

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد عوض

السنة الرابعة عشرة • العدد 721 • الإثنين 21 يونيو 2021

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الحبكة.. في مسرح ما بعد الحدائة

بدايات المسرح
المستقل
في مصر

مسرح الدولة
عروض جيدة.. تسويق ضعيف.. لماذا؟

وزيرة الثقافة تسلم شهادات تخرج الدفعة الأولى من «مواهب مصر»

على مسرح متروبول



عبد الدايم: الورشة توصل لجيل جديد من المواهب المسرحية

جانب العديد من الفقرات الغنائية لكوال اطفال الورشة وفقرة تنورة ادتها المتدربة جويرية أحمد طه . يذكر انه وزيرة الثقافة كانت قد اصدرت قرارا بانشاء شعبة مواهب مصر في يناير 2020 وبدات الاختبارات بها على مسرح اوبرا ملك، ثم انطلقت تدريباتها فعليا على مسرح ميامي قبل توقفها في مارس 2020 بسبب جائحة كورونا وتطوير مسرح متروبول ، بعدها تم اعادة الورشة للعمل في نوفمبر 2020 واستمرت حتى نهاية ابريل 2021 .

ساهم في دعم وتحقيق هذا الإنجاز. تضمن الحفل نتاج الورشة عرض «عايزين سلام» إعداد وإخراج حسن يوسف واداء أطفال الورشة ، إضاءة أحمد شحاتة، تدريب وموسيقى وغناء وائل عوض واستعرض مواهب الأطفال في اللقاء بالفصحى والعامية والارتجال والاستعراض والغناء وقدموا من خلاله رسائل هامة تحمل الكثير من القيم السامية منها تقبل الاخر وأهمية الفنون في ارساء الحب والسلام بين شعوب العالم وغيرهم من المثل البناءة الى

سلمت الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة شهادات تخرج الدفعة الأولى من ورشة «مواهب مصر» التي نظمتها فرقة المسرح القومي للأطفال بالبيت الفني للمسرح وذلك بمسرح متروبول وبحضور الفنان خالد جلال رئيس قطاع الإنتاج الثقافي، والفنان إسماعيل مختار رئيس البيت، الفنان محمود حسن مدير المسرح القومي للأطفال وعدد من قيادات وزارة الثقافة .

وفي كلمتها اكدت عبد الدايم السعي بجدية لتفعيل كافة المحاور الاستراتيجية الخاصة برؤية مصر 2030 والمتعلقة ببناء الانسان ومنها اكتشاف وخلق كوادر فنية وابداعية من النشء الموهوبين وصلقهم ورعايتهم ليصبحوا نواة حقيقية لمجتمع يدرك التحديات التي تواجه الوطن ، واضافت ان الورشة توصل لتقديم جيل جديد من المواهب المسرحية قادر على خلق مستقبل مشرق لابو الفنون والارتقاء بفنون المسرح من خلال ضخ دماء جديدة في كافة عناصر المنظومة ، أشادت بمستوى خريجي الورشة وادائهم التمثيلي والاستعراضي المميز .

كما كرمت وزيرة الثقافة 10 شخصيات ساهمت في تنفيذ الورشة وهم الفنانة عزة لبيب مؤسس للورشة ومدير أسبق للمسرح ، الفنان حسن يوسف المدير السابق للمسرح ومدرّب بالورشة، الفنان مناضل عنتر «مدرّب»، الفنان وائل عوض «مدرّب»، الفنان وائل ابراهيم، الفنان اشرف فؤاد، والفنان باسم قناوي «مدرّب»، الفنان احمد يوسف، سامر المنياوي، وعلا عادل.

وعبر الفنان إسماعيل مختار في كلمته عن فخره واعتزازه الشديد بالورشة وأعمالها، مؤكدا أن مشروع «مواهب مصر» حقق نجاحا كبيرا ونتج عنه ابداعات لأطفال يمتلكون مواهب فنية تؤهلهم لأن يصبحوا نجوما في المستقبل ، ووجه الشكر للفنانة الدكتورة إيناس عبدالدايم وزيرة الثقافة والفنان خالد جلال رئيس قطاع الإنتاج الثقافي وكل من

فرقة ثفسوين للمسرح

تنتظر «شاطارا» للمخرج أمين ناسور

يتحدث عن قصص ثلاث نساء هاجرن إلى الضفة الأخرى قسراً يبحثن عن الخلاص المنشود، فيجدن أنفسهن في ملجأ، ربيعة مغربية هاجرت في حاوية، وشاني من جنوب الصحراء هاجرت بدون هوية، وتاليا من الشرق الأوسط هاجرت هروباً من ويلات الحروب وحكم العشائر، ثلاث نساء يتحدثن بثلاث لغات العربية والفرنسية والدارجة الامازيغية يجمعهن مصير واحد ويبحثن عن تغيير أوضاعهن. مسرحية «شاطارا» بطولة أمل بنحدو، قدس جندول، شيماء العلاوي، مصاحبة في الأداء والغناء للفنانة ثيفيور، والأداء الموسيقي للعازف إلياس المتوكل، وضم الفريق الفني والتقني كل من عبد الرزاق ايت باها، رضا التسولي، فاطمة حموشة، عبد الحلیم سمار، محمد أمين البنوشي، كريم اعمو، سينوغراف طارق الريح، تصميم الملابس نورا إسماعيل، ومن تأليف سعيد ابرنوص، ودراماتورج وإخراج أمين ناسور.



تستعد فرقة ثفسوين للمسرح بالحسيمة، تقدم أول عروضها المسرحية بعنوان «شاطارا» الذي يقوم بإخراجها المخرج أمين ناسور، وتعتبر هذه المسرحية هي ثمرة شراكة بين الفرقة والمسرحي الوطني محمد الخامس خلال الموسم المسرحي 2019/2020، إلا ان ظروف الجائحة حالت دون تقديمه في موعده المحدد. وأكد فؤاد البنوشي، مدير فرقة ثفسوين للمسرح، إن الفرقة تعزز تقديم العرض المسرحي في عدد من المسارح الوطنية كخطوة أولى، لافتاً إلى أن الفرقة عملت خلال مدد متفرقة على إعداد وتطوير العمل المسرحي «شاطارا».

وقال المخرج أمين ناسور، مخرج العمل، إن مسرحية «شاطارا» تأتي في سياق مشروع ثلاثية مسرحية مع فرقة ثفسوين، والكاتب المسرحي سعيد ابرنوص، حيث بدأت بعرض «بيريكولا» مروراً بعرض «باركيغ» و«شاطارا» تعتبر أدائية مسرحية مختلفة ومتنوعة تحمل صوت المرأة المعاصرة المهاجرة. وأشار مخرج مسرحية «شاطارا»، إلى أن العمل المسرحي

ياسمين عباس

تتقدم أسرة تحرير جريدة مسرحنا بخالص العزاء

للزميلة رنا رأفت في وفاة المغفور له بإذن الله والدتها ..

سائلين الله أن يتغمده بالرحمة وأن يلهم أسرته ومحبيه الصبر والسلوان

«أنا إنسان»

بمركز شباب ١٥ مايو في يوليو المقبل



أنه يعتمد في رؤيته على توصيل مشاعر الأطفال وفرحهم وحزنهم للناس، مع توجيه رسالة للمتلقين وهي «أنا إنسان زبي زيك».

مسرحية «أنا إنسان» يقدمها مركز شباب 15 مايو، بطولة ياسمين، مؤمن، بسملة، حبيبة، مروان، ريتاج، وسنت، محمد، جوهر، بدر، إسماء، سارة، فاطمة، زياد، شاهيناز، آية، آلاء، عبد الله، أميره، مريم، منى، ملك، وريتا، مدير المركز عاطف عبد الرحمن، مسئول النشاط الفني عبد الوهاب محمد، أخصائية تربوية خاصة فاطمة عرفة، تدريب وإخراج محمود علاء.

ياسمين عباس

تستعد الورشة الفنية لذوي القدرات الخاصة بمركز شباب 15 مايو، لعرض مسرحية «أنا إنسان» للمخرج محمود علاء، خلال شهر يوليو المقبل.

وقال المخرج محمود علاء، إن نتائج الورشة يتم العمل من خلالها على أفكار لعروض مسرحية، وذلك بتدريب ذوي القدرات الخاصة على النطق والحركة، وأيضاً الإرتجال، لافتاً إلى أن تدريبهم استغرق شهرين و=---صاف الشهر.

وأضاف محمود علاء: قمت بتوظيف مشاهد مع أغاني يقوم بتقديمها ذوي القدرات الخاصة خلال العرض المسرحي، وحتى يشعر الناس بمعاناتهم أطلقت على العرض عنوان «أنا إنسان»، مشيراً إلى



في حفل تخرج «ابدأ حلمك ٣»

..وتدشين «ابدأ حلمك ٤»

المسرح المصري، وأوضحت ضرورة استمرار طرح قضايا المجتمع ومناقشتها بشكل إبداعي للتوعية بها باعتبار فن المسرح من أهم وسائل التأثير المباشر على الجمهور، مشيدة بمستوى العرض وصنائه .

وجه الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح الشكر والتقدير لفريق المدربين بالورشة على مجهوداتهم الكبيرة والتي وصلت بالورشة إلي دفعتها الرابعة، مؤكداً على استمرار البيت الفني للمسرح في دعمه لشباب

شهدت الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزير الثقافة مساء الثلاثاء 15 يونيو بمسرح الجمهورية حفل تخرج الدفعة الثالثة وتدشين الدفعة الرابعة من ورشة إبدأ حلمك التابعة لفرقة مسرح الشباب بالبيت الفني

للمسرح، كما شهدت العرض المسرحي Dogs من إنتاج الفرقة للمتميزين من الدفعة الثانية للورشة، وذلك بحضور الفنان خالد جلال رئيس قطاع الإنتاج الثقافي، الفنان الدكتور مجدي صابر رئيس دار الأوبرا، الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح، وعدد من الإعلاميين والمثقفين منهم الكاتب الكبير يوسف القعيد، المخرج الكبير ناصر عبد المنعم، وغيرهم، وذلك وسط إقبال جماهيري كبير في إطار الإجراءات الاحترازية التي أقرتها وزارة الصحة المصرية.

وأشادت الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزير الثقافة بالطاقات الإبداعية للشباب وأضافت أنهم يمثلون امتداداً لأجيال من مبدعي المسرح المصري، مشيرة أن ورشة إبدأ حلمك ترسخ لاستراتيجية اكتشاف ودعم الموهوبين، وأكدت ضرورة دعم شباب المسرحيين وإتاحة الفرصة للمميزين منهم لخلق جيل جديد قادر على استعادة أمجاد





قدم الحفل الفنان أحمد مجدي، و أخرج الحفل المخرج عادل حسان، كما شهدت وزير الثقافة عقب الحفل العرض المسرحي Dogs، و الذي يقدم حاليا على مسرح الجمهورية حتى غدا الأربعاء .

وزير الثقافة: ورشة «ابدأ حلمك» ترسخ لاستراتيجية اكتشاف ودعم الموهوبين

يذكر أن ورشة "ابدأ حلمك" هي ورشة هي ورشة متخصصة لتعليم فنون التمثيل والاداء تقيمها فرقة مسرح الشباب بالبيت الفني للمسرح، يتم التدريب خلالها على فنون التمثيل والإخراج ومهارات الارتجال، الكتابة، الديكور، الأزياء، الغناء والموسيقى والرقص، تستمر الورشة مدة ٦ أشهر، بدأ التقدم للورش من يونيو 2017، يهدف مشروع ورش ابدأ حلمك إلي ضخ دماء شابة في الوسط المسرحي، تم تدريبها تدريب احترافي على يد مدربين متخصصين، حيث وصل عدد متدربي الورشة بالقاهرة حتى الآن إلي ما يفوق الـ 250 متدرب من شباب الفنانين، منهم من بدأ في المشاركة بعروض احترافية داخل البيت الفني للمسرح منهم عرض "بيت الأشباح" من بطولة خريجي الدورة الأولى، و عرض "Dogs" للمتميزين من خريجي الدورة الثانية من الورشة .
العرض المسرحي "Dogs" من بطولة خريجي الدورة الثانية من ورشة "ابدأ حلمك"، تأليف محمود جمال حديني، ديكور حمدي عطية، ملابس أميرة صابر، تأليف موسيقي محمد حسني، استعراضات ضياء شفيق، ماكياج إسلام عباس، فكرة و إخراج كمال عطية.

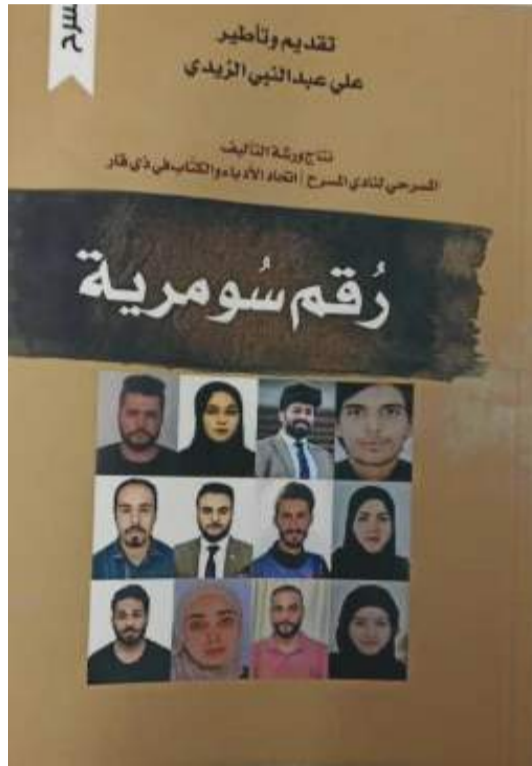
أحمد زيدان

المبدعين من خلال الورش التدريبية أو إنتاج العروض المسرحية الاحترافية التي تعبر عن أفكارهم و إبداعاتهم. وقد سلمت الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزير الثقافة خلال الحفل شهادات التخرج لطلاب الدورة الثالثة من ورشة ابدأ حلمك، كما كرمت عدد من العاملين بفرقة مسرح الشباب تقديرا لمجهودهم الكبير في الورشة، بالإضافة إلي تكريم مدربي الدورة الثالثة من الورشة وهم الفنانة عبير لطفي، الفنان فاروق جعفر، الفنان محمد نبيل منيب، الفنان أحمد مجدي، الفنان فاروق جعفر، و الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزير الثقافة خلال الحفل شهادات التخرج لطلاب الدورة الثالثة من ورشة ابدأ حلمك، كما كرمت عدد من العاملين بفرقة مسرح الشباب تقديرا لمجهودهم الكبير في الورشة، و الفنانة الطليعة، و الفنان سامح بسيوني مدير فرقة مسرح الشباب،



رقم سومرية «حبل سرى لن ينقطع»

للكاتب علي عبد النبي الزيدي



كتاب «رقم سومرية (حبل سرى لن ينقطع)» للكاتب المسرحي العراقي علي عبد النبي الزيدي هو نتاج ورشة التأليف المسرحي التي نظمتها اتحاد الأدباء والكتاب في ذي قار- نادي المسرح مطلع عام 2021، وقد أعلن أن هذه الورشة ستستمر لثلاثة أيام فقط، ولكنها استمرت لأكثر من ثلاثة أشهر بالاتفاق والمساعدة من الاتحاد والنادي.

وقال الكاتب علي عبد النبي الزيدي: كنت أتواصل مع شباب الورشة بشكل يومي تقريباً عن طريق كروب الوتساب وسواها من وسائل الاتصال الأخرى. ومنذ اليوم الأول من ورشة التأليف أشرت لهم: (بأنني أحلم أن نخرج بكتاب يحتفي بنصوصكم في داخله) كنت أرى السعادة بارزة في عيونهم أن يتحقق هذا الحلم الجميل، ليكون هناك كتاباً مشتركاً يضم الجميع بنصوصهم المسرحية التي أردتها قصيرة كـ (بروفة) أولى لنصوص قادمة لهؤلاء الشباب الذين أرى فيهم كتاب مسرح قادم خرجوا من معطف مدينة الناصرية جنوب العراق.

وأضاف الكاتب علي عبد النبي الزيدي: أن تلك المدينة السومرية الموهلة بالقدم والجمال والألق خرج منها عنوان الكتاب أيضاً بوصفه يضم رقماً سومرية هي تلك النصوص، ذلك هو الحلم رغم صعوبة تحقيقه والمتاعب والجهد اليومي بالنسبة لي، ولكن أصبح الآن حقيقة أشعر معها بسعادة لا توصف يستحق عشرات الساعات التي قضيتها برفقته، خاصة وأنني أطرح سؤالاً دائماً بمناسبة وغيرها: هل سيأتي بعدنا جيل كتاب مسرح في العراق؟ كيف يفكر؟ ما هي درجات وعيه وخياله؟ وقدرته الفائقة على استيعاب ما يحدث من مشكلات وقضايا كبرى داخل الوطن والعالم؟ وامكانية هذا الجيل أن يكون مختلفاً بواكب حركة الحياة الجديدة وتعقيداتها وأزماتها المتواصلة؟ كل تلك هي أسئلتني المستمرة والباحثة عن أجوبة.. ربما أجابت عنها هذه الورشة بشكل دقيق ليصعد عندي منسوب الأمل بجيل قادم مع تفاوت مستويات الوعي والخيال وهذا أمر طبيعي.. هو أصلاً عاشته الأجيال التي سبقتنا ونعيشه الآن.

وتابع: لم أكن أريد - كعادتي - لهذه الورشة أن تكون تقليدية صاخبة بمقولات وظيفية.. بمعنى تلك الشعارات والآليات المستهلكة التي لا يمكن لها أن تنمّي الوعي

أشير لها داخل الورشة، لم تكن بالمهمة السهلة محاولة أن تُخرج الكاتب المسرحي من أرواحهم بعملية قصيرة كما أظن وتجعله فاعلاً ومتحرراً باتجاه انتاج نصوص قادمة. ومن هنا أقول بصوت عالٍ: إنها بروفتنا الأولى. ووجه الكاتب المسرحي العراقي، الشكر لاتحاد الأدباء والكتاب في ذي قار، قائلاً: لا يسعني إلا أن أشكر بشكل كبير اتحاد الأدباء والكتاب في ذي قار متمثلاً برئيسه الشاعر علي الشيال والأصدقاء في نادي المسرح، والكاتب والمخرج المسرحي عباس منعر رئيساً وعضوية الصديق عباس كاظم وعلي خضير، وهم رجال مسرح علي مستوى الإخراج والتمثيل، هؤلاء كلهم كانوا على قدر كبير من التعاون والروعة والجمال داخل الورشة.

وأشار الزيدي، إلى أن الكتاب يضم النصوص التالية، منها: (نعل ابراهيم) لـ محمد غالب تركي، (حارس القمامة) لـ علاء، (ترنيمه) لـ صمود كامل خلاوي، (مسرحية ردهة 1400) لـ علي السهر، (حياة جديدة) لـ بنين شعيب، (أنا صورة) لـ محمد قاسم عطيه، (الجنة سجنًا) لـ سحاب رزاق ماضي، (بين موت وموت) لـ مرتضى عوده، (حلقة عنق) لـ نغم عدنان ناجي، (حرب البطاقتين) لـ حسين أباد، (رماد وردي) لـ حسين حيدر شاكر، و(سكون بالأحمر فقط) لـ علي سمير جاسم.

ياسمين عباس

والخيال عند المشاركين، وتضيّعهم في تفاصيلها وتفرداتها المعقدة، لذلك لم أكن أرغب بالتحدث عن ما هو بديهي والذي يمكن ايجاده في مواقع الانترنت وقراءته والاستفادة منه دون الحاجة لـ محاضر أو مؤطر لهم، كنت أريد لنفسي ككاتب مسرحي أن أكون على قدر كبير من الاستفزاز لهم، أن يسمعوا شيئاً جديداً فيما يتعلق بروح الكتابة للمسرح وسريتها، منطلقاً من تجربتي الشخصية في هذا السياق، هكذا أفكر.. وأريد بذلك أن أجعل (الخيال) عندهم يستيقظ من سباته، وينمو بعد أن أضغهم على الطريق الذي أراها صحيحاً، ففي داخل كل انسان وعاء لا حدود له يمتلئ بالخيال ولكنه ساكن بحاجة الى من يحركه ليس إلا.. هذا الخيال بوصفه أهم أداة لفعل الكتابة بشتى أجناسها ودونه لا يمكن أن تكون كاتباً مهماً ومختلفاً.

وأردف: وفي حالة أنك وصلت لتلك المرحلة التي ترحل فيها كله تصورات للخيال.. لحظتها سيرى الكاتب الأحداث التي يعيشها بشكل مختلف تماماً، ويذهب لما هو أبعد لقراءة هذه القضايا، تلك كانت مهمة أولى لهذه الورشة باتجاه الاكتشاف والتعرف على أكثر من ثلاثين شاباً ربما أغلبهم ألتقي بهم للمرة الأولى، بعضهم يلتزم الصمت ويصغي والآخر كثير الأسئلة التي أحاول الإجابة عنها ووضوح ماذج لنصوص كتبها وأخرى عالمية أو عربية لتكون تطبيقية على الآراء والتصورات التي

فرقة الجيزة المسرحية..

تدعو للسلام وتدين إراقة الدماء بكل زمن في «أوبسيدو»



السعيد منسي: أوبسيدو يقدم رحلة جديدة في أعماق

النفس البشرية تدين القتل في كل مكان وزمان

أثر الفراشة

وقال المؤلف «محمد هلال»: نقدم عرض «أوبسيدو» إعداداً عن رواية «حصار لشبونة» التي تقدم هذا الحدث التاريخي حيث حصار لشبونة الذي مثل جزءاً من معارك أزمة ١٣٨٣-١٣٨٥ وهي جزء من حروب مئة عام من ذلك الصراع الطويل بين فرنسا وإنجلترا ووفي الفترة الزمنية التي تخص ذلك الحدث، والعرض تجربة جديدة تمثل محاولة لإعادة قراءة التاريخ لأحداث مهمة في حياة البشرية وخصوصاً العصر الحديث، والمسرحية في إطارها العام مستوحاة من «بطل رواية» حصار لشبونة وهو المصحح اللغوي ومحاولته لتغيير ومنع أحداث وجرائم كبرى قام بها الإنسان أملاً من هذا المصحح اللغوي ألا تراق دماء الأبرياء وزهق أرواحهم في كل عصر قادم». وأوضح «هلال»: كانت مرجعيتي وأنا أقوم بكتابة الإعداد للنص «نظرية أثر الفراشة»، والتي تعني تتابع أحداث كبيرة وعظيمة بالعالم إثر حدث ما صغير فالنظرية قائمة على حركة جناح بسيط للفراشة ومن ثم تحدث أحداث كبيرة، وتناقش فكرة ما الذي أدى إلى القتل من بداية رحلة الإنسان على الأرض، وأضاف «هلال» أن «أوبسيدو» كلمة لاتينية تعني يقتل أو القتل، ورسالة العرض تتمثل في طرح التساؤلات العديدة وإعمال عقل المتلقي نحو سلوك القتل بكافة صورته وأشكاله على مر العصور. والأزمة ومختلف بقاع كوكب الأرض ونقدم الأحداث والجرائم التاريخية في العرض بدراما غير



أيضاً إلى إثارة التساؤلات بعقل المتلقي وتحقيق الدهشة له ومن ثم التساؤل والتأمل بالحياة من جديد وبكل خطوة يسلكها، وبهذا يقدم فن المسرح رسالته.

قدمت فرقة قصر ثقافة الجيزة المسرحية العرض المسرحي «أوبسيدو» للمخرج السعيد منسي بمسرح مركز الجيزة الثقافي ضمن فعاليات الموسم المسرحي ٢٠٢٠-٢٠٢١ للإدارة العامة للمسرح، وقد التقت مسرحنا بفريق العرض لتتعرف على ملامح وسمات تجربتهم الجديدة.

لماذا يقتل الإنسان؟

قال المخرج «السعيد منسي» دائماً ما أبحث عن النص الذي يحمل الفكرة التي تجذبني، وأسعى لتقديمها وتجعلني أختار نصاً يحمل أفكاراً مغايرة مختلفة وهذه المرة الثالثة التي أقدم فيها عرضاً مسرحياً عن إحدى الروايات من عالم الأدب الكبير، وأجد أن الكاتب والروائي «خوسيه ساراماغو» يتجه دوماً بمؤلفاته نحو محاكاة النفس البشرية ويهتم بكل ما تحمله في دواخلها، وكتابات «ساراماغو» مختلفة تماماً عن غيره ممن يكتبون في هذا الصدد، وأوضح «منسي» أن العرض يهدف إلى إدانة سلوك «القتل» والصور العديدة له على مر الأزمان وفي كل مكان بكوكب الأرض فجرائم القتل برحلة البشر تؤدي دائماً إلى دمار الكون كله، كما يطرح العرض المسرحي «أوبسيدو» العديد من التساؤلات من بينها (ماذا قدم الإنسان منذ بداية الحياة بكوكب الأرض من محاولات للإعمار، ولماذا يسعى الإنسان لارتكاب جرائمه المتعددة التي تعمل على انتشار الفساد، وما الذي يجنيه من ذلك في المستقبل، ولماذا يحمل بداخله تهافتاً كبيراً لتحقيق أطماعه البشرية، وأكد «منسي» أن الرؤية الإخراجية تتمثل في توصيل رسالة العرض للجمهور وأن يُدرك المتلقي كل رسائل العرض الكامنة في الحوار ومختلف مفردات العرض، وما ترمز إليه ويهدف العرض



مباشرة للمتلقي.

من حكاية وفي كل الحكايات شير واحد فقط وهو الرسول وعمله دائماً يختص بالتفاوض وفي مفاوضاته هناك حل واحد يتمثل في الموافقة وتحرير العقد والامتثال لشروط العقد وغير ذلك فلا نجد حلاً غير الموت، واستكمل السيلسلي: تمثلت صعوبة الشخصية الدرامية «الرسول» بالعرض في القدرة على المعاشية لعصور مختلفة حيث التنقل بين الأزمنة فنجد محاصراً لتبرونا، ومن ثم أجاسا ثم نجده يصل للهند، فهذه الشخصية تمثل كل مغتصب للأرض على مر الأزمنة المختلفة والتاريخ وهكذا يسلك مسلك المحتل المغتصب ويسير في الحياة كأنه صاحب الأرض فشعاره (ارحل وارك أرضك أو ادفع الثمن وفي هذا الخيار الآخر يكون الثمن المدفوع لهذا المحتل غالباً جداً ويتمثل دور ذلك المغتصب في إزهاق حياة كل من يرفض أن يُوقع على المعاهدة بالتعايش أو الاستسلام، وأوضح السيلسلي أن تقديم هذه الشخصية كان أمراً غير هيناً وصعباً وكان عليه دراسة مختلف الحقب الزمنية التي يتنقل بينها وهو يقوم بتقديم شخصيته التي تقدمها الرواية، غير أنه كان سعيداً بذلك البحث عن سمات وملامح الشخصية

ومن قبل ذلك تسليم غرناطة للأسبان وحادثة إبادة الهنود الحمر وتأسيس الأمريكيتين، وانفجار قنابل هيروشيما ونجا زاكي وهجرة الشعب السوري من بلاده، وفي ذلك يحاول «ريموند» الوقوف على كل البدايات ومن ثم التغيير في الأحداث ولكنه يفشل في ذلك فتشير عليه أخته أن التغيير يكون من البداية فيجد أن بداية معرفة الإنسان بالقتل هي الحادثة الأشهر والأولى في تاريخ البشرية حيث قتل قابيل لأخيه هابيل ونعود لتساءل ماذا لو لم يقتل قابيل هابيل في بداية رحلة الإنسان على الأرض؟ هل كان قد عرف الإنسان القتل يوماً ما قبل ذلك؟ هل الإنسان هو أصل كل شر على الأرض؟ ويكتفي ريموند في عالمه بخلق دراما موازية ومغايرة في التفاصيل وأسماء المدن ويقدم الأحداث مغايرة بصورة غير مباشرة غير أنه يركز على إدانة جميع جرائم القتل الكبيرة بمراحل التاريخ المختلفة.

المحتل المغتصب

وقال محمد السيلسلي: نقدم بالعرض المسرحي «أوبسيدو» أكثر

العزلة والاضطراب النفسي

فيما قال «محمد شحاتة»: أقدم شخصية «ريموند» التي تعيش بالعرض في سنة ٢٠٠٣ بأمریکا وهو كاتب ومصحح لغوي في دار نشر كبيرة مهمتها مراجعة الكتب التاريخية والأعمال الوثائقية قبل نشرها وتوزيعها للجمهور، وبأحداث العرض يعيش «ريموند» بحدث جلل صادم في حياته وهو وفاة شقيقته نتاج انفجار برج التجارة العالمي في الولايات المتحدة بعام ٢٠٠١ وهو الحدث المعروف بـ «١١ سبتمبر» وقد كانت هذه الأخت تعمل بموقع الحادث، وكان «ريموند» من قبل يُعاني من أمراض نفسية لمعايشته للعديد من المشكلات الناتجة عن الاضطرابات المتعددة في العلاقات بأسرته في طفولته؛ ومن ثم استقل في صباه عن أهله وعاش بعد ذلك بمفرده منعزلاً عن أسرته وأدى ذلك لإصابته بعدم الاتزان مما دفعه يتردد دوماً على طبيب نفسي ليعالجه من الاكتئاب الشديد الذي أصابه ودفع به هذا إلى أن يستكمل العيش في عزلة، وبعد حدث وفاة شقيقته «ريموند» يتفاجم مرضه، نتاج إهماله لنفسه وتراجعته عن تناول دوائه ويصاب بالهذيان والهلاوس السمعية والبصرية ولا يتقبل عقله حدث وفاة أخته ومن ثم بدأ يشكك دائماً في غيابها ووجودها فيقع ريموند في حصار السؤال الرئيس (ماذا لو لم يحدث هذا الحادث، ولم يمت أحد به، ومن ثم لم يفقد أخته) وتحاصر «ريموند» الأسئلة، ولاهناً يبحث عن كل سبب أدى لذلك الحادث فيستكمل «ريموند» حياته وهو يُفكر في اتجاه نظرية «أثر الفراشة» وأن كل حادثة في العالم كان سببها «شرارة صغيرة» بدايتها أشبه برفرفة جناحي الفراشة ومن ثم ينتج هذا الحدث الصغير أعاصير وأحداث كبيرة.

ريموند مصحح التاريخ

وأوضح «شحاتة أن» ريموند» كان يعمل مصححاً للغة في دار نشر للكتب التاريخية لكنه يدخل في دوامة فانتازية مع الفراشة التي كانت آخر هدية من قبل أخته له فيفكر في تصحيح الأحداث والجرائم التاريخية وتنميقها بالكتب أملاً منه ألا تحدث الحادثة التي أودت بأخته فيأمل ألا تكتمل كل أحداث تؤدي بقتل أي إنسان مروراً بالقضية الفلسطينية وجرائم الاحتلال الصهيوني





قصصًا من قلب التاريخ ويعيد قراءته على مدار العصور رافضًا كل الحروب وإيذاء النفس البشرية.

سارة ومرارة الفقد

وأوضحت "إيمان سمير" أنها تقدم بعرض "أوبسيدو" شخصية سارة اليابانية بائعة الأقمشة والملابس، التي تترك ابنتها "سيتشي" مع الجد ليرعاها، وتسافر بعيدًا عن بلادها أثناء الحرب لتحقيق حلمها بالحصول على المزيد من المال حيث تتمكن شراء ماكينة خياطة حديثة لتعمل عليها في تفصيل الكثير من الأقمشة التي تبتاعها غير أنها تعود بالمال لليابان لتجد بيتها قد أصبح ركامًا وحطامًا وفقدت ابنتها ووالدها نتاج حادث القصف الذري الشهير على مدينتي «هيروشيما وناجازاكي» نتاج الهجوم نووي الذي شنته الولايات المتحدة الأمريكية ضد الإمبراطورية اليابانية في نهاية الحرب العالمية الثانية فتستكمل حياتها في ألم كبير وحصار مرارة الفقد .

العرض المسرحي "أوبسيدو" من تمثيل محمد شحاتة، ماريان سامي محمد وائل، محمد السليسي، باسم مجدي، مونيكا هاني، رنا فتحي، إيمان سمير، عبد الرحمن محمود، محمد وائل، أسماء البلتاجي، هند الفوي، نانسي عادل، هاني ماهر، ندى زكريا، عبد الفتاح محمد الدبركي، محمود الغندور، محمود الرفاعي، هند الضوى، مرام رجب، حسين الأسواني، إسلام سعيد، مؤمن الشافعي، مع مشاركة الطفل آدم حسن، والعرض من تصميم جرافيك ومؤثرات بصرية ودعايا محمد البدي، ماكياج زينة علي مصطفى أكسسوار ناريمان الملا، آية سامح، تصميم إضاءة عز حلمي، تنفيذ إضاءة عز الدين حافظ، تصميم ديكور وملابس أحمد جمال، تنفيذ ديكور المهندس بيتر فتحي، والمهندس مصطفى إبراهيم، شارك في التنفيذ نوران علوان، ياسمين هاني، نورهان حسام، ندى وائل، ناريمان محمد، آية سامح، تنفيذ ملابس إيمان إسلام، وإدارة مسرحية صافيناز محمد، مدير خشبة المسرح مؤمن الشافعي، هيئة الإخراج محمود الرفاعي، كريم الريفى، كاميليو، مخرج منفذ فاطمة عصمت.

العرض المسرحي «أوبسيدو» عن رواية «قصة حصار لشبونة» لخوسيه سارماغو» تأليف محمد هلال، ومحمد السباعي، تأليف موسيقي دكتور/صادق ربيع، والعرض للمخرج السعيد منسي. «أوبسيدو» قدمته فرقة قصر ثقافة الجزيرة المسرحية بمسرح المركز الجزيرة الثقافي بفرع ثقافة الجزيرة بإقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد من إنتاج الإدارة العامة للمسرح التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

همت مصطفى



يحاصرها، بينما لا تتمنى غير الأمان لأسرتها، وأضافت «ماريان» أن شخصيتها الدرامية سارة» في «أوبسيدو» مختلفة تمامًا عن كل الشخصيات التي قدمتها من قبل بالمسرح وهي بالواقع لم تتعرض لضغوط نفسية تتشابه مع ما تقدمه بالعرض حيث شعورها المستمر بالقلق و الخوف والحياة التي تحاصرها في دائرة كبيرة من الهلع والخطر، و أن قصتها هي وأسرته ضمن حكايات عديدة بالعرض المسرحي تستعرض مظاهر العنف وقصص الحروب التي تملأ الكون بالقسوة والعنف ولا تجني الشعوب من أية حرب إلا إراقة دماء الأبرياء وإزهاق أرواح الكثير، ويقدم العرض حكايات منفصلة مرتبطة ببعضها البعض تؤكد وحشية الحروب على الشعوب ويدين العرض كل حرب وسلوك القتل بكل زمن ومكان وذلك ما نتمنى جميعًا بالعرض أن يصل للجمهور، وهو يقدم

ومذاكرتها جيدًا وممتنًا بالمناقشات العديدة حول الشخصية مع مخرج العرض وكذلك لتوجيهاته ومن ثم تقديم الشخصية مناسبة لفلسفة العرض ورؤيته.

سارة.. حصار الحرب والهلع

فيما تقول ماريانا سامي : أقدم شخصية سارة غسان من مدينة تريونا بصقلية في إيطاليا بأحداث العرض وهي زوجة وأم تتسم بسمات الأم الحنون التي تخاف دومًا على ابنها وزوجها من أي سوء حيث يعيشون أثناء الحرب والحصار لبلادهم بأحداث عرض «أوبسيدو» ولا تملك سارة غير ذاك الشعور المستمر بالخوف الذي يصل إلى الهلع على أسرتها ولكنها تتسم بالحكمة والقوة، وليست تابعة لمن حولها ولها رأي فيما تعيشه غير أن الخوف الكبير

حصل على أفضل نص بجائزة ساويرس..

فيصل رزق: «حكايات الأراجوز» نص مصري يحمل الطابع الشعبي



فيصل رزق ، خريج كلية التجارة جامعة عين شمس ، و طالب بالمعهد العالي للفنون المسرحية قسم الدراما والنقد . له العديد من الأعمال كدراماتورج منها رغبة تحت شجرة الدردار والغرفة وسبارتاكوس وهبط الملك في بابل والعش «عن بيت الدمية»، كما حصل على العديد من الجوائز منها أفضل نص مركز ثالث في مسابقة إبداع ٢ على مستوى كل المعاهد والكليات المصرية عام ٢٠١٣ عن نص «المولد» وأفضل نص مؤلف في جامعة عين شمس في نفس العام وعن نفس النص، كما كان ضمن القائمة القصيرة لأفضل نص مسرحي عربي موجه للبالغين في مسابقة الهيئة العربية للمسرح عام ٢٠١٢ عن نص «العهد المفقود»، من أعماله المسرحية المؤلفة: العهد المفقود وسؤال وتائه على خط النار والمولد ومونودراما المفقود ورحلة ورقة وصانع السعادة والبلدة الصامتة ومائدة عيد الفصح، وحكاوي الأراجوز الذي حصل على المركز الأول بجائزة أفضل نص مسرحي في جائزة ساويرس الثقافية في دورتها الأخيرة، عن الجائزة وأشياء أخرى كان لـ«مسرحنا» معه هذا الحوار.

حاوره: إيناس العيسوي

معرفتهم بالهدف من حكاية «الحواديت» بالنسبة لـ«عربي»، و هو حكي حكايات الأبطال، لتظل بطولتهم و لا تنتهي. أقتعوه أن قصة أبو زيد لن تنتهي وستظل في ذاكرة الناس، ولكن هناك حكايات وأبطال لا يعرفهم الناس بعد، وبدأو في حكي حكاية بطل آخر مات وسيرته دُفنت معه، وطلبوا منه تغيير شكل الحكاية وتمثيلهم للحكاية كمثلين من خارج العربة وليس كدمى داخل العربة.

يبدأون في حكي حكاية «الحسين» وهو شاب من العراق جاء إلى مصر ليدرس في الأزهر الشريف، وتدور الأحداث لتظهر

-حدثنا عن النص .. فكرته ومتى كتبته وظروف كتابته؟

النص يبدأ بفرقة أراجوز «عربة أراجوز بها دميّتين» يمتلكها «عربي» وزوجته، يقدمان من خلالها حكاية أبو زيد الهلالي والزناى خليفة، تتمرد الدمى على صاحبهم ومُحركهم «عربي» رافضين تقديم تلك الحكاية، ويخرجون من العربة ويصبحون ممثلين وليسوا مجرد دمى، مع احتفاظهم بملابسهم كدمية أراجوز، ثم يقترحون على «عربي» أن يقدموا حكاية أخرى بعد

-هل هذه هي أولى مشاركاتك في تلك المسابقة؟ ولماذا تقدمت للمشاركة فيها؟
هذه ليست أول مشاركة لي في المسابقة، فقد شاركت فيها قبل ذلك منذ ما يقرب من ثلاث سنوات بنص «البلدة الصامتة» ولكن لم يحالفني الحظ وقتها بالفوز، وفي السنتين الماضيتين لم أقدم بسبب مواعيد التقديم، أما هذه الدورة فالتقديم فيها كان أونلاين، وهذا شجعتني أكثر على أن أشارك والحمد لله حصلت على المركز الأول بنص «حكاوي الأراجوز».

توفيق الحكيم وسعد الله ونوس، ومع احترامي الشديد لكل الكُتاب الكبار، ولكن نحن من نحتاج أن نظهر الآن ونقدم مسرحنا بأفكارنا نحن، لا أعرف أين المشكلة هل المخرجين لا يرغبون في التعاون مع كُتاب جدد؟! سؤال يحتاج إلى إجابة حقيقية. أما ورش الكتابة فهي فكرة جيدة جدًا وبخاصة لمن يرغب في التعلم من البداية، لكي يعرف أن يُكوّن الدراما، ولكن الأهم أن يكون لديه موهبة، لأن للأسف في كثير من الأحيان ورش الكتابة تتحول إلى «سبوبة» مجرد كسب مادي فقط للمؤلف. يجب أن يكون المؤلفين أمناء مع المتدربين، فليس عيبًا أو تقليدًا من المُدرب أن يخبر المتدرب أن ليس لديه الموهبة، والمشكلة أنه فيما بعد يخرج المتدرب ويكتب في سيرته الذاتية أنه قد أخذ دورة تدريبية مع الأستاذ... الذي قد يكون قامه كبيرة جدًا، وبذلك يُخرج متدربين ينتسبون إليه وهم عديمي الموهبة، مُعتقدين أنهم كُتاب!، أتمنى فيمن يقوم بالتدريب في ورش الكتابة ان يكون أمينًا مع نفسه أولاً ويعطى كل ما لديه من معلومات، وفي نفس الوقت يكون أمينًا مع المتدرب، وفي حالة عدم وجود الموهبة ينصحه بأن يختار مجالًا آخر، وهذا ليس عيبًا.

هل لدينا أزمة في النصوص المسرحية الجديدة؟

لا توجد أزمة، بالعكس دائمًا أجد مؤلفين كثيرين جديدين في مسارح الهواة، لدينا في قسم النقد والدراما في المعهد مؤلفون جيدون، لدينا أقسام النقد والدراما في كليات مختلفة تُخرج مؤلفين جديدين ومختلفين. ولدينا مؤلفين في مسارح الهواة كثيرين جدًا وجيدين، ولا أدري لماذا لا يصلون إلى مرحلة الاحتراف!؟

- ما هي أبرز قضايا ومشكلات الكُتاب؟

تظل المشكلة الأكبر للمؤلف المسرحي، أن يُقال أنه غير متواجد، بينما هو حاضر بالفعل، من يقول أن ليس لدينا مؤلفين جُدد، هو الذي لا يبحث عنّا، المخرجون يحتاجون أن يبحثوا عن المؤلفين الجدد، وسيكتشفون أن هناك مؤلفين كثيرين حصداوا العديد من الجوائز الدولية. نحتاج أن يهتم الإعلام بنا أكثر من ذلك، وأن يكون هناك اهتمام بإظهار مسرح الهواة كي يرى المخرجون أن هناك مؤلفين مسرح شباب كثيرين متميزين، يكتبون أفكارًا غير تقليدية تستحق أن تقدم في مسارح الاحتراف. لم أرى مؤلفين جدد قدموا أعمالهم في مسرح الدولة إلا نادرًا. كذلك

للأسف لم يعد هناك حضور لنشر المسرح، على سبيل المثال توفيق الحكيم، كان يكتب مسرحًا للقراءة. كما كان الناس يقرأون المسرح، في كتب، أو في أعداد الجرائد مثل «مسرحنا» وهذا كان يحدث في جميع الجرائد وليس الجرائد المتخصصة فقط كـ«مسرحنا»، كانت المسرحيات تُنشر في الأخبار وروز اليوسف، في ذلك الوقت كان لدينا مؤلفين مسرح كثيرين مشهورين، لأن الإعلام كان يهتم بهم و كان الوسط الثقافي متقبلًا لفكرة أكثر من الآن.

- من هم الكُتاب الذين تأثرت بهم؟

الأستاذ محمود جمال حديني، هو أستاذي وأول من شجعني على الكتابة واكتشف موهبتي، وهناك العديد من الكُتاب المصريين والعالميين الذين تأثرت بهم منهم الأستاذ توفيق الحكيم، على الرغم من إن مسرحياته تُقرأ ولا تُمثل، ومن المسرحيين العالميين الذين تأثرت بهم الرائع فريدريش دورينمات، لأن موضوعاته مختلفة، وطريقة كتابته ممتعة.

- ما الجديد لديك الفترة القادمة؟

ليس هناك ملامح واضحة حتى الآن، كلها مشاريع تحت الكتابة، ربما أكثر تلك الأشياء وضوحًا حتى الآن، مشروع فيلم اسمه «ممنوع الدخول» أشارك في كتابته مع المؤلف محمد عبد الله.



المخرجون ليس لديهم جرأة البحث عن كتاب جدد ويفضلون الباهز

المسرح محدودة جدًا، وربما تفتقد القيمة المالية للجائزة، حتى مسابقات المسرح الخارجية «الدولية» هي الأكثر والأشهر، تقريبًا لا يوجد مكان أو مؤسسة ثقافية يقدمون جائزة للمسرح بها دعم مالي جيد مثل جائزة ساويرس الثقافية. لا أعرف جوائز أخرى في مصر خاصة بالتأليف غير جائزة مؤسسة ساويرس وجائزة إبداع التي لا تستطيع أن أشارك فيها بسبب أن عمري تعدى السن المسموح لهذه الجائزة، وفعليًا لا أعرف أي جائزة في مصر خاصة بالتأليف فقط، غير مرة واحدة في إحدى دورات المهرجان القومي. للأسف الدول العربية مهتمة بذلك بشكل أكبر بكثير، ومصر تحصل كثيرًا على تلك الجوائز العربية، فعلى سبيل المثال في العام الماضي في مسابقة الهيئة العربية للمسرح في الشارقة، مصر اكتسحت الجوائز الثلاثة الأولى. نحن لدينا مؤلفين جديدين جدًا، ولكن للأسف أعمالهم لا تُنتج، لأن الإنتاج محصور ما بين القطاع الخاص في المسرح الكوميدي، ومسرح الدولة الذي في الأغلب يكون مقتصرًا على مخرجين محددين يعملون على نصوص قديمة ونادرًا ما يتجهون لأخذ نصوص جديدة، ليس لدينا مخرجين كثيرين لديهم الرغبة في أن يجربوا نصوصا لكُتاب جدد، نحن كشباب كثيرين جدًا وللأسف لسنا معروفين، ومع ذلك المسرحيون يشكون دائمًا أن لدينا نقص في النصوص الجديدة.

- ما رأيك في المستوى العام للكتابة المسرحية الآن؟ وما رأيك في دورات تعلم الكتابة وما الذي نحتاجه أو نفتقده فيها؟

الكتابة المسرحية في مصر الآن جيدة جدًا، فكما ذكرت سابقًا لدينا عدد كبير من شباب الكُتاب المتميزين، حتى مسارح الهواة ممتلئة بنصوص مؤلفين شباب بها أفكار مختلفة عن المسرح التقليدي أو المتعارف عليه، ولكن هذا لا يحدث إلا على نطاق ضيق جدًا، للأسف لا توجد وسيلة تواصل حقيقية بين الكُتاب والمخرجين، ففي مسارح الدولة الاعتماد الأكبر يكون على النصوص العالمية أو النصوص المتعارف عليها لكُتاب كبار مثل

الحكاية بعض الصراعات الإنسانية والاختلافات الفكرية، تلك القصة يتخللها بعض الوقفات الكوميديّة الساخرة من خلال الممثلين الأراجوزات، وتستعرض الحكاية فكرة اختلاف وجهات النظر دون خلاف، وأن الناس تحارب من أجل القوة والنفوذ والموارد وأشياء أخرى، ولكن لكي يكون الإنسان بطلا شعبيا، يجب أن يُحارب من أجل وطنه، وهنا يطرح العرض أسئلة مباشرة للجمهور من خلال ممثلي العرض: هل الوطن مرتبط بالجنسية فقط؟ أم الوطن هو ما تعيش فيه؟ وماذا يمثل لك الوطن؟ وفي النهاية يعود الممثلين إلى المنصة مؤكدين أن الحب بكل أشكاله هو ما يجعل الإنسان يُحارب من أجل وطنه، ويموت «الحسين» في نهاية العرض، و يظل خالدًا في ذاكرة الناس من خلال الحكى. فكرة النص بدأت في كتابتها عام ٢٠٢٠، قبل وباء الكورونا، كنت أبحث عن فكرة نص مصري يحمل الطابع الشعبي دون أن يحمل معان سامية فقط، كنت أرغب في عمق أكثر من ذلك، وفكرة الأراجوز جاءت لي من كون الأراجوز هو بداية الظواهر المسرحية في مصر والوطن العربي بأكمله، مع خيال الظل، لذلك قررت أن يكون الأراجوز هو وسيلتي في التعبير حيث اعتمد على الجزء الساخر من الأراجوز للتعليق على الأحداث، وقد تعمدت أن أجعل «عربي» يُكمل حكايات الأراجوز في النص ويتحدث بلسان الأراجوز، وهو لسان الشعب المصري الذي يسخر بقوة من الأحداث، ولأنه من الناس فالناس تصدقه.

- هل سيتم إنتاج «حكاوي الأراجوز» قريبًا على المسرح؟

أسعى لذلك جاهدًا، ولكن حاليًا ليس هناك أي مشاريع قائمة لإنتاج العرض بشكل احترافي. ولكن تم عرضه بالفعل كنشاط طلابي في معهد الفنون المسرحية ضمن المهرجان العربي للمسرح كعرض هواة وليس محترفين، وكان العرض من إخراجي أيضًا.

- هل الجوائز المالية الخاصة بكتاب المسرح المصري تحتاج لأن يُنظر فيها بعض الشيء؟

بالتأكيد لأن مسابقات المسرح ليست كثيرة في مصر، مسابقات

لا توجد وسيلة تواصل واضحة بين الكُتاب والمخرجين ومسارح الدولة تقتصر على المشهورين

عروض مسرح الدولة.. هل تحتاج إلى دعائية وإعلان؟

تسويق المنتج المسرحي يعد من أهم المراحل في عملية الإنتاج ومع ذلك نجد الحلقة الأضعف في الميزانيات والمخصصات المالية، فبند الدعائية والإعلان هو أقل البنود في المنتج المسرحي. لذلك من أبرز المشكلات التي تواجه إنتاجنا المسرحي هي التسويق، وقديما كان التلفزيون والجرائد وسائل هامة وذات تأثير كبير في عمليات التسويق، ومع التطور التكنولوجي أصبحت مواقع التواصل الاجتماعي أحد أهم وسائل الدعائية والتسويق للعروض المسرحية ولكن هل تعد كافية؟ حول هذه الإشكالية نتساءل: هل ما يقدم من دعائية للعروض المسرحية كاف لاستقطاب الشرائح المختلفة من الجمهور؟ وهل يتوقف الأمر على وجود خطة واستراتيجية واضحة للدعائية والتسويق أم أن جودة المنتج المسرحي وحدها كافية لترويجه؟

رنا رأفت

مسرحيون: زيادة مخصصات الدعائية والإعلان

ضرورة لتسويق العروض

المبدعين، وهو ما يؤدي إلى انهيار العمل الفني الذي أصبح يعتمد في المقام الأول على الدعائية الداخلية لفريق العمل على وسائل التواصل الاجتماعي.

السلام له جمهوره

فيما أشار الفنان خالد النجدي مدير فرقة المسرح الحديث إلى أن لكل مسرح رواده وأنه في الدول الأوروبية يستمر تقديم العرض المسرحي حتى 500 ليلة، وأن هذا ضمن منظومة عمل متخصصة، تشارك فيها وسائل الإعلام بشكل مكثف، وأشار النجدي إلى افتقارنا للفنانيات كوسائل للدعائية المهمة بجانب السوشيال ميديا،

وقال: «لا نستطيع أن ننكر أن الدعائية عن طريق وسائل التواصل الاجتماعي تأتي بنتيجة مثمرة، فعلى الرغم من جائحة كورونا فهناك إقبال كبير على عروض فرقة المسرح الحديث، ومازال هناك قطاع عريض من الجماهير يتابع بشغف واهتمام عروض المسرح، مؤكداً أن مجهودا كبيرا يبذل من قبل القائمين على المركز الإعلامي الذي يغطي جزءا



ثم ألغيت إعلانات الجرائد والشوارع، وأسعار إعلانات التلفزيون تعد باهظة لا تستطيع هيئة المسرح ووزارة الثقافة دفعها.

وتابع: هناك تضارب في مفهوم الإنتاج والدعائية والتسويق في الإدارات المعنية التي يسيطر عليها الموظفون وليس

قال المخرج سعيد سليمان: مع التطور التكنولوجي أصبحت مواقع التواصل الاجتماعي أهم الوسائل الرئيسية للدعائية والإعلان عن العروض المسرحية بخلاف الوسائل التي كانت تستخدم قديما مثل الجرائد والتلفزيون وهو تطور زمني من الطبيعي أن يحدث، ولكن: هل هذا كاف للترويج لعروض مسرح الدولة؟ أجاب: لا أجد إجابة شافية لهذا التساؤل، ولكن كما نعلم المنتج الثقافي لا يقل أهمية عن أي منتج آخر وله رواده، ولدى مقترح مهم وهو توسيع رقعة الدعائية والتسويق الخاصة بالعروض لتشمل قطاعات أكبر منها الشركات والنوادي والأماكن العامة، على أن تكون الدعائية لهذه العروض ليس باسم ممثل أو نجم بعينه، الأمر يعتمد في المقام الأول والأخير على جودة العمل ككل، فهناك عروض أبطالها نجوم ولكنها أقل جودة فنية من عروض شبابية متميزة.

أقل بنود المنتج الفني

الفنان محمد الشافعي مدير دار العرض الأسبق لمسرح العرائس أوضح أن بند الدعائية والإعلان أقل بنود الميزانية، وأنه يكاد يكون معدوما. أضاف: قديما كانت تجرى عدة تعاقدات مع مجموعة من شركات الدعائية التابعة للأهرام والإخبار، ويتم توفير مساحات في المواقع والشوارع،

استطرد «هناك ضرورة كبيرة لعمل إعلانات في أماكن التجمعات ليعرف الجمهور ما يقدم مسرح الدولة. وأشاد بفكرة وجود دعاية داخل مترو الإنفاق، ورأى أن الأمر ليس كاف، وأن هناك ضرورة لتوزيع الدعاية في مناطق جغرافية كثيرة تستهدف الجمهور من جميع الشرائح المجتمعية. وأشار إلى أن نسبة إشغال المسارح 50 % نسبة معقولة للغاية للحفاظ على سلامة الجمهور وتغطية تكلفة إنتاج العروض.

الأون لاين لا غنى عنها

وأكد محمود حسن مدير فرقة المسرح القومي للطفل أن الدعاية «أون لاين» تعد أهم الوسائل الدعائية الهامة، نظرا لوصولها لعدد كبير من الجماهير في مختلف الأماكن، موضحا أن فرقة المسرح القومي للطفل قامت بعدة وسائل للدعاية لعروضها تتمثل في وجود صفحة مخصصة للفرقة بعنوان «أصدقاء المسرح القومي للطفل» التي تحظى بعدد كبير من الزائرين بشكل يومي، كذلك وجود بطاقات تحوي جميع البيانات المهمة عن المتفرجين فهي تساعد بشكل كبير في التواصل معهم وإرسال معلومات حول عروض المسرح، بالإضافة لجولات عروض المسرح القومي للطفل التي ساهمت في استهداف شرائح مختلفة من الجماهير.

وأضاف: قيامنا بعمل ورشة بالمسرح القومي للطفل أسهم بشكل كبير في الدعاية للعروض، ولكننا نفتقد بشكل عام البرامج المسرحية التي كانت تحقق رواجاً كبيراً، تابع: هناك عدة طرق مبتكرة للترويج للعروض المسرحية منها الصفحات الخاصة بأماكن الترفيه، على سبيل المثال «أين تذهب» التي يصل زائروها إلى 2 مليون زائر، كما أن هناك ضرورة ملحة لتطوير شكل دعاية المسارح «البانرات» وهو

مسرحيون: زيادة مخصصات الدعاية والإعلان ضرورة لتسويق العروض



لخصوصية هذا المسرح ولأن العروسة هي البطل الذي يستقطب الجمهور، مشيراً إلى أن الجمهور يحفظ مواعيد العروض الصيفية والشتوية، وأن الأمر مستقر فيما يخص الدعاية. تابع: ولكن هذا ليس كاف على مستوى الحقوق الأدبية لمبدعي العروض الذين يبذلون قصارى جهدهم لتقديم عروض متميزة، ومع ذلك فمسرح العرائس يعد الأقل ضرراً في مشكلة الدعاية

كبيرة من دعاية العروض، وتمنى استمرار العروض لفترات طويلة وهو ما يتطلب تكاتف المتخصصين .

العرائس هي الأقل تضرراً

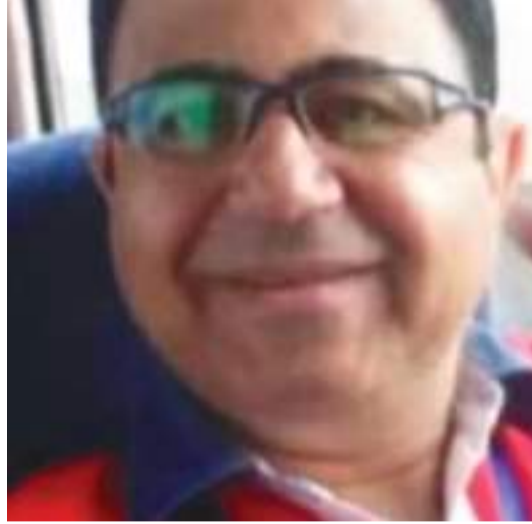
فيما أوضح محمد نور الدين مدير مسرح القاهرة للعرائس أن الفترة الماضية شهدت ترشيداً في الميزانيات نظراً للظروف الاقتصادية للبلاد وظروف الجائحة. أضاف: ولكن كان مسرح العرائس بعيد بشكل كبير عن هذه المشكلة نظراً

جودة العمل أهم عنصر من عناصر الترويج .. العرض الذي

يلبي احتياجات الجماهير يسوق نفسه ونحتاج لدراسة الجمهور



نحتاج إلى منظومة متكاملة تعمل تبحث في كيفية تسويق المنتج المسرحي



أن يضعه في الاعتبار القائمون على المواسم المسرحية. وأشار عبد المنعم إلى أن هناك جمهور لكل مسرح، يذهب إليه لثقته فيه وليس للعرض فقط، وأشاد عبد المنعم بفكرة الدعاية عن طريق الأفشيات في المترو حيث تستهدف عددا كبيرا من مختلف الشرائح ويتم مشاهدتها بشكل جيد يحقق أثرا كبيرا بخلاف الأفشيات التي يتم وضعها في الميادين لأنها باهظة التكاليف و مردودها مساو لوسائل أخرى أقل تكلفة.

قاعدة بيانات

محمد فاضل خبير التسويق الإلكتروني قال: «هناك أربعة نقاط يجب العمل عليها لضمان نجاح الدعاية والتسويق الخاص بالعرض وهي: زيادة المخصصات المالية وميزانية الدعاية، ضرورة تحديد مواعيد العروض منذ بداية



لكل مسرح جمهوره الذي يثق فيه و يذهب إليه ولا يحتاج إلى دعاية

العام «خطة طويلة المدى» عمل قاعدة بيانات لجمهور المسارح، ووجود حجز أون لاين. وفيما يخص المخصصات المالية للدعاية قال إن هناك ضرورة بالغة لزيادتها خاصة للعرض التي لا تتخطى 10 آلاف جنيه، وهو ما يحتاج إلى تغيير اللوائح والبنود الخاصة بالدعاية في الميزانية حتى تصبح المعادلة 50 % إنتاج 50 % تسويق،

أما عن تحديد مواعيد فتح العروض فقال إنه يشكل أهمية بالغة في الفترة الزمنية الخاصة بالدعاية للعرض المسرحي، حيث إن مردود أي دعاية يستغرق مدة لا تقل عن أسبوع أو أسبوعين بأقصى تقدير، وعلى الصعيد الإداري أكد على ضرورة الحصول على الموافقات الخاصة بالعرض قبل بدء الدعاية بفترة كافية. ورأى ضرورة توفير حجز «أون لاين» على صفحات البيت الفني خاصة أن هناك جمهورا من محافظات و أماكن سكنية بعيدة لا يجد مكانا في المسارح وهو ما يتسبب في عزوف بعض الجماهير عن مشاهدة العروض المسرحية، أما عن النقطة الرابعة وهو عمل قاعدة بيانات لجمهور المسارح فقال: كنت أول من بادر بهذا الأمر لما يمثله من أهمية كبرى في تحديد الشرائح المستهدفة من الجمهور.

بينما قالت هدى صبحي مدير عام العلاقات العامة بالبيت الفني للمسرح: «الجرائد وسيلة غير مجدية للدعاية في وجود وسائل التواصل الاجتماعي التي تعد أقل كلفة، وقد أصبحت الصفحات الممولة من الوسائل الهامة في الدعاية والترويج للعرض المسرحية التي تستهدف شرائح مختلفة من الجماهير. وأشارت إلى أهمية جودة العرض المسرحي نفسه كعنصر في استقطاب الجماهير، واعتبرتها الأساس في الترويج له، حتى وإن خصصت دعاية مئآت الجنيهات.

وقال «إن الدعاية في مترو الإنفاق ساهمت في جذب العديد من الجماهير للمسرح، لأن هناك ملايين يتواجدون بمحطاته لذلك فهي تعد وسيلة أفضل من دعاية الشارع، ودائما أحرص على العمل بالإمكانيات المتاحة، فمن الصعب عمل دعاية على القنوات الفضائية لأنها باهظة التكلفة ولا تتعدى بضع ثوان لا تمكن الجمهور من التعرف على العروض بشكل كاف.

وعن كيفية تطوير وسائل الدعاية الخاصة بالعرض قالت: «الاهتمام بالعرض وتخصيص ميزانية جيدة لها مع وجود نجوم ذلك يسهم بشكل كبير في الترويج والدعاية لها كما يجب، وعلينا تحديد ذائقه الجمهور وتلبيتها. فعلى سبيل المثال عرض «قواعد العشق الأربعون» يعد من أكثر العروض التي حققت إقبالا جماهيريا واسعاً على الرغم من إن الدعاية الخاصة به هي نفسها في كل العروض، إذن فليست الدعاية هي العنصر الوحيد في الترويج للعرض، وعندما أقوم بعمل الدعاية علي أن أحدد الشريحة الخاصة المستهدفة والمرحلة العمرية.



أوبرا «ريجوليتو» الروسية

درس عملي في أداء الممثل

النبلاء وأكسسواراتهم الغاية في الجمال والشياكة، ومجموعة من الإكسسوارات تصميم: فيكتور جريجوريف، تعبر عن الأواني المستخدمة في هذه الحقبة الزمنية والزينات والفواكه. من المعروف أن عرض ريجوليتو كتب نصه الغنائي فرانسيسكو ماريا بيافي مستلهما المسرحية التاريخية «الملك يمرح» للكاتب والشاعر الفرنسي الشهير فيكتور هوجو، وتدور أحداثه في ثلاثة فصول حول شخصية ريجوليتو المهرج في بلاط الدوق المستهتر مانتو الذي اعتاد إغواء زوجات أفراد حاشيته وبناتهم، وأثناء قيام ريجوليتو بعمله يكشف علاقة الدوق مانتو بزوجة الكونت تشيبرانو فيغضب مانتو ويحاول الإنتقام منه بخطف ابنته التي تحبه فيندفع المهرج للدفاع عن ابنته ويستأجر السفاح سبارافوتشيلي لقتل الدوق وتتدخل شقيقة السفاح لانقاذ حياة مانتو بعقد اتفاق مع شقيقها يقضى بقتل أول شخص يدخل الى الحانة وتسمع جيلدا هذا الاتفاق فتذهب الى الحانة متخفية في زي رجل لتتلقى الطعنة القاتلة فداء لحبيبها الدوق مانتو. ورغم توافر كل عناصر نجاح العرض إلا أنني أرى أن السلبية الوحيدة به هي الحوارات الطويلة، وزمن العرض الذي يمتد لثلاث ساعات.

يذكر أن أوبرا ريجوليتو تتميز بالإبداع الموسيقي، حيث نجح فيردى في الموازنة بين الأسلوب الإيطالي وأسلوب الموسيقى الألمانية فاجتر من خلال إذابة الفواصل بين الفقرات الغنائية لتتوالى بانسيابية وتتعاقب الأغاني الفردية والثنائية والرابعة بعقريه لحنية متفردة، وعرضت للمرة الأولى بمدينة فينسيا الإيطالية عام ١٨٥١ وحقت نجاحاً مبهماً كما عرضت لأول مرة في مصر على مسرح الأوبرا الخديوية خلال حفل افتتاح قناة السويس.

شخصية المهرج، أوليسيا جورديفا التي جسدت شخصية جيلدا ابنة المهرج، ميروسلاف مولشانوف الذي جسّد شخصية سبارافوتشيلي، ناتاليا فوروبيفا التي جسدت شخصية مادالينا، دينيس اخمتشين الذي جسّد شخصية ماتيو بوسا، جيفورج جريجوريان الذي جسّد شخصية الكونت مونتروني، إيجور شوباكوف الذي جسّد شخصية ماروللو، أنطون موروزوف الذي جسّد شخصية الكونت دي تشيبرانو، صوفيا نيكراسوفا التي جسدت شخصية الكونتيسة دي تشيبرانوناتاليا كوشوبي «خادمة»، تاتيانا كراوزي ابنة مونتروني، إخراج يوري الكسندروف، قيادة الكسندر جويخمان، أستاذ كورال إيجور بوتوتسكي، تصميم الإضاءة دزهاليل مارتازين.

من وجهة نظري البساطة هي كلمة السر التي تقف وراء نجاح هذا العرض، فالعبء الأكبر يقع على الممثل، مجموعة من الممثلين لا يقفون على خشبة المسرح فحسب بل يشعرون بملكية هذه الخشبة التي يتحركون عليها بإيقاعات منضبطة وسلاسة ورشاقة، وخفة دم لا تقل إطلاقاً عن خفة دم المصريين بل ربما زادت، مع الاعتماد على عنصر الأوبرا: الموسيقى والغناء الفردي والجماعي.

الديكور تصميم ليودميلا جونساروفا وهو تقليدي جداً ويعبر عن جزء من القصر من الداخل حيث مبنى عتيق معلق على جدرانه مجموعة من مصابيح الإضاءة ولا يظهر منه سوى أبواب الغرف التي تستخدم في الدخول والخروج والتلصص مع بعض الشاسيهات المعدنية التي يتم توظيفها في عدة أغراض، والملابس تصميم: أفيرا مارينا وهي ثرية غاية في الجمال والإبهار تناسب نبلاء المجتمع في هذا الزمان والمكان، كذلك ملابس المهرج الأحدث ومجموعة الخدم والسفاح وشقيقته التي تختلف عن ملابس



نور الهدى عبد المنعم

في الوقت الذي تشهد فيه الحركة المسرحية تطوراً غير مسبوق في الأدوات والتقنيات المستخدمة في المسرح كالمابنج والشاشات والإضاءات وتوظيف الكريوجراف كعناصر إبهار تعمل على تحقيق الدهشة والمتعة للمتلقين. نجد فيه عرض مسرحي أوبرالي جاء من الماضي وتحديداً منذ قرن ونصف تقريباً، بتقليديته يجذب انتباه المتلقي ويحقق أعلى درجة من الدهشة والمتعة من دون تكلف ولا اصطناع ولا ولا.....الخ، فقط «أداء الممثلين»، فالمسرح ممثل خاصة حين تكون الكلمة بلغة أخرى لا يفهمها معظم المتلقين، فللمسرح لغته الخاصة التي تصل لكل عشاقه، وفنان قادر على توصيل هذه اللغة بكفاءة عالية فالمسرح ممثل أولاً، هذا بالضبط ما اتسم به العرض الأوبرالي «ريجوليتو» للموسيقار الإيطالي العالمي فيردى الذي قدمته فرقة أوبرا سان بطرسبرج الروسية على مدار ليلتين بالمسرح الكبير بدار الأوبرا، بعنوان الأيام الثقافية لسان بطرسبورج في مصر في إطار عام التعاون الإنساني بين مصر وروسيا، وقد شارك في الإعداد لهذه الأيام المركز الثقافي الروسي بالتعاون مع دار الأوبرا المصرية. أبطال العرض في الليلة الأولى: يارامير نيزاموتد ينوف الذي جسّد شخصية دوق مانتو، فلاديمير تسيلبيروفكسي الذي جسّد



هكذا سقط شكسبير

الدرامية المتوازية في الزمان والمكان، وهي: خط شكسبير والملك جيمس في الزمن الآني. وخط ماكبث الشخصية المتخيلة التي تخرج من رأس شكسبير لتجسد مآساتها. وخط الهواجس والساحرات اللاتي يخرجن من رأس ماكبث ويغوينه بمصيره المنتظر. بل إن كل منطقة التمثيل تتم على مستوى «الزبرو» بمنطق التداخل، رغم أن ذلك لم ترم إليه الدراما نهائيًا.

يُمكن اعتبار الأداء التمثيلي هو الحصان الرابح في عرض «هكذا سقط شكسبير»، لأن تدريب ممثلين لاستيعاب ثقافة مختلفة، ومواكبة التفاصيل الصغيرة على خشبة المسرح، هو أمر شاق على المخرج والممثل، وهو ما نجح فيه أفراد الفرقة بشكل كبير. ويعتبر أفضل مثالان على الانضباط الأدائي، يمكن ملاحظته عند جوزيف رفعت في دور (شكسبير). أما وفاء كامل في دور (الليدي ماكبث)، فقد أضافت لنمط الأداء الكلاسيكي الغالب على العرض، سينمائية محببة، ما ساعد على بلورة الشخصية من الناحية التعبيرية، إضافة إلى الجسدية.

يضعنا عنوان العرض، في ترقب طوال الوقت، «هكذا سقط شكسبير»، الهاء للتنبيه، والكاف للتشبيه، وذا للإشارة. ولذلك يبحث المشاهد طوال الوقت عن «كيف سقط

شكسبير في مؤامرة ضد الملك جيمس، ملك أسكتلندا، والذي خلف الملكة إليزابيث على بريطانيا أيضًا في تلك الفترة، ما جعل أمر أن يثبت شكسبير ولاءه لملك أسكتلندا، مرتبطًا بأن ينجح في كتابة مسرحية جديدة، تنحاز إلى ثقافة الإسكوتلنديين، وتبرز جانبًا مضيئًا من تاريخهم. تمامًا كما فعل مع مسرحياته عن عائلي ريتشارد وهنري.

يتوزع الديكور على ثلاث مناطق، منطقة قليلة الحركة، على يسار المسرح، وهي بيت شكسبير وزوجته، ومكتبه الذي يجلس إليه ليكتب. ومنطقة شديدة الحركة على يمين المسرح، وتمثل المساحة الخاصة بأهل اسكتلندا، سواء في الزمن الآني: الملك جيمس وأتباعه. أو في ما وراء هذا الزمن، الذي يكتب فيه شكسبير مأساة ماكبث. أما المنطقة الثالثة؛ فهي في منتصف المسرح، وتشغل الحيز الأكبر منه، وهي مجموعة «بانوهات»، مثلت الجزء الوهمي في حياة شكسبير، وماكبث، فمنها تخرج الساحرات، ومنها يخرج مكذوبت الشخصية التاريخية الذي يقرع ضمير شكسبير بالذنب والشعور بالندم.

ومع ذلك ظلت مناطق الديكور الثلاثة مقيدة لحركة الممثلين، ولم ينجح الديكور كله في مجازاة الخطوط



محمد علام

بعد كل هذه السنوات الطويلة من النجاح والشهرة التي ملأت الأفق، ألا يجوز لنا أن نسأل لماذا في ألفتينا الجديدة مازلنا نلتفت إلى شكسبير؟ وهو سؤال مطروح للمخرج أحمد الشريف، والشاعر محمد قبيصي، واللذين تعاونوا معًا في ورشة صغيرة لإنتاج نص مسرحي، خاص لفرقة قصر ثقافة جمال عبد الناصر في أسيوط. وهذه التجربة مستحسنة بالطبع عن الاتكاء على النصوص الجاهزة والمستهلكة، وأتمنى تكرارها في كل المواقع الثقافية. وهي تجعل المتلقي في قرية بني مر يتساءل: هل كل هذا العمل والجهد وجلسات العمل والبحث عن شكسبير، تم من أجلي؟

يتناول الكاتب محمد قبيصي في نص «هكذا سقط شكسبير» خلفيات ووقائع دفعت وليم شكسبير إلى كتابة مسرحيته الشهيرة «ماكبث». منطلقًا من إشارات بتورط



بين حدود لغة الشخصيات المتخيلة: ماكبث ورفاقه. والشخصيات الحقيقية: شكسبير والمملك جيمس. ما جعل الأحداث كلها - على مستوى النص- أشبه بمسرحية واحدة متخيلة، بكامل شخصيتها وأحداثها، بما فيها شخصية شكسبير نفسه. وهو ما لم يكن يقصده العرض، ولا أرادته هذا البناء الدرامي، والسينوغرافي، الذي ينهض في الأساس على أسلوب «الميتا تياتر».

يتجاوز زمن العرض الساعة والنصف، وهو ما يجعل المشاهد في حاجة إلى إيقاع أسرع نسبياً من أجل المحافظة على انتباهه. كما أن اعتبارات توظيف مكونات الصورة المسرحية من أجل بلورة وتحديد، وتأكيد مناطق «اللعب الميتاتياترية» هو أمرٌ ضروري وملح.

ويظل عرض «هكذا سقط شكسبير»، تجربة ذات قيمة، في ميدان السير الذاتية، وهو ميدان الإنتاج فيه نذير للغاية في السنوات الأخيرة، ولا يُلتفت إليه كثيراً، سواء من جانب الكتاب أو المخرجين أو النقاد. ولذلك يمكن اعتبار تجربة محمد قبيصي في الكتابة المسرحية في هذا الميدان، صافرة لاستئناف مشاريع قديمة في المسرح المصري، لإعادة توظيف التاريخ، وتقديم الشخصيات المؤثرة والملمة في ثياب درامية جديدة على خشبة المسرح.

مختلفة، ولم تكن بتوجيه ملكي، أو رغبة في كسب رضا سلطة ما. بل كتبت عندما شعر شكسبير في لحظة ما أنه هو هاملت، ولذلك خرجت أصدق ما يمكن أن تكون.

يبحث شكسبير في التاريخ، ويختار شخصية «مكدوبث»، ويبدأ في انتزاع هذه الشخصية من بطولاتها وأمجادها التاريخية، ويضعها في شرك مؤامرة للاستيلاء على السلطة. وفي لقاء شكسبير مع الملك، أثناء مشاهدة عرض مسرحية «ماكبث»، يستحسن الجميع هذه المسرحية المميزة، التي تعيد للإسكتلنديين اعتبارات حضارية وقومية، ولكن شكسبير يقول للجميع: لا توجد مسرحية أعظم من هاملت.

هنا ما يقصده المؤلف بسقوط شكسبير. إنه اللحظة التي تخلى فيها عن الصدق الفني، تخلى فيها عن شرارة الإبداع وتلقائية التجربة، وكتب من أجل ارتضاء ملك. ولذلك كان المشهد الأخير في المسرحية معبراً ودالاً، عندما يتحول شكسبير إلى «ماريونيت» في يدي الملك جيمس. وهكذا تأخذنا هذه اللقطة إلى إشارة أكبر: أن الفن حينما يجاري السلطة ويتملقها؛ يصبح ساقطاً ووضيغاً.

تعتمد اللغة على مجازة ألفاظ متحفية من ترجمات شكسبير القديمة، دون أن يتم خلق اعتبار لغوي للفاصل



شكسبير؟». ولنجيب على ذلك، لابد أن نعرف من الأساس، ما هو السقوط المقصود؟

تصل إلى الملك جيمس، أبناء عن تورط شكسبير في مؤامرة لقتله، ولأنها أبناء غير مؤكدة، يفكر في أنه بإمكانه التأكد من نوايا شكسبير، إذا استطاع الأخير أن يكتب مسرحية عظيمة عن الإسكتلنديين، مثل مسرحية هاملت. وتبدأ لحظة التوتر عندما يشك شكسبير في قدرته وهو يكتب، على إنتاج مسرحية مثل هاملت. وذلك لأن ظروفها



الجدلية بين المسرح المصري

.. وثورة يوليو ٥٢ (١)



أحمد محمد الشريف

ليست العلاقة الجدلية بين المسرح وقضايا التحولات الكبرى في حياة الأوطان بالعلاقة الجديدة. لقد جادل المسرح العبادة الكهنوتية، منذ أقام الفرعنة طقوسهم المسرحية المحدودة في المعابد، واحتفالاتهم، بل وعروضهم المسرحية المتنقلة التي تشهد عليها بردياتهم وبعض النقوش التي اكتشفت في معابدهم، حيث تعطي الأسطورة والفرعون وأسرته للمسرح موضوعه وشخصه وفضاءه، ويؤكد المسرح بدوره لهذه المفردات قداستها وبرسخها. ومنذ تطورت أناشيد الديثرامبوس عند اليونان لينشأ عنها مسرح يوناني يجادل تعاليمهم بأساطيرهم، ويرفد بدوره هذه الأساطير برؤى تعيد تفسيرها وتشكيلها، ثم مسرح روماني يتجادل مع التطور في حياة الرومان. وفي العصر الحالي لن نغالي إذا قلنا بأن الشواهد الفنية والتاريخية تؤكد أن المسرح المصري كان من أشد الفنون تعالفا بثورة ١٩٥٢م، وتعبيراً عنها، وتأثراً بها، وتأثيراً في دعم تواصلها بالقاعدة العامة من الجماهير، في مختلف محافظات مصر، وعلى مدار مسافة زمنية لسنوات طويلة من المواسم الفنية المستمرة في توهج واجتذاب لقواعد واسعة من الجماهير.

أولاً: الإرهاصات والبدايات التي لاحقت الثورة

جاءت ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ لتزيح ظلام جثم فوق صدر الأمة سنوات طوال، ولتحقق آمال وأحلام شعب طالما تمنى حريته وتحقيق العزة والكرامة لكل فرد من أبنائه. من خلال أهداف ومبادئ الثورة. كما كانت تلك الثورة مفجراً لطاقت المبدعين ومثيراً لخيال المفكرين والفنانين، بعد أن صنعت لهم اللحظة الفارقة في تاريخ مصر التي ارتكز عليها كافة المبدعين بعد ذلك في كل المجالات الفنية والأدبية.

لاشك أن المسرح مرهون بالمجتمع، وبكل أحداثه وقضاياها ومشكلاته، لا سيما أحداثه الجسام سواء أكانت سياسية أو اجتماعية وغيرها. يتأثر به ويؤثر فيه أي علاقة متبادلة. ومن هنا كانت ثورة يوليو عام ١٩٥٢ باعثاً لكثير من المتغيرات المسرحية ومحركاً كبيراً للكثير من المحطات المهمة في مسيرة المسرح المصري.

ففي البداية كما يخبرنا المؤرخ المسرحي/ د. سيد علي إسماعيل - الذي كتب مقالا تفصيلياً بمسرحنا عن تلك المرحلة من قبل- أنه بمجرد قيام الثورة أظهرت قيادة الثورة الاهتمام بالفن المسرحي لما له من أهمية كأداة تواصل بينها وبين الشعب، وعليه قام مندوب من القيادة العامة للجيش بمقابلة مديري الفرق المسرحية المصرية، وذلك للمناقشة في الوسيلة التي يمكن أن يُستخدم بها المسرح في خدمة الوطن والحركة الجديدة المباركة.

وتم تعيين الفنان/ جورج أبيض مديراً عاماً للفرقة المصرية

التحرير.

وقد غاب المسرح القومي عن المتابعة فضلا عن المشاركة، ودارت مسرحيات الفرقة القومية من عام ٥٢ إلى عام ٥٤ حول المحاور الأربعة التالية: ميلودرامات يوسف وهبي الزاعقة، والتاريخيات الهاربة من قضايا الواقع الساخنة والهزليات المقتبسة عن الفودفيلات الغربية، أو اقتباس ثم الأعمال المترجمة ككوميديات «موليير»؛ وبعض المترجمات الأخرى.

ولم يشذ عن هذا العدد (٤٦ عرضاً مسرحياً) سوى مسرحية واحدة فقط قدمت لمواكبة المسيرة الجديدة، وهي مسرحية (كفاح شعب) التي كتبها «محمود شعبان» و«أنور فتح الله»، وأخرجها «نبيل الألفي» مفتتحاً بها موسم فرقة المسرح المصري الحديث (٢٨ ليلة عرض)، وسرعان ما عادت الفرقة بعدها إلى خطها السابق للثورة لتقدم (ست البنات)، و(بنات الجيران)، وكأنها اكتفت بما قدمته مشاركة بالمنطق الوظيفي في الأحداث الدائرة، وفي المقابل، وبعبقريه التاجر الشاطر.

وحتى التجربة الجادة والأكثر صدقا في مواكبة حركة الثورة، بحكم شبابية أصحابها، وهي فرقة المسرح الحر التي تكونت من الدفعات الجديدة لمعهد التمثيل العربي فقررت أن تكون فرقة أهلية أعلنت عن نفسها في ٣٠ ديسمبر ١٩٥٢، وسعت لتواكب الثورة بتقديم باكورة عروضها (الأرض النائرة) وذلك في يناير ١٩٥٣، ثم قدمت بعدها مسرحية (حسبة برما) لـ«عزت السيد إبراهيم» وإخراج «مدبولي» أيضا في أبريل ١٩٥٣، وتؤكد هذه الاستثناءات القليلة أن المسرح في مصر، مع بدايات الثورة، كان منعزلاً عن حركة الشارع الصاخبة، عجزاً أو تهيماً، ولم تبرز في فضاءه أية تلميحات لصراع الواقع، ولم يستطع أن يشارك في الحوار الفكري والسياسي حول مسيرة هذا المجتمع وقتذاك.

ثانياً: إجراءات تنظيم الحياة الفنية

المقصود هنا النواحي الشكلية والإجرائية أي التنظيم الإداري

للممثل والموسيقى وتم افتتاح الموسم المسرحي بمسرحية (غروب الأندلس) للشاعر الأستاذ/ عزيز أباطة يوم ١٥ نوفمبر سنة ١٩٥٢. وقد حضر الرئيس اللواء/ محمد نجيب حضر الافتتاح. وإيماناً من إدارة الفرقة المصرية برجال الحركة المباركة، بدأت في نوفمبر تدرجاتها على مسرحية (أم رتيبة) للبكباشي/ يوسف السباعي. كما سارع الفنان/ زكي طليمات - مدير فرقة المسرح المصري الحديث - بالإعلان عن عرض بمسرحية (الزعيم)، ثم مسرحية (البكباشي حلمي)، وذلك من أجل تسخير جهود الفرقة لخدمة الوطن في ظل الحركة الوطنية التي قام بها الجيش.

ثم تولى إدارة الفرقة - بعد طليمات - دريني خشبة وقرر عرض مسرحية (كفاح الشعب) الذي قال عنها: إنها «تمجد الشعب، وتمجد كفاحه وتضحياته بين الآلام والدماء والدموع». بعدها عرضت الفرقة مسرحية (نزاهة الحكم) بدار الأوبرا.

وعلى مستوى القطاع الخاص، قدمت فرقة نجيب الريحاني المسرحية الفكاهية (حكم قراقوش) التي تكشف عن مظالم العهود السابقة. حيث تم تغيير أحداث المسرحية، لتتناسب مع الأحداث الجارية. وقد كان يقصد بشخصية قراقوش الملك فاروق.

من ناحية أخرى عرضت المطربة/ ملك في مسرحها مسرحيتها الوطنية الحماسية (أفدية)، خصصت إيراد عدة حفلات منها لصالح مشوهي حرب فلسطين؛ بوصفها آخر حرب خاضها الجيش المصري. ثم أتبعتها بمسرحية (سعدية)، التي تدعو إلى محاربة الظلم والطغيان، وخصصت إيراد الثلاث حفلات الأولى لمشوهي حرب فلسطين وأسرها شهدائهم.

وقد تم تأليف فرقة مسرحية عسكرية من متطوعي الجيش، وقدمت مسرحية (الاستعباد) ليوسف وهبي. كما تمت الموافقة على إنشاء فرقة جديدة باسم (المسرح الحر)، وبدأت الفرقة بروفااتها لمسرحية الافتتاح (الأرض النائرة)؛ التي تصور طغيان كبار الملاك على صغار المستأجرين واستبدادهم حتى يقبض لهم الله النجاة على يد حركة

احتكرته مدينة القاهرة، حيث تم عام ١٩٥٩ تأسيس مشروع «قصور الثقافة» الذي عمل على تقديم الأعمال الفنية في المحافظات والقرى التي لم تكن تبلغها مثل هذه الأعمال. وبالفعل شاركت عن طريق «قصور الثقافة» التابعة لها في توسيع رقعة انتشار الفنون في كل أقاليم «مصر».

وهو ما يعد من أهم وأبرز إنجازاتها الثقافية. وهي كانت قد أنشئت في بادئ الأمر تحت مسمى الجامعة الشعبية عام ١٩٤٥، ثم تغير اسمها في سنة ١٩٦٥ إلى الثقافة الجماهيرية كما تم إنشاء أكاديمية الفنون التي تضم المعاهد العليا للمسرح والسينما والنقد والبالية والموسيقى والفنون الشعبية، كما تمت رعاية الآثار والمتاحف ودعم المؤسسات الثقافية، والسماح بإنتاج أفلام من قصص الأدب المصري الأصيل بعد أن كانت تعتمد على الاقتباس من القصص والأفلام الأجنبية.

وكلها هذه الهيئات والأنشطة الفنية ما تزال قائمة، وتقدم الكثير للثقافتين المصرية والعربية وكلها إنجازات ثقافية من آثار ثورة يوليو، ولا تزال قائمة وتقوم بدورها حتى اليوم. (يتبع)

المصادر والمراجع:

- أولاً: الكتب والرسائل:
- د. توفيق مرسى، «اتجاهات المسرح السياسي المعاصر»، دار مصر العربية للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م.
- د. جودة عبد النبي جودة، «المسرح السياسي المعاصر في مصر»، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٥م.
- د. حورية محمد حمو، «تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م.
- د. علي الراعي، «المسرح في الوطن العربي»، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٢٥، ١٩٨٠م.
- د. عمرو دودة، «المسرح المصري مائة وخمسون عاماً من الإبداع»، مطبوعات مهرجان القومي للمسرح، ٢٠١٩م.
- د. غادة عبد التواب، «الإعلام التقليدي والإعلام البديل»، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ٢٠٢٠م.
- فاطمة يوسف، «المسرح والسلطة في مصر» من ١٩٧٠ - ١٩٥٢
- د. محمد عبد المنعم، «المسرح السياسي»، دار المعارف، ٢٠١٥م.
- منى صادق، أهم اتجاهات الإخراج المسرحي في الستينيات، دفاتر الأكاديمية، مسرح ١٥، القاهرة، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٥م.
- د. هناء عبد الفتاح، مصر الثورة أملاً في الوصول إلى ديمقراطية التعبير في الدراما والمسرح المصري، دراسة منشورة في أعمال مؤتمر الدراما والديمقراطية.
- ثانياً: المقالات:
- أحمد العشري، باب الفتوح: مشروع في تحقيق العدل امتناع الجواب.. لامتناع الفعل، البيان الكويتية، العدد ٢٧٢، نوفمبر ١٩٨٨م.
- أحمد زياد محبك، أضواء على مسرحية الفتى مهرا - العدد: ٢٦١، ديسمبر ١٩٨٧م.
- د. أسامة أبوطالب، هذا الصرح العظيم، مجلة تراث المسرح، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، سبتمبر ٢٠٠٢م.
- أمير إسكندر- الثورة والمسرح الدرامي في مصر، مجلة المجلة، العدد ١٠٣، يوليو ١٩٦٥م.
- د. أمين العيوطي، الفتى مهرا، مجلة المسرح، يناير ١٩٦٦م.
- توفيق حنا- جمهورية فرحات بقلم يوسف إدريس- مجلة الآداب رقم العدد: ٣ تاريخ الإصدار: ١ مارس ١٩٥٦م.
- د. حسن عطية- ثورة يوليو.. البدايات.. كيف تراها عين ناقد مسرحي: جريدة مسرحنا، العدد ٥٦٩ بتاريخ ٢٣ يوليو ٢٠١٨م.
- حسن مختار- المسرح وثورة يوليو- جريدة البوابة نيوز، بتاريخ ٢٢ يوليو ٢٠١٩م.
- د. سيد علي إسماعيل. كيف تفاعل المسرح المصري مع أحداث ٢٣ يوليو ١٩٥٢- جريدة مسرحنا، العدد ٥٦٩ بتاريخ ٢٣ يوليو ٢٠١٨م.
- رجاء النقاش، كوميديا أوديب، الكواكب، بتاريخ ١٠ فبراير ١٩٧٠م.
- د. عمرو دودة- الثورة المصرية وعيون المسرح- جريدة مسرحنا. فؤاد دودة، الثورة في المسرح العربي، مجلة الآداب، العدد رقم ٥، مايو ١٩٧٠م.
- وظفء حمدي، تمثلات ثورة يوليو المسرحية في المرحلة الناصرية، الشراع اللبنانية، بتاريخ ٢١ يونيو ٢٠١٨م.



والعقاب» لجبريل آرو، وغيرها.

كما بدأ البث التلفزيوني عام ١٩٦٠، وتبع ذلك تأسيس فرق التلفزيون المسرحية مع بداية العقد التالي (١٩٦٠ - ١٩٦٩). فكان من إنجازات الثورة في المسرح مشروع مسرح التلفزيون الذي بدأ تأسيسه مع بدايات النهضة الثقافية بعد ثورة ٢٣ يوليو وبعد الأب الروحي لمعظم الفرق المسرحية التي ساهمت في خلق مناخ مسرحي غير مسبوق في مصر بالإضافة إلى أن مسرح التلفزيون هو صاحب الفضل في تقديم معظم النجوم الكبار من الرعيل الأول والثاني من ممثلين ومخرجين وكل العناصر الفنية التي قدمها مسرح التلفزيون للجمهور المصري والعربي ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: عبد المنعم مدبولي وعبد المنعم إبراهيم وأبو بكر عزت ومحمد رضا ومحمد عوض وزوزو ماضي وفؤاد المهندس ونور الدمرداش، وكرم مطاوع وعبد الرحيم الزرقاني وسعد أردش. وازدهرت فرق مسرح التلفزيون في فترة الستينيات وساهمت في خلق جيل جديد من الفنانين والمخرجين والكتاب. ولابد أن نذكر أن الفنان الكبير السيد بدير هو صاحب مشروع مسرح التلفزيون وهو القائم عليه وعلى تنفيذه كاملاً.

امتدت رقعة الفنون المسرحية لتتعاظم وتشمل تأسيس فرق للفنون الشعبية وفرقة لتقديم العروض الاستعراضية الغنائية، بالإضافة إلى مسرح للأطفال، ومسرح للعرائس بالإضافة إلى المسارح المتنقلة. وكذلك في مجال الموسيقى تم إنشاء «أوركسترا القاهرة السيمفوني» و«كورال القاهرة»، كما أنشأت الوزارة قاعة «سيد درويش» بالهرم لتقديم العروض الموسيقية وبعض العروض المسرحية أيضاً.

تزامنت وتضافرت تلك الأنشطة الفنية مع عدة أنشطة ثقافية فصدرت مجلات المسرح والفنون الشعبية ودوريات ثقافية مثل: «المجلة»، «الكاتب»، «الطلیعة»، «الفكر المعاصر» (والتي تضمنت أبواباً ثابتة للنقد المسرحي)، كما صدرت عشرات الكتب في مجال الفنون المسرحية والنقد المسرحي، وكذلك تم إصدار سلسلة المسرحيات العالمية التي شكلت نواة لمكتبة مسرحية ونقدية متكاملة (بما تضمنته من دراسات أدبية قيمة).

وفي مجال الإذاعة بدأ عام ١٩٥٧م بث «البرنامج الثاني» (البرنامج الثقافي حالياً) والذي تضمنت برامجه تقديم عدد كبير من المسرحيات العالمية المترجمة والمعدة إذاعياً بصورة دورية، وكذلك إنشاء البرنامج الموسيقي.

من إنجازات الثورة التي أعطتها للثقافة المصرية إنشاء الإدارة العامة للثقافة الجماهيرية والمراكز الثقافية لتحقيق توزيع ديمقراطي للثقافة، وتعويض مناطق طال حرمانها من ثمرات الإبداع الذي

والهيكلي لشكل الحياة الفنية والذي كان سبباً رئيساً بعد ذلك في تشكيل خريطة جديدة للمسرح المصري.

هي عدة قرارات وقوانين صدرت بإنشاء وتكوين هيئات وفرق مختلفة أعادت تنظيم الحياة الفنية بشكل عام. منها:

صدر قرار وزير «الإرشاد القومي» بدمج الفرقتين اللتين تحت إشراف الحكومة وهما (الفرقة «المصرية للتمثيل والموسيقى» وهي تقدم الهزليات والميلودراما والمسرحيات الشعبية وفرقة «المسرح المصري الحديث» وكانت تسير على نفس النهج) في أكتوبر ١٩٥٣ تحت مسمى «الفرقة المصرية الحديثة»، وعين الفنان القدير/ يوسف وهبي - للمرة الثالثة - مديراً عاماً للفرقة (خلفاً للسيد/ محمد الشريف).

تم إنشاء بعض الأجهزة والمؤسسات الثقافية المهمة وفي مقدمتها «مصلحة الفنون» التابعة لوزارة «الإرشاد القومي» عام ١٩٥٥ واختيار الأديب/ يحي حقي لتحمل مسئولية «مصلحة الفنون»، والذي نجح في إيفاد مجموعة من الشباب إلى بعض الدول الأوروبية لدراسة مختلف تخصصات الفنون المسرحية، فكان لهم الفضل بعد ذلك في تطوير وتحديث مفهوم المسرح المصري وترشيد مساره خلال فترة ستينيات القرن الماضي.

في عام ١٩٥٦ صدر قرار إنشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، كهيئة مستقلة ملحقه بمجلس الوزراء، تسعى إلى تنسيق الجهود الحكومية والأهلية في ميادين الفنون والآداب، وكان المجلس بهذه الصورة هو الأول من نوعه على المستوى العربي وكان له دور كبير في الاسهام بإثراء حركة الترجمة والانفتاح على الثقافة الأجنبية. كان أهم قرار صدر بعد الثورة في عام ١٩٥٨ حينما قرر الرئيس الراحل/ جمال عبد الناصر إنشاء وزارة تعنى بشئون الثقافة، حيث أصدر قراراً بفصل «وزارة الثقافة» عن «وزارة الثقافة والإرشاد القومي» عام ١٩٥٨، فشهدت هذه الفترة تطوراً كبيراً بفضل الوزير/ ثروت عكاشة، حيث تم وضع السياسات والدعامات الأساسية لتحقيق نهضة ثقافية وفنية تنويرية شاملة فكان ثروت عكاشة هو أول وزير للثقافة ويعد هو أشهر من تولوا حقيبة الثقافة في تاريخ مصر. وقد تولى هذه المسئولية لفترتين تعتبران من أهم فترات النهضة الثقافية، الأولى من عام ١٩٥٨ إلى عام ١٩٦٢، والثانية من عام ١٩٦٦ حتى عام ١٩٧٠، وفي هاتين الفترتين استطاع ثروت عكاشة أن يحدث تغييراً جذرياً في المشهد الثقافي في مصر، أدى إلى نهضة ثقافية حقيقية سواء على المستوى الفكري أو على مستوى البناء.

تأسس عدد من الفرق المسرحية لكل فرقة هوية خاصة بها. حيث: تأسست فرقة المسرح الحديث في ١٩٦٢م، وتولى إدارتها محمود مرسى، عبدالرحيم الزرقاني، كمال يس وغيرهم من الفنانين، تناولت القضايا المجتمعية المعاصرة لتقديم جيل جديد المبدعين في مختلف العناصر المسرحية.

بينما تأسست فرقة المسرح الكوميدي في نفس العام، وتولى إدارتها الفنان محمود السباع، حيث حققت نجاحاً جماهيرياً كبيراً منذ الوهلة الأولى، على يد مجموعة كبيرة من نجوم الكوميديا الراسخين وهم فؤاد المهندس، شويكار، عبدالمنعم مدبولي، محمد عوض، ميمي جمال، زوزو شكيب، أبو بكر عزت، وغيرهم ومن مسرحياتها المخدلة «أنا وهو وهي، السكرتير الفني، أنا فين وانت فين، حالة حب، وغيرها».

أما فرقة الحكيم فتأسست في ١٩٦٣ وكان يرجع تسميتها تقديراً للكاتب «توفيق الحكيم»، وتخصص مسرح فريد بشارع عماد الدين مقراً لها، وكان هدفها الأساسي هو تقديم مسرحيات لكبار الكتاب منهم توفيق الحكيم، ويليام شكسبير، وقد تولى مسئولية تلك الفرقة الفنانون: سعد أردش، نبيل الألفي، جلال الشرفاوي، كمال يس. بينما تأسست فرقة المسرح العالمي أيضاً في ذلك العام، والتي بدأت أعمالها بـ «عطيل» لويليام شكسبير، وتولى نشاطها الفنان حمدي غيث، بالإضافة إلى عدة أعمال منها «أنتيجون» لسوفوكليس، «ترويض الشرسة» لويليام شكسبير، «كانديدا» لبرنارد شو، «الجريمة

حكاية مهرجان المسرح الحر الأول ..

كيف بدأت تجربة الفرق المستقلة؟



عيد عبد الحليم



جاءت فكرة إقامة «المهرجان الحر الأول» كبديل عن المهرجان التجريبي عام 1990 بعد إلغائه في دورته الثالثة بسبب حرب الخليج الأولى، وقد أقيم المهرجان في الفترة من 1 إلى 10 أكتوبر 1990.

حيث رأى مجموعة من الفنانين - أصحاب الفرق الحرة - أن هناك مجموعة من العروض غير التابعة للمؤسسة ويمكن عرضها في إطار من العمل الجماعي فبدأت هذه المجموعة بإقامة عدة اجتماعات في نقابة المهنة التمثيلية التي كان يرأسها المخرج السيد راضي، وقد وقف مجموعة من النقاد مؤازرين للتجربة باعتبارها تشكل تيارا جديدا خارج إطار المؤسسة الرسمية منهم د. نهاد صليحة ومنحة البطراوي وحازم شحاتة والشاعر الراحل عمر نجم ومايسة زكي.

وتم تكوين لجنة عمل انبثقت منها عدة لجان فرعية كان أهمها لجنة الدعاية والنشر برئاسة منحة البطراوي وطارق سعيد وكان مهمتها الأساسية التنسيق مع البيت الفني للمسرح الذي كان رأسه - في ذلك الوقت - المخرج الراحل كرم مطاوع من أجل تخصيص مكان للعروض المسرحية وكذلك التنسيق في نفس الجانب مع دار الأوبرا المصرية وهيئة الكتاب لطباعة بوستر المهرجان، الذي شاركت فيه فرقة «الضوء» بعرض «العابرون» و«العرض الأخير» إخراج طارق سعيد، وفرقة «لقاء» بعرض «لغة الجبل» إخراج خالد جلال وكانت العروض بمثابة تعريف بهذه الفرق بدون أن تكون هناك لجنة تحكيم أو جوائز.

ومن فوائد المهرجان الأول اشتراك أكثر من عشرين فرقة قدمت عروضها المسرحية على مدار عشرة أيام من خلال تقديم ثلاثة عروض يوميا وزعت بين مسرح العرائس ومسرح محمد فريد ومسرح الأوبرا الصغير والمكشوف ومسرح الغرفة، بالإضافة إلى وجود نشرة يومية اختير لها مسمى «لقاء» وقد دعمت نقابة الممثلين المهرجان.

وفي حفل الختام الذي حضره فاروق حسني وزير الثقافة، قام أحد مديري الفرق عارضا مطالبها على الوزير منها تخصيص مسرح خاص بهذه الفرق تمارس من خلاله نشاطها، فرد عليه الوزير بأن هذه المسارح الموجودة هي للمحترفين أما المسرح الحر فلا وجود له.

عروض منها «العميان» لفرقة الشظية والاقتراب إخراج محمد أبو السعود، و«أشباح مصرية» إخراج عبير علي لفرقة «المسحراتي» «حوار السيد والعبد» و«إلى أين» وميلاد إنسان» وغيرها. وقد فازت «فرقة الضوء» بالجائزة الأولى في عرضها «أنصاف الثائرين».

ويقول الناقد نبيل بدران في مقاله المنشور بمجلة «آخر ساعة» في عددها الصادر في أول يناير 1992 عن العرض «كنا نتوقع مبادرة تكريم د. يوسف إدريس من البيت الفني للمسرح - ولو بإعادة تقديم إحدى مسرحياته - لكن الوفاء جاء من شباب المسرح الذي يكفيه شرفا تقديم العرض المفرح المدهش «أنصاف الثائرين» الذي أعده وأخرجه طارق سعيد - واستحق بإجماع الآراء الفوز بالمركز الأول، اختار طارق سعيد قصصا ليوسف إدريس من مجموعاته القصصية «أرخص ليالي» و«النداهة» ربط بينها بشخصية الإنسان المصري الذي تكمن قوته في بساطته وصدقته»

وقد قام ببطولة العرض سيد الرومي وإيهاب صبحي وجيهان فاضل وسها سمير وأسامة منير.

وتقول الناقدة منحة البطراوي في مقالها المنشور بجريدة «الأهرام» تحت عنوان «أنصاف الثائرين الأبطال» بتاريخ

1992/1/10.

فقامت الناقدة فريدة النقاش معترضة على كلام الوزير موضحة أن مسارح قصور الثقافة ومراكز الشباب التي يتكلم عنها الوزير تختلف أنشطتها وخطابها عن المسرح الحر لأنها تسير في نظام حكومي لا يتوافق تماما مع منهج المسرح الحر المتعارف عليه.

المهرجان الثاني

أما المهرجان الثاني فقد أقيم في الفترة ما بين 17 إلى 25 ديسمبر 1991 وكانت تيمته الرئيسية الاتكاء على أعمال الأديب يوسف إدريس من خلال إقامة مسابقتين اشتركت فيهما خمس عشر فرقة، قدمت ثمانية وعشرين عرضا.

الأول: خاصة بأعمال «إدريس» المسرحية بالإضافة إلى ست ندوات خاصة عن الكاتب الراحل.

الثانية: قدمت فيها أعمال أخرى.

وقدمت في الفرع الأول من المسابقة عدة عروض استلهمت التراث المسرحي لعميد القصة القصيرة في الوطن العربي منها «المخططين» لفرقة «لقاء» إخراج خالد جلال، و«أنصاف

الثائرين» لفرقة الضوء إخراج طارق سعيد وكذلك تم تقديم مسرحية «فرجة عربية» لفرقة «احتجاج» التي حاولت تقديم وجهة نظر يوسف إدريس في التحرر من تقليدية الرؤية المسرحية الشرقية.

أما الفرع الثاني للمسابقة: فقد قدمت من خلاله عدة

5 - تحديد اشتراك شهري تدفعه كمل فرقة.

6 - تحديد موعد ثابت للاجتماعات.

7 - انتخاب لجان نوعية لتنظيم شئون الفرق.

فتم تكوين لجنة مالية ولجنة قانونية ولجنة تثقيف وتدريب ولجنة اتصال وعلاقات عامة ولجنة للنشرات ولجنة نظام ومتابعة ولجنة خاصة بالتحضير للمهرجان الحر.

وتم تفويض اللجنة القانونية للبحث عن صيغ قانونية يتم من خلالها تجميع الفرق تحت مسمى «جمعية» طبقا لقانون وزارة الشؤون الاجتماعية، لكن وقفت عقبة الضرائب والإجراءات التجارية حائلا دون دخول هذا الاتحاد حيز التنفيذ القانوني.

فتمت الاستعاضة عن هذه الفكرة بتكوين اتحاد اعتباري بعيدا عن الأشكال الرسمية و صدر أول بيان له في سبتمبر 1993، وأثناء المهرجان التجريبي للمسرح الخامس، رحب فيه «الاتحاد» بالوفود العربية والأجنبية ويعلن فيه عن وجود حركة للمسرح الحر في مصر وأنها تقدم عروضها بعيدا عن المؤسسة الرسمية.

وفي بداية شهر أكتوبر من نفس العام تم تقديم دعوة لجميع الفرق لحضور لقاء مفتوح يوم 1993/10/17، تم خلاله تقديم طلب إلى إدارة الهناجر برئاسة د. هدى وصفي بتخصيص «هنجر» لعمل بروفات خاصة للفرق الحرة بالإضافة لأن تكون الأولوية لعروض المسرح الحر على خشبة الهناجر، وبالفعل كان هناك وعد بتخصيص مسرح مستقل في ذلك «الهنجر» لكن ذلك تحول على مجرد وعد ولم يخرج إلى حيز التنفيذ خاصة بعد المهرجان الحر الرابع.

المهرجان الرابع

أقيم في الفترة ما بين 13 يناير وحتى 23 يناير 1994 تحت شعار «اتحاد حركة المسرح الحر».

واشتركت فيه ما يقرب من خمسين فرقة بستين عرضا، كان أبرزها فرقة «أثيليه المسرح» بعرض «قلة نقط» إخراج محمد عبد الخالق وفرقة المسرحاني بعرض «جحا وحرمة» إخراج عبيد علي، وفرقة «الغجر» بعرض «ليلة القتل» إخراج ومثيل عزة الحسيني ثم فرقة «باب» بعرض «المدينة».



أما المهرجان الثالث فقد بدأ في 27 مارس واستغرق خمسة أيام - فقد - وقدمت عروضه على مسرح الهناجر وشاركت فيه عدة فرق منها «فرقة الحاوي» بعرض «هذا هو أنقى» إخراج نادر صلاح الدين وبطولة خالد صلاح وفرقة «لقاء» بعرض «مشاجرة رباعية» إخراج هاني عبد المعتمد، وبطولة مصطفى شعبان وأحمد عبد الحي، وفرقة «الضوء» بعرض «البيانو» بطولة وتأليف طارق سعيد وإخراج داليا بسيوني، وفرقة «القافلة» بعرض «مشاهد حياتية» إخراج عفت يحيى، وفرقة «الورشة» بعرض «حكي شعبي» إخراج حسن الجريتلي وقد فاز بالجائزة الأولى في هذا المهرجان عرض «البيانو» لفرقة «الضوء» وقد سافر لتمثيل مصر في مهرجان «ربيع المسرح العربي في المغرب».

وظهرت في هذا العام بوادر تكوين اتحاد فني خاص بين الفرق الحرة من خلال عقد اجتماع تحضيرى بمركز الهناجر تم في مناقشة عدة أمور خاصة بتكوين اتحاد يكون له استقلالية تامة عن المؤسسات الثقافية ومنها:

- 1 - إنهاء التفويضات السابقة.
- 2 - تاريخ حركة المسرح الحر.
- 3 - مناقشة أي خطر يواجه الاتحاد.
- 4 - إصدار بيان خاص بالفرقة الحرة الحقيقية.



إن مسرحية «أنصاف الناثرين» قد نالت إعجاب الجميع لا بسبب فهم طارق سعيد لروح قصص يوسف إدريس القصيرة وإحكامه للبناء الدرامي ولا بسبب أسفنجية الممثلين الذين تركوا أنفسهم للشخصيات تتخللهم لتخرج مشحونة بحيوية المؤدين وطاقاتهم وذكاؤهم وإحساسهم فحسب، بل جاء النجاح نتيجة لالتقاء هذه الأسباب، ويضاف لها تركيز المخرج - طارق سعيد - على الجوهر سواء في الحوار أو الحركات أو الضوء فكل شيء في مكانه المناسب والقدر المناسب.

وأكثر ما أدهشنا في هذا العرض هو احترام المخرج: المعد والممثلين للفن المسرحي والمتفرج على حد سواء، فلم يستخدم الفن المسرحي كوسيلة إيضاحية عبر الرموز والدلالات.

وقال الناقد حازم شحاتة عن العرض: «لقد استطاعت فرقة الضوء أن تقترب كثيرا من حالة التمسرح بتحرير عقل المتفرج، وهو فعل ثوري بكل معاني الكلمة، فكسر الإكليسيه، وكسر القاعدة الدرامية السائدة والبحث المسرحي داخل مادة أدبية، كلها أفعال مسرحية ثورية أنجزها عرض «أنصاف الناثرين» كما استطاع أن يقدم لنا مجموعة موهوبة من الممثلين.

وها هو عرض تجريبي حقيقي ومصري وأصيل يطل علينا من وسط ركاب الزيف والادعاء، نستطيع جميعا أن نفخر به وأن نقدمه للجماهير في أي مكان دون الشعور بالخجل. وتقول الناقدة فريدة النقاش عن العرض في حوار أجري معها للنشرة اليومية لمعرض القاهرة الدولي للكتاب يناير 1992: «هناك عرض رائع هو أنصاف الناثرين استطاع برغم قصر مدته أن يتوغل إلى الروح الحقيقية لأدب يوسف إدريس بل وإن يلتقط ما هو مسرحي في قصصه القصيرة، وأن هذا المسرح هو ما يميز إبداع يوسف إدريس في تعرفه العميق على الخصائص الشخصية خاصة المهمشين والمسحوقين، واستطاع الممثل الذي أدى دور الفرфор «سيد الرومي» أن يقدم إضافة لفن الأداء».

المهرجان الثالث ١٩٩٣

«مسرحة دوستويفسكي»..

المسرح بين السحر والمشهدية (٢-٢)



بولين لويار ودان أرتوس في مسرحية «الأبله»، لأنه كان علينا أن نحب بعضنا البعض»، مسرحة وإخراج فنسن ماكين. مسرح دو فيدي، لوزان، تشرين الأول/أكتوبر 2014.



بحث: فلوريان توسان

ترجمة: علي ماجد شبو

ashabou@gmail.com

فنسن ماكين ورواية الأبله:

تجربة المسرح بكل أبعاده مع دوستويفسكي.

حين حضر الجمهور ليشاهد أحدث إبداعات فنسن ماكين «مسرحية الأبله»، صدم منذ وصوله المسرح. فهو يُستقبل منذ قاعة الدخول في المسرح، بأعلى صوت منبعث عن أغنية شعبية إيطالية «ساره إني أحبك» Sara perche ti amo والتي تتداخل معها صرخات ممثل، عبر مكبر الصوت، داعياً الجمهور للاحتفال بعيد ميلاد إبنته العزيزة. لا ينتهي الاضطراب الظاهر بمجرد دخول قاعة المسرح، بل يتم إنشاء أجواء ديسكو من خلال انبعاث موسيقى مركبة وقوية وأضواء خافته بالفعل مع سحب من الدخان، وصرخات من نفس الممثل الذي يلعب دور «مُسَخَّن الصالة» ويشجع الجمهور للمجئ على خشبة المسرح وان يخدموا أنفسهم بكأس من البيرة، وللرقص والصرخ معه.

قد تبدو هذه المقدمة، للوهلة الأولى، بعيدة عن المشروع المعلن لعرض مسرحي عن الأبله لدوستويفسكي، غير أن هذا الانطباع لا يدوم إلا للحظات، وقد أثبت هذا النهج في النهاية بانه قادر على الانتقال إلى قلب الأسئلة التي أثارها الرواية. هذا النهج هو ثمرة حوار معمق بين فنسن ماكين ودوستويفسكي، ومن التقارب الذي يعلق عليه المخرج نفسه قائلاً بأنه متأثر بالخطاب المتضمن في العمل الروائي، ولاسيما حول شخصية الأبله، ومن شكله الملحمي أو ما يسميه هو «غضبه». هناك العديد من السبل التي من الممكن إتباعها لفهم ما الذي كان في حساب فنسن ماكين حين شرع في الإعداد المسرحي للرواية.

على العكس من كوبرو و كامو، لم ينشغل ماكين في مسألة قابلية الإعداد المسرحي للرواية التي يختارها. فهو وريث لتقاليد مابعد الحداثة، ومسرحه لايزعج نفسه بالأوسمة التقليدية، وسواء تناول رواية أم مسرحية فإن فنسن ماكين يتابع عمله بنفس الطريقة. لان الأمر يتعلق بالنسبة إليه بإعادة كتابة النص من أجل بناء خطاب، ينطلق من النص، يتمحور حول العالم المعاصر. ولذلك فإن مسألة الإعداد المسرحي، في هذه الحالة، تكون عبارة عن تناغم، بالمعنى الواسع، بين العرض المسرحي والاهتمامات المعاصرة.

يقول ماكين إن اهتمامه برواية الأبله جاء من تنبؤ

الجاري العمل بها، ويهدف المشروع إلى إظهار «كيف يتردد صداه بالنسبة إلى العالم الذي نعيش فيه». إن اهتمام فنسن ماكين بالعمل الروائي لم يكن يرتكز على تسلسل الأحداث في حبكة محكمة -والتي بدت قابلة للإعداد المسرحي مع أكثر من مخرج قبله - بل أن اهتمامه إنصب على الخطابات التي أدت إلى نشوء المواقف. ولذلك فقد سلط الضوء على أصوات معينة تناقش الطريقة التي يسير بها العالم، ولاسيما تطوراتها السياسية والاقتصادية، فضلاً عن تداعياته الاجتماعية. وبالتالي فقد اعتمد فنسن ماكين، بشكل كبير، على محاورات يفغيني بافلوفيتش والأمير ميشكين 20، في حضور مجتمعهم بأكمله في بداية الكتاب، وانتقي اهم العناصر من خطابات الشخصيات العديدة.

علاوة على ذلك، قام فنسن ماكين، خلال إعادة كتابة الرواية، بتضمين إشارات مباشرة للعالم المعاصر. وهنا يستوجب التنبيه بأنه حتى عندما يناقش نفسه عن الأبله، فإن ماكين لا يهدف إلى «تحديث» نص دوستويفسكي، ولا بإعادة إحياء شخصياته في القرن الحادي والعشرين. بل يهدف منهجه إلى الإصغاء إلى الرواية انطلاقاً من واقعنا، وبالتالي اللعب على التراكيب بين العصور. هذه الممارسة تضعه ضمن تقاليد بريخت، الذي يشجع استخداماً جديداً للكلاسيكيات، والتي هي حسب رأي بريخت «إبراز المحتوى الأيديولوجي الرسمي» من أجل وضعها

دوستويفسكي بما يجري من انحراف معاصر. وبرأيه، فإن المؤلف يصف في هذه الرواية «ظهور المجتمع الحديث، مع وصول قضايا الائتمان المصرفي والرأسمالية والمحرك البخاري» ثم يضيف بأن «هذه الحداثة تثير نوعاً من الخوف عند دوستويفسكي». خوف برره التاريخ لفنسن ماكين بعد مضي ما يقرب من قرن ونصف من الزمان. فالنماذج الاقتصادية التي تمت صياغتها في مستهل القرن العشرين بدت مستنفذة، وبأن أيديولوجية التقدم الاجتماعي أصبحت متهاككة، والأمل المنشود محكوم بالفشل إلى الحد الذي اتسعت فيه مجالات السخرية المدمرة. إن نظرة متوازية بين روسيا في أواخر القرن التاسع عشر وفرنسا في القرن العشرين توضح على أن في عالم الرواية كما في العالم المعاصر «تتأكد الفكرة القائلة بأن ما سبق وبنينا هو الآن في حالة غرق، وكذلك الشعور بأن ما حاربنا من أجله يتم تدميره»، ولدعم هذا التقارب لناخذ، مثلاً ما وصلت إليه الحال (من تدهور) في بعض نماذج التقدم في المجتمع المعاصر مثل الضمان الاجتماعي أو المسرح الشعبي. ولإن خطاب دوستويفسكي كان من الممكن ان يعكس العالم المعاصر، ولأن ماكين يعتبر المسرح وسيلة لفهم العالم المعاصر، ولصياغة خطاب حوله. فإن عمل دوستويفسكي الروائي بدا لماكين قابل للمسرحة.

إن هذا الحدس هو الذي يدعم مشروع إعادة كتابة الرواية،



في خدمة المجتمع.

بعد أن تتم عملية إعداد وتكييف المتفرج، كما ورد ذكرها في افتتاح العرض المسرحي، يُلاحظ بأن هناك تأثيرات في خلط الأطر المرجعية غير المتجانسة على خشبة المسرح. فيتم تسليط الضوء على منظور ماكين للرواية من خلال تواجد عناصر معاصرة على المسرح، مثل بالون ميكي (ماوس) منقوخ بهواء الهليوم، أو تواجد الموزع الأوتوماتيكي للمشروبات الغازية مزينة بإعلانات ضوئية. غير أن العنصر الأكثر وضوحاً، والمأخوذ من عصرنا، يتمثل في الاستشهاد بمقتطفات من خطاب نيكولاس ساركوزي - الذي أُستبدل في عام 2014 بمقتطفات من الحوار بين ساركوزي وفرانسوا هولاند خلال الحملة الانتخابية لرئاسة فرنسا.

ومع ذلك، فلم يختر فنسن ماكين رواية الأبله ببساطة من أجل ماتضمنه من خطاب قادر على مساعدتنا في التفكير بعالمنا. إن العرض الذي قدّمه يُبرز جاذبية حقيقية نحو الرواية، فهو يسعى، من خلال ذلك العرض، إلى ترجمته إلى لغة فنية خاصة به. فضلاً عن ذلك، فإن أصالة مشروعه تكمن في حقيقة أنه ينطلق من هذا العرض المسرحي بالذات ليُعيد التفكير بالمسرح ككل. فمن خلال الاستناد على العرض المسرحي يضع فنسن ماكين هذا الفن، بجميع أبعاده، في محل تساؤل - من الكتابة المسرحية إلى إدراك المتفرج، ومن جماليات المشاهد المسرحية إلى التمثيل - ليعكس بذلك قراءته الخاصة للعمل الروائي بشكل أفضل.

إن اختيار المسرح بأبسط أعرافه، ربما أنعكس في وصفنا لبداية مسرحية الأبله في مستهل هذا الجزء. فمنذ مستهل العرض اهتزت العلاقة بين الممثلين والجمهور بالفعل، بسبب تدفق العرض إلى قاعة الانتظار في المسرح، وحتى إلى الشارع، ويستمر هذا الاضطراب إلى ما بعد هذه المقدمة ليشتغل مجرى العرض.

التمزق فنسن ماكين، ومجرد الشروع بإعادة كتابة الرواية، بالتخلص من كل التقاليد بما في ذلك الرومانسية. لذلك فإن عمليات الحذف التي مارسها توضع جانباً أكثر حلقات الرواية قابلة على الإعداد المسرحي، على ما يبدو، وبالتالي فإنه، مثلاً، لا يستغني فقط عن مشهد لقاء الأمير ميشكين وروججين في القطار، والذي يؤدي وظيفة الموقف التمهيدي من خلال ربط مصير الشخصيتين، بل أكثر من ذلك، فإنه يحذف مشهد النهاية المفجعة التي تجمعهما حول جسد ناستاسيا المقتول - وهو مشهد يقول فيه دوستويفسكي إنه كتب الرواية بأكملها - مما أدى إلى تغيير مسار الشخصيات الثلاثة وأضاف تركيزاً قوياً على شخصية الأبله. وبالطريقة نفسها، يخفف فنسن ماكين من التركيز الزمني للرواية، كما لو أنه أراد أيضاً الاستغناء عما يبدو متماسكاً للغاية، وسعى، على العكس من ذلك، إلى إدخال الفوضى في عمل دوستويفسكي المكثف. يكتب فنسن ماكين في ملاحظاته الأولية بأن «التحدي ليس في تلخيص «الأبله» ولكن في تقديم (على خشبة المسرح) قوة هذه الرواية الملحمية والأدبية وحركتها ووفرتها»، لأن ما عدا ذلك فإن ما تبقى من الرواية في نهاية المطاف هو غزارة المادة الطويلة والمعقدة

والاستطردادية والتي، فيما يبدو، كانت ستولد الانطباع لدى المشاهدين بانهم أمام «قراءة دوستويفسكية».

إن اعتماد أبعاد خاصة في العرض المسرحي تستند إلى النظر إلى ماهو خلف الأفكار التي تحملها الشخصيات، وإلى دعم الجزء الملحمي من العمل على خشبة المسرح - وهي أبعاد من شأنها أن تقرب رؤيته من رؤية البير كامو - أدت بفنسن ماكين إلى مسرحية أكثر التفاصيل دقة في العمل الروائي: «نغمته، طاقته، نبضه الحيوي»، على حد تعبير ميشيل كورفان 21. يقول فنسن ماكين إنه يريد أن «يخلق عملاً مشهيداً سحرًا ينطلق من غضب دوستويفسكي» ثم يضيف «ولجعل المسرح مكاناً لقراءة الأبله، وإبراز قوة وعنف حكايته». فمن خلال مشاعر وأحاسيس معينة، مثل الغضب والجنون والإفراط، وغيرها الكثير، يحاول فنسن ماكين تلمس هذه الرواية، وإعادة استثمارها في المسرح.

يُعلق فنسن ماكين أهمية بالغة على فكرة «العار» في سياق العرض المسرحي، والتي تم تضمينها، عند إعادة كتابة النص، كما في الإيماءات والإشارات المعينة للممثلين. هذه الفكرة تشكل الأصل في مفردات قاموس مسرحي يتكون من مواد تم بها طلاء الأجساد طوال مدة العرض، مواد مثل الزيت، والرغوة، والماء، والطلاء، واللمعان، والدم المزيف، والتراب، إن أهمية مفردات هذا القاموس هي في كشف عن العلاقات بين الشخصيات، ولا سيما ضد الأمير ميشكين وناستاسيا فيليوفا. إن الطابع الحزني والبدائي لعرض فكرة «العار» كشف عن الهياج الأسطوري، الذي يقول عنه فنسن ماكين، بأنه وجده في أعمال دوستويفسكي.

في مشاهد العرض المسرحي، يزداد الإحساس بالمعاناة بإضافة الصفحات والسقوط والضرب، ويتفاقم كذلك أسلوب الكلام بإسراف، فيشحن الممثلون كل كلمة بقوة جسدية، وقوة صوتية، تُفسر الغضب والعنف الذي يُدركه فنسن ماكين في العمل الروائي، مما يجعل معاناة الشخصيات محسوسة تماماً إلى الحد الذي يتولد فيه الانطباع بانهم يلعبون بحياتهم في كل لحظة. إضافة إلى إن الصراخ لا يمنع الفوارق الدقيقة لأنها تنتشر في سياق الحوارات الطويلة. هذا لأن فنسن ماكين حول حوارات الرواية - التي تسودها شاعرية دوستويفسكي والتي كانت الأصل في رغبة عدة كتاب ومعدّين إلى تحويلها إلى المسرح - إلى حوارات طويلة تُضفي أهمية على الطابع الحوارية وعلى مواقف كل شخصية، كما تُفارق تناقضاتها العصبية على الحّل. حوارات تجعل من العرض المسرحي أكثر خصوبة من وجهة نظر درامية. لذلك فإن الممثلين يُكشفون، من خلال مشاعر تتراوح بين العواء الجامح والصراخ المُتحكم به، عن علاقات مؤثرة بشخصياتهم، وبالتالي يكشفون عن الانفصال الذي يكونهم. هذا الاختيار الجمالي الجذري الذي يفتح على حالة القلق التي تلفهم، يميل إلى تحقيق الكثافة العاطفية الكبيرة التي يسعى إليها فنسن ماكين مع الأبله.

توجيه المسرح نحو دوستويفسكي ...

سلّطت الخطابات، التي تضمنتها العروض المسرحية، لكل

من كوبو وكامو، الضوء على ان حقيقة شاعرية دوستويفسكي هي التي تقرب أعماله إلى المسرح. ولذلك فهما يقترحان أن تُعدّ رواياته لأنها قابلة للمسرح. مع ملاحظة أنهم، في النهاية، لم يستخدموا إلا القليل من هذه الخصائص الدرامية في مشروعيهما بإعادة الكتابة والمسرح الذي يقترحانه. ويتضح من ذلك أن مقترحاتهما، هذه، كانت لإضفاء الشرعية على مشروعيهما، وإن كان ذلك بأثر رجعي. إن دراسة هذه العروض المسرحية الثلاثة تكشف بأن العديد من جوانب روايات دوستويفسكي مثل الحبكة، والشخصيات، والمضمون الأيديولوجي والفلسفي، والشكل الملحمي، أو حتى «الغضب» وإن كان بشكل أقل وضوحاً، كلّ هذه الجوانب، تكشف للمخرجين، عن إمكانياتها للمسرح وهي كذلك، تثير فيهم الرغبة بالتمسك بها.

لكن كل خطوة من خطواتهم تؤكد، حسب رأيهم، ما يمكن أن يجذب دوستويفسكي إلى المسرح، وهو ما يجعلهم يعتبرون رواياته قابلة للمسرح، ولاتنفسل عن بحثهم في تحويل أعمال دوستويفسكي من أجل إصلاح وتنشيط المسرح الذي ينشده. ففي الحالات الثلاثة المذكورة، يبدو في الواقع أنهم يستعدون دوستويفسكي لمنح المسرح إنعطافة جديدة، ولتحديث شروطه، سواء كان بحثهم يتعلق بعمل الممثل أو الأشكال التراجيدية أو الفن المسرحي ذاته.

إن هذه الرحلة التاريخية التي ابتدأت من كوبو إلى كامو ثم من كامو إلى فنسن ماكين تسلط الضوء على حقيقة أن مثل هذا التحول، الجاري البحث عنه، مع دوستويفسكي لا يرتبط بنوعية مسرح ما، أو بزمن مسرحي ما، أو بأحد الاتجاهات الجمالية. ففي الوقت الذي أستطاع فيه المسرح أن يفلت من جميع محاولات التعريف، بما في ذلك ما نراه اليوم من توصيف «مابعد الدراما» الذي يبدو توصيفاً غير جدير بان يحيط بمعالم المسرح المتغيرة بانتظام في جميع مكوناته. إنما ستستمر مسرح دوستويفسكي من قبل مخرجين معاصرين من أجل تغذية بحوثهم الفنية والجمالية.

وفي ختام هذا التأمل، يبدو، في النهاية، إن ما يمكن أن يدخل تحت مفهوم «المسرح» يتعلق بشكل خاص بالصلات التي تربط روايات دوستويفسكي بالمسرح. في حين أن «الإعداد المسرحي» يقتصر على التفكير في أشكال التوافق لبعض الموضوعات مع المسرح، أما «القابلية على المسرح» فتأخذ بالحسبان ما يُسمى بالتباعد الخصب (بين الشكل الروائي والشكل المسرحي) وبالمقاومة الإبداعية لبعض الأعمال الروائية (في التحول إلى المسرح). هذان العنصران أساسيان في جذب بعض النصوص الروائية إلى المسرح.

هوامش

20 الأمير ميشكين هو الشخصية الرئيسية في الرواية وهو الابله. (المترجم)

21 ميشيل كورفان، أستاذ في جامعة السوربون الجديدة متخصص بمسرح القرن العشرين، وله مؤلفات ومقالات عديدة من أبرزها قاموس وموسوعة المسرح. (المترجم)

هشام عبد الرؤوف

جولة في شارع المسرح البريطاني



سوف تعرض مسرحيتي "سندريللا" في موعدها مهما كانت الظروف. وسوف افتح مسارحي واقدم عروضاً عليها اذا لم ترفع الحكومة اجراءاتها الوقائية في موعدها المقرر حتى لو انتهى بي الامر الى السجن. كان هذا هو التحذير الذي اطلقه الموسيقار البريطاني الشهير "اندررو لويد وبر" تعليقا على اجراءات الاغلاق التي تضرر منها المسرح البريطاني بسبب تداعيات ازمة كورونا.

وعندما يطلق شخص مثل وبر (73 سنة) هذا التحذير، فلا بد من اخذ اقواله على محمل الجد. فهو من رواد المسرح الغنائي والموسيقى في بريطانيا وله 21 مسرحية غنائية عرض معظمها لعدة سنوات في بريطانيا وخارجها خاصة في الولايات المتحدة وفي بروودواي عاصمة المسرح الامريكى. وتضمنت مسرحياته اغان عديدة حققت نجاحا كبيرا وكانت تباع في تسجيلات بمفردها وكان المسرح مجال نشاطه الاساسى لكنه لم يكن الوحيد فكانت له اعمال في السينما والتلفزيون. وتصنفه جريدة الديلى تلجراف البريطانية كخامس اكثر الاشخاص تأثرا في الحياة الثقافية في بريطانيا. وترى انه اعاد اختراع الموسيقى البريطانية.

وقد حصل على العديد من الجوائز عبر حياته الموسيقية التي بدأها مبكرا عام 1965 عندما كان في السابعة عشرة من عمره. وهو واحد من 16 شخصا جمعوا بين جوائز توني (فاز بها ست مرات عن اعمال عرضت في الولايات المتحدة) والوسكار وجرامى واي. كما فاز بجائزة لورانس اوليفيه المسرحية البريطانية المرموقة 7 مرات.

مفيدة حقا

وهو يمارس اعماله المسرحية من خلال فرقة مسرحية مملوكة له باسم «المجموعة المفيدة حقا» Really Useful Group وهى من اكبر الفرق المسرحية في لندن. وخارج لندن يمكن ان تعرض الفرق المسرحية اعماله بترخيص من فرقته باعتباره تملك حق الامتياز لعرض اعماله بمقابل.

وهو في الوقت نفسه مدير «مدارس التربية الفنية» وهى مدرسة متخصصة في الفنون الاستعراضية يقع مقرها في غرب لندن. كما انشأ مؤسسة اندرو وبر عام 1992 وهى مؤسسة تهدف الى دعم الاداب. وله نشاط خيرى واسع من خلال عدة مؤسسات مثل جمعية مرضى سرطان البروستاتا وجمعية رعاية ايتام الحرب. وشارك في حملة لدعوة المواطنين الى التطعيم ضد فيروس كورونا اطلق خلالها الشعار الشهير «من يرفض التطعيم كمن يقود سيارته وهو مخمور».

من هنا يأخذ الكثيرون التحذير الذى اطلقه وبر- الذى تقدر ثروته بأكثر من 500 مليون جنيه استرليني - بجدية عندما يخاطب رئيس الوزراء بوريس جونسون قائلا انه سيعيد فتح المسارح التي تديرها فرقته في موعدها المحدد (21 يونيو) بصرف النظر استمرار قيود كورونا او رفعها حتى لو اقدمت الشرطة على اعتقاله.

وكان ذلك ردا على خبر نشرته صحيفة الديلى تلجراف حول

الموسيقار الشهير يتحدى جونسون: لن أتحمل تأخيرا أخر

اذا لم ترفع القيود على المسارح التي تتعرض لاتهام ظالم بانها يمكن ان تكون سببا في انتشار عدوى كورونا، رغم انه لم يثبت انها كانت وراء حالة واحدة من الاصابة بكورونا. واذاف انه يتمنى ان يكون 21 يونيو يوم تحرير المسرح البريطاني على حد تعبيره. ويؤكد انه لن يقبل بتأخير جديد لاجدث مسرحياته الغنائية بعد ان كان من المقرر بدء عرضها في اغسطس 2020. بقى ان نعرف ان سندريللا عبارة عن معالجة كلاسيكية موسيقية لوبر لاسطورة سندريللا المعروفة. وتقوم بدور

احتمالات تأجيل اعادة فتح المسارح عن موعدها المقرر في 21 يونيو لعدة اسابيع. وأكد ان مسرحيته سندريللا سوف تبدأ عروضها التجريبية في موعدها المحدد في الخامس والعشرين من يونيو تمهيدا لبدء عروضها الرسمية في 14 يوليو.

وقال وبر - وهو قيادى سابق في حزب المحافظين قبل الاستقالة منه عام 2017- انه مستعد لتترك العمل الفنى تماما ويبيع المسارح الستة التي تملكها فرقته والانسحاب من الحياة العامة وبيع منزله في لندن ليقتضى باقى حياته في مكان هادئ





الممثلات من السود والملونين فقط ولن يكون بينهن اي من البيض. وهذا هو الجديد .

فقد جرت العادة على ان تسند بعض الشخصيات النسائية في مسرحيات شكسبير الى رجال والعكس للتعامل مع التعقيدات التي تتسم بها شخصياته. ولن تكون هناك مشكلة في اسناد شخصيات مسرحياته بكاملها الى الجنس اللطيف. لكن الجديد هنا استبعاد البيض من طاقم الممثلين .

ويضيف المستولون عن الفرقة ان الامر لن يكون مقصورا على لون البشرة بل تهدف الفرقة الى اختيار ممثلات من السود يقدمن الشخصيات برؤية نسائية سوداء تقدم مسرحيات شكسبير الى اجيال جديدة من جمهور المسرح.

اسست هذه الفرقة ثلاث من الممثلات السود وهن «میزی باودن» وهى فى الوقت نفسه المدير الفنى للفرقة و«جابريل بروكس» و«دانييلا كاساريتيه» وممثلة من الملونين «جيدى سامويلز». وتقول سامويلز انها شاركت فى تاسيس الفرقة لانها ترغب لانها ترغب فى ان يرى جمهور المسرح كيف يمكن ان تمثل المرأة السوداء والملونة فى النصوص المسرحية الكلاسيكية.

وتلتقط بروكس خيط الحديث فتقول ان الفرقة تامل من خلال امرار نصوص شكسبير عبر «عدسة نسائية سوداء» على حد تعبيرها ان تتمكن من تسليط اضواء جديدة على الاعمال الكلاسيكية لشكسبير او غيره تؤكد على عالمية هذه الاعمال المسرحية والوصول بها الى تجمعات معينة.

أنسب بداية

وتقول كاساريتيه انه كان لابد من البدء بأعمال شكسبير باعتبار انها العنصر الرئيسى فى المسرح البريطانى وهى اكثر الاعمال المسرحية انتاجا حول العالم سواء بشكل مباشر او من خلال اعمال مستوحاة منها. واذا كنا نريد تحقيق التنوع والشمول والتعبير عن كافة شرائح المجتمع تصبح اعمال شكسبير افضل اداة لتحقيق هذه الاهداف. وسوف تعالج الفرقة مجموعة من القضايا الاجتماعية ضمن مسرحياتها مثل الصداقة والطبقة والانتماءات والعديد من القضايا المستقبلية.

وسوف تبدأ الفرقة بعرض مجموعة من اعمال شكسبير التي تقدمها مع فرقة اخرى عبر الانترنت فى اغسطس القادم للتعرف على رد الفعل الاولى للجماهير. ولحسن الحظ نجحت الفرقة فى الحصول على بعض التمويل من المجلس البريطانى للفنون. وسوف تستعين بمجلس استشارى من المتطوعين من السود منهم شارون كلارك الحاصلة على جائزة لورنس اوليفيه ثلاث مرات والمخرجة السينمائية اما اسانتى والاثنان من السود .

بقى ان نعرف ان «ماوا» كلمة تعنى «الغد» بلغة البانتو التي يتحدثها بعض سكان مالاوى وزيمبابوى وزامبيا.

وهناك عدة فرق مسرحية للسود فى بريطانيا منها فرقة تارا ارتس وفرقة اكلايس وفرقة تماشا.



سندريللا فيها كارى فليشر وبدور سندريللا البديلة الممثلة السمراء جورجينا اونورا وبدور الامير ايفانو توركو وبدور زوجة الام فكتوريا هاميلتون.

شكسبير برؤية نسائية سوداء

كاساريت :نعالج مجموعة من القضايا

ونريد الوصول الى اجيال جديدة

لم تمنع القيود المفروضة على النشاط المسرحى فى بريطانيا بسبب تداعيات كورونا من نشأة عدد من الفرق المسرحية التي بدأت تستعد لتقديم اعمالها.

ومع تعدد هذه الفرق تعدد اكثرها جذبا للاهتمام فرقة «ماوا» وهذه الفرقة تخصصت- حسبما يعلن مسئولوها - فقط

فى تقديم اعمال شكسبير فى بدايتها . ومن المتوقع ان يتسع نشاطها بعد ذلك لتقديم المزيد من الاعمال الكلاسيكية كما

هو الحال مع فرق اخرى مشابهة. ويقول المسئولون عن الفرقة ان الجديد الذى ستقدمه هو انها ستقدم اعمال شاعر

الانجليزية الاول بأسلوب مبتكر يجذب فئات متنوعة ومختلفة من المجتمع البريطانى لمشاهدة مسرحياته برؤية جديدة.

واهم هذه الاساليب ان الفرقة ستضم ممثلات من الجنس اللطيف فقط دون الرجال. وهى لن تكتفى بذلك بل ستكون

«سندريللا» ستعرض فى موعدها حتى لو دخلت السجىن

الحبكة ..

في مسرح ما بعد الحداثة (٢-١)



تأليف: براين ريتشاردسون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

منذ عصر أرسطو وحتى العقود الأولى في القرن العشرين، تعد الحبكة - بمعنى ترتيب الأحداث التي يتم تمثيلها علي خشبة المسرح - حجر الأساس في الدراما . ولكن خلال المائة سنة الأخيرة، تآكلت أولوية الحبكة منهجيا عند كتاب المسرح المضادين للواقعية، وظهر عدد من المسرحيات المؤثرة التي همشت دور الحبكة وأزاحتها، أو سخرت منها . وحاليا، يواجه عدد قليل من التجريبيين مفهوم الحبكة بطريقة متطرفة وهدامة لا تؤدي فقط إلى ثورة في مغزاه، بل تستفسر عن طبيعتها ووظيفتها . وفيما يلي، سوف أحدد بوجه خاص تتابع الأحداث المثيرة للاهتمام في عدد من الأعمال التي تتحدى المفاهيم الكلاسيكية للحبكة أو تهدمها: ولاسيما في مسرحيات (أميري بركة Amiri Baraka) "سفينة العبيد Slave ship"، و(سامويل بيكيت) « لعبة النهاية End Game »، و(كاريل تشرشل) «الفخاخ Traps»، و(مارتن كريب) «محاولات علي حياتها Attempts on her life»، و(بيتر هاندكه) «اهانة الجمهور Offending the Audience». وأتمنى أن أوضح كل من أصالة هذه الأعمال وأين كيف أن كل من هذه الأعمال يطرح أسئلة صعبة للسرد المعاصر والنظرية الدرامية .

يجادل أرسطو بأن مفهوم الحبكة الموحدة محاكاة لحدث واحد، وأنها الكل، وهو الاتحاد البنوي للأجزاء مما هي كذلك، وأنه إذا أزيل أو أزيح أي منها، فسوف يتفكك هذا الكل ويضطرب . ويعترف فعلا أن بعض المؤلفين يقدمون بشكل خاطئ عموما أحداثا لا علاقة لها من حياة إنسان، وبالتالي يفترضون بشكل زائف أنه لأن « هرقل » رجل واحد، فيجب أن تكون قصته واحدة أيضا . وكثير من المنظرين في العصر الحديث، بناء علي قواعد القصة المستمدة من (فلاهير بروب) يؤكدون بالمثل أن «القصة fabula» التي تنشئ البنية الكلية للدراما هي سلسلة دينامية من الأحداث والأفعال، ومن المفهوم أن سلسلة الأفعال المنفصلة وتفاعل الحبكة يشكلان تابعا متماسكا محكوم بواسطة الأهداف العامة لعامله . وأن هذا التناول للحبكة يهب نفسه للتراجيديا الكلاسيكية والكوميديا عند « ميناندر Menandrine »، والتي تبناها باتجاه استنتاج مدوي .

(بركة) أن هذه الشخصية يجب أن يؤديها نفس الممثل الذي أدى دور الخائن في المشهد السابق، وبالمثل، يتم أداء دور السود الغاضبين المستعدين لحمل السلاح بواسطة نفس الممثلين الذين سبق أن أدوا العبيد الثائرين والمحاربين الأفارقة . وفي النهاية، يتم إعلان ثورة السود الناجحة ويتم دعوة المشاهدين لمشاركة الشخصيات في رقصة أخيرة علي خشبة المسرح . وبإنشاء هذه الازدواجية والمحافظة عليها عبر القرون، يؤكد (بركة) أن أجسام الممثلين سوف توحى بدراما تاريخية مستمرة للخضوع والمقاومة اللذان يتكرران من جيل إلى جيل ويمتدان إلى اليوم الحاضر . ويجب علي المشاهدين أن يستمروا في النضال الذي يرونه متجسدا علي خشبة المسرح، ويؤكد (بركة) أنهم يجب أن يختاروا إما التمرد أو السكون . وكما سبق أن ناقشت بالتفصيل في موضع آخر، يتحقق تحول الحبكة بعد الحداثيّة عند (بركة) من خلال عدد من الاستراتيجيات: إنها القصة الجماعية لذات الجماعة التاريخية، وليست قصة فرد أو عائلة، إذ تمتد الزمنية في مشاهد متتابعة عبر القرون، إذ يتم إزالة الروابط

وهذا النموذج متضمن في تصريح « تشيكوف » الشهير حول الاقتصاد السرد الذي لا مفر منه في الدراما التي تؤكد أننا إذا قدما مسدسا في بداية المسرحية، فلا بد من استخدامه في الفصل الثالث .

وتتجاوز مسرحية أميري بركة «سفينة العبيد» 1967 المفاهيم التقليدية للحبكة بعدة طرق مثيرة للاهتمام، كما يوضح الملخص المختصر لأحداثها . إذ تبدأ المسرحية بسفينة عبيد تنقل الأفارقة إلى الأمريكيتين، ويوثق هذا المشهد الوحشية التي يتحملها الأفارقة، ومعاناتهم، ومحاولات المقاومة، والعقاب العنيف الذي تثيره هذه الأفعال . وتدور أحداث المشهد التالي بعد ذلك بفترة طويلة، بعد قرن من الزمن، في مزرعة في فرجينيا عام 1831 حيث يجهز «نات تيرنر» لثورة العبيد . وهنا تتخذ الشخصيات المختلفة مواقف مختلفة، إذ يشي أحد العبيد بزملائه الآخرين ويكافأ بشرائح من لحم الخنزير بينما يتم قتل الثوار خارج خشبة المسرح . وعندئذ ينتقل المشهد إلى الستينيات، ينصح واعظ أسود الآخرين بعدم استخدام العنف في تعاملهم مع قهر البيض . ويقرر

فنان ينزل الدرج « سلسلة من ذكريات الماضي البعيد، يليها عودة سيمتريّة لأحداث الحاضر . ورغم ذلك ربما تبدأ قصتها في العشرينيات وتتحرك إلى الأمام بأسلوب تنابعي . وفي مسرحية (هارولد بنتر) « خيانة » تتحرك القصة والحبكة في اتجاهين مضادين بينما يحول كل مشهد متتابع في الأداء إلى دراما في المشهد السابق من ماضي الشخصية .

توفر الدراما المعاصرة إمكانيات أخرى . فمسرحية (تشارلز لودلام Charles Ludlam) " التارو الكبير The Grand Tarot" (1969) تتضمن اثنين وعشرين مشهداً . وقبل كل أداء، يتم توزيع أوراق التارو لتحديد التتابع الذي تقدم به المشاهد . وكأن كل أداء مختلف، ويتم إدراج لعبة الصدفة في تقديم الأحداث . وقد زعم (لودلام) أنه لم يتم تقديم نفس القصة مرتين . ومن وجهة نظرنا، يمكن أن نقول إن القصة كانت ثابتة (اذ كان يتم عرض كل الاثني عشر مشهداً بشكل دائم) رغم أن الحبكة كانت دائماً مختلفة . ومن الجدير بالملاحظة أن هذا النوع من العروض قد أكد صعوبته لدرجة أن (لودلام) انشأ ترتيباً ثابتاً للتقديم في العروض اللاحقة . ويمكن أن نلاحظ أيضاً أن عملاً مثل مسرحية (سارة كين) "ذهان الساعة 4.484.48 psychosis" (عام 2001) هو إلى حد كبير كتلة نصية غير متميزة بدون أي إشارات لأدائها، والمخرج الذي سوف يقدمها علي المسرح يجب أن يحدد كم سوف يكون عدد المتكلمين وما هي السطور التي يقولها كل منهم - وهو موقف موجود أيضاً في كثير من مسرحيات (جرترود شتاين Gertrude Stein).

وهنا يكون لدينا قصة ذات حبكة ناقصة بشكل متعمد . والمتضمن في تمايز «القصة/الحبكة» وفي نظريات الحبكة عموماً هو الرغبة في نظرية عامة يمكن أن تتضمن كل السرد، سواء كان قصصي أو غير قصصي، وأدبي أم عام، ومروي أو مجسد . ولذلك يفترض هذا التمايز أن القصة المترابطة يمكن أن تستنتج من أي نص أو أداء ، ويبدو هذا معقولاً علي

أرسطية مضادة بتحد . وقد أشار (مانفريد فيستر) إلى ميل (بيكيت) إلى اختزال القصة إلى مجرد تتابع للأحداث . ففي مسرحيات (انتظار جودو) و(نهاية اللعبة) و(الأيام السعيدة) " ثبات الحالة التي تجد فيها النماذج الدرامية نفسها - إذ لم يعد يهدف نشاطهم اللفظي والتمثيلي المستمر إلى إحداث تغيير في الموقف من خلال الحدث ولكنهم يتحولون إلى شكل من أشكال اللعبة الذي يستخدم فقط لتمير الوقت .

ويذهب بعض كتاب المسرح بعد الحدائي إلى أبعد من ذلك، وينافسون أحد أهم المفاهيم الأساسية في نظرية السرد الحالية : التمييز بين القصة fibula و الحبكة Sujet . وعلي من أن عدداً من المصطلحات المختلفة ما تزال مستخدمة للتعبير عن هذا التمايز (القصة / الحكاية، القصة/ الحبكة، القصة / الخطاب) والتمييز نفسه هو التمييز المقبول عموماً، كما لاحظ (جينيت) مؤخرًا. وقد امتد بنجاح إلي نظرية الدراما بشكل ملحوظ عند (مانفريد فيستر) و(كير ايلام) . إذ صرحا ببساطة أن القصة هي سلسلة من الأحداث التي تحدث في ترتيبها الزمني، وأن الحبكة تشير إلى الترتيب الذي تقدم به هذه الأحداث للمشاهدين .

وهذه المفاهيم مفيدة جدا في وصف مسرحيات مثل «أوديب ملكاً» أو مسرحية (كورنيه) المبتكرة «الإيهام الكوميدي L'illusion Comique »، اللتان يتضح فيهما الكثير من المعلومات عن الماضي خلال مسار الحدث . وهما أيضاً أداة مهمة للتعبير عن التسلسل الزمني للمسرحيات اللاتتابعية التي تستخدم عدداً من ذكريات الماضي (أو حتى التنبؤ بالمستقبل) مثل مسرحية (ج ب بريستلي) "الزمن وأل كونواي Time and the Conways"، ومسرحية (شارلز فولر) "لعبة الجندي Soldier's play" أو مسرحية (توم ستوربد) «فنان ينزل الدرج Artist descending staircase» . فقصة أوديب تبدأ بنبوءات قبل ولادته، رغم أن الحبكة تبدأ يوم اكتشافه لذاته ونفيه . وتقدم حبكة «

السببية بين الأحداث المتتابعة أو استكمالها بواسطة مسارات تاريخية أكبر. في النهاية، يقاوم العمل المسرحي الانغلاق بواسطة تشجيع المشاهدين أن يستكملوا الأحداث التي يرونها علي خشبة المسرح في حياتهم .

وفي تحد مختلف لمفهوم الحبكة المنسوب إلى أرسطو، ربما ننظر إلى مسرحيات (صامويل بيكيت). ففي مسرحية "نهاية اللعبة" لا يوجد حدث موحد، ولا سلسلة دينامية من الأحداث، ولكن سلسلة من الأفعال غير المبررة إلى حد كبير. فالمسرحية بالأحرى هجوم علي الغائبة المتضمنة في الدراما ذات الحبكة التقليدية فضلاً عن تجسيدها . فبينما تتتابع الأحداث العشوائية أو غير ذات المعنى، فإن السؤال ليس عن مدى ارتباطهما بشدة، بل انه هل يوجد أي ارتباط بينهما . ولتفسير هذه المسرحية، لا نتابع مسار الحبكة بل محاولات تحديد ما إذا كان هناك أي تشابه في الحبكة . ففي بداية المسرحية، يسأل (هام) (كلوف) عما إذا كان لديه ما يكفي، ويجب (كلوف) بأن لديه دائماً ما يكفي، و هو السؤال الذي يجب عليه (هام) " إذن لا داعي أن يتغير ذلك . » . وبهذا، يبدو أن (بيكيت) يتحدى المنطلق الأساسي لتحول الدراما، ويبنى بدلا من ذلك دراما ساكنة خالية من كل ما يقدم قصة قابلة للسرد، أو تستحق الحكي . فهناك عدم توازن، وصراع - استمر خضوع (كلوف) لسيد الأعمى القعيد. ولكن، كما نلاحظ بسرعة، فإن هذا لن يتغير أيضاً . فعندما يسأل "هام" "ماذا تبقى معي؟"، يجب (كلوف) " لا يوجد مكان آخر "، وهي جملة ربما تكون صحيحة تماماً، تسليمًا بالفناء بعد الحدائي للمسرحية . لأن الشخصيات والمشاهدين، وهذا لا يرقى إلى حبكة، بل هو رفض للحبكة . وبرغم المزاعم المتكررة « أننا نتقدم وهناك شيء يأخذ مساره "، فلا يوجد تجميع موحد ومتناسك للأحداث، ولكن تكتل عشوائي لأحداث عشوائية لا تؤدي لشيء . وفي هذا السياق، نجد أن مسرحية (نهاية اللعبة) هي مسرحية





وفي مسرحية (كاريل تشرشل) «الفخاخ Traps» يتم استعراض استراتيجيات مقارنة وتتطور بشكل حثيث بشكل أكبر رغم ذلك. ولذلك، من السهل أن نلخص أحداث هذه المسرحية، ولكن من المستحيل أن نضع هذه الأحداث داخل إطار متماسك تمثيلاً أو ثابت منطقياً. ويجب أن يعطينا الوصف التالي معنى ما لمجموعة الأحداث المقدمة والصعوبات التفسيرية التي تقدمها. فالغرفة التي تقع فيها الأحداث تغير موقعها خلال مسار المسرحية. فباب الغرفة يُغلق أمام بعض الشخصيات ويُفتح أمام أخرى - دون أن يلمس أحد المزلاج. تناقش « سايل Syl » وزوجها «ألبرت Albert» إمكانية إنجاب طفل أخيراً - وبعد بضعة دقائق نراها يتضرران من مشكلة إرضاع الطفل. وعندئذ تعلي الشخصية « جاك Jack » أنه و « سايل » قد تزوجا مؤخراً. شخصية واحدة تواجه نفس مشهد الاعتراف مرتين، وشخصية أخرى تغير الهوية. ينتحر (ألبرت) وتتأثر باقي الشخصيات بموته، ثم يدخل (ألبرت) مرة أخرى وكأن شيئاً لم يحدث، وآخرين لا يبدوون أي دهشة. ففي الفصل الأول، يحضر (ريج) صندوق شوكولاتة ل (كريستي) و (ديل)، ويقول أنه يتمنى أنهم لم يخرجوا من الريف إلى المدينة، وفي الفصل الثاني، يتم تناول الشوكولاتة وتعيش الشخصيات بسعادة في الريف.

براين ريتشاردسون يعمل أستاذاً بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة ميريلاند بالولايات المتحدة الأمريكية. نشرت هذه المقالة في كتاب "Contemporary English Drama"، vol.14، ed. By Martin Middeke

تسيطر علي الحاضر، بل إنهما عملاً كسراً مفهوم التجربة المشتركة نفسها والهوية الموحدة التي تظل قائمة عبر الزمن. وربما يشكل عمله المضاد للتمثيل «الطابق السفلي The Basement» استنحالة كلية، فهو العمل الذي يربط سلسلة الأحداث والأماكن معاً، وهي الأماكن المعقولة بشكل فردي. تغير الشخصيات أدوارها ومواقفها كثيراً، دون أي احتمال للتعويض. فالمسرحية تبدأ ب(سكوت) أو (ويت) و(بور)، وهم يطرقون باب (لو)، وتنتهي بانقلاب تمثالي، علي (لو) و (ويت) و (بور) وهم يطرقون باب (سكوت)، إذ تدور بينهم عدد من مشاهد الصداقة، والقتال والخيانة الجنسية والمرض والهدوء، لا يمكن استيعابها في تتابع متماسك أو في قصة. تتغير الفصول من الخريف إلى الصيف والشتاء دون أي نموذج زمني قابل للتنبؤ. وتغير الغرفة نفسها باستمرار دون سب واضح: في حوالي ثلث المسرحية يبدو أن الطابق السفلي يتحول إلى مكان مختلف: تصبح الغرفة غامضة. يتغير الأثاث. وهناك طاولات اسكندنافية ومكاتب، وأوعية ضخمة من الزجاج السويدي. كراسي مجدولة، والسريير كما هو. وبعد ذلك، تعود الغرفة إلى فرشها السابق، ومع ذلك لا يشير هذا إلى عودة للزمن السابق. ثم تتغير الغرفة ثانية: المفروشات معلقة علي الحائط، ومراة بيضاوية مزدانة بالزهور، وقارب ايطالي مستطيل. وبعد ذلك، تصبح الغرفة عارية تماماً، ثم تعود إلى حالتها الأصلية. كل المؤشرات الدلالية العادية لمرور الزمن، أو تغير المكان، أو التوفير في الحركة يتم تجريدها من كل المعاني التقليدية، يتحول المكان وفقاً لمنطق يعتمد ممارسات أو اهتمامات مماثلة. وبذلك، يضع (بنتر) في المقدمة استراتيجيات معيارية للتمثيل من خلال جعلها غريبة، وبذلك يدعونا إلى توقع طبيعة وأسلوب التمثيل نفسه. وهنا يكون لدينا خطاب ثابت (حبكة) لقصة غير محددة.

المستوى السطحي. إذ لا تحتاج السيرة الذاتية، أو التوثيق أو الرواية أن تبدأ من أصل موضوعها، فهي مثل أي سرد، ربما تبدأ من المنتصف أو من حدث في نهايتها ثم ترجع بالزمن إلى الوراء. وفي هذه الحالات، يمكن استنتاج قصة متماسكة بغض النظر عن ترتيب تتابع الأحداث. تميل ازدواجية القصة /الحبكة، رغم ذلك، إلى الضعف أو التصدع عندما نطبقها علي المسرحيات المعاصرة. ففي كثير من مسرحيات (بيكيت)، يكون خطاب الشخصيات ونطقها غير مباشر و متشظي ومتناقض أو لا يعول عليه لدرجة أن لا يمكن الإمساك بقصة متماسكة: إذ لن نعرف أبداً ما حدث فعلاً في مسرحيات مثل « لعبة play» و « لست أنا Not I». وتزيد أعمال (كاريل تشرشل) المتحدية من إشكالية هذه المفاهيم. فمسرحية « رغبة القلب Heart's desire» تبدأ بمشهد عادي نوعاً ما يتكرر ويتطور بتنويكات عدة مرات. ويكون لدينا عدة تكرارات لنفس مجموعة المشاهد، يحرك كل منها الحدث إلى الأمام ويقدم استمرارية جديدة، في التكرار التالي، إما أن يتم التخلي عن الإضافة الجديدة أو المزيد من تطويرها بينما يصارع أحدث المشاهد باتجاه ما نفترض أنه القصة الصحيحة. تستمر القصة في التكرار، وتتغير، ويتم نفيها جزئياً، وتمتد. ويظهر تسلسل أنطولوجي ساحر بينما تفترض العناصر المتكررة صلابة بينما تصبح الاحتمالات غير المتكررة وغير المتطورة أجزاءً مهجورة من الحدث الذي يدخل باختصار ويتم إزالته بسرعة من عالم القصة. وأعمال (بنتر)، ولاسيما الأعمال التي قدمها في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، قد مدت المواقف إلى أبعد من المعايير التمثيلية العادية. فمسرحيتي « الزمن الماضي Old Times» و « العزلة No man's land» لم يكونا ببساطة عن الشخصيات التي قدمت قصصاً عن الماضي لكي

بدايات جمعية أنصار التمثيل والسينما (٤)

التمسك بالماضي من أجل الانطلاق

بوليس مدينة الاسكندرية
قسم الترخيص واللوائح طلب منسى حسمى لتمثيل رواية الممثل ٢٧٧٤ عرايض

الموضوع: _____
م. الرخص: _____

نمرة القيد: _____
صحيفة القيد: _____
صحيفة الكويا: _____
عدد المرققات: _____

حضرة صاحب السعادة مدير عموم الامن العام بوزارة الداخلية
المدعو منسى حسمى قدم لهننا مع الطلب الملقيد تحت نمرة
٢٧٧٤ بتاريخ ٢٥ يوليو سنة ١٩٢٥ رواية الممثل محمد دافيد
جرك والتمس الترخيص له بتمثيلها بمسرح الهمبرا في يوم ٩
اغسطس سنة ١٩٢٥ وهذه الرواية هي من الروايات المخصصة
من وزارة الداخلية بتاريخ ٤ ستمبر سنة ١٩١٥ وقد حضر
جناب قنصل جنرال دولة فرنسا للمحافظة واعلمنا ان هذه الرواية
ستمثل لاعانة جرحى ومنكوبى الريفين بالمغرب الاقصى وانه
ستلقى فيها خطاب واحتج على تمثيل هذه الرواية للفرض
المذكور طالبا عدم السماح بتمثيلها • فاقضى ترقيمه لسعادتك
للاسلطة واصدار الامر بما يرى
والمحافظة بناء على ذلك ترى رفض السماح بتمثيل الرواية
المذكورة
وتفضلوا بقبول فائق الاحترام ٤٠
حسرا في ٢٩ يوليو سنة ١٩٢٥

محافظة
الاسكندرية

وزارة الداخلية
١٩٢٥

سيد علي إسماعيل



بعد عام ١٩١٩، لم أجد نشاطاً ملحوظاً لجمعية أنصار التمثيل طوال خمسة أعوام - وفقاً لما بين يدي من معلومات ووثائق وإعلانات - ولعل هذا ما جعل مجلة «الفنون» في سبتمبر ١٩٢٤ تتذكر ماضي الجمعية الجميل، ورئيسها الأول «محمد عبد الرحيم»، فنشرت صورة له، وكتبت كلمة مطولة في ذكره التاسعة - ذكرت فيها معلومات جديدة عنه - قائلة:

«في مثل هذه الأيام منذ سنوات تسع مات الأستاذ محمد عبد الرحيم، وكان متوسط القامة نحيف الجسم تلمح في غور عينيه اللامعتين حرارة العاطفة. ويطالعك من جبينه المميز بنتوء قليل فوق الحاجبين ذكاء حاد. ومن شحوب وجهه حدة في المزاج خضعت لطيبة قلبه، ولم تكن تظهر إلا إذا تكلم عن «التمثيل»، الفن الذي أحبه وساعدته طبيعته على النبوغ فيه. أرسلته وزارة المعارف إلى إنجلترا لدراسة التاريخ هناك في مسارح «دروري لين» و«كفنت جاردن» و«هز ماجستي». كشف له السير «هربرت بير يوم تري»، والسير «جورج ألكسندر» و«مس أن تري» وغيرهم من كبار ممثلي إنجلترا عن فن غير الذي كان يراه في مصر، فأدرك أثر هذا الفن في تكوين أخلاق الأمة والسمو بها، وعرف أن التمثيل لن يكون له من الحظ في مصر مثل ما له في غيرها من الأمم الراقية؛ إلا بواقع المستوى الأدبي للممثلين، باشتراك المتعلمين فيه. وإلى أن يرقى بالمسرح المصري إلى الدرجة التي شاهدها، وإلى أن يرفع المستوى الأدبي للممثلين جاهد الأستاذ بعد رجوعه. وكانت الوزارة قد عينته مدرساً للترجمة والتاريخ بالمدرسة السعيدية. وفي وقت لم يكن في مصر إلا القليل الذي يزدري التمثيل، ولا يحترم مهنة الممثل. أستطاع أن يجمع حوله فئة من الشباب الناهض المتعلم وكون «جمعية أنصار التمثيل» التي رأسها وعمل على تقوية مركزها، واستطاع أن يقنع صاحب المعالي أحمد حشمت باشا وزير المعارف آنذاك إلى قبول رئاسة شرف الجمعية. بدأت هذه الجمعية جهادها فأقامت حفلات كان يلقي فيها أعضاؤها فرادى أو اثنين قطعاً تمثيلية كان يقوم هو على تعليمهم إلقاءها. ولما أنس من الجمهور المصري المتعلم تشجيعاً لعمله واستحساناً له وأيقن أن أعضاء الجمعية بعد ما بذله من

مراسلة من محافظ الإسكندرية إلى مدير عموم الأمن العام

الرقابة تمنع العرض

بالرغم من مرور عشر سنوات على موت رئيس الجمعية الأول «محمد عبد الرحيم»، إلا أن مسرحيته الوحيدة «الممثل»، ظلت أساساً لهواة التمثيل! ففي أغسطس ١٩٢٥، قرر أحد الهواة في الإسكندرية تمثيلها على مسرح «الهمبرا» من أجل الإسهام بريعتها لصالح بعض المنكوبين، إلا أن مدير الأمن العام بوزارة الداخلية - والمستول عن رقابة المسرحيات - رفض التصريح بتمثيلها! والوثائق التي بين أيدينا تقول: إن محافظ الإسكندرية أرسل خطاباً بتاريخ ١٩٢٥/٧/٢٩ إلى مدير عموم الأمن العام بوزارة الداخلية، قال فيه: «إن المدعو منسى حسمى قدم طلباً للتصريح بتمثيل مسرحية «الممثل دافيد جرك» على مسرح الهمبرا، وهي من المسرحيات المرخص بها من قبل؛ ولكن جناب قنصل جنرال دولة فرنسا حضر للمحافظة وأخبرنا أن المسرحية ستمثل لإعانة جرحى ومنكوبي الريفين بالمغرب الأقصى، وستلقى في الحفلة الخطاب، لذلك احتج على تمثيل

مجهود في إرشادهم والإشراف على مرانهم يستطيعون أن يظهرها على المسرح ممثلين، وضع رواية «الممثل» أو «دافيد جرك» ومثلها بعد أن استعد لها استعداداً كبيراً في يوم الجمعة أول يناير سنة ١٩١٥، وقام هو بدور البطل وكان النجاح الذي صادفته الرواية والإعجاب الذي قوبل به تمثيله وتفتح أذهان الفئة المتعلمة من الشباب لروعة التمثيل وجلاله وإقبالهم جماعات على الانضمام في سلك الجمعية، أو تأليف نواد جديدة للتمثيل. كل هذا دفعه إلى التفكير بجد في أن يخطوا الخطوة الثانية الجريئة التي اعتزمها من أول ساعة فكر فيها بالعمل لرفعة شأن التمثيل والنهوض به، وهي أن يحتف هو صناعة الممثل. ولولا أن عاجله الموت لتبدل اسم «جمعية أنصار التمثيل» وأصبحت تضم أعضاءها المتعلمين الغواة فرقة محترفة يرأسها رجل له من الشغف بالفن الذي تعشقه ما يدفعه إلى أن يستبدل بلقب الأستاذ المدرس لقب الأستاذ الممثل».



بوليس مدينة الاسكندرية
مطلوب الرد

قسم الترخيص واللوائح
موضوع : بشأن رواية «الممثل دافيد جرك»
تم الرخص

نمرة ١١٢
جهة ورودها
الداخلية

نمرة ٧٥٢
صحيفة القيد
صحيفة الدوريات
عدد المرات رواية

حضرة صاحب السعادة مدير عموم الامن العام بوزارة الداخلية
بالنسبة لكتاب الوزارة نمرة ١١٢ الرقم ٢ الجاري نرسل
لسعادتك طى هذا رواية الممثل دافيد جرك مع العلم بأنه
بناءً على تعليمات الوزارة قد اتخذت المحافظة اللازم لإبطال
تمثيل الرواية المحكي عنها للفرض المنوه عنه بكتاب المحافظة
نمرة ٧٢٢ بتاريخ ٢٩ يوليو سنة ١٩٢٥
وتفضلوا بتقبل فائق الاحترام ٤٠
تعميراً منى ٦ أغسطس سنة ١٩٢٥
محافظ
الاسكندرية
عن

١٩٢٥/٨/٨
١٩٢٥/٨/٨
١٩٢٥/٨/٨

خطاب محافظ الإسكندرية إلى مدير الأمن العام

المسرحية، وطالب بعدم السماح بتمثيلها، لذلك نحيطكم علماً وإصدار الأمر المناسب!! والمحافظة بناء على ذلك ترى رفض السماح بتمثيل الرواية المذكورة».

إذن سبب منع تمثيل المسرحية لا يتعلق بنص المسرحية، بل بربعها الذي سُرسل إلى «جرحي ومنكوبي الريفيين بالمغرب الأقصى»، وبسبب الخطب التي ستلقى في الحفلة! ولعل أغلبنا لا يعلم شيئاً عن هؤلاء المنكوبيين في المغرب، وما علاقتهم بنا في مصر.. إلخ هذه الألغاز! والحقيقة أن هؤلاء المنكوبيين من شعب «جمهورية الريف»! وهي جمهورية تشكلت داخل دولة المغرب بقيادة رئيسها الزعيم المناضل «عبد الكريم الخطابي»، الذي قاوم الاستعمار الفرنسي والإسباني للمغرب وقتذاك. وكانت جميع الدول الحرة الراضة للاستعمار ترسل المعونات لشعب جمهورية الريف أو إلى الريفيين في المغرب العربي، وهذا يفسر لنا وطنية «منسى حسني»، ويفسر في الوقت نفسه تصرف قنصل فرنسا في الإسكندرية، الذي منع بتدخله عرض المسرحية، وبالتالي منع جمع المال الذي كان سُرسل إلى الريفيين، ومنع كذلك الخطب الحماسية التي كانت ستلقى يوم عرض المسرحية.

طبعاً لم يعلم «منسى حسني» أن القنصل الفرنسي كان السبب في منع مسرحيته - ولا يعلم هذا السر أحد! وربما من يقرأ هذا الكلام الآن هو أول من يعرف السر بعد إخفائه طوال ٩٦ سنة!! - لذلك أرسل «منسى حسني» تلغرافاً إلى وزير الداخلية، قال فيه: «تصرح لي من المحافظة بتمثيل رواية الممثل دافيد جرك. واليوم تنبه علي بإيقاف الحفلة فألتتمس السماح بمقابلة معاليكم بعرض مظلمتي».

وللأسف لم يستجب إليه أحد، وكتب «محمد مسعود» وكيل الداخلية خطاباً إلى محافظ الإسكندرية في ١٩٢٥/٨/٢، قال فيه: «إيماءً إلى مكاتبة المحافظة بشأن «الممثل دافيد جرك» التي طلبت قنصلية فرنسا عدم السماح بتمثيلها نرجو من سعادتكم إرسال هذه الرواية إلى الوزارة فوراً للاطلاع عليها وتقرير ما يلزم بشأنها». فرد المحافظ بخطاب قال فيه: «نرسل لسعادتكم طي هذا رواية «الممثل دافيد جرك» مع العلم بأنه بناء على تعليمات الوزارة قد اتخذت المحافظة اللازم لإبطال تمثيل الرواية المحكي عنها للغرض المنوه عنه بكتاب المحافظة».

أما آخر وثيقة في هذا الموضوع، فكانت بتاريخ ١٩٢٥/٨/٨ وهي تقرير الرقيب المسرحي الذي سيقراً النص ويكتب عنه تقريره بالموافقة أو المنع، مع بيان سبب المنع أو الموافقة.. إلخ! وهذه الوثيقة، كان يجب أن تكون الأولى وليست الأخيرة؛ لأن بناء عليها يأتي القرار بالتصريح أو بالمنع!! الطريف إنها كانت الوثيقة الأخيرة؛ لأنها غير ذات قيمة أمام قوة الجنرال قنصل فرنسا!! أما المفاجأة فكانت صيغة التقرير، التي كتبها الرقيب «ناصر مفتاح»، قائلاً: «ليس في هذه الرواية إشارة ما إلى أمر سياسي، بل تدور حول رجل ضحى بماله وبسمعته عمداً ليخلص فتاة يحبها. والرواية تفيض بعبارات الحث على الوفاء والعمل والابتعاد عن الخمر إلخ، ولا أرى مانعاً مطلقاً من التصريح بتمثيلها»!!!

النادي الأهلي الرياضي

جريدة كل المسرحيين

بعد واقعة رفض تمثيل مسرحية «الممثل» بثلاث سنوات عادت جماعة أنصار التمثيل إلى الظهور في مايو ١٩٢٨، عندما أحييت حفلة خيرية بالأوبرا الملكية بعرضها مسرحيتي «انتحار توت عنخ آمون» و«الحلاق الفيلسوف» لصالح إحدى الجمعيات الخيرية. وفي هذا الاحتفال قدم «محمد عبد القدوس» مقطوعات فنية، وألقى «حافظ إبراهيم» إحدى قصائده، وأطرب الحضور «محمد عبد الوهاب» ببعض أدواره ومقطوعاته الغنائية، كما أخرجنا جريدة «كوكب الشرق». وهذه البداية لفتت الأنظار، وبدأت الصحف تتساءل، ومنها مجلة «المستقبل»، التي قالت: «أعلنت جمعية أنصار التمثيل أنها تقيم بعض حفلات في دار الأوبرا الملكية وفي كازينو سان أستفانو بالإسكندرية.. خطوة حسنة نصفق لها طويلاً. ولكن لنا سؤال نود أن نوجهه إلى أعضاء هذه الجمعية المحترمين: أنشئت في العصور الخوالي جمعية بهذا الاسم، وكان إسماعيل وهبي بك رئيسها والمرحوم محمد تيمور أحد أركانها. وماتت هذه الجمعية بمضي الزمن حتى سمعنا اسمها يبعث اليوم.. ترى من هم أعضاؤها؟ أليس لنا الحق أن نتساءل؟».

هذا السؤال أجابت عليه الجمعية بصورة عملية، عندما تعاون أعضاؤها وقرروا إعادة أمجاد الجمعية! ومن الطريف أنهم نجحوا في ذلك بفضل «النادي الأهلي الرياضي»! ففي مارس ١٩٢٩ أعلنت بعض الصحف عن قرب قيام النادي الأهلي إقامة حفلته السنوية بدار الأوبرا، وستمثل فيها جمعية أنصار التمثيل مسرحية كتبها

«سليمان نجيب»، مع عزف على الكمنجة من «سامي الشوا»، ومنولوجات وأزجال لمحمد عبد القدوس، وقطع موسيقية لأحمد لطفي، وقطع بيانو من إبراهيم الليثي، هكذا أخرجنا بعض الصحف مثل «البلاغ» و«الأهرام». وهذه الحفلة تمت بنجاح كبير، نقلته لنا مجلة «التاريخ» في إبريل ١٩٢٩، قائلة تحت عنوان «أنصار التمثيل»: «أقامت جمعية أنصار التمثيل المؤلفة من نخبة كبيرة من هواة التمثيل حفلة على حساب «النادي الأهلي» مسرح الأوبرا الملكية في الأسبوع الماضي حيث مثلت الفرقة رواية «٢٤ ساعة» للأستاذ سليمان نجيب. وقد أعجبنا بتمثيل أفراد هذه الجمعية الذي دل على نبوغهم وقدرتهم في هذا الفن الجميل، نذكر منهم الأستاذ سليمان فقد كان رشيقاً إلى حد كبير وكذلك الأستاذ عبد الوارث عسر، ومحمد توفيق، فقد أبدعا كل الإبداع. أما السيدة ماري منصور فقد كانت هي المنصورة في هذه الحفلة، وهي بلا شك تعد من أقدر الممثلات في مصر وكذلك السيدة لطيفة نظمي الممثلة عند «الكسار»، فقد كانت في دورها متقنة، ومثلته دون تكلف ولا مغالاة. ولا عجب في ذلك، فهي تتقن تمثيل مثل هذه الأدوار في الحقيقة لا في الخيال اتقاناً تحسد عليها من جميع زميلاتنا. والصغيرة «صوفي» إحدى أفراد عائلة «إسكندر كفوري» الفنية، كانت مبدعة متقنة، ولا شك أن سيكون لهذه الفتاة مستقبلاً باهراً كبيراً».

هكذا كانت العودة القوية للجمعية من خلال حفلة النادي الأهلي عام ١٩٢٩. وبالرغم من قيام الجمعية بإحياء



عزيزة أمير

عجب إذن إذا نجحت الحفلة ذلك النجاح الباهر الذي أحرزته. وقامت السيدة «عزيزة أمير» بدور «عليّة» فأدته على أحسن وجه، وأبدعت ما شاء لها الإبداع والنبوغ، فكانت أبدع مثال للفنانات، كما أنها كانت مثال الحب الصادق والتضحية لإسعاد الحبيب؛ إلا أنني أخذ عليها عدم حفظها التام لدورها. وأما الأستاذ سليمان نجيب فقد أبدع في دور توفيق باشا أيما إبداع، فكان مثال الرجل الرجعي الشهواني كما أنه كان نموذج الأب الرحيم والرجل العاقل. وقد قام بدور لطيف بك الأستاذ محمد عبد القدوس، ويكفي أن يكون عبد القدوس ممثله لندرك أي نجاح يصيبه ذلك الدور. وأما الأستاذ توفيق المردنلي، فقد قام بدور محمد حسن الطنبشاوي فكان من أطرف شخصيات الرواية، فقد كانت أي حركة من حركاته البديعة تثير عاصفة من الضحك بعدها، ولقد كان نموذجاً حياً في دوره لطائفة المحضرين والمرايين. وأما الأستاذ محمد توفيق ممثل دور الخادم، فقد نجح فيه تماماً إلا أنني أخذ عليه سهوه أثناء محادثته مع الباشا تليفونياً بتوجيه الحديث للسنترال بينما آلة التليفون الموجودة أمامه من نوع الأتوماتيكي، ولا علاقة لها بالسنترال. وبهذه المناسبة أخذ على مدير المسرح استخدامه تليفوناً أتوماتيكياً للسنترال الزيتون. وقام بدور عبد الخالق بك الأستاذ عبد القادر المسيري فنجح في أدائه ولو أن الأستاذ عبد الحميد عزو نجح في دوره زكي بك إلا أنني أخذ عليه تمثيله له بشيء من التكلف. أما ممثل دور الخادم فيظهر أن هذه أول مرة يعتلي فيها خشبة المسرح فارتبك ذلك الارتباك الذي بدا منه. ولا يسعني إلا أن أهنئ حضراتهم من صميم قلبي باندماجهم التام في أدوارهم وتأديتهم لها بهذا الإبداع الهائل. ولي ملاحظة على الملحن فقد كانت كلماته واضحة مرتفعة جداً أكثر من اللزوم، مما كان يجب أن يقلل بهجة الحفلة بل ويضع من رونق الرواية لولا إبداع ممثليها. ولا يفوتني بهذه المناسبة أن أذكر قصيدة الأستاذ محمد الهراوي والقطع الغنائية التي ألقاها أحد طلبة المدرسة الخديوية فقد تركا في نفوس السامعين أطيب الآثار.



عبد الكريم الخطابي

توفيق، وحنا وهبة، وعبد القادر المسيري وغيرهم. وقد تقرر أن تمثل في هذه الحفلة رواية «الدكتور» وهي إحدى مؤلفات الأديب الخفيف الروح الأستاذ سليمان نجيب، وستشارك في التمثيل النجمة السينمائية المعروفة السيدة «عزيزة أمير» والممثلة الفاتنة الآنسة نادية، وبالجملة فإن حفلة هذا العام ستكون من غير شك زهرة الحفلات». ومن الواضح أن عام ١٩٣٢ كان أنجح أعوام الجمعية من الناحية الفنية والإدارية! فقد عرضت الجمعية مسرحية «٦٦٧ زيتون» على مسرح الأوبرا مرة أخرى بعد أيام قليلة من حفلة النادي الأهلي، وكانت الحفلة الأخرى لصالح «جمعية المواطنة الإسلامية»، وقد نشر «سامي محفوظ» في مجلة «الصباح» مقالة عنها في إبريل تحت عنوان «حفلة المواطنة الإسلامية بالقاهرة على مسرح الأوبرا»، قال فيها: «أقامت جمعية المواطنة الإسلامية بالقاهرة حفلتها السنوية بالأوبرا الملكية مساء الخميس الماضي، ومثلت فيها هذا العام جماعة أنصار التمثيل الرواية المصرية المشهورة «٦٦٧ زيتون» من تأليف الأستاذ سليمان نجيب. كما اشتركت في إحياء الحفلة المطربة المشهورة السيدة «نادرة» التي شنت أذاننا بصوتها الرخيم والأوركستر البديع فلا



المطربة نادرة

حفلات مسرحية قليلة، إلا أن حفلة النادي الأهلي السنوية، كانت هي الواجهة الفنية البراقة لجمعية أنصار التمثيل في ثوبها الجديد! وأكبر دليل على ذلك إعلان جريدة «الأهرام» عن حفلة النادي الأهلي لعام ١٩٣٠، عندما قالت: «في دار الأوبرا سيحيي النادي الأهلي للرياضة البدنية ليلته السنوية تحت رعاية حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك في مساء غد، حيث تمثل جماعة أنصار التمثيل رواية «طاهر بك» تأليف الأستاذ الأديب سليمان بك نجيب، ويلقي الأستاذ محمد عبد القدوس منولوجاته الشيقة، ثم يشرف الأسماع الموسيقي الكبير سامي أفندي الشوا والأستاذ أحمد أفندي لطفي، ثم يلقي الأستاذ عبد الله بك فكري أباطة عضو النادي ورئيس نادي التجارة قصيدة لأمبر الشعراء شوقي بك وضعت خصيصاً لهذه الليلة». أما حفلة عام ١٩٣١، فقد كتبت عنها مجلة «المصور» كلمة في مارس تحت عنوان «حفلة النادي الأهلي بدار الأوبرا الملكية»، قالت فيها: «سنّ الأهلي لنفسه سنة ما زال يعمل بها إلى اليوم، وهي إقامة حفلة بدار الأوبرا في كل عام، يخصص دخلها لخدمة أغراض النادي. وقد كان موعد الحفلة الأخيرة في يوم الخميس الماضي حيث اكتظت الدار بالرياضيين من أعضاء النادي وغيرهم. وما أن اكتملت الساعة التاسعة حتى أشرف على الحضور مندوب صاحب الجلالة ملك البلاد، وكان الخيار قد وقع على رواية «٦٦٧ زيتون» التي وضعها الكاتب الأديب سليمان بك نجيب سكرتير معالي وزير الحقانية لتكون أساساً لتلك الحفلة، وطلب إلى جماعة أنصار التمثيل أن يضطلعوا بمهمة عرضها على الجمهور». أما حفلة عام ١٩٣٢، فقد أعلنت عنها مجلة «الكواكب»، قائلة: «اعتاد النادي الأهلي للرياضة البدنية أن يقيم حفلة تمثيلية سنوية بدار الأوبرا الملكية، وقد تحدد يوم الخميس ١٤ إبريل الآتي موعداً لحفلة هذا العام، وستحييها فرقة أنصار التمثيل المؤلفة من فريق من الشباب المتعلم، وبينهم رهط من هواة الموظفين أمثال الأساتذة سليمان نجيب، ومحمد عبد القدوس، وتوفيق المردنلي، ومحمد