والكلمة، واللون، والحركة بلمس زر إنفعالي والذي بدوره يبعث ببعض اهتزازات عبر الفكر، وهناك مسارح خليعة تهدف بقصد أن تقدم سمكا قد تكسدت أحشاؤها بالسم - وعندما نحاول اصطياد السمكة فإننا لا نعلم كيف أتت من مكان ما يعتقد أنها من ذلك اللاوعي الجمعي الاسطوري، ولكي نعمل مسرحاً يجب أن نعيش معه طول الزمن، ويرى انه لا يوجد في تاريخ المسرح ويعبر بشموله عن هذا التناقض الظاهري مثل ما عبرت عنه النبي التي وجدناها في أعمال شكسبير، وأن الظفر بلحظة حقيقية يتطلب وحده أفضل الجهود لدى كل من الممثل، والمخرج والمؤلف، ومصمم الديكور، ولا يمكن لأي واحد منهم أن يقوم بذلك منفرداً، وأنا في ممارستنا الروحية تأخذنا نحو العالم اللامرئي، وتساعدنا على الانسحاب من عالم الانطباعات والدخول إلى الجمود والسكون، ومع ذلك فإن المسرح ليس شبيهاً بالانضباط الروحي، ويرى (بروك) أن أكثر الأشكال تعقيداً، هو الإنسان - لكن في لحظات معينة من الممكن للفنانين أن يجمعوا بين المرئي واللامرئي، ويتساءل عن معنى الشكل ( ويضرب مثلاً بالمسرحيين في العالم الثالث الذين تناولوا أعمالاً لمؤلفين أوروبيين مثل (بريخت) أو (سارتر)، وكثيراً ما يعجزون عن إدراك ما يهدف إليه المؤلفون هؤلاء المؤلفين الذي عملوا ضمن نظام معقد من الاتصالات (يلائم) زمنهم ومكانهم، وفي مضمون مختلف كلياً)، وأن مسرحي العالم الثالث عندما حاولوا البحث في ماضيهم، ويحاولوا تحديث أساطيرهم، وطقوسهم، وفنونهم الشعبية - ولكنهم لسوء الحظ كثيراً ما تكون النتائج عبارة عن خليط ضعيف لا هو سمك ولا هو دجاج في ظل حكومات شمولية وديكتاتوريات - حيث تتجمد الثقافة ولا تملك إمكانية البقاء، ويقدمون الأشكال الثقافية المعترف بها على أنها مأمونة وجديرة بالاحترام، وقد أنشأت لها المؤسسات بينما اعتبرت جميع الأشكال الأخرى مشكوك في مراميتها، وقد أجبرت على أن تمارس نشاطها في الخفاء، أو أنها قمعتم كلياً - رغم أن المسرح حاجة إنسانية أساسية.

# المسرح..

## إما أن يكون أو لا يكون



آنا عكاش  
- سوريا

أحب العمل وفق مبدأ الفريق، أو المختبر المسرحي، وما أن أبدأ بالتخضير لأي عمل جديد حتى تبدأ معه متعة الخلق، البحث والتجريب. ولكي يتحقق التصور على «أنا» المخرج أن تتنحى قليلاً خلال العملية الإبداعية، فالمسرح فن جماعي لا يحتمل التفرد كـ بعض الفنون الأخرى، يشترك فيه مجموعة من المبدعين، لكل منهم ذائقته وأفكاره الخاصة، وعليهم أن يصلوا معاً إلى خلق التصور النهائي لعملهم بإشراف المخرج أو بالأحرى منسق عناصر العرض، وذلك بحد ذاته ممارسة ديمقراطية تخضع للنقد وتحتاج للمرونة.

فالمختبر المسرحي يفتح بألتيه مساحة لاستمزاغ الآراء، رأي كل مشارك وتصوره عن ماهية العمل، جلسات طويلة من النقاش والتجريب، ماذا لو قدمنا المشهد بهذه الطريقة؟

نجرّب.. لا.. لن يخدمنا هذا التصور.. إذن ما رأيكم أن نقدم هذا المشهد بشكل مغاير؟ أو نضيف عليه إيقاعاً بالأقدام، نستخدم الاكسسوار الفلاني أو نغير ميزانسين الممثل.. وهكذا يمضي الوقت في تركيب العناصر عنصراً عنصراً دون أن نشعر به.. وينتهي موعد البروفة.

الممارسة العملية للمسرح تختلف عن التنظير له، ولكل مسرحي أسلوب يمارس عمله من خلاله بطريقة تختلف عن الآخر.

بالنسبة لي أنجزت أول أعمالها الإخراجية في فترة الحرب.. قد يتساءل البعض.. ما دخل الحرب بالمسرح؟ أو كيف يمكن للحرب أن تغير من مجريات العملية الإخراجية..

أجيب.. الحرب تغير الكثير.. فالحرب تحكمتنا بالوقت وبعمال الأمان..

كل دقيقة في الحرب تتحول قيمتها لتصبح بسعر الذهب أو الألماس أو غرام اليورانيوم.. فتتحفزك على إنجاز الأقصى في أقصر وقت ممكن.. فأنت لا تعرف إن كنت ستعيش الغد أو ساعاتك القادمة.. وهكذا كل يوم.

تتضاعف قيمة ما تصنع حين تجد أن شركاءك في العمل يضعون حياتهم على المحك ليصلوا في الموعد المقرر للبروفة، رغم الحواجز والقذائف والاشتباكات والظروف الاقتصادية المؤلمة، وما أن يدخلوا فضاء المسرح حتى يذوبوا في هذا المكان. يخلعون جميع مشاكلهم الشخصية ويمنحون أرواحهم لما اختاروا أن يفعلوه في الحياة.. فيتحول المسرح إلى فعل مقدس كما كان منذ آلاف السنين، لكن دون صبغة دينية هذه المرة.

لا يكتمل الفعل المسرحي دون جمهور، ولكن على فريق العمل أن يأخذ بالحسبان أن الآراء ستكون مختلفة بين متقبل ومحب ورافض، خاصة أن كنت تحاول الخروج عن الاعتيادي، أي ما اعتاده الجمهور مشاهدته، فتكسر بذلك تصورهم عن المتوقع، وتغير من طريقة استقبالهم لما يشاهدوه أمامهم.

بث العروض المسرحية عبر وسيط بصري، التلفزيون، أو اليوتيوب، أو حتى وسائل التواصل الاجتماعي كالفيسبوك له شرطه ولا يخل كثيراً بمفهوم المسرح ويمكن أن يصنف في خانة التوثيق، وهو فرصة لمشاهدة عروض من بلدان مختلفة قد لا يحملك إليها الواقع، لكن شرط الفرحة نفسه يختلف، فلا تواصل مباشر وحي بينك كمتفرج وبين مساحة خشبة مما ينقص من متعة التواصل المباشر بجميع الحواس. شخصياً لا أفضل مشاهدة العروض المسجلة إلا للضرورة ولا أحب الطريقة التلفزيونية المتبعية في تسجيل هذه العروض باستخدام كاميرات خمسة أو ثلاث مع الاعتماد على المونتاج واللقطات المتوسطة أو القريبة، فنحن نتفرج على عرض مسرحي وليس على فلم تلفزيوني رديء مهمته ملئ الهواء كما يُصطلح في التلفزيون، وإن كان لا بد من تسجيل عرض مسرحي فأفضل أن يتم ذلك من منظور المتلقي في المسرح، أي بكاميرا واحدة مواجهة للخشبة كي لا تفلت من المتفرج أدنى إيماءة يقوم بها الممثل أو أي تغير في حركة الديكور تقدم وتضيف علامة للمتفرج ليفسرها ويحرمنا منها حامل الكاميرا وفق مزاجيته الخاصة.

فرض وباء الكورونا واقعاً على صناع المسرح لا يمكن تجاهله، واتجه الكثيرين لإيجاد بدائل عن التواصل الحي مع الجمهور من خلال تسجيل قراءات مسرحية في غرف جلوسهم أو الحدائق، أو استكشاثات، أو فقرات رقص معاصر توحيدها الموسيقا وتفرقتها أماكن تواجد الراقصين. بالنسبة لي تلك التجارب مجرد مرحلة مؤقتة حتى ولو طالت قليلاً، لم أخذها على محمل الجد كبديل للمسرح الذي نعرفه ولا يمكنها أن تفرض قواعدا على المتفرج ولا على صانع المسرح إلا مؤقتاً.

فالمسرح كما نعرفه ونعشقه، إما يكون أو لا يكون..

سأكشف سراً صغيراً هنا.. حين أعمل، لا أفكر كثيراً بردة فعل الجمهور، ولا أحاول صنع عمل خصيصاً لإرضائه، بل أن جل ما يهمني ألا أفقد متعة التجريب فيما أصنع، فأنا لا أريد أن يكون ما أصنعه نسخة عن نتاج الآخرين. وليكن العمل إشكالياً، وليستفز الكثير من الآراء المتضاربة، أين المشكلة في ذلك؟

فالتجريب إن كان على مستوى شكل أداء الممثل، أو السينوغرافيا أو الرؤية الإخراجية أو حتى بنية النص لا يُنقص شيئاً من قيمة ما تقدمه، المهم مراعاة القواعد المسرحية والحفاظ على وحدة الأسلوب والرؤية العامة وليس تحويل النتاج إلى كولاج يعتمد قطف زهرة من كل بستان.

عنصران أساسيان لا يمكن الاستغناء عنهما لتحقيق شرط المسرح: الممثل والحكاية، النص، أو الفكرة.. ف «ثسيبس» الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد يعتبر أباً للمسرح المعاصر والممثل الأول في التاريخ الذي سرد قصة الإله ديونيسوس لجمهور أثينا. وبالتالي فإن جميع التجارب البصرية الحديثة التي تعتمد على إلغاء الممثل أو الفكرة لا يمكن تصنيفها ضمن خانة المسرح، وهي نفسها قد ابتكرت تسميات معاصرة تصف الشكل الذي تقدمه للجمهور، كالعرض البصري والانستاليشن وما هنالك من تسميات أخرى.

أما ما يُبقي العمل المرئي في ذاكرة المتلقي لأطول فترة فهو الفكرة أو النص، ومن دون هذه الفكرة التي تجمع العناصر ببعضها وتعطيها المغزى يفقد العمل معناه ويصبح قابلاً للنسيان بمجرد أن تخرج من قاعة العرض، والمبدأ نفسه ينطبق على العروض الحركية والأدائية والبصرية، فمن دون الفكرة التي تعتبر الركيزة الأساسية لصنع العمل يصبح تأثير هذا العمل آنياً ينحصر في البحث عن الدلالة منه، ومع العجز عن إيجاد الدلالة يُنسى ولا يترك أي أثر.



الريحاني وسط فرقته

## المسرح المصري في فلسطين قبل نكبة ١٩٤٨ (٤) نجيب الريحاني.. كشكش بك في فلسطين

المحدد للتمثيل، نشرت جريدة «فلسطين» خبرا قالت فيه: «تأخر وصول جوق كشكش بك للثغر اليوم، وقد جاءت منه برقية تنبئ بقرب وصوله وإبتداء التمثيل في 10 الجاري». وفي اليوم الموعد نشرت الجريدة أيضا خبرا، تحت عنوان «كشكش بك الحقيقي نجيب الريحاني»، قالت فيه: «يمثل الليلة جوق كشكش بك الحقيقي رواية «أنت وبختك». فعلى محبي التمثيل اغتنام فرصة وجود هذا الجوق الشهير وحضور جميع رواياته».

وبدأت اتصفح باهتمام وشغف صفحات جريدة «فلسطين» - التي اختصت بأخبار الريحاني في هذه الفترة - لأقرأ في أعدادها - بعد يوم العاشر من سبتمبر 1921 - أثر مسرحيات الريحاني في أهالي فلسطين، وما هي ردة فعلهم عندما اكتشفوا الفرق بين كشكش بك الحقيقي وبين بديله أمين عطا الله! فكانت الصدمة!! لم أجد خبرا واحدا في أعداد الجريدة طوال عدة أشهر - بعد يوم العاشر من سبتمبر - به اسم «الريحاني أو كشكش بك»، يفيد إنه جاء إلى فلسطين أو مثل بها، مما يعني أن الريحاني لم يأت إلى فلسطين ولم يمثّل فيها، بالرغم من الدعاية التي سبقته، وإعلانات الصحف التي مهدت لقدمه! وعندما عدت إلى مذكرات نجيب الريحاني المنشورة في مجلة «الاثني والدنيا» - على حلقات - عام 1937، وجدت قصة غريبة، تثبت أن الريحاني جاء فعلا إلى فلسطين عام 1921، ومثّل مسرحية «ريا وسكينة»! فقد قال الريحاني في مذكراته: في سنة 1921 رُوعت مصر من أقصاها إلى أقصاها، حوادث استدراج بعض النسوة إلى مكان معين، وسلب حليهن ثم قتلهن أشنع قتلة، وكان أبطال هذه العصابة امرأتين «ريا وسكينة». وقد عولت على اقتباس موضوع من هذه الحوادث الدامية وإخراجه على المسرح .. فأعددت رواية «ريا وسكينة» وأخرجتها في مسرح برنتانيا، ففاق نجاحها كل حد. «حدث عندما كنا نمثّل هذه الرواية في يافا، أن كان أحد المشاهد حاميا بيني وبين بديعة، وكان الحوار بالغا أشده، حين تقدمت من الفريسة

الكبير بباب العامود. فاحجزوا محلناكم قبل نفاذ التذاكر». والملاحظ أن الغمز واللمز واضحا في الإعلان؛ حيث إن عبارة: «الأجواق الصغيرة التي تجول في البلاد باسم كشكش بك للاحتيال على أهالي تلك البلاد»، المقصود بها أمين عطا الله وفرقته!

وفي اليوم التالي من نشر هذا الإعلان، كتبت جريدة «فلسطين» كلمة تحت عنوان «نجيب أفندي الريحاني كشكش بك الحقيقي لأول مرة في يافا» - مع ملاحظة أنها الجريدة الفلسطينية الثانية التي تؤكد على عبارة «كشكش بك الحقيقي» - أما تفاصيل الكلمة المنشورة، فهذا نصها: «يوم الأربعاء في 7 أيلول يحضر نجيب أفندي الريحاني إلى مدينة يافا لأول مرة، وهي بشرى عظيمة نزلها لأهالي فلسطين. فيقدم في «قهوة البلور» مع جوقه المشهور برواياته الجميلة، التي أدهشت الجمهور المصري خمس سنوات متوالية في التمثيل: في الليلة الأولى رواية «أنت وبختك»، ويقدم في الحفلة الثانية رواية «حمار وحلاوة»، ويقدم في الحفلة الثالثة ثلاث روايات: «أفوتك ليه، وريا وسكينة، وهز يا وز». وسيقوم بالدور المهم في تلك الروايات نجيب أفندي الريحاني شخصيا، وهي مفاجأة غريبة نقابلها بالابتهاج والسرور؛ لأن حضور نجيب أفندي الريحاني لهذه الأقطار يقضي على الأجواق الصغيرة التي استعملت اسمه مدة طويلة. والجوق مؤلف من خمسين ممثلا وممثلة، ومن مشاهير مطربي مصر. ومعه موسيقى لتوقيع ألحان رواياته، التي لم يشاهدها لأن أحد من أهالي هذه البلاد. التذاكر تُطلب يوميا من «قهوة البلور».

ومن الواضح أن كلمة جريدة «فلسطين» تتفق في معناها ومضمونها وغمزها ولمزها مع ما جاء في إعلان جريدة «مرآة الشرق»، والاختلاف الوحيد كان في مكان العرض، حيث إن الإعلان قال إنه سينما القدس الكبير، بينما جاء في الكلمة إنه قهوة البلور! والجدير بالذكر إن الإعلان والكلمة تم تكرار نشرهما في الجريدتين في عديد متتاليين، ولم نقرأ خبرا فيهما عن وصول فرقة الريحاني! وبعد يومين من الموعد

سيد علي إسماعيل



في المقالة الثانية من هذه السلسلة، تحدثنا عن عروض أمين عطا الله في فلسطين، التي عرضها تحت اسم «كشكش بك»، لذلك أطلقنا عليه اسم كشكش بك البديل! وفي هذه المقالة، سنتحدث عن نجيب الريحاني وعروضه المسرحية، التي عرضها في فلسطين؛ بوصفه «كشكش بك الحقيقي»؛ وربما كانت مفاجأة لأهالي فلسطين أن يعرفوا أن هناك شخصين يحملان اسم «كشكش بك»، لذلك تولت هذه المهمة جريدة «مرآة الشرق» الفلسطينية - التي تصدر في القدس - فنشرت إعلانا كبيرا في أوائل سبتمبر 1921، كتبت بالخط الكبير في بدايته: «لأول مرة في مدينة القدس الشريف .. بناء على طلب أهالي فلسطين الكرام .. نجيب الريحاني كشكش بك الحقيقي»!

أما تفاصيل الإعلان فهذا نصه: «في منتصف شهر سبتمبر، يحضر إلى القدس نجيب أفندي الريحاني «كشكش بك الحقيقي» مع جوقه المشهور، المؤلف من 50 ممثلا وممثلة، فيقدم ثلاث حفلات، يمثّل فيها روايات «أنت وبختك، حمار وحلاوة، أفوتك ليه، ريا وسكينة، هز يا وز» وذلك في «سينما القدس الكبير». والجوقة مؤلفة من رقصات شرقية وأوروبية ومطربين ومطربات ومغنية وأوركستر. ولا شك أن هذه بشرى عظيمة نزلها لأهالي مدينة القدس، وهي ولا شك ستقضي على الأجواق الصغيرة التي تجول في البلاد باسم كشكش بك للاحتيال على أهالي تلك البلاد. والتذاكر تطلب يوميا من الآن من سينما القدس

ولا أستطيع أن أعذر الأستاذ بما انتحله له البعض من أنه يُمثل بعض طبقات الصحافة المصرية، لأن فلسطين غير مصر. ولو عرف حضرته موقف صحافة فلسطين الحرج، ومقدار مفاداتها في سبيل المصلحة العامة، لأنصفها ولفح لها راية بيضاء، وحبب بها الشعب، بدل أن يجعلها في نظره آفة شريفة، ولا يضيرها أو يحط من قدرها حشرة نزلت القدس، وليست من فلسطين، فكانت نقطة سوداء في جسمها الناصع. هذه كلمة عتاب بسيطة أرفعها للأستاذ الريحاني على صفحات هذه الجريدة الغراء، راجيا أن تحل من نفسه محل القبول فيصلح في الغد ما أفسده اليوم والسلام. [توقيع] «مشاهد».

### بعد غياب ثمانين سنوات

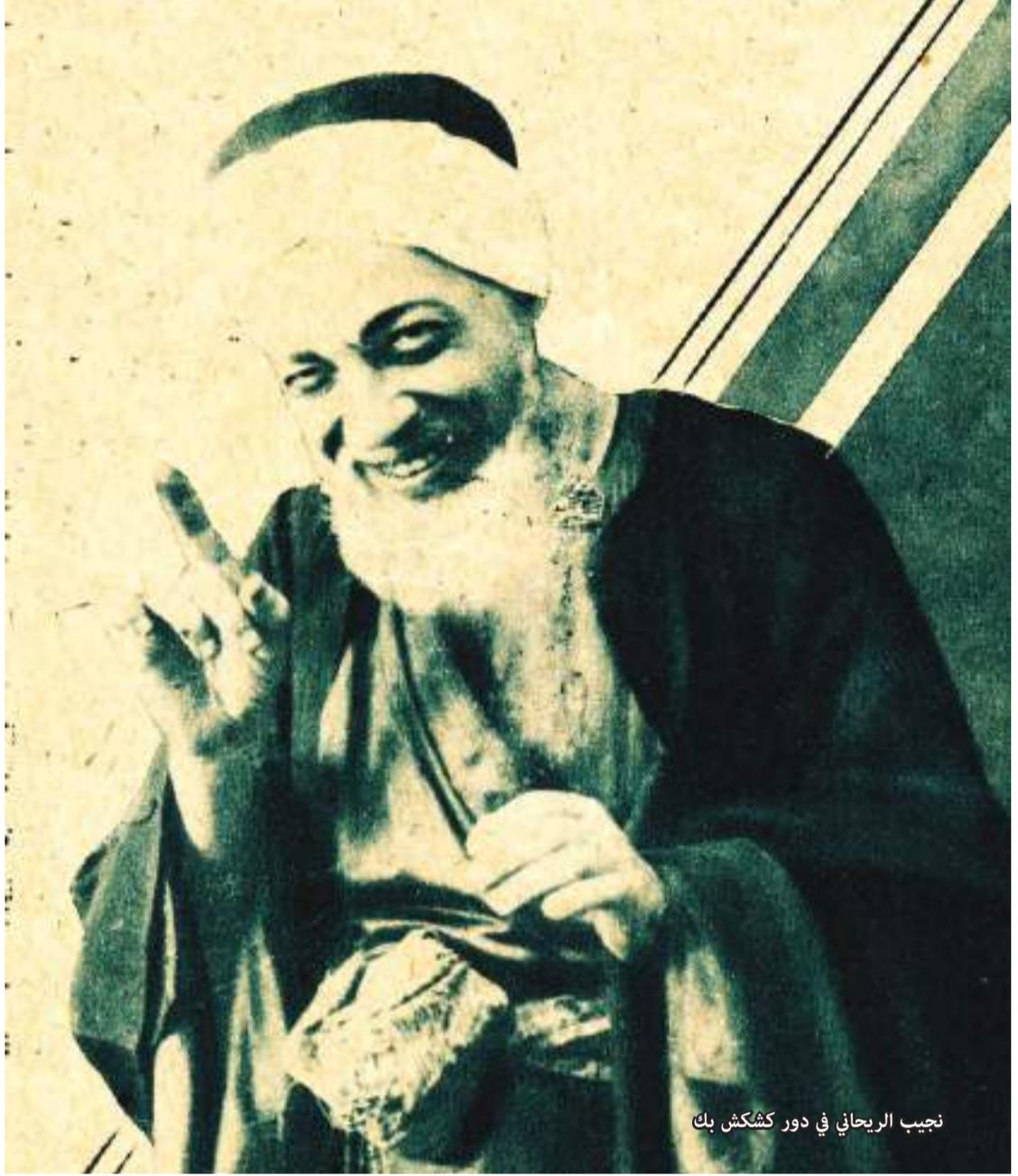
في عام 1930، ظهر نجيب الريحاني بصورته الفنية المصرية المعروفة في فلسطين، وذلك بفضل متعهد حفلاته «الفريد خوري» صاحب مكتب خوري التجاري بالقدس! فهذا المتعهد كان وراء الدعاية لقدمه الناجح، ووراء حفلاته الناجحة لأول مرة في فلسطين بعد غياب ثماني سنوات! ففي يونيو 1930، نشرت جريدة «النفيير» - التي تصدر في يافا - كلمة مطولة، مهَّدت بها قدوم الريحاني، فكانت خير دعاية له، جاء فيها: " فرقة الأستاذ الريحاني وعلى رأسها الأستاذ الناغية نجيب الريحاني كش كش بك الحقيقي، مبدع تمثيل الأوبريت كوميك والفرانكو أراب والفودفيل والريفو في الشرق بعد أيام قليلة. فانتظروا البروجرام".

ثم استشهدت الجريدة - في كلمتها - بما قاله «ديني دينيس» رئيس فرقة الكوميدي فرانسيز، عن الريحاني، عندما زار دينيس مصر، قائلا: " لقد شاهدت التمثيل بأنواعه وزرت عموم الفرق المصرية أثناء تمثيلها، فلم يلفت نظري، ويوجب اهتمامي إلا الأستاذ نجيب الريحاني بصورة خاصة، وأفراد فرقته بصورة عامة. ذلك البطل الفذ الذي أشهد له بحق بأن مسرحه هو المسرح الوحيد الذي يتخرج منه المسرح المصري؛ لأنه لا يعتمد على تأليف الغربيين، ولا يعتمد التقليد شأن الكثيرين من بقية الفرق، التي شاهدت تمثيلها! بل على العكس فإنه يعتمد على تأليفه، ويخرج الروايات المحلية الشعبية، التي يمثل بها أخلاق قومه وعوائدها، لدرجة أنني مكثت بمصر مدة أسبوعين، وتجوّلت بشوارعها وأزقتها وكل ما شاهدته أثناء تجولي، شاهدته عيانا على مسرح الأستاذ الريحاني! وأني إذا جهرت فإني أقول الحقيقة إن مسرح الريحاني هو المدرسة التي يتخرج منها الممثل، وإلا فكل من يعتمد ويتعمد التقليد فهو بنظري باطل".

واختتمت جريدة «النفيير» كلمتها، قائلا: " هذا هو الأستاذ الريحاني الذي سيمكث بين ظهرانيكم أياما قليلة، يعرض خلالها ثلاثة أنواع من أنواع التمثيل الفكاهي. علاوة على ما يشاهده المتفرج من مناظر تأخذ بمجامع القلوب، ويشنف أسماعه بأنغام شجية، وآلات وتريّة، ويمتع نظريه بأنواع الرقص القديم والحديث، إذن فالفرقة تجمع بين الطرب والفكاهة والرقص والمجون والنقد والضحك .. الموعد قريب وإلى اللقاء".

وفي منتصف يوليو نشرت جريدة «الحياة» - التي تصدر في القدس - خبرا، قالت فيه: "ستحيي قريبا فرقة الأستاذ نجيب الريحاني ثلاث ليال في «مرسح حديقة بريستول»، وهذه الفرقة غنية عن التعريف، ورواياتها لا تحتاج إلى وصف. فمن شاء أن يُروِّح عن نفسه عناءها اليومي فليبادر إلى اغتنام هذه الفرصة النادرة". وبعد أسبوع نشرت الجريدة نفسها إعلانا به بعض المعلومات، جاء فيه: "حفلات الأستاذ نجيب الريحاني «كشكش بك الحقيقي» لثلاث ليال فقط على مسرح حديقة بريستول بالقدس، ابتداء من يوم الثلاثاء 22 تموز سنة 1930 لغاية يوم الخميس الموافق 24 منه الساعة التاسعة مساء. دائما اطلبوا التذاكر من مكتب خوري التجاري بشارع مأمّن الله فوق محل سينز تليفون 818، المقاعد منمرة فاحجزوها من الآن".

وجاء الريحاني، وبدأ في عرض مسرحياته، فلاقته نجاحا كبيرا، حيث نقلت لنا جريدة «الحياة» رأيها في مسرحية «ليلة في بغداد» بوصفها العرض الأول، قائلا: " كانت ليلة أمس حافلة في مسرح حديقة بريستول، حيث مثلت فرقة الريحاني الشهيرة أولى رواياتها المضحكة المسلية «ليلة في بغداد»، فجلت عن القلوب بعض ما بها من كآبة، ومسحت ما بالنفوس من عناء. ولقد أجاد الممثلون والممثلات كل الإجابة، وكانت موسيقى الفرقة تطرب الجمهور بألذ الأنغام. وستقوم



نجيب الريحاني في دور كشكش بك

### ولا يعترف بفشله وانتصار كشكش بك البديل عليه! الريحاني عدوا للصحافيين

من المؤكد أن زيارة الريحاني الأولى إلى فلسطين، ستظل لغزا كبيرا إلى أن تكشفه بعض الوثائق أو الصحف الفلسطينية المفقودة في هذه الفترة!! وهذا الاعتقاد ينطبق أيضا على زيارة الريحاني الثانية إلى فلسطين في العام التالي 1922! فهذه الزيارة أيضا غامضة جدا، فلم تسبقها أية إعلانات أو أخبار! بل ولم يذكرها الريحاني في مذكراته، ولم أجد عنها سوى كلمة واحدة نشرها أحد المشاهدين في جريدة «فلسطين» في ديسمبر 1922، تحت عنوان «دروس الريحاني». وأرجو منك عزيزي القارئ أن تدقق في كل كلمة، وفي كل جملة، وفي كل عبارة؛ لأن ما كتبه هذا «المشاهد» يحمل في باطنه الكثير مما أباح في ظاهره .. حيث قال:

" زار يافا منذ أسبوع حضرة نجيب أفندي الريحاني مع جوقته المعروفة، وأخذ يلقي دروسه الاجتماعية التي يشكرها البعض، ويصفها البعض الآخر بالغلو، وينظر البعض إلى فصول رواياته نظرة الاستهجان. ولقد قادي سوء الحظ ليلة الثلاثاء الماضية لحضور إحدى رواياته، فرأيت حضرته وقد أنزل الصحافيين في حفلاته، وأخذ يقلب جنوبهم بزيت الانتقاد المر، حتى أحرق أطرافهم دون شفقة أو مرحمة!! لم أدرك الدافع الذي دفع حضرته إلى ذلك في بلدة كيافا، لا عهد لها، ولا لكل فلسطين بأمثال أولئك الصحافيين الذين مثلهم! هذا إذا ضربنا صفحا عن كونه جعل بينه وبينهم سدا منيعا في قدمه للبلاد وخروجه منها مرارا! فلم يعرفهم ولم يتشرف بمعرفته أحد منهم.

وأطبقت أصابع اليمين حول عنقها وهي تتلوى .... وأنا أقوم مهمة الخنق خير قيام، إذ بي أسمع صوتا يدوي من أقصى الصالة صانحا: «دشرا ولاك... العمى بعينينك». وأتبع حضرته هذا القول بطلقة من غذارته، كادت ترديني على خشبة المسرح، لولا أنني أخذتها من قصيره، وبرطعت إلى الخارج تاركا الفريسة تعرف شغلها مع صاحب هذا الاحتجاج العملي الغريب في نوعه".

هذا الكلام ثبت وجود الريحاني في فلسطين عام 1921، وأنه مثل مسرحية واحدة من خمس مسرحيات تم الإعلان عنها! مما يعني أن الريحاني فشل فشلا ذريعا في أول ظهور له في فلسطين في هذه المسرحية، ولم يكمل مسرحياته المتفق عليها!! كما أنني أشك في حقيقة ما كتبه الريحاني حول قصة إطلاق النار هذه! وأشعر بأنها قصة وهمية اختلقها الريحاني في مذكراته ليبرر فشل زيارته الأولى إلى فلسطين! لأنني، إن لم أجد خبرا واحدا عن تمثيله في الصحف الفلسطينية، فعلى الأقل سأجد الصحافة كلها تتحدث عن حادثة إطلاق النار في المسرح، حيث إنها مادة إعلامية غنية ومشوقة، ويجب تغطيتها صحافيا! ولكن للأسف لم أجد شيئا من هذا!

وتفسيري لهذا الأمر، أن الريحاني جاء إلى فلسطين وهو يعلم أن أمين عطا الله هو كشكش بك المعتمد والمعروف في فلسطين، وإنه - أي الريحاني - سيكون بديلا عنه، ومقلدا له أمام الجمهور الفلسطيني، مما يعني الفشل المؤكد لعروضه! وهذا الفشل لاحظته الريحاني وتأكد منه منذ قدومه إلى فلسطين، فاختلق قصة إطلاق النار وكتبها في مذكراته، كما اختلق أي عذر آخر حينها ليخرج من فلسطين سريعا،



دني دينيس

البديعة». وهذه الحفلة لم تكن مدرجة في برنامج الريحاني، مما يدل على إقبال الناس عليه! كما أن تمثيل الريحاني في «نادي الشبيبة البيتلحمية»، يُعد شكلاً من أشكال تأثر المسرح الفلسطيني بعروض الفرق المصرية، لا سيما هذا النادي الذي له أنشطة مسرحية متنوعة، سنتحدث عنها في المقالات الخاصة بالمسرح الفلسطيني.

#### أوتيل حرب بالاس

كما قلت من قبل إن «الفريد خوري» متعهد عروض الريحاني في فلسطين، كان السبب وراء نجاح الريحاني في هذه الزيارة تحديداً!! فهذا المتعهد استطاع أن يتفق مع أحدث مكان عرض مسرحي تم افتتاحه في فلسطين قبل عام من قدوم الريحاني، وهو «أوتيل حرب بالاس» في رام الله؛ بوصفه باكرة «شركة مصايف فلسطين». وهذا الأوتيل به كازينو اسمه «كيت كات»، ومسرح كبير، ومرقص فسيح. وفي أواخر يوليو 1930، قالت جريدة «الجامعة العربية»، تحت عنوان «نجيب الريحاني في رام الله»: «تقوم فرقة الممثل المعروف الأستاذ نجيب الريحاني بتمثيل إحدى رواياتها المشهورة في حرب بلاس أوتيل برام الله مساء الجمعة. وتسهيلاً لراحة عشاق التمثيل، اتفق متعهد الفرقة السيد الفرد خوري مدير مكتب خوري التجاري على أن تنقل بسيارات النقل الكبرى المتفرجين مقابل خمسين ملاً (عملة نقدية). وتباع التذاكر في مكتب خوري التجاري بالقدس، وفي حرب بلاس أوتيل برام الله فاغتنموا الفرصة».

وبالفعل نجح أول عرض للريحاني في مسرح هذا الأوتيل، وكانت المسرحية المعروضة، هي «اتبصح»، كما أخبرتنا بذلك جريدة «الحياة»! وكان من المفترض أن يعرض الريحاني مسرحية أخرى، لولا جبروت الاحتلال الإنجليزي! وهذا الموقف تحدث عنه بالتفصيل المتعهد «الفريد خوري» في جريدة «الجامعة العربية» في آخر يوم من أيام شهر يوليو، وهو آخر ما كتب عن الريحاني في هذه الزيارة!! قالت الجريدة تحت عنوان «بين نجيب الريحاني وحرب بلاس أوتيل»:

«جاءنا ما يلي ننشره عملاً بحرية النشر: "... صاحب جريدة الجامعة العربية، مما يذكّر مع الأسف الشديد، تلك المعاملة المستهجنة التي عامل بها السيد محارب حرب صاحب مسرح حرب بلاس أوتيل فرقة الأستاذ نجيب الريحاني. فإنه بعد أن طلب من الفرقة إحياء ليلة أخرى، أعلن عنها بتاريخ 26 تموز الجاري على مسرحه برام الله، شاء أن تلغى تلك الحفلة إكراماً لخاطر بعض الضباط الإنكليز ذوي النفوذ، لإحياء حفلة راقصة في المحل المذكور. والأنتكي من ذلك أن السيد محارب لم يقرر هذا الأمر إلا في آخر لحظة، حيث لا يمكن تلافي الأمر وإعلان الجمهور الكريم بالواقع. وعليه فالأستاذ الريحاني يقدم اعتذاره مع أسفه الشديد للجمهور، ويحتج بكل قواه على هذه المعاملة الغاشمة، التي تضر بالفرقة أدبياً ومادياً. وسنرى ما يقرره القضاء في هذا الأمر.. [توقيع] الفريد خوري».

الاشتراك السنوي  
في فلسطين - ١٠٠ غرشاً  
وفي سائر الجهات - ١٢٥ غرشاً  
أو ستة دولارات  
«الدفع سلفاً»،

الرسائل لا ترد لأصحابها نشرت أم لم تنشر  
إعلانات يتفق عليها مع الإدارة

# مِرَاة الشَّرِك

جريدة عربية سياسية حرة تصدر مرتين في الأسبوع موقفاً  
مسجلة كجريدة في إدارة البوسطة الموقمية في القدس

## MERAATAL-SHERK

القدس الشريف ٢ أيلول ١٩٢١

صاحب امتياز الجريدة ومحررها  
بولس شحاده  
مدير الإدارة  
الدكتور تقولا شحاره  
العنوان التلغرافي  
القدس : مرآة الشرق  
مستودق البوسطة - ٢٣٩

## لاول مرة في مدينة القدس الشريف

### بناء على طلب اهالي فلسطين الكرام

## نجيب الريحاني كمش كش بك الحقيقي

في منتصف شهر سبتمبر (ايول) يحضر الى القدس نجيب افندي  
الريحاني (كش كش بك الحقيقي) مع جوقه المشهور المؤلف من  
٥ ممثلات وممثل فيقدم ثلاث حفلات يمثل فيها روايات ( انت وبمختك  
حمار وحلاوه : افوتك ليه : ربا وسكينه : هز يا وز ) وذلك في سينما  
القدس الكبير والجوقة مؤلفة من رقصات شرقية واوروبية ومطربين  
ومطربات ومغنيه واركستر

ولا شك ان هذه بشري عظيمه تزفها لاهالي مدينة القدس وهي  
ولا شك ستقضي على الاجواق الصغيرة التي تجول في البلاد باسم  
كش كش بك للاحتيال على اهالي تلك البلاد والتذاكر تطلب يومياً  
من الان من سينما القدس الكبير باب العامود  
فاحجزوا محلاتكم قبل تقاد التذاكر

إعلان الريحاني 1921

في إقبال الجمهور على عروض الريحاني - تحت عنوان «الأستاذ نجيب الريحاني في بيت لحم»، قالت فيه: «يمثل الممثل المعروف نجيب أفندي الريحاني بعد ظهر يوم الجمعة (ماتنيه) رواية «ياسمينة» المشهورة في نادي الشبيبة البيتلحمية في بيت لحم. وهي أوبرا كوميك ذات ثلاثة فصول ففتح الجمهور على مشاهدة هذه الرواية

الفرقة بإحياء ليلتين قادمتين يتجلى فيهما السرور والطرب، تمثل الفرقة في إحداهما رواية «ياسمينة» ولا شك أن الإقبال عليهما سيكون عظيماً». أما جريدة «الجامعة العربية» - التي تصدر في القدس - فقد أشادت بعرض مسرحيتي «ياسمينة» و«ليلة الحظ»، وكتبت خيراً - له دلالاته

## رجاء حسين.. سيدة الإبداع المتوهج

سعدتني لا توصف بتكريم الفنانة رجاء حسين بفعاليات الدورة السابعة والعشرين لمهرجان «الفاخرة الدولي للمسرح التجريبي»، وذلك بالرغم من رفضي الشديد لتكرار التكريم من خلال نفس المهرجان، حيث سبق وأن تم تكريمها خلال الدورة الثانية والعشرين (أبي منذ خمسة دورات فقط) ولكننا بالطبع لا نملك إلا ذاكرة السمكة!! ولكن سبب سعادتني يعود إلى تقديري الكبير وإعجابي الشديد بهذه الفنانة القديرة. فما أجمل أن يكتب الناقد عن من يحبه ويحظى باحترامه وتقديره، خاصة وأنها قد اجتهدت كثيرا لتحقيق مكانتها الفنية.



عمرو دوار



بالمواعيد، وكذلك على خلق جو من الألفة والمحبة بين جميع العاملين، فهي بالفعل إنسانة معطاءة بشوشة ومحببة لكل من حولها. وهي بحق نموذج مشرف للفنانة المصرية - أو العربية - الموهوبة والمتقنة، أو للمرأة المصرية والعربية بصفة عامة، ورمزا للإلتزام الفني والأخلاقي ولسمو ورقي التعاملات الانسانية. والفنانة المبدعة رجاء حسين عمرها الفني قد تجاوز الخمسين عاما، وقد استطاعت خلاله أن تحفر لنفسها مكانة خاصة في قلوب الجمهور بأدائها العبقرية المتميز الذي لم يكن إلا تجسيدا واقعيًا لشخصية الفتاة أو المرأة المصرية الأصيلة، خاصة وأنها تتميز بوجه مصري أصيل شرقي السمات، يمكننا بسهولة أن نلمح في تفاصيله الأصالة المصرية، وذلك بخلاف بعض السمات التي تميزها وتجعلها تأسر القلوب بسرعة خاطفة، ولعل من أهمها قدرتها على التعبير عن مختلف المشاعر، وتوظيف مفرداتها الفنية المختلفة ومن بينها اللياقة الحركية مع التمتع بعذوبة الصوت ذو النبرات المتميزة، مع قدرتها على تقديم الأداء المعبر والتلوين النغمي الذي ينجح في شد انتباهنا ويمتعا بصداه الجميل. وبصفة عامة يتميز أدائها بالصدق والطبيعية، خاصة بعدما أمدتها ثقافتها ودراساتها وخبراتها الطويلة بوعي وحساسية في تجسيد

لقد شهدت عن قرب مدى اهتمامها الدائم بجميع التفاصيل وعشقها الحقيقي للفن، ومدى احتفاظها بروح الهواية الصادقة، ولعل أكبر دليل على ذلك أن هذه المبدعة المتوهجة والمتألقة دوما والتي جسدت مئات الأدوار الدرامية بتميز ومهارة شهد لها بها الجميع لم تقنع - وككل فنان حقيقي - بما قدمته حتى الآن، فهي دائما تسعى للتجويد وتبحث عن الفرص الجديدة، والأدوار التي تدخلها في تحدي مع الذات.

ومما لا شك فيه أن الفنانة رجاء حسين قامة وقيمة فنية سامية، ولا يمكن لأحد أن يختلف عن مكانتها المسرحية الرفيعة، فهي إحدى سيدات المسرح المصري اللاتي استطعن المشاركة في إثراء مسيرته بموهبتهن وثقافتهن وخبرتهن ودأبهن. وبالتالي فهي جديرة حقا بكل التكريم، ونموذج مشرف يجب أن يحتذى من الأجيال التالية، وتعد نموذجا عمليا لقدرة الفنانة على تحقيق النجاح والتألق مع الإلتزام الكامل، فمسيرتها الفنية مسيرة عطرة ومثمرة ومثال جيد ورائع للجودة والعطاء.

الفنانة القديرة رجاء حسين (وأسمها بشهادة الميلاد: عيشة حسين إسماعيل) من مواليد محافظة القليوبية في السابع من نوفمبر عام 1937. وقد بدأت هوايتها للتمثيل من خلال المسرح المدرسي، وبالتحديد خلال فترة الدراسة الثانوية بمدرسة «طنطا الثانوية للبنات». وقد حرصت بعد ذلك على صقل موهبتها بالدراسة، فالتحقت بالمعهد «العالي للفنون المسرحية» الذي تخرجت فيه عام 1959 ضمن دفعة ضمت مجموعة من الموهوبين الذين حققوا نجوميتهم بعد ذلك ومن بينهم: عزت العلايلي، عايدة عبد العزيز، عبد الرحمن أبو زهرة، إبراهيم الشامي، عبد السلام محمد، والمخرج التلفزيوني أحمد توفيق، ومخرجي الإذاعة مصطفى الشريف وإسلام فارس.

كانت بدايتها الفنية من خلال انضمامها إلى فرقة «المسرح الشعبي» عام 1957، وذلك قبل التحاقها بفرقة «الريحاني» عام 1958، ثم تعيينها بفرقة «المسرح القومي» بعد حصولها على بكالوريوس «المعهد العالي للتمثيل» عام 1959.

ويحسب لها نجاحها في لفت الأنظار إلى موهبتها وإثبات وجودها الفني مبكرا، ولعل ذلك يرجع لعدة عوامل أساسية يمكن إجمالها في النقاط التالية: موهبتها المؤكدة، صقلها لموهبتها بالدراسة، تعاونها منذ البدايات مع بعض القمم الفنية (كالرائد زكي طليمات، فتوح نشاطي، عبد الرحيم الزرقاني، نبيل الألفي، حمدي غيث)، الاستفادة من عملها بركبى الفرق المسرحية (المسرح الشعبي، الريحاني، المسرح القومي)، الدأب والإصرار على تحقيق النجاح والتميز، وذلك بخلاف قدرتها الرائعة على الإلتزام الفني والانضباط

## بين الظل والضوء

في عالم الفن.. الكل يسعى إلى

الشهرة، وإلى النجومية..

لا فرق في ذلك بين فنان

وآخر، الحلم مكفول للجميع،

ولكن بمضي الوقت، تختلف

المساحات التي يحتلها كل

منهم من الضوء، من

الشهرة، فيتصدر بعضهم

الدائرة، ويتوسطها

بعضهم، والبعض يرضى

بما قسمه الله له من رزق

ويشغل المساحات التي

وهبتها له تلك

اللعبة الجهنمية

الساحرة التي اسمها

الفن، ويظل يتأرجح

بين الحضور والغياب،

بين الضوء والظل.

عن هؤلاء الفنانين الموهوبين، رغم

مراوغة الأضواء لهم، نفردهم هذه المساحة.

«مسرحنا»



بالمحروسة (نادية)، «أفندية» مطلقة خميس» بكوبري الناموس، «إلهام» الزوجة الخائنة في سكة السلامة، «زوجة الفرور» بالفراير، «محاسن» في رحلة خارج السور، «ناتالي» في النار والزيتون، «نفيسة» بداية ونهاية (1976)، «شربات» في قسمتي، «ميمي» الموظفة ذات النفوذ بعسكر وحرامية، «جيسكا» ابنة شايوك بتاجر البندقية، «كاترين» في مشهد على الجسر، «مارتيريو» في بيت برنارد ألبا، «ماريا» في المهاجر.

هذا ويمكن تصنيف مجموعة مشاركتها المسرحية طبقا لاختلاف الفرق والجهات الانتاجية مع مراعاة التتابع الزمني كما يلي:

- بفرقة «المسرح الشعبي»: وراء الأفق، صلاح الدين الأيوبي، شعب الله المخترار (1957).

- بفرقة «المسرح القومي»: مقالبا سكابان (1955)، الناس إلهي فوق (1958)، العشرة الطيبة، بيت من زجاج، صنف الحريم، عودة الشباب (1959)، اللحظة الحرجة، في بيتنا رجل (1960)، المحروسة، دون جوان (1961)، كفر البطيخ، عيلة الدوغري، بيت برنارد ألبا، السبنسة (1962)، مشهد من الجسر، تاجر البندقية، كوبري الناموس (1963)، رحلة خارج السور، الفراير (1964)، سكة السلامة (1965)، بير السلم (1966)، كوايس في الكواليس (1967)، دائرة الطباشير القوقازية (1986)، النار والزيتون، حجة الوداع (1970)، غبي في الفضاء (1972)، النسر الأحمر (1975)، بداية ونهاية (1976)، المهاجر (1981).

- بفرقة «مسرح الجيب»: الضفادع (1965)، عازب وثلاث عوانس (1972).

- بفرقة «المسرح الكوميدي»: عسكر وحرامية (1966)، قسمتي (1982)، مولد وصاحبه غايب (الكوميدي (1985).

- بفرقة أخرى لمسرح الدولة: الحرب والسلام (وزارة الثقافة - 1974)، حفلة طلاق (الحديث - 1977)، إمبراطور يبحث عن وظيفة (التلفزيون - 1989)، والأداء الصوتي مسرحية الرحلة العجيبة (القاهرة للعرائس - 1999).

وقد أتيح لها من خلال الأعمال المسرحية السابقة فرصة التعاون مع نخبة متميزة من المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل من بينهم الأساتذة: زكي طليمات، فتوح نشاطي، عبد الرحيم الزرقاني،

وقد استطاعت مهارة أن تتقمص مختلف الأدوار الكوميديّة والتراجيدية، وتؤدي أدوار الفلاحة والصعيدية بنفس كفاءة ومهارة تجسيدها لنماذج الفتاة والمرأة المصرية من الطبقتين الشعبية والمتوسطة أو شخصية المرأة الارستقراطية.

وجدير بالذكر أنها الشقيقة الكبرى للفنانة الراحلة ناهد حسين، وأنها قد تزوجت في فترة مبكرة من الفنان سيف الدين عبد الرحمن، وأنجبا ابنة وابن، والابن كريم سيف رحمه الله كان عميدا أركان حرب بالقوات المسلحة، وقد استشهد عام 2014.

ويمكن تصنيف مشاركتها الفنية طبقا لاختلاف القنوات الفنية مع مراعاة التسلسل الزمني كما يلي:

### أولا: مشاركتها المسرحية:

يظل المسرح بيتها الرئيسي وملعبها الأساسي - خاصة فرقة «المسرح القومي» - التي قدمت من خلاله عددا كبيرا من الشخصيات الدرامية التي عاشت في ذاكرتنا ووجداننا، ويحسب لها مشاركتها في بطولة ما يقرب من ثلاثين مسرحية. ويمكن تسجيل ملاحظة هامة في هذا الصدد وهي حرصها الشديد طوال مشوارها المسرحي على تنوع أدوارها، وعلى سبيل المثال استطاعت أن تجيد في أداء بعض الأدوار العالمية مثل أدوارها مسرحيات: مقالبا سكابان، الضفادع، دون جوان، بيت برنارد ألبا، مشهد من الجسر، تاجر البندقية، دائرة الطباشير القوقازية، المهاجر، كذلك أجادت في تشخيص عددا كبيرا من الشخصيات المحلية ومن بينها أدوارها في مسرحيات سعد الدين وهبة: المحروسة، كفر البطيخ، كوبري الناموس، سكة السلامة، ومسرحيات نعمان عاشور: عيلة الدوغري، مولد وصاحبه غايب، وألفريد فرج: النار والزيتون، ومسرحية رشاد رشدي: رحلة خارج السور، ويوسف إدريس: الفراير، ورائعة نجيب محفوظ: بداية ونهاية.

ويستطيع الناقد المتخصص أن يرصد ويسجل لها مدى مهاراتها في أداء مختلف الأدوار، حتى أن تلك الشخصيات الدرامية التي أجادت في أدائها مسرحيا قد ارتبطت في الأذهان بتجسيدها لها، وهذا وحده دليل كبير على النجاح والتوفيق، فهي على سبيل المثال: «عائشة» الأخت الصغرى بعيلة الدوغري، «سامية» مسرحية في بيتنا رجل، «كرمة» زوجة رشوان بالسبنسة، «نادية»

مختلف الشخصيات الدرامية، وبالتالي يمكن وصف أدائها بالسهل الممتنع، سواء في أدائها للأدوار باللغة العربية الفصحى بالنصوص العالمية المترجمة أو الأعمال التاريخية والدينية الجادة أو في أدائها للأدوار الاجتماعية الخفيفة التي تتسم بخفة الظل والقدرة على رسم الابتسامة أو تفجير الضحكات، وأداؤها بصفة عامة يتسم بالقدرة على ضبط المشاعر والتحكم في الانفعال، مع لمسة خفيفة من الأداء المسرحي الرصين، خاصة وقد ظل المسرح هو مجال عشقها الأول والأساسي الذي تستمتع بالوقوف على خشبته والتبتل في محرابه.

وبصفة عامة يحسب للفنانة رجاء حسين عدم مشاركتها إلا بأداء تلك الأدوار التي استطاعت من خلالها تأكيد موهبتها وقدراتها الفنية وتضيف إلى رصيدها الفني. وبخلاف ما سبق يحسب لها أيضا إجادتها للتمثيل الكوميدي بنفس درجة إجادتها للتمثيل التراجيدي ولعل أوضح الأمثلة على مهاراتها في الأداء الكوميدي مشاركتها ببطولة بعض العروض الكوميديّة سواء بفرق مسارح الدولة أو ببعض الفرق الخاصة ومن بين هذه العروض على سبيل المثال مسارح الدولة: مقالبا سكابان، عازب وثلاث عوانس، غبي في الفضاء، عسكر وحرامية، قسمتي، وكذلك بالفرق الخاصة: الصول والحرامي، نحن نشكر الظروف، إمبراطور يبحث عن وظيفة، كذلك شاركت أيضا بأداء بعض الأدوار الكوميديّة بالدراما التلفزيونية ومن بينها: الزواج على طريقتي، حكايات المدندش، شباب رايق جدا، خلي بالك من حاحا، عايزة أتجوز، كما يحسب لها إجادتها وتميزها في تمثيل الأدوار العالمية باللغة العربية الفصحى بنفس درجة إجادتها لتمثيل أدوار بنت البلد باللهجة العامية الدارجة.

ويذكر أن أسم الفنانة القديرة رجاء حسين قد بدأ يبرز ويلمح ويحقق لها الجماهيرية من خلال مشاركتها ببطولة بعض المسلسلات التلفزيونية، ومازالت ذاكرة المشاهدين تحتفظ لها بمشاركتها بأداء بعض الأدوار المتميزة والرئيسية ببعض المسلسلات المهمة ومن بينها على سبيل المثال: أحلام الفتى الطائر (نعيمية)، الشهد والدموع (إحسان رضوان)، رحلة أبو العلا البشري، المال والبنون (الحاجة فوقية)، ذئاب الجبل (والدة نورا)، زينيا (أم العربي)، عايزة أتجوز (الجدة). ويحسب لهذه الفنانة المبدعة من خلال تلك الأعمال مشاركتها لكبار النجوم، فنجحت في إسعادنا بتلك المباريات في فن الأداء التمثيلي بينهم، كما يحسب لها أيضا ذلك التنوع الكبير في الأدوار الذي حرصت على تحقيقه، فجسدت من خلالها عدة نماذج للمرأة المثقفة، وللمرأة الكادحة سواء ريفية أو صعيدية، وكذلك جسدت بعض أدوار الشر وبنفس مهارة وكفاءة تجسيدها لأدوار الأم الطيبة الحنون أو المرأة المسالمة والمرأة المطحونة.

والمسيرة الفنية لهذه الفنانة القديرة تؤكد تلك المقولة الشهيرة: «ليس هناك دور كبير أو صغير، ولكن هناك فنان كبير وفنان صغير»، فقد يدعش القارئ إذا سجلنا حقيقة أن أدوار البطولة المطلقة لم تتاح لها خلال مسيرتها الفنية إلا بعدد محدود جدا من الأعمال، ولكنها مع ذلك كانت بطلة متوجة ونجمة متألقة بجميع أدوارها، ولعل أكبر دليل على ذلك مشاركتها الثرية مع العملاقة أمينة رزق في تقديم كل منهما لمشهد قصير بفيلم «أريد حلا» مع سيدة الشاشة العربية فاتن حمامة، لينجح الفيلم جماهيريا وأديبا، وتحظى القديرة رجاء حسين بإعجاب الجمهور وإشادات النقاد وأيضا ببعض الجوائز.

هذا ويسجل التاريخ الفني لها أنها لم تتصارع يوما للحصول على فرصة، ولم تختلف يوما وتثير المشكلات حول كيفية كتابة اسمها بالدعابة أو على ترتيب التحية للجمهور، كما أنها لم ترتبط بمؤلف ليكتب لها الأدوار أو بمخرج ليرشحها للبطولات، ومع ذلك نجحت في أثبات قدراتها وحفر مكانة خاصة لاسمها. فهي لم تخش من الوقوف أمام كبار عمالقة الفن، وذلك لأنها تؤمن بموهبتها وقدراتها وإيمانها بأهمية البطولات الجماعية، هي بالفعل عصب متوهج ووتر فني شداد يرتفع بأداء كل من يقف أمامه،

الفنانة الوحيدة التي تكرر تكريمها بمهرجان «القاهرة

الدولي للمسرح التجريبي»

## يحسب لها طوال مشوارها الفني حرصها

### الشديد على تنوع أدوارها

كبار المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل ومن بينهم الأساتذة: هنري بركات، حسن الإمام، يوسف شاهين، حسن رمزي، كمال عطية، نور الدمرداش، إبراهيم الشقنقيري، شفيق شامية، محمد عبد العزيز، سعيد مرزوق، سمير سيف، عاطف الطيب، مدحت السباعي، محمد كامل القليوبي، ناجي رياض، خالد الحجر، كاملة أبو ذكري، هالة خليل، أكرم فريد، أحمد نادر.

#### ثالثاً: أهم المسلسلات والمسهرات التلفزيونية:

أتاحت الدراما التلفزيونية الفرصة كاملة للفنانة رجاء حسين لتجسيد عدة شخصيات درامية متنوعة، حيث شاركت فيما يقرب من مائة مسلسل تلفزيوني، وقد تضمنت قائمة مساهماتها الأعمال التالية: أمر إزالة، أدهم، رجل آيل للسقوط، أم البنات، هنداي، أمواج لا تصل لشاطئ، البريمو، الليل والقمر، ليالي الغضب، خيال المائة، على باب زويلة، اللص والكلاب، شجرة البلابل، الوسادة الخالية، مهلا أيها العمر، أوكازيون، اللعبة المجنونة، زواج لنصف قرن، مارد الجبل، أحلام الفتى الطائر، مفتش المباحث، الأنسة، الشهيد والدموع، الجزائر الشاعر، ألف ليلة وليلة (عروس البحور)، فوازير المناسبات، رحلة أبو العلا البشري، برج الأكا، ع الأصل دور، مخلوق اسمه المرأة، بين ثلاثة، العودة، المال والبنون، ذئاب الجبل، كلام رجالة، مرايا الحب، الزواج على طريقتي، زيزينا، شباب رايق جدا، أسير بلا قيود، زيارة السيد خميس، زي القمر، الكومي، لدواعي أمنية، السيرة العاشورية، تعالي نلحم ببيكره، يا ورد مين يشترك، كارنتينا، ريا وسكينة، زهور شتوية، أين ذهب الحب، سوق الخضار، أزهار، نافذة على العالم، حكايات المندش، قمر، حكايات بنعشها هالة والمستخبي، عازبة أتجوز، خلي بالك من حاحا، حساب السنين، ابن تيمية، لا إله إلا الله، وذلك بالإضافة إلى مشاركتها فيما يقرب من ثلاثين تمثيلية وسهرة درامية من بينها المسهرات التلفزيونية التالية: لحظات عمر هاربة، استقالة وزير، لا عزاء للأقارب، عاشق الربابة، اللحظات الأخيرة.

#### رابعاً: أهم الأعمال الإذاعية:

تتميز الفنانة رجاء حسين بنبرات صوتها الرصين المتميزة التي لا تخطئها الأذن ومهارج ألفاظها السليمة، وأيضاً بإجادتها النامة

نبيل الألفي، حمدي غيث، كمال يس، نور الدمرداش، كمال حسين، سعيد أبو بكر، سعد أردش، د. كمال عيد، كرم مطاوع، جلال الشراوي، حسن عبد السلام، السيد راضي، أحمد زكي، سمير العصفوري، عبد الغفار عودة، دهاني مطاوع، زغلول الصيفي، محمد صبحي، رشاد عثمان، د. عوض محمد عوض، فتحي الحكيم، نبيل أمين.

- بفرق «القطاع الخاص»: يا مالك قلبي بالمعروف (المديوليم - 1979)، باي باي كمبورة (الفنانين المصريين - 1980)، نحن نشكر الظروف (مصر المسرحية - 1987)، الصول والحرامي (النيل - 1987)، العصمة في إيد حماتي (مصورة 1995).

#### ثانياً: أعمالها السينمائية:

للأسف لم تستطع السينما الاستفادة من موهبة وقدرات هذه الفنانة القديرة بمنحها فرصة البطولة المطلقة، وذلك بالرغم من مشاركتها لكبار النجوم في أداء الأدوار الرئيسية والأدوار الثانوية المؤثرة درامياً فيما يقرب من خمسة وثلاثين فيلماً خلال الفترة من عام 1960 وحتى الآن - وهو عدد لا يعد صغيراً ولكنه مع ذلك لا يتناسب مع حجم موهبتها وخبراتها - وقد استطاعت أن تضع بصمة قوية من خلالها. وتتضمن قائمة مشاركتها السينمائية الأفلام التالية: مال ونساء (1960)، حياتي هي الثمن، الليالي الدافئة، الخرساء (1961)، الدخيل (1967)، ملكة الليل (1971)، العصفور (1972)، الشوارع الخلفية (1974)، أريد حلا (1975)، عودة الإبن الضال (1976)، أفواه وأرانب (1977)، المتوحشة (1979)، حدوتة مصرية (1982)، قبل الوصول لسن الانتحار، أبناء وقتلة (1987)، نشاطكم الأفراح (1988)، اسكندرية كمان وكمان، الطقم المذهب (1990)، امرأة آيلة للسقوط (1992)، أحلام صغيرة، سباق مع الزمن (1993)، أسوار الحب (1995)، اتفرج يا سلام (2001)، عائلة ميكي (2010)، نورة (2015)، يوم للستات (2016)، وذلك بخلاف بعض الأفلام الأخرى سواء للتلفزيون أو أفلام تسجيلية ومن بينها: صاحب الصورة، دكتوراه مع مرتبة الشرف، التراب الأحمر، مطلقة خميس، خارج الحدود. ويمكن من خلال قائمة الأفلام السابقة رصد تعاونها مع نخبة من

لفن الإلقاء مع إلتزامها الكامل بجميع قواعد النحو، كما يحسب لها مهارتها في التمثيل باللغة العربية الفصحى بنفس كفاءة تمثيلها باللهجة العامية، لذا كان من المنطقي أن تقوم بتركيز بعض جهودها في الأعمال الإذاعية، لتساهم في إثراء الإذاعة المصرية ببطولة وأداء بعض الأدوار الرئيسية في عدد كبير من الأعمال الدرامية على مدار ما يزيد عن نصف قرن، شاركت خلاله ببطولة عدد كبير من المسلسلات الاجتماعية والتاريخية والدينية، ولكن للأسف يصعب حصر جميع مشاركتها الإذاعية (في غياب القوائم والفهارس الأرشيفية) نظراً لأننا نفتقد لجميع أشكال التوثيق العلمي بالنسبة للأعمال الإذاعية !!، وتضم قائمة مشاركتها الإذاعية فقط على سبيل المثال: شلة الأنس، سيد درويش، مذكرات زوج، وصية أب، الحب دائماً، وقضي الأيام، لحظة صدق، مزيكا وبولوتيك، قصة شتاء، كلاب الحراسة، قشرة موز، عفوا زوجتي العزيزة، عابد المداح، زهرة الياسمين، سبع الليل، رز الملايكة، رغبات مشبوهة، حكم الزمن، رجل تحت الصفر، بنت من الريف، حارة اللقمة الهنية، العزوة، الشريك المخالف، الراقصون على النار، الثالثة ثابتة، أبو سريع عامل خنفس، آباء وتلامذة، ابتسامه في بحر الدموع، عودة ريا وسكينة، كفر نعمه، العمر لحظة، هذا الوجه الآخر، قارئة الفنجان، الجريمة المزدوجة، الخطة رقم 13، أبو عرام، أغرب القضايا.

#### التكريم والجوائز:

كان من المنطقي أن تتوج تلك المسيرة الفنية الثرية للفنانة القديرة رجاء حسين بحصولها على العديد من الجوائز والدروع ومن أهمها:

جائزة أحسن ممثلة دور ثاني عن فيلم «أريد حلا» عام 1975.

جائزة النقاد لأفضل ممثلة عن دورها في «عودة الإبن الضال» عام 1976.

جائزة أحسن ممثلة دور ثاني عن فيلم «أفواه وأرانب» عام 1977.

جائزة المهرجان والنقاد لأفضل ممثلة عن دورها في «حدوتة مصرية» عام 1982.

- تم اختيار أربعة أفلام مهمة شاركت في بطولتها ضمن قائمة أفضل مئة فيلم باستفتاء الجمهور والنقاد الذي أجري عام 1996، وذلك بالرغم من أن الاستفتاء تم إعداده مبكراً (وبالتحديد قبل خمسة وخمسين عاماً تقريبا)، وبالتالي لم تتضمن مشاركتها السينمائية بمرحلة نضجها الفني التي قدمت خلالها عدداً من الأفلام المتميزة - وقد تضمنت قائمة الأفلام الأربعة طبقاً لترتيبها بالقائمة: أريد حلا (21)، العصفور (45)، عودة الإبن الضال (51)، حدوتة مصرية (84).

وذلك بخلاف تكريمها بعدد كبير من المهرجانات السينمائية والمسرحية والتلفزيونية المحلية والدولية ومن بينها:

مهرجان «المسرح العربي» (الذي تنظمه الجمعية المصرية لهواة المسرح) بدورته الثالثة مارس عام 2004.

بالدورة الثانية والعشرين لمهرجان «القاهرة الدولي للمسرح التجريبي» عام 2010 عن مجمل أعمالها المسرحية.

تكريم الأمهات المثاليات بمناسبة «عيد الأم» وذلك على هامش الدورة الثالثة لمهرجان «الأقصر للسينما الأفريقية» عام 2014 (مع المخرجة إنعام محمد علي).

تكريم قطاع الإنتاج الثقافي برئاسة الفنان خالد جلال لأمهات الدراما المصرية في عيد الأم 21 مارس عام 2016، ومن بينهن الفنانة القديرة عائدة عبد العزيز.

بفعاليات الدورة السابعة عشر لمهرجان «مسرح الهواة» عام 2019 الذي تنظمه «الهيئة العامة لقصور الثقافة».

وأخيراً أدعو الله أن يمد في عمر هذه الفنانة القديرة لتستمر في تقديم إبداعاتها وإسعادنا دائماً بصدق مشاعرها وحساسية أدائها وبراعة تجسيدها لمختلف الشخصيات.

