

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد عوض

السنة الرابعة عشرة ❖ العدد 716 ❖ الإثنين 17 مايو 2021

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

مسرح الفلاحين
في مصر..
كيف ولماذا؟

وفي المغرب أيضا..
عروض الإنترنت مرفوضة

دراما رمضان في الميزان..
الجيد هو الاستثناء

«جواب للماضي»

على مسرح الإسماعيلية بحضور لجنة التحكيم



قدمت الهيئة العامة لقصور الثقافة بفرع ثقافة الإسماعيلية العرض المسرحي «جواب للماضي» للفرقة القومية المسرحية بالإسماعيلية وذلك على مسرح قصر الثقافة، يحكي العرض عن حال الإسماعيلية قديماً في شخص عم صابر الذي يحمل السيرة القديمة من مساوي وخيرات البلد، مروراً بحرب ٧٣ وهجرة أهالي الإسماعيلية حتى عودتهم، وفي مكان حدث فيه شبورة منعت الجميع من الخروج حتى زوال الضباب، وانكشف في حالة ظن الجميع أنها واقعية ولكن اتضح انها كانت حلم وعاد فلاش باك. العرض بطولة عماد غراب، عبد الله الورداني، محمود نوح، دولت حامد، احمد كمال، سامي فكرى، محمد حسني وبعض الممثلين الشباب، العرض تأليف ميشيل منير، اخراج عمرو عجمي، بحضور رئيس إقليم القناة وسيناء الثقافي، والمخرج أحمد طه، ولجنة التحكيم المكونة من مصمم الديكور محمد هاشم، د. محمد زعيمة، الفنان أحمد أبو عميرة،

إسماعيل مختار

يشهد تألق الدفعة الأولى لورشة «نجوم المستقبل» بالإسكندرية

شهد الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح العرض المسرحي «قاع» مشروع تخرج الدفعة الأولى من ورشة نجوم المستقبل، من إنتاج فرقة مسرح الإسكندرية بالبيت الفني للمسرح على مسرح لبيسيه الحرية بالإسكندرية في تمام الساعة السابعة مساءً، وذلك بحضور الأستاذ الدكتور أبو الحسن سلام رئيس قسم المسرح الأسبق بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية، المخرج الدكتور جمال ياقوت، والفنان مصطفى أبو سريع، وسط حضور جماهيري كبير في إطار الإجراءات الاحترازية التي اقترتها وزارة الصحة المصرية. وقد شهد العرض منذ افتتاحه اقبالا جماهيريا كبيرا، حيث يرفع المسرح لافتة كامل العدد، وذلك في حدود ٥٠% من طاقة المسرح الاستيعابية طبقا لقرارات مجلس الوزراء. العرض المسرحي «قاع» يناقش فكرة الوجود الإنساني ورحلة الحياة على الأرض بما تحمله من صراعات ما بين الإنسان ووجوده، الذي لا يعرف غايته من جانب، وما بينه وبين بني جنسه لضمان البقاء والهيمنة على الثروات من جانب آخر، بالإضافة لصراعه ضد شيطانه، يعتمد العرض على التنقل بين التمثيل الكوميدي والتراجيدي وكذلك الرقص والغناء واستخدام الجرافيك. العرض المسرحي «قاع» مشروع تخرج ورشة نجوم المستقبل، تأليف محمود محسن، كريجوراف محمد ميزو، ديكور وملابس وليد جابر، تأليف موسيقي محمد شحاته، تصميم اضاءة ابراهيم الفرن، أشعار د.محمد مخيمر، إخراج محمد مرسي.



عودة «ريساكيل»

على «العالم الصغير» من السبت

قال المخرج عادل حسان مدير فرقة مسرح الطليعة بالبيت الفني للمسرح ان عرض «ريساكيل» من إنتاج الفرقة يعود من جديد، ليقدم على المسرح العالم الصغير بالمنيل بالتعاون مع فرقة مسرح الشباب، ابتداء من السبت المقبل ٢٢ مايو في تمام الساعة مساء و لمدة ١٠ أيام يوميا ما عدا الثلاثاء. يذكر ان عرض «ريساكيل» افتتح رسميا في أكتوبر الماضي على مسرح الطليعة، وهو من إنتاج ورشة الارتجال بالمسرح و التي أقيمت قبل فترة جائحة الكورونا، ولمدة أربعة أشهر، ودرّب فيها عدد من المدربين المحترفين وهم محمد الصغير، ومناضل عنتر، وأحمد حمدي رؤوف، وسما إبراهيم، ومصطفى سليم، وتوقفت أثناء الجائحة، لتعود مرة اخرى عقب تخفيف الإجراءات الاحترازية، ويناقش العرض متناقضات المجتمع في قالب كوميدي ويتناول من خلال مجموعة من الاسكتشات فكرة إمكانية إعادة تدوير الإنسان المنتهية صلاحيته، وهل من الممكن أن يعود لإنسانيته مرة أخرى، العرض موسيقى أحمد حمدي رؤوف، دراما حركية مناضل عنتر، أزياء عبير البدرأوي، صياغة وإخراج محمد الصغير.





فرقة الطارف المسرحية

ترفض الهيمنة الخارجية وميراث الثأر في «قلب الجبل»



قدمت فرقة قصر الطارف المسرحية العرض المسرحي «قلب الجبل» من تأليف علي عثمان وإخراج شريف النوي للجمهور ضمن الموسم المسرحي الحالي لعروض الإدارة العامة للمسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة، واستمر تقديم العرض لسبعة أيام والتقت مسرحنا مع فريق العرض لتتعرف على ملامح التجربة الجديدة للفرقة.

العادات والتقاليد القاسية

قال مخرج العرض «شريف النوي»: تدور أحداث العرض المسرحي «قلب الجبل» بأحد النجوع في الصعيد تحيط به الجبال حيث الحياة الواعرة والعادات والتقاليد القاسية نظرًا للطبيعة المحيطة بهم ومحاولة هيمنة الغجر علي النجع بأكمله وتبدأ أحداث العرض بشخصية «فارس» الذي يقتل أمه انتقامًا لشرفه بعد أن عرف بعلاقتها مع كبير الغجر وهو ما جعله مطارداً من الغجر لظنهم أنه من قتل كبيرهم ويسعي «فارس» للنيل من عشيق أمه حيث كان يظن أنه علي لم يزل علي قيد الحياة، وتابع «النوي»: وتدور الأحداث في مجتمع صغير ومنغلق ويلجأ «فارس» إلي الإختباء في المقابر ليظهر



بضعف وامتنال للغير، ومما يتمثل في سلوك البطش والاعتداء على الآخرين، وإهانتهم وصولاً للتعذيب والقتل، كما يُظهر العرض عدم محاولة مناقشة أسباب الجهل والعجز أو البحث لإيجاد حلول لذلك، ونقدم «قلب الجبل» من خلاله الغور في الإطار الخاص بقضية العرض ومانعائشه حولنا من سلوكيات تتشابه مع أحداث العرض، حيث فرضية الوعي خارج إطار الموروثات مع حتمية التفكير داخلنا في صحة أو خطأ ما نستمع له أو نعتنقه من عادات نتوارثها تصل بنا إلى انتهاك الإنسان، والعرض يأمل أن يدفع المشاهد إلى التعرف على تلك السوكيات والعادات التي يتبعها دون وعي ويجب أن ينأى عنها، وعن غياب العقل وعدم وجود تفسير للأحداث خصوصاً مع الجهل والفقير.

ملاح فارس النفسية

ويقول «أحمد سعد» تقدم أحداث المسرحية بأحد النجوع في أقاصي الصعيد الذي يقع في قلب الجبل، و يحفه الجذب والجبال من كل الجهات والأحداث تدور حول قصة فارس الشاب وهو من كبار الأسر بالنجع الذي يقوم بقتل أمه ثأراً لشرفه بعد أن وجدها مع كبير الرحالة «فواز العجري» وهذا ما يجعله مطارداً من أهل النجع والرحالة في آن واحد حيث يرى «الرحالة» أنه قاتل كبيرهم ويسعى «فارس» للنيل من عشيق أمه الذي يظنه على قيد الحياة، بينما يسعى «عابر» ابن كبير الرحالة لقتل فارس الذي لايعرف أحد مكانه، ومن خلال الأحداث نتعرف على الطبيعة الموحشة للمجتمع المنغلق

صورة هيمنة العجر على النجع وأهله من خلال الأفكار المسمومة التي ينشرها العجر في عقول المجتمعات الصغيرة والمقيدة بعالمها الضيق التي تعيش حبسة به، ويؤكد العرض على الواقع الذي تعيشه تلك المجتمعات من مظاهر الجهل والعجز و التعامل مع هذه المظاهر

له مشعوذة تدعوه إلى الشر والانتقام والدم ليصبح في حالة غريبة كأن به مس من الجن نتاجاً لوساوس المشعوذة، ودعوتها لأن يتنشر الدم بين أهالي النجع.

فيما أوضح «شريف النوي» أن «قلب الجبل» يطرح فكرة الهيمنة الخارجية على المجتمعات وذلك يتضح من خلال





رسائل العرض

فريق العرض

العرض المسرحي «قلب الجبل»: من تمثيل جاسر حسين في دور «عارف العبيط»، رغبة أبو الخير في دور «المشعوذة»، أحمد سعد في دور «فارس»، فاطمه محمد في دور «العجورية»، أحمد العزب في دور «باهي»، عبير عزب في دور «حسنة»، محمد محمد في دور العم، محمد الطيب في دور «عابر»، مصطفى محمد في دور الطفل، محمد سيد في دور «بائع العيش»، محمد عبد العال في دور «بائع البيض»، أحمد محمد ومحمود محمد في دور «أهل البلد»

العرض المسرحي «قلب الجبل» من تأليف علي عثمان، وأشعار أيمن الطاهر، وألحان أيام أبو الحجاج، ديكور وملابس بدور النوبي، تصميم استعراضات مصطفى أمين، وإخراج شريف النوبي، وتقدمه فرقة قصر الطارف المسرحية بفرع ثقافة الأقصر بإقليم جنوب الصعيد الثقافي من إنتاج الإدارة العامة للمسرح التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

همت مصطفى

يحدث من كل الصراعات بفعل الخداع والسحر من قبل «المشعوذة» والعادات الخاطئة من ميراث التار، وإراقة الدماء، وشخصيات العرض ومن بينها «باهي» هي نماذج لشخصيات بمجتمعنا المصرية وخصوصاً مجتمع الجنوب تسعى بسلوكها وتتصاعد الأحداث واشتباك العلاقات أن تقدم نموذجاً لواقع معاش، كما توضح شخصية «باهي» أنه رغم الصراع لا تفقد المحبة والود التي تحملها لأقربنا ورغمنا من حصار الشك بعقله لكنه لم يكره ابن عمه «فارس» أبداً، وظلت محبته بقلبه لنهاية أحداث العرض، غير أنه بفعل سحر المشعوذة يُدفع لأن يقتل «فارس»، رغماً أن ما كان بينه وبين حسنة هو فقط حب عذري غير ما كان يظن «فارس» وما ضل به، وأضاف العزب: حاولت أن أوضح ملامح الشخصية من مختلف الجوانب، وخصوصاً النخوة والتي يتسم بها الشاب الصعيدى وأنه لا يتنكر لأهله ومن أحب ويخلص لهما لنهاية عمره ويواجه كل أمر يُبعد بينه وبين عائلته، رغم ما حدث من تدخل من الغجر لزرع الغل بداخل نفوسنا غير أننا سنظل نحاول أن نبقي مترابطين، وكانت كل ملامح الشخصية النفسية والجسدية مهمة لإظهارها بوضوح للجمهور لتوضيح

الذي يسير على تعاليم وعادات السابقين الخاطئة، وبمساعدة المشعوذة تحول مصير المجتمع لعالم تغمره الدماء، ويرتكز العرض على تقديم ملامح فارس النفسية وتدفعه المشعوذة وتبث في عقله الانتقام والتأثر من أمه كما يتأثر تباعاً من أخته «حسنة» التي تقع في الخطيئة كأمها مع عشيقها «باهي» وتتصاعد الأحداث بتصاعد الصراع الداخلي النفسي لفارس والشعور بالألم الكبير لما يحدث له، ومن ثم يهدف العرض ويؤكد أن التار ليس هو الحل لقضايانا ومشكلاتنا ولا بد أن نتخلى عن هذه العادة السيئة التي لانجني منها غير إراقة الدماء وإزهاق الأرواح فهي تبث العنف والعدوان والكراهية في نفوس الأبناء ويورث عداوة لا تنتهي.

ميراث التار

وقال أحمد العزب: أقدم شخصية «باهي» كبير النجع، ابن عم «فارس» وخطيب أخته «حسنة»، وتتشكل ملامح الشخصية بتصاعد الصراع بين «باهي» و«فارس» بفعل «المشعوذة»، كما يتشكل صراع آخر بالعرض بين «باهي» و«عابر العجوري» ظناً من الثاني أن الأول قتل أبيه، وبالنهاية تدرك الحقيقة ويعرف «باهي» أن «حري» عم عابر هو قاتل أمه، وأوضح «العزب» أن ما

الفائزة بجائزة الحكومة الألمانية للترجمة

د. مروة مهدي عبيدو: «مسرح ما بعد الدراما» محتوى متخصص ومعقد نسبيا



تخرجت مروة مهدي عبيدو من المعهد العالي للفنون المسرحية، قسم الدراما والنقد، بأكاديمية الفنون بالقاهرة، وبدأت عملها الأكاديمي في قسم المسرح بجامعة حلوان فور تخرجها، ثم حصلت على درجة الماجستير من جامعة حلوان، وبعدها سافرت لألمانيا لإكمال مسيرتها الأكاديمية، حيث حصلت على درجتين للدكتوراه في الدراما وفنون الأداء، من جامعتي كولن وجامعة برلين الحرة بألمانيا. تعمل مروة مهدي كباحثة مسرحية منذ وصولها لألمانيا، ونشر لها عددا من الكتب والأبحاث العلمية باللغتين العربية والألمانية. كما تقوم بتقديم دورات تعليمية عن المسرح المصري في الجامعات الألمانية، لطلاب المراحل الجامعية المختلفة. تدير د. عبيدو منذ سنوات، مركز المسرح العربي والتبادل الثقافي ببرلين، والذي يهدف إلى دعم حضور المسرح العربي، على خارطة المسرح الأوربي. وبجوار عملها في المجال الأكاديمي قدمت د. مروة مجموعة من مشاريع التبادل الثقافي المسرحي الدولي، منها: الموسم العربي، مسرح اللجوء، فضفضة (ورش حكى نسوي)... الخ، وتهدف من ذلك إلى استخدام المسرح كوسيلة لعبور الحدود اللغوية والسياسية والثقافية. كما شاركت في عدد من المهرجانات المسرحية في أوروبا والوطن العربي، وتعمل كمنسقة ثقافية للفاعليات الفنية المحلية والدولية. أما في مجال الترجمة المتخصصة، قامت د. مهدي بترجمة كتاب «جماليات الأداء»، للمنظرة الألمانية إيريك فيشر ليشته، وعدد من الدراسات العلمية المتخصصة في المسرح، بالإضافة إلى ترجمتها الأخيرة «مسرح ما بعد الدراما» لهانس ليمان، والذي حصلت به على جائزة الترجمة من الحكومة الألمانية، عن الجائزة وأسئلة أخرى كان لـ «مسرحنا» معها هذا الحوار.

حوار: إيناس العيسوي



- حديثنا عن طبيعة المسابقة والجائزة «جائزة الحكومة الألمانية للترجمة» التي حصلت عليها؟ وهل هذه هي المرة الأولى التي تحصلين عليها على الجائزة؟

يقوم الصندوق الألماني للترجمة، بتقديم جائزة الترجمة الإبداعية سنويا، وذلك ضمن برنامج «نيوستارت كولتور»، الذي تدعمه حكومة ألمانيا الاتحادية، ضمن نشاط وزارة الثقافة الألمانية. ويتقدم للجائزة سنويا عدد كبير من المترجمين الدوليين، من كل لغات العالم من وإلى الألمانية. وتتميز الجائزة بأنها تتعامل مع الترجمة باعتبارها مجالا إبداعيا، وفنا يحتاج إلى موهبة وقدرات لغوية وثقافية خاصة. وتتكون لجنة التحكيم من أكاديميين ومترجمين محترفين على المستوى الدولي. وتمنح الجائزة سنويا لعدد قليل من المترجمين المحترفين والموهوبين، ممن قدموا ترجمات أصيلة وهامة، لذلك تكون المنافسة قوية. وتعتمد معايير التحكيم فيها على دقة الترجمة، وحرفية المترجم وخبرته في المجال، كما تركز لجنة التحكيم على الأسلوب الأدبي للمترجم، وطريقته المتفردة في نقل العمل المترجم لثقافة أخرى. كما تقوم لجنة التحكيم بتقييم أهمية ترجمة العنوان المختار في مجاله الاختصاصي، ودوره الفعال في نقل المعرفة بين الثقافات. ولنا الفخر، أن تكون الجائزة هذا العام، من حق مترجمة مصرية.

- حديثنا عن طبيعة الكتاب التي قمتي بترجمته وحصلتي من خلاله على الجائزة «مسرح ما بعد الدراما»؟ ولماذا وقع اختيارك على هذا الكتاب بالتحديد، ومتى بدأت في ترجمته؟

من شروط التقدم للجائزة، تقديم جزء من المادة المترجمة مع الكتاب الأصلي، حتى تتمكن لجنة التحكيم من تقييم الترجمة وأسلوب المترجم. كما يشترط أن تتم عملية الترجمة عن اللغة الأصلية للكتاب، وأن تقدم المترجمة كتابا أو عملا استثنائيا في ثقافته الأم، وانطبقت هذه الشروط على ترجمتي لكتاب «مسرح ما بعد الدراما» للمنظر الألماني ليمان، إلى اللغة العربية عن الأصل الألماني، حيث يعتبر الكتاب حدثا خاصا في تاريخ نقد ما بعد الحداثة، كما أن له قيمة علمية كبيرة على مستوى العالم، وتمت ترجمته لعدد كبير من اللغات، وحاز على انتشار واسع على المستوى الدولي، في المجال النقدي والأكاديمي، حتى أن صدور ترجمته الفرنسية كان حدثا ثقافيا هاما، وتم استقباله بترحاب وتقدير شديد لجهود المترجم، لأنه قدم للقارئ، أحد أهم نظريات النقد المسرحي فيما بعد الحداثة. احتجت أكثر من 3 أعوام لإتمام الترجمة، حيث تزيد

من استيعابي لما بين سطور كتابه. هذا بجانب أكثر من سنتين قضيتها البحث عن دار نشر تتبنى الكتاب وتخرجه للنور. ورغم التعب والمجهود والوقت الذي إحتاجه الكتاب، إلا أنه كان عملا ممتعا وهاما، أشعر بالفخر حين أفكر أنني أنهيت نقل هذا العمل العظيم للقارئ العربي.

- حديثنا أكثر عن فكرة كتاب «مسرح ما بعد الدراما»، وهل أنت مهتمة بترجمة الكتب

صفحات الكتاب عن 400 صفحة في الأصل الألماني. ويعتمد أسلوب ليمان على التكثيف، أي على ما يسمى (السهل الممتنع)، حيث يعطى أبعاد فلسفية وتاريخية عميقة للجمل، التي تبدو بسيطة. كما قمت بقراءة كل أعمال ليمان، للتعرف على أسلوبه النقدي، واحتجت الكثير من الوقت، لعمل فهرس بالمصطلحات والمفاهيم الجديدة على اللغة العربية في أعماله النقدية. كما قمت بالتواصل مع البروفيسور ليمان شخصيا، والتقيته أكثر من مرة، للتأكد

ساعدتني دراستي للمسرح، في الدخول إلى

عالم الترجمة المتخصصة



العرب موضوع مسرح بعد الدراما في أعمالهم البحثية والنقدية، معتمدين على الترجمة الإنجليزية المختصرة للكتاب أو على مصادر غير مباشرة. لذا، لدى قناعة أن الترجمة العربية لنظرية ليتمان، أمراً لا بد منه، لأثراء الحركة النقدية العربية المعاصرة. وحصولي على الجائزة سيكون له أثر إيجابي للترويج للطبعة الورقية، التي من المخطط لها أن تصدر قريباً عن المركز القومي للترجمة.

- هل اهتمامك بالترجمة مقتصر على النصوص والكتب الألمانية فقط أم أنك من الممكن أن تقومين بالترجمة لكتب آخرين من أوروبا أو دول الغرب؟

تحتاج الترجمة المتخصصة في أي مجال، إلى إتقان اللغات المنقول عنها وإليها، كما تحتاج إلى معرفة دقيقة بالتخصص المراد ترجمته. ساعدتني دراستي للمسرح، في الدخول إلى عالم الترجمة المتخصصة. ولأن الترجمة عن الإنجليزية والفرنسية منتشرة بشكل أكبر في الوطن العربي، لذا، أركز في مشاريع الترجمة الخاصة بي، على أعمال مكتوبة باللغة الألمانية. خاصة أن هناك فجوة كبيرة، بين المنشور سنويًا هنا، وبين المترجم منه للعربية، ربما

إلى مجهود وتركيز وصبر ومثابرة، كما يحتاج لمعرفة واعية باللغات المنقول منها واليها، وكذلك بالثقافة الأم والمنقول لها. لذلك، أتعهد اختيار عناوين هامة للترجمة، لتطوير مشروع ترجمة خاص بي، حيث أسعى إلى ترجمة المراجع النظرية الألمانية الهامة والمعاصرة، في مجال نظريات النقد الحديث، نظراً لندرة الترجمات العربية عن الألمانية. ولدى خطة لترجمة نصوص مسرحية ألمانية جديدة. بالإضافة إلى مساعي لنقل المراجع والنصوص العربية إلى الألمانية. لبناء جسر للتواصل بين حركة النقد العربي والغربي، في مجال المسرح - على وجه الخصوص -.

- كيف كانت رؤية النقاد لهذا الكتاب المترجم وبخاصة بعد حصولك على الجائزة؟

وصلتني الكثير من الرسائل، من الباحثين والأكاديميين في الوطن العربي، للاستفسار عن طرق الحصول على نسخ من الترجمة العربية لكتاب ليتمان، حيث تناول بعض النقاد

فقط أم لديكي بالفعل ترجمة نصوص مسرحية؟

بخصوص محتوى كتاب «مسرح ما بعد الدراما»، فهو محتوى متخصص ومعقد نسبياً، يصعب على اختصاره الآن، لكن الخبر الجميل، أن الكتاب سيكون قريباً بين يدي القراء، حيث تعد ترجمتي العربية له حالياً للنشر ورقياً، من قبل المركز القومي للترجمة بالقاهرة.

يقول المترجم الألماني هارتموت فندريش Hartmut Fähndrich المشهور بترجمة الأدب العربي إلى الألمانية: «المترجم هو حامل للنص من ضفة نهر إلى الضفة المقابلة، لأن المترجم لديه القناعة أن هذا النص يحتاجه القارئ في الضفة الأخرى، ولا بد أن يقرأه. خلال عملية النقل يحوّل المترجم النص لجعله مفهوماً على الضفة الأخرى. ويكتسب النص خلال عملية النقل عناصر جمالية جديدة». ومن وجهة نظري، أن ممارسة الترجمة، عمل بالغ الألم، لكنه في نفس الوقت بالغ المتعة، حيث يحتاج

يشهد لوزارة الثقافة المصرية محاولاتها الحثيثة

لاستمرار الحركة المسرحية في زمن الكورونا



لابد للنظر الى حركة المسرح في مصر في مجملها، أي الاهتمام بالنصوص المؤلفة والمترجمة أيضا، دون التمييز بينهم. يحتاج الحراك الثقافي والمسرحي إلى الترجمة للتواصل مع الآخر، خاصة في ظل محاولات تجاوز الحدود اللغوية والسياسية، ومحاولات التواصل المعرفي في عالمنا الحديث.

- حديثنا عن الحركة المسرحية في أوروبا وألمانيا؟ وأي الدول الأوروبية أكثر اهتماماً بالمسرح؟

تهتم كل دول أوروبا بالمسرح، باعتباره جزءاً لا يتجزأ من الممارسة الحياتية، كما أنه جزء هام من الحياة الثقافية والاجتماعية، لذا تتميز حركة المسرح الأوربي بالتنوع والثراء والتفرد أيضا، ويصعب تحديد بلد عن غيرها. هناك في ألمانيا -على سبيل المثال- أصوات تنادي بعودة الحياة إلى المسرح، بالإجراءات الاحترازية، بعد توقفها الطويل بسبب كورونا

- هل أنت متابع للحركة المسرحية في مصر وما رأيك فيما فعلته وزارة الثقافة من

يمكن فصل أزمة النصوص المسرحية، عن السياق الثقافي المصري بشكل عام، فالتأليف والإعداد والترجمة، ما هي إلا عناصر داخل شبكة معقدة ومركبة، مما يجعل من الصعب إلقاء اللوم على المترجمين أو الكتاب.

- من وجهة نظرك كيف نعالج أزمة الكتابة المسرحية وضعف النصوص المقدمة؟ سواء مؤلفة أو معدة عن نصوص مترجمة؟

المسرح مثله مثل باقي الفنون، مرآة عاكسة لمجتمعاتها، لهذا أجد صعوبة في فصل إشكاليات الكتابة المسرحية عن المجتمع. تزدهر الكتابة -والفن عموماً- في المجتمعات المزدهرة. مثل ما كان هو الحال في مصر في فترة الستينيات، انه سياق كامل لا يمكن فصل أجزاءه.

-من وجهة نظرك هل ترين أننا نعتد على نصوص مسرحية مترجمة محددة تُقدم بإعداد مختلف وأن هناك نصوصاً أخرى كثيرة لكتاب متميزين نحتاج أن نقدم أعمالهم أكثر؟

يعود ذلك، إلى ندرة المترجمين عن الألمانية مباشرة، خاصة في مجال المسرح، مما يضع على عاتقي مسؤولية كبيرة.

- ما رأيك في الترجمة المسرحية وبخاصة في مصر؟ وهل يجب أن يتم تداول فكرة الترجمة بشكل أفضل أو تقدم للمجتمع بشكل يليق بها وبخاصة الترجمة المسرحية المقدمة في مصر؟

تحتاج الترجمة المتخصصة -بشكل عام- وترجمات المسرح بشكل خاص، إلى دعم الدولة، نظرا لقلّة اقبال دور النشر الخاصة على تبني ترجمات متخصصة، لن يكون لها عائد مادي مناسب. أغلب مشاريع الترجمة المتخصصة، تعتمد في الغالب على مجهودات فردية للمترجمين، الذين يجتهدون في البحث عن دار نشر أو مؤسسة حكومية تتبنى مشاريعهم.

- ما هي المشاكل التي تواجه مترجمين المسرح المصري؟ وهل المركز القومي للترجمة يهتم بترجمات نصوص مسرحية جديدة من الغرب لمصر والوطن العربي؟

صدر عن المركز القومي للترجمة في مصر، عدد ضخم من التراجم الهامة والمتنوعة في الكثير من مجالات المعرفة، ومن ضمنها المسرح. وأغلب الترجمات المنشورة عن المركز، منقولة عن الإنجليزية أو الفرنسية، ربما لندرة المترجمين عن الألمانية، وأحيانا تتم الترجمة عن لغة وسيطة، وليس عن اللغة الأصلية، وهذا يبعد الترجمة مسافات كبيرة عن الكتاب الأصلي.

- هل ترين أن لدينا أزمة في كتابة النصوص المسرحية وبخاصة الإعداد أو الدراماتورج الذي يكون عن نص مترجم؟ أم الأزمة في عدد من يكتبون للمسرح؟

اعتمد المسرح المصري في أواخر القرن ال 19 وبدايات القرن العشرين، على ما سمي «التمصير»، وهو عملية تحويل نص أجنبي لنص مصري، من خلال تغيير الأجواء وأسماء الأماكن والشخصيات، لتعكس العوالم المصرية، اعتمادا على الترجمات العربية أو على النصوص الأجنبية مباشرة، وساعد ذلك على تطوير المسرح المصري الحديث، حتى ظهر كتاب مسرح مصريين، قاموا بالتأليف مباشرة. لا

احتجت أكثر من 3 أعوام لإتمام ترجمة مسرح

ما بعد الدراما



والتعرف على الآخر. وبالتالي، يفقد المهرجان معناه، إذا تم تقديمه أونلاين، لأنه فقد مغزى وجوده. من ناحية أخرى، ينشأ المسرح لحظة اللقاء الحي، بين المشاركين من متفرجين ولاعبين، في لحظة زمانية ومكانية مشتركة، وهذا ما يعطى للمسرح خصوصيته بين الفنون المختلفة، وبالتالي، تحويل العرض المسرحي إلى عرض «إعلامي» وسائطي من خلال الأون لاين، يفقده الكثير من جوهره. لذا، لا بد من الحذر الشديد، حال استخدام وسائط التواصل الحديث في المسرح، وتحديد الهدف من ذلك، دون التنازل عن إجابة سؤال المغزى بوضوح.

- ما الجديد لديك الفترة القادمة؟

أحاول منذ بداية الكورونا أن أستفيد من الوقت المتاح لي، نتيجة العمل «أونلاين» منذ مارس ٢٠٢٠، من أجل إتمام المشاريع المؤجلة، ومنها ترجمة كتاب «الأدائية» عن إيريك فيشر ليشته. وكذلك، ترجمة بعض المسرحيات القصيرة لبرتولد بريشت، والتي لم تترجم للعربية حتى الآن. وأعمل كذلك على عدد من الأبحاث عن التراث العربي باللغة الألمانية، كما أركز على تطوير مشاريع التبادل الثقافي المسرحي في مركز المسرح العربي، والتجهيز لفترة ما بعد الكورونا!

يحاول المبدع دائما ابتكار طرق جديدة للتعامل مع الظروف الاستثنائية، ومحاولة استخدام وسائط أونلاين لتفعيل الحركة المسرحية في زمن الكورونا، محاولة تحترم في مجملها، لكنها تحتاج لفهم ومعرفة بإمكانيات الوسائط التكنولوجية، وفعاليتها في الوصول إلى المتلقي المستهدف، لذا يبقى سؤال المغزى والهدف ملحا. قدمت بعض المسارح الألمانية عروضاً أونلاين بالفعل، وكان هدفها استمرار المشاريع المسرحية، حتى يحصل الفنانون على أجورهم، أي بهدف دعم الفنانين ماديا، في الوقت الذي فقد فيه معظمهم والثقافي مصدر قوتهم. على الناحية الأخرى، تم إلغاء أغلب - ان لم يكن كل- المهرجانات المسرحية الدولية والمحلية في أوروبا، مع بعض الاستثناءات القليلة جدا، التي تعمدت تقليل المشاركات والضيوف إلى الحد الأدنى، نظرا لأمر مادية في أغلبها. وذلك، لأن الهدف الرئيسي من المهرجان في عمومه، أن يكون مساحة للقاء المباشر بين المبدعين من مختلفي الثقافات والاتجاهات، للتواصل المباشر

تطورات وبخاصة للتعيش مع أزمة الكورونا وأنا تقريبا الدولة الوحيدة التي لم تتوقف فنياً سواء بالإجراءات الاحترازية الحية أو أونلاين؟

أتابع حركة المسرح المصري والعربي بشكل دائم من خلال المشاركة الفعلية في المهرجانات العربية ومن خلال متابعة ما ينشر. وانتهاز فرص وجودي بالقاهرة لمشاهدة العروض المتاحة. بالطبع، يشهد لوزارة الثقافة المصرية محاولاتها الحثيثة لاستمرار الحركة المسرحية في زمن الكورونا، في الوقت الذي توقفت فيه الحياة المسرحية في أغلب دول العالم.

- ما رأيك فيما قدمته وزارة الثقافة بداية من الموجة الأولى للكورونا وفكرة المسرح أونلاين، وهل هذه الفكرة متداولة في ألمانيا وأوروبا بشكل عام أم أن المسرح الحي مازال له مكانته وهيبته أم أنهم متقبلين الاثنين الحي وال أونلاين؟

أعمل حالياً على عدد من الأبحاث عن التراث

العربي باللغة الألمانية

دراما رمضان في الميزان



الجيد هو الاستثناء



كل عام، يشهد شهر رمضان المعظم منافسة قوية بين مجموعة من الأعمال الدرامية التي تنوعت موضوعاتها ما بين الإنسانية والاجتماعية والسياسية والكوميدية ومنها «الإختيار ٢»، «لعبة نيوتن»، «نجيب زاهي زركش»، «ملوك الجذعنه»، «خلس بالك من زيزي»، «ولاد ناس» وغيرها، وإختلفت الآراء وبالأخص فيما يخص الكتابة الدرامية التي تعد من أهم العناصر، فكان هناك بعض المآخذ عليها، منها إعادة صياغة لغة الشارع وتمرير بعض العادات السيئة للمتفرج، كذلك كان هناك غياب واضح للأعمال الكوميدية والدينية علاوة على سيطرة ورش الكتابة على الكثير من الأعمال الدرامية التي قد تسبب في بعض الأحيان خلاا دراميا .. من هنا و كما تعودنا كل عام نرصد خلال هذه المساحة مجموعة من الآراء المتخصصة حول الأعمال الرمضانية، لتقييم مستوى الدراما المصرية ومالها وما عليها

رنا رأفت

جريدة كل المسرحيين

قال الناقد دكتور محمود سعيد «تختلف الكتابة للدراما التلفزيونية عن أي نوع آخر من الكتابة، وذلك لأنها غير كاملة الصنع، دوماً في حاجة لوسيط آخر لنقلها إلى المشاهد، لذا نحن أمام إشكاليه وشروط يجب توافرها، أقلها ان الجمهور يدفع ثمننا وينتظر بالتالي تجربته انفعاليه مشبعة، ويأتي المخرج ليحول فعل الكتابة إلى واقع ملموس في عملية تشكيل جديد، النص المكتوب يمثل جزءاً واحداً فقط من سلسله اجزاء: تمثيل وإخراج الخ .. لكن نعود لأهميه النص المكتوب اولاً، وتطبيقاً علي دراما رمضان ٢٠٢١ بشكل عام، فنحن أمام خليط درامي غريب، أعمال تتوسل إلى الجديه والقوه، واعمال اخري تتخذ من الانحطاط اللغوي سبيلاً لها وكأن المجتمع كله تحول إلى عصابات مسلحة، وشباب مستهتر في جرعه من الحوار البذيء، لن اقول الجري، فالفارق بينهما شاسع، و الحوار البذيء اصبح ماركة مسجله في معظم الأعمال، و الكتابة تحتاج إلى كتابه،

هناك أصول وقواعد غير مرعية منها الاستخدام الغير سليم للهجات سواء للصعيد أو لوجه بحري، وتلك سقطه شرسه كفيله بأن تدخل المتلقي بوتقة عدم التصديق، و الأماكن ايضاً تشعر انها غير حقيقيه .
وختم بقوله : « يأسده ياكرا مازال العديد من الكتاب الكبار سنا وموهبه علي قيد الحياه، ولكن للأسف يبدو أن السوق التجاري استخرج لهم شهادات وفاه .

لغة الشارع

و قال الناقد محمد النجار : أصبح رمضان فرصة ذهبية لانطلاق نجوم في التمثيل والتأليف والإخراج نظراً للقاعدة الجماهيرية الكبيرة التي تلتفت حول الدراما (الرضائية) ان صح التعبير والمصطلح،
اما في هذا الموسم الرضائي/ الدرامي فالموضوع مختلف، فأولي الملاحظات وأهمها اختفاء المسلسلات الدينية التي طالما كانت وجبة درامية شديدة الروحانية في الشهر الفضيل لاحتواءها علي خطاب درامي وسطي عظيم التأثيرن كذلك هناك ملاحظة مرعبة و هي إعادة صياغة لغة الشارع وعشوائيته وتأكيد وجوده وفرضه على الذاكرة الانفعالية للمتفرج، مع تمرير عادات السب واللعن والدماء والعراك وعشوائية اللغة وعدائيتها، فضلاً عن ندرة المسلسلات الكوميديا التي لها تأثير علي رفع الحالة النفسية بشكل عام، خاصة في ظل الرعب المسيطر من فيروس كورونا، نهاية بطول مدة عرض المسلسل بما لا يتناسب مع حيكته الدرامية وكثرة الفواصل الاعلانية التي تفرغ المسلسل من مضمونه.



نظام ورش الكتابة أعلن موت المؤلف ولم

يقدم البديل الكفء



هل أصبحت البلطجة هي الإطار المرجعي للفن؟ وهل

تكرس الدراما لسقوط منظومات القيم الإنسانية؟



المعروض عن الصعيد يخلو من الصدق الفني، وعلى المخرجين إعطاء العيش لخبازه



سقوط مفاهيم الفن والجمال

لتأتي التجارب الفنية على مستوى المشهد الوجودي المتوتر وتصبح قضايانا الحقيقية في قلب المشهد، بحثا عن الضوء والوعي والإدراك، نحن أمام تساؤلات تفرض نفسها: هل أصبحت البلطجة هي الإطار المرجعي للفن؟ وهل تكرر الدراما الآن لسقوط كل منظومات القيم الإنسانية؟ وفيما يخص سيكولوجية الجمهور قالت «الجمهور يغرق ببساطة في تيارات الزيف والتغيب والخلط والعشوائية، لنعيش ذلك التصعيد المستفز للخسائر الفنية والفكرية والثقافية الفاضحة، لا شيء سوى الإسفاف والركاكة، وإهدار الحس والذوق والاستهانة بقضايا الواقع وعقول الناس..»

وفي قراءة مبدئية لمؤشرات أكثر المسلسلات جذبا للجمهور، وتحقيقا للترند، يتصدر مسلسل «ملوك الجدعنة» التأليف

فيما قالت الناقدة الدكتورة وفاء كمالو: «على رغم الحضور العبقرى العظيم لأعمال درامية رفيعة المستوى، مثل الاختيار ٢، هجمة مرتدة، القاهرة كابول، نجيب زاهي زركش، فإن التيار العارم من الأعمال السفينة يواجهنا بإندفاع غير مسبوق، ويدفعنا إلى ردة فنية وفكرية مفزعة، تعلن بوضوح سافر عن موت الوعي والمعنى والفكر والجمال، تتبنى الزيف والتغيب والاستلاب، تصدر النبض وإيقاعات الحياة، وتغني للدم والموت والدمار، فقد خلع حلفاء الشيطان كل الأتعة ليعلموا أن الإنسان قد مات، لذلك علينا أن ننتبه، ونواجه طوفان الخطايا والآثام وندرك طبيعة دور الفن والثقافة في هذه اللحظات الخطرة الفارقة، فلعلنا نتجاوز أزمت غياب العقل النقدي،



علينا ان ندرك ككتاب أو نقاد او كمهتمين بتحليل الاعمال الدرامية ان العمل الفني منظومة متكاملة وهي المشكلة الرئيسية التي تواجهنا عند الحديث عن الدراما الرمضانية، فالعمل الفني يجب ان تكون عناصره واحده أو على درجة قريبة من الجودة على سبيل المثال لانستطيع الإشادة بشخصية قدمها الممثل في مسلسل فاشل فهذا لايعنى شيء، كذلك لانستطيع أن نتحدث عن مخرج أدار الكاميرا بشكل جيد بينما يقدم سيناريو لايحترم عقولنا ويحوى ثغرات ولا نستطيع الحديث عن سيناريسيت قدم مشاهد متناثره جيدة ولكن العمل ككل ليس على مستوى الجودة الفنية المطلوبة والمشكلة الكبرى هي أننا ننظر للعمل الدرامي كأجزاء ولا ننظر إليه كوحده واحدة ونبدأ في تحليل الاعمال بعد اربع حلقات ويتحول الجمهور الى نقاد وهو حق الجمهور ولكن الجمهور لايستطيع الحديث عن الامور الفنية المتخصصة

وتابع قائلا « إن غياب المؤلف أدى إلى تراجع النص، ففي السنوات الاخيره كان هناك تعمد إبعاد المؤلفين وعندما فكرت في الإتجاه للكتابة الدرامية كان ذلك لأني لاحظت في أواخر التسعينيات وبداية الالفية ان هناك مؤلفين في مصر يتم إحترامهم وتقدير إبداعاتهم ولحسن حظى عملي في بعض الاعمال التي كان بها كبار كتاب الدراما مثل أسامه انور عكاشه وغيره. ومراجعته الاعمال الدرامية حتى عامي ٢٠٠٥،٢٠٠٦ سنجد ان جهة الانتاج كانت تقوم بكتابة المؤلف أول أسم على التتر، وفي الفترة الحالية اتحدى إي



الساقطة تخترق العقول، فهل سنتوقف قريبا ونلوم الشباب الذين توحدوا مع شخصية «سفينه» وصديقه؟ هل سنسأل لماذا أصبح الشارع المصري عنيفا مختلا ومخيفا؟ وهل أصبح ملوك الجدعنة هم ملوك البلطجة؟

تراجع النص

الكاتب والسيناريسيت الدكتور أيمن عبد الرحمن قال «

لورشة كتابة و الحلقات حتى الآن عاجزة تماما عن التصاعد، تدور في نقطة ثابتة تمتد أفقيا لتستعرض وقائع العنف والبلطجة واستخدام الأسلحة الحية والبيضاء، وهي تدور حول صديقين من اللصوص الفقراء، قررا مواجهة اللص البلطجي الكبير، حتى يصعدا إلى القمة، وتبدو خطورة هذه التجربة أكثر مما نتصور، حيث تتسلل تفاصيلها المبتذلة بقوة إلى أعماق الشباب، الحوارات

دراما قصيرة العمر، لمجرد الاستهلاك ولا

تعيش طويلا



البذاءة أصبحت ماركة مسجلة في معظم الأعمال، والفن ليس هكذا.



مدد عرض بعض المسلسلات لا تتناسب مع حكايتها الدرامية وكثرة الفواصل الاعلانية أفرغتها من مضامينها

متفرج يعرف أسم مؤلف واحد، أصبحنا نتعامل مع الورق «السيناريو» على انه أقل عنصر في العمل الفني، وأصبح المنتج يعطى المؤلف أجرا لايساوى أجر حلقة واحدة للممثل، هناك عدم إدراك بأن المؤلف هو العمود الفقري واهم عنصر في العمل الفني، فإذا كان المؤلف غير موهوب وليس لديه خبره وغير متمكن سينتج اعمالا رديئة .

تابع : هناك تشوش في افكار بعض الجهات الإنتاجية، وطغيان فكرة الورش في كتابة السيناريو قضت على وحده النص، على الرغم من تنفيذ هذه الورش في الدول الاجنبية بشكل مختلف، ولكننا نفتقد لمنظومة واضحة لعمل الورش فلاتوجد وحده للموضوع وهى أهم عنصر في الدراما بشكل عام، لا يوجد أسلوب او روح واحده للعمل الفني، نتأرجح بين عدة أفكار مختلفة لعدد من الشباب مع إحترامى لهم، ورأبى أنه كلما تراكمت الخبره لدى الكاتب كلما قدم أعمالا أكثر نضجا ورقيا.

وأضاف « أن لست ضد تقديم قاع المجتمع المصرى او المناطق العشوائية ولكن كيف تقدم هذه الفئات والأماط، فماذا نريد أن نعب عنه للأجيال القادمة ؟ لا نريد نقل ثقافة المهرجانات للأعمال الدراما التلفزيونية، فعظم الجيل الحالى يستمتع لهذه المهرجانات ومن الصعب نقلها للدراما التلفزيونيه، لماذا لا يتم صدور قرار بعدم تقديم دراما صعيديه حتى نجد من يستطيع ان يقدم عملا صعيديا يحترم عقل المتفرج، هل ما يقدم من دراما صعيديه هذا العام نستطيع تذكره في عام ٢٠٣٠ او أى عمل درامى آخر قدم في هذا العام؟.. هذه الأعمال للإستهلاك اليومي فقط. ومع ذلك فهناك محاولات إيجابيه هذا العام مثل «لعبه نيوتن» وهو عبارة عن ورشة كتابة من المخرج تامر محسن، وأرى أنه عمل جذاب، ولكنى مع الحكم على الاعمال بعد مشاهدتها كاملة، بينما هناك أعمال تحوى العديد من السلبيات، ومن المفترض ان يتراجع القائمون عليها ويراجعوا أنفسهم.

مستوى الاعمال الدراميه مرتفع هذا العام

فيما أشاد الكاتب سامح عثمان بمستوى الاعمال الدرامية هذا العام قائلا « هناك أعمال كتبت بعنايه شديدة وأريحيه وحصلت على وقت كافي في كتابتها فخرجت مكتملة ومحكمه وعلى رأس هذه الاعمال مسلسل « الأختيار ٢»، ويعد الكاتب عبد الرحيم كمال مؤلفا راسخا ولديه مصداقيه وكفاءة كبيرة وقدم عملين هذا العام وهما « القاهرة كابول»، « ونجيب زاهى زركش»، وعلى الرغم من الازمات التى أحدثها مسلسل «ملوك الجدعنه» إلا ان هذا العمل كتب بشكل جيد وبلغه الفئة المجتمعيه التى

الاقبل قوة مقارنة بباقي عناصره الأخرى. وأضاف: « كذلك صدمت من الكتابة في مسلسل « القاهرة كابول » ومن المباشرة التي بها، فهناك عالم مهم وثرى وفكرة جيدة: الاعلامى والارهابى والضابط والفنان، وعلى الرغم من أن كاتب العمل أسم مهم في عالم الدراما ولكنه في هذا العمل سقط في فخ المباشرة، وعلى الرغم من المتعته التي يضيفها العمل على مستوى التمثيل ولكنى أشاهد حصصا في البلاغه ودورس وعظيه ووطنيه .

تابع : أكثر الأعمال تماسكا هو «الإختيار» على الرغم من انه عمل توثيقى، تكمن صعوبته في معرفه المتفرج بالأحداث، وفكرة الإثارة غير واردة، ولكن العمل كتب بحرفيه وذكاء وصعوبته تكمن في أن الخيال به محدود، فهو يقدم تفاصيل واقعيه عن عالم ضباط الشرطة وما يشهده من ضغط عمل ومخاطر، ويقدم نموذج واقعي لضابط الشرطة. وإستطرد قائلا « شاهدت مسلسل « نجيب زاهى زركش » الكتابة به بسيطة، فالجمهور بحاجة لهذا العمل الكوميدى وسط الاعمال المثيرة والعنيفه، كما ان حضور الفنان الكبير يحيى الفخرانى ممتع، وهناك كيمياء فنية بينه وبين الفنان القدير محمد محمود، وقد تعجبت من مسلسل «نسل الاغراب » فعلى الرغم من انه عمل درامى جاد إلا انه آثار الكوميديا لدى المتفرجين، وما هو معروض عن الصعيد المصرى يعد مبالغاً فيه وغير صادق، وأعتقد ان محمد سامى مخرج وليس مهنته الكتابة، ومن الضروري أن يعيد النظر في هذا الامر، وقد كان المخرج الكبير يوسف شاهين عبقرى في كتابه ولكنه كان لا يكتب أعماله بمفرده ويستعين بأهل المهنة، وأريد ان أؤكد على تعاطفى مع النجمين أمير كراره واحمد السقا فلديهما تاريخ حافل من النجاح، وأعتقد أنهما تعجلا تقديم هذا العمل، وهو درس مهم لأى نجم «الورق أهم حاجة»

وأكد بهجت على ضرورة كتابة العمل قبل بدايه التصوير بوقت كاف وإجراء مناقشات عليه لأن عدم الانتهاء منه قبل بدايه التصوير بوقت كافى يتسبب في تفكك الاعمال وعدم جودتها وبالتالي نجد المستوى متدن . تابع : لدينا كتاب كبار لازلوا على قيد الحياة ولكننا نكتب لهم شهادات وفاة، و الورش الخاصة بالكتابة في بعض الاحيان تكون جيده، ولكن في أحيان أخرى تقدم العمل بعجالة شديدة، فنجد حلقات المسلسل متباينه ونشعر أن الشخصيات المكتوبه يبذل فيها الممثل مجهودا حتى تكون هي نفس الشخصية.

فهناك اعمال متميزة على مستوى التمثيل والايخراج لكن الكتابة تحمل منطقا عجيبا، على سبيل المثال مسلسل «لعبه نيوتن » تكاد تكون الكتابة في هذا العمل العنصر



يطرحها، وقد طرح ما يحدث في المجتمع وهو ما يعد جزءا من علاج المشكلة وليس الترويج لها، فطرح مشكلات هذه الفئة و هذه البيئة لا يعنى الترويج لها. وتابع :« من أفضل المسلسلات هذا العام «نجيب زاهى زركش » للفنان الكبير يحيى الفخرانى فهو عمل كوميدى راسخ وليس مجرد ارتجاله، فمقياس العمل الكوميدى الناجح هو توفير مساحه من السعادة والإبتسامه تلازم المتفرج وليس مجرد فقاغه فارغه، فالبطولة للموضوع .

أفضل الأعمال

كذلك أشادت الناقدة داليا هماد بمسلسل «الإختيار» مشيرة إلى أنه يمزج بين التوثيق والدراما و يعرض الحيوانات الاخرى للشخصيات التي لا نرى منها سوى الجانب الاعلامى، سواء للعناصر الارهابيه أو رجال الأمن والشرطة، فهناك عرض للجوانب الإنسانية بشكل يثير الانتباه وهو شيء مميز وجيد للغاية بجانب توافر عناصر الجذب لبعض الاحداث بالمسلسل . أضافت : ويأتى ضمن قائمة الأعمال الجيده لهذا الموسم مسلسل «لعبه نيوتن » الذى يميزه حبكة الدراميه المنضبطه، وهو نتاج ورشة كتابة، وهو ما يثبت جودة الورش في بعض الاحيان، فوجود فكره واضحه في ذهن القائمين على ورش الكتابة بإشراف المخرج ينتج عملا جيدا، وهو ما ظهر في «لعبه نيوتن » ففيها حبكة جاذبه ومتميزة ومرنه، و الشخصيات مكتوبه بعناية شديدة، وهناك أعمال غلب عليها الطابع الكرتونى الفنتازى مثل مسلسل « نسل الأغراب»

الكتابة فيه أضعف العناصر الفنية.

أضعف العناصر

ووصف الناقد والكاتب الصحفى محمد بهجت الكتابة الدرامية هذا الموسم بانها أضعف العناصر .. استطرد : و على الرغم من وجود أعمال مبتكرة إلا أنها مفككه ولا تحمل منطقا،

اختفت الدراما الدينية والكوميدية و تربعت

البلطجة والسوقية على معظم الأعمال

هشام عبد الرؤوف

العروض عبر الإنترنت... مرفوضة في المغرب أيضا



قامت العديد من الفرق المسرحية المغربية في الفترة الأخيرة بتقديم العروض المسرحية الملتزمة بها مع وزارة الثقافة، من دون جمهور وفي مختلف المدن والجهات بالمغرب، بسبب الظروف الاستثنائية التي فرضتها جائحة كورونا، وبسبب سياسة الدعم المسرحي، التي لم تراخ هذا الطرف، وأغلقت المسارح في وجه الجمهور، وأصاب أبو الفنون في مقتل. وكانت الحكومة المغربية سعت إلى تعويض الفرق المسرحية المغربية بعدة سبل منها اعتماد البث المباشر لعروضها على شبكة الانترنت ومواقع التواصل الاجتماعي بإشراف مديريات الثقافة في مختلف محافظات المغرب. ويمكن للفرق نفسها عرض أعمالها دون اعتراض من الحكومة على صفحاتها عبر مواقع التواصل الاجتماعي.

وفي أكثر من مناسبة تدعو الفرق المسرحية الدولة إلى وقف هذا الأسلوب الذي تسميه الصحافة المغربية «الفرجة الافتراضية» ولا تعتبره الفرق المسرحية أسلوبا ناجحا ولا ترى فيه بديلا عن اللقاء المباشر مع الجمهور، الذي يعد المكون الرئيسي للفن المسرحي.

فلا يمكن للمسرح كما يقول المخرجة المسرحية المغربية البارزة نعيمة زيطان أن يقوم من دون جمهور، فعموده الأساسي هو هذا الجمهور، ومن دونه يكون العرض بائسا ومظلمًا وباردا. فإن كانت بعض المسابقات الرياضية تقدم أحيانا من دون جمهور كعقاب وزجر للفريق الرياضي أو لجمهوره المشاغب، فإن المسرح لا تقوم له قائمة من دون جمهور، وقمة العبث الاعتقاد بأنه يمكن أن يعيش في غياب الجمهور، إن غياب الجمهور هو قتل وتدمير له.

وتقول زيطان إنها كانت مضطرة لتقديم أربعة عروض في الفترة الأخيرة، عرضين في الدار البيضاء، وعرضين بالرباط لمسرحيتها «طرز الحساب»، وذلك حتى يحصل الفنانون المشتغلون معها في فرقة «مسرح أكواريوم» على 50 بالمئة من مستحقاتهم المتبقية، لأنه من دون تقديم تلك العروض لا يمكن لوزارة المالية صرف تلك التعويضات.

شعور غريب

وأكدت زيطان أنها شعرت بإحساس غريب هي والفريق الذي يعمل معها، لأن تفاعل الجمهور وهمساته، بل وحتى أنفاسه كانت غائبة، وهو ما جعل تلك العروض ناقصة، بل «لحظات موت قاسية». ورغم ذلك فهي لا ترفضها تماما بل مجرد تدريبات وتسخينات في انتظار أن يعانق الجمهور خشبة المسرح على حد تعبيرها. ذلك أن الجوهر الحقيقي للمسرح هو الجمهور، والتواصل معه متعة لا تضاهيها أي متعة. وأضافت «الجائحة أثرت على كل القطاعات، وخاصة القطاعات التي تعتمد على الجمهور ولابد أن تكون هناك رؤية مسبقة وواضحة لمثل هذه الأزمات».

وأوضحت زيطان أن الفرق المسرحية الوطنية التي حظيت بالدعم الاستثنائي، قدمت بتوجيه من وزارة الثقافة عروضها المسرحية أمام كراسي فارغة، وهو قرار ألمته الظروف التي تجتازها الفرق المسرحية، وذلك حتى لا تؤثر حالة الاستثناء ومنع تقديم العروض، ما تبقى من الحقوق المالية للفنانين وتوفير دخل يساعدهم على تجاوز هذه المحنة، التي يبدو أنها ستطول.

وأشارت زيطان إلى أن النقابة المغربية للفنانين حاولت الدخول في نقاش مع وزارة الثقافة، الوزارة المستولة عن القطاع، ولكنها للأسف لم تسفر عن أي نتائج ملموسة.

رفض آخر

ومن جهته، رأى الفنان والمخرج المسرحي المغربي بوسلمام الضعيف، أن ما قامت به الفرق المسرحية مؤخرا من تقديم عروض من دون جمهور، هو «شيء ضد المسرح والفرجة المسرحية، وهذا نقد ذاتي بالنسبة لي شخصيا أيضا، ولو أنني اعتبرت هذا مجرد تدريب للفرق وتواصل مع الخشبات بعد طول غياب».

وأضاف أن الفرق فرض عليها هذا الأمر نظرا لأنها ملتزمة بعقد مع وزارة الثقافة، وبعقد مع العاملين من ممثلين وفنيين، فأصبحت في وضع محرج.

ويضيف أن هذه الظاهرة كشفت مجموعة من الاختلالات، أهمها غياب سياسة مسرحية حقيقية، وعدم فعالية الإطار النقابي التي كان من المفروض أن تتفاوض مع الوزارة وتفرض تصورا يتفق مع طبيعة المسرح.

حافلة حتى تم احراقه حيث يدين الشاعر الراحل بالبوذية. ولم يكن من الصعب معرفة الجاني وهو النظام العسكري الحاكم الذي قتل حتى الآن أكثر من ألف مواطن. كما انه يستهدف المثقفين والادباء ورجال الفكر بشكل اساسي.

الاول والرابع

وكان في اول كاتب مسرحي او شاعر مسرحي بمعنى اصح ورابع شاعر تغتاله سلطات الانقلاب في ميامار خلال نحو ثلاثة شهور من الانقلاب . ولم تكن هناك حاجة لاعمال الذهن كثيرا للوصول الى سبب اغتياله مثلما تم اغتيال الثلاثة الاخرين. وهناك اكثر من 30 شاعرا معتقلون في سجون النظام العسكري ويتعرضون للتعذيب الوحشي. وهناك اخرون فضلوا

الاختفاء او توقفوا عن نظم الشعر. وعندما يجمع المعارض بين موهبة نظم الشعر والكتابة للمسرح يصبح الامر خطرا لا بد من التعامل معه...بأى شكل..وقد كان.

فمنذ اليوم الاول للانقلاب كان يقود المظاهرات المعارضة له ويلقى قصائده الشعرية المؤثرة التي كانت تلهب حماس الجماهير بطريقة مسرحية كما لو كان يقف على خشبة المسرح .

وكان بصدد وضع مسرحية شعرية تهاجم الانقلاب وتدافع عن حرية الشعب كي تقدم في الهواء الطلق قبل ان تعاجله سلطات الانقلاب بالاغتيال الوحشي. وكان ينوي القيام باخراجها بنفسه بشكل مبسط

وخلص الضعيف إلى أن الثقافة بتعدد أشكالها بالمغرب لا تجد من يدافع عنها، وقد ظهر هذا جليا مع السياسات الحكومية المتعاقبة في المغرب، والتي أبانت عن فشل ذريع في تدبيرها للشأن الثقافي والفني.

وكشفت أن «الثقافة ليست من أولوياتها، وهذه حقيقة تتطلب منا اليوم أن نسأل عن هذا الوضع بشكل جدي، فما معنى الثقافة في مغرب اليوم؟ وما هو مستقبل الثقافة المغربية؟».

اغتيال شاعر مسرحي في ميامار

منعوه من اكمال "البذور"

الشعراء هدف رئيسي لماذا

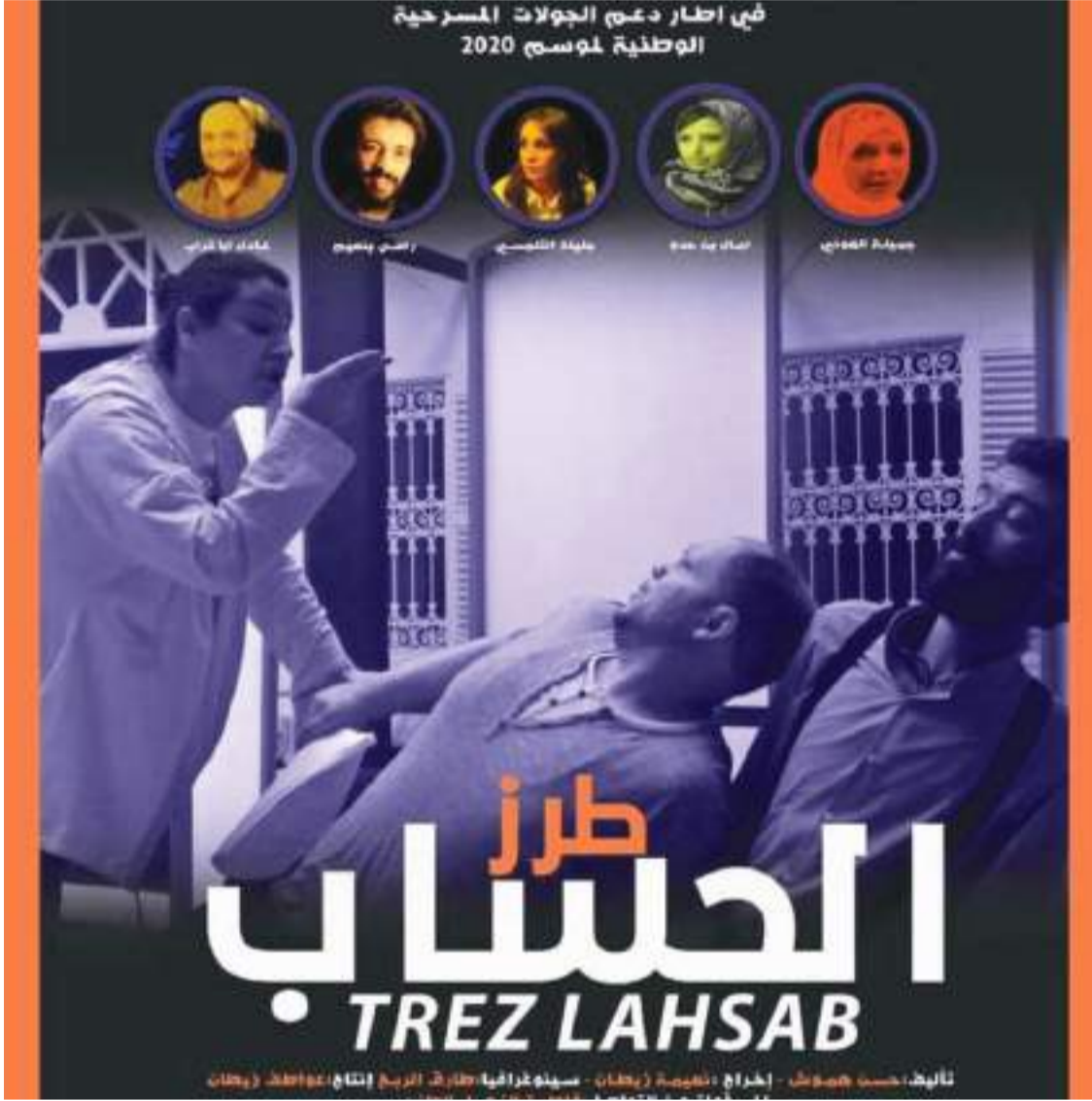
كلماته من القلب الى القلب

روعت الجماهير في ميامار او بورما كما يقول اسمها القديم بالاعلان عن مقتل الشاعر المسرحي "خيت في" على ايدي سلطات الانقلاب العسكري الذي وقع هناك في اول فبراير الماضي واطاح بالحكومة المنتخبة.

وحسبما تقول زوجته داهم مسلحون مجهولون بيته في احدى ضواحي بانجون العاصمة الاقتصادية لميامار بعد منتصف الليل واقتادوه الى مكان مجهول. وبعد 48 ساعة فوجئت الزوجة باحدى المستشفيات تتصل بها وتطلب منها الحضور لتسلم جثته. وكانت الصدمة قاسية عندما ذهبت الى المستشفى فوجدت جثته وقد انتزعت منها اعضاؤها الاساسية بما فيها الكبد والكليتان والعينان. وشيع جثمانه في جنازة

زيطان : تصيب أبا الفنون في مقتل وغياب

الجمهور دمار له



وتجسيد شخصية او اثنتين من شخصياتها. وكان اسم المسرحية البذور . واستمد اسمها من عبارته الشهيرة ..لاتحاولوا ان تدفنونا تحت الارض ...لاننا نحن البذور . اما الشعراء الثلاثة الاخرون فقد قتل اثنان منهم رميا بالرصاص. وقتل الثالث عندما هاجمه مجهول وسكب عليه زجاجة بنزين واشعل فيه النار ثم هرب ليلقى الضحية مصرعه متأثرا باصاباته الخطيرة. وزعمت سلطات الانقلاب انه اضرم النار في نفسه حيث كان راهبا بوذيا سابقا.

الجنس الرئيسي

ويعد الشعر بمثابة الجنس الأدبي الرئيسي في الأدب البورمي بسبب طبيعة اللغة وتراكيبها ذات الجرس الموسيقي التي تشجع الشعراء على الإبداع. وقد لعب الشعراء دورا بارزا في التاريخ البورمي وحتى في حقبة الاستعمار البريطاني والحكم العسكري السابق وفي القضايا والاحداث العامة التي شهدتها البلاد.

وكان في (٥٠ سنة - مهندس - ينتمي الى عرقه البامار كبرى عرقيات بورما) نفسه من عشاق الشعر حتى انه ترك وظيفته التي كانت تدر عليه دخلا طيبا عام ٢٠١٢ ليتفرغ لقرض الشعر وفتح كشكا صغيرا للحلوى والمرطبات قرب بيته للحصول على ايراد للانفاق على أسرته. وكان دخله يتكون فقط من ايراد الكشك وحصيلة بيع دواوينه ومسرحياته الشعرية والتي كانت تحقق ارقاما طيبة في مبيعاتها. وسبق اعتقاله لمدة عام في عهد النظام العسكري السابق عام ٢٠١٥ وهو ينحدر من اسرة فقيرة تمتلك معصرة للفول السوداني.

وقال عنه شاعر اخر هو «كوكو ثيت» ان اشعاره ومسرحياته كانت مزيجا من «الشعر والشخصية القوية والشجاعة» وكانت تخرج من قلبه. وكان من معارضي الحكم العسكري السابق.

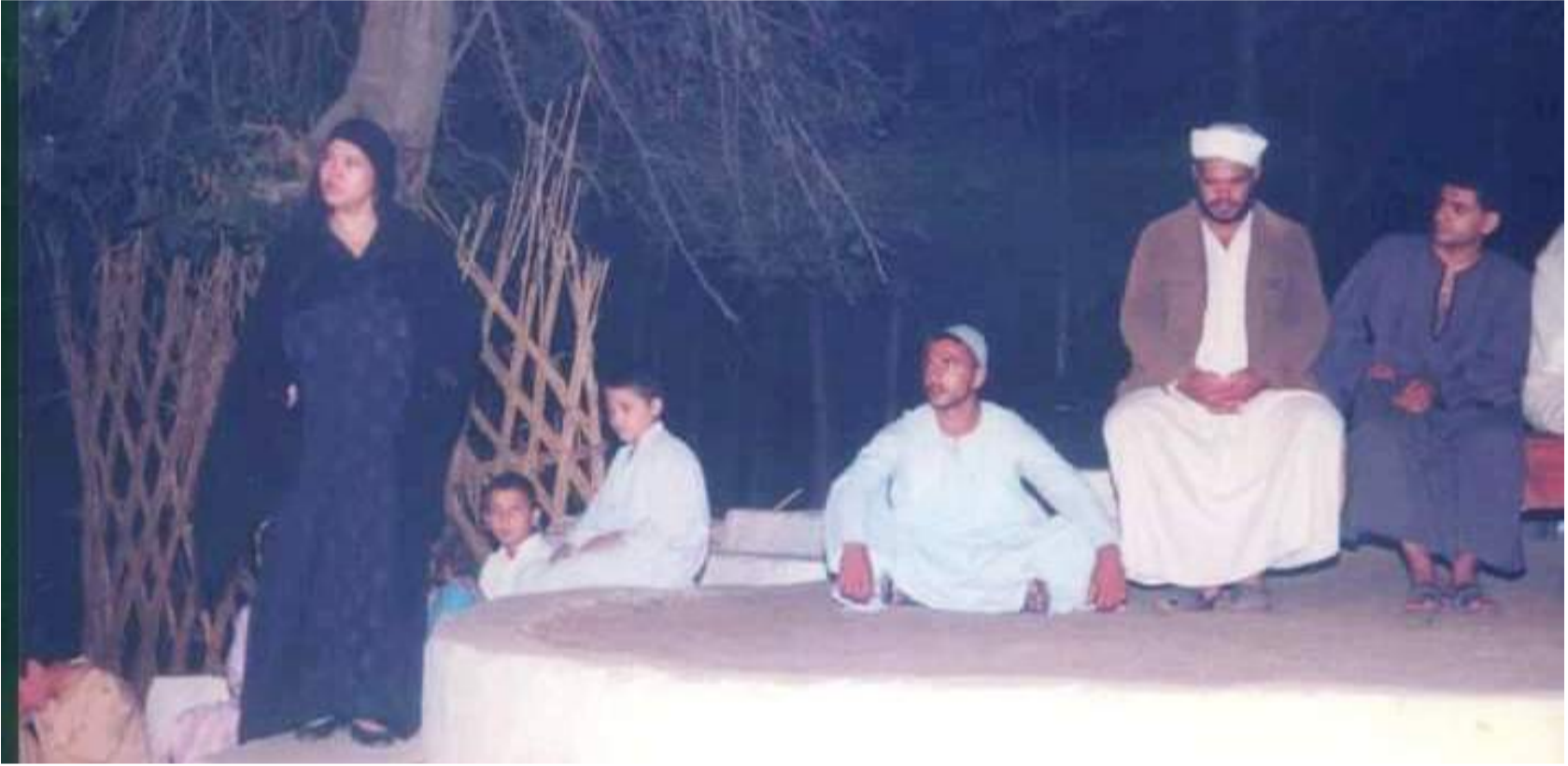


بدون تفاعل الجمهور وهمساته .. يصبح

العرض بألسا

فرقة دنشواي ..

مسرح الفلاحين



الأستاذ سعد كامل الأب الروحي للثقافة في الأقاليم والذي عينه أخصائياً للمسرح في الثقافة الجماهيرية . ومع تولى الفنان حمدي غيث إدارة المسرح وكان الكاتب الراحل ألفريد فرج مستشاراً لها، طلب منه تكوين فرقة مسرحية في ” دنشواي ” كنواة لما يمكن أن يسمى ب ” مسرح القرية ” بالإضافة إلى تكوين مركز ثقافي فيها . ولأن الظروف لم تكن تتيح فرصاً للتجريب - في هذه القرية الفقيرة - ذات البعد التاريخي والوطني العميق، فليس هناك خشبة مسرح، وليس هناك فرقة للتمثيل، ولا يوجد سوى عدد قليل من ” الطلاب الجامعيين ” الذين لا يملكون مهارات فنية تساعدهم على القيام بنهضة ثقافية في القرية .

فماذا يقدم هذا الشاب القاهري ؟ ماذا يقدم لأهل القرية البسطاء، وهو لا يملك في جعبته إلا مهارات الفن، والاعتماد المالي المرصود للمشروع لا يكفي لإنشاء مسرح بسيط أو استقدام ممثلين من القاهرة - حتى ولو من الهواة !

وهنا تساءل هنا عبد الفتاح : ترى ماذا يفعل أهل القرية لو قدم لهم أعمال يونسكو أو بريخت أو إدوارد إلبى أو أربال أو كوكتو، إن الضرورة تحتم عليه أن يتعامل مع الوضع القائم بجفافه المادي وفقره الفني، وتحتم أيضاً

تكون للملايين الذين لا يعيشون في العواصم الكبرى ولا في العواصم الصغرى، هؤلاء الذين حرّموا من كل شيء فقد آن الأوان لنرد لهم بعض ما فقدوه، إننا نريد من فرق المحافظات أن تكون للقرى والنجوع والكفور ” .

وقد لفت هذا التوجه نحو المسرح الشعبي مجموعة من الفنانين والمخرجين من خريجي معهد الفنون المسرحية أمثال عادل العليمي الذي أنشأ فرقة مسرحية في قرية ” البراجيل ” وأعتد فيها على إطار فني يقوم على توظيف آليات ” مسرح المناقشة ” وإن جاء ذلك في بداية السبعينيات، إلا أن هناك تجربة رائدة لابد من التوقف عندها، أخذت من الدعوة التي ظهرت في منتصف الستينيات بضرورة وجود ” مسرح مصري ” يعتمد على خامات مسرحية مصرية خالصة على مستوى الرؤية والأداء، وهي تجربة المخرج محمد هناء عبد الفتاح في قرية ” دنشواي ” بمحافظة المنوفية في عام ١٩٦٨ والتي جاءت كمغامرة - من هذا المخرج الشاب وقتها - والذي كان من الممكن أن يركن إلى العمل الأكاديمي الذي تخرج عام ١٩٦٦ بتقدير امتياز، وكان الأول على دفعته التي كان من بينها الفنانة سهير المرشدي ود. هاني مطاوع والمخرجة رباب حسين، لكنه رفض العمل الأكاديمي - في البداية - واتجه إلى تنشيط المسرح الإقليمي باقتراح من



عبد عبد الحليم

في بداية الستينيات من القرن العشرين قامت مؤسسة المسرح التابعة لوزارة الثقافة المصرية- بتوجيه من د. ثروت عكاشة - بإنشاء عدد من الفرق المسرحية بالمحافظات المختلفة في محاولة لتفتيت المركزية الثقافية التي جعلت كل الأنشطة تتركز في القاهرة - فقط - ما أوجد فجوة معرفية بين الخطاب الثقافي وبين القاعدة الشعبية في القرى والنجوع .

وهنا يجدر بنا أن نشير إلى مقال للكاتب الراحل سعد الدين وهبة نشر في جريدة الجمهورية بتاريخ ٢ ديسمبر ١٩٦٣، يؤكد فيه على أنه ” من حق الشعب في المحافظات أن يشارك في النهضة الفنية، وأن ينفعل بها فسكان عواصم المحافظات، وسكان بعض المراكز ليسوا منعزلين تماماً عن الحركة الفنية، فبعضهم قد تساعده ظروفه على لقاء الفن في القاهرة أو الإسكندرية، وبعضهم يتلقى الفن عبر الأثير عن طريق التليفزيون أو الراديو ولكن النظرة الأعم - على حد تعبير ” وهبة ” - لابد وأن

الحرية المصرية على امتداد تاريخها، لما فيه من صدق فني وبلاغة اللحظة إن صح التعبير .

وليس بمستغرب أن يأتي هذا الأداء المتفرد من أهل " دنشواي " فأحفاد " زهران " أثبتوا أن لغة الفن تكمن في عمق الروح، وأنهم كما ضرب أجدادهم مثلاً صادقاً في الكفاح الوطني والدفاع عن الشرف، فقد ضربوا هم - أيضاً - مثلاً في المثابرة وإثبات الذات .

وليس أدل على ذلك من أن هذا العرض حضره يوسف إدريس ود. ثروت عكاشة - وزير الثقافة في ذلك الوقت - والذي شجعت التجربة والتي عرضت في مسرح مكشوف في أحد أجران القرية إلى افتتاح مسرح " الماي " وهي قرية مجاورة لدنشواي، وهو أول " مسرح جرن " كعمار مكشوف في مصر .

وقد قدم المخرج د. هناء عبد الفتاح على خشبته - بعد ذلك - عرض " ارتجالية عن دنشواي " وهو عبارة عن تأليف جماعي قام فيه مخرج العرض بدور " الدراماتورج " ويتناول حادثة دنشواي ١٩٠٦، وأبطالها، وتم تقديمه عام ١٩٧٠ وقد شاركته في إعداد هذه المسرحية الكاتبة المسرحية د. نادية البنهاوي .

وكان لهذه التجربة الثرية أثر واضح - بعد ذلك - في المنهج الذي اتخذه د. هناء عبد الفتاح في المسرح حيث بدأ في تكوين " ورشة مسرحية " يكتشف من خلالها المشاركين لغتهم وحوارهم .

ثم قدم مسرحية " الفيل يا ملك الزمان " لسعد الله ونوس والذي يناقش ثنائية السلطة كقوة القاهرة والشعب المستنزف من جراء أفعال هذه السلطة، وقد تم دمج نص " ونوس " مع رواية " رحلة قطار " لتوفيق الحكيم عبر جدلية الرؤية . وقد لاقى العرض ترحيباً نقدياً من قبل النقاد محمود أمين العالم وأحمد عبد المعطي حجازي وفريدة النقاش وفاروق عبد القادر وأحمد عبد الحميد .

وفي فترة عمله بمحافظة البحر الأحمر كمدير لقصر ثقافة الغردقة ظل هاجس التجريب المسرحي يراود د. هناء عبد الفتاح حيث أكد لي في لقاء خاص معه أنه اكتشف أن هناك الآلاف من عمال الترحيل يعملون في المناجم يموتون بالسل - تماماً - فبدأ يقدم حياتهم كدراما في إطار مسرح شعبي كان أبطاله من هؤلاء العمال البسطاء . وعن تجربته يقول هناء عبد الفتاح في مقال له تحت عنوان " وداعاً أيها المسرح " نشر في مجلة فصول في ربيع ١٩٩٥ : كانت أهم تجربة لي على الإطلاق تجربة " فرقة فلاحى قرية دنشواي " وأهميتها تأتي من أنها أثرت إمكانية صياغة العرض المسرحي المفتوح " الجرن - افتراض الأرض - الغيط - فناء سجن " داخل قرى مصر ومدنها واكتشفت آنذاك الإمكانيات الهائلة لمسرح يقترب من الظاهرة المسرحية الحديثة .

وربيع عمران ويعمل تومرجياً ومحمد متولي - وهو طالب في القرية - الفنان التلفزيوني الشهير بعد ذلك - وحمد إسماعيل ويعمل بتجارة الحبوب وسهير إسماعيل - طالبة من بنات القرية . هؤلاء البسطاء، كانوا أبطال العرض، وهنا تكمن أسباب نجاح التجربة حيث فطرية الأداء أعطت رحابة وفضاءات أخرى لانطلاق هذه الأرواح المعذبة بالبحث عن لقمة العيش - في رحاب الفن .

ومن ينظر إلى " عثمان خبيرى " الفلاح المقهور وهو يجلس القرفصاء، ويعلن احتجاجه على رمز الاستغلال في القرية ومن يتاجرون بقوت الغلبة يرى صوراً حقيقية للفلاح المصري الثائر على الظلم والاستبداد والباحث عن

أن يبدأ مشروعه من المكان لذا جاءت الرؤية الإخراجية - التي حولها - وليدة العملية الإبداعية للعمل المسرحي، فجاء اختياره لمسرحية " ملك القطن " ليوسف إدريس - والتي تدور في واقع ريفي محتشد بالصراعات، وجاء اختياره هذا لخبرته السابقة في تقديم هذا العرض، والذي قدمه على خشبة المسرح القومي ببطولة للفنانين شفيق نور الدين و فردوس محمد و عبد الرحمن أبو زهرة .

عثمان الخبيرى ويعمل ترزياً

وعبد الوارث زهو ويعمل سمساراً لبيع العجول .

وأم محمد إسماعيل وتبيع الفول السوداني

وصابحة عبد السميع

وسميرة عزب - وهما بائعتا لبن

والشافعي الجيار - ويعمل ترزياً





الفن واجهة مصر الثقافية ..

ميدان التحرير مسرح مفتوح



مجدي محفوظ

أن العلاقة المتبادلة بين الفنون واثرها على ثقافة المجتمع ورؤيتها في تشكيل الفكر والمحتوي الثقافي الإبداعي وتجسيد حياة الإنسان وطرحها في صور درامية أو مسرحية أو غيرها من تلك الفنون والتي تعبر عن قدرات الإنسان علي والارتقاء به وذلك من خلال معايشة الشعب المصري هذا الحدث الكبير وهذا الموكب الفني فكان ميدان التحرير مسرحاً مفتوحاً علي العالم اجمع ليقدم تلك اللوحات الفنية والتي تضافرت فيها الكثير من العناصر لتقدم لوحة إبداعية فنية حملت كل أنواع الفنون التي عرفها المجتمع وبرهنت على دور الفن في نهضة الأمم ..لقد غير هذا الموكب نظرة العالم لمصر وشعبها وحضارتها وفنونها حين توجت ملوكها في ابهي صورة فنية جمعت كل الفنون لتقدمها تكريماً لهم بعد

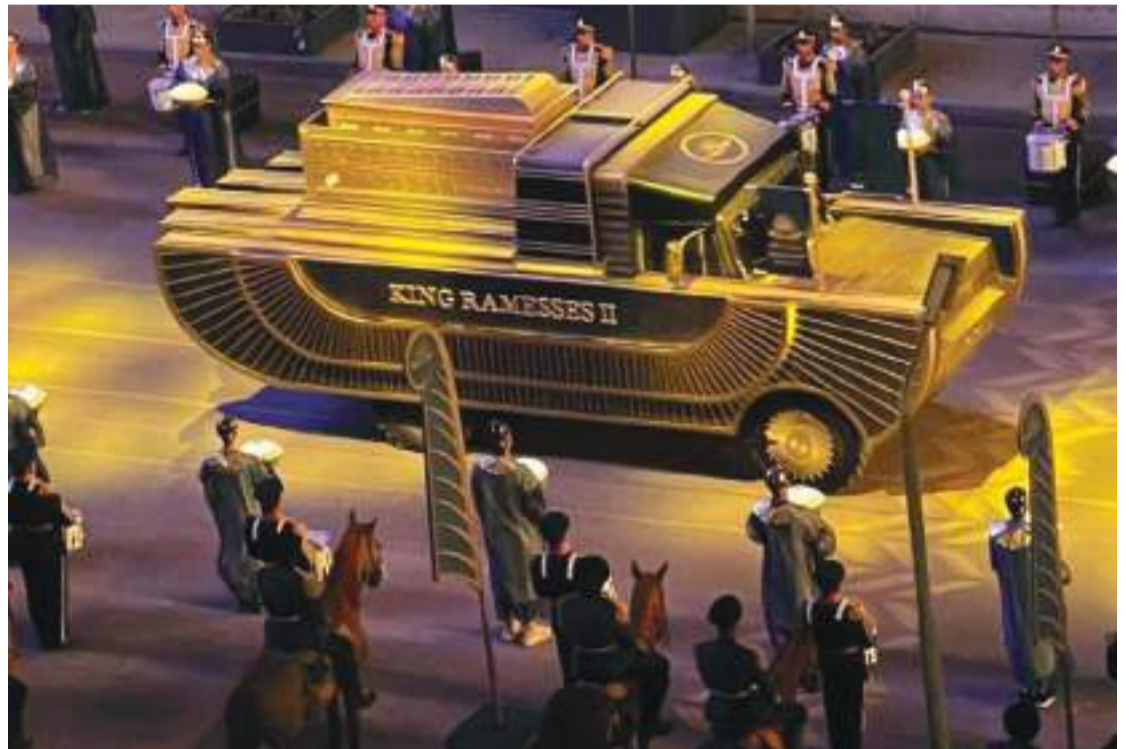
جريدة كل المسرحيين



على تحمل كل الصعاب لإظهار تلك الصورة الجميلة والمعبرة عن الأحداث ، وبكل فخر عاش كل مصري بل وعربي وربما العالم لحظات سرور وفرح مع موكب جنائزي لملوك مصر الذين ماتوا منذ آلاف السنين لندرك أن تاريخياً ممتد عبر مسيرة الفنون التي جسدها أبناء مصر بكل عناصرها الفنية... نعم : كنت علي حق حينما وقفت أمام تلك الحكمة لنجيب محفوظ (مصر ليست دولة تاريخية مصر جاءت أولاً ثم جاء التاريخ) نعم... لقد حقق الفن رسالته وكان صادقاً حينما عبر عنها المصريون بمداد كلماتهم ودموعهم ونبض أرواحهم في كل مشهد من مشاهد هذا الموكب المهيّب وامتزجت كلماتهم حباً وعشقاً تسرد تاريخ طويل من العطاء أنه التاريخ حين يؤازر الحقيقة ! وهو من وقف ويقف في وجه الأكاذيب التي ادعاها هؤلاء الحاقدون على مصر لتثبت دوماً أن الثقافة والفن المصري وقفا في وجه كل من يدنسون ثقافته وينكر فضل هذا البلد المعطاء ، لكن سنبقى دوماً محملين بالصدق والحرية والحقيقة رافعين الفن شعاراً ، أنه الخيال المعبر عن أفراح وهموم الشعوب ، وهو الواقع المستنير الذي ينير العقول يبدد ظلام الأكاذيب ويقف في وجهها متربصاً لكل باطل على هذه الأرض أنها مصر تثبت للعالم أجمع قدرتها علي الحفاظ علي منجزها وتاريخيها النبيل... فكانت مصر والتاريخ توأمان منذ آلاف السنين ... واليوم نقول للعالم بفننا وحضارتنا : هنا مصر ..القاهرة !

لأحفادهم في قبورهم التي امتزجت فيها روح الأيمان والبعث بالافتخار... لنقول للعالم : أنها مصر ..التاريخ ..الفن الذي ابهر العالم فكان قادر على تجسيد كل هذه الصور التي شاهدها العالم علي شاشاته وأنبهر بها ليعرف الجميع قدرة الفن علي تجسيد تلك الروح وبعثها في تلك الصورة ليتفاعل الناس معها ويعيشوا أحداثها مع ترنيمة ايزيس انها الانعام والكلمات التي تأخذك عبر دهاليز وسرايب الزمن تحكي تاريخياً حافلاً بالإنجازات ، وبعثي وإيمان لأمس روح الأنسان ، واطهر قدرته

موتهم بالألف السنين في صورت تعبريه ليشهد العالم انها مصر . ولم تكن تلك المسافة التي انتظرها العالم مجرد عدة كيلومترات وسط القاهرة لكنها كانت رحلة تاريخ عبر آلاف السنين تحكيها تلك الميسرة في مشهد مهيب استطاع أن يلفت أنظار العالم نحو مصر وملوكها ومر التاريخ في موكب شيده الأحفاد بفنونهم وتطلع العالم الي مصر عبر مسيرة خالدة وحضارة عريقة وهامم الاحفاد يوثقون تاريخ أجدادهم قبل أن يلحقهم الموت ، فقد حمل الأجداد علي انفسهم ليوثقوا كل شيء



ما يفعله المؤدون في المسرح؟ (٢-١)



تأليف: جيمس هاملتون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

أصف في هذا المقال ما يفهمه المتلقون الذين يتمتعون بفهم أعمق للمؤدين . والهدف من ذلك هو اكتشاف ما يميز المتلقون الذين يتمتعون بتقويم كامل للعروض المسرحية . واقترحي لكيفية وصف تلك المادة مستمد من الفكرة التي ذكرناها في الفصل الرابع، وهي أن المشاهدين ينتبهون إلى المؤدين، وأن المؤدين يستغلون تلك الحقيقة لترتيب ما يشاهده المتلقون لكي يتوافق مع ردود فعل المشاهدين تجاه الصور وتتابع الصور والأحداث والشخصيات والمواقف والأفعال في القصة .

وتستتبع هذه الفكرة أنه، في أي أداء محدد، هناك إجابة لكل سؤال من الأسئلة التالية :

ما هو الموقف المميز لهؤلاء المشاهدين وهؤلاء المؤدين ؟ ما هي مجموعة الأشياء التي يجب أن يشاهدها في المتلقين في حضورهم أمام المؤدين، بالنظر إلى الموقف المحدد ؟ ماذا ينبغي أن تكون الاستجابات الملائمة لما يشاهده المتلقون عندما يظهر ؟

ما هي التعبيرات والعلامات السلوكية التي يخطط أن يعرضها المؤدون، بالنظر إلى الموقف المحدد ؟ .

كيف يخطط هؤلاء المؤدون تجاه ادارة ردود أفعالهم ما ينتبه اليه المشاهدون.

تقدم هذه الأسئلة القواعد الإرشادية لتطوير وصف ملائم لما يحدث في أي حالة تجسيد مسرحي .

ما الذي يفعله المؤدون، وما الذي يمكن أن يعرفه المشاهدون :

بالسؤال عما يفعله المؤدون لتوضيح الفهم الأساسي (أو الأعمق) للعروض المسرحية، من المفيد أن نتجنب بعض أساليب التنظير المبكر للسؤال .

أولا، يجب أن نتجنب الإشارة بسرعة إلى تعميم نظريات التمثيل . وبالسعي إلى تأسيس تحليلنا لما يفعله المؤدون في وصف ممارسات المسرح الفعلية، نخاطر بالقبول المسبق بمجموعة أساسية من الممارسات المتضمنة بشكل ما في الافتراضات المعيارية حول ما يمكن أن يفعله، أو ما ينبغي أن يفعله، المسرح . يتناول (شانون جاكسون Shannon Jackson)، مثل عدد كبير من الذين كتبوا حول الموضوع، مطلب الحضور في كثير من ممارسات الأداء في مسرح القرن العشرين باعتبار أنه متضمن في الميثافيزيقا القابلة للنقاش . والاعتراض بالأساس هو أن الممارسة التي تجعل المؤدين

من أجل إجراء اختزال مطلق . ولذلك يجب أن نتجنب تبني أي مجموعة عادية أو معيارية من الممارسات التي نناقشها في الفصل الأول، وكلها قد تم ابتكارها أو اعتمادها باسم المسرح باعتباره فنا، ولكن تم طرحها فعليا من أجل السعي إلى تحقيق رؤية محددة حول

حاضرين تعطي صورة زائفة للحياة الإنسانية التي توافق علي الممارسات القمعية وتضفي عليها الشرعية بطرق متنوعة. ويستشهد (جاكسون) بعدد من العروض التي سعت إلى الحد من الحضور الفعلي، وكذلك، إعادة صياغة عدد من التقاليد الطبقية والعنصرية والمتعلقة بالتمييز علي أساس نوع الجنس

له . وهنا يطالب (باركر) و (وسيدفيك) بما هو نهائي في الأداء حيث قدم (أوستن) مطالبة تجريبية واسعة وحقيقية حول تقلبات أي فعل، بما في ذلك النطق الأدائي .

الأمر الرئيس في هذا النوع من التنظير، رغم ذلك، له علاقة بحقيقة أن أغلبه لن يتم التعبير عنه في ممارسات الأداء، ناهيك عن الطريقة التي يصل بها إلى المتلقي . فبعضها لا يصل، وعندما يصل، تكون له أهمية كبيرة في نظرية المسرح لأنه يمكن أن يصبح له أهمية كبيرة للمتلقي، ولاسيما للمتلقين الفاهمين بعمق . افترض مثلا، تحت تأثير مخاوف مسرحية من العمل ضد الأداء، تضطلع الفرقة المسرحية بالتوفيق بين التنفس الذي نعتبره أمرا مفروغا منه باعتباره عملية جسمية يجب اكتشافها أو أنها نظام روحياني يجب اكتسابه ، أو تفكر فيما تفعله باعتباره موتا أمام عينيك، أو تتبني ممارسة حركة ترتكز علي فنون القتال الصينية Tai Chi Ch'uan أو اليوجا أو فنون الأيكيدو Aikido أو أي نوع من أنواع فنون القتال . وربما لا يكون لكل هذه الفنون تأثير علي عروض الفرقة . فبعضها من المرجح أن يظهر علي ما يبدو في الممارسات المسرحية المادية المتاحة للمشاهدين أكثر من أخرى . ولكننا لا نستطيع استبعاد أن بعض صور عروض تلك الفرقة سوف تعكس أحد هذه القرارات، وإذا حدث هذا، فإن العملية التي تصل بها الفرقة إلى تلك الصور في عروضها يمكن أن تكون ملائمة نقديا لمثلث يفهم بعمق .

ورغم ذلك، أغلب التنظير حول الأداء والأدائية ليست له مثل هذه النتائج لسوء الحظ .

ويمثل (ديفيد سولتز David Saltz) الأسلوب الواعد بشكل أكبر لتراث (أوستن) مع الأدائية . فمن خلال تأمله لتفسير النصوص، يقدم (سولتز) اقتراحا مفيدا بأن نفكر في النصوص باعتبارها « سجلات للفعل Scores for action »، ويجادل بأنه، إذا كانت لدينا فكرة ملائمة عن الفعل، فنستطيع أن نرى كيف أن الأداء والممارسة النقدية التي تعالج النصوص بهذه الطريقة يمكن أن يكونا مثيرين . ويذكرنا (سولتز) أن الفعل مفهوم متعدد الأبعاد، وأنا عندما نأتي إلى الفعل المسرحي، تكون له صورتان حاسمتان هما : كيف نعرف الأفعال وكيف يجب أن نصف قوتها . وكما يجادل كل من (أوستن) و(سولتز) ، فإن كل منهما يحتاج مشاهدة ما تم فعله في ظل صورة أو مجموعة من الصور داخل سياق بعينه . وباستخدام تحليل (أوستن) المحكم بدقة، يقدم (سولتز) مثلا دالا للجماليات النصية الملائمة للتحليل الأدبي للنص ولكنه غير مفيد تماما في تقديم رؤية للأفعال التي يمكن أن يقوم بها المؤدي . وبالمقارنة، يمكنه أن يقدم قصة مفيدة عن كيفية توظيف الإطار المنسوب إلى (أوستن) لكي يضع النصوص في سياق مشهد أداءها .

لقد وظف (سولتز) هذه المفاهيم بتأثير جيد في اتجاه مختلف أيضا، ولاسيما كترياق لادعاء (جون سيرل John Searl) وادعاء أوستن بالمناسبة أيضا) بأن الممثلين لا يمكنهم أن يفعلوا شيئا غير « محاكاة » الأفعال، وأنهم لا يستطيعون أداء أفعال حقيقية، علي الأقل عندما يؤدون أدوارهم . ومن المفيد أن نرى كيف يستخدم (سولتز) تفاصيل تحليل الفعل المنسوب إلى (أوستن) و(سيرل) ولاسيما الفعل الأدائي، لإظهار أن زعم (سيرل) عن المؤدين زائف . وإذا كنا نفكر في الأداء



توتر بين أن يكون الباعث حقيقيا - أن يكون لا مسرحي في المسرح - وحقيقة أنه، لأن ما يحدث علي خشبة المسرح أمام المشاهدين، فكل شيء يفعله المؤدي في المسرح هو مسرحي . والمنظرين المهتمين بهذا التوتر وسؤال علاقته بأن الحدثة في المسرح قد وجدت مفهوم «الأدائية» مفيدا . فالمصطلح، مبدئيا مستعار من (ج.ل. أوستن J.L. Austin) لكي يصف النطق عن طريق شيء ما يحدث بالإضافة إلى شيء يقال - وقد استخدمه منظري الأدب والمسرح منذ الثمانينيات لمناقشة سلسلة من الخلافات حول الحدثة . ولأسباب متنوعة، ظل هؤلاء المنظرين أنفسهم في حالة خلاف، فقد وضعوا أحيانا مصطلحي «الأداء» و«الأدائية» في مصاف مصطلحي «التفسير الحرقي» و«المسرحانية». فعندما وضعوا المصطلحين في مصاف التفسير الحرقي عدلوهما لكي يستتبعوا ارتباطا بادعاء مشكوك فيه بأن قصد المؤدين شفاف للمتلقين . وعندما وضعوا المصطلحين في مصاف المسرحانية، تناووهما لكي يشيرا إلى التضمينات الضارة والمحاكاة الساخرة فيما يشاهده المتلقون .

ولم تكن هذه الشروط مفهومة بشكل متباين ومتناقض فقط، بل أحيانا كان يساء فهمها - في استخدامها الأصيل بواسطة (أوستن) . ويقدم (أندرو باركر Andrew Parker) و (ايف كوسوفسكي سيدفيك Eve Kosofsky Sedgwick) علي سبيل المثال، فهما واضحا . فهما يقتبسان تعليق (أوستن) بأن احتمال النطق الأدائي ربما لا يوضح أنه عرضة للمرض الذي ترثه كل الأفعال ، ثم نتناول ذلك التعليق لكي يعني أن مثل هذه الالتزامات متضمنة في بنية الأداء وبالتالي تشكل أساسا

طبيعة المسرح وهدفه وما هي مسئولية الممثل في عملية صنعها .

ورغم ذلك، يمنحنا الاهتمام بنظريات التمثيل شيئا إيجابيا . لأن التقنيات التي تتبناها نظريات التمثيل قد ساعدت المؤدين في الواقع علي تحقيق النجاح، المفهوم علي أنه العروض التي حازت لقب قبول المشاهدين . وإذا كان لنا أن نصف ما يفعله المؤدون بالطريقة التي لا يمكن إنجازها بواسطة أغلب مناهج التمثيل، عندئذ لا يمكن أن يكون وصفنا صحيحا بشكل واضح . لذلك فإن وصف ما يفعله المؤدون يجب أن يتوافق مع القيد التالي : يكون وصف ما يفعله المؤدون ملائمة إذا كان الوصف المستخدم للمناهج الموظفة بنجاح مقنعا للممثلين .

ثانيا، يجب أن نتجنب أن نعلن بسهولة عن شروط التحليل المطروحة في مناقشة الأداء والأدائية التي وصلت إلى الصدارة في نظرية المسرح والأداء منذ منتصف الثمانينيات . وتتجنب هذه المناقشات مزلق التعميم الخاطئ، ومجموعات معينة من الممارسات المشكوك فيها . ولكنها تتجنب مثل هذه التعميمات علي حساب تأمل مفهوم الأداء بتجريده من أي ممارسات فعلية . وبهذا التفكير، يمكن أن تكون ممارسة الأداء مشكوك فيها إذا كانت متشابهة في أيديولوجيات مشكوك فيها . ولكن إذا اعتقدنا ذلك، فسوف نتجاوز حقيقة أن الممارسة أحيانا مشكوك فيها لأن بعض المؤدين ملتزمين بممارسة الجين والجهل أو الكسل .

وهناك شيء مغري فيما يتعلق بتأمل الأداء في خلاصته . وكما يقترح (هربرت بلو Herbert Blau)، يبدو أن هناك



بالضبط وهم ينظرون بثبات في داخل المسافة الوسطى، ثم يستمرون في الأداء .

توضح هذه الحالات مجموعة واضحة ومهمة من الأشياء التي يفعلها المؤدون في الظروف العادية في إعداد وأداء ما يجهزونه : يحددون اختيارات ما ينطقونه وما يفعلونه . ويختار المؤدون أيضا ما يقال وكيف يفعلون ما يفعلونه . ويحدد المؤدون ما يفعلونه وكيف يفعلونه في كل لحظة من الأداء . واتخاذ هذه القرارات عبارة عن تسلسل الملامح المحددة بواسطة المؤدين المستقلين (حتى لو كانت نادرا ما تتخذ معزل عن غيرهم) .

ولكن هناك صورة أخرى لمستوى القرارات الأساسية التي تتطلب جهدا مشتركا . تحتاج أي فرقة مسرحية أن تقرر أين تود أن توجه الانتباه إلى كل لحظة وكيف ستفعل ذلك . وتتعلق بعض هذه القرارات بتأمل أشياء مثل كيف يوضع المؤدين في علاقة مع كل منهم الآخر ومع المشاهدين في مكان الأداء . وتحديد كيفية توجيه الانتباه تتعلق بتحديد أسلوب وتوقيت نطق المؤدي بالنسبة لمضمون، وأسلوب نطق المؤدين الآخرين . وبالمثل، لتنظيم انتباه المشاهدين، تفكر الفرق المسرحية في كيف أن ما يفعله كل مؤدي يرتبط بما يفعله المؤدون الآخرون . وسوف يكون اتخاذ هذه القرارات غالبا ملامح المؤدين في علاقاتهم بكل منهم الآخر .

ويمكن أن نختصر هذه الملاحظات باقتراح وصف أساسي لما يفعله المؤدون وسوف أشير إلى هذا بأنه « الاقتراح البسيط the simple suggestion » .

ملامح المؤدين التي يشاهدها المتلقين هي نتيجة لمجموعة

غالبا بأنه مشهد قتل الطفل . وها هو وصف للمشاهد من نسخة تمثيل معيارية للنص:

(يخرج لوفبورج بالقرب من باب الصالة . تصغي هيدا للحظة إلى الباب .

ثم تتجه إلى طاولة الكتابة، تخرج المخطوطة، تلمح ما تحت الغلاف، تسحب بضعة أوراق إلى الخارج إلى منتصفها، وتنظر إليها . ثم تمسكها وتجلس على كرسي ذي مسندين بجانب المدفأة، ولفة الأوراق في حجرها . تفتح باب الموقد فورا، ثم تفتح اللفة)

هيذا: (تلقي إحدى الملازم في النار وهي تهمس لنفسها) الآن أحرق طفلك يا ثيا ! - أحرقه، خصلات شعر مجعدة ! (تلقي ملزمة أو اثنين في الموقد) طفلك و وطفل «ايليرت لوفبورج» .

تلقي الباقي) إني أحرقه - أحرق طفلك . فلتكن حالة التحفيز الأولي طريقة لعرض المشهد في أي أداء لعرض من نوع (هيذا الي هيذا)، ودعونا نشترط فقط أنه إذا أظهر المشاهد أي رد فعل علني تجاه الحدث، فقد درّب المؤدون أنفسهم على عدم الاستجابة . ولتكن حالة التحفيز الثانية طريقة عرض متوافقة مع عرض (جابلر من مسافة)، بشرط أنه إذا أظهر المشاهد أي رد فعل صريح تجاه الحدث، فسوف ينظر المؤدون مباشرة في اتجاه المشاهدين، ويهزون رؤوسهم وكأنهم يشيرون بأنه ليس لهم خيار، ويستمرون في حدث المشهد . أخيرا، لتكن حالة التحفيز الثالثة تكون طريقة لعرض المشهد في أي أداء لعرض من نوع (الجمال التلقائي)، بشرط أنه إذا أظهر المشاهدين أي رد فعل علني تجاه الحدث، فإن المؤدون قد درّبوا أنفسهم على التوقف لمدة ثلاث ثوان

باعتباره عرضا لنص، فيمكننا أن نرغب في متابعة هذا الخط من التفكير بشكل أكمل ولكننا لا نفعل ذلك .

باختصار، أغلب نظريات الأداء والأدائية ليست مقيدة بما يمكن أن يعرفه المشاهدون، وأولئك الذين يركزون على التقاليد السردية التي تركز على النص، وبالتالي فهي ليست عامة بالقدر الكافي .

توضح عمومية نموذج الملامح البارزة، المبالغ فيها بهذه الطريقة لدرجة أنها تلقي الضوء على مسائل تتعلق بالمادية في الأداء، أن المسائل المثارة في أغلب أدبيات الأداء الخاصة بتقليد مسرحي واحد ولا تهتم بممارسات الأداء المسرحي لذاته. علاوة على ذلك، على الرغم من أن نموذج الملامح البارزة للفهم المسرحي الأساسي يهتم بكيف يفهم المتلقون العروض، فإنه يفعل ذلك بالإشارة إلى أي متلقين يشاهدون الملامح التي يقدمها لهم المؤدون . وهذا يوحي بأن نصف ما الذي يفعله المؤدون بطريقة تستجيب لوصفنا لما يفعله المتلقون . ولذلك، أقترح قيدا ثانيا على وصف ما يفعله المؤدون .

وصف ما يفعله المؤدون يكون ملائما فقط إذا كان يوضح كيف يرتب المؤدون تقديم الملامح في مكانها لكي تبرز خصائص الشيء الذي يطورونه على مدار الأداء .

ملامح المؤدين واختياراتهم :

لتطوير وصف ملائم لما يفعله المؤدون، تأمل ثلاث حالات محفزة، كل منها طريقة لعرض احتراق مخطوطة (لوفبورج) . وهذا هو حدث الذروة في أغلب العروض التي وظفت الاستخدام التقليدي لنص (ابسن) « هيذا جابلر»، وبشار إليه



الفرقة من الاختيارات التي فضلتها . ويجب أن يستمر المؤدون الآخرون بدون توقع لمزيد من التغيرات المفاجئة في النطق أو الفعل من زملائهم .

ما يوضحه هذا، وهو ذلك المفقود من الطريقة المجردة التي وصفنا بها الحالات الثلاث، هو أن تتابع الملامح في أي أداء حقيقي ينتج عن سلسلة من الاختيارات التي تشكل السياق الذي يتابع فيه المتلقون الموضوع المطور في العرض . ولكي نأخذ في اعتبارنا هذه الحقيقة، أقترح أن نبني هذا علي الاقتراح البسيط : (4) عند الإجابة علي أسئلة المؤدين، تسعى الفرق إلى الوصول إلى مجموعة وسائل مترابطة بشكل ضعيف من أجل عرض الملامح في تتابع مرتب ينشئ طريقة واحدة، من بين طرق أخرى محتملة ومرجحة، وتستطيع الفرق أن تخلق خصائص الشيء المطور في الأداء . وأقترح أيضا أن نحدد التقاليد المسرحية باعتبار أنها مجموعة من الملامح .

التقاليد المسرحية عبارة عن تتابعات متماسكة بشكل ضعيف من الملامح المختارة للعرض والتي تُرجح بشكل مختلف من البدائل التي تم وزنها والتي يمكن تصورها والتي تعتبر بارزة لخصائص الشيء المطور في الأداء .

اللامح المجمعة بالطريقة التي ذكرناها مترابطة بشكل متماسك مع بعضها البعض . ولكن لا داعي لأن نعتقد أن هناك ترابط قوي داخل أي تجميع للملامح في هذه الحالات . فلا يوجد شيء هنا يلزمنا أن نفكر، مثلا، أن بعض الملامح المفصلة المقدمة للمشاهدين في عرض من نوع « هيدا الي هيدا » يمكن أن تظهر معا في الاختيار المميز لعرض من نوع « الجمال التلقائي »، من ضمن ما نفعله استجابة لردود فعل

الوصف الكامل لما يفعله المؤدون يكون ملائما فقط إذا كان استجابة المتلقي إلى حقيقة أن المؤدين يشكلون البيئة التي يفهم فيها الأشياء المطورة في الأداء .

الاقتراح البسيط غير مكتمل في اتجاه آخر، حتى لو كان ذا صلة . فالاختيارات الموصوفة في الحالات المحفزة لا تُصنع كتعبيرات عن نزوة شخصية أو جماعية . وبالتالي نحتاج قيادا رابعا علي الوصف الكامل لما يفعله المؤدون .

الوصف الكامل لما يفعله المؤدون يكون ملائما فقط إذا كانت اختيارات المؤدين نتيجة لممارسات تداولية تربط بالتالي الخيارات لغايات يتم تأملها لكي تخدمهم .

الوصول إلى الوصف الكامل لما يفعله المؤدون والذي يفهم بهذه القيود سوف يستجيب إلى الفكرة البديهية بأنه، بالنسبة لأي أداء، يجب أن نجيب علي أسئلة، «ما هو الموقف المميز لهؤلاء المشاهدين والمؤدين؟، ما هي مجموعة الأشياء التي ينبغي أن ينتبه لها المشاهدين عند الحضور أمام هؤلاء المؤدين، بالنظر إلى الموقف المحدد، وما هي استجابات هؤلاء المشاهدين الملائمة لما يشاهدونه عندما يظهر .

التقاليد المسرحية باعتبارها تسلسلا للامح ذات ثقل محدد : تأمل ما يمكن أن يحدث في أي حالة محفزة يفشل أن يخرج فيها المؤدي من خشبة المسرح في اللحظة المحددة . وإذا خطت الفرقة المسرحية أن يكون الخروج كوميديا، وإذا حدثت لحظة اضطراب بسبب نسيان الممثل أن مفتاح الخروج هو أن تأتيه ضحكة، عندئذ فإن التغير غير المتوقع في الأداء يمكن أن ينجح في حصول الفرقة علي ما تريد . ولكنه لن يغير كل اتجاه أو حركة الأداء ولا أي مؤثرات أخرى تتوقعها

من الاختيارات القابلة للوصف التي تصنعها فرقة المؤدين . وتهتم الاختيارات بثلاثة أمور عامة :

(1) مَنْ يقول ماذا (بما في الكلمات والإيماءات .. الخ) وكيف يبدو كل نطق وصوته،

(2) ما يفعله كل مؤدي في كل لحظة في الأداء وكيف يفعله،

(3) أين يتوجه الانتباه في كل لحظة، وكيف ينبغي انجازه .

يفي الاقتراح البسيط بمعياري الكفاءة اللذين تبيناهما . فهو يصف نتائج الاختيارات التي تدخل في إعداد وتقديم العروض المسرحية باعتبارها مجموعة ملامح مقصود أن تكون بارزة لخصائص أو عناصر الشيء الذي يطوره علي مدار الأداء . ويصف ما يفعله المؤدون بالعمومية الكافية التي يمكن انجازها بواسطة طرق متنوعة . علاوة علي أنه، يستجيب إلى الفكرة البديهية بأن أي أداء هو إجابة علي هذه الأسئلة، « ما هي التعبيرات والعلامات السلوكية التي يخطط هؤلاء المؤدون لعرضها (بالنظر إلى موقف تمييز محدد) ؟ . كيف يخطط هؤلاء المؤدون لإدارة ردود أفعالهم لكي تكون مرئية ؟ .

ولكن الاقتراح البسيط لا يصف حتى الآن ما يفعله المؤدون بطريقة توضح لنا كيف يشكل المؤدون السياق الذي يفهم فيه المتلقون الأشياء المطورة في الأداء بالحضور أمام تلك المجموعة من الملامح . هذا لأن كل من الحالات المحفزة قد حذفت شيئا مهما فيما يتعلق بطروف التي يتم بها عرض الحدث . إذ كان المفقود في كل حالة هو الإشارة إلى موقف مميز بعينه يرتبط بما هو متوقع من المشاهدين ويفسره وما تم اختياره للتقديم بواسطة المؤدين . وهذا يوجي بقيد ثالث، مكمل للوصف الكامل لما يفعله المؤدون .



الشيء المتطور نفسه هو علاقة طارئة (علاقة مشروطة). الصورة الثالثة للتقاليد الموضحة في حالات التحفيز الثلاث هي أنه، حتى لو كان كل منها طريقة مختلفة لتدمير مخطوطة (لوفبورج)، فهناك شيء مهم في الفروق بينها. فان لم توجد طريقة، فلن يكلف أحد نفسه عناء المحاولة مع طرق مختلفة لعرض حرق مخطوطة (لوفبورج). فكل منهم يجعل مجموعة مختلفة من ردود أفعال المشاهدين ممكنة أو مرجحة علي الأقل. وكل منها يؤكد شيئاً مختلفاً فيما يتعلق بالحدث، ولذلك، فان كل منها ليس مجرد طريقة أخرى لفعل نفس الشيء. وبسبب الفروق في ردود الفعل التي يحفزونها، فان بدائل تتابع الملامح يوزن بشكل مختلف. بمعنى أن المؤثرات التي لدى كل منهم، تُفهم كمجموعة ردود أفعال يجعلها كل منهم ممكنة، وتعطي فكرة لمداوات المؤدين عند تأمل البدائل.

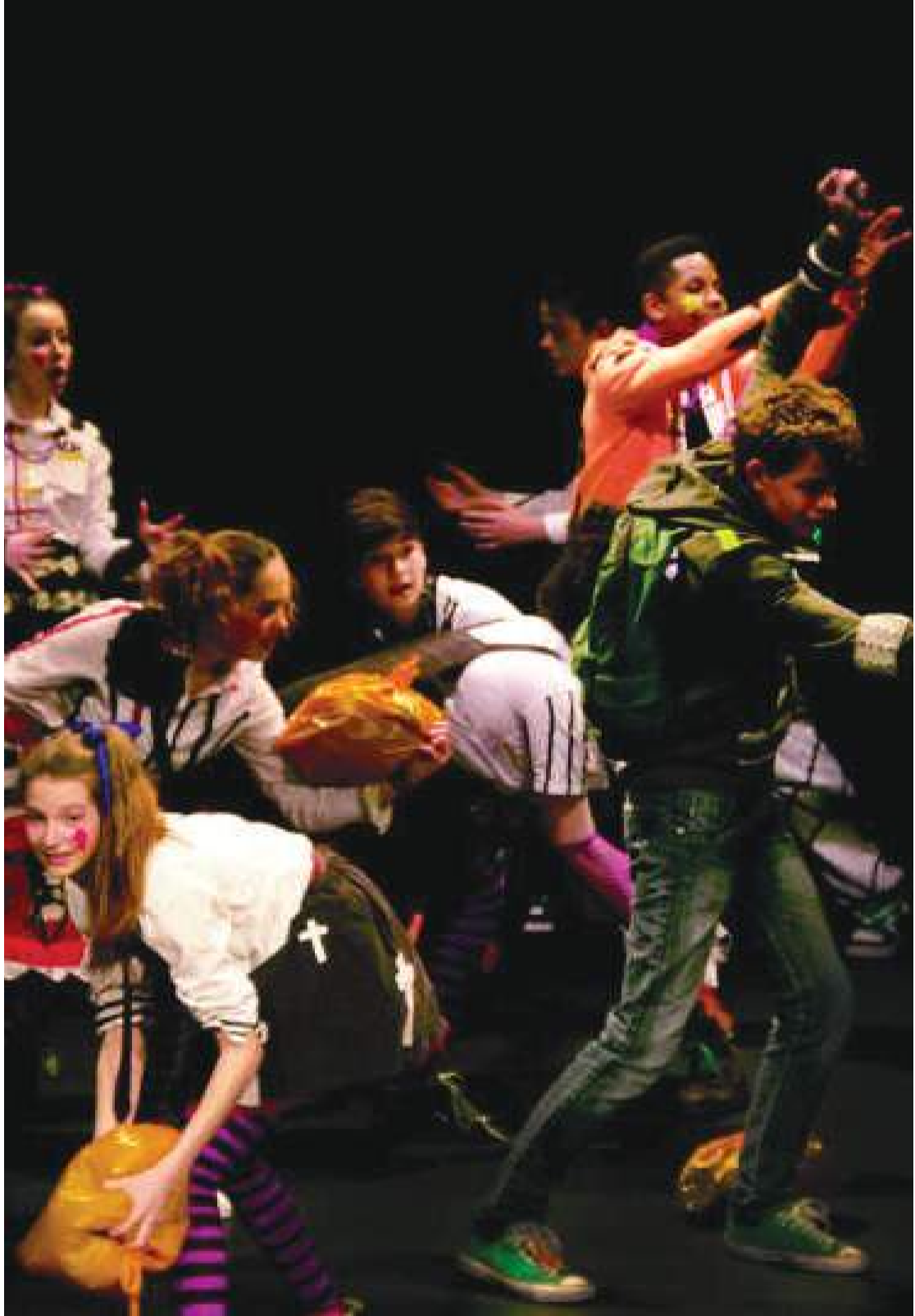
ما الذي تقتضيه الإشارة إلى التقاليد :

لقد اقتربنا في تعريف التقاليد المسرحية من استيفاء القيد الثالث والرابع في اتجاه الوصف الكامل والملائم لما يفعله المؤدون. ولكن لازال الاقتراح البسيط المكمل لتعريف التقاليد هو الذي يحدد شكل العروض. ولاستكمال التفسير، أقترح أن نبني عنصراً آخر في الاقتراح البسيط : (5) عند الاختيار، تسعى الفرق المسرحية للوصول إلى تقاليد مماثلة علي مدار الأداء، تقاليد محكومة بمفهوم أو أهداف للأداء ككل، ومرتبطة به. ويمكن اعتبار هذه المفاهيم أو الأهداف بمثابة خطط لعروض أخرى. وأقترح أن نحدد الأساليب المسرحية علي أنها مجرد مجموعة من التقاليد.

الأساليب المسرحية هي مجموعات من التقاليد المسرحية التي يُعتقد أنها تخدم مفهوماً أو مجموعة أهداف يمكنها أن تحكم أداءً واحداً أو أكثر. وتستخدم عروض من نوع «جابلر علي مسافة» تنوعية من الممارسات تهدف لتحقيق مسافة بين المتلقين والأحداث والعواطف المصورة في الأداء. والحقيقة المثيرة حول هذه الممارسات هو أنه يمكنها أن تعمل بقدر متساو لتقديم صيغة كوميدية بشكل محض أو انعكاسية لاحتراق مخطوطة «لوفبورج». وقد وظف (بريخت) أساليب متوافقة مع «جابلر علي مسافة» لتحقيق رد فعل سياسي من مسافة. ولكن الأساليب التي استخدمها (بريخت) كانت أيضاً ضمن الأساليب التي استخدمها «سيرك مونت بييتون الطائر» لانجاز نوع مختلف من المسافة. ويتضمن الفرق جزئياً الأساليب الدقيقة التي يرتبط بها عرض تدمير مخطوطة «لوفبورج» بالأحداث المقدمة قبلها وبعدها.

جيمس هاملتون يعمل استاذاً لعلم الجمال بجامعة كنساس في أوستن بالولايات المتحدة الأمريكية. وله العديد من الدراسات في علم الجمال وفن المسرح. وقد سبق أن قدمنا له عدداً من الدراسات في جريدة مسرحنا في الأعداد السابقة.

وهذه الدراسة هي الفصل التاسع من كتابه «فن المسرح The Art of Theater الصادر عن مطبوعات Balckwell ٢٠٠٧.



مهم، هي ثلاثة طرق لفعل نفس الشيء، وهو تحديداً عرض تدمير مخطوطة (لوفبورج). وحقيقة أن هناك طريقة أخرى لفعل نفس الشيء ترتبط بحقيقة أن التقاليد متماسكة بشكل ضعيف. وضعف التماسك داخل تتابع الملامح في كل حالة من هذه الحالات هو نتيجة لحقيقة أن النتائج محددة خارجياً، بالإشارة إلى ما يُعتقد أنه مؤثراتها الفعلية، فضلاً عن أي شيء آخر كامن في الملامح نفسها. فلا شيء كامن في أي إجابة علي أي من أسئلة المؤدين التي تحدد أنه ينبغي أن يكون لها تأثير من نوع واحد علي المتلقين. ولهذا السبب يمكن أن يكون هناك أكثر من طريقة لعرض حرق مخطوطة لوفبورج، ولهذا السبب فان العلاقة بين أي تتابع معين للملامح التي يجدها المشاهدين بارزة لخصائص تطور شيء معين في الأداء وأن هذا

الجمهور العلنية. فيمكن أن نتخيل عرضاً مختلفاً لتدمير مخطوطة (لوفبورج) التي يمكن أن تقدم ذلك المزيج الجديد من الملامح.

نوع التماسك الذي يوجد هنا هو أمر بمقتضى الواقع. ولا ينبغي أن يندعش لذلك أحد اعتاد علي ممارسة التدريبات. فمقدار كبير من التجريب يحدث في عملية التدريبات : يتم تجربة مختلف الحركات والأصوات، ويُستبعد الكثير منها، وتلك المختارة هي التي تعتقد الفرقة أن لها التأثير المرغوب فيه. وبالتفكير في تأثيرات مجموعة الملامح المختارة للعرض تتم تسوية تسلسل الملامح.

والوجه الآخر لتتابع التقاليد هو أن هناك شيء يتم انجازه بها يمكن انجازه بأكثر من واحدة منها. وحالات التحفيز، بمعنى



نادي رمسيس يحتفل بفرقة يوسف وهبي في بور سعيد عام 1931

بدايات المسرح في بور سعيد (٦)

صراع الأندية

سقوطاً فاحشاً، بينما الحقيقة الملموسة إن هذه الرواية التي شاهدها جمهور عظيم من الطبقة الراقية قد نجحت نجاحاً باهراً لم تشاهد مثله بور سعيد من قبل، أو بالأحرى منذ أن اعتلى خشبة المسرح هواة البلدة. وليطمئن حضرة الأستاذ الكبير مؤلف الرواية بأن روايته المذكورة قد فاقت في نجاحها جميع ما سبقها من روايات ويمكن لحضرتة أن يسأل السيدة «زينب صدقي» التي اشتركت في تمثيل هذه الرواية عن مقدار نجاح روايته رغماً عن وصولها إلى النادي قبل تمثيلها بستة أسابيع وليست سبعة أشهر كما يدعي حضرة «الزفاف»! بدليل رواية «أولاد زمان» التي أخرجها النادي منذ ثلاثة أشهر. وقد كنت أتمنى أن يظهر هذا الفنان باسمه الحقيقي حتى يكون لنا معه شأن آخر».

وفي مارس ١٩٣٣ نشرت مجلة «الصباح» رداً بتوقيع «محمد جاد مدير فني نادي رمسيس ببور سعيد»، وهو رد على كلمة منشورة لرئيس نادي المسرح، لم تنجح في الحصول عليها، ولكن الرد يكشف عن فحواها! وهذا ما جاء في هذا الرد: «رئيس تحرير مجلة الصباح الغراء، اطلعت على كلمة حضرة الدكتور أبو الغيط رئيس نادي المسرح بالعدد الأخير من مجلة الصباح الغراء فأدهشني كما أدهش الكل ما ورد بها من بيانات بعيدة عن الحقيقة عن نادي رمسيس. سيدي الدكتور، لا زلت أعتقد أنك لو راجعت نفسك

حاول رئيس هذا النادي ضم نادية بنادي المسرح ليكون نادياً واحداً باسم «رمسيس» وأظن أن هذه المحاولة ستفشل. وبديهي أن تكون هذه المحاولة من رئيس نادي رمسيس دليلاً لما لنادي المسرح من حب في قلوب الشعب البور سعدي وما لهذا النادي من قوة تضمحل أمامها قوة «رمسيس»».

وفي سبتمبر ١٩٣٢ نشرت مجلة «الصباح» كلمة بتوقيع «فنان»، قال فيها: «إن نادي المسرح أخرج رواية «ألا مود» على مسرح الألدورادو إلا أن الرواية بدأت ضعيفة حتى النهاية، وقد نسب الذين شاهدوها هذا الضعف للمؤلف كما نسبة البعض الآخر للممثلين. والحقيقة لا هذا ولا ذاك فالرواية سبق أن مثلت على مسرح حديقة الأزبكية مرات، وكتب عنها النقاد المسرحيون بما يعلي من شأنها. وأما الممثلون فقد ظلت الأدوار في أيديهم سبعة شهور وأخيراً ظهرت هذه النتيجة السيئة. الحق أن العيب كله راجع إلى الإدارة الفنية وقد آن لهذا النادي أن يفكر جدياً في إصلاحها إصلاحاً يكفل لرواياته النجاح في المستقبل».

وفي العدد التالي نشرت مجلة «الصباح» رداً بتوقيع «زكي سليمان»، قال فيه: «قرأت في العدد الأخير من الصباح الغراء كلمة لحضرة «فنان» يحمل فيها حملة شعواء على «نادي المسرح». وقد أخذتني الدهشة لما وصلت إلى قوله إن رواية «ألا مود» سقطت

سيد علي إسماعيل



مما سبق نلاحظ أن نادي رمسيس ونادي المسرح هما أهم النوادي المسرحية في تاريخ المسرح ببور سعيد، وأن تألقهما ظهر في عام واحد تقريباً، وهو عام ١٩٣١، رغم أن نادي رمسيس الأسبق ظهوراً منذ عام ١٩٢٦. هذا التقارب والتألق المسرحي جعل المنافسة بين الناديين شديدة، حتى وصلت إلى حد الصراع والهجوم وتبادل الاتهامات طوال عامين! وتاريخياً أقول إن «نادي المسرح» بدأ الهجوم أولاً عندما نشر «علي بدران» في ديسمبر ١٩٣١ كلمة في مجلة «الحسان» عنوانها «نادي رمسيس»، قال فيها: «هذا النادي «عجوز» يتقدم إلى الفناء باستقالة معظم أعضائه البارزين لما يرونه من خمول في أعضائه وفي لجنته الفنية وإسراف زائد في أمواله. ولقد منحه وزارة المعارف العمومية مبلغ مائة جنيه مصري تشجيعاً له كي يحيي فن التمثيل في بور سعيد المحرومة منه ولكن للأسف ذهبت هذه الجنيهاً في عمل مناظر روايتين؟؟ ولقد



ميناء بور سعيد قديماً

إنشائه ثم انفصلوا لاختلافات تافهة وأسسوا ناديهم الحالي. فماذا على أعضاء الناديين لو أخذوا برأينا واندمجوا في ناد واحد وجعلوا أمرهم شوري بينهم؟ إننا نرجو ذلك، ونتجه بهذا الرجاء إلى الراغبين في رفعة فن التمثيل من أعضاء الناديين الكرام وسنرى أثر هذا الرجاء».

وفي العدد التالي من جريدة «كوكب الشرق» وجدنا رداً منشوراً بتوقيع «س»، قال فيه تحت عنوان «أندية التمثيل في بور سعيد»: «سيدى الأستاذ مكاتب الكوكب الفني اطلعت على الكلمة التي نشرتموها بهذا العنوان والتي تعلقون فيها على رسالتي السابقة. وما دمتم قد أفسحتم لنا في الكوكب الأغر مجالاً للكتابة في هذا الموضوع الذي يهتم له الكثيرون، أرى واجباً عليّ أن أضع بين أيديكم موجزاً عن حياة الناديين «رمسيس والمسرح» مراعيًا في ذلك الحقائق الناصعة والواقع الملموس ولكم أن تحكموا لنا أو علينا!! أنشئ نادي رمسيس منذ ثماني سنوات تقريباً واستأجر غرفة أرضية ضيقة في أحد الأزقة بحي العرب، ولم يمنع وجوده في ذلك المكان

إعانتها في السنتين الأخيرتين. لم نكن نحب أن ينسى الأديب «س» هذا أو أن يتغافل عنه. فإذا كان قد أراد أن ينشر دعاية للنادي الذي ينتسب إليه. فأظن أننا لم نخل عليه بنشر ملخص كلمته، ولكننا نريد أن نقول إنه ليس من مصلحة التمثيل في الوقت الحاضر أن تكثر الأندية والفرق التمثيلية في بلد واحد، فإن توزيع المجهودات التي تبذل إنما هو في الحقيقة إضعاف للنتائج المرجوة، والجمهور عندنا ما زال ضعيف الإيمان بقيمة الفنون على العموم وفن التمثيل بوجه خاص، والأديب «س» يعرف ولا شك كيف توزع تذاكر حفلات نادية ونادي رمسيس والصعوبات التي يلاقها أعضاء الناديين في هذا السبيل. ولسنا نعتب عليه حسن نيته لتشجيع «نادي المسرح» بل أننا لن نتردد في نشر كل ما يأتينا عنه من أخبار صحيحة، ولكننا مع هذا نأمل أن يندمج هذان الناديان في ناد واحد يستطيع أن يواجه كل ما يعترض سبيله من عقبات بجهة قوية متحدة، ونحن نعرف أن أغلب أعضاء «نادي المسرح» الذين أنشأوه كانوا قبل أعضاء في نادي «رمسيس» ومن الذين اشتروا في

قليلاً لكانت النتيجة مبادرتكم في إرسال رد على الكلمة المنشورة بالصباح الماضي بإمضاء الدكتور أبو الغيط. ليس بين ممثلينا يا سيدى الدكتور محترفون بل كلنا ونحن من الموظفين هواة نضحي من وقتنا في سبيل نصره المبدأ الذي أنشئ من أجله هذا النادي، وظل قائماً لأن مجاهداً رافع الرأس حوالي العشر سنوات متمتعاً بتشجيع البلدة وعطف الوزارة. وإلا فإني أسأل الدكتور أن يتكرم بذكر هؤلاء المحترفين. تعيينون علينا أن نادينا يظهر على المسرح في كل رواية ممثلين جدداً في حين أن نادينا لا يضم إلا أربعة ممثلين، غريب هذا. فليس الغرض من إظهار الرواية يا سيدى إخراجها (حيثما اتفق) وإنما المبدأ هو إخراجها على الوجه الأكمل، وهذا هو السبب في إنك ترى أبطالنا دواماً على خشبة المسرح وبجانهم أشبالاً مستجدين في أدوار أخرى، رأيتكم حضرتكم تغافلها، ويكفي أن أقول بكل احترام لسيدى الدكتور إن رواياتنا العديدة التي مثلناها بشخصيات كثيرة ينفي ما ورد بكلمتكم. والله أسأل أن يهدينا جميعاً إلى طريق الحق القويم بعيدين عن كل غرض والسلام».

وكتب «يوسف أحمد طيره» - من نادي رمسيس - رداً على رئيس نادي المسرح الذي نشر كلمة - لم نحصل عليها - قال فيها: «قرأت في الصباح - رغم أني طريح الفراش - كلمة وصفني فيها حضرة الدكتور محمد أبو الغيط متورطاً بأنني من أدياء النقد المسرحي، وفاته أنه كثير ما طالبني هو وأعضاء ناديه بنقد حفلاتهم، وقد كنت فيما مضى محجماً عن الكتابة عنها ليقيني أنهم لا يطلبون إلا مدحاً في غير موضعه وظن حضرته أنه يرد قيمة التذكرة التي دفعتها من تلقاء نفسي إلي سيشترى قلمي، وغاب عنه إنني طالما كتبت نقداً مرة عن حفلات نادي رمسيس الذي يفخر حضرته إنني عضو فيه، وليراجع أعداد الصباح السابقة ليرى أنني لم أقصد من قسوتي في النقد إلا الإصلاح. أما أنه كان عضو شرف بلجنة مشروع القرش فليس معنى هذا أن يتكلم حضرته بلسانها، وكان الأولى بذلك أحد الأعضاء العاملين. وليعلم حضرته أخيراً أن نادي «رمسيس» لم يصل إلى قمة مجده إلا لكونه يقدر النقد حق قدره». وكتب أيضاً «يوسف أحمد طيره» في مجلة «الصباح» تحت عنوان «رمسيس والمسرح ببور سعيد»، قائلاً: «نشرت الصباح بعددها الأخير كلمة بإمضاء «مسعد جمعة النجار» العضو بنادي المسرح، جاء بها أن نادي رمسيس طلب أن ينضم إلى ناديه، وأنه وسط في ذلك بعضاً من كبار الرجال يريد بذلك أن يظهر للجمهور أن ناديه أعظم شأنًا من نادي رمسيس وأنها لفرية حقاً أن يدفع نادي المسرح بأحد أعضائه ليقبل من شأن رمسيس بهذه الكيفية إذ إن الخبر الذي ساقه لا يطابق الواقع وإني أتحداه وأتحدى ناديه في أن يذكر لي شخصاً واحداً فقط يكون نادي رمسيس قد وسطه في أمر الصلح فرمسيس بحمد الله غني بأعضائه وجهوده وكفاه فخراً ما وصل إليه من مكانة سامية وأنه النادي الوحيد الحائر لرعاية الحكومة وإعانتها كل عام منذ أنشئت الإعانة».

اكتفت مجلة «الصباح» بما نشرته من كلمات وردود بين أعضاء الناديين، فبنيت الفكرة جريدة «كوكب الشرق»، عندما نشرت موضوعاً بتوقيع «س» تحت عنوان «أندية التمثيل في بور سعيد» في إبريل ١٩٣٣، قالت فيه: «جاءتنا كلمة بإمضاء «س. ببور سعيد» يقول فيها إن بعض الشبان النشطين أنشأوا منذ عامين نادياً أطلق عليه اسم «نادي المسرح»، وأن هذا النادي قام بتمثيل أكثر من ثماني روايات كبيرة، وأن قسم التصوير والحفر في هذا النادي هو الذي يقوم برسم المناظر التي تحتاج لها الروايات، وأن به قسماً للموسيقى وأنه يقوم بإعداد محاضرات عامة يلقيها بعض الأطباء والمدرسين. وكل هذا جميل، وليس أدعى إلى اغتباطنا من أن ينشر فن التمثيل في الأقاليم، ومن أن يهتم الشبان المتعلمون من الموظفين والطلبة بتشجيع هذا الفن والإقبال عليه، ولكن الذي لا نجبه أن يتجاهل الأديب كاتب الرسالة أن في بور سعيد نادياً آخر اسمه «نادي رمسيس» أنشئ منذ عشر سنوات، وأن لهذا النادي مجهداً طيباً وأثراً كبيراً دعياً وزارة المعارف لأن تعطيه جزءاً من

من التفاوت العلمي بين ممثلي الناديين نرى أن الأول لا يمكنه تمثيل رواية يزيد عدد أفرادها عن خمسة أشخاص وهذا ما حدث فعلاً حتى الآن! بينما الثاني أخرج رواية «جاككين» وأفرادها أكثر من خمسة عشر، و«الموظف» وأفرادها أكثر من ثمانية عشر، و«القبلة القاتلة» التي أخرجها النادي يوم ٣ الجاري وأفرادها أكثر من عشرة أشخاص. وليس في نادي رمسيس قسم لفن التصوير ولذا فهو يدفع الثمن غالباً لإيجاد المناظر المطلوبة حتى أنه صرف مبلغ ٢٩ جنيهاً في رسم منظر (صالون اعتيادي) لرواية «كوثر». ولكن نادي المسرح به قسم منظم كامل العدة لتصوير جميع المناظر وأعظمها في وقت يسير (وقد لجأ إليه نادي رمسيس مراراً)، وهذا يوفر على النادي مالا كثيراً ووقتاً طويلاً. بعد هذا أظن إني أصبحت في غنى عن تبيان الفرق الشاسع بين الناديين من الوجهة الفنية والأدبية. أما اندماج الناديين فهو رجاء جميل تشكر عليه حينما تدعو له ولكني أبين لحضرتكم حقيقة الأمر لتعلموا أي الناديين على حق. سعى الساعون لهذه الفكرة في العام الماضي وتألقت لجنة لهذه الغرض من أعضاء الناديين وبعض أعضاء نادي الموظفين، وقد وضعت اللجنة المذكورة اتفاقية مبدئية صودق عليها من جميع أعضائها وتكفل الأعضاء المشتركين من الناديين في اللجنة ببذل الجهود لكي تتحقق الفكرة، وعلى ذلك اجتمعت الجمعية العمومية لكل من الناديين في ديسمبر ١٩٣٢ وقد كنت أول المجندين لهذه الفكرة، وسعى أيضاً حضرة رئيس نادي المسرح الدكتور محمد أبو الغيط لتحقيق الفكرة، وبهذا وافقت جمعيتنا العمومية على مشروع الاتفاقية أما نادي رمسيس فقد رفض رفضاً باتاً الموافقة على المشروع.. فهل يرى سيدي الأستاذ لوماً علينا بعد ذلك. وهناك أمر آخر لا يمكن إغفاله وهو أنه قبل إنشاء نادي المسرح كانت تمر السنة بأكملها على نادي رمسيس لا يخرج فيها إلا رواية واحدة إذا وجد سبيلاً إلى إخراجها، ولما أنشئ نادي المسرح دبت الحماسة في الناديين وتمكن الأخير من إخراج تسع روايات في مدى عامين وأخرج الأول ست روايات في نفس الوقت، ونشط الاثنان في إلقاء المحاضرات التي كان إلقاؤها معدوماً في أول الأمر فلولا التنافس لسار الأول سيرته القديمة ولما تمكن من إخراج رواياته الست في عامين. وليتأكد سيدي الأستاذ إنه إذا تحققت فكرة الانضمام لحل النوم محل كل النشاط ولذهبت الحماسة لانعدام التنافس. وختاماً أرجو من سيدي أن لا يرميني بالتحيز لنادي المسرح ولا يعتب عليّ إغفال ذكر نادي رمسيس لأني وإن أهملت ذكره فقد تعمدت ذلك تحاشياً من إساءة الظن بي إذ ذكرت الحقائق المؤلمة».

آخر مقالة نشرتها جريدة «كوكب الشرق» في هذا الصدد، كانت في مايو ١٩٣٣، عندما نشرت موضوعاً بتوقيع «علي أحمد أبو الريش» من بور سعيد، قال فيه: «ما كنت أريد أن أتحدث عن الأندية التمثيلية في بور سعيد لولا ما بينها من عداً ما كنا ننتظره، أظهرته هذه الحرب الكلامية القائمة بينها والتي نرى شطاياها في الصحف من حين لآخر. وأنه ليؤمني أن تستمر هذه الحرب بين أندية اعتزت مدينة بور سعيد بتكوينها لإحياء النهضة التمثيلية فيها، وكنا نظن أن هذا العداً سيُفضى عليه بمرور الأيام ولكن شيئاً من هذا لم يحدث ورأينا كلمات السباب وعبارات التهكم والشتائم التي لم تكن أبداً فخر مردديها، ولم تكن يوماً قوام صدق أو حجة قائمة على الحق. ولا أريد أن أذكر في هذه العجالة الضيقة كيف تكونت تلك الأندية وكيف كانت في بادئ الأمر مجتمعة في ناد واحد؛ ولكن الذي يهمنى ويهم البلد ويهم أيضاً الأندية نفسها أن يزول سوء التفاهم المستحکم بينها والذي يزداد سوءاً يوماً بعد يوم.... وعسى أن نرى آذاناً صاغية لكلمتنا هذه التي ما دفعنا إلى كتابتها إلا رغبتنا الأكيدة في أن يسود السلام والوثام تلك الأندية التي نتمنى لها كل نجاح».



شعار نادي المسرح

الحقير من أن ينهض حضرة مديره الفني (المدير الفني لنادي المسرح الآن) من تأليف رواية «البربري الدجال» وقد مثلها أعضاء النادي ثلاث أو أربع مرات في شهر واحد، وكان من أثرها أن عمرت خزنة النادي بمبلغ من المال حيث كان الإقبال على مشاهدتها عظيم جد. وانتقل النادي إلى محل آخر أليق بكثير من شغله مكان ذلك سنة ١٩٢٧ وبعد انتقاله انضم إليه بعض العناصر الغربية واستمر النادي يعمل تارة وتارة أخرى حتى سنة ١٩٢٩. وقد حدثت في ذلك العام حوادث كثيرة أرى من اللائق عدم ذكرها وأكتفي بالقول بأنها كانت سبباً في التفريق بين الأعضاء، فاستقال معظمهم وتركوا النادي للعناصر الغربية وما بقى فيه من أعضاء مؤسسين. وفي سنة ١٩٣١ تجددت نفس الحوادث المؤلمة فاستقال الكثيرون منه إذ رأوا أن غيوم الأرستقراطية ظلت وتلبدت في جميع نواحيه وأصبح من المتعذر عليهم إزالة هذه الغيوم الكثيفة، وفكروا في إنشاء (ناد جديد) وكان ذلك قبل أن تقرر وزارة المعارف صرف إعانة للنادي. وفي أواخر سنة ١٩٣٢ انتقل النادي إلى صالة كبيرة بحي الإفرنج وأنفق عليها كثيراً ولم يزل بها الآن (وكان ذلك بعد إنشاء نادي المسرح). أما نادي المسرح فقد تأسس في شهر مارس سنة ١٩٣١ وانضم إليه الكثيرون من أهل العلم والأدب واستمر يعمل في إخراج الروايات وتصوير المناظر وإلقاء المحاضرات وانتقل إلى صالة كبيرة في أوائل سنة ١٩٣٢ ولم يزل بها الآن. وفي نادي رمسيس أعضاء يبلغ عددهم ستين بينهم الطبيب والمدرس والموظف والتاجر إلخ.. بينما يبلغ عدد أعضاء نادي المسرح ستون ومائة بينهم الطبيب والمدرس والموظف أيضاً إلخ.. ولكن الأول لا يتسنى له سداد نفقاته ومصروفاته العديدة من الإيرادات فيضطر للإنفاق من الرصيد الباقي من الإعانة.. بينما يتمكن نادي المسرح من إيجاد مائتي كرسي وبيان ومناظر عديدة من إيراداته عدا المصروفات الأساسية (ولم تصرف له إعانة). ومنذ إنشاء نادي رمسيس لم يمكنه أن يخرج من بين أعضائه ممثلاً جديداً فأعضاؤه الممثلون لم يتبدلوا ولم يدخل عليهم عنصر جديد ولم يزل عددهم خمسة وإني مستعد لذكرهم بالاسم وأتحدى كل من يكذبني في قولي. ولكن نادي المسرح منذ نشأته يعمل على تهرين الأعضاء لاعتلاء خشبة المسرح حتى أصبح عددهم يتراوح بين العشرين والخمسة والعشرين ومعظمهم من حملة الشهادات العالية. فرغماً



بور سعيد قديماً