

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد عواض

السنة الثالثة عشرة • العدد 688 • الإثنين 02 نوفمبر 2020

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

**د. حسن عطية...
الوريث الشرعي لجيل
الستينيات النقدي**

**التراث والمسرح
..قراءة في
«حراث الأرض»**

ما قبل تاريخ المسرح بعد الدرامي

«إيزيس» لمسرح المرأة.. يستعيد نشاطه بورشة لكتابة المشاريع الثقافية



على مدار يومين نظم مهرجان إيزيس الدولي لمسرح المرأة Eiwtf بالتعاون مع مجموعة تاسي ورشة كتابة مقترح مشروع للمدرسة ليلي باظة بمشاركة عدد من المتدربين تتراوح أعمارهم ما بين ٢٥ إلى ٤٠ سنة من أصحاب المشاريع الثقافية في مراحل التطوير من مختلف محافظات مصر. وتهدف الورشة إلى تطوير مهاراتهم في بلورة أفكارهم و كيفية بناء مقترح لمشروع يمكنهم من العمل بمنهجية و يتيح لهم فرصة التقدم للحصول على فرص دعم من المؤسسات المعنية بدعم المشاريع الفنية والثقافية. وتأتي هذه الورشة كبادرة لاستئناف عدد من الأنشطة التي تعمل عليها إدارة المهرجان في الوقت الحالي. هذا وقد حدد تجمع تاسي رسوما رمزية يدفعها المشاركون بالورشة ويتم تخصيصها لدعم العاملين في مجال الفنون والثقافة الذين تضرروا بسبب فترات التوقف الطويلة تأثرا بجائحة كورونا. يذكر أن الدورة التأسيسية من مهرجان إيزيس

الدولي لمسرح المرأة تم تأجيلها للعام المقبل نظرا للظروف الاستثنائية التي يمر بها العالم في العام الحالي. تتولى رئاسة المهرجان الفنانة عبير لطفى وتديره المخرجة عبير على والكاتبة والناقدة رشا عبد المنعم، ويقام تحت رعاية وزارة الثقافة بالتعاون مع وزارتي الشباب والرياضة والسياحة، وهيئة تنشيط السياحة ومحافظة القاهرة والمجلس القومي للمرأة وجمعية يهمني الانسان.

المهرجان القومي للمسرح المصري يفتح باب المشاركة في دورته الـ ١٣ ويعلن شروط التقديم

تم عرضه على خشبة المسرح لمدة يومان بحد أدنى وأن يكون العرض هو إنتاج أصيل للجهة المذكورة في استمارة الإشتراك . أما مسابقة المقال التي تنقسم لشقين : النقدي التطبيقي فمن أهم شروطها : أن يكون المقال قد نشر في الفترة من 1 يوليو 2019 وحتى 30 يونيو 2020 في أحد الجرائد الورقية أو المواقع الالكترونية وأن يتكون من 1500 إلى 2000 كلمة أما مسابقة الدراسة النظرية « البحثية » فمن أهم شروطها : أن تتكون الدراسة بحد أدنى من 10000 كلمة وألا تكون قد نشرت من قبل وألا يكون المتقدم قد نال عن هذه الدراسة أي درجة علمية أو ترقية أو فازت في أي مسابقة من قبل ويتم تحرير مسابقة الإشتراك من رابط تم وضعه علي صفحة المهرجان الرسمية أو تسلم لمقر المهرجان بالمسرح القومي ومرفق به 5 نسخ مطبوعة ونسخة pdf على اسطوانة مدمجة ويتم تسليم الاستمارة ومرفقاتها بمقر المهرجان بالمسرح القومي بالعبدة اعتبارا من الساعة العاشرة صباحا وحتى الرابعة عصرا ماعدا الجمعة



مدة أي عرض عن ساعتين والمسابقة تشمل فقط العروض المنتجة في الفترة من أول يوليو 2019 وحتى 30 يونيو 2020 ويحق لإدارة المهرجان تحديد موعد العرض في التاريخ والمكان المناسبين ولا يحق للفرقة اختيار موعد محدد او طلب التغيير بعد وضع الجدول والعروض التي سبق عرضها في مسابقات الجامعات لا يحق لها المشاركة باسم فرقة حرة وأن يكون العرض قد

الجامعي والعرض الفائز من مسابقة الجامعات وفرق الهواة والنقابات الفنية والمسرح الكنسي ومنظمات المجتمع المدني وزارة الشباب وفرق الشركات والبنوك والمسرح العمالي) كما وضعت اللجنة العليا شروط التسابق في مسابقة (العروض المسرحية) والتي جعلتها مسابقة واحدة فقط للمهرجان بعد تعديل اللائحة ، ومن شروط التسابق فيها : ألا تزيد

أعلنت إدارة المهرجان القومي للمسرح المصري برئاسة الفنان القدير يوسف إسماعيل عن فتح باب التقديم لدورته الثالثة عشر بداية من يوم الأحد الموافق 25 أكتوبر وحتى الأحد 8 نوفمبر 2020 في مسابقة (العروض المسرحية) ومسابقة (المقال) والتي تنقسم إلي : النقدي التطبيقي (والدراسة النظرية) وأوضح بيان صادر عن إدارة المهرجان الجهات التي يحق لها المشاركة وشروط المشاركة في مسابقتي المهرجان الذي سينطلق منتصف شهر ديسمبر 2020 حددت اللجنة العليا للمهرجان من خلال عدة اجتماعات خلال الفترة السابقة الجهات التي من يحق لها الإشتراك في مسابقة العروض المسرحية وهي : (البيت الفني للمسرح وفرق الهيئة العامة لقصور الثقافة والفرق المستقلة والحررة والبيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية وفرق دار الأوبرا المصرية ومركز الهناجر للفنون ومراكز الإبداع الفني وفرق المسرح الخاص والمعهد العالي للفنون المسرحية والعرض الفائز من مسابقة مواسم نجوم المسرح

«جحا وتيمور والوزير مستور»

تقدم ممالك الإسلام فى قديم الزمان

الزمبوخة " من ظلم شديد من قبل «شحيير» حيث لا يجدون الطعام أو الرعاية الصحية، و ينتشر الفقر والمخدرات والفاحشة بطريقة متعمدة ومقصودة، و كل هذه الأمور جعلت السلطان «الصالح العادل» يفكر فى سبيل لتغيير الأمور، ويرسل رسوله «حرفوش» لإقناع حكيم الأمة «جحا» بالترشح فى الانتخابات أمام شحيير الظالم، ويستجيب جحا لطلب السلطان ورسوله حرفوش ويترشح فى الانتخابات، وبعد مؤامرات كثيرة تُحاك ضده من الملك «تيمور» ووزيره مستور ومن منافسه شحيير، ويستطيع «جحا» بمساعدة أصدقائه أن ينجو من كل المؤامرات وأن ينجح فى الانتخابات ويحول حياة أهل الزمبوخة من التعاسة والفقر إلى السرور ويُرشد «جحا» سلطان السيسبان لاختيار خليفة " قويله " بدلاً من ابنه «حلحول» لأنه إذا تولى الحكم فسيذهب بالبلاد والعباد إلى مخاطر كثيرة وتلك هي اللحظة التي كان ينتظرها تيمور ولكن «جحا» والسلطان «يقطعان عليه الطريق باختيار خليفة قوي وهو القائد «صلاح الدين»، واختتم «حسام الدين شعبان» تنتهى الرحلة عبر الزمن بالنهاية السعيدة حيث يدرك «ويليام» أن جوهر الإسلام هو العدل والخير والأمان، وعند العودة إلى «ليفربول» يجدون «جوردان» حياً لم يمت فى الحادث الإرهابي وكان مختبئاً حينذاك عند أحد شيوخ قبائل سيناء .

حسام الدين شعبان كاتب مسرحى نشره مسرحية « قيس وليلى فى بورتو قريش » عن دار نشر «كتبنا» التي تناولت الأسباب الرئيسية لقيام ثورة يناير عام 2011، ووضعت تصوراً لحياة ديمقراطية سليمة، والتي أوضحت أنه عندما يفشل الكثيرون فى تحقيق أحلامهم يسافرون إلى الجزيرة الخيالية «بورتو قريش»، وحاكمها ابن الأفلح الذى يحقق لهم كل أحلامهم من العيش فى حياة مليئة بالرفاهة والحرية والسعادة وسيقدم نصه المسرحي الأخير «جحا وتيمور والوزير مستور» فى معرض الكتاب 2020

همت مصطفى



ممالك الإسلام فى قديم الزمان فى مسرحية «جحا

وتيمور والوزير مستور» ل«حسام الدين شعبان»

الأوهج سبب أزمته ومعاناته فى الحياة، ثم يذهب المرتحلون إلى إمارة «الزمبوخة» التي تقع بين «البورتوجاز» و«السيسبان» ويحاول كل طرف من الطرفين السيطرة على «الزمبوخة» والتي يميل أهلها إلى السلطان الصالح العادل بينما يخضع حاكمها الظالم «شحيير» لتيمور المسعور، ويعاني أهل

العقاب «تيمور لينك»، وبعد زيارة مملكة البورتوجاز، يذهب «توماس» و«ويليام» و«روزى» إلى سلطنة «السيسبان» وحاكمها السلطان «الصالح العادل» اسماً، وسمة فهو لا يتوانى عن بذل أقصى الجهد لإقامة العدل وتحقيق الرخاء العظيم بين أهالى السلطنة ولكن سلوك ابنه «حلحول» غير المتزن

صدر للكاتب والمؤلف المسرحي «حسام الدين شعبان» نصه الأخير «جحا وتيمور والوزير مستور»، وصرح «لمسرحنا: تبدأ أحداث المسرحية «فى مدينة «ليفربول» الإنجليزية، حيث يعيش عضو البرلمان البريطانى السير «ويليام» الذى يدافع عن الحريات والمضطهدين والذى وقف معارضاً لغزو العراق وهاجم «توني بليز» فى سياساته بضراوة، وفى نفس المنزل يعيش الابن البار «جوردان» عازف البيانو الشهير مع زوجته الحبيبة «روزى» وابنتهما «أوليفر»، ويعيش الجميع فى سعادة وهناك لا مثيل لهما، ولكن تأتى الرياح بما لا تشتهى السفن، حيث يسافر «جوردان» وفرقته الموسيقية إلى مصر لإقامة حفلات ترويجية للسياحة، وترد الأنباء أن بعض المتطرفين فى صحراء سيناء يطلقون النيران على الحافلة التي تقل «جوردان» وفرقته الموسيقية، ومن ثم يقوم المتطرفون بإحراق الحافلة وأصبح «جوردان» وفرقته الموسيقية من المفقودين، وتابع «حسام الدين» بعد هذا الحادث تخيم سحب الحزن الكثيفة على بيت «ويليام» الذى أصبح بدوره من أشد المتعصبين ضد الإسلام، ولكن هذه الرؤى لا يروق لزوجة الابن «روزى» وللصديق المقرب، العالم المخترع «توماس» الذى يقترح زيارة بلاد الإسلام فى قديم الزمان عبر آلة الزمن الخارقة التي اخترعها، ويستجيب «ويليام» بعد أن يحاصر بآراء «ويليام» و«روزى».

وأوضح «حسام الدين شعبان»: تبدأ الرحلة بزيارة مملكة «البورتوجاز» التي يحكمها الحاكم «تيمور المسعور» والمعروف عنه حبه الكبير لغزو البلاد والتنكيل بالعباد، و يقوم تيمور بجرائم عديدة عند غزوه واحتلاله لأى بلد فيأمر جنوده باغتصاب النساء وأسر الأطفال وقتل الرجال وحرقتهم باسم الدين، وأن هذا ما يمثل عقيدته ويسعى لنشرها وحمايتها ويدعى أنه سيدخل الجنة بسبب أفعاله نحو ذلك ويعلن أن هؤلاء القتلى قد دخلوا الجنة لأنه قتلهم و له فضل عليهم ولذلك سيشفعون له يوم القيامة، وفى مملكة «البورتوجاز» ينتشر النفاق من العلماء والشعراء للملك المهاب، شديد

فاعلية مسرحية المناهج في إثراء التحصيل الدراسي..

لدى تلاميذ الصف الأول الإعدادي المهني في رسالة ماجستير



تم مناقشة رسالة الماجستير بعنوان "فاعلية مسرحية المناهج في إثراء التحصيل الدراسي لدى تلاميذ الصف الأول الإعدادي المهني" مقدمة من الباحث عاصم محمد عبد الرؤف الشناوي، وتضم لجنة المناقشة الدكتور أحمد حسن صقر، أستاذ الدراما والنقد ورئيس قسم المسرح بكلية الآداب جامعة الإسكندرية (مشرفاً ورئيساً)، والدكتور محمد عبد الحليم سرور، أستاذ مساعد المسرح بكلية التربية للطفولة المبكرة جامعة مدينة السادات (مشرفاً وعضواً)، والدكتور إبراهيم أحمد حجاج، أستاذ مساعد الدراما والنقد بكلية الآداب جامعة الإسكندرية (مناقشاً)، والدكتور محمد عبد المنعم أحمد، أستاذ مساعد التمثيل والإخراج بكلية الآداب جامعة الإسكندرية (مناقشاً). والتي منحت الباحث من بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط ومعايير أكاديمية درجة الماجستير.

وجاءت رسالة الماجستير الخاصة بالباحث عاصم محمد عبد الرؤف الشناوي:

يُعد المسرح مدخلاً فعالاً في توضيح الأفكار واكتساب التلاميذ للمفاهيم والقيم والاتجاهات والمهارات المختلفة، والمتضمنة في المناهج الدراسية في سهولة ويسر؛ وذلك لأن التلميذ عندما يشاهد حدثاً أو يكتب معلومة تظل عالقة في ذهنه لمدة أطول، وخاصة عندما يكون هو نفسه أحد شخصيات هذه المسرحية.

وعلى ذلك فإن الحقيقة التي ينبغي أن تكون ماثلة دائماً في الأذهان عند استخدام التمثيل المسرحي مدخلاً للتدريس "أن أهماط النشاط الدرامي أو المسرحي التي تقدم داخل حجرة الدراسة أو على مسرح المدرسة لا تهدف إلى تعليم المتعلمين الدراما، ولكن تهدف إلى تعليم المتعلمين من خلال الدراما.

وحتى ينجح المعلم في تحقيق الأهداف المرجوة من وراء استخدام المدخل الدرامي، لا بد أولاً أن يكون مقتنعاً بفلسفة المدخل وأهميته بوصفه واحداً من المداخل المهمة في عملية التدريس؛ لأن بعض المعلمين لا يتحمس لاستخدام مثل هذا المدخل، ويعدونه مضيعة للوقت، وإن الوظيفة التعليمية للمسرح هي محور كل الإبداعات المسرحية، فالكتّاب المسرحيون منذ سوفوكليس وحتى برخت وإلى الآن استخدموا تلك القدرات التعليمية للمسرح، ولذا نجد أن المسرح يحقق المتعة، والارتزان النفسي، والتعليمية.

وتشكل مسرحية المناهج أو توظيف المسرح في العملية التعليمية مجالاً مهماً من مجالات أنشطة المسرح داخل المؤسسات التعليمية؛ حيث إن هذه المسرحيات التعليمية المرتبطة بالمناهج الدراسية تُستخدم وسيلة تعليمية تهدف إلى تيسير وتفسير بعض جوانب المقررات الدراسية المختلفة داخل الفصل أو خارجه، ولعل ما يميزها هو إيجابيتها بالنسبة للطلبة المشتركين فيها، فهي تعمل على أن يندمج الطالب إيجابياً في العلوم التي يتلقاها، بدلاً من أن يكون موقفه منها موقفاً سلبيًا. مما يساعد الطلاب على تيسير الفهم وتعميق الأثر وسهولة التذكر في قالب محبب لديهم يمتزج فيه التحصيل بالمتعة.

ومن هذا المنطلق سوف تهتم هذه الدراسة بتحديد مفهوم مسرحية المناهج وتوضيح المقصود بها، وكذلك سوف تركز على جانبين (النظري والتطبيقي) نهتم بهما، ونتحدث عنهما.

أولاً: مشكلة الدراسة:

من خلال قيام الدارس بمزاولة نشاط التدريس (أخصائي مسرح) قد لاحظ أن هناك عدم اكتراث بالنشاط المسرحي على وجه العموم، ومسرحية المناهج على وجه الخصوص في معظم المدارس، والتي قد لا يوجد بها أخصائي مسرح أصلاً.

كذلك لاحظ قلة عدد التلاميذ الذين يقبلون على ممارسة النشاط المسرحي برغم امتلاكهم مواهب غير تقليدية تساعدهم على المشاركة

في هذا النشاط والنبوغ فيه. وعدم اكتراث المعلمين بهذا النشاط وعدم توظيفه التوظيف الأمثل لخدمة العملية التعليمية من خلال مسرحية المناهج بوصفه أحد مجالات المسرح التعليمي، ورضاهم بالطريقة التقليدية (التلقين) مدخلاً لتوصيل المعلومات. كما أن تلاميذ المرحلة الإعدادية المهنية - وهم التلاميذ المتعثرون دراسياً والذين تسربوا من التعليم - فهؤلاء لديهم مشكلة في التحصيل ولا يقبلون على التعلم بالطريقة التقليدية القائمة على التلقين. ومن هنا رأى الباحث أن يتم إعادة النظر فيما يقدم لهذه الفئة؛ حيث يتم الاعتماد على الدراما في التعليم مما يسهل وصول المعلومة لهذه الفئة ويزيد التحصيل الدراسي لديهم وبأسلوب مشوق وممتع.

ثانياً: أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في عدد من النقاط الأساسية، وهي:

- أهمية الفئة التي تناولها الدراسة.
- قلة عدد الدراسات السابقة التي تتناول مسرحية المناهج للمواد الدراسية في المدارس الإعدادية المهنية بالإدارات التعليمية، ويتضح ذلك من مسح الدراسات السابقة التي قام بها الدارس.
- تكشف الدراسة عن أهمية مسرحية المناهج بالرغم من إغفال دورها ومحاولة إعادة الأمر إلى نصابه بإظهار أهميتها والتأكيد على دورها.

ثالثاً: أهداف الدراسة:

- التعرف على مدى فاعلية مسرحية المناهج كوسيلة للتدريس في زيادة التحصيل الدراسي لدى تلاميذ الصف الأول الإعدادي المهني من خلال مسرحية بعض المقررات الدراسية.
- التعرف على الفروق الفردية بين تلاميذ المجموعتين (شبه التجريبية - الضابطة) في التحصيل الدراسي بعد تدريس الوحدة بأسلوب مسرحية المناهج لتلاميذ المجموعة شبه التجريبية والطريقة التقليدية لتلاميذ المجموعة الضابطة.

رابعاً: مصطلحات الدراسة:

تتبنى الدراسة الحالية المصطلحات التالية:

- 1 - مسرحية المناهج: "هي إعادة تقديم الموضوع التعليمي بشكل غير مباشر من خلال وضعه في خبرة حياتية، وصياغته في قالب درامي؛ لتقديمه إلى مجموعة من التلاميذ داخل المؤسسات التعليمية، في إطار من عناصر الفن المسرحي بهدف تحقيق مزيد من الفهم والتفسير".
- 2 - التحصيل الدراسي: "هو إمكانية استرجاع المعلومات التي تم استذكارها سابقاً، أو ما تم تحصيله من معلومات من خلال تحويل المادة الدراسية الجامدة إلى صورة حية نابضة".

خامساً: نوع ومنهج الدراسة:

تنتمي هذه الدراسة إلى الدراسات شبه التجريبية التي ترصد دخول متغير مستقل في ظل الظروف الطبيعية مع التحكم إلى حد ما في بعض المتغيرات الوسيطة كالسن والجنس؛ وذلك بهدف قياس فاعلية المتغير المستقل على المتغير التجريبي.

وتعتمد هذه الدراسة على المنهج التحليلي و شبه التجريبي الذي يستهدف قياس تأثير دخول متغير مسرحية المناهج على عينة من التلاميذ في جوانب التحصيل الدراسي.

ولجأ الباحث إلى المنهج شبه التجريبي؛ لأنه خشي أن يستعصي عليه تنفيذ المنهج التجريبي بمعناه الكامل؛ لأنه يتعامل مع بشر.

سادساً: عينة الدراسة:

تم اختيار عينة عشوائية من تلاميذ الصف الأول الإعدادي المهني بالمدارس الإعدادية المهنية بمحافظة القاهرة. وذلك خلال العام الدراسي 2015/2016م، وتقسّم هذه العينة إلى مجموعتين متكافئتين في العمر الزمني والمستوى الاجتماعي الاقتصادي، وهما المجموعة شبه التجريبية، ومثل تلاميذ الصف الأول الإعدادي المهني بإحدى الإدارات التعليمية يدرسون بأسلوب "مسرحية المناهج" ومقارنتها بمجموعة مناظرة بإدارة أخرى تقوم على التدريس بالطرق التقليدية. وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج من أهمها:

استخدام النشاط التمثيلي في تدريس بعض فروع اللغة العربية يزيد من تحصيل التلاميذ، حيث وجدت فروق ذات دلالة إحصائية لصالح المجموعة التجريبية.

استخدام النشاط التمثيلي في تدريس بعض فروع اللغة العربية ينمي مهارات التلاميذ اللغوية، حيث وجدت فروق ذات دلالة إحصائية لصالح المجموعة التجريبية.

استخدام النشاط التمثيلي في تدريس بعض فروع اللغة العربية لا يؤثر على مهارات دون الأخرى، مثل التعبير أكثر من القراءة، والقراءة أكثر من النحو، والنحو أكثر من المحفوظات.

واستهدفت الدراسة التعرف على فعالية استخدام النشاط التمثيلي في تدريس العلوم على إكساب التلاميذ بعض المفاهيم العلمية، وتنمية نمو جسم الإنسان، واستخدام الباحث لهذه الدراسة المنهج التجريبي، وطبقت الدراسة على عينة من تلاميذ الصف الرابع من التعليم الأساسي، واستخدام مدخل مسرحية المناهج في تدريس بعض دروس محتوى مناهج الدراسات الاجتماعية لمعرفة أثره على التحصيل ومهارات الاتصال والتوافق الاجتماعي لدى التلاميذ الصم، واستخدام الباحث في هذه الدراسة المنهج التجريبي، وطبقت الدراسة على عينة من تلاميذ الصف السابع بالمدرسة.

ياسمين عباس

عروض مسرحية واستعراضية والملقى الثاني للأراجوز

على أجندة القومي لثقافة الطفل فى نوفمبر



يشهد شهر نوفمبر حالة من النشاط المكثف بالمركز القومي لثقافة الطفل، قال الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف عن خطة شهر نوفمبر لبرامج وأنشطة المركز القومي لثقافة الطفل "يقدم الجمعة أسبوعيا عروض فنية كالأراجوز للفنان ناصر عبد التواب والملاغى الفنان أحمد جابر و الفنان نبيل بركات، عرائس القفاز تقدمها الفنانة رحمة محجوب، ويقدم أيضا عرض لفريق الفنون الشعبية إشراف ريهام صبحى وإخراج إسلام محمد،

بالإضافة إلى عرض فريق الحديقة لذوى الهمم إشراف منال منيب، كما تقام بروقات الفرق الفنية للمركز والحديقة وهم فرق مواهب الفنان شامل الصغير تحت إشراف فنى للفنان أشرف شاهين وإشراف إدارى نهى حراز،

بينما يشمل برامج الأحد والثلاثاء والخميس أسبوعيا تقدم فرقة الفنون الشعبية إشراف ريهام صبحى إخراج إسلام محمد أما يومى الأثنين والخميس أسبوعيا تقام بروقات عرض "كشفاها" تأليف وإخراج أحمد إسماعيل عبد الباقي ويتناول العرض الحديث عن أضرار الفيروسات والميكروبات فى سياق كوميدى، العرض ديكور د.نبيل الحلوجى، موسيقى محمد عبد الله، توزيع وائل عبد الله بطولة إبراهيم البيه، محمد حمدان ومجموعة أخرى من الفنانين ،

أما السبت والأثنين والإربعاء أسبوعيا بروقات موسيقية إشراف محمد عبد اللا، وعرض لفرقة المسرح الأسود إشراف وإخراج شعبان أبو الفضل وهناك ثلاث فعاليات هامة خلال شهر نوفمبر حيث يشهد الاسبوع الثانى من شهر نوفمبر احتفالات الطفولة والتي تقام على مدار شهر وتشمل ورش فنية وعروض فنية ويقام حفل توزيع جوائز المسابقات العالمية التى شارك بها المركز بأعمال الأطفال الفائزة فى مسابقاته

وتابع الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف قائلا " من أهم الفعاليات خلال هذا الشهر الملحق الثانى للأراجوز والعرائس التقليدية والذى يقام 28 نوفمبر المقبل 2020 ويبدأ الاحتفال باستقبال الجمهور على بوابة الحديقة بالعرائس الكبيرة وعرائس صغيرة يحملها الأطفال ويقام معرض لاصدارات المركز، وخاصة كتب للأراجوز، وعرض مسرحية الأراجوز الكسلان تأليف الكاتب السيد فهيم إخراج احمد أسماعيل بالإضافة إلى ندوة عن فن الأراجوز وحمانيته من الإندثار

أما عن أنشطة المركز القومي لثقافة الطفل على قناة اليوتيوب فيقدم المركز على قنواته فيديو للأغنية الوطنية " انتباه " ! والأغنية من إنتاج المركز القومي لثقافة الطفل كلمات مهداه من الكاتب محمدناصف إلحان وتوزيع الفنان محمد عوض غناء كورال الحديقة "سلام"، رسوم وتحريك وإخراج الفنان التشكيلى جلال الدين جمال

ويقدم المركز القومي لثقافة الطفل على قنواته اليوتيوب مجموعة من البرامج الثقافية والفنية والتفاعلية وعروض فنية وبرامج خاصة عن ذوى الهمم وأضاف "تهتم قناة المركز بالبرامج الثقافية المتنوعة فى مختلف المجالات فيقدم برنامج، "أعرف تاريخك" إعداد

المركز القومي لثقافة الطفل، فكرة إيمان صبرى المادة العلمية الباحثة مروة عادل تحريك وتنفيذ الفنان جلال الدين جمال، "من طفل لطفل" ورش فنية إعداد وتقديم أطفال المركز القومي لثقافة الطفل تنفيذ مروة طلبة،"

معرض الفنان الصغير " وهو عبارة عن للوحات أطفال المركز القومي لثقافة الطفل تعليق فنانى المركز، تنفيذ مروة طلبة،

وتابع " هناك مجموعة من العروض الفنية التى تبث على قناة المركز ومنها "الأراجوز" أداء الأراجوز ناصر عبد التواب، الملاغى أحمد جابر، تنفيذ محمد عادل وتقديم نبيل بركات، "الساحر" إعداد وتقديم نبيل بركات تنفيذ محمد عادل، " ابله عطية " إعداد وتقديم إيمان صبرى، تصوير بسمة محمد

تنفيذ ميسرة خيرى، "فنون شعبية " أداء فريق الحديقة للفنون الشعبية إشراف ريهام صبحى، إخراج إسلام محمد، تنفيذ بسمة سيد، أما برامج ذوى الهمم فتتضمن برنامج "عابرة ذوى الهمم " إعداد وتقديم منال منيب واوجيني صبحى، تنفيذ مروة طلبة، " أنا وذوى الهمم " إعداد وتقديم وتنفيذ الباحث على حسين، " إبداعات ذوى الهمم " إعداد وتقديم أطفال المركز القومي لثقافة الطفل من ذوى الهمم إعداد منال منيب، تنفيذ مروة طلبة،

رنا رأفت

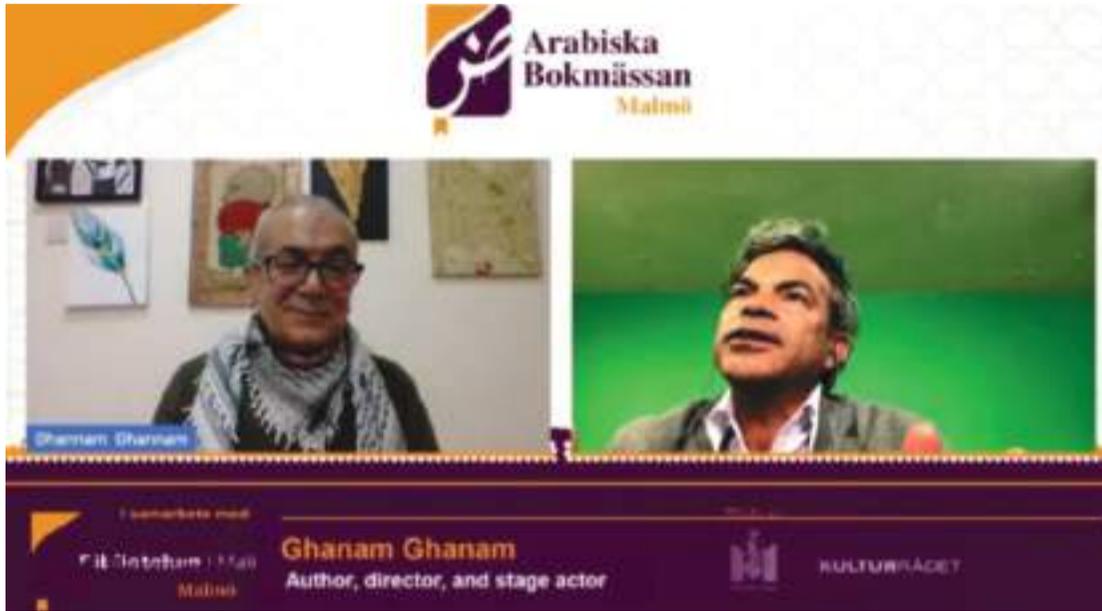
الباحث محمود حمزة، تقديم منال منيب وأوجيني صبحى، تنفيذ مروة طلبة، حواديت مصرية وهو عبارة عن حكي لإصدارات المركز تقدمه إسرائ عبد الرحمن تنفيذ الفنان جلال الدين جمال، وتقدم ماما سلوى برنامج "حواديت ماما سلوى " إعداد وحكي ماما سلوى العنانى، تنفيذ الفنان جلال الدين جمال،

يقدم أيضا فى نوفمبر على قناة المركز لقاء الادباء وهو لقاء مع أحد الكتاب أو الشعراء فكرة وتنفيذ ولاء محمد محمود، برنامج "100 حكاية وحكاية " وهو حكي لإصدارات المركز أداء الإذاعى هشام علوان، تنفيذ ميسرة خيرى وتقدم نشرة أخبار الطفل إعداد وتقديم بسمة سيد تحريك وإخراج الفنان جلال الدين جمال، ويقدم برنامج "حكاية وجبة " إعداد وتقديم ولاء نبيل تنفيذ مروة طلبة، اما برنامج " من زمان " فتقدمه شيماء مصطفى وميسرة خيرى،

حلقات أبطال أكتوبر لسلطة الكاتب حازم هاشم " أبطال أكتوبر " أداء أمل مزروق تنفيذ ولاء محمد محمود، "عيشها لايت " إعداد وتقديم الباحثة مروة عادل تنفيذ ميسرة خيرى، أما عن البرامج الفنية عن القناة فيقدم برنامج " ورشتنا من بيتنا " إعداد وتقديم فنانى المركز التشكيلين تنفيذ مروة طلبة، "معلومة فى رسمه " إعداد وتقديم أميرة صبرى، تنفيذ ميسرة خيرى، وهناك مجموعة من البرامج التفاعلية يقدمها الأطفال ومنها " إبداعات الصغار " إعداد وتقديم أطفال المركز القومي لثقافة الطفل تنفيذ مروة طلبة وميسرة خيرى، " إبداعات الشباب " إعداد وتقديم الشباب الصغار تنفيذ مروة طلبة، "الشيف الصغير " إعداد وتقديم أطفال

«سأموت في المنفى»..

ضمن فعاليات الدورة الرابعة لمعرض مالمو للكتاب العربي



أوضحه في أعمالي، وأن أدافع عنه خاصة أن المثقف لا يحمل مسدسًا، ف نحن أمام معركة وجود حقيقية، وسلاحنا الأساسي فيها هو الإبداع الفني والثقافي بكل تجلياته، مشيرًا إلى أن لحظة ولادة عرض «سأموت في المنفى» بتاريخ التجربة المسرحية، بداية أنا ابن الفرقة المسرحية التي تعتمد على طرائق العرض الشعبي والحلقة والإكسسوارات البسيطة، وفنون الإداء الشعبية المختلفة التي يجب أن يتحلى بها المشخصاتي، لذلك دائمًا أميل إلى تسمية الفريق باللاعبين، ومن هنا أنا ابن هذه التجربة التي قدمت من هناك النص الأمريكي في حلقة شبه مجردة، والتي قدمت في كثير من المدن العربية أيضًا، وتقدم في أي مكان على الإطلاق بدون أي شيء، وأنا ابن «زير سام»، وأنا ابن «كأنك يا أبو زيد» ف جميعها أعمال متخلية عن التقنيات، ومستعد أن تتقبل التقنيات إلى حد كبير.

وتابع: عندما بدأت عرض «سأموت في المنفى» كان لدي تصور شريكة فنانة صينية أمنت بالفكرة جدًا، ف كان هناك صندوق متعدد الأغراض والأشكال، وكان هناك عرض للأفلام والصور، وكان هناك 17 تراك موسيقي، وبعد أن تم تصميم بعض الأشياء التي تخص العمل أثناء البروفات بدأت أشعر بأن هذه الأدوات تثقل العرض، وعليه أن يتخفف منها ويتحرر أكثر باتجاه الحضور «الجمهور»، ومن هنا أضفت للنص بأنني أقدم هذا العرض ببعدين، الأول هو الحكاية والآخر هو أنا وأنتم كمشاهدين لأننا حال واحد، وهذا فرض علي أن أتخلى عن كل شيء حتى الكرسي الذي كنت سأصممه بنفسني، وأخذت كرسي من كراسي الجمهور وبدأت أتعامل معه، وهذا أكسب العرض لعبة الخيال وقربني من الجمهور، لا سيما من الوسائل المهمة للمشخصين الشعبيين الذين رأيتهم في طفولتي، إذن هذا التجرد كان قمة المغامرة وليس هروبًا من أي شيء.

وأردف: زيارتي للوطن جعلتني أشعر بالمرارة، وبالنسبة لي الموضوع أكثر تعقيدًا، خاصة أنني ذهبت غصبا عنّي وهذه تجربة ستكون عنوان مسرحية قادمة اسمها «بأم عيني»، لأني عاينت ما لم أكن أعرف عن طبيعة هذا الاحتلال، وعن طبيعة أهل الغنى الصامدين الذين حفظوا النواة الصلبة لأرض فلسطين.

ياسمين عباس

«صابر غنام» والدي نموذج من الشعب الفلسطيني لكنه لم يحك عنه، و«فهمي غنام» أخي نموذج، و«خديجة» نموذج، فأنا أقدم نماذج تراجمية بالنسبة للمسرح، فهي للناس البسطاء، وليست من آلهة أو الشهداء الذين قتلوا برصاص وأقيم لهم أفرارًا للاحتلال بقتلهم.

وأشار الكاتب والفنان الفلسطيني، إلى أن الذاكرة التي دونها غسان كنفاني وتوفيق زيات ومحمود درويش وناجي العلي وغيرهم من المبدعين ترعب العدو، لأن العدو انتصر على جميع الحكومات العربية ومجتمعاتها، إنما الانتصار الحقيقي هو الانتصار الثقافي، لافتًا إلى أن هذا الاحتلال لديه جيش ومنظومات واقتصاد وتقدمًا لكن ليس لديه محمود درويش ومحمد البكري وغسان كنفاني، فهو مهزومًا ثقافيًا لذلك المدخل الأساسي في الفعل الفني هو المدخل الثقافي في الدفاع عن الهوية التي تسلب وتمحى، فأرادوا للشخصية الفلسطينية أن ترتبط بفكرة الإرهاب. ونوه بأن هناك فرقًا بين الإرهاب والمقاومة، وهذا ما أريد أن

قال الكاتب الفلسطيني غنام غنام، إن الإتفاقات والوثائق التاريخية وارتباطنا بالأمم المتحدة والمؤسسات الدولية والعربية جميعهم يسجلون أرقامًا لضحايا ولاجئين ونازحين، حولنا لأرقام ولكن الحقيقة التي يعيشها الفلسطيني يوميًا لم تقال وبات من السهل أن تشوه شخصية الفلسطيني بأنه قد فر من بلده، وتركها للغرباء، وسلم فيها ببساطة، وبأنه لا يفعل شيئًا في هذا الزمن من أجل عودته، وأهم هذه الإتهامات هي الإتهام الصهيوني الذي يقوم على فراضية أن هذه الدولة المحتلة البغيضة المسماة «إسرائيل» قامت على أرضًا بلا شعب، أو بلا حضارة، فأنا قد شاهدت هذا القول بعيني من أحد الإدلاء السياحين لوفد ألماني عام 1981، عندما كنت أنا في القدس في تلك اللحظة، قال: شفت كيف خيم البدو الموجودين هؤلاء هما الفلسطينين، وبالتالي كان لابد من صرخة إدوارد سعيد، ولابد من استجابتنا.

وأضاف غنام غنام، خلال لقائه بمعرض الكتاب العربي في السويد، أنه عندما كتب نص «سأموت في المنفى» لم أكتبه للمسرح بل كتبتة تدايعيات لأنه ولد معي مطار رفيق الحريري ببيروت، وأكملته على مدار أشهر بعد ذلك، مشيرًا إلى أنه ابن تجربتين فارقتين غير الفن، الأولى هي هندسة المساحة، والثانية هي التجربة الحسبية أو الوطنية الفلسطينية، وبالتالي عندما أقيس المسافة بيني وبين تحقيق الحلم بعيدا بعيدا والإحداثيات جميعًا تعطيني بعدًا شاسعًا بيني وبين تحقيق الحلم، لذلك أقول لأبي في هذا العرض: «سامحني يا أبا لا أستطيع أن أعيد تراكب إلى تراب فلسطين، لأني مثلك سأموت في المنفى، وولدي سيموت في المنفى، لأن المسألة معقدة جدًا».

وأوضح أن الذاكرة مرعبة بالنسبة للعدو، خاصة خوف الغزاة من الأغنيات والذكريات، إذن هم يراهنون دائمًا على محو الذاكرة، لأنهم يستطيعون أن يحوها شارعًا أو بيتًا أو يغيروا أسم بلدة، لكنهم لا يستطيعون أن يحوها الذاكرة، ومن الذاكرة ليست ذاكرة استدراج العواطف، بقدر ما هي ذاكرة نكث الجراح، وبالتالي الاستفزاز باتجاه الفعل الإيجابي حتى لا تستمر هذه الذاكرة، وبالمنااسبة السير الذاتية عندما تبدأ من السرديات تختلف، ف



«بروميثيوس» يفوز بالمركز الأول

في مهرجان الإبداع المسرحي التاسع بجامعة أسيوط



كلية الآداب تحصد «أوسكار» المهرجان

غريب“ عن تكريم الطلاب الفائزين في مهرجان الإبداع المسرحي التاسع للعام الجامعي السابق 9102 / 0202 وذلك بإهدائهم الدروع وشهادات التقدير التذكارية تقديرًا لجهودهم وتميزهم مشيرًا في ذلك إلى ما اتخذته الجامعة من كافة الإجراءات الاحترازية المشددة لمجابهة انتشار فيروس ” كورونا“ المستجد وتحقيق قواعد التباعد الاجتماعي للمحافظة على جميع منتسبي الجامعة من كافة الفئات للوقاية من الإصابة بالمرض

لجنة التحكيم

كما أوضح د. شحاته غريب “أن لجنة تحكيم بالمهرجان تشكلت من الفنان طارق الدسوقي رئيسًا للجنة والفنانة شيرين مستشارًا للجنة، وعضوية د. محمد ثابت بداري عميد كلية الفنون الجميلة، ود.منتصر القلبي رئيس قسم التربية الموسيقية بكلية التربية النوعية، والناقد المسرحي/ صلاح فرغلي، والمخرج المسرحي /أسامة عبد الرؤوف، والمخرج المسرحي محمد جمعة مقررًا للجنة ومديرًا للمهرجان وجاء قرار اللجنة بنتائج المهرجان فيما يلي :

مراكز العروض وجوائز التمثيل

قررت لجنة التحكيم منح المراكز الثلاث الأولى لأفضل

الفائزين بمهرجان الإبداع المسرحي التاسع بأسيوط إعلان نتائج مهرجان الإبداع المسرحي التاسع بحفل استقبال الطلاب الجدد بأرض المخيم الكشفي بالجامعة

إعلان النتائج وجوائز المهرجان

وبالأسبوع الماضي بحفل استقبال الطلاب الجدد للعام الدراسي الجديد 1202/0202 بجامعة أسيوط صباحًا ، وبعد مراسم أداء تحية العلم بأرض المخيم الكشفي بالجامعة تم إعلان نتائج مهرجان الإبداع المسرحي التاسع في لقاء مع طلاب النشاط المسرحي من مختلف كليات الجامعة تحت رعاية أ.د طارق الجمال رئيس الجامعة، وبحضور الدكتور شحاته غريب ” نائب رئيس الجامعة لشئون التعليم والطلاب، ود. ”أحمد المنشاوي“ نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا والبحوث، ود. ”مها غانم “ نائب رئيس الجامعة لشئون خدمة المجتمع وتنمية البيئة، وبمشاركة لفييف من عمداء، وكلاء الكليات المختلفة وأعضاء هيئة التدريس من مختلف الكليات، إلي جانب عدد من القيادات والعاملين بقطاع رعاية الشباب وأعضاء اللجنة العليا للأنشطة الطلابية واتحاد طلاب الجامعة، وخلال الاحتفال أعلن د. شحاته

يعد مهرجان الإبداع المسرحي بجامعة أسيوط آخر فعالية شهدت لقاءً فنيًا للمسرحيين بهذا العالم الساحر المسرح ، قبل حظر ”كورونا“ فقد نُظِم المهرجان في الفترة من 8 إلى 21 مارس الماضي بخشبة مسرح قاعة النيل بالجامعة، وشهد منافسة 61 عرضًا مسرحيًا لفرق كليات الجامعة قُدموا كثمرة حب وجهد كبير من المسرحيين بأسيوط، وتمثلت العروض فيما يلي :

عروض المهرجان

قدم فريق مسرح كلية الزراعة عرض” تحت الترابيزة ” تأليف سامح عثمان، وإخراج وفاء كامل وقدم فريق الطب البشري عرض ” تياترو 84 ” فكرة: محمد عماد، قصة : عمر عبد العزيز تأليف: محمود محمد سيد، وإخراج فادي جمال، وقدم الهندسة عرض ”الشحاتين“ دراماتورج وإخراج محمد جمال، وقدم مسرح التمريض ” التهامية ” تأليف محمد مصطفى، وإخراج أحمد ممدوح وقدم مسرح العلوم عرض” الغولة ” تأليف بهيج إسماعيل، دراماتورج : شاذلي فرح، وإخراج محسن سعيد ، وقدم فريق التربية النوعية قدم ”بداية النهاية ” تأليف وودي آلن وإخراج محمد يسري، وقدم مسرح الآداب عرض” بروميثيوس ” عن ”من يحكم الإله ” تأليف أحمد سمير وإخراج أحمد عبد العظيم، وقدم فريق الطب البيطري عرض ” تيجي بكام ” تأليف وإخراج محمد أمين وقدم مسرح الحاسبات والمعلومات عرض ” س . ح . م ” عن ” الفلنكات ” تأليف أحمد يوسف وإعداد : أندرو إسحق وإخراج مارك صفوت، وقدم فريق مسرح التربية عرض حلم طالع لتحت ” لعبة الحياة ” تأليف جماعي للفريق، دراماتورج وإخراج حسام رفاعي، وقدم فريق مسرح الخدمة الاجتماعية عرض ”ساحر الحياة ” تأليف محمود جمال، وإخراج بيوشي نشأت وقدم مسرح الصيدلة ” فوتوشوب ” تأليف محمد خليفة، إعداد أحمد عبد العظيم، وإخراج جماعي لفريق العرض، وقدم مسرح ”الطفولة المبكرة عرض ” قلعة النساء ” عن”نساء شكسبير“ تأليف سامح عثمان، إعداد وإخراج محمد لطفي ، وقدم مسرح التربية الرياضية عرض ” كل الطرق تؤدي لـ 06 داهية ” عن كتاب مصطفى شهاب إعداد وإخراج أحمد عبد الباسط، وقدم فريق مسرح التجارة عرض ”دواير × عقل زومبي ” تأليف أحمد سمير، وإخراج أحمد ثابت الشريف ، وقدم مسرح الحقوق عرض ” موت معلن ” تأليف غابرييل غارسيا ماركيز دراماتورج : خالد رسلان وإخراج ضياء المطيري .

نائب رئيس الجامعة لشئون التعليم والطلاب يكرم

طفلها بعد ما سلبوه منها ليقدم قرباناً للإله الزائف بينهم و تبحث عن الله لتجده دومًا معها وحولها يشعر بها حين تتألم ويحس بآلامها وأوجاعها ويحبها وتحبه وينصرها بالنهاية، واختتمت مادونا : سعدت كثيرًا بالمشاركة مع فريق الآداب والفوز، وأخطط أن أنهى دراستي الجامعية بتفوق لأستكمل الطريق بعد ذلك مع المسرح الذي أعشقه وأدرس بمعهد الفنون المسرحية بأكاديمية الفنون، وسعيدة كثيرًا لأنني أشرك أيضًا بمشروع "ابدأ حلمك" لإعداد الممثل الشامل بوزارة الثقافة بأسبوط.

المشاركة الأولى

فيما قال " عمروأحمد عنتر": يعد فوزي بجائزة "أفضل ممثل" دفعة قوية وكبيرة لي لأستكمل الطريق بالمسرح، هذا العام وكل الأعوام القادمة بحب وشغف كبيرين وذلك لأنها كانت المرة الأولى لي كممثل، وبعمامي الأول بالمسرح الجامعي، ولذا أقدم كل الشكر لمخرج العرض "بيشوي نشأت" على دعمه الكبير وثقته الكبيرة بي، وأنا في بداية الطريق لمنحي هذه الفرصة لأشارك في "ساحر الحياة" وأقدم الشخصية الدرامية الرئيسية بالعرض دور "مستر كامل"، وأضح "عمرو" : ولقد حمل الدور والعرض العديد من الأفكار والقضايا الخاصة بالإنسان وأحلامه برحلة الحياة وذلك فيما يتشابه مجال دراستنا في كلية "الخدمة الاجتماعية"، وحاولت أن أدرس الشخصية الدرامية بالعرض بقرأة النص كثيرًا والبحث حول الشخصية في مجال حياتنا اليومية وما نعيشه، وعلاقتها بجميع الشخصيات الدرامية بالعرض، وسماتها الكامنة خلف الكلمات والسطور، مع إضافة بعض الملامح النفسية والسمات الجسدية التي تزيدها ثراءً ووضوحًا، فتصبح شخصية مختلفة ومتميزة ولها ملامحها الكثيرة التي تؤكد على رسالة ورؤية العرض، واختتم عمرو: فرحت كثيرًا بحصولي على الجائزة في التمثيل، وقد حاولت مع الفريق الذي سعدت بالعمل معه بذل جهد كبير مع أصدقائي فريق العرض أن نقدم ما نؤمن به وأن يصل للجماهير ويتأمله، وأتمنى أن أستكمل الطريق مع المشاركات الكثيرة لأدوار عديدة ومتنوعة من العروض المسرحية المتميزة بالمستقبل، وأن تلقي إعجاب كل جمهور المسرح الجامعي، وأن يزداد الاهتمام بمسرحنا الجامعي، ويلقى ترحيبًا وصدى إعلاميًا من الجميع .

إدارة المهرجان

أقيم مهرجان الإبداع المسرحي التاسع بجامعة أسبوط تحت رعاية أ.د طارق الجمال رئيس الجامعة، د. شحاتة غريب نائب رئيس الجامعة لشئون التعليم والطلاب، وتحت إشراف د. وجدي رفعت عميد كلية التربية النوعية مستشارًا للجنة الفنية، وعز الدين المنصوري مدير عام رعاية الشباب، ود. أحمد شريت مدير إدارة الاتحادات الطلابية ومنسق عام المهرجان، وماجد خليل مدير إدارة النشاط الفني .

همت مصطفى

الحاسبات، وعن مسرحية "قلعة النساء" لكلية التربية للطفولة المبكرة، كما فازت بجائزة أفضل تعبير حرقي للمهرجان "وفاء كامل" عن مسرحية "تحت الترابيزة" لكلية الزراعة .

"أوسكار" المركز الأول للآداب

وفي الختام تم إهداء "أوسكار" للمهرجان للدكتور طارق الجمال" رئيس الجامعة، والدكتور شحاتة غريب نائبه لشئون التعليم والطلاب، وكذلك "أوسكار" للمهرجان عن المركز الأول عن عروض المهرجان تسلمه الدكتور أحمد صابر" عميد كلية الآداب

أفضل ممثلة قضية الإيمان

قالت مادونا هاني " أفضل ممثلة" بالمهرجان : بدأت المشاركة بالمسرح من الصف الثالث الإبتدائي مع فريق المسرح الكنسي ثم التحقت بفريق "بيتشرو" المسرحي بكنيسة "مارجرس" بأسبوط، وكنت أشرك بالعروض المدرسية بالتمثيل والاستعراضات، في مدرستي" السلام ناجي"، وفي العام الأول لي بالجامعة بكلتي الآداب في قسم الإعلام كان أول ما بحثت عنه هو فريق المسرح، لأنضم له، ومن ثم تم اختياري عضوة في فريق المسرح بعد الاختبارات، وأوضحت مادونا: بعرض المهرجان قدمت دور "آسمينا"، التي ترفض وتحارب المعتقدات الخاطئة نحو قضية الإيمان والبحث عن الإله الحقيقي للكون، وتقدم "آسمينا" فلسفتها بالحياة التي مفادها أن الله لا يمكن أن يُحرم التفكير والتأمل والحب، غير أن ذلك في الزمن الدرامي للعرض جعل الكثيرون يسخرون، ويصفون ما تفكره بالإنحاد، ورغم ذلك تُعلن "آسمينا" ماتؤمن به أمام الجميع بحرية وصمود لتواجه القمع والاستبداد من قبل السلطة الدينية ومن قبل زوجها القاس الخائف "برميشيوس" الذي يُحزنها ويحرمها من طفلها الرضيع لكنها تكمل المواجه بقوة الإيمان وتذهب وتنقذ

عروض مسرحية بالمهرجان وفازت بالمركز الأول كلية الآداب عن مسرحية "بروميثيوس"، وفازت بالمركز الثاني كلية التجارة عن مسرحية "دواير في عقل زومبي" أما المركز الثالث فقد فازت به كلية التربية عن عرضها المسرحي "حلم طالع لتحت"، وفي جوائز التمثيل فاز بجائزة أفضل ممثل الطالب "عمرو أحمد عنتر" من فريق كلية الخدمة الاجتماعية عن دوره في مسرحية "ساحر الحياة" وفازت بجائزة أفضل ممثلة الطالبة "مادونا هاني" عن دورها في مسرحية "بروميثيوس" للآداب، وفي مجال الإخراج فاز بجائزة أفضل إخراج الطالب "أحمد عبد العظيم" كأفضل مخرج عن "بروميثيوس" وفاز "أحمد ثابت الشريف" بجائزة أفضل مخرج من غير الطلاب بالجامعة عن مسرحية "دواير في عقل زومبي"

مفردات العرض

وفي مجال مفردات العرض المسرحي الأخرى فاز "مايكل يعقوب" بجائزة أفضل إضاءة عن مشاركاته عن العروض المسرحية "دواير في عقل زومبي"، "موت معلن"، "كل الطرق تؤدي في ستين داهية"، وأيضًا عن "التهامية"، و"بروميثيوس"، وفاز بجائزة أفضل ديكور "عمرو حمزة" عن مسرحية "حلم طالع لتحت" لكلية التربية، وفازت بجائزة أفضل ملابس الطالبة "إيمان أحمد علي" عن مسرحية "الطوق والأسورة" لكلية الفنون الجميلة وفازت بجائزة أحسن موسيقى "أسماء عبد العظيم محمد يحيى" عن مسرحية "الغولة" لكلية العلوم، وفي مجال الغناء فاز بجائزة التميز الخاصة كل من الطالبة "إيمان نبيل من كلية التربية النوعية، "كيرلس جرجس" من الطب البشري، "أبادير يوحنا" و"مينا عيسى" من كلية الحاسبات والمعلومات، و"عمرو قاسم" من التمريض، و"أسماء عبد العظيم"، و"محمد يحيى" من كلية العلوم، كما فاز بجائزة أفضل الأشعار د. "سيد عبد الرازق" عن مسرحية (س . ح . م) لكلية



شبح الكورونا

هل لا يزال يهدد أنشطة المسرح المدرسي؟



نستعد جيدا و لن يكون هذا العام مثل العام الماضي

في العام الدراسي الماضي ألغيت المسابقات الخاصة بالفنون المسرحية في المدارس، نظرا لانتشار فيروس كورونا، مما أثر بالسلب على النشاط المسرحي في مختلف الإدارات التعليمية، وجرت محاولات لإيجاد حلول مختلفة كان من بينها مبادرة «موهبتك من بيتك» التي أطلقتها إدارة الحوامدية وأقامها موجه أول الإدارة شريف شمس، وتم تطبيقها على مستوى الإدارات التعليمية في جميع المحافظات، وفي بداية العام الدراسي الحالي وجدنا أن علينا أن نعرف كيف يتعامل أخصائيو ومسؤولو النشاط في ظل استمرار تهديد الفيروس، وما المعوقات التي قد تواجههم، وقد قررت الوزارة إقامة المسابقات الفنية المختلفة هذا العام مع تطبيق كافة الإجراءات الوقائية والاحترازية.

رنا رأفت

وعن فترة عمله كموجه عام للمسرح محافظة الجيزة قال «حرصت خلال فترة عملي كموجه عام للتربية المسرحية على عمل اجتماعات دورية مع الموجهين الأوائل والأعتد على الكفاءات منهم في اختيار النصوص المناسبة لكل مرحلة عمرية وتتوقف أغلب معوقات المسرح المدرسي على البيروقراطية وتعنت الموظفين في صرف المستحقات المالية الخاصة بالعروض، وهناك بعض المدرسين الذين لا يهيئون الأجواء المناسبة لإقامة الأنشطة.

الكتابات الموجهة للمسرح المدرسي

فيما أشار أحمد نشأت أخصائي المسرح بإدارة شرق مدينة نصر التعليمية إلى أن هناك ضرورة ملحة لتطوير الكتابات المسرحية الموجهة للمسرح المدرسي، وإلى أنه من النادر إيجاد مسرحيات تشمل الجانب التربوي المناسب للطلبة، وهو ما يضطر أخصائي المسرح للجوء إلى النصوص العربية والعالمية، وعمل إعداد مسرحي لها وهو ليس بالأمر الهين.

وتابع قائلا «نقيم بروفات الإلقاء مع إتباع الإجراءات الوقائية والاحترازية ومراعاة التباعد الاجتماعي، وتتركز أغلب مشكلات المسرح المدرسي في قلة الدعم المادي، وأشار إلى أن المدارس الحكومية قامت مؤخرا بعمل توأمة مع المدارس الخاصة للتغلب على النقص في بعض

وعن المعوقات التي تواجه المسرح المدرسي قالت «لازلنا نعاني رؤية بعض أولياء الأمور الضيقة لممارسة الأنشطة، الذين لديهم صورة سلبية عن النشاط بالإضافة إلى قلة عدد المسارح في المدارس. وأضافت: ومع ذلك فهناك شيء جيد وهو تعيين عدد كبير من أخصائيي المسرح في عدد من الإدارات.

إقامة منتخب

المخرج عصام رشوان موجه عام التربية المسرحية لمحافظة الجيزة سابقا قال «تأثر المسرح بجائحة كورونا بعد حالة من النشاط الكبيرة التي شهدتها النشاط المسرحي في السنوات الأخيرة، ولكن كانت هناك بدائل طرحت حتى لا يتوقف النشاط. أضاف: فمن وجهة نظري ان من يجب الفن يعمل جاهدا على إقامته حتى في أضييق نطاق، وقد كانت هناك مبادرات هامة منها مبادرة الأستاذ شريف شمس موجه أول إدارة الحوامدية «موهبتك من بيتك» و كان لي مقترح هام وهو إقامة منتخب من كل إدارة تعليمية، حيث يشارك من كل إدارة عدد 2 أو 3 من الطلاب، ليكون هناك حالة من الحراك، خاصة أن المسرح المدرسي يلعب دورا هاما وأساسيا في بث القيم الأخلاقية والتربوية الهادفة التي تسهم بشكل كبير في تشكيل وعي وإدراك الطلاب.

رضا بكرى خبير المناهج المسرحية بوزارة التربية والتعليم رأت أن النشاط في العام الجديد لن يتأثر بكورونا، خاصة وأن هناك قواعد وإجراءات احترازية لحماية والحفاظ على سلامة الطلاب، منها تطبيق الإجراءات الوقائية وتقليل عدد الطلاب وعمل البروفات في أماكن أكثر اتساعا.

وأوضحت أنه «عندما بدأت الجائحة تم إيقاف الأنشطة والمسابقات الخاصة بالفنون المسرحية وهو ما أثر بشكل سلبي على عدد كبير من الفرق المدرسية التي كانت بالفعل قد انتهت من تجهيز عروضها مما تسبب في إهدار كثير من الوقت والجهد والمال، وتم تعويض ذلك بتنفيذ المسابقات الخاصة بالفنون المسرحية «أون لاين» مع التزام الفنون الفردية كالمونودراما والبانتومايم.. إلخ فقام كل طالب بتصوير المشهد من منزله، وكانت أغلب الأعمال تقوم على فكرة التوعية ضد كورونا وشارك عديد من الطلاب في مبادرة «مسرحك في بيتك» التي أطلقتها وزارة التربية والتعليم بالقاهرة.



المشرفون: نحرص على تنفيذ الإجراءات الوقائية والاحترازية لحماية الطلاب

القوسى ومدير عام الخدمات أستاذة ناهد كريم مساهمة كبيرة في مبادرة «موهبتك من بيتك» فقد شجعا وساندا المبادرة بشكل كبير، وقد قدمت المبادرة في ثلاث مراحل، حملت كل مرحلة شعارا معيناً يتوافق مع قيمة ما، كقيم الانتماء والهوية وحب الوطن، حيث أن دورنا هو تعريف الطفل بتلك القيم.

التكنولوجيا

وتفق أخصائي المسرح محمد عسل حول أن جائحة كورونا كان لها إيجابيات من أبرزها تفعيل التكنولوجيا وتعريف الطالب بوسيلة جديدة تمكنه من ممارسة النشاط الفني والمسرحي « أون لاين » وهو ما نتج عنه اكتشاف العديد من المواهب في الفنون المختلفة، مشيراً أيضاً إلى أن الجائحة تسببت في ذعر كبير جعل الجميع يحاربون المجهول، وهو ما ساهم في توقف الأنشطة وخوف أولياء الأمور على أبنائهم من التجمعات. أما عن السلبيات فقال « خفض عدد الطلاب الممارسين للنشاط، تطبيقاً للإجراءات الوقائية وتعليمات وزارة التربية والتعليم، كذلك منع حضور أولياء الأمور لمشاهدة أبنائهم.

فيما أشارت المخرجة والممثلة نهال القاضي إلى أنه من الهام تطبيق جميع الإجراءات الوقائية والاحترازية حفاظاً على سلامة الطلاب، حسب القواعد التي وضعتها وزارة التربية والتعليم، من تقسيمات خاصة بالطلاب وإقامة الأنشطة الفنية في أماكن واسعة وكبيرة والالتزام بإرتداء الكمامة، وجميعها أمور هامة للإبقاء على الأنشطة.

أضافت « لم يكن الأطفال في الفترة الماضية وخلال فترة المكوث في المنازل بالحضور الذهني الكامل، و تسببت الجائحة في ذعر كبير للآباء والأمهات، فكان التركيز الأكبر على الوقاية من الفيروس وكيفية مواجهته، وهو ما أثر على الطلاب من الناحية الدراسية وأيضاً ممارسة الأنشطة.

وبدأت الفكرة تتبلور لدى، فالطفل أصبح يجلس في المنزل ساعات طويلة ولديه وسيلتين فقط وهما مواقع التواصل الإجتماعى و التلفزيون، فقدمت تلك الفكرة وهى أن يعرض الطالب موهبته من بيته سواء في الشعر أو الإلقاء والتمثيل والغناء والتأليف أيضاً وكانت هذه الفكرة بمثابة السبق وقد أطلقتها إدارة الحوامدية وتم تطبيقها في جميع الإدارات التعليمية على مستوى المحافظات وخارج مصر أيضاً.

وعن تأثير الجائحة على الأنشطة الفنية والمسرحية تابع قائلاً « الوباء كان سلاحاً ذو حدين له سلبياته وإيجابياته، وكانت الإيجابيات تتمثل في اكتشاف موهبة الطفل من خلال واقعه الملموس، فبدأ يتكشف حقائق داخل نفسه و يتعرف على موهبته من المنزل وبعيدا عن المدرسة.

تابع: كان لكل من مدير عام إدارة الحوامدية أستاذ عصام



مبادرة «موهبتك من بيتك» أنقذت النشاط

المسرحى بعروض « أون لاين »

رئيس ملتقى سينوجرافيين جنوب أوروبا وشمال أفريقيا حازم شبل: الملتقى حدث مهم يقام لأول مرة وبأفكار وسواعد مصرية



مصمم الديكور والإضاءة المسرحية المهندس حازم شبل، هو نائب رئيس وعضو مجلس إدارة الهيئة العالمية لسينوجرافيين ومعماريين وتقني المسرح «OISTAT»، .. محاضر بقسم الدراما والنقد بكلية الآداب جامعة عين شمس، صمم الديكورات والإضاءات المسرحية لأكثر من ثمانين عرضاً مسرحياً، من أبرزهم: أهلاً يا بكوات والإسكافي ملكاً والمتفائل وأليس فى بلاد العجائب وليله. عضو لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة فى الفترة من ٢٠١٧ وحتى ٢٠١٩، معيد تأسيس وعضو مجلس إدارة والأمين العام السابق للمركز المصرى بالهيئة العالمية للمسرح ITI، ومقرر لجنة تسيير شبكة السينوجرافيين العرب تحت رعاية الهيئة العربية للمسرح و هو أخيراً رئيس ملتقى سينوجرافيين جنوب أوروبا وشمال أفريقيا SENA ، عن هذا الملتقى وأشياء أخرى كان لـ«مسرحنا» معه هذا الحوار.

حوار: إيناس العيسوي

حدث أصغر قليلاً، فإذا نجح سيجعل الآخرين يثقون في قدرة مصر على تنظيم الحدث الكبير.. فكرت في عمل دورة أصغر لدول حوض البحر الأبيض المتوسط، دورة إقليمية، وكانت المشكلة هي اعتباره مهرجاناً دولياً، لا بد أن يتم دعوة جميع دول حوض البحر الأبيض المتوسط إليه، ولتفادي هذه المشكلة كانت هناك مفاوضات استمرت ثلاث سنوات، حتى أوائل 2020، وتم التوافق على تعديل المسمى إلى «ملتقى جنوب أوروبا وشمال أفريقيا» وإقامته سافرت لست دول، فهو أول ملتقى من نوعه في الشرق الأوسط، لم تقم هيئة دولية بعمل ملتقى بهذا الحجم، من قبل، وتم تحديد الموعد الخاص بالملتقى ليكون من 8 إلى 14 أكتوبر هذا العام، وهو التاريخ الذي حددته من عامين، حتى يكون

كانت في كوريا 2009 و الثالثة في إنجلترا 2013 وأقيمت الدورة الرابعة في تايوان 2017 ، ومن المتعارف عليه أن على من يرغب في استضافة الدورة أن يتقدم بطلب قبلها بأربع سنوات، و في آخر دورة وهي التي أقيمت في تايوان قدمت ملفاً كي تستضيف مصر دورة المعرض في 2021، و في هذا التوقيت 2017 كانت إدارة وزارة الثقافة للملف سيئة جداً، وتم تعطيله بدلاً من المساعدة، للأسف وزارة الثقافة لم تقم بدورها، علماً بأن استضافة معرض بهذا الحجم هو شيء أشبه بالأولمبياد، شيء مهم جداً في العالم، حيث يخدم ملفات ثقافية وأمنية وتاريخية وسياحية، ولكن للأسف ذهب التصويت لكندا، وذهب المجهود المبذول بلا فائدة، وفي هذا التوقيت نصحتني بعض المتخصصين بأن أقوم بعمل

حدثنا عن ملتقى السينوجرافيين المسرحيين لدول جنوب أوروبا وشمال أفريقيا الذي ترأسه منذ بدء التفكير في فكرته؟

سنة 2005 الهيئة العالمية للسينوجرافيين «OISTAT» قامت بعمل معرض التصميمات المسرحية الدولية، على أساس أن يُقام المعرض كل أربع سنوات في دولة ما تستضيفه، الدورة الأولى للمعرض كانت في كندا مارس 2005، المعرض يتقدم له الفنانون من جميع أنحاء العالم وتشكل له لجنة دولية لاختيار عدد من التصميمات لتقدمها في المعرض ، وفي هذا التوقيت تم اختيار تصميم لي، وفي هذه الدورة قلت لرئيسها: إن شاء الله سيكون المعرض في مصر 2025. الدورة الثانية

اليمن لقاءة استماع موسيقى، أما اللون الأزرق في يسار الصورة فهو المسرح.

كذلك تحدث مندوب شركة من كبرى شركات تجهيزات المسارح في العالم عن «التكنولوجيا» التي تجهز بها خشبات المسارح، كذلك من الجلسات الهامة أيضاً ما تم مع مبدعي و مصممي ديكور وإضاءة وأزياء عرض «الفرن» ، الذي عُرض على المسرح اليوناني القديم الذي يستوعب 15 ألف شخصاً تقريباً، في فترة الكورونا وتم حضور النسبة المسموح بها وهي 40% وتم بث العرض مباشرة للعالم، وكان هناك لقاء آخر ضمن فعاليات الملتقى مع الفنانة نورا أمين ولقاء مع مصمم الصوت مجدي ثابت. وكان ذلك هو أول ملتقى « أونلاين كامل» يتم على مدار خمسة أيام، بمعدل عشرين جلسة. الفكرة كانت ناجحة جداً، حيث التواصل المباشر ما بين الفنانين وبعضهم البعض، وبناءً عليه قررت الهيئة أن تقام اجتماعات أونلاين بشكل سنوي، وفي هذا الملتقى كان معنا مجموعة من الوجوه الجديدة من فنانين المغرب والجزائر وتونس وليبيا والإمارات وسوريا والبحرين، وقد استطعنا حل مشكلة الترجمة، وقمنا بعمل ترجمة فورية بواسطة زميلنا بسام ياقون وهو مهندس صوت مصري، بما جعل الفكرة أبسط. واقول أن هذا الملتقى يقام لأول مرة ، ولأول مرة تأتي «OISTAT» إلى أفريقيا، ولنا أن نفخر بأن الملتقى أقيم بتنظيم مصري، ونحن في انتظار الحدث الفعلي المقرر إقامته إن شاء الله في يناير 2022.

– ما الجديد لدى «حازم شبل»؟
أقوم بتصميم ديكور مسرحية «مورستان» إخراج سمير العصفوري لتقدم إن شاء الله على المسرح القومي، ولدى عمل آخر مع المخرج عصام السيد، حيث يقوم بالإعداد لإعادة تقديم عرض « أهلاً يا بكوات» كما أن لدى استعداد لتقديم «ديوان البقر» مع المخرج محمد فاضل في مسرح الهناجر، ولم يُقرر بعد موعد افتتاح تلك العروض، وخلال الأسبوع الأخير من أكتوبر أقدم عرض «السُلطانية» مع المخرج مراد منير، سيتم تصويره على مسرح البالون.
– منذ أيام نشرت صورة لك مع الفنان محمود ياسين حدثنا عن كواليس تلك الصورة وعلاقتك بالفنان الراحل؟

بعد انتهائي من الفرقة الثانية في المعهد، كنت أتدرب في التلفزيون وتحديدًا في استوديو 5، وكانوا يُصورون مسلسل اللقاء الثاني، كانت مهندسة الديكور تُجهز لتصوير اليوم التالي، والديكور عبارة عن مكتب هندي، وبعد عودتي للمنزل قمت برسمه على فرخ كبير، وقدمته لها في اليوم التالي لتُشاهده ، فأبدت إعجابها الشديد به والمخرج المنفذ قرر أني من سأقوم بتصوير هذا المشهد، وهو مشهد لا يتعدى ثلاث ثواني، الجميل أن المشهد بدأ باللوحه كأنها هي تحية لي ، ثم يرفع الكادر ويدخل الفنان محمود ياسين وأنا أقف كما لو كنت أرسم لوحة هندسية وهو يمدني بالملاحظات، فكانت ذكري جميلة. الراحل محمود ياسين فنان كبير جداً، له العديد من المسرحيات الهامة، و كان مدير المسرح القومي بدايةً من 1988 حتى أوائل 1990، وأنتج وقتها مسرحية «أهلاً يا بكوات» وهي من المسرحيات المهمة جداً التي عُرضت في المسرح القومي.



بالفعل الاجتماع السنوي الخاص بها في مصر من 9 إلى 13 أكتوبر، وهنا تم اقتراح أن تكون البداية أونلاين، وقد كتبنا التاريخ في البوستر «2020/2022» أي ان الملتقى ممتد لمدة عامين، و كانت أولى فعالياته أونلاين، وبالتالي أقيمت اللجان في المواعيد نفسها التي حددتها من قبل بصفتي رئيس الملتقى، وقمنا بعمل كل شيء خططنا له ما عدا إقامة المعرض والورش التدريبية، ساعدت في ذلك البرازيلية أبي كوهين المقيمة في إنجلترا،

فهي التي نسقت الجدول ونظمت اللجان، وسجل في الملتقى ما يقرب من 267 فناناً وفنانة من 48 دولة، ولكن متوسط حضور الجلسات كان ما بين 30 إلى 40 فرداً وهذا رقم جيد.

– ما أهم ما تم خلال هذا الملتقى؟
بالتأكيد هو اجتماعات اللجان، لأن الـ«OISTAT» هيئة تضم لجان عمل ، وهذه الاجتماعات تمت بنجاح كبير، واستعرض الإنجليزي توم ديفيد مدير المشروع الخاص بالأوبرا الجديدة في العاصمة الإدارية الجديدة، رسومات المشروع والتصميم ومراحل تطور وتنفيذ الفكرة، وهناك صورة مرفقة حصرياً إهداء مني لـ«مسرنا» من الشرح الذي قدمه حول مجمع المسارح ودار الأوبرا في العاصمة الإدارية الجديدة، فاللون الأحمر في الصورة هو دار الأوبرا، واللون الأخضر على

بعد المهرجان التجريبي بشهر وقبل مهرجان الجودة ومهرجان السينما، بالإضافة إلى أن الطقس في مصر يكون جيداً في هذا التوقيت، وكان مُقررًا أن يُقام في حرم دار الأوبرا المصرية، في الهناجر ومركز الإبداع والمجلس الأعلى للثقافة، وقبل الإعلان عنه بداية العام، التقيت بوزيرة الثقافة الدكتورة إيناس عبد الدائم ، و كانت مطلعة على تطورات الأم ، و مشكورة قالت أنها ستدعم الملتقى بالأماكن. الملتقى عبارة عن معرض تصميمات ديكور وأزياء وإضاءة، لمصممين من جنوب أوروبا وشمال أفريقيا، ويقوم باختيار أفضل الأعمال المقدمة إليه ، ويضم اجتماعات عمل ولجان خاصة بالهيئة ولقاءات وورش تدريب، و كان من المتوقع أن يحضره من 100 إلى 200 فناناً على نفقتهم الخاصة، فالجميع متطوعين لا يحصلون على أجور، لأن تلك الهيئات فقيرة تتكفل فقط بالتنظيم والتواصل وتسهيل الأمور وعمل الجدول، و كل شخص مسئول عن الجهة التي تدعمه، ولكن مع جائحة كورونا تم تأجيل الملتقى إلى 2022، لأن الهدف الأساسي منه هو الاحتكاك والتفاعل بين أصحاب التصميمات والمحاضرين من الضيوف و بين المهتمين من الفنانين والدارسين والجمهور المصري، ولكننا اكتشفنا مع تحويل الاجتماعات إلى اجتماعات أونلاين هذا العام، أن هناك خمس لجان كانت قد حددت



إيزيس ..

تجسد روح الأسطورة المصرية القديمة



داليا همام

”قم لخبزك هذا الذي لا يمكن أن يجف، وجَعَتكَ التي لا يمكن أن تصير فاسدة إذ بها تصبح روحاً“ تلك مقولة للكاهن يتلوها علي المتوفي لحظة تقديم القران والذي هو عين حورس، وذلك لتُبَعث فيه الروح من جديد في حياة ما بعد الموت، هذه بعض من الأفكار في الحضارة المصرية القديمة، والتي يتجلى الكثير منها علي خشبة مسرح الجمهورية في عرض ايزيس تصميم وإخراج كريمة بدير، أداء فرقة فرسان الشرق وأشعار محمد زناقي، العرض يتخذ من أسطورة ايزيس واوزريس أساساً له، ويستعرض قصة الحب الأولي والتي جمعت بين الإثنين ثم غدر ست بأخيه أوزوريس وقطعه الي أربعة عشر جزء بعثها في أقاليم مصر آن ذاك.

يقدم العرض مجموعة من الدلالات منها ”عين حورس“ والتي تقدم للمتوفي وذلك حتي يحدث له البعث كما حدث لأوزريس حينما استرد عينه بعد موته، والتي كان قد سلبها منه ”ست“ في المعركة، وحين استردها بعد موته تحول الي روح وتلك العين ترمز لحالة البعث، وقد استخدمها حورس الابن لاستعادة حياة أبيه أوزوريس وقد حظيت تلك العين بشعبية كبيرة لدي المصريين القدماء واعتبرت تعويذة في يد أصحاب النفوذ القوية، عين حورس تستخدمها المخرجة بشكل واضح في العرض ويكون لها الأثر الأكبر في خاتمة العرض، تلك اللوحة التي تجتمع فيها عدة دلالات منها عين حورس، والتي تعد دلالة للبعث والخلود والقوة من جديد وهي مثل الطلسم ترمز الي الصحة والرخاء وعدم فناء الجسد، والقدرة علي احياء الموتى «عين حورس هي حاميتك وأوزوريس هو حارسك، سيهزم كل أعدائك وكل أعدائك هم جزء منك» تلك العين يمسك بها المؤديين علي خشبة المسرح وهم في تكوين يحيطون بالإله إيزيس خلفها قرص الشمس وعلي رأسها تاج لقرص الشمس أيضا وقرنا بقرة، فهي الالهة الأم في الديانة المصرية القديمة، يتصدر تلك اللوحة في مقدمة خشبة المسرح ميزان ”ماعت“ أي ميزان العدالة والذي يضع قلب الانسان في مقابل ريشة، لتكتمل اللوحة وينتهي العرض معبرا عن المرأة وعن مصر» جنة الخلد الواقعة في الجزء السفلي من وادي النيل «كما قال عنها هنري برستد.

كنوع من الرقص لإضفاء الخصوصية علي البيئة المشار اليها في العرض المسرحي، وثمة لوحات اخري تعبر عن بلاد النوبة الي جوار لوحات تقدم النواح والعديد من تلك اللوحات المتعددة تعرض ضمن سياق عام وهو أسطورة ايزيس علي اعتبار أن كل ما يعرض يعبر عن المجتمع المصري بكل تنوعاته، وتسري اسطورة ايزيس علي مر العصور وقد تتحقق بصورة او بأخري لكونها تحكي عن خيانة الأخ لأخيه وقتله عبر حيلة التابوت“ وهي عبارة عن تسابق في حفلة سمر بأن من ينام في التابوت ويكون بمقياس جسده يفوز به كهدية» هكذا نجحت الحيلة ليقتل اوزوريس، يمكن أن نري في هذه

عرض ايزيس يخوض غمار الأسطورة ويجعل منها خطأ أساسيا يبني عليه العرض الحركي الراقص، والذي يعتمد في رقصاته علي الرقص الحديث وإظهار الابعاد الدرامية الجديدة والتي تعتمد علي الحركات الجديدة والابتكار، ومن اللافت للنظر أن العرض يقدم مجموعة من اللوحات لرقصات مختلفة علي مستوي الحركة وبها العنصر الشعبي واضح ومؤثر، ويعبر عن الطبيعة البيئية التي جاء منها، ثمة لوحات تقدم الصعيد ويتجلى ذلك في التحطيب وهو فن من الفنون القتالية المصرية المستمدة من الأصول الفرعونية القديمة يستخدم فيها العصي الخشبية والنبوت للمبارزة، والتحطيب هنا يستخدم



اللحظات الدرامية الراقصة بشكل جعلها أكثر تأثيراً، فقد استطاعت الإضاءة إضفاء الجو العام علي العرض، ذلك بالإضافة الي الملابس وهي من تصميم "أنيس إسماعيل" والتي بدت متوافقة مع طبيعة العرض سواء في اللوحات المختلفة المعبرة عن المحافظات المختلفة او الفرعونية التي تعبر عن روح الأسطورة.

تؤكد مخرجة العرض من خلال كلماتها في مہفلت العرض علي أن الحب هو درب الخلاص، وهو ما تبدي في رحلة بحث ايزيس عن أجزاء حبيبها، تلك الرحلة المجسدة في العرض.

المؤديون إيزيس: ياسمين سمير بدوي - أوزوريس : محمد هلال - جب: باسم مجدي- نوت: دنيا محمد - ست: عبد الرحمن دسوقي نفتيس«حبيبة إبراهيم» أنوبيس» نادر جمال- التحطيب: أشرف حمادة، هاني حسن، وليد عبد الله -العفو: حسين رشاد-العدادة: نوران محمد- النداهة: فاطمة الشبراوي- خيال المآتة: نور الدين عمر-العروسة: دنيا محمد- العريس: ياسر الليثي.

-فارسات الشرق: زينب حسن -لميس جمال-مي رزيق-هنا مصطفى-ماهي تاب محمد.

فرسان الشرق: رضا إبراهيم - أمجد إبراهيم- اسلام محمد -احمد عاطف -إبراهيم خالد-محمد امين -احمد موسى -عبد الرحمن مجدي-مصطفى سعد - محمد مصطفى (كامبا).

وجميع المؤديين حقق أدائهم الراقص حالة من التوافق مع العناصر الأخرى، فبدي العرض في انسجام معبراً عن أفكاره.

محمد علي. الاسطورة قصة الخلق الأولي قابيل وهابيل، فهي دائمة التكرار مادامت الحياة، يشير العرض أنه دائماً الانتصار للعدالة لذلك يظهر ميزان العدالة في النهاية، علي مدار العرض تتجسد رحلة بحث ايزيس عن أجزاء اوزوريس في المحافظات المصرية المختلفة لذلك دائماً تجدها في خلفية العديد من اللوحات الأدائية الراقصة في العرض وكأن انعكاسها دائماً يتجلي علي المرأة المصرية وسلوكها في جميع العصور . . ساهمت أشعار محمد زناقي في تدعيم الأفكار المطروحة في العرض الحركي الراقص، وقامت بأداء الاشعار صوتيا فاطمة



المسرح العربي في بواصر الثقافة الخديوية (3-3)

إعادة النظر في مسرح يعقوب صنوع (١٨٦٨ - ١٨٧٢)



دراسة بقلم : آدم مستيان
ترجمة: نشأت باخوم

الذخيرة الفنية لفرقة صنوع وقصور تاريخ العروض المسرحية

يمكن أن تحدد دراسة الذخيرة الفنية ما إذا كانت إيديولوجية هذا المشروع تعبيراً مبكراً في الشرق الأوسط عن الأفكار الراديكالية أو على الأقل عن القومية المعادية للخديوية كما يفترض غالباً. حتى إذا سمحت لنا عملية الإحياء التاريخية لمشاهدة الفرقة في إطار الثقافة الخديوية فإن المسرحيات قد تشهد على أجندة تخريبية. 100 أقتراح أن يؤخذ في الاعتبار التقنية الخديوية للمسرح عند الاقتراب من ذخيرة الفرقة الفنية. فالسمة الأساسية والمركزية لهذه التقنية هي استحضر حدث سابق (معركة ، بطل ، أسطورة ، شهادة أي استشهاد) كنقطة مرجعية لتوحيد الهوية العاطفية التي من خلالها تتم وتتأكد الوحدة الوطنية أو على الأقل تجربة واختيار شيء من قبيل تلك الوحدة المتخيلة التي قد تظهر. ليس من الضروري أن تكون تاريخية لكن يكفي أن تكون مرتبطة بالتاريخ. ربما كانت الأوبرا هي الضرب الرئيسي لهذا النوع من القومية الثقافية في القرن التاسع عشر والتي تمثلت في أعمال ريتشارد فاغنر (Richard Wagner) وجوسيبي فيردي (Giuseppe Verdi) وبيد ريتش سامنتانا (Bedrich Smetana). يتم تقديم وتمثيل الأساطير والمعارك والأبطال للطبقة الوسطى أو حتى للنخبة بلغة وطنية وموسيقية موحدة وغالباً ما يتم استخلاص نتيجة أو قيمة أخلاقية. لا يجد "الخيال الوطني" في الروايات موطنه فحسب، 101 لكن من الممكن أيضاً أن يتم اختباره وتجربته بشكل جماعي في المسرح. لكن ترى هل نجد هذه التقنية في المسرحيات التي تؤديها فرقة صنوع؟

كانت هناك مسرحية واحدة في المجموعة استخدمت ووظفت تلك التقنية. إنها مسرحية "ليلي" لمؤلفها محمد عبد الفتاح ، فليلي هي قصة حب قبلية عربية تاريخية أدت إلى حمام من الدماء. هذه المأساة بلغتها الفصحى (رغم أنها احتوت علي وتخللها بعض الكلمات العامية ، مثل كلمة "أشوف") كما تضمنت اقتباس من الشاعر القديم عنتر بن شداد يستحضر مفهوماً أخلاقياً للعروبة. على سبيل المثال ، يحذر الأب أمير زيدان البطل حسن من عدم استخدام أي خدعة ضد منافسه لأن الخيانة ليست من شيم العرب ولا من طبائع الفرسان. 102 عندما يكذب ويتلاعب الحبيب المنافس الأمير عمران يتهمه الأمير زيدان بعدم كونه عربياً لأن العرب "لا يتصرفون بهذه الطريقة ويسأله أخيراً هل جن جنونك؟ 103 تحتوي هذه المأساة على نفس المبادئ الفكرية التي تم التعبير عنها في اقتراح أنسي عام 1872 حين قال : "استخدام الفصحى والتراث الأدبي العربي العظيم". يمكن أن تنسجم وتتناسب هذه الصياغة المصرية الأولى للعروبة الأخلاقية في هذه المأساة مع الشكل المثالي للدراما الوطنية وقد تمت بالفعل كتابتها ، كما علق عبد الفتاح "لأبناء الوطن". 104 دلالة على ذلك القصد وتعبيراً عن تلك النية هو النشر الفوري السريع لمسرحية ليلي ، على عكس مسرحيات صنوع باللغة العربية ، والتي ظلت مخطوطة فقط.

كتب صنوع الجزء الأكبر من الذخيرة أو الأعمال الفنية التي أدتها

فرقة. لقد كتب أفلامه الكوميدية بالعامية (ممزوجة بالفرنسية والإيطالية واليونانية والعربية الفصحى). بعد التحليل النقدي للوقا وموسى وبديوي وسادجروف ، يمكن إعادة تجميع تلك المسرحيات لنذكر أنها كانت حوالي اثني عشر نصاً مع الأغاني. طبعت سبعة منها بعد وفاته. 105 كان مصدر الفكاهة يكمن في الأخطاء اللغوية وسوء الفهم المتبادل. لم يكن هناك أبطال ولا معارك ولا أساطير. يسخر حوار قصير من سائح إنجليزي على غرار الحوارات الإيطالية في مسرحية "العربي العجوز" (L'Arabo Anziano). هناك ستة مسرحيات كوميدية عن الحب والزواج. كانت الشخصيات الرئيسية من الحضر السوريين والمصريين ممن ينتمون لعائلات تجارية عربية ثرية ومتواضعة تتفاعل مع الفرنسيين واليونانيين والإنجليز. تعتبر مسرحية "الدرتين" كما كتبها صنوع أو "الضرتين" كما يجب أن تكتب استثناء حيث بطل الرواية من الذكور مدمن حشيش وتتناول المسرحية قضية تعدد الزوجات. بشكل عام ، لم تذكر الشخصيات المصرية أفكاراً تخريبية كما ينطبق بشكل خاص على الخدم (هناك أيضاً خادمتان أوروبيتان) ، يتم تصويرهما بشكل محايد 106 على العكس من ذلك نرى أن مسرحية الصداقة الكوميدية تشيد بالحكومة لتشجيعها الاستثمار الأجنبي. 107 تؤكد شخصية مصرية في مسرحية "الأميرة الإسكندرانية" أنه سيتخلى عن وضعه كحامل للحماية الفرنسية ليصبح من رعايا الخديوي مرة أخرى. هناك شخص آخر يعجب بحقيقة أن "حاكم مصر حول عاصمة مملكته إلى

حديقة. 108 ومع ذلك ليست هذه النصوص بعيدة بصورة كلية في موضوعاتها عن السياسة على عكس تفسيرات موريه وسادجروف. 109 تسخر تلك المسرحيات من الجهل وتمتدح الخديوي. من وجهة نظري ، تتناسب هذه المسرحيات مع السياق التاريخي الذي أعيد بناؤه وتؤكد أن صنوع إما بذل جهداً لإرضاء الحاكم. على الرغم من ادعاءات غنيم وموسى ومؤخراً فهمي ، فإن استخدام صنوع للعامية ليس دليلاً على أنه "كتب مسرحياته للجماهير". 11 أشارت صحيفة وادي النيل في مقدمة عن الأداء الذي تم أمام إسماعيل باشا في (يوليو عام 1871 حيث قالت "كانت قطع صنوع القصيرة بالعامية (الدارجة) "من أجل تسهيل الأداء على الشباب المثابر الذي يؤدي المسرحيات" قبل وضع وصياغة العملين الأدبيين المنقحين 111. لم تكن الجماهير في حاجة لاستخدام العامية لكن

الممثلين من الشباب ممن تدرّبوا على عجل هم من كانوا في حاجة إلى استخدام العامية. هناك عدد محدود جداً من المصريين ممن كان يمكنهم حضور العروض في القاهرة. من المحتمل أن الأغاني والنكات أصبحت شائعة كجزء من الثقافة الحضرية الشفاهية ولكن لا يوجد دليل على هذا التعميم حتى الآن. أما بالنسبة لنوايا صنوع فقد طبع بالفعل بعض من نصوصه المترجمة في أوائل سبعينيات القرن التاسع عشر مثل الترجمة الإيطالية لمسرحيته الأميرة الإسكندرانية (1875) لكنه لم يغامر بطبعات عربية. وخالصة القول أن فرقة يعقوب صنوع قد أوجدت مكاناً لأداء المسرحيات العربية. كانت نيته في ذلك الوقت ، بقدر ما يمكن استحضاره ، أن يقدم عرضاً مخلصاً للخديوي باستخدام تقنيات الترفيه الساخرة. لم يفهم أو لم يستطع استخدام التاريخ أو التاريخية التي تعد الأداة الرئيسية للخيال الوطني. لكن استطاع الطالب الأزهرى عبد الفتاح أن يستخدم حبكة تاريخية في مسرحية "ليلي". لو كانت قد امتدت وطالت فترة وجود الفرقة المسرحية لوقت أطول ، لكانت قد أدت المزيد من المسرحيات باستخدام موضوعات تاريخية أو تاريخية. على الرغم من أن صنوع قاد الفرقة ، إلا أنه كان بإمكانها أن تصبح منتدى لكتاب مسرحيين آخرين باللغة العربية. هل كان لهذه الإمكانية حساسية سياسية وهل أدى هذا الأمر إلى حل الفرقة؟

النهاية

إذا كانت البداية غامضة فالنهاية أكثر غموضاً. لقد تم حل فرقة صنوع في وقت ما في صيف أو خريف عام 1872. في المنح الدراسية غالباً ما يُقبل الباحثون أن الخديوي "حظر" الفرقة ومنعها من الاستمرار. 112 هذا الادعاء مهم لأنه إذا كان صحيحاً سيكون بمثابة دليل على أن الفرقة انتقدت الحاكم بالفعل. ومع ذلك ، نظراً لعدم وجود بيانات أرشيفية أو غيرها من المعلومات حول مثل هذا التدخل من جانب الخديوي يرى سادجروف "Sadgrove" أن الأسباب المالية هي التي أدت إلى حل و توقف نشاط الفرقة المسرحية. 113 أذهب أنا مع تلك الفرضية : إذ ربما يرجع السبب إلى الاستبعاد من الرعاية الخديوية وعدم وجود رأس المال الخاص الذي يضمن استمرار عمل الفرقة.

طبقاً لمقالة سابقة لصنوع قال فيها: "إن الخديوي أمر بإغلاق المسرح العربي ولم يمنحني المال الذي استثمرته فيه". 114 أما في

al-Fattah, who wrote that his friend composed “more than twelve plays.”_Abd al-Fattah al-Misri, Lu_bat Layla, 3; Sadgrove, “Leyla—The First Egyptian Tragedy,” 164. An often mentioned lost play is Patrie et Liberté or al-Watan wa-l-Hurriyya (for instance, Moosa, “Ya_qub Sanu_,” 408; and Moreh and Sadgrove, Jewish Contributions, 23) but so far nothing affirms its existence or performance. The play Mulyir Misr (1912) must be excluded from the performed works in 1871–72. Badawi, “The Father of the Modern Egyptian Theater,” 143; Sadgrove, The Egyptian Theatre, 113; Levy, “Jewish Writers,” 161. Because of the absence of publication, it is not certain that all of Sanua’s works in manuscript were performed and vice versa. The printed works include Mulyir Misr and six comedies with one short dialogue (manuscripts discovered by Luqa, published by Najm, 1963). A number of theatrical texts appeared in Sanua’s various journals; Najwa Ibrahim _Anus collected these in Ya_qub Sanu_, al-Lu_bat al Tiyatriyya (Cairo: al-Hay_a al-Misriyya al_Amma li-l-Kitab, 1987); see Etmüller, The Construct, 101. (106) Sadgrove, The Egyptian Theatre, 114, repeats Moosa, “Ya_qub Sanu_,” 430. (107) Al-Sadaqa, in Najm, Ya_qub Sannu_, 128. (108) Al-Amira al-Iskandaraniyya, in Najm, Ya_qub Sannu_, 154, 167. (109) Moreh and Sadgrove, Jewish Contributions, 22. (110) Moosa, “Ya_qub Sanu_,” 418; Fahmy, Ordinary Egyptians, 46. (111) Wadi al-Nil, quoted in al-Jawa_ib, 27 August 1871, 3. In Sadgrove’s translation (The Egyptian Theatre, 98) the difference between d’arija and adabiyya is the difference between colloquial and literary Arabic. I slightly modified the translation. (112) For example, Moosa, “Ya_qub Sanu_,” 406; and Fahmy, Ordinary Egyptians, 46. (113) Sadgrove, The Egyptian Theatre, 111. He bases this explanation on Jerrold’s report about the promised financial support and on Mulyir Misr, in which the actors constantly ask for payment. LouisAwad hypothesized that Khedive Ismail denied financial aid because of Sanua’s support of his uncle Abd’ulhalim. Louis Awad, The Literature of Ideas in Egypt, Part 1 (Atlanta, Ga.: Scholars Press, 1986), 71. Although after 1878 Sanua indeed favored Abd’ulhalim, there is no evidence for this in those early years. (114) Abu Nazzara Zarqa, 1 July 1879, 2. (115) Sanua, “Ma vie,” in Sadgrove, The Egyptian Theatre, 178. (116) Sadgrove, The Egyptian Theatre, 109. (117) The Levant Times and Shipping Gazette, 26 June 1872, 2. (118) Sadgrove, The Egyptian Theatre, 137–38. (119) Etmüller, The Construct, 86. (120) Abu Nazzara Zarqa, 1 July 1879, 2. (121) Abd al-Fattah Nadim, ed., Sulafat al-Nadim fi al-Muntakhabat al-Sayyid _Abd Allah al-Nadim, 2 vols. (Cairo: Matba_a Hindiyya, 1914), 1:37. (122) William Weaver, Verdi: A Documentary Study (London: Thames and Hudson, 1977), 225

بعد ذلك بوقت قصير ولكن وجوده في ذلك الوقت لا يمكن إنكاره ، وكان ملائم ومحجب للحاكم الذي كان من المتوقع أن يصبح عضوًا وقائدًا في النظام الثقافي الجديد. لماذا إذن لم يمول الخديوي إسماعيل تجربة صنوع؟ هذا لأن التهكم أوالسخرية التي مارسها صنوع باللغة الإيطالية ومن ثم في العامية المصرية ، لم يكن شكلاً مقبولاً للتعبير الوطني في عصر فرض فيه النخبة والمثقفون شروطهم على شكل بناء الأمة. جعل غياب التاريخ أو الافتقار إلى التاريخية المسرحيات غير متوافقة مع ثقافة الدولة الرسمية. كمثال مضاد تمت ملاحظته بالفعل فقد كان المشروع الرئيسي لإسماعيل في هذه الفترة هو أوبرا عابدة التي كانت أوبرا كبيرة تتناول الإمبراطورية المصرية القديمة ، والتي كانت في قناعته وتصوره هو ودرانيت أوبرا “وطنية”. 122على الرغم من أن الافتقار إلى التاريخ نفسه يمكن فهمه كدليل على الثورة في مواجهة هذه التقنية المهيمنة حيث لا تحتوي الخلفية والسياق التاريخي والنصوص على أي إشارة أخرى إلى هذا الموقف الأيديولوجي. يحتوي مفهوم أنسي لفكرة المسرح العربي الخالص وتراجيديا عبد الفتاح الأخلاقية على خيال أكثر تعقيداً ربما كان أكثر ملاءمة للثقافة الخديوية باللغة العربية. ربما كان توقفت وسرعة انتهاء تجربة صنوع قد منعنا هذه الأفكار والأهداف الوطنية المبكرة من بلوغ النضج وجذب رعاية الخديوية.

خاتمة

لقد أوضح هذا المقال كيف قامت فرقة مسرحية بقيادة يعقوب صنوع بعمل متقطع ناطق باللغة العربية في سياق الاهتمام الفكري المصري الحي بالمسرح وذلك في الفترة من صيف عام 1871 حتى صيف عام 1872. كانت جميع أعماله المطبوعة في هذه الفترة باللغة الإيطالية، وبالتالي فإن عرضه للمسرحيات العربية العامية كان أمراً ملحوظاً وبارزاً. كما قامت الفرقة بأداء مسرحية “ليلي” لمحمد عبد الفتاح المصري. لكن في نهاية المطاف لم يستثمر الخديوي الأموال في هذه التجربة وتم حل الفرقة. يشير تحليلي إلى أن هذه الفرقة كانت عرضاً مخلصاً للخديوي لإدراج المسرح العربي في فنون الدولة الخديوية. لا يوجد دليل على أن صنوع أراد نشر دعاية مناهضة للخديوية باللغة العربية في هذا الوقت. بقيت الفرقة معزولة بسبب تمسكها وتعلقها بالباطل العثماني المصري ولم يكن صنوع على علاقة جيدة بالمثقفين المصريين ولم يطبع مسرحياته العربية وبعد ذلك سيطر صناع المسرح السوري على المشهد في مصر التي احتلتها بريطانيا. تفسر هذه العزلة الاجتماعية والزمانية الغياب التام لفرقة صنوع قصيرة العمر من الذاكرة الثقافية المصرية ومكانتها الغربية في تاريخ المسرح العربي. ومع ذلك فإن تطهير أو إغفال صنوع وتجربته من التاريخ المصري يؤدي أيضاً إلى فقدان سياق المبادرات المصرية الأخرى التي لم يكتب لها النجاح.

في حين عكست كوميديا صنوع قضايا محلية معاصرة في مصر ، فإن تراجيديا عبد الفتاح واقترح أنسي مبنيان إلى حد كبير على الماضي وعلى التراث العربي. ومع ذلك ، لا يمكن تصنيف عبد الفتاح وأنسي كمثلين مبكرين للعروبية الثقافية ، حيث عبر فهمهما للتاريخ العربي واللغة المكتسبة عن حبهما لمصر الإقليمية. تحتوي تعبيراتهما الثقافية على تلميحات لمصر العربية أو العروبة تاريخياً. كتقنية ثالثة لإيجاد المسرحيات، يجب أيضاً عدم إغفال حركة التمصير التي قام بها عثمان جلال للدراما الفرنسية. تلك هي ثلاث طرق مختلفة بشكل واضح لتحقيق وإنجاز النصوص المسرحية. لكن كل ذلك ألمح إلى إسماعيل باشا كقائد للتقدم في مصر. بينما أدرجت الثقافة الخديوية المبكرة مصر في النظام العالمي للفن ، تكشف هذه القصة عن لحظات حاولت فيها الخطابات المحلية حول الوطن والمسرح باللغة العربية إدراج الخديوي العثماني داخل الهيئات الثقافية المتعددة في مصر.

الهوامش:

- (101) Benedict Anderson, Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism, rev.ed. (London: Verso Books, 2006), 30, 198. (102) Abd al-Fattah al-Misri, Lu_bat Layla, 33. (103) Ibid., 44. (104) Ibid., 4. (105) This is similar to the number given by _Abd

مذكراته المتأخرة ، كتب أنه بعد الأداء أمام الخديوي في المسرح الكوميدي عام 1872 ، قام الحاكم، مقتنعاً برأي “البريطانيين” بشأن المحتوى المناهض للخديوية ومصداقاً للتأكيد والوشاية الحاسدة من جانب دارنيت بك وعلي باشا مبارك، بغلق المسرح وحل الفرقة. ربما كان مرجع هذا الأمر إلى أداء مسرحية “الضرتين” لأنه تم في نفس الليلة. 115يؤرخ سادجروف لهذا الحدث ويرى أنه تم في خريف عام 1872. 116 ولكن كما رأينا فقد تم تداول أخبار أن الفرقة أعدت نفسها لتقديم عرض في المسرح الكوميدي في أبريل وتم تقديم مسرحية “ليلي” في حديقة الأزبكية في يوليو من عام 1872. وعلى ذلك فبعد أن شاهدها الخديوي في المسرح الكوميدي استمرت الفرقة في تقديم عروضها في حديقة الأزبكية حتى منتصف الصيف عام 1872. كانت مسرحية “ليلي” هي آخر مسرحية يتم عرضها على المسرح وذلك طبقاً للمصادر المعاصرة تلك المسرحية التي تعد مأساة عربية. لم يستطع إسماعيل في هذا الوقت منع أو حظر الفرقة، على الأقل ليس بشكل مباشر، لأنه في نهاية يونيو وصل إلى اسطنبول حيث قضى بقية الصيف. (117) لم يدرج الخديوي أو دارنيت بك الفرقة ضمن وسائل الترفيه المدعومة من الدولة. أيضاً من المؤكد أن عملية فرض رسوم في يونيو 1872 على دخول حديقة الأزبكية قد أدت إلى تناقص أعداد الجمهور بشكل كبير. بحث أعضاء الفرقة عن وسائل أخرى يتعيشون منها خاصة بعد غياب الرعاية الخديوية وقصور رأس المال الخاص.

لم يواصل صنوع عرض المسرحيات مع مجموعة جديدة بعد هذا الصيف. من المحتمل أن يكون قد قام بمحاولة عام 1873 وقد تم مسرحية كوميدية إيطالية في القاهرة عام 1877 لكن تم النظر لهذه العودة على أنها فشلاً بائساً في أعين الجمهور. 118وقد قام بنشر بعض المسرحيات الجديدة باللغة العربية في جريدته “أبو نضارة” عام 1878 وظل الحوار كما هو من النمط الشائع الاستخدام. 119 في الواقع، بالنظر إلى حواراته الإيطالية في مسرحيته “العربي العجوز” “Larabo anziano” التي يبدو أنها كانت تمثل الابتكار والإبداع الأدبي المفضل لديه. واصل المصريون الآخرون المهتمون بالمسرح باللغة العربية من أمثال علي باشا مبارك وعثمان جلال وعبد الفتاح المصري إنتاج نصوص مسرحية باللغة العربية. ومع ذلك ، لم يرد أي رد للخديوي على التماس محمد أنسي كما توقفت جريدته “وادي النيل” في وقت معاصر لهذا التوقيت تقريباً.

الحضارة الخديوية المبكرة والآفاق الوطنية ١٨٦٨ - ١٨٧٢

السؤال الذي يطرح نفسه عن ماهية السبب الذي جعل كل من صنوع وأنسي يطلبان دعماً من الخديوي من أجل إنشاء وتأسيس مسرح. لماذا لم يؤسسوا فرقة مسرحية خاصة لأداء المسرحيات باللغة العربية كما حدث في بيروت (ومشياً مع الفرق الخاصة التي تؤدي باللغة التركية في اسطنبول والفرنسية والإيطالية والإنجليزية والمجرية والتشيكية في العواصم الأوروبية) لماذا طلبوا دعم أعضاء مهمين في البلاط الخديوي؟ لماذا ، كما قلت ، كانت فرقة صنوع عرضاً للخديوي؟ أولاً ، لأنه لم يكن هناك مباني لمسارح خاصة في القاهرة في ذلك الوقت. لو كانت البداية في الإسكندرية ، حيث كان هناك عدد من المباني المسرحية الخاصة ، لكانت قد ظهرت نتيجة مختلفة جداً. الأمر الثاني هو احتمالية أن تكون قد ساورتها شكوكا في قدرة فرقة خاصة على تحقيق أرباح نظراً لعدم وجود ممارسة راسخة لتواجد المسرح بين المصريين. ربما كان يأمل صنوع أو أنسي في الحصول على هبات ومنح خديوية لأنه في هذه السنوات المبكرة كان يتم الاحتفاء بإسماعيل باشا في الصحافة وتقديمه كقائد للحدث ورائد للتطوير. لقد كتب صنوع في الواقع في وقت لاحق أنه كان يعتقد خلال تلك الفترة أن إسماعيل كان قائد التقدم ورائد التحديث قال عنه أنه “رجل مليح” (120) حتى عبد الله النديم الخطيب المفوه المناهض للخديوية قام في وقت لاحق بتأليف كتاب باللغة العربية عام 1872 يمدح فيه الأسرة الحاكمة ومجدها. 121 وأخيراً فقد كانت رعاية الحكومة أمر متوقع لأن المسرح لم يكن يُنظر إليه على أنه مجرد وسيلة ترفيه أو مجرد وسيلة للتربية العامة والتنشئة ولكن كما رأينا كوسيلة للتعليم العام. في تلك السنوات المبكرة كان يجب أن يرتبط المسرح العربي كمشروع عام في العاصمة بالخديوية في مخيلة أولئك الذين فهموا هذه الدولة التي تحكمها هذه الأسرة الجديدة ناظرين إليها باعتبارها ملكية وطنية تقدمية مصرية. ربما تغير هذا التصور

ليلة ميلاد النسور

في مسرحية الصبوحه



والتسلط والشذوذ، يعرف أجديات القراءة والكتابة عبر لغته الخاصة وحروفه المتكسرة وحقيقته الزائفة، يعيش أسوأ لحظات وجوده - - فهو يرفض وجود عارف المدرس، يراه شيطان من نسل شياطين، ملعون جاء إلى البلد في يوم أسود ويجب أن يرحل حتى لا يهوى عرشه الأثيم .

يأخذنا المنظور الجمالي العبقري الذي يمتلكه المؤلف والمخرج د . سامح مهران، إلى احتفال مبهر بالحياة حيث الرقص والغناء والحصاد والألوان والإيقاع والقوس الدائري المدهش حول سرير العمدة وصبوحه، الدلالة الجمالية للتكوين ترسم ملامح السقوط القادم، وحوارهما يكشف الأبعاد والأعماق، فهي امرأة جميلة باحثة عن الحياة، ليست ربة ولا ملكة لكنها أنثى بهيمة تموج سحرا وعشقا وجموحا واندفاعات، يجسها العمدة الجاهل الشغوف بالجنس في بيته، يخاف عليها من الرجال والذئاب والنار، خطوط الحركة تنتقل إلى خشبة المسرح وإيقاعات الفرحة تتصاعد لتشاغب أعماق الصبوحه، التي تسأل عن المدرس الجديد، فيندفع إليها العمدة يعانقها ويقبلها - - يلهث خلفها، الموسيقى تتقاطع مع صخب لحظاته الشاهقة، وأنفاسه تتقاطع مع همسها في إيقاع متصاعد يبدأ تدريجيا بينما يردد في هدوء - - دي مش ست - -

المسارات أمام حقيقة عالم جديد لم تتضح ملامحه بعد . هذه المسرحية هي أحدث أعمال المؤلف المثقف والمخرج الكبير دكتور سامح مهران، منشورة في مجلة المشهد المسرحي، التي يرأس تحريرها د . عبد الحسين علوان ، وكذلك على موقعها الإلكتروني، وهي تحمل بصمات إبداع خلاب يعلن عن أزمة العقل العربي وموت الفكر والفلسفة وأحلام الإنسان، تخترق أبعاد وجود صادم ظالم، انقلب على الوعي والفكر والجمال، استلب المعنى والإرادة والحياة وظل يرتد إلى الصمت والرضوخ وجمود التابوهات، الأحداث تشاغب الحب والجنس والتراث والأساطير والغيبيات، تشتبك مع السياسة والاقتصاد ولعنة الجهل وصناعة المؤامرات - -، تبحث عن الوعي والمعرفة، عن الحروب البيولوجية، التي دمرت الموت والحياة، وعن ملامح القوة القادمة في عالم اختفت ملامحه خلف الكمامات .

تنطلق فراشات الروح الوردية، وتأخذنا للحظات الأولى من نص « صبوحه »، إلى شاشة السينما حيث الطريق والغروب والزرع، العمدة والخفر في استقبال «عارف»، أول مدرس يأتي إلى القرية، معهم الرغاي - الشخصية المحركة لمسارات السقوط في المسرحية، نموذج فريد للجهل



وفاء كمالو

تأتي مسرحية صبوحه كإنجاز درامي رفيع المستوى، مسكون بالوهج والحضور، يمثل وجودا فنيا فريدا يشتبك مع نبض اللحظات العارمة التي نعيشها الآن، يثير الجدل والتساؤلات حول شراسة الجمال الأخاذ، الذي يتصافر مع الواقع والإنسان ليبحث عن معنى العصيان، عن العدالة الهاربة ودوافع الأعماق، يدين التسلط والقهر، يحاكم الجهل الوحشي واندفاعات السقوط إلى الحضيض، يمزق أقنعة الوجوه الجامدة وصولا إلى معنى الحضور والغيب والحقيقة والحياة، لنصبح أمام امرأة أسطورية ساحرة، تموج عشقا وبهاء وجمال، قررت مواجهة هؤلاء الذين اغتصبوا الروح والجسد، واستلبوا ضوء الشمس وسحر القمر، تفجرت في أعماقها موجات الحياة، كي تستعيد حقها وحقوق كل الضعفاء، الذين عجزوا عن البوح والمكاشفة - -، لذلك رأيناها كإيزيس عصرية تلد النسور القوية، لتفتح



عقل الرغاي، وصدق أن الوباء هو ابتلاء من الله جزء الفاحشة التي يعلم جيدا أن صبوحة لم ترتكبها، لم يعد يراها امرأة جميلة، تحولت في نظره إلى قرين مخيف لها، رفع الناس كفوفهم للسماء - - ، فقد طالت الحكاية وامتألت الصدور بالضياح والعذاب، غابت الحياة - - ، لم يعد هناك شر ولا خير، ولا حب ولا كره، وعاش الناس يوما طويلا لا ينتهي وسقط تماما معنى الوجود .

يأخذنا تيار المشاعر إلى عذابات الكوفيد والغازات السامة واختناقات الروح، لكن العام العاشر بعد الوباء يشهد حدثا عبقريا عظيما يهز عرش الصمت والعقم والغيب، فقد أصبحت صبوحة حامل، وهذا يعني أن البلد فيها رجل - - ، الرغاي يصرخ وهو يواجه المرأة الجميلة، مؤكدا أنه أولي من الغريب ويهددها بأن يحرقها، وفي تلك اللحظة تظهر الراقصة العجوز التي تحجل على قدم واحدة، تلف حول وسطها جماجم وأجراس، تطلب من صبوحة أن تحكي حكايتها ولا تخاف، تتعامل بسحرها المخيف مع الرغاي، الذي يسقط على الأرض ويموت .

كان حوار الساحرة مع المرأة الجميلة مسكونا بالرؤى والدلالات، طلبت منها أن تحكي للهواء والليل والسحر والقمر والبحر والحجر، فاندفعت لتقول إنها حافظت على قدسية جسدها، لم يلمسها الرغاي، هزمته بمكر النساء، أدخلت الرعب إلى وجوده حتى ظنها من الجان و فابتعد عنها تماما، وفي هذا السياق اعتادت صبوحة أن تأخذ الشبكة في الليل وتذهب إلى التربة لتصطاد، لم تحصل على سمكة واحدة - - ، لكنها تعرفت على الكروان، كلمته وكلمها وظل دائما على كتفها، وفي تلك الليلة رفعت يديها إلى السماء تدعو الله أن يريها عجائب قدرته وكريم قوته، ألقى بالشبكة وسحبها، لتجد بداخلها إنسان من عظم - - ، أحست أنه عارف فأخذته إلى الدار وفي مكان قلبه وضعت الكروان، ظل يسبح لله - - ، كانت عيون الإنسان تدمع، قبلته وضمته ورشفت دموع عينيه، وبعدها عرفت أنها حبل .

انتفضت الراقصة، طلبت من صبوحة أن تضرب بجناحيها وأن تفتح عينها لتلون الولد بلون القمر، المشهد الأسطوري المثير يتجاوز حدود الجمال المألوف، التفاصيل تدور على الشاشة وعلى خشبة المسرح، المرأة الجميلة في حالة ولادة، الراقصة تخبرها أنها ستحمل الدنيا على صدرها، وعلى ظهرها كل الزرع والخضرة، وستشرق الشمس من قلبها وعروقها، وفي بطنها الولد الذي سيولد الآن .

تردد صرخات صبوحة، الراقصة تساعدها - - فالولد سيأتي من جرحها، وأخيرا تلد السيدة نسرا قويا، ترفعه الراقصة إلى أعلى مستوى خشبة المسرح، بينما تنزل من السوفيتة نسورا صغيرة مدهشة تنطلق معها أغنيات الحياة، وتأخذنا رمزية الدلالة العارمة إلى أن الزمن القادم هو زمن المعرفة والقوة والإنسان .

الخيال المريض إلى واقع مؤسف اندفع إليه قطع الفلاحين وقرروا أن يحرقوا صبوحة وعارف - - ، الأزمنة تتعاقب والحقيقة تغيب، ونرى اندفاعات الفلاحين إلى الأعواد الخشبية ليكونوا محرقة تشبه تلك التي كانت في العصور الوسطى، وفي هذا السياق تأخذنا لغة الإخراج إلى شاشة السينما التي تضاء بقوة وتعرض العديد من مشاهد الحرق والدم والقتل والموت، ثم تتغير لئرى الرغاي وهو متنكر في ملابس امرأة، يدق على باب منزل العمدة، يخبر صبوحة أن الناس اتهموها هي وعارف بارتكاب الفاحشة وقرروا حرقهما، ورغم رفضها ودفاعها عن شرفها ونفسها، إلا أنه يقنعها أن العمدة صدق كلام الناس، وعليها أن تهرب الآن - - ، الأصوات المفزعة تتقاطع مع خطوط الحركة والمحرقة المخيفة تشغل عمق المسرح، بينما الفلاحون يقتادون عارف الذي يصرخ في جنون محموم أنه بريء والصبوحة شريفة وبريئة، يضربونه بقوة ويرددون « زانين - - ، بينما تشتعل النار في جسده والحطب حوله يتوهج ويلتهمه بجنون، أما صبوحة فهي تهرب إلى بيت الرغاي، وفي تلك اللحظة الفاصلة تتكاثف موجات الدخان وينزل من السوفيتة مظلون يرتدون أقنعة الغازات السامة، يحققون مع العمدة، يسألونه عن الأمن وحقوق الإنسان، ويخبرونه أن هناك حمى نادرة انتشرت في القرية، وأن المؤسسات الدولية والمنظمات الصحية سوف تتدخل، فالحمى نادرة، لن تجعل أحدا ينجب ولا أحد يموت، وسوف يتم حصار القرية وعزلها انتظارا للحلول العلمية .

تشتبك الدلالات مع الواقع العالمي الذي نعيشه الآن، وجماليات الكتابة تمتد لنعرف أنه في العام الأول بعد الوباء أصيب العمدة بالشلل، وفي الأعوام العشر التالية افتقد الناس الحس والخصب والرغبة ودفء الحياة، اختل

دي حلاوة طحينية ثم ينام، فتندفع صبوحة إلى الفلاحين تغني وترقص في جنون محموم، وحين تلتقي عينها بعارف يسألها عن كون، لا يتصور مطلقا أنها زوجة العمدة، بينما تطاردها عيون الرغاي وأمنيته الشاذة الهابطة، ويظل يهمس للناس أن المدرس فلاقي وبتاع نسوان، سكير مطرود من مصر، شيطان وملعون، تلك الحالة التي تضع نهاية للمشهد الراقص المثير فتراه متجمدا كتماثيل الشمع .

كان العمدة يهوي جسد زوجته يمتلك به الكون ويتحقق ويندفع إلى نجوم الأفق، يذوب ويغفو وينام ليصحو، وينسى أن للأشياء نهايات قادمة ، وفي هذا السياق كانت صبوحة مشدودة إلى عارف، طلبت منه بوضوح أن يعلمها، أخبرت زوجها بذلك فرفض بشدة، لكن شرارة الوهج انطلقت من عينها إلى قلب المدرس، الذي ظل يعانق كتوسه وينصحها أن تبقى مع القطيع، أخبرته أن عمرها من عمر الدنيا، تحمل في أعماقها تاريخا وتراثا وأساطير وعيونها على الزمن القادم . تعود الموسيقى ورقصات الحياة، ونعيش ذلك المشهد المثقل بالخطايا والآثام والدلالات، الفلاحون يطلبون من الرغاي أن يمسخ لهم العمدة، فيأتي مجموعة من العرائس القفازية تمثل العمدة وزوجته والمدرس. وترتدي نفس ملابسهم، وهنا تبدأ لحظات العزف المخيف على أوتار الجهل والرغبة في أعماق الناس، الرغاي يرسم أبعاد مؤامراته الساقطة، فيجسد تفاصيل علاقة العمدة بزوجه السخية البهية، ويتصور الناس كيف يحل ضفائرها ويعانق تفاصيلها، ثم يندفع إلى تدمير تلك الأنتى الشهية التي يهواها ويريد لها لنفسه، يضعها في حيز الخيانة فيدفعها إلى أحضان عارف، ويراهها الناس هاربة من زوجها إلى عشيقها المظلوم، تلك الحالة الفنية المدهشة التي يؤديها الرغاي ببراعة ملموسة، فاستطاع أن يحول

فرقة شبرا بخوم..

ومسرح الموروث الشعبي



عبد عبد الحليم

في بحثه الدؤوب عن جوهر المسرح يرى "جرتوفسكي" أنه يمكن للعمل أن يتم بدون مكياج أو ديكور أو أزياء أو إضاءة أو مؤثرات لكنه لا يمكن أن يوجد دون تلك العلاقة "الحية" بين الممثل والمتفرج وهذه الدعوة تنبني - في الأساس - على رفض تام لكل آليات المسرح لذا كانت دعوته المستمرة للخروج من أسر الخشبة أو "مسرح العلبة إلى فضاءات أرحب، فبرى أن أرض المسرح يمكن أن تكون بحرا أو مائدة أو مسند مقعد أو قاربا أو زنزانة سجن".

وهذا التصور الشكلي يأتي من تصور مواز ينبثق من الروح الإنسانية حيث كان يهتم بـ "عرض العملية الروحية للممثل لا يشترط فيه أن يكون محترفا، فالمهارة التمثيلية إنما تتأتى بإقامة ورش فنية تهتم بطرق الأداء المختلفة في محاولة لبناء نسق جديد يعتمد على اختراق حاجز اللحظة الشعرية لدى المتلقي ولن يتأتى ذلك إلا بالاندماج الكامل أو على حد تعبير ستنسلافسكي "إن الممثل يجب أن يكون قادرا على التعبير - بالصوت - عن تلك الدفعات التي تتذبذب فيه الحدود الفاصلة بينه والحقيقة، إنه باختصار يجب أن يكون قادرا على أن يبني لغة التحليل النفسي الخاصة به للأصوات علي نفس النحو الذي يبني الشاعر العظيم قصيدته من كلمات وهو يقصد بذلك القفز على الحواجز الفاصلة بين الممثل - باعتباره مؤديا وبين شخصيته الحقيقية في الحياة - من ناحية، ومن ناحية أخرى تفتيت الهوية بين شخصية الممثل والجمهور في محاولة لإقامة جدلية مسرحية تتوازى مع العرض بفضاءاته المختلفة، دون طغيان معرفي لفكرة التكنيك.

ومن الذين التقطوا هذه الرؤية وحاولوا تطبيقها في مصر المخرج أحمد إسماعيل والذي تعتبر تجربته من أكثر التجارب استمرارية وحفرا في أرض الإبداع المسرحي من خلال تقديمه لنموذج مسرحي خاص بقرية "شبرا بخوم" إحدى قرى محافظة المنوفية، ولأنه ابن هذه القرية فقد تزامن اهتمامه بالنشاط المسرحي مع التحاقه بالمعهد العالي للفنون المسرحية الذي تخرج فيه عام 1975، حيث قام مع صديقه الراحل أحمد عبد العظيم بتأسيس الفرقة عام 1973 وهو لم يزل طالبا بالفرقة الثانية وفي الفترة ما بين 1973 إلى 1977 قدمت الفرقة عدة عروض عبارة عن مسرحيات ذات فصل واحد، بالإضافة إلى تقديم مسرحية "الزوبعة" تأليف محمود دياب والتي كانت بمثابة ختام للمرحلة الأولى.

الإبداع الجماعي

وفي عام 1977 سافر المخرج أحمد إسماعيل لدراسة المسرح في فرنسا عاد بعدها عام 1979 ليحدد في الإطار التنظيمي للفرقة من خلال الإبداع الجماعي، الذي يقوم على جمع كل ما يتعلق بالقرية من مشكلات اقتصادية واجتماعية، وعلى المستوى الفني كل ما يتعلق بفنون الأداء الشعبي من جمع للأغاني والحكايات الشعبية مع إعلاء قيمة المقاومة، للأغاني الشعبية والأمثال والمواويل والحكاوي.

وقد تم تدعيم الفرقة بالمواهب الفنية الفطرية لدى الفلاحين الذين وصل عددهم - في ذلك الوقت - إلى عشرين رجلا وأربع فتيات، وفي هذا الإطار تم تقديم عدة عروض كان من أهمها "سهرة ريفية" وهي

"تجربة في الإبداع المسرحي الجماعي"، قدمت على ثلاثة أجزاء أعوام 1982، و1984، و1986 وقد لاقت هذه التجربة كثيرا من الاستحسان النقدي.

فتقول الناقدة عبلة الرويني في جريدة "الأخبار" 1986 "السهرة الريفية" في أجزاءها الثلاثة تتناول مشكلات القرية المصرية حيث أزمة الإنتاج وأزمة الغذاء، وكيف تحولت قوى الفلاحين المنتجة إلى قوى مستهلكة، وما استتبع ذلك من مشكلات أكبر، وقد استخدمت الفرقة الأغنيات الريفية والألعاب الشعبية والارتجال لتحقيق صيغة فنية يحدث من خلالها التواصل.

أما الناقدة فريدة النقاش فتصف العرض في مقالها المنشور في جريدة "الأخبار" 1982 قائلة "تحول المسرح في هذا العرض إلى ظاهرة اجتماعية كاملة الأركان بصرف النظر عن الشكل السردى العادي لمشكلات الحياة اليومية للناس دون استخلاص أبعد مدى من التفاصيل، ولكنه عمل يفتح الطريق - بقوة - أمام تجارب مشابهة تطرح من واقع الأرض التي تعمل عليها.

ومن وجهة نظري أن "أحمد إسماعيل" قد لعب في منطقة شديدة الخصوبة وهي إنتاج ما يمكن أن يسمى بـ "المسرح داخل المسرح" بمعنى أنه قدم العرض برويتين مختلفتين في نفس الوقت عبر فكرة التحرر من "التشخيص" حيث أشرك مجموعة من الأطفال في العرض ليعيدوا تمثيل المشاهد التي قام بها الممثلون مرة أخرى بحيث يعود المشاهد كله إلى الطفولة في لعبة مسرحية جذابة ومفرحة في آن.

والملفت للنظر أن العرض - في جوهره - كان يناقش أحوال أهل القرية وألاعب المجلس المحلى الذين يحتكروا بيع المواد التموينية ويخفونها عن الفلاحين البسطاء ويمارسون سلطة سياسية عليهم، وقد حضر الجميع ليشاهدوا أنفسهم وقد جسدت شخصياتهم على خشبة المسرح.

ويعد العرض من القصص التقليدية كحكاية الحب التي من الممكن أن تقع بين ابن الفلاح البسيط وبنات أحد محتكري السلع التموينية كما يحدث في الأفلام وهو السؤال الذي طرحه أحد المشاهدين مما جعل المخرج يرد عليه - هو وفريق العمل - بأن الحكاية ليست مسلسلًا تليفزيونيًا يشوه الوعي وإنما هو الواقع بصورة تقريبية. وقد أثبت العرض - عن طريق التجربة - أن العمل المسرحي

الحقيقي لا يعترف بقلة الإمكانيات وإنما هو الذي يتكئ على قدرة استنساخ الواقع ومناقشة قضاياها بلغة بسيطة، وإن اعتمدت على بعض تقنيات المسرح التقليدي بشكل به قدر كبير من المزاوجة بين روح المكان وفضاءات التقنية.

تصميم الخشبة

وبعد عرض "سهرة ريفية" تحقق كثير من أغراض الفرقة وأهمها أن يكون خطابها المسرحي معبرا عن القرية من خلال خصوصية الأداء ومصداقية التعبير بخطاب نقدي، لكشف أي زيف أو عدوان يمارس ضد البسطاء والمهمشين من أهلها.

وعلى حد تعبير المخرج أحمد إسماعيل "أصبحت الفرقة بمثابة برلمان القرية، يحضر إليها كل من عنده شكوى أو هم، فقد وضع الطابع النقدي لسهرة ريفية أصحاب المسؤولية والنفوذ بالقرية في موقف المسألة، ومن أساء واستغل نفوذه أصبح موضع سخريه واتهام من الرأي العام بالقرية".

وفي تلك الأثناء كانت فكرة تطوير بناء المسرح الذي صممت خشبته على هيئة دائرة، ومدراجات الجمهور البسيطة تحيط بها من نصف محيطها، فكأن خشبة المسرح تحتضن المدرجات مما يجعل الجمهور في قلب العرض والعكس، وقد ساهم في بنائه أبناء القرية بمجهود ذاتي، حيث تبرع الأهالي كل قدر استطاعته، رغم أنه لم يتكلف إلا مبلغا ضئيلا، نظرا لأنه لا يحتاج إلى تقنيات كثيرة، وعلى خشبته تم تقديم "سهرة ريفية" استعدادا للمشاركة في مهرجان القاهرة الأول للمسرح التجريبي.

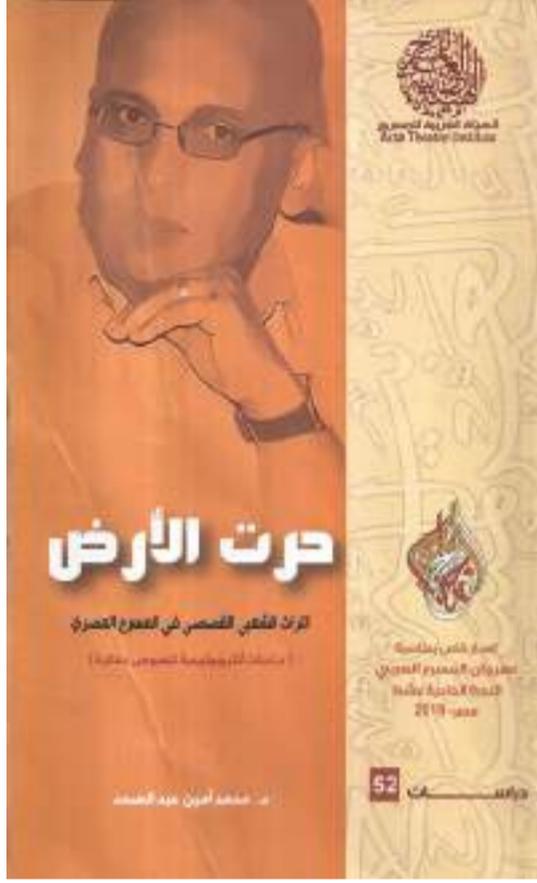
وفي عام 1988 أعادت الفرقة عرض "الشاطر حسن" تأليف فؤاد حداد ومتولي عبد اللطيف الذي قدمته لأول مرة عام 1984 من خلال بناء درامى جديد يهتم بالآليات الفنية في المسرح الشعبي مع إعلاء قيمة المقاومة، واستمر عرضه ثلاثين ليلة، كما تم عرضه - أيضا - بقصر ثقافة الغوري، بعد ذلك قدمت الفرقة عرض "ليالي الحصاد"

تأليف محمود دياب وقدمت في ثلاثين ليلة عرض وذلك عام 1999، وهو نص يقوم على فكرة السامر الشعبي من خلال حكاية عن قرية يجلس أهلها يتسامرون في المساء ويقومون بتشخيص بعضهم بعضا، ومن خلال هذه اللعبة - ذات الأقتعة - يطرحون مشاكلهم وقضاياهم الاجتماعية وأفكارهم وأحلامهم.

التراث والمسرح

حِث الأَرْض (التراث الشعبي القصصي في المسرح المصري)

وشخصيات عرفها ، وأن الأسلوب متخيل لكن المضمون حقيقي. وأرى أن علاقة (الفريد فرج) بالتراث الشعبي علاقة ذهنية - فهو يوظفه من أجل أفكار مجردة يهرب من خلالها من مواجهة مشاكل الواقع.. ليقدّم إسقاطات سياسية مبهمه لا تستطيع أن تمنعها الرقابة المُحجفة - (89 المصدر السابق) كما في «حلاق بغداد» 1964 المأخوذة من كتاب (الف ليلة ولية) وغيرها ، وكما في سليمان الحلبي» 1965 - الشخصية القلقة المطاردة كما يراه (الفريد فرج)، (أن خطيئته تكمن في إنتمائية ، ومحاولة المؤلف) التهرب من الإجابة على سؤال : لماذا قتل (الحلبي) (كليب) ولم يقتل با شاحلب؟ ويخرج (الفريد) من (ألف ليلة ولية ليستلهم من السيرة الشعبية « الزير سالم» 1967 مسرحية ، ونشير هنا إلى أن معظم شخصياتها في مشاهدتها قد تداخلت لإبراز الجانب السياسي ولم تتولد من التقاليد الأدبية الشعبية الشفهية أو المكتوبة، وإنما صيغت على النمط السياسي الغربي وأقرب لشخصيات شكسبير، فلم ترق للمستوى الكامن في وجدان المتلقى كبطل شعبي [ص 97 (المصدر سابق)] وهو ما جعل الناقدة (فاطمة يوسف) في كتابها (المسرح والسلطة في مصر) 1994 - هيئة الكتاب [متنبئاً بالسلام مع العدو الصهيوني ، وداعياً إليه، ومتنبئاً أفكاره] ، وكما يرى الناقد (سامي خشبة) - مجلة المسرح والسينما - مايو - يونيو 1968 أنه لوى عنق السيرة ووظفها لتخدم فكرته العائمة والضبابية عن السلام - من خلال مناقشات ذهنية مثل [الزمن والحقيقة والموت) بديلاً عن الموقف، وهي المناقشات التي لا تضيف شيئاً إلى أبعاد الشخصيات أو مضمون العمل الدرامي ، ودمغت شخصية (الزير سالم) بالتعالى العقلي الأجوف البعيد عن واقع عصره وعن واقع عصرنا - بينما خلق المبدع المؤلف الشعبي رجلاً حقيقياً - أما (الفريد فرج) - فقد رسم صورة ذهنية نابعة من تصور تجريدي ليس فيها من ملامح الرجل غيراسمه وعن نص (علي جناح التبريزي وتابعه قفه) المستلهم من (الف ليلة وليله) مقتدياً بنص (برتولد بريخت) « السيد بونتيل وتابعه ماتى » وهما أساساً شخص واحد رعت الحتمية الدراميه الى اظهاره بمظهر شخصين، وهو قريب الشبه من مسرحيتي «حلاق بغداد» ، «وبقيق الكسلان » ونستشهد بقول الناقد (فاروق عبدالقادر) عندما يقرر [للحق فقد نجح أي (المؤلف) في تجسيد هذا الثنائي الرقيق من وشي أحلام الطفولة وأشواق الراشدين] أما نص « النار والزيتون» 1970 الذي اعتمد فيه على التراث الشعبي الفلسطيني - لذا اصبح البناء العام للنص لا يعدو أن يكون تاريخاً للفضية أو استطلاعاً وافياً عن أحداثها وتصورة لمستقبلها في نظر الفدائيين وفي نظر الإسرائيليين، وينتهي إلي حتمية أن تكون الثورة المسلحة هي الخلاص الوحيد ص (102) - « المرجع السابق » وهو ما يتناقض مع بعض تفسيرات مسرحية السابقة « الزير سالم» ثم يعود بعد غياب طويل ليستلهم مرة أخرى من (ألف ليلة وليلة) مسرحية الهزلية « الطيب والشري والجميلة » 1994 - بعد أن إختار طريق الهزليات بعد خروجه من مصر في عصر السادات وعودته بإقتباس النصوص الهزلية الإجنبية مثل « لعبة الحب والمصادفة» لماريفو.



المالكة البريطانية في هذه العلاقة، وعلاقة ذلك بالتراث الثقافي ، وبعنوان (مسرح الباحث السيد محمد علي مُودجاً) يتناول مسرحيات « لا كده نافع ولا كده نافع » 1980 ، و «المجذباتية وعلاقتها (بابات) (ابن دانيال) ، ومشاركة الجمهور ، ومسرحية (فرقع لوز)» 1991 وفنون الفرجة الشعبية ، وتجربة مسرحية « الخلا بيبص » 2002 وتقديم العلاقة الحية بين الممثل والمتفرج ، وأخيراً يتناول نص « حكاية سعيد الوزان الذي يحتوى إحدى عشر لوجه ومحاولة الكاتب المسرحي (ابراهيم الحسيني) في هذا المجال ومناقشة المأثور الشعبي ، وإنتماء القصة إلى منطقة التراث القصصي العقائدي بقصة (التائب بين بلدين) وعندما يعود الباحث إلى تلك النصوص نجده يتوقف عند (الحكيم) و« السلطان الحائر » التي يروي فيها (الحكيم) كيف يلجأ فيها (صاحب الحق إلى الحيلة والمخاتلة للإنتصار على الشر والباطل) كما تعود الحكيم في كثير من مسرحياته الأخرى مثل « الصفقة » 1956 و ، و « ايزيس » (1955) وغيرها من النصوص - كما أتصور في كتابي « الأداء السياسي في مسرح الستينيات ، وأضيف أن مسرحية « ياطالع الشجرة » 1962 لا تنتمي إلى (مسرح العبث) الذي ظهر في الغرب، وإنما تنتمي إلى تراثنا الصوفي ، وأن (الشجرة) هنا هي شجرة الجنة بمعنى وصول (المرید) الي درجة الفناء المطلق . ص (28).. بينما يراها (الباحث) وغيرها أنها ترجع في مصادرها الإبداعية على أغنية تراثية شعبية أو شكل المسرح العبثي الغربي، وأن كتاباته تتسم بالانثوجرافية أو (العرقية) ، بينما يقرر (الحكيم) أنه يكتب عن حقائق شاهدها



عبد الغني داود

يتناول كتاب « حِث الأَرْض - التراث الشعبي القصصي في المسرح المصري» للباحث والناقد والكاتب الجاد (محمد امين عبدالصمد) في دراسة انثروبولوجية لنصوص مختارة) مجموعة من النصوص المسرحية لكتاب من أجيال مختلفة - ويبدأ الباحث بالتأثر بالتراث اليوناني - متجاهلاً التراث المصري الفرعوني - الذي ألهم الكثير من كتاب المسرح من أمثال (احمد شوقي ، في مسرحيات مثل « مصرع كليوباترا» ، و «قمبيز» وكذا (الحكيم) في « ايزيس» ، وغيرها من كتاب المسرح المصري من أجيال مختلفة سواء في المسرح الشعري أو المسرح النثري و هو التراث الفرعوني الذي ألهم في كتاب مصريين وأجانب من مثل نجيب محفوظ في رواية « كفاح طيبة » وغيرها من الروائيين من إنجلترا وبولندا والأمثلة كثيرة عند كتاب المسرح الشعبي المصري من اجيال مختلفة.

يبدأ الباحث بتناول مجموعة من النصوص لكتاب من أجيال مختلفة هي : «السلطان الجائر » 1960 لتوفيق الحكيم (1898 - 1983)، وهو النص الذي يعتمد على واقعة تاريخية شعبية هي فتوى القاضي (العز بن عبدالسلام) هي عرض السلطان المملوكي للبيع - لأنه كان رقيقاً عبداً تم شراءه من اموال الدولة، وعلى هذا فهو فاقد الأهلية، ويلزم عرضه للبيع ليحرره المشتري فيصبح مواطناً حراً. يقدم (الحكيم) في هذا النص شخصيات (أولاد البلد) مثل : المؤذن ، والجلاد ، والإسكافي ، وصاحب الخان - الذين يتميزون بالسخرية من الواقع المرير في لغة تعكس بعض تركيبات العامية المصرية وروحها ثم وتتناول خمس نصوص للكاتب (الفريد فرج) (1929 - 2015) فيشير إلى أعماله التي استلهمها من كتاب «الف ليلة ولية».. فيبدأ مسرحية « حلاق بغداد » 1962، ثم « على جناح التبريزي وتابعه قفه » 1968 ، ومن (السير الشعبية) يستلهم مسرحية « الزير سالم» ، ومن التراث الشعبي الفلسطيني يستلهم مسرحيته التسجيلية « النار والزيتون» 1970 في شكل المسرح التسجيلي - ثم يعود إلى عالمه الأثير - عالم (الف ليلة وليلة) في مسرحية « الطيب والشري والجميلة » 1994 - ، وإن كان قد استلهم من منابع أخرى، وينتقل الباحث إلى الجيل التالي من كتاب المسرح فيتناول مسرحيات : « رجل في القلعة » ، وفرسان الله والأرض - أو سيف الله لمحمد أبو العلاء السلاطوني) وتأثرة بالتراث التاريخي (1941-) ، ومن نفس الجيل يتناول نص « الهلالية » 1978 وتوظيفه للسير الشعبية عند (يسرى الجندي) (1942 -) وينتقل إلى الكاتب المسرحي (سامح مهران) (1954 -) ومسرحية «دود يتللو » ومسألة تفجير التراث ومواجهته من وقائع قصة الأميرة (ديانا) مع المصري عماد الفايد ابن رجل الأعمال (الفايد) الذي يعيش في بريطانيا، ومقتلها في حادث سيارة، وتدخل الأسرة



وفي فصل (أبو العلاء السلامي) وإستلها من التراث التاريخي (يركز الكاتب على نص « رجل في القلعة» 2006، ويقرر أن الكاتب المسرحي ليس مؤرخاً فلا يُحاسب على إلتزامه أو عدم إلتزامه حرفياً بالتاريخ ، وأن (السلامي) لم يستنطق « الف ليلة وليلة » مثلما تعامل مع مصادر تراثية أخرى مثل (اساليب فن خيال الظل ، وبابات ابن دانيال ، وشخصيات صناع السامر الشعبي في الريف المصري والاعيب المحبطين في الاحتفالات الشعبية والموالد والأفراح والمناسبات الاجتماعية وبعض الظواهر العتيقة كالزار والذكر والتي تحوي الكثير من أساليب التشخيص والأداء الحركي الفني، وكذلك من أساليب رواة السير الشعبية والمداحين والحكايين والمحدثين والمهرجين والفراير والحرافيش والذين يعتمدون جميعاً - من وجهة نظر السلامي على عنصر مهم في طبيعة الفن المسرحي إلا وهو تكنيك (اللعبة المسرحية) ص(49) والتي نقلها (الباحث) عن دراسة (السلامي) في (تفاعل الثقافات في العرض المسرحي العربي) (المجلس الأعلى للثقافة - 2006

ونسأل بدورنا الباحث:- اين كل تلك العناصر التي اشار إليها (السلامي) في نصه المقصود والذي يتناولها بالدراسة في هذا الكتاب وهو نص مسرحية « رجل في القلعة» الذي هو في الواقع نص رصين متين البناء يقوم على الشكل الحدائي منذ عرفنا المسرح الغربي في العصر الحديث رغم انتماء الكاتب (محمد أبو العلاء السلامي) إلى التراث الشعبي وهي (رؤية منحازة لأبنائه من الطبقة الشعبية) كما يشتهر الباحث ص(51) فقد استلهم (السلامي) التراث التاريخي ، ودمج النص التاريخي بالحياة المعاصرة كتراجيديا تاريخية يتخذ فيها معاني التراث التاريخي اقتعة تتفاعل مع الواقع الآني ويدور فيه حيث تتصارع فكرتان متمثلتان في شخصية محمد علي باشا القائد العسكري الألباني وشخصية عمر مكرم الأزهرى والزعيم الشعبي - فكلاهما كان لديه الحلم في تحقيق نهضة وطنية وبناء مصر الحديثة - لكن الفكرتين سقطتا من داخلهما. واتصور أن البطل الحقيقي لهذا النص هو عمر مكرم الذي خدعة خصمة محمد علي بمؤامرة أنه كان يظن أنه اتفق معه في إرساء مبدأى حرية الإختيار والمحاسبة لكن [الخطأ التراجيدي] وهو التقاليد القديمه المتخلفه أسقطته من علياء كرسية الشعبي ظنا منه ألا يخالف قرار خليفة المسلمين التركي.

وفي فضل (يسرى الجندي وتوظيف السير الشعبية في المسرح المصري «الهلالية» تأليف يسرى الجندي فوجاً يتوقف (الباحث) عند اختزل احداث سيره المرورية شفاهياً والاف الابيات الشعريه في دواوينها التي الهمت الكثيرين من كتاب التاريخ كان من بينهم (الباحث) نفسه. ولكن (يسرى الجندي) حاول (في رؤية) توظيفها في رؤية معاصرة مؤكداً أن التراث يملك مقومات الحياة التي تجعله مصدراً دائماً للإستلهاً ويتناول النص من خلال البنية المبنية الدرامية والبنية اللغوية والبنية المسرحية - وتحتوي البنية الدرامية (الحكبة ، الشخصية ، الفكر) وأن (الحكبة) تتكون من (المقدمة الدرامية ، وخطة الانطلاق ، والاكتشاف ، التنبؤ او التلميح ، الحدث الصاعد التشويق ، الأزمة أو العقدة ، الحدث الهابط ، الحل). ومن خلال هذه الأجزاء يلخص أحداث المسرحية ، ثم يعود لتعريف أنواع (الصراع) وأنه يدور بين عدة محاور سواء شخصيات أو قبائل ، وأن الشخصيات إما مسطحة أو مستديرة (كروية) ، والشخصية المحورية أي شخصية البطل ، والبطل الضو والتميز والشخصيات ، وأن الفكر هو فكر خاص بالمؤلف- طارحا الهم العربي بنغمة هزلية ساخرة ، وأن الحكام مفصولون عن شعوبهم ، وأما اللغة فقد اختار الصياغة العربية التي تقارب (الفصحى) وإن جاءت (العامية) لتؤكد النظرة الساخرة للمؤلف، وقد قسم (الجندي) نصه إلى قسمين (الأول)

في أربعة دواوين هي (جهنم ، والغراب ، القحط ، الريادة) (والقسم الثاني) في ثلاثة دواوين هي (التغريبة ، الفتح ، القتل المتبادل) ، وأن الاقسام هي (الفصول) في النص وأن الدواوين هي: (المشاهد) مُعتمداً على المنهج (البريختي) في طرح قضايا نصية إعتياداً على الشكل الملحمي ، وتقنية التغريب - محاولاً تفسير المصطلحين عند بريخت ، ويقرر الباحث في النهاية أن هذا النص علامة فارقة في مسيرة يسرى الجندي الإبداعية ، وماكان فيما بعد محطة مهمة عندما تم تقديمه مرتين بمخرجين مختلفين في اسلوبهما الإخراجي وفي رؤيتهما لتوظيف (المأثور الشعبي) وعناصره القولية والتشكيلية والموسيقية في العرض المسرحي.

لذا في تصوري أن الهلالية " ليست علامة فارقة في إبداع يسرى الجندي فقد إستلهم عمله من أكثر من مصدر مثل (الف ليلة وليلة) على سبيل المثال كما في آخر أعماله المسرحية " الاسكاني ملكاً ، و" والساحرة"، من التاريخ الحديث استلهم " اليهودي التائه" ، ومن الصراع العربي الإسرائيلي، وأستلهم ومن التراث الصوفي " رابعة العدوية" ومن العصور الجاهلية استلهم " عنتره" وأيضاً من التراث الشعبي .. فقد كتب أكثر من ثمانية عشر مسرحياتة - حول بعضهما إلى مسلسلات تليفزيونية مثل " الهلالية" ثلاثة أجزاء متسلسلة. واستلهم أيضاً الشخصية الشعبية " جحا" في مسلسل تليفزيوني بالإضافة إلى مسلسلات تليفزيونية أخرى كثيرة ، وكذل مسرحية "علي الزبيق" من تراثنا الشعبي ويقتحم الباحث مجالاً مختلفاً عن التراث الشعبي القصصي في دراسات مختلفة في عنوان (سامح مهران) - تفجير التراث ومواجهته " دوديتللو - نموذجا " فيستعرض أحداث النص المسرحي " دوديتللو" تأليف د. سامح مهران - فيصور في المشهد الأول بتحطيم الصورة الذهنية والنموذجية الراسخة عن الملكية البريطانية وملكة بريطانيا العظمى نفسها، فنجد المرأة المشغولة بعرضها ، الصارخة دائماً في وجه كبير أمثائها، والذي يفهم كلمة (دودي) على أن الملكة تشكوا من ألم معوي بسبب الديدان، ومن سؤ الفهم تنكسر صورة الملكة المتعالية ، ودور كبير الأمناء المختال المعتز بذاته، ويسخر الكاتب من كبير الأمناء الذي يقوم بأعمال الفاشلين، وكأنه يحب أن يكون في كل بلاط يوافق ويَرْضى صاحب العرش ، وإن احتاج الأمر أن يصنع الأعاجيب ويتحول إلى مضحك الملك ، يُحاول يشقى الطرق إضحاكة وتسليته ، ويستمر الكاتب في كسر الصورة الذهنية النمطية لتراث الملكية ، فأمرء وأميرات العائلة المالكة مع اسمائهم الرنانة وشغف الناس بمتابعتهم ودخولهم المالية التي لا يستطيعون بها مجاراة مجتمع الأغنياء الجدد من بائعي الخردات والسيارات ويجدون صعوبة كبيرة في التوفيق بين دخولهم الملكية وثراء الفئات المستحدثه ، فيضطرون إلى اصطناع بعض الفضائح الصغيرة وتسريبها إلى الصحف الصفراء التي تدفع بدورها الملايين من الجنيهات الإسترلينية ، وتقوم بنشر ذلك الفضائح وتحقق الكثير من المكاسب من جيوب المواطنين الشغوفين بتتبع الأمراء والأميرات وفضائحهم والتي يحصلون بمقابلها على أموال سخية تحسن أوضاعهم الإقتصادية، وتجعلهم على قدم المساواه مع الأثرياء الجدد وأصحاب الثراء امام العامة ولمواجهة فضيحة ديانا / دودي تفتتح الملكة استنساخ شكسبير ليجد لها حلاً ، فهو الخبير بمؤامرات القتل الدرامية ، وخفيا القصور وصرعاتها. ووظف الكاتب حدثين شديدي الإثارة والمتابعة ، وهما علاقة عماد الفايد (دودي) والأميرة البريطانية (ديانا) الزوجة السابقة لولي عهد بريطانيا ، وما أثير وقتها عن علاقتها الحميمة وإقتراب زواجهما ، وهو ما يجعل لورثة العرض البريطاني أخوة .. ومن أين

؟؟ من أصل شرقي ومسلم ، ومن مصرى !! فإذا كان الملياردير محمد الفايد ودودي قد ناضلا عشرات السنوات للحصول على الجنسية البريطانية ، ورغم مشروعاته الاقتصادية ونفوذ القوى في المجتمع الأنجليزي.. إلا أنه لم ينجح في الحصول على الجنسية ، فهل يأتي ابنه ويصل لنكاح العرش البريطاني ويكون للفايد أحفاد إنجليز ومن وعاء ملكي ... ولم لا ؟

والحدث الثاني هو نجاج العلماء في أولى تجارب الإستنساخ بتجربة إستنساخ النعجة (دوللي) وهو استنساخ كائن حي من خلية كائن حي آخر ، وهذا الإنجاز العلمي فتح الباب واسعاً لتساؤلات عن إمكانية إستنساخ البشر أنفسهم وتداعيات هذا .. بل وثم طرح مدى اتفاق هذا مع الدين .. أي دين - أو إختلافه معه .

ويرى الباحث : أن اختيار الكاتب للحدثين كان شديد التوفيق ، والحدثان في ذهن المتلقي ، نشطان في عقله - فبدأ المؤلف بنقطة إنطلاق للحدث من بؤرة نشطة داخل متلقيه (قارئ / متفرج) ويرى أن ذلك لم يفارق التراث والخبرات السابقة للمتلقي في ذهن الكاتب - ففي لحظة إنفعال الملكة على كبير الأمناء الذي هدد (بالتنحي) نجدتها تقول:-

أتريد أن تتنحي يا أخي ؟

... ويقول الباحث : [وقارئ النص أو المتفرج على العرض بمجرد سماع الجملة الأولى من الملكة سيستدعي إلى ذهنه مباشرة المقولة التي روجت على سبيل السخرية من قرار الرئيس جمال عبدالناصر (بالتنحي) ، وترك الحكم بعد هزيمة يونيو 1967 ، ونزلت الكثير من المظاهرات الرافضة لهذا القرار والمتمسكة بإستمرار عبدالناصر رئيساً محملة إياه الإستمرارية ، ومسؤلية إستعادة الشرف لوطن وجيش مهزوم ، ولم يفت الشعب المصري الساخر بكويته وجيناته من صياغة هتاف ونسبته للمظاهرات كنوع من الاحتجاج على التنحي ، ويحمل في باطنه الإصرار على تحمل عبدالنار مسئولية إصلاح وإزالة آثار الهزيمة الموجعة قبل أن يفكر في العودة لصفوف الجماهير وكان الهتاف الساخر هو [أح... أح... لا تتنحي]، ويرى الباحث: إنه بإستحضار الكاتب بتلك المقولة التي إرتبطت بحدث بعينه، ويفاجئ متلقيه الشرقي بأن هذا السلوك في (صورته) لا يوصف إلا بأنه سلوك (همج) ومستوى تعبير يدل على تهريبهم من المسئولية طبقاً لرأي كبير الأمناء، وتزيد الملكة سوطاً على سوط كبير الأمناء عندما تمتدحة لمعرفة المتعمقة بثقافة تلك المجتمعات ، وينتهي المشهد بقرار الملكة بإستنساخ (شكسبير) وهي مواجهة قادمة مع بعض ما كتبه هذا الكاتب بخاصة رانعة الأدبية - العنصرية في جانب منها - "عطيل".

وفي المشهد الثاني يستحضر الكاتب شخصيات (المتسلقة) الغارقة في ماضويتها ويستخدم في حوارهم لغة تراثية ، تدل على سقوطهم في هوة الماضي ، وعدم مبارحتهم له ، وتدلل أيضاً على ما يحملون من أفكار مثل معجمهم ومعارفهم ، وبدأ المشهد بالألعاب اللغوية الشهيرة (للمتسلقة) من الإزاحة في المعنى وتفرغ الألفاظ من دلالتها ، أو إضافة دلالات أخرى قسراً للتهرب والمحااجة ، ويفضح هنا الفارق الحضاري في فهم قيمة الوقت وهو فارق ثقافي / حضاري ، ويشير الباحث أن الكاتب يستمر في إستخدام لغة تراثية خاصة بتلك الفئة المتسلقة فنجد كلمة (صبر جميل) وهي إستعارة من اللغة القرآنية ، ونجد تصوير لعدد الأراء وتعارضها ، وهو تعدد لفتح ملاذات ومنافذ هروب ليس أكثر.. مثل مقولة أو فتوى (في الأمر رأيين) ، وأن الكاتب لا يفوته الإشارة إلى تراث آخر استنفر ذهن أفراد المجتمع وهو (تراث المقولات السينمائية) مثل (جواز عريس عن فؤادة باطل ، ويحوره إلى (جواز دودي من فؤاده باطل) .



والتمثيل لكل فريق العمل، وذلك تحقيقاً لفلسفة وحقيقة عمل الخلاييص وقيام الممثل بأداء أكثر من شخصيه في العرض حتى لو اختلفت الشخصيات وتباينت، وهو ما يكسر الإيهام ويجعل اللعبة مكشوفة لكل الجمهور

والفصل الاخير من هذا الكتاب بعنوان (ابراهيم الحسيني - يا ابراهيم لقد صدقت الرؤيا) ويتناول فيه نص "لحكاية سعيد الوزان" تأليف (ابراهيم الحسيني) ويتابع رحلة بطله (الوزان) القاتل المأجور في رحلة تطهير يمر بها : ويرى الباحث أن المؤلف يدخل في هذا النص الى منطقة التراث القصصي العقائدي بقصة (التائب بين بلدين) ولكنه هو في تصوري في الحقيقة يرجع الى التراث الصوفي الاسلامي وهو تراث غزير وممتد (شفاهي ومكتوب) وما اكثره - وشفاهي اكثر في انتشار الموالد والمدائح النبوية وطقس الذاكر وغيرها، ويستدعي الباحث بعض من اقوال الصوفيه ويستشهد بقول (عبدالوهاب الشعراي) لو عمل عمل العلماء بعلمهم لكفونا ويستعرض نص ابراهيم الحسيني في لوحاته (الاحداي عشر) إلي أن يصل بطله (سعيد) الى صدق الايمان والتوبه.. فقد اصبح النور في داخله (فمصباح سعيد اصبح من داخله).

وقراءه الباحث هنا لهذا النص قراءه واعيه وعميقه الا اننا نتوقف عند لغة الحوار عند ابراهيم الحسيني فقد كتب حوار النص باللهجه العاميه، وهي جراه من الكاتب عندما يتصدى لموضوع اغلب مصادره بالفصحى لكنه وبهده اللهجه العاميه استطاع ان يقترب من العقل الجمعي لقرائه ومشاهديه - لقد كانت تجربه (ابراهيم الحسيني) لصياغته لنصوص سابقه مثل "جنة المشاشين" في نسختين - إحداها بالغه العربية الفصحى والثانية باللهجه العامية الدارجة تجربه مثيره للاهتمام فيما يتعلق بلغة الحوار المسرحي، وعندما نستعرض أعماله الأخرى نجد أنه حتى في نصوصه التاريخية، مثل "جنة المشاشين" و "أيام اخناتون الاخره" المستهلمة من التراث الفرعوني قد صاغها بالعاميه، وكذلك اعماله الفانتازية مثل (الغواية) و (متحف الاعضاء البشرية) و (خارج سرب الجنة) وحتى النص المستوحى من كتاب (الف ليله ولبلة) " وش الديب" مُصاغ أيضاً باللهجه العامية الدارجة ، وكذا مسرحية الساخرة " أخبار ، أهرام ، جمهورية " ، وهو في نفس الوقت يلجأ إلى الفصحى في نص "النأي" - إذ تظل مشكلة الفصحى والعامية في لغة الحوار في المسرح العربي مشكلة اساسية من مشاكل مسرحنا العربي منذ بداياته في منتصف القرن التاسع عشر (بشكلة الأوربي) - حيث أن (الحوار) بالمعنى التقليدي هو الذي يدفع إلى تطوير الحدث الدرامي وتجليته ، ومن ثم تنتقى وظيفته كعامل زخرفي - خاصة وأنه يعبر عن تميز الشخصية من الناحية الجسمانية والاجتماعية والنفسية ، وأنه يخلق لدى المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع أو يمكن أن يكون واقعا - ويشير (ميشيل كورفان) في "القاموس الموسوعي للمسرح" أن (الحوار) هو السمة المسرحية الأولى للنوع المسرحي حتى أواخر الستينيات ، وأنه تفجر نهائياً حينما أصبحت عناصره المكونة أي (العبارات) لا يمكن نسبتها بالتحديد إلى شخصيات محررة - كما في نصوص (ابراهيم الحسيني) " الغواية " و " خارج سرب الجنة" وكما في المسرح الحدائي وهو تدمير الموقف الدرامي ، ومن ثم جعل حدود الدراما تتقهقر وتتراجع - كما في نص " الغواية" على سبيل المثال.

لكن في النهاية تظل مشكلة (الحوار في المسرح العربي) أمراً مثيراً للجدل يمكن طرحه بعيداً عن هذا الكتاب الذي بين أيدينا . . . ويبقى الباحث جهداً الذي أثار كل هذه الاسئلة التي طرحها بين دفتيه.

والشرط الأساسي لتحقيق هذا أنه يجب على قارئ النص أو المتفرج على العرض المسرحي أن يكون مُلمّاً بكل الإحالات الخارجية التي ترتبط بالنص).

وهو التصور الذي يخرج عن الإطار الذي وضعه الباحث لدراسة (التراث الشعبي القصصي في المسرح المصري) فمن أين لنا بهذا القارئ المتفرج؟!

وتحت عنوان (مسرح الباحث - السيد محمد علي نموذجاً) يشير د. محمد أمين عبد الصمد إلى الدراسة المتخصصة التي قام بها (السيد محمد علي) وجمعة المبدائي لظاهرة (السامر) في ثلاثة مناطق في محافظات الشرقية والمنوفية وأسيوط . وللسامر (تيماته) المختلفة مثل : الزواج غير المتكافئ أو تيمة العمدة الذي يشتري فتاة من أبيها في صورة زواج ، أو الرجل الذي يترك زوجته وأولاده ويتزوج من فتاة لعوب، أو الذي يخون زوجته فتحاول ضبطه مثلساً ، حيث تقوم بالأدوار النسائية (الغازية) مع شخصيات التريكي أو الخواجة ، ويشير الباحث إلى تجارب الكاتب في نصوص مثل "ولا كده نافع ولا كده نافع" 1980 ، والمحظياتية وتوظيف الأراجوز وخيال الظل ، وشاعر الربابة ، وجعل المتفرج (مشاركاً) في الحكايه، وتوظيف طقوس السحر والشعوذة، وعرض " فرقع لوز" 1991 في زمن عسكر العثمانيين وتوظيف طقوس السحر والشعوذة وعرض "الخلاييص" 2002 والعلاقه الحيه بين الممثل والمتفرج وان هناك فارق بين الخلاييص والمحظياتية.. لأن الخلاييص كانوا يقدمون التمثيل مصحوبا بالغناء.. بينما المحظياتية فيقدمون التمثيل مصحوبا بالغاب الاكروبات ، ويصف عملية جمع (النقود)، ويشير الباحث ان الكاتب (سيد محمد علي) عمل على عدة اهداف من لعبته المسرحيه ومنها تقديم العمل في اطار علاقه حميمه بين الجمهور والمؤدين ،وهو ما جعله يترك في النص المسرحي مناطق ملائمة للإرتجال ولإبداع الممثل اللحظي ، طبقا لظروف العمل وطبيعة الجمهور وحالته اثناء العرض، والتأكيد على الجمع بين الغناء

في حوار (لزوج) - حتى يأتي المسئول عن التنظيم ليؤكد قيمة : الطاعة العمياء ، والانصياع - لذا يصبح (دودي من فاسق في عُرفهم إلى مناضل ومجاهد في عرفهم أيضاً وفي النص يكشف الكاتب زيف الماضي المختلق المزيق والمزعوم، ويسحب هذه القداسة المزعومة التي تجعله خارج القراءة النقدية أو المراجعة ، وهو ماض يحكم الحاضر ويثبت لحظة بمفاهيمه ، لا إيمان لمن لم يستحضر الماضي ، ولا يتوانى دعاة تقويس الماضي عن التخلص من أي صوت أو حس نقدي للماضي ، ولذا فعندما يبحث (المتسلقة) عن حل لإغتيال الملكة لا يفارقون تراثهم المغرق في خرافاته مستعنيين بإستحضار (العفاريث) كما في (الف ليله ولبلة) ، ويشير الباحث الي استخدام الكاتب السخرية الشديدة من فكرة تداخل العوالم التي تشيع في الحكايات الشعبية، وفي هذا المشهد يأتي (دورى الفايدي) تابعا ردود فعل دائم (لدبانا) ، حيث تتردد الأغنية (الأرض بتتكلم عربي .. الأرض .. الأرض) التي تواجه بعبارات مبطة بالسخرية جاملة لوجهة نظرها وكأنه أنثي حضارية.

ويواصل الباحث الإشارة إلى مواجهة الكاتب (د. سامح مهران) للتراث ولكن هنا في شخص (شكسبير) واللجوء إلى مفردات شعبية مثل (اشمعني) ، وتوظيف المروحة لتطيب الهواء على الملوك كما يفعل (دودي) وفكرة [الاستتابة] عند الفقهاء، وتغييره لمشهد قتل عطيل (لديمونة) ، وتحويلة كيف تتخلص ديانا أو ديمونة من القتل وتؤجلة إلى العفو عن طريق رشوة (عطيل) وإغرائة بوجبة عشاء من (الحمام المحشي) ، كذلك يقتبس من مشهد (الشبح) في مسرحية " هاملت" ووصيته الشديدة لإيلام والسخرية.

وينتهي الكاتب إلى أن :- (مما سبق نجد أن الكاتب سامح مهران يتعامل مع التراث (الشعبي - التاريخي - الفكري) برؤية ناقدة تواجهه وتفجرة ، طارحا إياه على طاولة التشريح والتمثيل بلا قداسة مدعاة ، أو تفاخر مريض.. يُعمي البصيرة ويعمي العقل ،

د. حسن عطية...

رحيل الوريث الشرعي لجيل الستينيات في النقد المسرحي



محمد سمير الخطيب

فقدت الحركة المسرحية بصفة عامة والحركة النقدية بصفة خاصة علم من اعلام النقد المسرحي وهو الدكتور حسن عطية الذي يملك تاريخ حافل من الممارسة النقدية تضعه في مصاف النقاد العظام في تاريخ النقدي المسرحي العربي والمصري. مارس الدكتور حسن عطية النقد المسرحي منذ منتصف السبعينيات من القرن العشرين حتى آخر يوم في عمره وظل متابعاً للحركة المسرحية العربية والمصرية. يعتبر الدكتور حسن عطية الوريث الشرعي لجيل الستينيات في النقد المسرحي، كما يعد أحد تلامذة التيار النقدي (محمد مندور وتلاميذه) الذي رأى أن المسرح هو فاعلية اجتماعية بالاساس، وأن النقد المسرحي جزء ضروري في معركة الفكر في المجتمع وضرورة من أجل تجذير الأفكار التقدمية بالمجتمع، ولكنه لم يقع في الفخ الذي وقع فيه بعض نقاد جيل الستينيات النقدي من لوي اعناق النص المسرحي، وجعله انعكاس مراوي للمجتمع، بل اهتم الدكتور حسن عطية أن المسرحي هو فاعلية اجتماعية بجانب أنه فاعلية فنية لها شروطها المميزة عن بنية المجتمع.

تسلح الدكتور حسن عطية برؤية منهجية اتاحت له فهم اعمق لعلاقة النقد المسرحي بالمجتمع فنلمح في قراءته النقدية سواء للنصوص أو العروض أو الظواهر المسرحية استخدام مفاهيم تنتمي إلى لوكاتش مثل الوحدة الكلية أو النمطي، أو مفاهيم رؤية العالم للوسيان جولدمان ويطبقتها بمهارة وحكمة كاستاذ اكايمي واعى للخلفية المعرفية والتاريخية لهذه المصطلحات ومهارة الناقد الذي يرى أن خطابه يتوجه بالأساس إلى قارئ غير متخصص وإلى مبدع وناقد زميل يتبادل معهما الحوار المعرفي من أجل رصد فهم أفضل لعلاقة الظاهرة المسرحية بالمجتمع.

لقد انطلق الخطاب النقدي للدكتور حسن عطية من تساؤل مفاده هو كيف نرصد العلاقة الجدلية بين الدراما والمجتمع، هذا ما جعله يتناول كافة الظواهر المسرحية انطلاقاً من قدرتها على التعبير عن المجتمع وانعكاس لقضاياها وافكاره. ونلمح ذلك في كتابه الأول الذي كان بعنوان الثابت والمتغير دراسات في المسرح والتراث الشعبي الذي بدأ بتعريف اجرائي للمسرح الشعبي الذي يتفق مع



في الحقل المسرحي كغيره من النقاد، بل انفتح على الدراما في حقولها السينمائية والتلفزيونية، كما فعل في كتابه زمن الدراما، الذي تقمص فيه دور القاضي المدافع عن وضعية الدراما في المجتمع واختلف مع مقولة الدكتور جابر عصفور الشهيرة زمن الرواية، ليقول أننا في زمن الدراما ويدل على ذلك في تحليل علمي دقيق يبنني على الحوار والجدل مستعرضاً تحولات المجتمع، وأن الدراما جزء لا يتجزأ من حياة المجتمع المعاصر.

في النهاية إن الحضور النقدي الثري للدكتور حسن عطية يجعل من الصعب أن تفي مقالة واحدة لتكشف عن دوره المهم في إثراء حركة النقد المسرحي، وتأثيره البالغ على حياة تلاميذه فكل واحد منهم مع الاستاذ الكبير حكاية تحمل سمات الدراما. إلا انه يظل الراحل الدكتور حسن عطية في أعيننا جميعاً الأستاذ الكبير المثقف المحمل بالفكر القومي والمدافع عن الهوية المسرحية العربية (فكانت معظم قراءته وكتابات النقدية بمثابة محاولة لتأصيل الظاهرة المسرحية في المجتمع)، وسوف يظل في نظرنا العالم الجليل الذي شغل الحركة المسرحية بعلمه واستاذيته من المحيط إلى الخليج وعلامة على الرصانة المنهجية ومُؤدج يحتذى به في إخلاصه للنقد المسرحي والبحث المسرحي.

الحضارة الغربية، والمكسيك التي تعبر عن علاقة المسرح بالأيدولوجية، ونوادي المسرح والبحث عن مفهوم حدائي للمسرح.

لقد كان سعي الدكتور حسن عطية كناقد مسرحي في إقامة الحوار بين المسرح والمجتمع، جعل منه مثقفاً عضواً بتعبير جرامشي، ففي كتابه سوسيولوجيا الفنون تحولات البنية وحضور المتلقي، يتناول ظاهرة العولمة وتأثيراتها على فن المسرحي فبدأ يدرس التفاعل بين التغيرات الاجتماعية والتحويلات الفنية، وحضور المتلقي في قلب التحويلات الفنية. كما بدأ يدرس ظاهرة مسرح السرد الروائي، والحكاية الشعبية والقص الأسطوري في المسرح.

لم يكتب الدكتور حسن عطية بقراءة الممارسة المسرحية فقط، بل قام في كتابه دليل المتفرج الذي إلى المسرح، بقراءة المنجز النقدي لغيره من النقاد مثل الدكتور على الراعي والدكتور نهاد صليحه والدكتور هدى وصفى والناقد فاروق عبد القادر والدكتور لويس عوض. حوار نقدي لا يقوم على نفي منجز زملائه بل قراءة واعية يكشف أفكارهم ويستعرض ادواتهم النقدية وتحولاتهم النقدية في علاقته بالمجتمع، كأن هذا الجزء من الكتاب مكمل لما بدأه اثناء دراسته للدكتوراه بعنوان المنهجية السوسيولوجية للنقد والتي حصل عليها من جامعة اوتونوما بمدريد باسبانيا.

لم ينغلق الدكتور حسن عطية على نوع واحد من الدراما

طرق معيشة المبدعين للاحلام الجماهير وأمالهم، ويقوم بفحص نماذج من المسرح الشعبي العربي مثل الاحتفالية والسامرية والسرداقية، ونكتشف من هذا الكتاب أن الراحل الدكتور حسن عطية يعيد إلى الوجود مرة أخرى قضية المسرح الشعبي المتداولة في الستينيات من القرن الماضي وسبق أن ناقشها من قبل عبد الحميد يونس وفاروق خورشيد وأحمد رشدي صالح، لكن يمتاز طرح الدكتور حسن عطية بمتابعة مستجدات ظواهر المسرح الشعبي لدى المبدعين في كافة أرجاء الوطن العربي. لكن المدقق في هذا الكتاب رغم أنه يبدأ بمقدمة نظرية وتعريف اجرائي إلا أنه تنظيره هذا كان منطلق من الممارسة المسرحية أولاً ثم يقوم بالتنظير لها، فلم يقع في فخ الفهم المسبق للظاهرة المسرحية وبناء عليه رفعت قراءته النقدية من شعار الممارسة المسرحية أولاً.

لقد كان الدكتور حسن عطية شغوفاً بالممارسة المسرحية، ويقيم الحوار الفني المجتمعي، فنجد في كتابه فضاءات مسرحية يقوم بقراءة عروض المهرجانات الدولية والمحلية التي حضرها في فترة التسعينيات مثل مدريد وموتربيل وباتراس وقادش وكوستاريكا، ونوادي المسرح ومراكز الفنون، ونلاحظ أن قراءته لهذه المهرجانات ظلت محتفظة بالخط الذي رسمه لنفسه بقراءة العروض المسرحية وحوارها مع مجتمعتها رؤيتها للعالم، فمثلاً في مهرجان مدريد كيف كانت عروضه تعبر عن تصدع

ما قبل تاريخ المسرح

بعد الدرامي



تأليف: هانز سيز - ليमान
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

المسرح والنص :

المسرح والدراما موجودان، وسوف يظل موجودين، في علاقة تناقض مليئة بالتوترات . وتأكيدها لهذه الحالة تأمل المدى الكامل لتداعياتها هو الشرط الأول لفهم مناسب للمسرح الجديد والأحدث . إذ يبدأ التعرف علي المسرح بعد الدرامي بتأكيد إلى أي مدى يعتمد وجوده علي التحرر والانقسام المتبادل بين المسرح والدراما . ولذلك فإن تاريخ الدراما كنوع في حد ذاتها له أهمية محدودة في دراسات المسرح . ومع ذلك، نظرا لأن المسرح في أوروبا قد سيطرت عليه الدراما عمليا ونظريا، فمن المفضل أن نستخدم مصطلح ” ما بعد الدرامي Postdramatic “ لربط التطورات الجديدة بالمسرح الدرامي السابق، إذ ليس هناك الكثير من التغيرات في النصوص الدرامية باعتبار أنها تحولات في صيغ التعبير المسرحي . والنص المعروف في الشكل المسرحي بعد الدرامي (إذا تم عرض نص علي خشبة المسرح) هو مجرد مكون له حقوق متساوية في التركيب الكلي الإيمائي والموسيقي والبصري .. الخ . ويمكن أن يفتح انشقاق خطاب النص عن خطاب المسرح كل السبل أمام التناقض أو حتى عدم الترابط المعروف بشكل صريح . ويتطلب الانحراف التاريخي عن النص والمسرح إعادة تعريف غير متحيزة لعلاقتها . انه ينطلق من فكرة أن المسرح كان موجودا أولا : فقد نشأ من الطقوس وأخذ شكل المحاكاة من خلال الرقص، وتطور إلى سلوك كامل وممارسة قبل ظهور الكتابة . ففي حين أن المسرح البدائي والدراما البدائية هما مجرد موضوع لمحاولات إعادة البناء، فيبدو أنه من المؤكد بشكل أنثروبولوجي أن أشكال الطقوس المبكرة في المسرح قد مثلت عمليات مشحونة بشكل كبير (مثل الصيد والإخصاب) بمساعدة الأقنعة والأزياء والأدوات، بحيث يتم المزج بين الرقص والموسيقي وأداء الدور . وحتى لو مثلت هذه الممارسة الجسدية الدلالية والحركية بالفعل نوعا من النص قبل ظهور الكتابة، فإن الاختلاف فيما يتعلق بتكوين المسرح الأدبي لا يزال اختلافا واضحا . فقد اضطلع النص المكتوب، أو الأدب، بدور رائد نادرا ما كان متنازعا عليه في التسلسل الثقافي . وبالتالي، حتى ارتباط النص بالكلام الموسيقي والإيماء الأشبه بالرقص والديكور المعماري البصري الرائع الذي لا يزال موجودا في مسرح عصر الباروك التمثيلي، يمكن أن يتلاشى في مسرح البرجوازية الأدبي : النص باعتباره مانحا للمعنى السائد ؛ إذ كان ينبغي علي كل الوسائل المسرحية الأخرى أن تخدمه والتي ينبغي أن تكون خاضعة بشكل مشكوك فيه لسلطة العقل .

لقد كانت هناك محاولات للسماح للوعي المتزايد حديثا

بالمسرح له علاقة بالهوت الرمزي : الشيء الأساسي في المسرح هو التحول . فالهوت، والخوف من هذا التحول الأخير خوف عام، ويمكننا الاعتماد عليه ونعول عليه . وفي مناقشة مظهر المصالحة في مسرحية (جوته) ” صلات اختيارية Elective Affinities “ يقول (والتر بنيامين Walter Benjamin) : ” اللغز، علي المستوى الدرامي، هو تلك اللحظة التي يخرج فيها عن مجال اللغة الملائمة إلى لغة أعلي لا يمكن بلوغها . وبالتالي لا يمكن التعبير عن هذه اللغة بالكلمات، بل بالتمثيل وحده : إنها اللغة الدرامية بالمعنى الدقيق للكلمة ” . وبهذا المعنى، لا علاقة للدراما بأي شيء تفهمه مناظرات الدراسات المسرحية . صياغة (بنيامين) تربط ما وصفه بالدراما بالمعاناة الصامتة في للتنافس الجسدي المتجذر في العبادة . فالتجاوز المسيحي للمعاناة من خلال السمو هو المحك، التكفير أو اللغة التي ورائه أو في كل الأحوال علي حدود اللغة الإنسانية . فلا شك أن هناك مبررا نسبيا في تعريف المسرح والدراما، وهذا واضح، حيث يؤكد مفهوم (بنيامين) للدراما اقترابه الكبير من التمثيل الإيمائي والصامت اللذان ان جاز التعبير، محددان بإطار اللغة . ومع ذلك، لهذا السبب بالتحديد، من المفيد اعتبار الدرامي المنسوب إلى بنيامين علي أنه ينتمي إلى المسرح طقس واحتفال، وشعر خشبة المسرح، ودلالة خارج لغوية أو علي الأقل حدود دلالة لغوية . ويشير مفهوم الدراما هذا إلى المسرح باعتباره تجربة لا يمكن فهمها

باستقلالية العناصر غير الأدبية في المسرح من خلال تعريف الدراما علي نطاق واسع . ولذلك يقول (جورج فوكس George Fuchs) ” الدراما في أبسط أشكالها هي حركة الجسم الإيقاعية ” . الدراما هنا تعني الفعل المشهدي scenic action، وبالتالي لكل المقاصد والأغراض هي المسرح . وقد اعتبر (فوكس) أن كل ما يمكن أن يحدث في مسرح المنوعات والرقص والألعاب البهلوانية والشعوذة والمشهي علي الحبل المشدود، وتحضير الأرواح والمصارعة والملاكمة وترويض الحيوانات والأداء باستخدامها والموسيقي والحفلات التنكرية، وأي شيء آخر، هي أشكال للدراما البسيطة . ففي اليوتوبيا المسرحية في النصف الأول من القرن العشرين نصادف أحيانا أنواع خطاب تعرف الدراما علي أنها فعل ديني ويفصل هذا العمل الرمزي والديني عن أفعال محاكاة الواقع . ورغم ذلك، فإن هذا التعريف الاصطلاحي للدراما مع مستويات المسرحانية يلغي الاختلافات التاريخية والنفسية المثمرة بين مختلف الطرق التي التقى بها الأدب الدرامي مع المسرح وانفصلا عن بعضهما في الحداثة . ولذل من المنطقي تعريف الدراما بشكل أكثر تحديدا والاتفاق علي أن تناولات مثل تناول (فوكس) الذي يدمج أبعاد المؤلم والمسرحي في الدراما - وهي جوانب مميزة بشكل صحيح في أذهان المتخصصين في المسرح والقراء والمنظرين . وينطبق نفس الشيء علي ملاحظات (هاينز مولر) بأن العنصر الأساسي في المسرح والدراما هو عنصر التحول، فالهوت هو التحول الأخير

النموذج . يمكن وصفها تقريبا باعتبارها عناصر ملحمية في الدراما، ووفقا لأغراضنا هنا يمكن وصف وفرة هذه الأشكال بأنها دراما غير خالصة . وبالنسبة لهذه الأشكال، يمكن إظهار دلالات الشكل للدراما في كل نقطة : تجسيد الشخصيات، أو الشخصيات المجازية من خلال الممثلين، وتمثيل الصراع في لحظة التصادم الدرامي، ودرجة عالية من تمثيل العالم بالنسبة للرواية والملحمة، وتمثيل القضايا السياسية والأخلاقية والدينية للحياة الاجتماعية من خلال إثارة تضاربها، وعمل تدريجي في حالة محو الدراما علي نطاق واسع، وتمثيل العالم في حالة الحد الأدنى للفعل الحقيقي .

المرحلة الثانية : أزمة الدراما، المسرح يمضي في طريقه

تحت فرضية مسرح لم يعد بطرق ثورية، تحدث أزمة الدراما بداية من عام 1880 وحتى الآن . إن ما اهتز خلال هذه الأزمة ثم تراجع لاحقا هو سلسلة من مكونات الدراما التي لم يسبق أن نوقشت : الشكل النصي للحوار المشحون بالتشويق والانقسامات في الذات التي يمكن أن نتوقع حقيقتها بشكل أساسي في الكلام المتبادل بين الأشخاص، والفعل الذي يتجلى بشكل أساسي في الحاضر المطلق . يميز (سوندي) الحلول المعروفة أو محاولات الإنقاذ التي يصل إليها المؤلف في ظل الانطباع عن عالم سريع التغير والصورة المتغيرة للذات الإنسانية : الأنا الدرامية، والدراما الجامدة static drama، دراما الحوار، والدراما الغنائية، والمذهب الوجودي، والقيود . وبالتوازي مع أزمة الدراما كشكل من أشكال النص المرتبط بالمسرح، ظهرت شكوك أولي في اتجاه التوافق التام بين الدراما والمسرح . وبالتالي، كان (بيرانديللو) مقتنعا بعدم توافق المسرح والدراما . وقد شرح (ادوارد جورودون كريج) في " الحوار الأول The First Dialogue " لفن المسرح أنه لا ينبغي لأحد أن يقدم مسرحيات شكسبير العظيمة علي الإطلاق ! . وحتى هذا يعد أمرا خطيرا، لأن " هاملت " الذي يتم تمثيله يمكن أن يقتل بعضا من الثروة اللانهائية لـ " هاملت " الخيالي . (فيما بعد قدم كريج عرضا للمسرحية وأعلن أن المحاولة قد أثبتت صحة مقولته بأن المسرحية غير قابلة للعرض علي خشبة المسرح) . وهنا يمكن التعرف علي المسرح بأنه شيء له جذوره وشروطه ومنطلقاته الخاصة التي تتعارض حتى مع الأدب الدرامي . ويستنتج (كريج) أن النص يجب أن ينسحب من المسرح، ولاسيما بسبب بعده وخصائصه الشعرية . وتتطور أشكال جديدة من الاختبارات التي تحتوي علي السرد والإشارات إلى الواقع فقط في شكل مشوه وبدائي : مسرحية (جرتروود شتاين) " مسرحية المناظر الطبيعية Landscape Play "، ونصوص (أنطونين أرتو) في مسرح القسوة ومسرح (فيتيكيفيتش) « الشكل النقي » . تستبقي هذه الأنواع المفككة من النصوص العناصر الأدبية لجماليات المسرح بعد الدرامي . ولن تجد نصوص (جرتروود شتاين) جمالياتها المسرحية المتجانسة الا مع (روبرت ويلسون)، ويظل مسرح (أرتو) بمثابة رؤية، مثل مسرح (فيتيكيفيتش)، يشير الي مسرح العبث . وقد كان المخرج الفرنسي (أنطوان فيتز Antoine Vitez)، وهو مخرج يقوم بإعداد النصوص الكلاسيكية بوسائل مسرحية وظيفية ومتنوعة، يعرف ما يتحدث عنه عندما قال انه منذ نهاية القرن التاسع عشر، تميزت جميع الأعمال الكبرى التي كتبت للمسرح بلا مبالاة تامة تجاه مشكلة خلفيتها المطروحة للتحقيق المشهدي . وبالتالي نشأ صدع وانفصال بين المسرح والنص . وقد كانت (جرتروود شتاين) - وما تزال - تعد بأنها غير قابلة للعب - وهذا صحيح اذا



الانطلاق نحو تكوين الخطاب بعد الدرامي في المسرح بأنه سلسلة من مراحل التأمل الذاتي لعناصر المسرح الدرامي وتحللها والانفصال عنها . ويؤدي هذا المسار من المسرح الكبير في نهاية القرن التاسع عشر، مروراً بالعديد من أشكال المسرح الحديث أثناء فترة الطليعة التاريخية في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، وصولاً إلى أشكال المسرح بعد الدرامي في نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين .

المرحلة الأولى : الدراما الخالصة والدراما غير الخالصة

لا يزال الموقف الأولي هو الهيمنة الكاملة للدراما والتي تطورت لحظاتها الأساسية في الفكرة بوضوح، وجزئياً في ممارسة «الدراما الخالصة» . فالدراما ليست مجرد نموذج جمالي ولكنه يحمل معه تضمينات ابستمولوجية واجتماعية أساسية : الأهمية الموضوعية للبطل، والفرد : إمكانية تمثيل الواقع الإنساني من خلال اللغة، وتحديدًا من خلال شكل حوار خشبة المسرح ؛ وأهمية السلوك البشري الفردي في المجتمع . وبالتوازي مع الدراما الخالصة، وقبلها في العصور الوسطى، وعند شكسبير، ومسرح عصر الباروك، كانت هناك انحرافات كبيرة عن

من التحولات التي لا يوجد فيها تعطيل لليوتوبيا ودوامه القلق الخفية من التحولات التي يظهرها المسرح : حيث لا يوجد سوى الاحتفال ولا يوجد ثبات يمكن أن يحمي من دوار المسرح . المهم هنا بالأحرى هو الواقع، حتى ولو كنا دائماً في لحظة أفول التغلب علي الموت عن طريق عرضه علي خشبة المسرح . وكما يؤكد (بريمافيزي Primavesi)، بالتمسك بمفهوم الصامت، يمكن للدرامي أن يضمن الخلاص من أسطورة الذنب والجمال فقط حيث يظل الجسد - كما في المسرح بعيداً عن الفهم .

القرن العشرين :

في نهاية القرن التاسع عشر و وصل المسرح الدرامي إلى نهاية ازدهار طويل كشكل استطرادي تام التكوين . وبالتالي يمكن معايشة شكسبير وراسين وشيللر ولينز وبوشنر وهيبيل وابسن وستراندرج كمغيرات لنفس الشكل الاستطرادي - علي الرغم من كل اختلافاتهم . وفي داخل هذا الإطار، قدمت الأنواع المتباينة جدا داخليا المظاهر الفردية نفسها علي أنها اختلافات في التكوين الاستطرادي أيضا، التي كان من الضروري أن تندمج فيها الدراما والمسرح . وسوف تتم تتبع تطور هذا التكوين الاستطرادي باتجاه ما بعد الدرامي بإيجاز . إذ يمكن وصف



وعلي مدار هذا التطور، نرى ظهور مسرح المخرج أو مسرح الإخراج Regietheater، كما كان يسمى إما بقصد المدح والوصف أو الطعن . إذ لا يمكن تجاوز استقلالية المسرح ومعها الأهمية المتزايدة للإخراج . وبدون الرغبة في تجاهل الكراهية المبررة للمخرجين المتواضعين في المسرح، الذين يرفقون نصوصا مهمة في أفقهم المحدودة نسبيا، يجب التأكيد علي أن البكاء والصراخ من تعسف المخرجين في معظم الحالات ينبع من الفهم التقليدي لمسرح النص (بالمعنى السائد في القرن التاسع عشر) أو عدم الرغبة في الانخراط في تجارب مسرحية غير مألوفا تماما . وفي نفس الوقت، ان التمييز بين مسرح المخرجين ومسرح الممثل أو المؤلف يرتبط هامشيا بموضوعنا : إذ يمكن القول إن مسرح المخرجين هو شرط مسبق في الميل بعد الدرامي (حتى لو تبنى الجميع نفس الاتجاه)، ولكن المسرح الدرامي هو أيضا مسرح مخرجين . ومع الإصرار الجديد علي القيمة الداخلية للمسرح في نهاية القرن يوجد سياق آخر يجب أن نضعه في اعتبارنا : لقد عزز المسرح الترفيهي ومسرح الإبهار ولاسيما في أواخر القرن التاسع عشر طموحات المخرجين وقناعاتهم بوجود تعارض بين النص والمسرح الروتيني . فبالنسبة ل(كريج)، كما هو الحال بالنسبة ل(تشيكوف) و(ستانسلافسكي) و(كلوديل) و(كوبوه)، كانت استعادة التعقيد والحقيقة هي الفكرة المركزية في مساعيهم . وحتى لو تحركنا بسرعة بعيدا عن المسرح التقليدي، وحتى لو أن بعض المؤيدين للاستقلالية المسرح وإعادة مسرحته من جديد المؤيدة لطلب التخلي عن النص تماما، فلم يكن الدافع وراء المسرح الراديكالي هو ازدياد النص، بل كان أيضا محاولة إنقاذه . فغالبا ما كان مسرح المخرجين الناشئ مهتما تحديدا باستبعاد النصوص من التقاليد وحمائيتها من المكونات المسرحية التحسفية المبتذلة أو المدمرة . ويجب علي من يدعو إلى إنقاذ مسرح النص أن يتذكر هذا السياق التاريخي . إذ تتعرض تقاليد النص المكتوب لتهديد التقاليد الأشبه بتقاليد المتاحف بشكل أكبر من تهديد الإشكال الراديكالية في التعامل معه .

هذه المقالة هي جزء من الفصل الثاني من كتاب " المسرح بعد الدرامي Postdramatic Theater " - تأليف هانز سيز ليومان الصفحات من 47-57 وقد سبق أن قدمت جريدة مسرحا عددا من الدراسات النقدية في أعدادها السابقة .

وتأكيد بعد ظهور الوسائط الجديدة . أصبحت الوسائط القديمة استبطانية تحت تأثير الوسائط الجديدة . (حدث ذلك مع التصوير الزيتي عندما ظهر التصوير الفوتوغرافي، ومع المسرح عندما ظهرت السينما، ومع السينما عندما ظهر التلفزيون والفيديو) . وحتى لو تفوق هذا التغير علي كل شيء في المرحلة الأولى من رد الفعل فقط، فمذ ذلك الحين ظل الاستبطان إمكانية وضرورة دائمة، مدفوعة بالتعايش مع الفنون ومناقشتها . ويبدو أن الاتساق الآخر في تطور الفنون هو نمو الدينامية من التفكك . فعندما انفصل بعد التمثيل في الفنون البصرية عن تجربة اللون والشكل (التصوير الفوتوغرافي هنا والتجريد هناك)، استطاعت العناصر الفردية، التي استردت نفسها، أن تكتسب التسارع وأمكن أن تظهر أشكالا جديدة . ومن تفكك الكل ومن تفكك النوع بكامله إلى عناصر فردية تتطور لغات الشكل الجديدة . فبمجرد أن التصقت جوانب اللغة الجسد معا في السابق، تم التعامل مع تمثيل الشخصية و التوجه إلى الجمهور في المسرح علي أنها حقائق مستقلة ؛ وبمجرد انفصال مساحة الصوت عن مساحة اللعب، ظهرت فرض تمثيلية جديدة من خلال استقلالية الطبقات الفردية .

والتركيز علي المسرحي مقابل الأدبي، يمكن وصف العوالم الفوتوغرافية أو السينمائية بأنه " إعادة مسرحة retheatricalization " وأنها تميز حركات الطبيعة التاريخية . وقد ركزت دراسات (اريكا فيشر-ليشت) خصوصا علي هذا المفهوم (الذي قدم أولا كفكرة أساسية عند فوكس)، وأكدت من بين أشياء أخرى علي علاقته بالتلقي المثير لتقاليد المسرح غير الأدبي (الأوروبي وغير الأوروبي) في الطبيعة التاريخية . ولم يكن الهدف فقط هو تذكور الوسائط الجمالية للمسرحية بشكل محض . فلم يكن الأمر مسألة مسرحية هائلة في المسرح، بل في نفس الوقت فتح المجال المسرحي للآخرين : فتح المسرح علي أشكال الممارسة الثقافية والسياسية والسحرية والفلسفية، وما إليها، وعلي التجمعات والأعياد والطقوس . وبالتالي، يجب تجنب الاختصارات النظرية في اتجاه إضفاء طابع جمالي علي الطبيعة، والذي يمكن اقتراحه بواسطة مصطلح " إعادة المسرحة " في سياق الحدثة الكلاسيكية . فقد كانت رغبة الطليعيين أن يتغلبوا علي الحدود بين الفن والحياة (والتي لا يدينهم فشلها بالطبع) هي مجرد دافع لإعادة المسرحة .

قيست نصوصها بتوقعات المسرح الدرامي . وعند السؤال عن مدى نجاح نصوصها علي خشبة المسرح، يتعين علينا أن نشهد علي فشلها القاطع كمؤلفة للمسرح . ومع ذلك تظهر في أشكال نصوصها أيضا قوة دينامية تعلن عن نفسها، وتفسد في نهاية المطاف تقاليد المسرح الدرامي .

ان استقلالية المسرح ليست نتيجة للأهمية الذاتية لمخرجي ما بعد الحدثة الذين يتوقون إلى الاعتراف بهم، وهو الأمر الذي يتم تجاهله غالبا . فقد ترسخ ظهور مسرح المخرج بشكل طموح في الديالكتيك الجمالي للمسرح الدرامي نفسه، والذي أكتشف في تطوره بشكل متزايد كشكل من أشكال العرض والوسائل والأدوات المتأصلة فيه حتى بدون النظر الي النص . وفي نفس الوقت، يجب أن نلاحظ الجانب المثير في عدم مراعاة بعض المؤلفين المعاصرين في القرن العشرين لإمكانات المسرح، فهم يكتبون بطريقة تجعل المسرح لا يزال في حاجة إلى الابتكار في نصوصهم . فأصبح التحدي لاكتشاف قدرات جديدة في فن المسرح بعدا أساسيا في الكتابة المسرحية . وقد طالب (بريخت) بأنه لا ينبغي علي المؤلفين أن يمدوا المسرح بنصوصهم، ولكن عليهم أن يغيروها، وقد تحقق ما هو أبعد من خياله . ويمكن ل (هاينز مولر) أن يعلن أن نص المسرح كان جيدا إذا كان غير قابل للتقديم علي خشبة المسرح كما هو .

الاستقلالية وإعادة المسرحة من جديد

بالتوازي مع أزمة الدراما وأثناء الثورة العامة في الفن عام 1900، حدثت أزمة في شكل خطاب المسرح نفسه . تطورت استقلالية جديد للمسرح باعتباره ممارسة فنية مستقلة . منذ أن تخلى المسرح فقط عن وسائله بشكل آمن فيما يتعلق بمتطلبات الدراما حتى تكون قابلة للعرض علي خشبة المسرح . ولم يعن هذا التوجه تقييدا بعينه، بل كان يعني في نفس الوقت ضمانة معينة لمعايير فنون المسرح، ومنطقا ونظاما لقواعد استخدام الوسائط المسرحية التي تخدم الدراما . ومن ثم حدثت خسارة طويلة المدى مع الحرية المكتسبة حديثا والتي يجب وصفها من وجهة نظر انتاجية بأنها دخول المسرح الي عصر التجريب . ومنذ أن أصبح واعيا بالإمكانات التعبيرية الفنية الكامنة فيه، بغض النظر عن النص المطلوب تحقيقه، فقد ألقى بالمسرح، مثل أشكال الفن الأخرى، في الحرية الصعبة والمحفوظة بالمخاطر الممتثلة في التجريب الدائم .

بينما تؤدي مسرحة المسرح الي التحرر من خضوعه للدراما، فقد تسارع هذا التطور من خلال أزمة وسائلية تاريخية وهي ظهور السينما . فما كان حتى ذلك الحين هو المجال الكامن للمسرح، وتمثيل الأشخاص في الحركة، استولت عليه الصور المتحركة (السينما) التي سرعان ما تجاوزت المسرح في هذا الصدد . بينما تُفهم المسرحانية، من ناحية، كبعد فني مستقل عن النص الدرامي، فاننا نبدأ، من ناحية أخرى في إدراك العملية الحية كاختلاف خاص بالمسرح، من خلال التباين مع حركة الصورة المنتجة تقنيا (ديليز) . إذ تطرح إعادة اكتشاف إمكانات التقديم الخاصة بالمسرح، والمسرح فقط، سؤال ما الذي لا لبس فيه ولا يمكن الاستغناء عنه مقارنة بالوسائط الأخرى ؟ في الواقع لقد صاحب هذا السؤال المسرح، ليس فقط بسبب التنافس مع أشكال الفن الأخرى . انه يجلي بوضوح، بالأحرى، أحد نوعي المنطق العام الذي طبق له تتطور أشكال جديدة من التمثيل الفني : المنطق الذي يستلزم بموجبه ظهور وسيلة جديدة لخلق الشكل وتمثيل العالم بشكل تلقائي تقريبا وأن الوسائط التي يتم تعريفها علي الفور علي أنها أقدم تبدأ في الاستفسار عما خصوصيتها كأشكال فنية وبالتالي ما الذي يجب عرضه بوعي

المسرح المصري في فلسطين قبل نكبة ١٩٤٨ (١٠) فرقة رمسيس داخل قطار فلسطين



سيد علي إسماعيل



زارت فرقة رمسيس فلسطين في صيف عام 1932. وبطبيعة الحال، سافرت الفرقة بقطار فلسطين من القنطرة إلى حيفا. وهذا القطار هو وسيلة المواصلات لأغلب الفرق المسرحية المصرية، التي تزور بلاد الشام، وتحديداً فلسطين ذهاباً وإياباً. وهذا القطار نسمع عنه ونقرأ عنه، وربما نجد صوراً له، ورغم ذلك لم يصفه لنا أحد، ولم يرو لنا أي مسرحي رحلته بهذا القطار!! لذلك، كانت مفاجأة سارة، عندما وجدت «قاسم وجدي» - أحد أفراد فرقة رمسيس - يصف في مجلة «الصباح» المصرية في مايو 1932، رحلة فرقة رمسيس إلى فلسطين من خلال هذا القطار!! ومهما كانت الطرائف التي رواها، والوصف الدقيق لما حدث داخل هذا القطار، سيظل ما نقله قاسم وجدي الوصف التفصيلي المتاح لرحلة إحدى الفرق المسرحية المصرية داخل قطار فلسطين، ومنه إلى الشام، مع وصف هذا الطريق أيضاً!!

قال قاسم وجدي: .. انتقلنا بالقطار من محطة مصر. وفي العاشرة مساء وصل بنا القطار إلى محطة القنطرة، فانتقلنا منها على «الطوافة» [يقصد المعديّة] إلى القنطرة الشرقية، وكان علينا أن ننتظر «الطوافة» لنعود بالتالي بحقائبنا .. كان الباقي على موعد قيام قطار فلسطين ربع ساعة لا أكثر، ودون إنذار فوجئنا بأن أمتعتنا ينقصها شيء نسيه «الشيال» على رصيف القطار المصري، شيء كان أهون علينا أن ينسى كل حقائبنا على ألا ينساه!! ذلك الشيء هو «صندوق الروايات»، روايات الفرقة كلها التي ستمثلها في الرحلة! يا للهول .. كيف العمل؟ الطوافة هناك ولا سبيل إلى استعمالها .. إذن فلوكة تقطع القناة لتحضر رأس مال الفرقة، وحين يكون الإنسان متعباً يمر الوقت عليه سريعاً راحاً أو يخيل إليه أنه كذلك .. وعاد الصندوق .. ولكن لم يبق على الرحيل أكثر من خمس دقائق .. وجاء ناظر المحطة ووضع الصندوق فوق الميزان لتقدير وزنه، وفجأة رأينا القطار يتسلل من المحطة كلس دون إنذار! وقطار فلسطين له نظام غريب في رحلته، فهو يقوم ولا يسبق قيامه رن الجرس أو نفخة صفارة. ونادى البعض أوقفوا القطار دون جدوى، ورأى الناظر إمارات الجزع تبدو على وجوهنا، فأمر بإيقاف القطار والحمد لله فقد تم شحن الصندوق، وسار بنا القطار يقطع طريقه في صحراء سيناء، وكان يسير ببطء فوق رمال الصحراء، وأينما نظرنا من نوافذه، وجدنا فضاء يحده فضاء، يرسل القمر عليه أشعته فترى من حين لآخر نخيلاً مغروساً. لست أدري ما وجه الحكمة في صغر حجم القطار الفلسطيني وعرباته، والطريق الذي يقطعه من القنطرة لحيفا كله صحراء متسقة. وما كان ليؤثر في اتساعها لو كان القطار في ضعف حجمه الحالي. وهذا الضيق في قطار فلسطين يسبب إزعاجاً للراكب! فالممرات إذا وضعت فيها حقيبته أصبح من المتعذر اجتيازها، والمقاعد إذا امتلأت بالراكب تصادموا بعض. لكن قطار فلسطين يمتاز عن قطارات مصر بعنايته الفائقة باتقاء الخطر عن الركاب، ففي كل

يوسف وهبي في مسرحية كرسى الاعتراف

وقوفاً أو جلوساً على حقائبهم. وهو ظلم كان يجب أن تتدخل مصلحة السكة الحديد الفلسطينية في منعه عن ركاب قطاراتها، بإصدار أمر مشدد بعدم استعمال المقاعد للنوم، ففي القطار عربية للنوم لمن شاء أن يدفع لينام، فلا معنى مطلقاً لأن تدفع أنت ما أدفعه أنا تماماً من ثمن التذكرة، ثم تستمتع أنت بقضاء الليلة نائماً فوق مقعد متسع، وتحت رأسك وسادة، وعليك غطاء، وأقضيها أنا واقفاً، أو جالساً فوق حقيبته، أو على خرقة مفروشة على الأرض في المماشي والممرات، كما حدث لبعض الزملاء. وهكذا كان نصيبنا في ليلة القطار غير متساو بالمرة، وبينما كان البعض ينام براحة على شبه سرير مفروش، كان آخرون يتخذون من أكتاف جيرانهم في المقاعد وسائد يستندون رؤوسهم عليهم، ويغطون في نوم عميق، وآخرون افتشوا «بلاطهم» على الأرض وناموا. وكان نصيبي أنا حقيبتين من الخشب لا أدري لمن كانت موضوعتين في الممشى، قضيت فوقهما ليلتي، ويا لها من ليلة. وكان طبيعياً أن لا تكون لي القدرة على النوم في فراش كهذا، وفي قطار يخال لك لاهتزازاته وتمايله أنه يسقط في هوة أو يكاد. وفي الخامسة صباحاً كان أكثرنا مستيقظاً، وعدنا للغناء وللضحك وحين أشرقت الشمس استمتعنا بمشهد بديع. وعندما بلغت العاشرة صباحاً كان القطار قد أصبح في محاذاة أفريز محطة حيفا. ثم غادرنا حيفا

ديوان من كل عربية تجد لوحة موضوعة في إطار من زجاج، تحتوي على هذه العبارة «إذا رأيت خطراً في القطار فأوقفه». وترى فوق هذه الياطرة «الزنجير» وهو سلسلة تنتهي بمقبض يشد إلى تحت فيقف القطار. وهذه السلسلة بمقبضها موضوعة في علبة ذات غطاء من الزجاج ينكسر بسهولة عند الحاجة إلى شد الزنجير. وفي كل عربية ترى دولاباً صغيراً أحمر اللون درفته [ضلفته] من الزجاج. فإذا حدث حريق لا قدر الله في القطار، فما على أي راكب يتبين هذا الحريق إلا أن يحطم الزجاج ويضغط على الزر، فتندفع مياه في العربة تكفي لأن تطفئ أي حريق مهما بلغت شدته، وتحصرها في عربة واحدة، ثم تقضي عليها في دقائق معدودة، فلا يمكنها من الوصول إلى العربات الأخرى. ولا سبيل إلى الخوف من إساءة استعمال هذه التعليمات الوقتية، فأنت ترى مع كل إعلان عن التعليمات السابقة تحذيراً هذا نصح: «إذا استعملت هذه الأشياء في غير ضرورة يجازى المستعمل بخمسة جنيهات فلسطينية يدفعها غرامة». أما الفوز بالراحة في قطار فلسطين فلن يتقدم ولن يسبق!! فقد ذهبت إلى العربة بعد شحن الصندوق، فوجدت السابقين من الركاب على العموم لا من الزملاء فقط! فقد أخذ كل اثنين منهما ديواناً أعد ليجلس فيه ثمانية ركاب، وحولاه إلى غرفة للنوم، تاركين بقية الركاب



منسى فهمي وأحمد علام وآخرون في مسرحية مجنون ليلى

وخمسة في القدس، واثنان في نابلس، ومن أهم المسرحيات التي عرضت في هذه المدن «أولاد الفقراء، والجحيم، ومجنون ليلى، وراسبوتين، وكريسي الاعتراف»! وقد أقيمت حفلات تكريم كثيرة في فلسطين ليوسف وهبي وقرينته وفرقتة. هذا هو مجمل ما تم في رحلة هذا العام، ولنتحدث عن التفاصيل ونقول:

كان من المفروض أن تنهي الفرقة عروضها في فلسطين، حسب البروجرام المعلن من قبل المتعهدين «محمود العكرماوي»، و«داود عمر الدجاني»، ثم تعود إلى مصر؛ ولكن أهالي المدن الفلسطينية لم يكتفوا بما هو معلن في البروجرام، وطالبوا بزيادة العروض! فعلى سبيل المثال لم يكتفِ أهالي القدس بحفلاتين مثلت فيهما الفرقة مسرحيتي «أولاد الفقراء، والجحيم»، التي وصفت مجلة «الصباح» نجاحهما، وما ترتب عليه من تغيير، قائلة: «.. وكان نجاحهما هائلاً، والإقبال عليهما من الأشياء التي تُذكر في معرض الفخر. فقد امتلأت صالة «سيون» [صهيون] بمئات المتفرجين والمتفرجات، الذين كان صوت تصفيقهم وتهليلهم يدوي كرعد قاصف. لذلك لم يكتفِ

نقود مصرية، وهو لا يقبلها ويريد نقوداً فلسطينية. وبعد مناقشة وجدال، حل المشكلة رجل فلسطيني تطوع بتحويل الجنيه المصري إلى فلسطيني! وعندما وصلنا إلى نقطة «الجاغونة» يجب أن نبرز الجوازات، وكبكي نسيت ووضعت جوازها في حقيبة ملابسها، والحقيبة مربوطة مع باقي الحقائق في مؤخرة السيارة، ولكي نحلها نحتاج ساعة على الأقل. وأخيراً تمكنا بعد جهود من إخراج الجواز دون الالتجاء لحل الحقائق. وآخر حادثة كانت متعلقة بالزميل «منسى فهمي» ولقبه حَبْر ضباط الجوازات في نقطة «جسر بنات يعقوب» وهذا اللقب هو «أسخرون»!! قضينا أكثر من نصف ساعة في تعريف لقب منسى، فهو يُقرأ حيناً «مسخرون»، وحيناً آخر «مسخريوطي»! وأظرف ما قاله ضابط الجوازات: «العمى .. والله .. المنجم ما بيعرف يحلّ ها الاسم».

عروض ناجحة

رحلة فرقة رمسيس في هذا العام إلى فلسطين كانت مميزة؛ لأنها عرضت عروضاً ناجحة، منها خمس حفلات في حيفا، وثلاث في يافا،

بالسيارات إلى دمشق عن طريق طبريا لا بيروت، كما كان مقرراً من قبل؛ لأن هذا الطريق أقصر من الطريق المقرر قبلاً. والمسافة بين حيفا ودمشق 220 كيلومتر قطعناها في ست ساعات، مضافاً إليها ساعات الانتظار، والطريق من حيفا إلى جسر «بنات يعقوب» وهو نهاية الحدود، التي وضعها فرنسا بالاشتراك مع إنجلترا في تقسيمها سوريا وفلسطين إلى مناطق ودول، طريق غني بالمناظر الجميلة. فأينما أرسلت البصر وجدت أراضٍ متسعة منخفضة أو مرتفعة وكلها مكسوة بالزرع الأخضر الناضر. في نهايتها جبال عالية قممها مغطاة بالسحب المتجمعة البيضاء الناصعة، فتبدو كأنها جبال من الثلوج وتسير السيارات في طريق ممهد مغطى بالأسفلت. أما الطريق من جسر بنات يعقوب إلى دمشق فتبدو فيه قلة عناية فرنسا بإصلاح الأراضي، التي تستعمرها! فترى السيارات تقطع طريقها في أرض غير ممهدة تملأها «المطبات» العميقة والهضاب المرتفعة. ولقد وقعت لنا حوادث في بعضها فكاها وفي بقيتها انزعاج! ومنها أن السائق طلب بنزيناً ويريد نقوداً، ونحن معنا

الإنجليزي يرفض تسليم العفش بتاتا!! ورغم ذلك فقد أصر الأستاذ وهبي على تنفيذ وعده للجمهور، وأرسل في طلب ملابس من «تل أبيب»، استأجرها بمبلغ كبير.

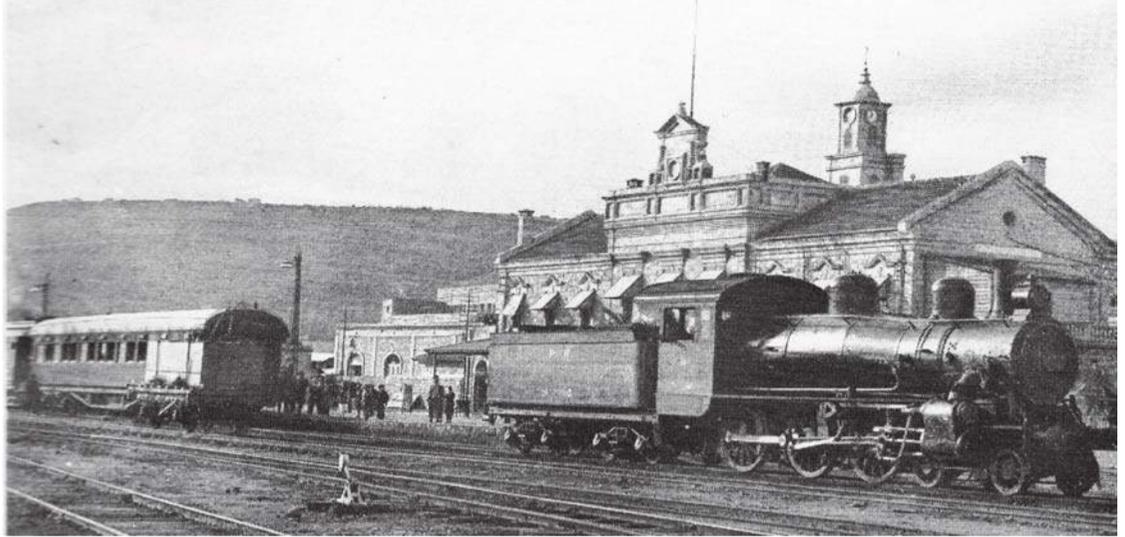
قهوة الهموز

كان برنامج فرقة رمسيس مزدحماً، فانتهاز أهل نابلس فرصة راحة الفرقة في مساء أحد الأيام، فطلبوا أن تشتغل الفرقة هذه الليلة في نابلس، وقد بذل جهداً كبيراً في ذلك توفيق خوري صاحب فندق فلسطين الكبير بنابلس ومستأجر حفلتها. هذا ما أخبرتنا به الصحف المصرية، أما جريدة «الجامعة العربية» الفلسطينية، فقال مراسلها في نابلس، تحت عنوان «الأستاذ يوسف وهبي في نابلس»: «وصل إلى نابلس يوم السبت الأستاذ يوسف وهبي الممثل المصري النابغة وأعضاء فرقة المؤلف من نحو أربعين ممثل وممثلة. وقد قام في مساء اليوم نفسه بتمثيل رواية «أولاد الفقراء» على «مسرح قهوة الهموز»، فكان الإقبال عليها عظيماً. وزار الأستاذ وهبي مدرسة النجاح الوطنية فأعجب بها، ثم زار معمل الصابون لصاحبه أحمد أفندي الشكعة، وزار أيضاً مع أعضاء فرقة آثار المدينة التاريخية ... وقد طلبت جمعية العناية بالسجناء والسجون من الأستاذ يوسف وهبي أن يمثل في نابلس ليلة خاصة، يرصد ريعها لعائلات السجناء، فوعدهم أن يجيبهم على طلبهم قريباً إذا كان في وقته متسع».

حفلات التكريم

تأكيداً على نجاح الفرقة في فلسطين هذا العام، حفلات التكريم التي أقيمت لها، ومنها حفل العشاء الفاخر الذي أقامه «عزيز ضومط» في أوتيل نصار بحيفا، تكريماً ليوسف وهبي وقرينته، وعزيز ضومط مؤلف مسرحي، يكتب باللغة الألمانية ومثلت مسرحياته في بعض المسارح الألمانية! وقد حضر الحفلة نخبة ممتازة من ذوات البلدة ورؤساء النوادي والجمعيات .. هكذا عرفنا مما نشرته الصحف المصرية! أما جريدة «الجامعة العربية» الفلسطينية، فقالت في يونيو 1932، تحت عنوان «تكريم يوسف وهبي في حيفا»: «أقام يوم الجمعة الأستاذ عزيز ضومط حفلة عشاء فاخرة في فندق نصار للأستاذ يوسف وهبي دعا إليها فريقاً كبيراً من الوجهاء والأدباء. وخطب فيها كل من الأستاذ وديع البستاني ورشيد أفندي الخوري والمحتفل به الأستاذ وهبي. ودامت الحفلة إلى منتصف الليل. وأقام مساء أمس السبت الأستاذ رشيد الخوري سكرتير البلدية حفلة شاي تكريماً للأستاذ وهبي أيضاً في منزله، دعا إليها عدداً من الوجهاء والأدباء وخطب فيها صاحب الدعوة والمحتفل به. ويقام مساء اليوم الأحد أيضاً النادي التمثيلي الحيفاوي حفلة شاي تكريماً للأستاذ وهبي».

وأفادت مجلة الصباح أن حفلة «نادي التمثيل الحيفاوي»، أقيمت في دار النادي، وقام رئيس وأعضاء النادي بتمثيل فصل من رواية «دموع البائسة»، فأعجب بها يوسف وهبي وأثنى على هذا النادي الناهض، ووعدته بالمساعدة الأدبية بأن يقدم له من آن لآخر بعض رواياته ليتمثلها على مسرحه. وعندما وصل يوسف وهبي إلى القدس دعاه المندوب السامي في فلسطين للغداء على مائدته، تقديراً لنبوغه ونجاحه الذي أحرزه في فلسطين! وهذا ما أكدته جريدة «الجامعة العربية» بخبر عنوانه «الأستاذ يوسف وهبي على مائدة المندوب السامي»!! كما أن الجريدة نفسها، نشرت آخر خبر حول تكريم يوسف وهبي في هذا العام، قائلة في منتصف يوليو تحت عنوان «تكريم الممثل يوسف وهبي بحيفا»: «أقام فريق من الشبان المسلمين حفلة شاي تكريماً في فندق ماجستيك للممثل الكبير الأستاذ يوسف وهبي، فكانت أنيقة للغاية دل القاهمون بها على ذوق سليم بتربيتها وتقديرهم للناخبين من أبناء العرب. وقد خطب فيها السادة المحتفل به والدكتور رشدي التميمي، ورشيد كساب، ورشيد الخوري، وحضرها فريق كبير من وجوه المدينة وأدائها».



قطار فلسطين

وكانت ملابسها قد أرسلت إلى بيروت، ففصلت لها ملابس جديدة، وأعد لها «إكسسوار» جديد في يوم واحد! وتكرر ذلك مرة أخرى في القدس، عندما طلب الجمهور عرض رواية «راسبوتين»، وكانت ملابسها القديمة والجديدة قد أرسلت إلى القنطرة، فأعيد تفصيل ملابس جديدة لها [بناءً على اشتراطات رجال الدين في القدس، التي تحدثنا عنها سابقاً] وبذلك أصبح لراسبوتين في مخزن ملابس رمسيس «ثلاثة ملابس»!!

ما حدث لراسبوتين، حدث ما يشبهه لمسرحية «كرسي الاعتراف»، عندما أعلنت عن تمثيلها جريدة «الجامعة العربية» في يوليو 1932، قائلة: أسرعوا إلى مشاهدة الحفلة الختامية الكبرى لحفلات الممثل الكبير الأستاذ يوسف وهبي، الذي يقدم للجمهور روايته الخالدة «كرسي الاعتراف» على مسرح سينما أديسون. والمقاعد مرقمة، مساء الثلاثاء في 5 تموز الساعة التاسعة والنصف، الأسعار 200 مل كرسي ممتاز، 150 مل كرسي فوتيل، 100 مل كرسي درجة ثانية. محلات خصومية للسيدات. تباع التذاكر عند السيد خميس قرش بباب الخليل تلفون 1163 وفي باب السينما».

وأشارت مجلة «الصباح» إلى طرفة حدثت لهذه المسرحية، حيث إن ملابسها قد أرسلت للقنطرة، فأرسل رئيس مخزن الملابس بتوصية لمدير جمرق القنطرة للسماح له باستخراج ملابس الرواية لإرسالها للقدس. وقبل يوم التمثيل بيوم واحد وصل تلغراف من أحمد أفندي حلمي رئيس المخزن من القنطرة، يقول إن ناظر المحطة



قاسم وجدي

المقدسيون بهاتين الحفلاتين، فألحوا على إحياء حفلة ثالثة، وكان المقرر أن تمثل فيها «راسبوتين»! ولكن الحكومة الفلسطينية لم تصرح بتمثيلها، فاستبدلت بـ«مجنون ليلى»!

راسبوتين وكرسي الاعتراف

عدم التصريح بتمثيل مسرحية «راسبوتين»، أوضحت أسبابه جريدة «الجامعة العربية» الفلسطينية في يوليو 1932، قائلة تحت عنوان «رواية راسبوتين تثير استياء المسيحيين»: «علمنا أن فريقاً من إخواننا المسيحيين ساءهم أن يقوم الأستاذ يوسف وهبي بتمثيل رواية «راسبوتين»، لأنهم يرون فيها مساساً بالشعور المسيحي. وقد ذهب بعض وجهائهم إلى دار الحكومة فقابلوا بعض كبار الموظفين لهذه الغاية. وقد شاع أيضاً أن غبطة بطريك اللاتين قابل فخامة المندوب السامي لهذا الغرض، غير إننا سألنا بطريكية اللاتين فأكدت لنا أن مقابلة غبطته للمندوب السامي إنما كانت تلبية لدعوة فخامته، ولم تكن من أجل الاحتجاج على تمثيل الرواية».

وبناء على إلحاح الجمهور، صرحت الحكومة بتمثيل راسبوتين! وعندما علم أهل القدس بهذا التصريح، طلبوا عرضها في حفلة رابعة، فتحدد الموعد وعُرضت في سينما «إديسون» بالقدس. ويروي لنا «قاسم وجدي» - في مجلة الصباح - ظروف تمثيل «راسبوتين» بعد مصادرتها، قائلاً: ليست المرة الأولى التي تصادر فيها مسرحية «راسبوتين»! فقد صودر تمثيلها في القدس فقط مرتين قبل الآن في رحلتي الفرقة الأولى والثانية إلى فلسطين. وقد يكون غريباً على القارئ أن يعلم بمصادرة الرواية في القدس، والتصريح بها في حيفا، وهو يعلم أن كلا البلدين تابعتان للحكومة الفلسطينية! والسبب في ذلك راجع إلى أن مدينة القدس سكانها مزيج من مختلف الطوائف الدينية. فرأت الحكومة عدم السماح بتمثيلها احتراماً لهذه الطوائف، التي قد نجد في إظهار راسبوتين القس الفاسق على المسرح أمام جمع عظيم من النظارة، ما يمس كرامة أهل الدين، أو ما يعطي فكرة سيئة عن القساوسة في نظر أولئك، الذين ينظرون إليهم نظرة تقديس مطلقة، ويعتبرونهم فوق الأخطاء وأسمى من أن يتدنى أحدهم إلى ما يتدنى إليه سائر البشر بحكم مراكزهم، وللثوب الذي يرتدونه. وأخيراً لجأت حكومة فلسطين إلى استفتاء رجال الدين المستقلين من المطارنة، فأفتوا بجواز تمثيل الرواية مع اشتراط أن لا يظهر راسبوتين أو غيره من أشخاص الرواية بملابس القساوسة، أو ما يقترب منها! ولم يكن هناك بد من قبول هذا الشرط على قسوته.

ومناسبة تهافت الجمهور على مشاهدة مسرحية «راسبوتين»، نشرت جريدة «أبو الهول» المصرية بعض الطرائف على لسان أعضاء الفرقة - عندما عادوا - قائلة: من الحوادث الطريفة التي يقصها أفراد الفرقة عن الرحلة، أن الأستاذ يوسف وهبي أعلن عن تمثيل رواية «راسبوتين» في مدينة اللاذقية كطلب الجمهور،

تحت رعاية وزيرة الثقافة ومحافظ شرم الشيخ: بحضور 50٪ ونصف الميزانية إطلاق الدورة الخامسة لمهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي منتصف نوفمبر



محمد صبحي: إقامة المهرجان يدعم فكرة الأمن السياحي ويؤكد للخارج بأن مصر آمنة

2020 يعد تحدي كبير ولكنه يدعم فكرة الأمن السياحي ويؤكد للخارج بأن مصر آمنة ويعكس قدرة المسرح على احتلال الصدارة في مواجهة التحديات ، مشيراً إلى الالتزام بكافة الإجراءات الوقائية المتبعة .

كما أكدت الفنانة القديرة سميحة أيوب سيدة المسرح العربي والرئيس الشرفي للمهرجان بأن المهرجان ينمو ويتطور دورة بعد أخرى وانطلاق تلك الدورة يؤكد علي تحدي الشباب الذي هو شعار المهرجان منذ انطلاقه فقد ولد شاباً ومستمر في شبابه وانطلاقه حالياً يعبر عن استعداد مصر لاستقبال الضيوف كما يدعم حركة السياحة التي بدأت تعود بقوة .

وكان اللواء خالد فودة محافظ جنوب سيناء قد التقى بوفد من إدارة المهرجان يضم الفنان والمخرج مازن الغرباوي - مؤسس و رئيس المهرجان ود.انجي البستاوي مدير عام المهرجان وحضر اللقاء اللواء محمود السولية رئيس المجلس المحلي لمدينة شرم الشيخ واللواء عبد الفتاح حلمي المستشار الإعلامي للمحافظ .

أحمد زيدان

الشبابي 2020 مؤكداً علي استعدادات المدينة وجاهزيتها لاستقبال الضيوف من كل دول العالم طبقاً لقرارات مجلس رئاسة الوزراء بنسبة 50% اشغالات ، وأشار ان المدينة مازالت تستقبل ضيوفها السياح من كل دول العالم حيث أن شرم الشيخ تسجل معدلاً جيداً منذ عدة أشهر في التصدي لجائحة كورونا باعتبارها من المدن التي لا تسجل اصابات علي مستوي محافظات ومدن جمهورية مصر العربية ، ومحافظه جنوب سيناء ، وأكد تقديم كافة التيسيرات والامكانيات لإقامة هذا الحدث الكبير .

وقال الفنان مازن الغرباوي ان الدورة الخامسة من مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي تقام بنسبة حضور 50% وبنسبة 50% أيضاً من الميزانية وهذا يعد تحدي كبير لإدارة المهرجان، مشيراً انه يجري حالياً اجتماع إدارة المهرجان بكافة رؤساء اللجان للتأكيد على الاستعدادات الخاصة باطلاق تلك الدورة الاستثنائية.

وصرح النجم الكبير محمد صبحي رئيس اللجنة العليا للمهرجان بأن إقامة الدورة خلال شهر نوفمبر قبل نهاية عام

تحت رعاية الفنانة الدكتورة ايناس عبد الدايم وزيرة الثقافة واللواء أركان حرب خالد فودة محافظ جنوب سيناء والهيئة الدولية للمسرح ITI UNESCO برئاسة المهندس محمد سيف الافخم تقام خلال الفترة من 16 إلى 20 نوفمبر 2020 فعاليات الدورة الخامسة من مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي برئاسة الفنان مازن الغرباوي والتي كانت قد ارجئت بسبب جائحة كورونا.

قالت عبد الدايم ان اطلاق شعلة المهرجان في دورته الجديدة الاستثنائية من مدينة السلام يؤكد للعالم حضارة مصر العريقة التي تركز الى الوان من الابداع ، وأشارت ان المسرح المصري يشهد حالياً حراكاً ثرياً وملفتاً ، مضيفاً ان انطلاق مهرجان مسرحي دولي في مدينة سياحية يحمل الكثير من القيم السامية التي تؤكد قيمة ومكانة الوطن في قلب العالم ويعمل على زيادة الزخم الثقافي والفني على ساحة الابداع المصري .

ورحب اللواء أركان حرب خالد فودة محافظ جنوب سيناء بإقامة الدورة الخامسة لمهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح