

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

السنة الرابعة عشرة ❖ العدد 739 ❖ الإثنين 25 أكتوبر 2021

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

أبانا الذبي رحل ..
د. فوزي فهمي

صلاح الدالي يقدم «الصدوق الأسود» و«ليلة سقوط أورشليم»

على مسرح الهوساير



نورهان منتصر، أسيل محمد، يوسف حسام الجابري، منه إيهاب، إسلام مصطفى، خالد فتحي، عاصم عيسى، محمود بومبونه، محمد الدسوقي، ندى محمود، رضوى أشرف، إهداء ياسر، جومانا رزق، يوسف أحمد، عصام الدكتور، معاذ محمود، كريم خالد، رودينا حسام، أحمد طه، محمد عبدالله، جون هاني، صبري عبدالقادر، جورج، محمد أشرف ميزو أحمد الحسن، نورهان عبقرينو، محمد جيمي، نيره عبدالعزيز، أدهم فيتو، عبدالوهاب هشام، محمد تاجر، زياد صقر، أسامه الطوخي، دانيال إبراهيم، عبدالرحمن عبدالمنعم، مصطفى علاء محمد حمدي والعرضين «الصدوق الأسود» و«ليلة سقوط أورشليم» من ديكور وإضاءة محمود حمدي، إدارة مسرحيه محمود عادل، تصميم وتنفيذ موسيقى هيام محمد، مساعد مخرج هاجر حسن و هيام محمد و بسنت محمد وعرض «ليلة سقوط أورشليم» تأليف ورشة كتابه تحت إشراف أيمن عبدالفتاح، وعرض الصدوق الأسود مستوحى من «perfect strangers» «كتابة أيمن عبدالفتاح ومحمود حمدي، فكرة وإخراج صلاح الدالي همت مصطفى

يستقبل مسرح الهوساير يومي السبت والأحد ٣٠، ٣١ أكتوبر العرضين المسرحيين «الصدوق الأسود» و «ليلة سقوط أورشليم» على مسرح الهوساير، ويبدأ دخول الجمهور الساعة السادسة والنصف و يبدأ العرض الأول في السابعة مساءً وأوضح صلاح الدالي مخرج العرضين أن مدة كل عرض مسرحي ساعة، ويقدم بين العرضين استراحة مدتها ربع ساعة يُقدم بها ستاند أب كوميدي تقدمه «هيام محمد» وتابع الدالي: مسرحية «ليلة سقوط أورشليم» تقدم محاكاة للفيلم المصري الناصر صلاح الدين، ولكنها تقدم للجمهور بشكل كوميدي ساخر، وعن مسرحية «الصدوق الأسود» فهي أيضاً مسرحية كوميديّة اجتماعية وتقدم عن مجموعة من الأصدقاء يقضون ليلة رأس السنة و فجأة مع تصاعد الأحداث وتقرر الصديقة «ليلي» أن يلعبوا لعبة خاصة و تغير من حياتهم و يومهم الذي يقضوه معاً تماماً العرضين الصدوق الأسود» و «ليلة سقوط أورشليم» من تمثيل وبطولة: صلاح الدالي، مصطفى سعيد، لمياء الخولي، إيمان يوسف، أيمن عبدالفتاح، حسام إبراهيم،

«مهرجان سمنود المسرحي»

في دورته الـ ٢٦ .. نوفمبر



أعلن مجلس إدارة مركز شباب سمنود عن إقامة لفعاليات الدورة السادسة والعشرين من مهرجان سمنود المسرحي، وذلك في الفترة من ٤ إلى ١٥ نوفمبر المقبل من عامنا ٢٠٢١ على مسرح مركز شباب سمنود بمحافظة الغربية.

ويقام مهرجان سمنود المسرحي في دورته السادسة والعشرين تحت رعاية وزارة الشباب والرياضة ومديرية الشباب والرياضة بالغربية، وإشراف رئيس مجلس إدارة مركز شباب مدينة سمنود المحاسب رضوان برهان الدين نعيم، وبقيادة المخرج إبراهيم زهران مؤسس ومدير المهرجان، والمخرج حاتم قرشم منسق المهرجان، وسمير عبده المدير المالي للمركز، وإشراف الكاتبة محسن عبدالحليم محمد نائب رئيس مجلس الإدارة

همت مصطفى

جدول ومواعيد العروض بعد اختيار لجنة المشاهدة للعروض المشاركة في المهرجان قريباً. المدير بالذکر أن فعاليات الدورة الخامسة والعشرين من مهرجان سمنود المسرحي «دورة اليوبيل الفضي» أقيمت في الفترة من ١٧ إلى ٢٧ ديسمبر الماضي ٢٠٢٠، بمشاركة ٢١ عرضاً مسرحياً من مختلف محافظات مصر، وتشكلت لجنة تحكيم الدورة برئاسة الكاتب والمخرج هشام حامد، وعضوية مهندسة الديكور نهاد السيد، والمخرج المسرحي وليد شحاتة، وكانت الفنانة «سميرة عبد العزيز» رئيس شرف المهرجان سمنود المسرحي للدورة (٢٥).

وأوضح المنسق العام للمهرجان الفنان والمخرج المسرحي حاتم قرشم: «مسرحنا: شروط المشاركة في دورة المهرجان سمنود (٢٦)، والتي تمثلت في أن تكون مدة العرض المتقدم للمشاركة لا تزيد عن ساعة، وتتحمل الفرقة المسؤولية الكاملة عن العرض المشارك رقابياً، و تقوم كل فرقة متقدمة مشاركة بإرسال فيديو وبيانات العرض كامله إلى منسق المهرجان وأضاف: «قرشم» أن آخر موعد للتقديم كان بالأسبوع الماضي ٢٢ أكتوبر الجاري، وتم استقبال العديد من عروض الفرق المتقدمة للمشاركة بعروضها المسرحية لدورة المهرجان المقبلة، وأنه سوف يتم الإعلان عن

«عالم افتراضي»

دراما كوميدية على الهوساير



وأوضح «سامح صبري» أن أبطال العرض أطفال وشباب أعمارهم تبدأ من الرابعة حتى ٢٥ سنة، وهم مجموعة من الموهوبين المبدعين يجسدون الأدوار بتلقائية ممثلون ويتم تدريبهم باستمرار و شعارهم «المسرح حياة» ونحاول أن نقدم من خلال مسرحنا التنوع الفكري والثقافي لتوصيل الرسالة لكل الفئات العمرية في المجتمع المصري. والعرض المسرحي «عالم افتراضي» من تمثيل وبطولة حلا، نور، اريج، عمر، إسماء، محمد، محمود، يوسف، آدم، أشري، روني، ليجين، محمد، عمر، آدم، إياد، أسر.

تستعد فرقة «فنون للإبداع» الحرة والمستقلة لتقديم الدراما الكوميدية مسرحية «عالم افتراضي» فكرة وتأليف وإخراج سامح صبري على مسرح الهوساير الجمعة ٢٩ أكتوبر في الساعة السابعة مساءً. وقال سامح صبري مسرحنا: تتمثل رؤيتي كمؤلف ومخرج للعرض المسرحي «عالم افتراضي» من الواقع ويستهدف المشكلات الأكثر ظهوراً ويتعمد في كتابته أنه يوجد حلول، وتابع «صبري» وتدور أحداث المسرحية حول المشاكل الحياتية موجودة في كل بيوت العالم وهي التأثير السلبي للتكنولوجيا والاستخدام الخاطئ الذي يسبب أمراض نفسية وعصبية وتدور الأحداث حول طرح المشاكل وإيجاد حلول وإنقاذ الأجيال من الحياة الافتراضية، وتدعونا للتفكير و طرح حلول، و نقدم المسرحية في إطار مزيج من الفن والضحك والخيال، ونتمنى إسعاد الجمهور طوال الوقت بكل ما نقدمه للفن والمسرح.

«الآداب والصيدلة» تحصدان المركز الأول

بمهرجان جامعة المنوفية المسرحي ٢٠٢١



اختتمت مؤخرًا في شهر أكتوبر الجاري فعاليات مهرجان جامعة المنوفية للمسرح، وقدمت عروض المهرجان على خشبة مسرح كلية الحقوق بمجمع الكليات التي قدمها تسع فرق مسرحية وتميزت عروضهم بالتنوع في موضوعاتها وقضاياها، واختلاف مؤلفي النصوص وتعدددهم من المصريين المعاصرين والتأليف غير المصري العربي والأجنبي ومعالجات وإعداد مختلف للنصوص متميزة من قبل طلاب الجامعة والخريجين المشاركين في دورة المهرجان وتمثلت العروض فيما يلي:

عروض المهرجان

قدم فريق مسرح كلية التجارة عرض «أعظم محاريب الأرض» من تأليف وإخراج محمد بدر، وقدمت كلية الحاسبات والمعلومات عرض «آخر ما رآه أوليس» عن النص المسرحي (مجهولة آراس) تأليف أرمان سالاكرو، دراماتورج مصطفى محمد توفيق ومحمد أمين، وإخراج مصطفى محمد توفيق، وقدمت كلية الآداب عرضها المسرحي «ثورة العبيد.. سبارتكوس»، من تأليف محمود جمال الحديني، وأشعار أمل دنقل، ودراماتورج وإخراج أحمد نبيه عبد التواب، وقدم فريق مسرح كلية الطب البيطري عرض «الليلة الأخيرة» عن نص «ليلة زفاف» من تأليف أحمد سمير وإخراج شيرين، وقدم فريق مسرح كلية الزراعة عرض «المجانين» عن رواية «طار فوق عش الوقواق» تأليف الكاتب الأمريكي كين كيسي، وإعداد مسرحي أحمد حشاد وإخراج حسن أشرف، وقدمت كلية الصيدلة عرض «المُرَقْمُون»، من تأليف إلياس كاتني، ودراماتورج علي النعماني وحسام حسن، ومن إخراج أدهم إبراهيم، وقدم مسرح كلية الهندسة عرضه «أغنية على الممر» من تأليف علي سالم، وإخراج محمد الصعيدي، وقدم فريق مسرح كلية التربية عرض «تريز راكان» عن رواية «تريز راكان» وقدمت الإعداد المسرحي إيمان مندور، وإخراج حسني وليد، وقدم فريق كلية الحقوق عرضه المسرحي «قصة حديقة الحيوان» من تأليف إدوارد آبي، دراماتورج وإخراج كريم صقر.

لجنة التحكيم

وتشكلت لجنة التحكيم للدورة الأخيرة لمهرجان جامعة المنوفية المسرحي من المخرج المسرحي أحمد عباس، والمخرج والفنان هشام جمعة، والناقدة الدكتورة لمياء أنور، وأعلنت جامعة المنوفية نتائج وجوائز مهرجانها المسرحي في حفل أقامته إدارة النشاط الفني بالجامعة وأعلنت اللجنة عن المراكز الأولى الثلاثة للعروض والمخرجين ومفردات العرض المسرحي وجوائز لجنة التحكيم الخاصة التي تمثلت فيما يلي:

مفردات العرض المسرحي

في مجال عناصر ومفردات العرض المسرحي جاءت الجوائز في مجالات الديكور والإضاءة والملابس والتعبير الحركي.

وفاز محمد إبراهيم بجائزة المركز الأول في مجال الديكور عن عرض «ثورة العبيد.. سبارتكوس»، وللآداب، وفاز عمر الجوهري بالمركز الثاني للديكور عن عرض «المُرَقْمُون»، وللصيدلة، وحصد المركز الثالث محمد الخولي عن عرض «أغنية على الممر» للهندسة.

وفي مجال الإضاءة المسرحية حصد محمد سعد المركز الأول عن عرض «المُرَقْمُون»، وحصد محمد المنوفي المركز الثاني عن عرض «ثورة العبيد.. سبارتكوس» وللآداب، وحصد المركز الثالث يوسف سعد عن «الليلة الأخيرة» لفريق مسرح كلية الطب البيطري.

«قصة حديقة الحيوان» لكلية الحقوق.

جوائز التمثيل للطلبات

وفي مجال التمثيل/طلبات: فازت بالمركز الأول/ مناصفة سلمى الخضري، عن دورها في عرض «تريز راكان» للتربية، وصفا الحبشي عن دورها في عرض «الليلة الأخيرة» لكلية الطب البيطري، وحصدتا المركز الثاني/مناصفة مي محروس عن دورها في عرض كلية التجارة، وياسمين الحفني عن دورها في عرض كلية الآداب، وحصدتا المركز الثالث/ مناصفة أيضًا منار عمر عن دورها في عرض كلية الصيدلة، وهند بدر عن دورها في عرض كلية الطب البيطري.

مراكز الإخراج

وفي مجال الإخراج حصد المركز الأول أحمد نبيه عبد التواب عن عرض «ثورة العبيد.. سبارتكوس» لكلية الآداب، وحصد المركز الثاني أدهم إبراهيم عن عرض «المُرَقْمُون»، لكلية الصيدلة، وفاز بالمركز الثالث محمد بدر عن عرض «أعظم محاريب الأرض» لكلية التجارة.

«ثورة العبيد.. سبارتكوس» للآداب يحصد جائزة المركز الأول لاختيار النص بمهرجان المنوفية المسرحي.

جوائز اختيار النصوص

وفي مجال جائزة اختيار النص المسرحي بالمهرجان فازت بالمركز الأول كلية الآداب عن نص «ثورة العبيد.. سبارتكوس». والمركز الثاني حصده نص «أغنية على الممر» للكاتب والمؤلف علي سالم لكلية الهندسة، وفاز نص «المُرَقْمُون» بالمركز الثالث

وفي مجال الملابس حصد محمد الزناتي المركز الأول عن عرض «ثورة العبيد»، وحصد المركز الثاني أحمد سليل عن «المُرَقْمُون»، وفازت بالمركز الثالث مي محروس عن «أعظم محاريب الأرض» لكلية التجارة.

وفي مجال التعبير الحركي فاز محمد داوود بالمركز الأول عن عرض «ثورة العبيد» للآداب، وفاز بالمركز الثاني إسلام ماهر عن عرض كلية الحقوق «قصة حديقة الحيوان»، وحصد المركز الثالث محمد المنوفي عن عرض «أعظم محاريب الأرض» لفريق كلية التجارة.

وفي مجال الموسيقى والألحان حصد المركز الأول أحمد علاء عن العرض المسرحي «المُرَقْمُون»، للصيدلة، وفاز بالمركز الثاني محمود راشد عن عرض «أغنية على الممر» للهندسة، وفاز عبد الرحمن حرحش بالمركز الثالث عن موسيقى عرض «تريز راكان» لكلية التربية.

جوائز التمثيل

وفي مجال التمثيل/ طلبة فاز بالمركز الأول/مناصفة أحمد نبيه عبد التواب عن دوره في عرض «ثورة العبيد.. سبارتكوس» للآداب، وأحمد السعدي عن دوره في عرض «أغنية على الممر» لكلية الهندسة، وحصدوا المركز الثاني مناصفة عبد الحكيم الغنام عن دوره في عرض «أعظم محاريب الأرض» لكلية التجارة، وعمر الجوهري عن دوره في عرض «المُرَقْمُون»، لكلية الصيدلة، بينما حصدوا المركز الثالث/ مناصفة أحمد حشاد عن دوره في عرض «المجانين» لكلية الزراعة، وأحمد جعفر عن دوره في عرض



بالاهتمام بالموضوعات الدرامية المطروحة بالعروض بما يلائم التوقيت الآني للعروض، وجاء في توصيات اللجنة ضرورة تنظيم ورش فنية لكافة عناصر العرض المسرحي من التأليف، وتصميم وتنفيذ الديكور، والإضاءة تصميم الملابس والموسيقى المسرحية، وذلك على أيدي متخصصين وأكاديميين، وتكون موجهة للمسرحيين الشباب بالجامعة الراغبين في التطور وتنمية مهاراتهم لتأهيلهم جيداً لتقديم وصناعة المنتج الفني بتميز وجودة فنية، الذي يمثل العروض المسرحية التي يقدمونها بعد ذلك في أفضل صورة، وأوصت لجنة التحكيم في مهرجان جامعة المنوفية للمشاركين في دورة المهرجان في الدورة المقبلة بضرورة ذكر اسم المترجم لعروض النصوص العالمية، وأوصت اللجنة بالدعوة إلى ضرورة الاهتمام من قبل اللجنة المختصة بتجهيزات خشبة المسرح وخاصة من جانب التجهيزات الفنية للخشبة بما يتناسب ويلتزم ويلتزم عروض المسرح المقدمة بدورات المهرجان، وأوصت اللجنة أيضاً باستحداث جوائز جديدة تدرج ضمن لائحة جوائز المهرجان في مجال الماكياج، وتأليف الأشعار، والغناء، ومجال تصميم الدعايا للعرض المسرحي وخاصة «بانفلة العرض».

إدارة المهرجان

أقيم مهرجان جامعة المنوفية للمسرح لكليات الجامعة للعام الدراسي 2021/2020 خلال شهر سبتمبر الماضي برئاسة الدكتور عادل مبارك، وتحت إشراف الدكتورة نانسي أسعد نائب رئيس الجامعة لشئون التعليم والطلاب، والدكتور محمد شاهين مدير عام الإدارة العامة لرعاية الشباب، الذين شهدوا مع لجنة التحكيم والعديد من عمداء الكليات المشاركة، والمسؤولين بالنشاط الفني بالجامعة حفل توزيع جوائز نتائج مهرجان الجامعة للمسرح في الأسبوع الأول من شهر أكتوبر، وأقيمت فعاليات المهرجان بإشراف العاملين بإدارة النشاط الفني برعاية الشباب بالجامعة ومختلف كلياتها المشاركة بالمهرجان.

همت مصطفى

التحكيم الخاصة في الغناء دنيا جمال عن مشاركتها في عرض «تريز راكان» لكلية التربية، وفازت بجائزة اللجنة عن الماكياج سارة بركات عن مشاركتها في عرض «قصة حديقة الحيوان» لفريق كلية الحقوق، وفاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة عن «البانفلة» فوزي جمال عن عرض «آخر ما رآه أوليس» لكلية الحاسبات والمعلومات.

توصيات لجنة التحكيم

قدمت لجنة التحكيم في حفل الختام وتوزيع جوائز المهرجان، توصياتها التي تمت أن تحظى باهتمام كبير من قبل المشاركين في المهرجان وإدارة المهرجان بالجامعة في الدورات المقبلة وتمثلت فيما يلي :
أوصت اللجنة بالاهتمام باللغة العربية، وذلك على مستوى النص المسرحي ومستوى الأداء التمثيلي، وأوصت اللجنة

لمسرح كلية الصيدلة.

مراكز العروض

وفي جائزة الترتيب العام لمراكز العروض لفرق الكليات فقد جاء المركز الأول مناصفة ما بين كلية الآداب عن «ثورة العبيد.. سبارتكوس»، وكلية الصيدلة عن «المرفقون»، وجاء المركز الثاني بالفوز مناصفة لفريقي التجارة، والهندسة عن عرضي «أعظم محاربي الأرض»، و«أغنية على الممر»، وجاء أيضاً المركز الثالث بالفوز مناصفة لعرض كلية الحقوق «قصة حديقة الحيوان»، وعرض «آخر ما رآه أوليس» لكلية الحاسبات والمعلومات.

جائزة لجنة التحكيم الخاصة

ومنحت لجنة التحكيم، جائزتها الخاصة في أكثر من مجال حيث حاز على الجائزة عن الأشعار أحمد نجيب عن مشاركته في عرض «المرفقون»، لفريق كلية الصيدلة، وفازت بجائزة لجنة



أنشطة المركز القومي لثقافة الطفل بشهر أكتوبر الاحتفال بانتصارات أكتوبر والذكرى ٤٨ لعميد الأدب العربي والورش الفنية ومدرسة الأراجوز أبرز الفعاليات



أكتوبر حفل توزيع جوائز مسابقة التصوير الفوتوغرافي بالحديقة الثقافية، أما يوم 5 أكتوبر أقيم حفل توزيع جوائز مسابقة سفير لبلدي بحديقة الفنون وحفل توزيع جوائز مسابقة اصنع كتابك الإلكتروني بحديقة الفنون، أما يوم 6 أكتوبر فأقيمت مجموعة احتفالات بانتصارات أكتوبر وتضمنت كورال سلام، الأراجوز، فنون شعبية، حكي، عرائس مسرح اسود، معرض إصدارات، معرض رسوم الاطفال في أكتوبر، تنورة ورش فنية ورسم حر وذلك بالحديقة الثقافية للأطفال، أما يوم 10 أكتوبر فأقيم حفل غنائي موسيقي احتفالاً بانتصارات أكتوبر والجمهورية الجديدة على مسرح الجمهورية، يوم 12 أكتوبر أقيم صالون ابن الهيثم بحديقة الفنون، أما يوم 15 أكتوبر فأقيم احتفال باليوم العالمي للفتاة والكشف المبكر، حكي عن المساواة وحقوق الفتاة والمساواة بينها وبين الرجل، واغنية دوى فرق كشفية لفريق المرشدات بالحديقة الثقافية للأطفال، أما 18 أكتوبر أقيم الاحتفال بيوم الغناء العالمي وورش حكي عن الغناء الصحي وندوة عن أهمية الغذاء الصحي بحديقة الفنون، 19 أكتوبر أقيم حفل توقيع كتاب "حيوانات لن ينساها التاريخ" تأليف السيد إبراهيم رسوم حسام التهامي بحديقة الفنون، أما يوم 22 أكتوبر أقيم احتفال بالمولد النبوي الشريف بالحديقة الثقافية للأطفال، وسيقام يوم 25 أكتوبر الاحتفال بذكرى الـ 48 لعميد الأدب العربي "د. طه حسين" وندوة عن سر البطولة وورش فنية بحديقة الفنون، وفي نفس اليوم سيقام الاحتفال بالعيد الوطني للصين وذلك بالحديقة الثقافية للأطفال، أما يوم 26 أكتوبر سيقام صالون ابن الهيثم وذلك بحديقة الفنون، أما يوم 31 أكتوبر فسيتم الاحتفال بذكرى وفاة د. مصطفى محمود بالحديقة الثقافية

11 صباحاً "ندوات توعوية وورش تنمية مهارات، ورش فنية" فيقدم ورشة الرسم بالفحم الاستاذة منال مجدى ايام الاحد والثلاثاء والخميس الساعة 5 اسبوعياً ورشة تعليم الرسم مع أميرة صبري وحنان المفتي الاثني والاربعاء الساعة 5 اسبوعياً، مدرسة الأراجوز مع الفنان ناصر عبد التواب وذلك يومي الثلاثاء والخميس في تمام الساعة الخامسة اسبوعياً، مدرسة الأراجوز مع الفنان محمد عبد الفتاح الجمعة والاحد اسبوعياً، كما تقام بروفات فريق الفنون الشعبية الاحد والثلاثاء اسبوعياً وكذلك بروفات فريق كورال الحديقة "سلام" الجمعة والسبت اسبوعياً. أما عن شهر أكتوبر فقدم أوائل شهر أكتوبر وبالتحديد يوم 3

حالة نشاط مكثف شهدها المركز القومي لثقافة الطفل برئاسة الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف مع بداية شهر أكتوبر، حيث قدمت مجموعة متنوعة من الفعاليات الفنية والمسرحية والبرامج الثقافية، وهناك مجموعة من الأنشطة الدائمة بالحديقة الثقافية للأطفال فيقام نشاط جمعة وسبت اجازة بحديقة السيدة زينب ويقام يومي الجمعة والسبت اسبوعياً في تمام الساعة الخامسة مجموعة من الفعاليات الفنية ومنها عروض فنية: أراجوز وساحر ومسرح اسود وتنورة وعرائس وورش فنية ومجسمات وإعادة تدوير ورسم حر، أما أنشطة حديقة الفنون بمقر المركز القومي لثقافة الطفل فيقدم يومي الاثني والثلاثاء اسبوعياً الساعة



سرقات النصوص المسرحية

شروع في قتل الفكر والإبداع



فوز النص في إحدى المسابقات الموثقة، أو التعاقد مع جهة إنتاج رسمية، وأهم وأقوى وثيقة إثبات هي تسجيل النص بإدارة حقوق المؤلف بوزارة الثقافة، أو إثبات تاريخ بالشهر العقاري.

وعن دور الرقابة وصلحياتها في أزمة السرقات، استطرد «فهيم» حديثه، قائلاً: إن الرقابة على المصنفات الفنية دورها ليس توثيقياً ولا يعتد بتقارير الإجازة حين وقوع نزاع قانوني، فرأي الرقابة يعتبر استشارياً في صلاحية النص للعرض أو عدمه، وليس من صلاحياتها إثبات ملكية النص لمؤلف دون آخر؛ فهي تشكل لجاناً للقراءة يمر عليها جميع النصوص، ولو بأسماء وهمية؛ فما يعني الرقابة هو عنوان النص ومحتواه، وليس ملكيته، وقد انتهت الرقابة مؤخراً لحيل كثيرة من فرق الهواة للسطو على النصوص المنشورة بكتابة عبارة «إعداد فلان الفلاني»، دون الرجوع للمؤلف وموافقته شخصياً. فأصبحت تشتت منذ فترة موافقة المؤلف الأصلي وحضوره شخصياً إلى الرقابة، دون اعتماد عبارة «إعداد» المخادعة، وفي هذه الحالة لو تجرأ أحد المخرجين أو مديرو الفرق بنسب النص لنفسه؛ فسيقع مباشرة تحت طائلة قانون حماية حقوق المؤلف؛ رقم 82 الصادر عام 2002؛ وتكون العقوبة بالغرامة والحبس، كما ورد في المادة 181 من الكتاب الثالث الخاص بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة؛ لكنه -كما ذكرت في

السيد فهيم: قانون حماية حقوق المؤلف معطل، ولا يتم العمل به

في ضوء تلك الأزمة، حدثنا الكاتب المسرحي، د. السيد فهيم، قائلاً:

إن سرقة النصوص المسرحية، بل السرقات الفنية عامة، أضحت جريمة يعاقب عليها القانون؛ أو هكذا يتصور مفلسو الفكر وعديمو المهوبة ممن يقدمون على مثل هذه الجرائم؛ فالسطو على نتاج فكر وتعب الآخرين قبل أن يكون جريمة بمعناها الشائع فهي خداع للنفس وللغير، فسرعان ما يتوهم هذا اللص الدعوي أنه يملك المهوبة وأنه في زمرة المبدعين الحقيقيين؛ لكن هبهات فالمهوبة الحقيقية تتوهج كالنجم الساطع ولا تخفى على أحد، أما الزائف فسرعان ما يخبو ويعلوه الصداً. واستكمل «فهيم»: رغم أن هناك عقوبات رادعة في القانون لحماية حقوق المؤلف، قد تصل إلى سجن السارق، فإن كثيراً من المؤلفين يتكاسلون أو يغفلون عن إثبات ملكيتهم رسمياً، معتمدين على حجم شهرتهم وثقتهم في لجان القراءة والمتابعين من النقاد والباحثين. وتابع «فهيم» حديثه، قائلاً: عند احتدام المعركة وظهور أحد اللصوص وفضحه بصورة أو بأخرى، لا يعترف القانون إلا بسند موثق يثبت حق المؤلف الحقيقي، مثل رقم إيداع بدار الكتب، أو نشر النص في كتاب يحمل رقم إيداع وترقيماً دولياً، أو

منذ وقت ليس بالبعيد، كان المفهوم الأساسي للسرقة هو السرقة المادية، التي يتم من خلالها الاستيلاء على حقوق الأفراد وممتلكاتهم، ولكن بعد تطور الفكر الإنساني، وارتقاء الحضارات، أصبح لمفهوم السرقة أبعاد أخرى؛ فكان أهمها وأخطرها على الإطلاق سرقة الفكر والوعي من خلال السرقات الأدبية باختلاف أنواعها، والنصوص المسرحية خاصة، وتكون هذه النوعية من السرقات سلوكاً إنسانياً غير سوي، يتم من خلاله الاستيلاء على أفكار أو نصوص بدون وجه حق، وتقديمتها على أنها من عمل وإبداع السارق دون نسبتها إلى المؤلف الأصلي.

وحول قضية سرقة النصوص المسرحية وحماية حقوق الملكية الفكرية، نطرح لكم آراء المسرحيين حول تلك الأزمة. سامية سيد



ليكتشف السرقات، فهذا يكاد يكون مستحيلاً، ولكنها في النهاية مسألة ضمير.

وعن كيفية علاج الأزمة، أوضح «جبر»: علينا أن نقوي مسألة الابتكار بفتح مجالات جديدة للابتكار ونحن نمتلك الورش الإبداعية التي تنمي عمليتي الإبداع والابتكار، في هذه الحالة سنقتل فكرة السرقة، التي ترجع في الأساس للفقر في الخيال، أو نتيجة وجود فكرة أحدثت تماساً مع فكرة في الرأس، ومن هنا أراد أن يأخذ التهمة ويقتبسها، وقد قلت سابقاً إنها مأخوذة عن «...»، وهكذا، فمن الطبيعي أن يكون العلاج في الأفكار الجديدة والورش الإبداعية في الكتابة والإخراج وغيرها من العناصر.

واختتم «جبر»: من وجهة نظري الشخصية أن العلاقة بين المخرج والمؤلف هي علاقة تعاون، مثلما هي بين المخرج والممثل؛ فالجميع يستهدف الأفضل، ولأن العمل متكامل فلا يمكن الفصل بينهما، وبالتالي ففكرة الاشتراك سواء بالتعديل أو بالإضافة أو بالحذف هي عملية تعاونية للغاية، ويجب أن يتسم التعاون بين ثلاثتهم بالحب والتوافق حتى الوصول للأفضل، وبالتالي فالهدف واحد ومشترك، إذا أراد المخرج إجراء تعديل أو غيره في النص، عليه بكل الحب أن يستأذن المؤلف لأن له وجهة نظره الخاصة التي يجب الأخذ بها، وعدم استئذان المؤلف في التعديلات أو التغييرات في النص يعد اعتداء على نصه، وإن لم يكن هناك اتفاق بينهما قد يؤدي لحدوث المشاكل، مما قد يتسبب في انهيار العمل بسبب الخلافات.

أحمد سمير: جملة «الأفكار على قارعة الطريق» شرعنة للسرقات وينبغي التعامل بقانون رادع



مخرجين لا يعرفون كيفية قراءة النص المسرحي؛ فيكتفون بشف الأعمال التي تستهويهم، وهؤلاء لا يملكون رؤية، فيحج للمخرج وضع رؤيته للنص كمسئول أمام الجمهور، لكن لا يحق له المساس بالنص إلا بعد الرجوع للمؤلف، كما أن وسائل التواصل الاجتماعي تساعد الكاتب في أن تصل أعماله لعدد كبير سواء داخل دولته أو خارجها، أما سلباتها فهي أنها تقع في أيادي أصحاب الضمير الميت. واختتم «البلتاجي» قائلاً: إن آليات مواجهة هذه الأزمة، هي العودة لنقطة الصفر، عودة المسرح المدرسي الذي يربي النشء على أصول المسرح لتكوين رؤيته.

المخرج محمد جبر: ظاهرة «عروض الديزني» جيدة بشرط أن نشير إلى المصدر ولا نكتب عليها «تأليف»

قال المخرج محمد جبر: هذا الموضوع شائك جداً، وبه العديد من وجهات النظر، ولكن رأيي يختلف في هذه القصة، ففكرة سرقة النصوص مختلفة؛ فالبعض يحب أن يقتبس أفكاراً، سواء من أفلام أجنبية أو مسرحيات عالمية أو كرتون؛ فهناك مثلاً ظاهرة الديزني التي نراها في كل مسارح الطفل ويكتب عليها «تأليف»، فهذا يختلف بالطبع، ففكرة الاقتباس من الأفكار ليست بالضرورة سرقة في حال كتبنا عليه أنه مأخوذ عن «...»، ولكني أعتقد أن هذا اقتباس عادي جداً، وهو موجود منذ زمن، منذ أيام الدراما القديمة والأفلام العربية في فترة الخمسينيات التي كانت معظمها تسير على هذا الخط، وهو فكرة الاقتباس حتى أيضاً في المسرحيات والمسلسلات والدراما، حين أقول إنه مقتبس وأحاول تصديره أو أحاول أن أقربه بوجهة نظر مختلفة؛ فهذا الشيء يعد طبيعياً جداً وليست جريمة، أما الجريمة هي أن ينسب الشخص هذا الإبداع أو هذا التأليف أو هذه الفكرة لنفسه، خاصة عندما تأتي بنص ليس متاحاً للجميع؛ فهذه المشكلة هي الكبرى لأنها ليست مرئية، أو ليست معروفة لدى الكثير.

وعن حماية الحقوق، أضاف «جبر»: أعتقد أن مثل تلك الأمور لا حماية لها؛ فهي مسألة ضمير، ومسألة أن المبدع يحمل وجهة نظر أم لا، فمسألة الحماية هي أشياء يفرزها الجمهور ويقيمها، وأنا غير مقتنع بفكرة الرقابة، فلا تقنعني فكرة أن السيد موظف الرقابة يرى جميع الأفلام، أو يقرأ النصوص المسرحية جميعاً، ويفرزها ويفندها

بداية حديثي - قانون معطل الآن؛ فالجهات المسئولة مثل النيابة العامة وأقسام الشرطة لا تلتفت إلى مثل هذه القضايا، ولا تأخذها على محمل الجد، مما يمنح اللصوص فرصة للتمادي واحتراف سرقة الأفكار والإبداعات دون رادع.

عبدالفتاح البلتاجي: سرقة الأعمال الأدبية بمثابة سرقة الضمير والأعمال المسروقة تحصد الجوائز

قال الكاتب المسرحي عبدالفتاح البلتاجي: علينا أن نعترف أن سرقة النصوص المسرحية، بل والأعمال الروائية، انتشرت بشكل واسع في السنوات الأخيرة، والأمر لا يتوقف على المسرح وحده، بل هناك مثال سرقة أفلام روائية ليتم تحويلها إلى رواية، ثم يعاد إنتاجها كفيلم مصري، وعادة هذا الأمر ينتشر في سنوات الاضمحلال، وبالطبع هي جريمة؛ فسرقه الأعمال الأدبية هي الأخطر؛ لأنها بمثابة سرقة الضمير.

وأوضح «البلتاجي»: قد ترجع السرقات لعدة أسباب، منها الاستسهال، وعدم وجود موهبة، والمجاملة، وكسب أموال سهلة وشهرة فارغة؛ فتتم السرقة؛ فاللص الذي يسرق خزينة أموال مثلاً لا يعرف قيمة الوقت والمجهود الذي بذله صاحب الخزينة، وتوقف طرق اكتشاف السرقة على المحكمين أو اللجان المسئولة عن إعطاء الموافقة على إنتاج العمل، وبالطبع وعي الجمهور، وعادة ما يتم اكتشاف السرقة بالصدفة من النقاد أصحاب الوعي، والعجيب أننا نلاحظ أن هذه الأعمال تحصد الجوائز، ومسألة توارد الخواطر هي حجة يستخدمها البعض لطمس الجريمة، وقد نسمع أن هذا الأمر لتسهيل التعاقد بين سارق النص والجهة المنتجة؛ لأنه يطلب منه إحضار موافقة صاحب النص الأصلي، أو من ورثته، وهذه المعضلة يجب أن يكون لها حل.

وتابع: جميع الكتاب يعملون في إطار أفكار محدودة، إنما ما يفرق هنا هو المعالجة التي يتم تناولها في الزمن الذي نعيشه، أما معرفة إن كان النص به توارد خواطر، أو كان مسروقاً؛ فمن ناحية تناول الحبكة أو المعالجة وتناول الشخصيات والحوار؛ فإن كان كل هذا متطابقاً؛ فهي سرقة؛ فلكل عمل بصمة خاصة ترتكن على روح المؤلف، فاللص لن تجد عنده بصمة أو كلمات نابغة من روحه، وبالطبع اكتشاف السرقة يتوقف على سعة اطلاع المحكمين والنقاد، ونادراً ما يرد الحق لأصحابه، وإلا ما كنا طرحنا هذا الموضوع، وللأسف يتم الكشف عن السرقة بعد أن يحصد اللص الجوائز المادية والعينية، وهذا في رأيي تواطؤ أو مجاملة، مشيراً إلى أن المعد أو الدراماتورج لا يسقط حق المؤلف؛ لأن لولا النص الأصلي ما كان هناك وجود لهذا العمل، فلا عمل - أو أي شيء - يوجد من فراغ.

وأوضح «البلتاجي»: أن المسئولية تقع بالطبع على الجهات المنوط بها هذه الأعمال، ورصد الميزانيات، والمهم أنها تقع على صاحب كل ضمير يقظ، وهناك كارثة أخرى أن هناك

ينسبونها لأنفسهم ويسجلونها بأسمائهم.

وأشار «الحديني» إلى أنه أحيانا تكون هناك فكرة عامة، والناس جميعا يتكلمون عنها، مثال قصة حقيقية أن أناسا وقعوا في خندق أو في منجم تحت الأرض ويريدون الوصول إليهم، أو الحديث عن قرية فقيرة معدمة وفي توقيت الاحتلال، أو الحديث مثلا عن محرقة اليهود، هناك تكون أفكار حقيقية، أو أفكار متداولة، وهي أفكار عامة، ولكن السؤال هنا: كيف سيتم تناول مثل تلك الأفكار؟ فقد تجد أفلاما أو روايات أو مسرحيات عديدة، تتحدث عن الفكرة ذاتها، والموضوع بعينه، هنا كيف يتم تناول؟ فالعديد قد يتناولون الفكرة ذاتها؛ لكن تختلف في طريقة تقديمها، ولا يعد ذلك بالضرورة سرقة، فمهما اختلفت النصوص، ومهما اختلفت الأشكال، ومهما اختلفت الأفلام لا يمكن القول إنها سرقة من آخرين، إلا إذا تمت سرقة تناول الفكرة نفسها، ولكن هناك ما يُسمى الفكرة الجديدة، حيث تتحدث عن أشياء جديدة أو فرضية وأفكار لم يتناولها أحد من قبل «مبتكرة»، فالأساس هنا ليس الموضوع وإنما الفكرة أو «طريقة الفكرة الجديدة» في هذه الحالة عندما تكرر تدخل في نطاق السرقة.

واستطرد «الحديني» حديثه، قائلا: نحن نتحدث هنا عن كل كاتب ونيته؛ فكيف لي أن أعرف أن الكاتب استوحى مني هذه الفكرة، أو قد تكون فكرة عامة فقرر حينها هذا الكاتب أن يكتب عنها، ولا أعتقد أن هناك كتابا ساذجين ينقشون بالحروف أو بالكلمات أو حتى الجمل، فهؤلاء يتم اكتشافهم بكل سهولة، لوجود حقوق الملكية الفكرية فقد يتم سجنهم إذا فعلوا ذلك.

وتابع «الحديني»: السبب الأساسي وراء مثل تلك السرقات يرجع لانعدام الضمير، وعموما من يسرق لا يعيش، فإذا تمت سرقة نص ما، ماذا سيفعل في النص الذي يليه، وأيضا في النص الذي يليه؟ وهكذا.. هل سيظل يسرق؟ بالتأكيد سيتم اكتشافه، وبالتالي فالسارق لا يعيش، ولا وجود له، فالسارق يسعى وراء نجاح مؤقت في مكان مؤقت ومحدود، وهنا يأتي عليه الوقت الذي يتم اكتشافه فيه، خاصة إذا ظهر عمله للنور، وبالتالي ستسوء سمعته وترفع عليه القضايا بالإضافة إلى أنه لا يستطيع سرقة أشياء أخرى.

الكاتب سعيد حجاج: الجهل بالمرسح مناج نصب لتسهيل الاستيلاء على أعمال الكتاب الحقيقيين

فيما حدثنا الكاتب المسرحي سعيد حجاج عن القضية قائلا: من المؤكد أن الفضاءات الإلكترونية المتعددة، كان لها الفضل الأعظم في تفشي ظاهرة السرقات الأدبية، لما لها من واسع الانتشار دون رقبة أو حسيب من شأنه أن يحد من هذه الظاهرة التي تغيب كثيرا من حقوق المبدعين، ولا بد من الاعتراف بأن اكتشاف هذه السرقات يأتي في كثير من الأحيان بمحض الصدفة، حين يكتشف أحدهم سرقة إبداعه وهو يشاهد إحدى المسرحيات ليحدها مسرحيته،



وأضاف «سمير»: سرقة النص جريمة في نظري تقتضي التعامل معها كغيرها من السرقات، إذ لا يقف الأمر عند السرقة الأدبية فقط، بل من الممكن جني المال من النص، وهنا تكون السرقة قد ساهمت في السطو على حقوق المؤلف المالية أيضا، وهو ما يحتم التعامل مع هذه الظاهرة بقانون رادع لا ينتهي عند الاعتذار فقط.

محمود جمال حديني: السرقات لا ضرر ولا خوف منها.. من يسرق لا يعيش

قال المخرج والمؤلف محمود جمال حديني: إن سرقة النصوص المسرحية توجد طوال الوقت وبأكثر من شكل، فمنهم من يسرق النص ويضع اسمه عليه فيأخذ النص بأكمله فقط يغير الاسم، وأيضا هناك من يأخذ الفكرة ويؤلف عليها شيئا، أشبه بالدراماتورج، ولا يذكر اسم المؤلف، وهذا رأيت كثيرا، تحديدا كان هناك نص في 1980 كان تأليفي فوجدت العديد من الفرق التي استخدمته تحديدا في المحافظات، حيث المخرجين الذين يدعون ملكيتهم للنصوص، وللأسف مثل تلك السرقات لا تكتشف إلا بالصدفة، فمثلا اليوتيوب عند سرقة فيديو أو أغنية، تتم معرفة السرقة لأنه مسجل الصوت للأغنية الأصلي، لكن في حالة النصوص المسرحية لا توجد وسيلة لاكتشاف السرقات، كأن تُعطى إشارة إلى أن هذه الجملة أو هذا المشهد تمت سرقة، وبالتالي مثل تلك السرقات تكتشف بالصدفة، مثلا قديما كان هناك من يسافر للخارج لإحضار النصوص المجهولة، ثم ينسبون لها لأنفسهم بعد ترجمة النص، وكان ذلك يحدث في العشرينيات والثلاثينيات حتى تميزت تلك الفترة بالنصوص المعربة، فهناك من يكتب «تعريب»، أو «مأخوذة من كذا»، ولكن هناك آخرين



قال الكاتب أحمد سمير: من المتعارف عليه أن السرقة الأدبية تعني الاستيلاء على نص أدبي ونسبه للنفس، وفي رأيي السرقات الأدبية -أو السطو عليها- لها شكلان أو غرضان، أولهما وهو السرقة بالسطو على النص بتغيير اسمه، أو بعض محتواه بغرض سرقة، والثاني هو انتحال صفة المؤلف، بغرض تمرير العرض رقابيا لعدم توافر المؤلف، أو صعوبة الوصول إليه، أو للسطو على حقوقه المالية، وكلاهما مرفوض بالطبع.

وتابع «سمير»: كم عانينا جميعا من مرارة ذلك، وكان الرهان في تحقيق العدالة الأدبية في ذلك، مرهونا بدور الرقابة ذاتها بتعديل شكل الموافقة الرقابية على النصوص، التي كانت سابقا تتم بحضور المخرج فقط، أما الآن -ومع تعديل اشتراطات الموافقة بحضور المؤلف نفسه- أصبح من الصعب سرقة النص بنفس الشكل القديم إلا بتغيير اسمه، وهو ما يشكل عقبة جديدة في كشف تلك السرقات التي تقتضي معرفة النص الأصلي جيدا للحكم على سرقة أو تشابهه مع نصوص أخرى، وهو أمر يستلزم بعض الوقت لكشف ذلك.

وأوضح «سمير» قائلا: هناك خلط ما بين الفكرة والقضية، وهناك جملة متداولة تقول إن الأفكار على قارة الطريق، وفي الحقيقة هي تهدف لشرعنة السرقات، فالافكار تعني معالجة إحدى القضايا بشكل معين في إطار معين، ولكن بالطبع الذي على قارة الطريق هي القضايا التي هي ملك للجميع، يتناولها كل من شاء بطريقته وفق تفسيره، ليقدم معالجته الخاصة لهذه القضية، ولنا في القضية الفلسطينية خير مثال، فكثير من النصوص تناولها بأفكار مختلفة دون التماس بينهم أو التشابه رغم أن القضية واحدة.





إذا كانت الحكمة المبني عليها النص والدراما منقولة كما هي فهي سرقة رسمية.

وأوضح «عطية»: السرقات الأدبية ليست بالجديدة فهي توجد منذ قديم الأزل، فهناك كتاب كبار متهمون بسرقة أعمال من كتاب آخرين كبار أيضا، وهذا ما يحدثنا عنه التاريخ، فمثلا يوجد تشابه كبير بين مسرحية يهودي مالطا، لكريستوفر مارلو، ومسرحية تاجر البندقية لشكسبير، فهل هذا يعد سرقة أم توارد أفكار؟ أما السرقات الآن فهي مباحة ومتاحة في كل الأوقات، وقد يرجع السبب في ذلك لوسائل التواصل المختلفة، التي أعطت الفرصة للانتشار السريع للسرقات، فقديما كانت السرقات أقل بسبب اعتمادها على الحصول على الكتاب أو النسخة، ولكن في الوقت ذاته أيضا؛ فإن وسائل التواصل لها دور كبير في الكشف عن العديد من السرقات بسرعة كبيرة.

وأشار «عطية» إلى أن القناة الرسمية والأساسية للتسجيل هي المصنفات الفنية، فيها حفظ لحقوق الملكية والأفكار من خلال التسجيل، فمعظم السرقات تحدث بسبب الضعف أو العجز؛ فالسارق غير مبدع وفارغ، إذا كان يمتلك شيئا لسرق هو؛ فالسارق يتجه لسرقة ما لا يملكه، وهنا يجب أن توجد جهات لحماية المؤلفين وحماية نصوصهم.

وأوضح: إذا نظرنا إلى عمل المعد أو الدراماتورج؛ فهو لا يسقط المؤلف الأصلي، فمن المفترض أن أي عمل يتم إعداده يكتب عن كذا، ثم بعد ذلك يكتب الإعداد، والمخرج من حقه أن يشتغل على النصوص، ولكن إذا كان المؤلف على قيد الحياة وجب عليه إخبار واستئذان المؤلف، وإذا لم يوافق المؤلف فلا يحق له أي تعديل، وأرى الكاتب هنا في مثل تلك الحالات مظلوما، فهو لا يعلم بالسرقات، وأرى أيضا -إحقا للحق- أن الجهات الرقابية أيضا مظلومة، لأن المسؤولية كبيرة عليها.

واختتم «عطية» حديثه: توجد القوانين التي تحكم مثل تلك السرقات وتحاسب عليها، وقد تصل إلى التعويضات، وقد تصل لأكثر من ذلك وهو السجن؛ فالسرقة تعد جريمة؛ وبموجب ذلك يحق للمؤلف أن يتقدم بحاسبة من سطا على أعماله بموجب قانون الملكية الفكرية. ونصيحتي لكل صاحب نص «مؤلف» أن يسجل نصه ويوثقه، فإذا حدث وأخذها آخر، تثبت حينها ملكيته لها.

بعد استطلاع آراء المختصين حول موضوع السرقات الأدبية في مجال النص المسرحي، رأينا أن المسألة موجودة منذ القدم، وبأشكال مختلفة، وهي اغتيال لحق المبدع والمفكر، واغتصاب لثمرة مجهوده التي ظل عاكفا عليها، وأخذت منه الكثير من الجهد والتعب، وحماية حق المؤلف أمر جليل، ومنوط بالجهات المعنية التحرك أكثر لحماية تلك الحقوق، وأن يكون هناك إرشاد للكتاب حتى لا تضع حقوقهم الأدبية والمادية بمبررات كثيرة، وعلى الجهات المنوطة بحفظ حقوق الملكية ألا تدع مجالا ولا ثغرة لهؤلاء السارقين، حتى لا يتنادون بأفعالهم، وحتى لا تضع الحقوق وتشيع الفوضى؛ فالحق أحق أن يتبع.



الدوغري»، وتم تصيرها بما تحمله أفكار تلك الفترة، وهو الصراع القائم حول أحد أفران الخبز، بينما النص الأصلي كان الصراع حول بستان للكرز، وهنا ندرك الفارق بين الثقافتين.

تابعت «سعد»: إن سرقة النصوص عمل غير أدبي، وغير أخلاقي لأن السرقة تختلف جذريا عن التأثير والتأثر أو الترجمة أو الاقتباس؛ أن أسرق عملا فهذا يدل على انعدام الرؤية وانعدام الأخلاق، واقتدار صاحبها إلى أي نوع من أنواع الثقافة وبالتالي، فهو عمل إجرامي، ولا بد من قوانين رادعة للحد من تلك الأفعال، مثلها في ذلك مثل السرقات التي يعاقب عليها القانون، ويتم تشريع قوانين خاصة تحرمها.

وأضافت «سعد»: أضف إلى ذلك فكرة الفرق المستقلة التي أصبحت تقدم فنا أسميته فن «التيك آواي»، هذا النوع يمثل فئة عريضة من شباب المستقلين للأسف، وبصفتهم مستقلين يفعلون ما يحلو لهم. ولا أعمم بالطبع، فهناك منهم الموهوبون الجادون المثقفون، لكن أيضا منهم من يستسهل الطريق وللأسف يجد ماؤى له في مسرح صغير يقوم بتأجيره ليعرض عليه ما يشاء وبدون حساب، فالقائمون على تلك المسارح لا بد لهم من اتخاذ الإجراءات التي تضمن عدم السرقة.

واختتمت الناقدة الفنية منار سعد قولها: في النهاية لا بد من تحري الدقة والضمير من أصحاب هذه المؤسسات الخاصة، حفاظا على حقوق الكتاب ومؤلفي الأغاني والمسرحيات وغيرهم من أقطاب العملية الفنية الإبداعية.

المخرج كمال عطية: السرقات الأدبية ليست بالجديدة والمصنفات الفنية هي القناة الرسمية لحفظ حقوق الملكية

وكان للمخرج كمال عطية رأي عن أزمة السرقات، حيث قال: توجد العديد من السرقات، ويوجد الكثير من الطرق التي يمكن من خلالها اكتشاف مثل هذه السرقات، وأولها بالطبع الصدفة، أما الطريقة الثانية فهي غياب السارق حين يسرق من النصوص ما هو معروف بالفعل مثلا، أو يأخذ نصوصا مقروءة ومعروفة للجميع، ثم يأخذ العمل وينسبه لنفسه، ثم يتم اكتشافه، وهذه السرقات تحدث من خلال أخذ الفكرة الرئيسية للعمل، فمعظم الأفكار الدرامية متشابهة، وقد يكون هناك توارد للأفكار، ولكن من المستحيل أن يكون هذا التوارد بالنص، فهو احتمال ضعيف جدا، أما

وقد اكتشفت أنا كثيرا من هذه السرقات بحكم مشاركتي في تحكيم العديد من مسابقات النصوص المسرحية.

وتابع «حجاج»: وهذه السرقات -بلا شك- يجرمها القانون بالطبع حين يكون العمل مسجلا من قبل حقوق الملكية الفكرية أو حتى الرقابة على المصنفات الفنية، ولكن هذا لا يمنع حدوث هذه السرقات، فلا يحق للمخرج أن يعتدي على نص المؤلف دون مشورته، كما لا يجب أن يكون المؤلف ضيق الأفق ويلقي بتصورات المخرج خلف ظهره، لكن يجب عليه أن يعرف أن العرض المسرحي هو وليد تعاون مشترك بين مبدعين اثنين، يشارك فيه مبدعو العمل المسرحي ككل، لكن أن يتصور المؤلف أن نصه مقدس، فهذا خطأ كبير، يجعل المؤلف يدور في حلقة مفرغة، ويجعل نصه أيضا حبيس دفتي الكتاب، دون أمل في العرض على خشبة المسرح.

وأضاف «حجاج»: معرفة المسرحيين وقراءاتهم ربما تكون نافذة مهمة تعمل ضد سرقة النصوص؛ لأن الجهل بالمسرح مناخ خصب بلا شك لتسهيل الاستيلاء من المدعين على أعمال الكتاب الحقيقيين للمسرح.

الناقدة منار سعد: السرقات الأدبية تختلف عن التأثير والاقتباس

فيما علقت الناقدة الفنية منار سعد قائلة: تعد الأساطير القديمة، وخاصة اليونانية، مادة خصبة للكتاب على مر العصور، يستقي منها الكاتب ما يتناسب مع قناعاته ومعتقداته والمجتمع الموجه إليه الرسالة المنوط به توصيلها إليه، وربما تكون أسطورة واحدة يتناولها العديد من الكتاب ولكن لكل واحد منهم رؤيته الخاصة في طرحها التي ترجع إلى ثقافته أولا، ثم ثقافة مجتمعه المقيد بها، والآن الظرف السياسي والاجتماعي هو الذي له الدور الأساسي في فهم العمل الإبداعي. ولعل أكثر الأمثلة التي قدمت أكثر من طرح في تناولها، أسطورة «بجماليون»، حيث صاغها بيرنارد شو أول من تناولها في عملين، أحدهما درامي، ثم أعاد كتابته بشكل موسيقي بحيث يتناسب مع طبيعة المجتمع آنذاك والفترة الاشتراكية التي عاصرها هذا الكاتب، وهو ما قصده.

أيضا تم تناولها في أعمالنا الأدبية المصرية، وهي ما نسميه علاقة التأثير والتأثر وهذا مشروع وجائز، فقدت في فترة الستينيات من خلال إحدى المسرحيات التي حملت اسم «سيدتي الجميلة» المسرحية الشهيرة لفؤاد المهندس، وكذلك الفيلم الذي حمل نفس الاسم بطولة نيللي ومحمود ياسين.

وأوضحت «سعد»: ولم تقتصر النماذج على استلهام الأسطورة فحسب، بل يمتد كذلك إلى الاستلهام أو التمسير من الأعمال الأدبية العالمية والمسرحيات المترجمة، فنجد على سبيل المثال فيلم «الرببة» الذي كتب السيناريو الخاص به د. رفيق الصبان، هو النسخة المصرية من المسرحية الأمريكية اسمها «الرببة» للكاتب تينيسي وليامز، ولكن عندما صاغ كاتبها الكاتب وضع في الاعتبار البيئة والظرف الاجتماعي للبيئة الموجه إليها الفيلم، فمثلا مسرحية «بستان الكرز»، لتشيكوف، عندما تم تناولها محليا قدمت بعنوان «عائلة



فوزي فخم... وداعا



أحمد عبدالرازق أبو العلا يكتب: ثلاث وقائع عن رجل يستحق الإطار..

هذه الشهادة كتبها في حياة ٢
الدكتور فوزي فهمي، وقرأها على
صفحتي بالفيديو، وكان سعيدا جدا
بها، ولم أكن أعلم بأنني سأنشرها بعد
رحيله، لكن الموت أقوى منا جميعا.

لم أكن أعرف عن الدكتور فوزي فهمي شيئا إلا ما قدمه من كتابات في مجالي النقد، والإبداع المسرحي، حين قرأت كتابه المهم (المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة) الذي أصدره في عام 1986، ومسرحياته (عودة الغائب - لعبة السلطان - الفارس والأسيرة)، وكنت أعلم أن غياب قلمه الإبداعي كان سببه انشغاله بالعمل العام الذي أخذ كل وقته تقريبا، وهذا العمل هو الذي أتاح لي فرصة التعرف عليه عن قرب. حين جاء مشرفا على الهيئة العامة لقصور الثقافة، في الفترة الانتقالية التي جاءت عقب إحالة رئيسها حسين مهران إلى المعاش في عام 1997. إلى أن تسلم رئاستها الدكتور مصطفى الرزاز بعد حوالي أربعة أشهر، هي مدة الفترة الانتقالية التي رأيت فيها الدكتور فوزي فهمي عن قرب، وكنت يومها مديرا لتحرير مجلة (الثقافة الجديدة) - التي عملت فيها منذ عام 1990 - وكنت كذلك - مستولا مع الصديق الشاعر (محمد كشيك) مدير إدارة النشر - وقتها - عن بعض السلاسل الأدبية التي تصدرها الهيئة.. وأود أن أذكر بعض الوقائع - من خلال شهادتي تلك - مبينا بها إلى أي حد كان د. فوزي فهمي متفهما، وديمقراطيا، ومتواضعا. وأشهد أنني لم أستفد منه أي شيء على المستوى الشخصي، يجعلني أقدم شهادتي تلك. وأود في شهادتي أن أذكر ثلاث وقائع مختلفة، كل واقعة منها تكشف بُعدا من أبعاد شخصيته.

الواقعة الأولى:

في تلك الفترة - التي أشرت إليها - شعرنا - أنا وكشيك - أن ثمة أشياء تدور في الخفاء - هكذا كنا نظن - هدفها تصفية إدارة النشر، وأن الدكتور فوزي فهمي جاء، لتنفيذ تلك المهمة، وما أكد هذا الإحساس لدينا، هو تجاهله لنا تماما، فلم يطلب مقابلتنا، أو الحديث معنا، في الوقت الذي رأيناه يقابل الكل، ويحيل بعض قيادات الهيئة إلى التحقيق، ويحول بعضهم للنيابة الإدارية، ويقوم بعضهم الآخر بتقديم استقالته، خشية الزج بهم للمساءلة، في



إلا أنني لم أفعله، لعلمي أن الدكتور فوزي فهمي لن يقبل أن يكتب له أحد شيئا يخصه، ويخص قلمه. وهذه النقطة تكشف بعدا في شخصيته، هو فطنته، ووعيه بالأسباب التي دفعتني لفعل هذا، ولم يتذمر، لأنه كان في قرار نفسه يريد للمجلة أن تصدر، كما أخبرني فيما بعد. ولو كان أحد غيره، لفعل الكثير والكثير وربما أكثر من الإزاحة!!

الواقعة الثالثة:

بعد أن ترك د. فوزي فهمي الهيئة، وسلمها سليمة مائة في المائة للدكتور مصطفى الرزاز، اتصل بعدها -بأيام- بمحمد كشيح، طالبا منه أن يذهب لمقابلته في أكاديمية الفنون، وأخبره بأن يصطحبني معه، في تلك الزيارة، وذهبتنا، لنجد الرجل في استقبالنا، بوجه بشوش، وابتسامة وقورة، وفاجأنا حين أخبرنا، بأنه فعل هذا معنا، لأنه اكتشف مدى طهارتنا، ونظافة أيدينا، برغم أنه جاء، وكان متشككا في كل ما يتعلق بالنشر، والعاملين فيه، واستطاع أن يجعل المطبعة المستولة عن طباعة الكتب، والمتعاقدة مع الهيئة، أن تخفض أسعار الطباعة بنسبة 20% في المائة، ووافقت، علما بأن تلك النسبة، تشير إلى رقم كبير جدا، بالنسبة لمجموع قيمة ما يطبع، وأشار إلى أنه دائما يعمل بنفس الروح، روح المحافظة على المال العام، وليس إهداره، يعمل مع هذا المال كأنه ماله وليس مال الحكومة، نفرط فيه كيفما نشاء، وكان حديثه صادقا، وكاشفا عن إنسان بسيط طاهر اليد، يعرف كيف يدير منشأة بحجم الهيئة، وبحجم الأكاديمية، بشكل بسيط، وسهل -وبدون تعقيدات- مع المحافظة على المال الذي يوجه إلى دعم الأنشطة، وأمر أحد رجاله بالتجول معنا لئلا نرى حجم الإنجازات التي حققتها الأكاديمية، خاصة فيما يتعلق بأعمال البنية الأساسية، والتقنيات الحديثة، وذهلت بالفعل، بما رأيته، وقلت إنني لم أره إلا حين زرت أمريكا، ورأيت كل هذا في المراكز الثقافية المختصة.

تلك الوقائع التي عشتها بنفسني معه، تكشف أن الرجل عمل للصالح العام، وليس للصالح الخاص، وهذا هو الفرق بين القيادات، وهذا هو المعيار الذي يفرق بين قيادة حقيقية وقيادة زائفة، تفرح بالمنصب، أكثر من فرحها بالعمل العام الذي يصب من أجل خدمة الجميع، بدون بهرجة، وبدون سعي نحو الإعلام، أو سعي لتحقيق البروباجندا الزائفة، والمهلكة للقيادة المزيفة، ود. فوزي فهمي قيادة واعية، بدورها، وواعية، بأن كل عمل تحكمه استراتيجية، وسياسة محددة، رجل نظيف اليد، وواضح، ومتسامح، ومخلص، لا يسعى للتواجد الإعلامي برغم سهولة تحقيقه، عمل في صمت، وبلا ضجيج، واستطاع -اعتمادا على هذه الخصال- أن يكون متميزا، وحقيقيا، وإنسانا قبل كل شيء.

من أزمة "وليمة لأعشاب البحر" في عام 1999، ومرورا بأزمة الروايات الثلاث: العاصفة في عام 2001، وانتهاء ببعض المشكلات الصغيرة التي واجهتها بعض الإصدارات خلال الفترة القليلة الماضية، إلا أن أحدا لا يستطيع القضاء على هذا المشروع، بسبب القرارات المنظمة لعمله، ويعود الفضل أولا: لحسين مهراي صاحب قرار إنشاء إدارة النشر، وثانيا: لفوزي فهمي صاحب القرارات المنظمة لعمل الإدارة بوصفها كيانا ثقافيا مهما وحقيقيا.

الواقعة الثانية:

منذ عملت مديرا لتحرير مجلة الثقافة الجديدة في عام 1990، وأنا أحافظ على موعد صدورها الشهري -أول كل شهر- وبشكل منتظم، لا يؤخره أي سبب مهما كان، حتى إنني أذكر أنه أثناء زلزال أكتوبر 92 وبعد منتصف الليل، وكل الناس تسكن في الشوارع خوفا من توابع الزلزال، التي قبل إنها ستكون قاتلة، كنت والصديق الفنان (محمد بغدادي) مدير المجلة الفني، نسهر لإنهاء العدد، ومكتبه في الدور الثالث يهتز بنا، ولا نهتم، ولذلك حين جاء د. فوزي فهمي إلى الهيئة، رأيناه لم يهتم بالمجلة، هكذا -حسبنا- لأنه كان يقاطعنا، ولذلك اتصلت به طالبا منه افتتاحية العدد الجديد، لكي يصدر في موعده، فوافق، وأبلغني بأنه سيعده، ولما تأخر وعده، نتيجة مشاغله العديدة، والمشكلات التي أخذت كل وقته، طالبته من جديد، فأخبرني ألا أصدر العدد إلا بعد أن يكتب افتتاحيته، وكان التقليد المعمول به منذ حسين مهراي هو أن رئيس مجلس إدارة الهيئة هو رئيس التحرير، والمجلس الأعلى للصحافة وافق على هذا الإجراء، باعتبار المجلة مجلة أدبية متخصصة، ولذلك فإن فوزي فهمي هو رئيس التحرير الجديد لتلك المجلة التي جاءت فجأة!! ولما رأيت الوقت يقرب، والمجلة ستأخر، خشيت أن تكون النية مبيتة لإيقافها، فقامت بإعطاء أمر طبعتها، بدون افتتاحية رئيس التحرير، وصدر العدد في موعده، ولم يتحدث الدكتور فوزي فهمي في هذا الشأن، وفي العدد التالي اتصلت به لتجهيز افتتاحية العدد الجديد، فقال لي: لقد أصدرته الشهر الماضي بدون افتتاحية، أصدره الآن بدون افتتاحية أيضا، ولا تضع اسمي رئيسا للتحرير، وظننت أنه يتحدث غاضبا، فأخبرته بأن هذا الأمر لن يحدث، ولما تأخر -كالعادة- أصدرت العدد في موعده أيضا، وقلت في نفسي لو أراد الدكتور فوزي فهمي إقالتني من المجلة، بسبب تلك المواقف، فهذا حقه، لكنني لن أجعل المجلة تتأخر عن موعدها مهما كان الثمن، وكل مرة أصدر فيه العدد يخبرني بأن أرفع اسمه، ولا أفعل، وصدرت أربعة أعداد منها حتى ترك الهيئة، ولم يكتب افتتاحيتها، ولم يفعل تجاهي أي شيء، ولم يتخذ موقفا، برغم أن هذا حقه تماما، لأني خالفت تعليماته كرئيس للهيئة، علما بأن العادة قد جرت على أن افتتاحية رئيس التحرير يمكن أن يكتبها نائب رئيس التحرير أو مدير التحرير كما كان يحدث من قبل، لكنها تنشر باسم رئيس التحرير، وكان من الممكن أن أفعل هذا،

وسط هذا الجو المضطرب. تساءلنا: لماذا يمارس الدكتور صمته تجاهنا هكذا، وتلك الإدارة من الإدارات المهمة، التي أثبتت بالإصدارات العديدة، أنها أهم من هيئة الكتاب نفسها!! إذن، هو يبحث عن أسباب ومبررات لتنفيذ خطته -هكذا قلنا- وعلى الرغم من هذا، لم نتوقف عن إصدار الكتب، أو إصدار المجلة، إيماننا منا بدورهما، وفجأة وجدناه يستدعي كشيح إلى مكتبه -بوصفه مسئولاً عن النشر- ليسأله عن سر تلك الأخبار اليومية التي تنشرها الصحف وتتحدث عن نية فوزي فهمي المبيتة ضد النشر وإصدار السلاسل، قائلا: ظلت لسنوات أعمل رئيسا لأكاديمية الفنون، ولم أرَ صورتي أو أخبار الأكاديمية تنشر هكذا -يوميا- بتلك الكثافة في الصحف. ما الذي يحدث بالضبط؟ وحين صارحنا بحقيقة الأمر، وأبدينا مخاوفنا، واعترفنا بأننا قمنا بتلك الحملة حفاظا على ذلك المنجز الذي لا نشك أبدا أنه سيقف ضده، ويقلصه، أو يقوم بإلغائه، وجدناه ينفى ذلك تماما، مؤكدا حرصه على المحافظة عليه، بل وتطويره، وتنظيم آلياته، وطلب منا تقديم بيان بالسلاسل التي تصدرها الإدارة، مع استبعاد بعضها المتشابه، من حيث الموضوعات المنشورة، وبالفعل تم استبعاد أربع سلاسل فقط، عن طريقنا -نحن- وليس بقرار منه، بعدها طلب اجتماعا لرؤساء تحرير السلاسل، تم في مكتبه، وفيه استعرض كل النقاط المتعلقة بتنظيم عمل النشر، وتحديد الاختصاصات، ووضع لائحة لتنفيذ ما توصل إليه رؤساء تحرير السلاسل، حضر الاجتماع يومها (علي أبو شادي، وكان مشرفا على النشر أثناء عمله مسئولاً عن الرقابة - إبراهيم أصلان - جمال الغيطاني - محمد البساطي - طلعت الشايب - محمد السيد عيد - خيري شلبي - وكشيح وأنا). وأذكر أن فوزي فهمي حاول في هذا الاجتماع أن يطرح تصوره حول مجلة (أفاق المسرح) في محاولة منه لتجديد توجهاتها، فظننت أنه يريد إغلاقها، فدافعت عنها دفاعا مستميتا، فقال لي: أنا رجل مسرح، ولن تستطيع التأثير علي، فقلت له، هذه مجلة وحيدة تعبر بصدق عن حياتنا المسرحية، فقال: عاجباك كده؟! فقلت نعم.. قال: إذن تستمر هكذا. أنت حر!! واستمرت، وبعدها وفي العهود التالية، أغلقت بالضبة والمفتاح، تحت زعم تطويرها!! إذن، التخوفات كان لها أساس من الصحة، لكن ديمقراطية الرجل، جاءت في صالح العمل الثقافي، الذي لا يحكمه غرض.. في هذا الاجتماع تم إقرار السلاسل التي أصبحت 12 إصدارا بدلا من 16 إصدارا، ووضعت لائحة لتنظيم عمل النشر، اعتمدت من وزير الثقافة في نفس العام، وأصدر فوزي فهمي قرارا بتشكيل اللجنة العليا للنشر في 28 أكتوبر 1997، وأصدر قرارا آخر، بأن يكون للنشر أمين عام، من مهامه دعوة رؤساء تحرير السلاسل إلى الاجتماع المنتظم لمناقشة كل ما يتعلق بأمر النشر داخل الهيئة، وبعدها بيومين في 30 أكتوبر 1997 أصدر قرارا يحدد فيه سياسات النشر، ويحدد اختصاصات رؤساء التحرير، وظلت تلك القرارات معمولا بها حتى اليوم.. وبرغم الأزمات التي تعرض لها النشر داخل الهيئة بدءا

إيناس عبد العزيز تكتب: انسوا هيروسترات وتذكروا دائما د. فوزي فهمي



”انسوا هيروسترات“ هذا ما طالب به القياصرة والكهان.
”انسوا هيروسترات“ هكذا أمر الجبابرة والطغاة.
”انسوا... انسوا“ ولكن هل تستطيع الأوامر السيطرة على
ذاكرة الناس.

هذه العبارات ما زلت أسمعها بصوت أستاذه د. فوزي فهمي الكاتب الكبير ورئيس أكاديمية الفنون السابق -رحمه الله- وما زال صداها يرن في أروقة الصرح العظيم المعهد العالي للفنون المسرحية، التي قالها في بداية محاضراته الصباحية، والتي كان يلقيها في تمام الساعة التاسعة صباحا كل يوم إثنين. وقد كانت محاضرة مقدسة بالنسبة لي كطالبة، وقد ظلت كذلك حتى بعد تخرجي من المعهد، وكنت أحرص دائما على حضورها رغم أنها كانت تبدأ مبكرا، ومرفوض التأخير تماما ولو دقيقة عن ميعاد المحاضرة، وكان حرصي ليس خوفا من نسبة الغياب، ولكن لشعوري كطالبة بأنها محاضرة ثمينة ومفيدة، ورغم أنني لم أكن بذات الخبرة التي أنا عليها الآن، وقد كانت محاضرة شيقة مليئة بغذاء للعقل، والروح يتخللها بعض المرح، وكأنها توليفة رائعة صنعت بدقة من محاضرات عبقرية يستطيع توصيل المعلومة المغلفة بالأفكار التي ببساطة إن تدخل عقولنا تكون نواة لثمرة تكبر في عقولنا وأرواحنا وتخلق منا أجيالا من الكتاب المثقفين والنقاد، لنرى الحقائق بشكل مختلف ونستطيع بدورنا تقديمها للفن والدراما أيضا بشكل مختلف.

ورغم مرور أكثر من عشرين عاما على هذه المحاضرة، فأنا أتذكرها حاضرة إلى ذهني بكل تفاصيلها، فقد كانت من الجمال والتأثير الذي يجعلها تفوق وتخترق حدود الزمن، ”فهل تستطيع الأوامر السيطرة على ذاكرة الناس“، فهي عبارة تذكرني أيضا بفيلم ”المصير“ للمخرج يوسف شاهين على لسان أحد أبطال الفيلم، وهو الفنان نور الشريف في دور ”ابن رشد“، والعبارة هي ”إن الأفكار لها أجنحة محدش يقدر يمنعها توصل للناس“. وقد أكملت تذكرني للمحاضرة، ولكن لا أعرف لماذا تذكرت الآن هذا الهيروسترات، فهل ذلك لما أراه يحدث الآن من أفعال، وأيضا أقوال، تارة لإنصاف المثقفين، وتارة لبعض ممن يسمون أنفسهم علماء، ووجدت نفسي أقوم

وجنون وشجاعة وعدم مبالاة بالحياة لكي ينفذ أفكاره، الفرق بينه وبين أي إنسان عادي يعيش في زماننا هذا، أن من يحاول أن يفعل ما فعله سوف يعاقب بالسجن أو النفي عن وطنه، ولكن هيروسترات لم يعاقب بأي من هذه العقوبات، وذلك للذكاء الشديد الذي كان يتمتع به، من ناحية. ومن ناحية أخرى، فقد حكم الموقف العديد من الأشياء التي أرادها الآخرون على اختلاف مواقعهم ومناهجهم، فهناك الكاهنة والملك وزوجة الملك والقاضي والسجان والرجل المرابي، ولكن ماذا فعل هيروسترات ليستحق العقاب والسجن وينتظر المحاكمة؟ ماذا فعل؟ ما فعله أنه حرق المعبد الذي يتعبد فيه الإغريق ويقدمون القرابين للآلهة تقريبا لها ورغبة في قضاء حوائجهم، حرق معبد الربة أرتميدا أفخم معبد في التاريخ وإحدى عجائب الدنيا السبع، دون أي خوف من الآلهة وكهنتها، وهو يعرف عقوبة جرم كهذا. وقد تم القبض عليه ودخل السجن، وتدور كل أحداث المسرحية من داخل هذا السجن، في مدينة إيفيس الإغريقية عام 356 قبل الميلاد، التي ألفها جريجوري

بإحضر نص المسرحية من مكتبتي وأقوم بإعادة قراءتها من جديد، فوجدت في بداية المسرحية أن الكاتب قد كتب عن لسان شخصية من شخصيات المسرحية أسماها ”رجل المسرح الآتي“.

رجل المسرح: واليوم، عندما أصبحت الكرة الأرضية تهتز من جراء الطلقات النارية والانفجارات، وفي وقت أصبحت فيه الجرائم والقسوة شيئا طبيعيا لبعض البلدان، فإنني كثيرا ما أتذكر ما حدث وقتها.. في القرن الرابع قبل الميلاد.

وقد أيقنت أن هذه الكلمات إجابة على سؤال: لماذا تذكرت هذا الهيروسترات؟ فما يحدث الآن يذكرني كثيرا بأحداث هذه المسرحية العبقورية. وهنا يأتي صوت أستاذه د. فوزي فهمي مرة أخرى ليقول ”ولكن من هو هيروسترات؟“، ثم يكمل: هيروسترات هو إنسان عادي، ولكنه قرر أن يكون غير عادي، قرر أن يكون مشهورا وخالدا في ذاكرة الناس، بعد أن فقد الثقة في أشياء كثيرة في الحياة، قرر ألا يفعل ما فرض عليه على أنه من المسلمات، واستغل كل ما لديه من ذكاء ومكر



العرش لأنه فارسي يحكم الإغريق. وفي النهاية لم يبقَ من هيروسترات إلا ذكراه، وما كان أمام الكهنة والملك إلا إصدار مرسوم يحرم ويمنع ذكر اسم هيروسترات حارق المعبد "انسو هيروسترات".

والحقيقة، إن أستاذي العظيم د. فوزي فهمي اختار تلك المسرحية برؤية ثابتة للمرحلة التي تمر بها كطلبة لقسم الدراما والنقد وكتاب المستقبل، لأن هذه المسرحية غنية جدا بالكثير من الأفكار التي ترتبط بأهم وأخطر آفات المجتمعات كالعنصرية والتجارة بالدين والرشوة وعلاقة الشعب بالحاكم. ثم يكمل أستاذي د. فوزي فهمي بقية المحاضرة بتك تساؤل مهم جعلنا شغوفين بقراءة المسرحية، وهو: لماذا حرق هيروسترات المعبد؟ لماذا كفر بالقرابين وآلهة المعبد؟ وهو ما تجيب عليه نهاية المسرحية. وتذكرت أيضا نهاية المحاضرة، فبعد أن شرح د. فوزي فهمي موضوع المسرحية أعجبت بها جدا، وقد أنهى كلامه بسؤالنا ما رأيكم؟ هل نأخذ هذه المسرحية أم أقوم بعرض غيرها، فقامت أنا برفع يدي فورا قائلة له: "لأ يا دكتور.. المسرحية دي حلوة جدا"، فقال: تمام، انسوا هيروسترات. فقلت له: "ليه يا دكتور"، فنظر لي ضاحكا وقال: ده اسم المسرحية "انسوا هيروسترات"، وليس هيروسترات.

شكرا لمحاضرات دكتور فوزي التي كونت وجداني وعقلي. وإذا نسينا هيروسترات، فلن ننسى بالتأكيد الأستاذ والكاتب والمحاضر دكتور فوزي فهمي -رحمة الله عليك أستاذي العزيز.

ترد عن نفسها الإيذاء، وهم الذين يتقلدون مكانتهم ويكسبون الأموال من خلال هذا المعبد، في حين طالب القاضي الذي يمثل العدل بإعدامه فورا. ولكن هيروسترات قرر أن يستغل هذا الفعل الأحمق في اكتساب الشهرة والمال، فقام برشوة السجنان لكي يأتيه بالتاجر المرابي، ثم يغريه لكي يشتري منه مذكراته، وهي مذكرات حارق المعبد التي سوف يتهافت عليها الكثيرون، والجميع كانوا يحملون الكثير من الفضول لمعرفة شخصية حارق المعبد، ومن أهم هؤلاء زوجة الحاكم التي أرادت أن تشارك في الدخول إلى التاريخ، بأن يكتب في مذكراته أنه حرق المعبد لأنه يحبها، والحاكم بدوره خاف على كرسي

جورين، الكاتب الروسي عام 1970، ومن داخل السجن يتحكم هيروسترات في ما خارجه، وبدل من إعدامه فورا لم يحدث ذلك، بل حفر هيروسترات اسمه في سجل التاريخ، فهل يمكن لفعل أحمق أن يصنع مجدا؟! وهل الفعل أحمق فعلا؟ وهل يستطيع هذا البائع الذي أعلن إفلاسه ولن ينل حظه في العمل أن يفرض نفسه على ذاكرة الناس. والحقيقة، إن هيروسترات لم يعدم لأن كهنة المعبد طلبت من الحاكم تأجيل محاكمته حتى تقتص منه الآلهة، فقد فكر الكهنة ماذا يفعلون مع هذا الشاب الذي تجرأ على الآلهة بحرق معبدهم، فإذا قاموا بإعدامه قد يفقد الشعب الثقة بالآلهة المعبد التي لم تستطع أن





د. محمد سمير الخطيب يكتب:

فوزي فهمي .. من القيادي الثقافي إلى المؤلف المسرحي



رحل عن عالمنا في صمت الأستاذ الدكتور فوزي فهمي بعد مسيرة حافلة بالإنجازات على كافة الأصعدة الفنية أو الإدارية. تفرض هذه المسيرة قراءة سيرته الحياتية التي جعلت منه نموذجاً ثقافياً ملهماً للكثيرين؛ يشار إليه بالبنان ويمثابه قدوة يحتذى بها؛ وحاول الكثيرون استلهام شخصيته والسير على نهجها إلا أن معظم المحاولات التي حاولت تقليده تكشف عن تفردّه وتؤكد على شخصيته الفريدة التي سوف تظل خالدة في سياقنا المسرحي.

مارس الأستاذ الجليل الدكتور فوزي فهمي عدة أدوار منها القيادي الثقافي الذي يصوغ السياسات الثقافية التي ترسم الخريطة المسرحية، فتقلد العديد من المواقع الثقافية منها أكاديمية الفنون لمدة سبعة عشر عاماً التي أحدث فيها نقلة معرفية وأكاديمية، ففي عهده أنشئ مركز اللغات والترجمة بجانب وضع لبنات لنهضة معمارية مثل بناء الاستديوهات وغيرها. كما يعد الراحل الدكتور فوزي فهمي أحد مؤسسي مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وظل رئيساً له لمدة عشرين دورة تقريباً، وأصبح المهرجان في عهده أهم مهرجان مسرحي في الوطن العربي لأنه غير من الخريطة المسرحية في الوطن العربي سواء من خلال عروضه المسرحية أو مكتبته التي ترجمت أمهات الكتب المسرحية من مختلف دول العالم، والتي ساهمت في إحداث نقلة نقدية وفنية في كافة أرجاء الوطن العربي.

لم يقتصر دور القيادي الثقافي على الجانب المسرحي فقط، بل امتد وشمل السياق الثقافي المصري فتولى قيادة هيئة قصور الثقافة في إحدى لحظاتها المهمة (بعد أزمة رواية "وليمة لأعشاب البحر") بداية القرن الواحد والعشرين. بالإضافة إلى تقلده مقرر لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة لفترات طويلة.

على الرغم من أن دور المخطط المسرحي والثقافي كان الصورة الذهنية الأبرز للدكتور فوزي فهمي التي تداولت في سياقنا الثقافي (لمدة تزيد عن أربعين عاماً شهد له الكثيرون بأنه مارسه بحنكة ومهارة)، فإن المتتبع لمسيرته يجد أن هناك صورة خفية كانت تتحكم وتحرك دور المخطط الثقافي والمسرحي وهي صورة المؤلف المسرحي، لأنه تعامل مع الحياة بوصفها نصاً يعيد كتابته ويرسم حبكة الثقافية، كأنه المؤلف المسرحي الحياتي الذي يمارس إبداعه وصنعه بالكتابة على صفحة الحياة بدلا من صفحة الورقة، ولعل هذا كان عوضاً له لعدم استكمال مشروعه الإبداعي الذي اكتفى فيه بثلاثة مسرحيات وهي

الشأن الثقافي والسياسي (بجريدة الأهرام) كمؤلف مسرحي يحاول اكتشاف ما هو جوهرى فيها. حتى دوره كأستاذ أكاديمي متفرد كان له طريقة استثنائية في إدارته لمحاضراته، كما تعامل مع تلاميذه كأفكار (كالمؤلف الذي يكتشف فكرة جديدة) يمكن أن تضخ دماء جديدة في سياقنا المسرحي. ولعل الدور الأستاذ الأكاديمي هو الدور الذي ظل يحافظ عليه طيلة مسيرته الحياتية، فكان يواظب على المحاضرات على الرغم من انشغالاته، فترك أثراً كبيراً في نفوس تلاميذه بعلمه وحضوره والتزامه الأكاديمي.

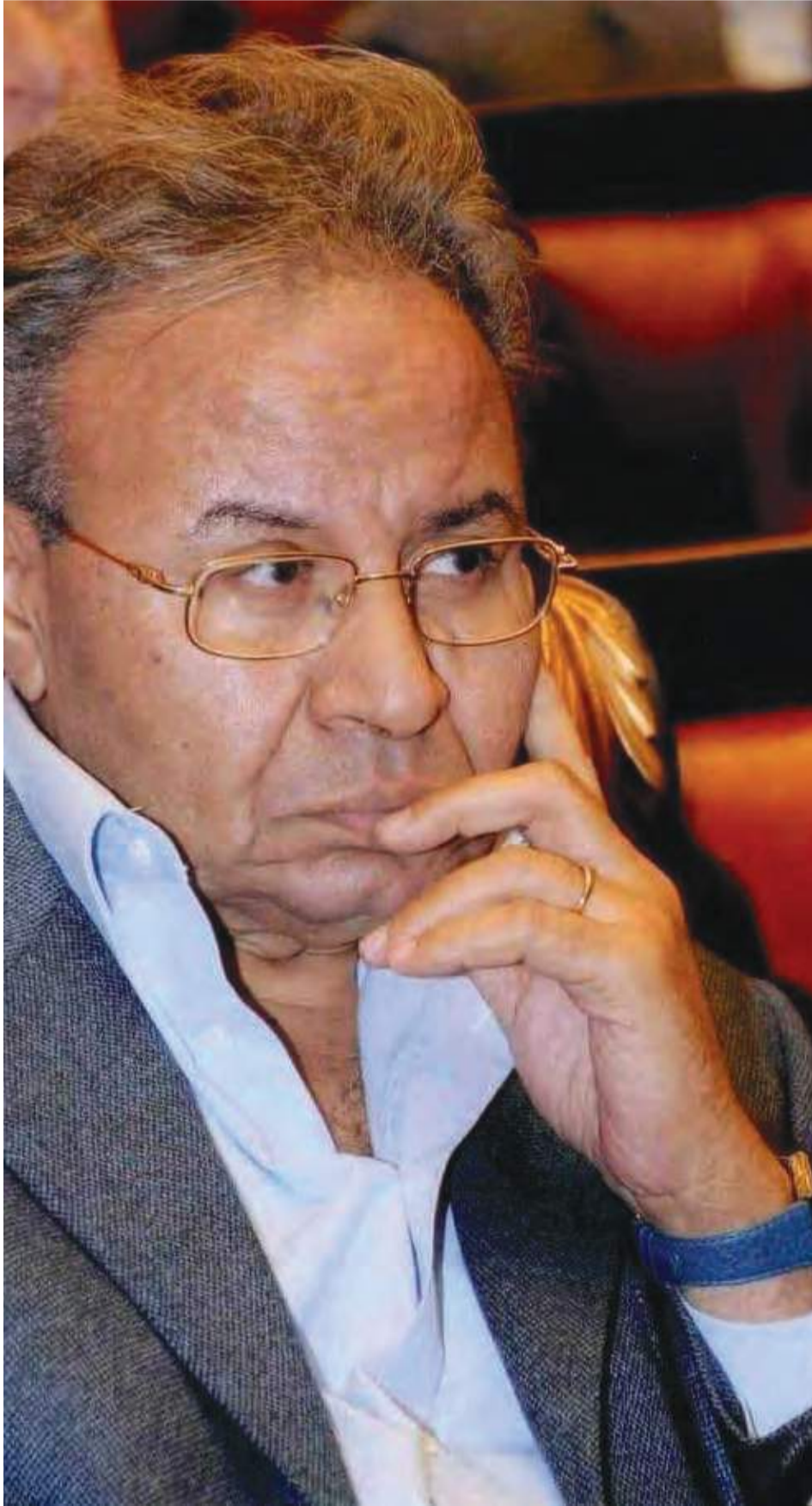
إن الحضور المتعدد للأستاذ الدكتور فوزي فهمي بوصفه مخططاً ثقافياً أو مؤلفاً مسرحياً أو أستاذاً أكاديمياً، جعل البعض يختلفون معه ومع بعض الممارسات التي صنعها من وجهة نظرهم، وهو اختلاف مشروع، فما دمت تمارس الفعل الثقافي في الشأن العام فسوف يكون له مؤيدون ومعارضون. إلا أن بعد فاجعة رحيله المفاجئ، يتفق الجميع على أننا فقدنا قيادة مسرحية مهمة ومتفردة واستثنائية صعب تكرارها أدارت المشهد المسرحي المصري لمدة أربعين عاماً وضعت نصب أعينها الحفاظ على مكانة مصر الفنية أثناء قيادتها لأكاديمية الفنون أو رئاسة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

(الفارس والأسيرة، وعودة الغائب، ولعبة السلطان). لقد تمثل الأستاذ الدكتور فوزي فهمي صورة المؤلف المسرحي في كافة ممارساته، الذي يدير المشهد المسرحي والثقافي من خلف الكواليس، فلم يكن يهوى الأضواء وبريقها ولم تجذبه شهوة الظهور العلني، فكان زاهداً في الحديث عن أفعاله الثقافية أو السعي للحصول على جوائز أو التكالب على التكريمات، وقال جملته الشهيرة (إنني كرمت واحدة مرة في حياتي من أستاذه الراحل الدكتور محمد مندور ولا أريد تكرمها آخر). فكان الراحل في إدارته للمواقع الثقافية المختلفة يتأمل بعمق الأحداث، يقرأ شخصياته كأنهم يمثلون أدواراً، لكن في مسرحية حياتية لكل منهم دور منصوص له، فكان لا يقبل أن تتغير حركته أو يتغير سطر من نصه بدون الرجوع إليه بوصفه القدير -من وجهة نظره- على كيفية صنعها والمبدع في كتابتها، ولذلك يحتفظ كل من تعامل مع الدكتور فوزي فهمي في ذاكرته بالعديد من المواقف التي تكشف عن شخصية استثنائية تتغلب على كافة المصاعب.

ولعل هذا المنحى الذي رسمه لنفسه بوصفه مؤلفاً مسرحياً وحوله لنموذج ثقافي تسرب في كافة ممارساته الحياتية، فكان يقرأ المشهد الثقافي المصري سواء في كتابته الثقافية التي تتناول



د. محمد زعيمه يكتب: الخوجة عاشق القاهرة فوزي فهمي وداعا



هو أستاذ خوجة في التدريس وفي الإدارة، كثيرا ما اختلفت معه، شعرت بالظلم أحيانا كثيرة، لكن لم أنكر التعلم منه، بل وفضله، فحينما كان عميدا للمعهد التحقت بالمعهد، ولظروف ما تم تطبيق اللائحة الجديدة وفُصلت، ثم عدت للتقديم وهو نائب لرئيس الأكاديمية وتم قبولي. والحقيقة، إن ما فعله الدكتور فوزي -رحمه الله- هو إتاحة الفرصة للمواهب دون النظر إلى الوساطة، فكان التحاق البسطاء من أمثالي وجيلي الذين تتلمذوا على يديه وعلى أيدي أساطير التدريس وعمالقة الفن وقتها. وبالطبع، كنا بسطاء وحينما كنت في الدراسات العليا أصبح الدكتور فوزي رئيسا للأكاديمية، وزادت المصروفات بما لا نستطيع، فكان أن عرض أحد الأصدقاء على عميد المعهد آنذاك -الدكتور سمير أحمد شفاه الله- أن تقسط المصروفات، فطلب منا أن نكتب طلبا، ثم أخبرنا أنه رفعه للدكتور فوزي -رحمه الله- وذات يوم في محاضرة بمكتبة أنهيها، ونزل معنا كما -كان يحب دائما أن ينهي يومه حوالي الثامنة مساء بمحاضرة الدراسات العليا- وإذا به يضع يده على كتفي مربطاً عليه ولينفرد بي عن زملائي ويسر لي همسا "لقد وافقت على طلبك للتقسيم".

كان -رحمه الله- يحب أن يتابع كل شيء بنفسه ويحب التغيير، ذات يوم سعدنا لمكتبه لحضور محاضرتنا في الدراسات العليا، طلب منا تغيير المكان والنول لحديقة الأكاديمية والحديث سيرا أو الجلوس في الهواء الطلق، وفعلا جلسنا في البرجولة، لكنه سريعا طلب منا العودة لمكتبه لاستكمال المحاضرة، وعندما سألته عن السبب أجابني همسا "واضح وجودي يحد من حرية الطلاب في الاستمتاع بالمكان".

من محاضراتك تعلمنا الكثير، ما أثر عليّ شخصيا في الحياة، تعلمت الإصرار والتحدي والإيمان بما أفعل وأسعى لتحقيقه، فكما كنت تقول: المدينة المحاصرة لا تسقط إلا عندما يتساءل المدافعون عنها عن جدوى الدفاع، إنها قمة الإصرار والإيمان. منك تعلمنا الفخر بقاهرتنا القديمة؛ عشقك الكبير، فأصبحت أفخر بها، أتذكر رسالتك لي عند عودتي لمصر حينما نشرت صورتي في بوابة المتولي والسبيل، وكان تعليقا معبرا عن الحب المشترك للقاهرة والتقدير المشترك لبعضنا البعض.

أستاذي سامحني، فمنذ أيام حصلت على الأستاذية، وانتظرت التهنية منك ولم تحدث، وشكوت لصديق لك، فكانت إجابته: "لا يمكن ليست أخلاقه". لم نكن نعلم أنها لحظات الرحيل. لكن تعودت منك المبادرة والاتصال والتعليق والتشجيع.

كل ذلك نفتقده برحيلك. اللهم اغفر لعبدك فوزي فهمي وارحمه وأسكنه فسيح جناتك، وجازه عما علمنا إياه، وأجعله في ميزان حسناته.



د. مصطفى سليم يكتب: أ.د. فوزي فهمي الرمز المركزي



نشأت علاقتي بالرمز المركزي في حياتنا الأكاديمية عامة والمسرحية خاصة، الكاتب والأستاذ والقائد المحنك الأستاذ الدكتور فوزي فهمي، حين تقدمت للالتحاق بقسم الدراما والنقد المسرحي عام ١٩٨٨، وكان حينها قد تقلد منصب نائب رئيس أكاديمية الفنون وفي طريقه لرئاستها، فقد حدثه بعض الأصدقاء عن طالب الثانوية العامة الشاعر الذي ظهر في ندوات الدورة الأولى لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وأصر سيادته على حضور امتحانات القبول، فلم يكن يحب الوساطة، ولكنه أدرك أن الوسطاء زملاء وخارج الدوائر العالية، وليس لي دخل مباشر بوساطتهم، وفي امتحان القبول وجدني الأعلى درجات بين المتقدمين، فشعر بارتياح مشوب بالشك في تدخل الآخرين، وفي المقابلة الشخصية أصر على أن يسألني أسئلة خاصة لاختبار الذكاء والتدين الذي كان واضحا في سلوكي واختبار ثقافتي، وأخيرا ابتسم حين أعجب بردودي وحين حاولت أن ألقى بعض أشعاري، رد قائلا (مش محتاجين نسمعك ثاني بعدين هنسمعك كثير) كان هذا بمثابة إعلان مبكر لنجاحي وخرج ورائي أستاذي النبيل محمد عبدالهادي وقال لي (كنت رائع أنت أفضل طالب جالنا في العشر سنين اللي فاتوا أنا شايفك معيدا). منذ هذه اللحظة كان اهتمام الأستاذ بي اهتماما خاصا، وحين تخرجت عام ١٩٩٢ عينت مباشرة في مؤسسة دار التعاون كما عملت مع صاحبة الفضل الدكتورة هدى وصفي، وحين علم أنني في طريقي لاستلام العمل أصدر فوراً قراراً بتكليفني بالعمل معيدا بالقسم طبعاً بعد موافقة مجلس القسم بالإجماع. ثم أصدر بعدها قراراً بتكليفني بالعمل سكرتير تحرير لإصدارات الأكاديمية ومنسقا للجنة الندوات بالمهرجان التجريبي، وكان رئيس اللجنة الأستاذ سعد أردش.

كان الاستاذ الدكتور فوزي فهمي -رحمه الله- كتاباً مفتوحاً على كل الثقافات، وكان يعاملني كعميد منذ كنت طالبا، وكان لا يدخلني سوى سيجارة صباحاً من علبة الأستاذ محمد عبدالهادي أو أنا، وبعد أن ترك الأستاذ محمد عبدالهادي المعهد كنت أنا رفيق سيجارة الصباح.

كان بالنسبة لي المعلم والأب والداعم والنقطة الفاعلة التي نلتقي جميعاً عندها، فحين اختراني الأستاذ سعد أردش مساعداً له في "كاليجولا" من إنتاج الفرقة الطليعية للأكاديمية، لم يعترض، وسافرت مع العرض وكان معي صديقي وأخي محمد حسين، وعدنا قبل امتحانات التخرج بعشرة أيام وحققنا ما نحققه من تفوق كل عام.

إنه مصدر للثقافة الروسية والآسيوية بالأكاديمية بوجه خاص والأوروبية بوجه عام. وعلى مستوى الإدارة علمني أن الإدارة فن وعلم ولغة واقتدار. لا أنسى مقولاته الشهيرة مثل: أنتم عقل الأكاديمية يا أبناء قسم الدراما والنقد. المدينة المحاصرة لا تسقط لكثرة عدد وعتاد محاصريها إنما تسقط حينما يشعر حمايتها بلا جدوى حمايتها.

أستاذي الجليل وأبي فوزي فهمي، أم الفراق ألم بي وبتلامذتك، فعجز القلم عن كتابة كل شيء، ولك أعدك بكتاب يليق بتاريخك واسمك وفضلك.. على أمل اللقاء في البرزخ.



د.كمال الدين عيد يكتب:

أقصى صدمة في حياتي



الزميل الأديب إبراهيم الحسيني، أعتز باقتراحك الكتابة عن الراحل الجميل فوزي فهمي.. زميل حي السيدة زينب وفرقتة المسرحية في حوض المرصود، ومع زميلنا المرحوم الناقد عبدالفتاح البارودي. في الأعياد كنت أذهب أنا ونبيل الألفي لنقدم التهنئة لأم فوزي فهمي -رحمة الله عليها.

آخر لقاء جمع ثلاثتنا مع الراحل إبراهيم حمادة. وآخر لقاء في العام الدراسي السابق بمعهد الفنون المسرحية كان لي مع أخي وزميلي فوزي فهمي على باب قسم النقد. كان لقاء حاراً.. لم أنسى أن كل سفرياتي للتدريس بالخارج في ليبيا أو العراق أو الكويت أو السعودية، كان يشجعني عليها. مررت عليه مرة وهو في إحدى محاضراته بالمعهد، وأشهد أنني رأيت مدرساً شاباً يلقي محاضرة للطلاب وقد وقف إلى جانبه الأستاذ فوزي فهمي يراقب شرح الشاب المدرس برعاية واهتمام.. في بداية تدريسي عام ١٩٦٥ في المعهد العالي للفنون المسرحية لم أكن أملك سيارة.. ولم يكن فوزي فهمي يمتلك سيارة هو الآخر.. كنا نتقابل حسب جدول الدراسة ٨ صباحاً أمام كوبري الجلاء وتحت عمارة كانت تسكنها الفنانة روحية خالد. وفي نفس الميعاد يأتي إلينا بسيارته المرحوم سعيد خطاب لينقلنا إلى الهرم عندما كان عميداً لمعهد الفنون المسرحية. لا أحدثك عن جولاتي مع الراحل فوزي فهمي عند تكوين الثقافة الجماهيرية.. وعند تقديم الحاصلين على درجة الدكتوراة في الفنون في جامعة القاهرة.. وعن دعوة فوزي فهمي لنبيل الألفي وإبراهيم حمادة وكمال عيد إلى مطعم الركيب بميدان السيدة زينب. أو عن احتفالنا جميعاً بصدور كتاب نبيل الألفي عن المسرح. واليوم الجمعة يدفن حبيبي فوزي فهمي أحمد، وليس صدفة في أسبوع ميلاد الرسول -عليه الصلاة والسلام- ولا تزال الدموع تملأ العين والحسرة في كياني، ولا أستطيع أن أتحمّل أقصى صدمة في حياتي. كل ما أطلبه من المولى عز وجل أن ألحق بالزميل والعزيز والفريد والعظيم فوزي فهمي -الله يرحمه.





بلال الجمل يكتب: فوزي فهمي ورؤية العالم

المادي، فداها ما كان يقول لي إن المرء الذي يسائله ضميره كل يوم عما أتم من واجبه الإنساني المكلف به على أكمل وجه، يخلد إلى فراشه مطمئنا هانئا ولا يمكن أن يخشى الموت البتة. فالإنسان روح وجسد ووجدان. وعندما يدرك أحدا الموت، فالروح تدلف إلى عوالم السماء فتعود إلى بارئها، والجسد يفنى ويتحول إلى رفات، أما الوجدان فلا يدركه الفناء ولا تمسه أنياب التلاشي والانزواء فتبقى ذكراه أبد الآباد، بما قدمه من عطاء زاخر غير مادي لا ينضب معينه، لأن الوجدان، الشيء المشترك الذي يصلنا بالإنسانية جمعاء. لذلك علمني ألا أخشى الموت أبدا لأنه مجرد رحيل جزئي، وانتقال إلى خلود أبدي بقدر ما بقي من أثر المرء في الوجدان. رحمك الله أستاذي العزيز الغالي، وأبي الفاضل العظيم، الذي أفقطني برحيله ضلعا من أضلع صدري، وأكمل قلبي، وأدمي جوانحي. أستاذي الذي علمني كيف أصبح إنسانا، فأثري وجداني بما لا يقدر بكنوز الدنيا. لا أقول إنني سأفتقدك، لأنك دائما ما تمثل أمامي في كل اختبار تحييكه لي شراك الحياة فانحاز لإنسانيتي فوق كل شيء، وفي كل كلمة وحرف وكتاب أقرأه، وفي كل نبضة قلب بين أضلعي تنبض بالمودة والعطاء. ولكنني سأشتاق إلى صوتك وأنت تقول لي كلما تحادثنا "أوحشتني جدا". فليس كل أستاذ معلم، ولا كل معلم مثل الأب، والأستاذ، والقُدوة، والمثل الأعلى، دكتور فوزي فهمي، ستظل حيا في الوجدان.

على غرار طريقة سقراط في تناول القضايا والمفاهيم الكلية، من خلال طرح الأسئلة والتساؤلات، كان الدكتور فوزي فهمي ينتهج معنا في قاعات المحاضرات أسلوبا نقديا في التفكير، شكّل الدائم الأساسية لمنهج النقد ورؤيته للعالم، فكان يضيق صدرا بذلك الأسلوب الأكاديمي التقليدي الكمي، الذي يرتبط بمجرد حشو الأدمغة بالكثير من المعلومات، وتوجيه الطلبة فكريا نحو آراء معينة، حتى يتم بتفريغها في ورقة الإجابة، كما يريد هو -أي الأستاذ- فيغدو الطالب كالإناء الذي ما أن يفرغ من الماء يصبح فارغا. بل كان معلما بالمعنى الفلسفي وفقا لما أسماه إريك فروم "مُط الكينونة" الكيفي، فلا يفرض آراء معينة، أو يلقن معلومات، ولكن يتيح لنا عبر التحوار والنقاش وطرح الأسئلة، كافة السبل التي تعلمنا كيف نفكر، ونصل إلى النتائج وفقا لما يمليه عقل كل فرد منا على حدة، باختلاف الميول والثقافات. لذلك لم يكن ينهر أحدا منا أو يذمه لمجرد أنه توصل إلى نتيجة مغايرة لآرائه، بل كان صدره رحبا تجاه كل الاختلافات الفكرية، ويسعى لإثارتنا واستفزازنا فكريا حتى ننتاقش ونتحاور معه ويعمل عقلنا على التفكير. وهذا هو جوهر التفكير النقدي كما علمنا وغرس في وجداننا. ولذلك كانت علاقتنا به تتجاوز جدران قاعات المحاضرات، إلى مشارف الحياة العامة. فهو لم يكن مجرد أستاذ، بل كان معلما فاضلا، وأبا عطوفا، وإنسانا يفيض في الوجدان بالمودة والعطاء غير



الكاتب أيمن سلامة يكتب:

الكاتب المسرحي المتفرد لغة وأسلوبا



لا أجد من الكلمات ما يعبر عن حزني وألمي لفقدان من علمني صناعة الكلمات، أستاذي ومعلمي المفكر الكبير والبناء العظيم الدكتور فوزي فهمي.. الذي أدين له بكل حرف أكتبه، فهو من أعطاني أسرار الدراما وزرع بداخلي حبها، وما زلت أهتدي بإرشاده وبما علمني إياه. هو الكاتب المسرحي المتفرد لغة وأسلوبا، وهو المعلم والمثقف الذي خرج أجيالا للحركة الفنية المصرية والعربية، أستاذي الذي كتبت عنه منذ شهور قليلة مقالا في إحدى الصحف، فإذا به يرسل لي كلمات لا يقدر على صياغتها إلا من كان يمتلك ناصية الكلام.. مهما تحدثت عنك لن أوفيك حقا أستاذي العظيم -رحمك الله وغفر لك وأسكنك فسيح جناته.





محمد عبدالقادر يكتب:

فوزي فهمي.. التمايز والتميز



برحيل د. فوزي فهمي جسديا يكتمل رحيل جيل من رجال الثقافة ارتبطت أسماؤهم بالجمع بين الثقافة الرفيعة والقدرة الفذة على إدارة الصروح والفعاليات الثقافية، هؤلاء الأساتذة حملوا على عاتقهم أن يبنوا مؤسسات الدولة لا أن تبنوهم هذه المؤسسات. وقد رحلوا تاركين خلفهم علما وإنجازا وإبداعا، بينما آخرون يرحلون وقد حصلوا لأنفسهم على كل شيء، فلم يتذكروا خلفهم شيئا.

اختار د. فوزي فهمي أن يعيش في الظل، يؤدي واجبه بعيدا عن صخب الإعلام، ولم يكن الظل عنده مرادفا للموت، فالرجل كان حضورا جارفا في الحياة الثقافية المصرية والعربية، ويكفي أن نراجع المواقع العربية التي نعته مثقفا ومسرحيا صنع جسرا من التواصل بين المسرحيين العرب والغربيين.

وربما يظن البعض أن إنجاز د. فوزي فهمي في المجال المؤسسي يتقدم ما سواه، لكن الشواهد تدحض هذا الظن، فقد عاش الرجل حياة فكرية سار فيها التطبيق في إثر النظرية، ويعلم كل من عملوا معه أن الرجل كان يدير الصروح التي تولي مسؤوليتها وفقا لرؤيته التي وصل إليها ككاتب يعلم جسامته مسئولية الكاتب ودوره في تشكيل وعي المجتمع. وقد كانت هذه ميزته الفريدة، تضاف إلى ميزة أخرى كانت لديه وهي ذاكرته القوية، فقد كان الرجل لا ينسى تكليفا يصدره إلى أي من مرؤوسيه، فيظل يتابع تقدم التنفيذ حتى الاكتمال، كما لم يكن ينسى كتابا تمت ترجمته ضمن مشروع إصدارات التجريبي، فكان يتابع مقترحات الترجمة ويقارن بينها وبين ما سبق ترجمته ويقوم باستبعاد ما تشابه حرصا على ما هو جديد ومختلف.

وكشأن كل عظيم فقد حاول الكثيرون الاقتداء به -وهذا مطلوب- وحاول غيرهم تقليده، فلاحقهم الفشل وكانوا بسلوكهم هذا دليلا على رؤيته الثاقبة للتمايز والتميز، وسأبدأ بالأولى التي ضمتها دراسته التي قدمها للمهرجان التجريبي عام 1998 وفيها ينكر "فكرة الحفاظ على النقاء الثقافي كحماية للتمايز والخصوصية الثقافية في مواجهة تيار التفاعل والانفتاح واكتساب القدرات"، ويبني دفاعه عن التمايز الثقافي بوصفه "لا ينفي التفاعل مع الثقافات الأخرى"، مذكرا بأن "المجتمعات على خريطة العالم منذ فجر التاريخ لم تتطور في معزل عن بعضها البعض"، وأن "الثقافة العربية الإسلامية تفاعلت مع عناصر من الثقافات الفارسية واليونانية والهندية والصينية وغيرها"، كما أن "الثقافة الأوروبية في عصر النهضة تفاعلت مع عناصر من ثقافات عربية ويونانية ورومانية

المنافسة وتعزيز آليات المحاسبة والشفافية وتنامي مجالات الاتصالات والمعلومات والتقنيات، وفاعلية المنظومة التربوية التي تحمي بناء مجتمع الابتكار والإبداع.

لم يكن د. فوزي فهمي يكتفي باستخدام المصطلحات، بل كان يقوم بتمحيصها في وقت غامت فيه الرؤية وتعثرت فيه تسمية الأشياء بمسمياتها، فها هو يزيل "الفهم الملتبس لمعنى التميز الذي يكسب البعض إحساسا زائفا بالتميز، فإذا كان الفهم الملتبس يؤدي إلى الجنوح الخطر، كحالة الشاب الوسيم في رواية أوسكار وايلد (صورة دوريان جراي) فإن ممارسة (المودة) في أحد جوانبها تشجع فكرة التميز الذي يتخطى الجنوح الخطر ولا تقود إلى الاغتراب الاجتماعي، فهي تجمع بين رغبة التجمع ورغبة الانفراد".

ولا يترك مفكرنا مفهوم "المودة" دون تمحيصه هو الآخر حتى لا يؤدي إلى مجرد "إشباع عاطفي لا يخضع لمنطق العقل".

لقد رحل العالم الجليل ورجل الثقافة المقتدر د. فوزي فهمي، رحل بجسده فقط، ولكن بقت أفكاره نبراسا لنا ولأجيال تأتي من بعدنا تؤمن بأن التمايز الثقافي والتميز المجتمعي هما دعامة التقدم.

وصينية وهندية، أي أنه ليس هناك من ثقافة حية تتمتع بالنقاء البحت".

ولم يكن تبني الرجل لـ"التمايز الثقافي" نابعا فقط من حرصه على التواصل مع الثقافات الأخرى، ولكن لأن "التمايز الثقافي بقابليته للتجدد والتفاعل هو في ذاته المناعة الحقيقية التي تواجه الإقصاء والهيمنة والتآكل والاستلاب. فالتمايز الثقافي لا يعني النفي وإنما يعني الاختلاف، ولا يعني التشرنق والانكفاء علي الذات وإنما يعني الإصغاء المتبادل وحق الآخر في التفرد". وقد مثلت رؤيته هذه استشرافا لما سيقع بعد عامين من هذه الدراسة من أحداث 11 سبتمبر وما تبعها من هجمات شرسة على كل ما هو عربي أو مسلم، وأمام ذلك تمسك الرجل بمجتمع التميز والكفاءة فـ"هو القادر من جهة على مواجهة التحديات والإكراهات الخارجية، حيث لا يقف متفرجا على المتغيرات العالمية. ومن جهة أخرى، يرسخ داخلها فكرة العدالة الاجتماعية التي تعني ضمان تكافؤ الفرص واحترام القدرة والكفاءة".

ويشرع المفكر الكبير في وضع ارتكازات مشروع مجتمع التميز والكفاءة "على منهج يسعى إلى خلق استجابة إيجابية تتجه إلى القضاء على الممارسات الطفيلية وحماية المواهب وتكثيف

جيل السبعينيات في المسرح المصري..

تجريب بلا حدود (٢-١)



عبد الحليم



مصطلح الجيل مصطلح عربي - في الأساس ولعل الفيلسوف الفرنسي " أوجست كانط " أول من طرح فكرة المجالية، عند حديثه عن مسألة تحديد قوانين تطور المجتمع ، حيث أكد على أن تجدد الأجيال يؤثر في تطور الفكر الإنساني فتقدم الإنسانية مرتبط بالتعاقب التدريجي والمستمر ، وتأثير كل جيل في الجيل التالي له .

واعتمد " كانط " في مقارنته لفكرة الأجيال ودورها في التطور الاجتماعي على الأسس التي وضعها لفلسفة التاريخ ونظرية العلوم ، فهو يرى أن تاريخ المجتمعات يقوم على قوانين مرتبطة أساساً بالطبيعة البشرية وشروط تطورها . ويرى " مونتيري " أن الجيل الاجتماعي يعمل على تطور الجماعة نظراً لما يربط بينهما من أحاسيس ومعتقدات .

وقد ظهرت فكرة المجالية في الثقافة المصرية والعربية منذ منتصف القرن العشرين ، مع ظهور حركات التجديد الثقافي والفكري والإبداعي، وخاصة حركة شعر التفعيلة أو الشعر الحر ، على يد نازك الملائكة ، وبدر شاكر السياب في العراق ، وصلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي في مصر ، وبالتوازي مع هذه الحركة ظهرت " جماعة شعر " اللبنانية بشعرائها أنسى الحاج ومحمد الماغوط وأدونيس وشوقي أبي شقرا والتي دعت إلى كتابة قصيدة النثر ، معتمدين في ذلك على خلفية نقدية مأخوذة من كتاب " قصيدة النثر " للباحثة الفرنسية " سوزان برنار " .

كما ظهرت حالة من التجديد المسرحي المعتمد على فكرة تأكيد الهوية المصرية والعربية ، فظهرت عدة اتجاهات مسرحية ، منها المسرح الواقعي ، المتأثر بالأفكار الاشتراكية والماركسية ، تجلى ذلك في أعمال نعمان عاشور وميخائيل رومان ، والمسرح الشعبي ، كما في تجربة محمود دياب وسعدالدين وهبة ، والمسرح الذي عمل على إستلام التراث العربي ، لنقد الواقع الاجتماعي والسياسي المعاصر كما في أعمال " ألفريد فرج " وكذلك المسرح الشعري عند صلاح عبدالصبور وعبدالرحمن الشرقاوي .

وقد تميز هذا المسرح بتنوع روافده وتعددت أشكاله ما بين المسرح الواقعي والمسرح الشعري ، والمسرح العالمي الذي كان يعرض أهم النصوص الكلاسيكية من المسرح الأوروبي ، بالإضافة إلى إنشاء مسرح الحبيب على يد الفنان الراحل سعد أردش والذي يقوم بتقديم " مسرح العبث " الذي

تحت عنوان " ذكريات إخراج .. إلي أصحاب الكهف " حيث يقول : إننا نعتبر المسرحية كنص أدبي مكتوب بمثابة الجوهر أو المحور الذي تركز عليه حياة العرض المسرحي بأسرها ، وإننا نتوجه إلى كل الذين يتطلعون بعين الأمل إلى مستقبل المسرح المصري فنناشدهم أن يبحثوا معنا عن المؤلف المصري ، ويعملوا على تحقيق وجوده في العالم الحياة المسرحية . إن فكرة الجيل — هنا — تعني " التحول الثقافي " النوعي على مستوى الأفكار وعلى المستوى الفعل الإبداع ، وعلى مستوى تطور الشخصية فجيل الأربعينات — مثلاً — كان له دور في الحياة الثقافية والسياسية المصرية ، فهذا الجيل عاش تحولات الحياة المصرية سياسياً واجتماعياً وثقافياً قبل وبعد الحرب العالمية الثانية ، وكان له دور مهم في نقل الفكر الاشتراكي العلمي إلى مصر ، ونقل الفكر الغربي بشكل عام ، وكان له دور في نقل الأفكار السريالية في الأدب والفن إلى مصر ، وروج للأفكار الليبرالية والعلمانية .

من أهم المؤثرات في أفكار هذا الجيل هزيمة يونيو 1967 فقد كانت هزيمة 67 هي الحدث الأعظم الذي بدأ وعى أبناء هذا الجيل يفتتح عليه وفيه ، أقوى قوة ضاربة في الشرق الأوسط تهزم هزيمة ساحقة في ستة أيام أو ست ساعات .

وقد شهدت فترة السبعينيات ازدهار الفنون المختلفة سواء في السينما أو المسرح أو الغناء، من خلال ظهور جيل موهوب عمل على تطوير أدواته الفنية، من خلال ثقافة موسوعية واطلاع على فنون العالم المختلفة، كذلك تأكيده على فكرة الهوية والعمل الجماعي، مع التأكيد على عنصر التجريب الفني.



كان شائعاً في أوروبا في ذلك الوقت من خلال أعمال " يوجين يونسكو " و"دورنمات " بالإضافة إلى كلاسيكيات " إبسن " و " شكسبير " وغيرهم ومع ذلك كان مخرجو ذلك الجيل يدركون تماماً أهمية النص المعروض ، ويقدرون دور المؤلف في العملية المسرحية باعتباره الخطوة لنجاح أي عمل مسرحي ، وهذا ما أكد عليه المخرج الراحل نبيل الألفي في مقال له



المسرح الواقعي والمسرح الشعري ، والمسرح العالمي الذي كان يعرض أهم النصوص الكلاسيكية من المسرح الأوروبي ، بالإضافة إلى إنشاء مسرح الحبيب على يد الفنان الراحل سعد أردش والذي يقوم بتقديم "مسرح العشب" الذي كان شائعاً في أوروبا في ذلك الوقت من خلال أعمال "يوجين يونسكو" و"دورنمات" بالإضافة إلى كلاسيكيات "إبسن" و"شكسبير" وغيرهم ومع ذلك كان مخرجو ذلك الجيل يدركون تماماً أهمية النص المعروض ، ويقدرون دور المؤلف في العملية المسرحية باعتباره الخطوة لنجاح أي عمل مسرحي ، وهذا ما أكد عليه المخرج الراحل نبيل الألفي في مقال له تحت عنوان "ذكريات إخراج .. إلي أصحاب الكهف" حيث يقول : إننا نعتبر المسرحية كنص أدبي مكتوب بمثابة الجوهر أو المحور الذي تركز عليه حياة العرض المسرحي بأسرها ، وإننا نتوجه إلى كل الذين يتطلعون بعين الأمل إلى مستقبل المسرح المصري فنناشدهم أن يبحثوا معنا عن المؤلف المصري ، ويعملوا على تحقيق وجوده في العالم الحياة المسرحية .

حول تجربته يقول "السلاموني" : " لقد حاولت في معظم ما كتبت من مسرحيات أن أستمد أصول تجاربي الدرامية من أعماق المأثورات الشعبية المصرية واستلهم شكل اللعبة المسرحية من ظواهرنا المسرحية التي لم تتبلور في شكل مسرحي كامل ، وكان لدى الطبيعة التي تحولت ظواهرنا المسرحية البدائية إلى حقيقة مسرحية أو ابتكار جديد في القالب المسرحي والبنية المسرحية خصوصاً في النص المسرحي وفي اعتقادي أن الشعور بالحرية هو الذي دفعني للتحرر أثناء الكتابة دون شعور بالتعصب أو الانغلاق أو الوقوع في أسر الذات " .

وقد يكون لجوء هذا الجيل إلى غربلة الموروث الشعبي بحثاً عن هوية مسرحية ، لمواجهة تداعيات هزيمة يونيو 1967 والتي أحدثت شخراً عميقاً في الوعي الشعبي ، وكان هذا الشرخ أعمق عند النخبة المثقفة .

وهذا ما لمسهُ المخرج عبد الرحمن الشافعي في شهادة له حول تجربته المسرحية حيث يقول : " لقد تراكمت لدى مفردات وأساليب وأماكن وأحاسيس وأفكار وخبرات في الممارسة المسرحية ، تناسلت وتوالدت عبر كل مسرحية وأخرى ، لا تتكرر ولا تتشابه ، وكل مسرحية تشكل بالنسبة لي خبرة خاصة في طريق طويل لم أنجزه بعد ، إنني أصبو إلى البحث في شخصيات السير الشعبية عن موضوع اتخذه عن قصد ركيزة لبنية جديدة في المسرح المصري " .

وفي هذا الإطار شكل الشافعي مع الكاتب يسرى الجندي ثنائياً مسرحياً قدما من خلاله مجموعة من العروض التي لاقت نجاحاً جماهيرياً قدمت في أماكن مختلفة " في وكالة الغوري وعلى خشبة مسرح السامر وفي مسرح الثقافة الجماهيرية " ومنها مسرحية على الزبيق " التي استمر عرضها عاماً كاملاً وظلت تعرض بمسرح السامر حتى انفجار معركة ثم تلاها " سيرة بني هلال " و " عاشق المداحين " وغيرها من الأعمال التي امتزج فيها التمثيل بفنون الغناء الشعبي والعزف الحي على الدفوف بدون زخرفة شكلية ، وكانت مثل هذه العروض البداية الحقيقية لإنشاء مسرح السامر .



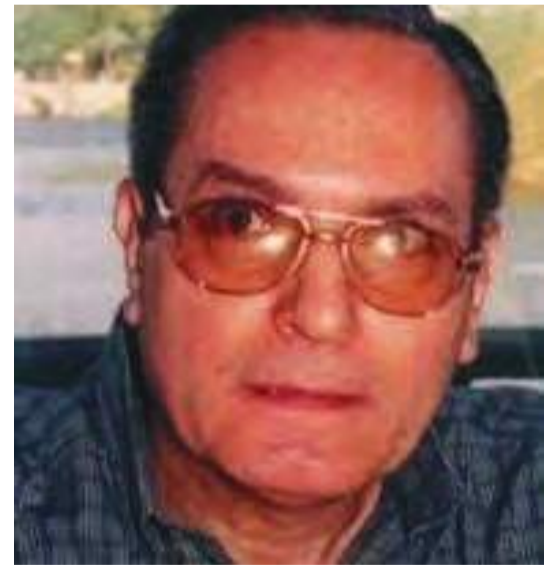
الجيل أمثال محمد أبو العلا السلاموني ويسرى الجندي يعدا امتداداً لدعوة د. يوسف إدريس في مقدمة مسرحيته "الفرافير" والتي أسماها " نحو مسرح عربي" والتي أكد فيها على ضرورة العودة إلى مسرح السامر بما يحمله من معنى "جماعية الأداء" وهو ما أسماه " بحالة التمسرح " والتي تقوم على حد تعبيره على " التجمع " فتلك الأشكال المسرحية كثيرة الحدوث في حياتنا اليومية في الأفراح والمآتم والمناسبات، في الاحتفالات الكثيرة التي ابتكرها الجنس البشري كحجة " أحياناً مضحكة ، مثل التجمع للاحتفال بظهور أحد الأولاد ، أو الاحتفال بأعياد الحصاد والمناسبات الدينية . أكثر هذه السهرات اليومية في البيوت بعد انتهاء اليوم والعمل، التجمعات التلقائية في الأسواق وبعد انتهاء البيع والشراء، بل إن الشعوب ابتكرت أماكن ثابتة لتجمعات مستمرة يذهب إليها الفرد استجابة لغريزته الجماعية مثل القهاوي والحانات والنوادي .

وقد تميز هذا المسرح بتنوع روافده وتعددت أشكاله ما بين

على اعتبار أن التجريب قفزة نوعية في عالم الحداثة وما بعد الحداثة لإنتاج أنماط مغايرة من الفن في ظل التطورات التقنية التي تشهد ما بين لحظة وأخرى طفرات هائلة ، وبالتأكيد فإن فترة السبعينيات من القرن الماضي قد شهدت ظهور جيل مغاير في المسرح المصري ، حاول خلق حالة مسرحية تختلف عما قدمه جيل الستينيات -وهو الجيل الذي قدم نموذجاً فريداً في تاريخ المسرح المصري والعربي على السواء

وأعتقد أن مرحلة " السبعينيات " في المسرح المصري قد تميزت بعنصرين هامين :

أولهما : البحث في الموروث الشعبي لتقديم فرجة مسرحية شعبية ، تستفيد من الجذور العربية لفن المسرح، بإحياء فنون كادت أن تندثر مع التطور الحضاري مثل خيال الظل والأراجوز والعرائس القفازية، والتي شكلت في مراحل انتشارها ما أسماه د. على الراعي ب " مسرح الشعب " ، وهذا المنحنى الذي اتجه إليه كتاب المسرح في هذا





الأداء في المسرح

بعد الدرامي (٢-٢)



تأليف: هانز تيز ليمان
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

التحول الذاتي :

تهدف هذه الدراسة فقط الي تسمية مجال التداخل بين المسرح والأداء . وبسبب هذا المجال , ينتمي الفن الى خطاب المسرح بعد الدرامي . ويمكنه قطعاً تقديم تحليل ملائم للأداء نفسه كفن . وما هو قيد البحث هو التحول التالي : كان المسرح يعني أن يمثل الفنانون واقعا يحولونه فنيا من خلال المواد والامهات . وفي فن الأداء , لا يتم اعداد فعل الفنانين لتحويل واقع بعيد عنهم والتواصل معه بفضل المعالجة الجمالية , بل بالأحرى يسعون الى التحول الذاتي . فالفنان - في فن الأداء , وبشكل ملحوظ غالباً الفنانة (يرتب الأحداث , التي تؤثر علي جسمه وتستوي عليه , وينفذها ويعرضها . اذا لم يستخدم الجسد كموضوع للفعل وليس كهدف للفعل , ومادة دالة , فان هذا الاجراء كل مسافة جمالية - بالنسبة للفنانين أنفسهم , بقدر ما هو بالنسبة للجمهور . فقيام الممثل كريس بوردين في عرض « اطلاق النار (1971) “ Shoot) يجعل شخص يطلق عليه النار , وقيام الممثل لول دو فريتسفي عرض « أمسية ساخنة A (1977) “ Hot Afternoon) بقطع طرف لسان الممثلة جينا بان بشفرة موس , يثير الأسئلة عن مكانة جماليات الاختلاف وفي النهاية المكانة التي يوضع فيها المتفرج . فعند النقطة التي يصبح فيها التحول قيمة رئيسية , يستنتج المسرح نتيجة مختلفة عن نتيجة فن الأداء . ففي المسرح أيضا , يمكن الوصول الى لحظة التحول الذاتي ولكنه يقف عاجزاً عن تحويلها الي لحظة مطلقة . ففي الوقت الذي يريد فيه الممثلون أن يحققوا لحظات فذة , فانهم يريدون أن يكرروها . وربما يرفضون أن يكونوا مزدوجي الشخصية , وربما يظهرن كمؤدين ملحميين أو كمودين لذواتهم الفعلية , أو مثل المؤدون الذين يستخدمون حضورهم كمادة جمالية أولية , ولكنهم يريدون أن يكرروا العملية في اليوم التالي باعتبارهم انفسهم الحقيقية . وقد يحدث ذلك كمناورة غير قابلة للنقض في اجسامهم ولكنه ليس الهدف .

واذا ابتكر المؤدون صورة لأنفسهم كضحايا , واذا وجد المتفرجون أنفسهم كضحايا من خلال تجربة مشاركتهم

في الأداء , وبالتالي يلعبون دور الضحية , أو عندما يتحول الأداء الي مناورة ذاتية في حدود ما يمكن تحمله , فهناك تشابه متكرر مع الطقوس القديمة في كل هذه الحالات التي لا يمكن أن خالية من المشاكل لأنها خارج سياقها الأسطوري أو السحري السابق . فرمياً يدعون مفهوم التحول الذاتي في الواقع الى اعتبار أداء الانتحار الشائع المنظور الأكثر تطرفاً في الأداء , وفعل لا يشوبه أي حل وسط من خلال مجرد المسرحانية والتمثيل الذي من شأنه أن يمثل حاضراً حقيقياً



يتوظف فعلا ككاهن , أي كما هو واضح ومعترف به اجتماعيا ويحظى بالاعجاب ويتجاوز حدود الآخرين . وفي مجتمع اليوم ينفذ كل فنان الطقوس وفقا لأهدافه .

لذلك أينما نظرنا وبغض النظر عن مسافة الرجوع يقول شيشنر « المسرح مزيج , جديدة من التشابك بين التسلية والطقوس » . أحيانا يبدو الطقس مصدرا , وفي أحيان أخرى يبدو تسلية . انهم مثل اكروبات جيميبي يتدحرجون فوق بعضهم البعض لا أحد في المقدمة دائما ولا أحد أولا دائما . وربما كان من غير الدقيق الحد من تسلل بواعث الطقس الى مسرح الستينيات والسبعينيات . وما تطور آنذاك قد رسخ نفسه في مسرح الثمانينيات والتسعينيات بأشكال متعددة . في المسرح الحقيقي, كما في أساليب العرض الموجهة للجمهور بقوة , وفي الأداء بقدر ما في العديد من الفعاليات المسرحية النظرية Para-theatrical Activities , هناك مساحة بين المسرح والطقوس . وتؤكد مقولات المسرح الأنثروبولوجية أن القطبية الأساسية ليست بين الطقس والمسرح (فن الأداء) ولكن في عوامل الفعالية (والتي هي علي المحك في الطقوس) وبين التسلية (في الفن) . ويبقى أن نرى الى أي مدى يمكن أن يطبق هذا التمييز الأساسي بالنسبة للأنثروبولوجيا الثقافية علي تحليل المسرح الجديد. إذ تنشأ الصعوبة من حقيقة أن السلوك الجمالي , كما توحى صورة التوائم عند شيشنر , ينشأ في الحقيقة من تشابك كلي العنصرين . وبالتالي يمكن أن يسعى المسرح الى تنويعه من الفعالية لها علاقة بسيطة باجراءات طقوس المجتمعات الافريقية مثلا , وبالتالي تمثل أكثر من مجرد تسلية .

الحقيقية , (2) والاجبارية عاطفيا , (3) تحدث هنا والآن . ويمكن أي يقودنا هذا بعيدا عن المسار الصحيح لاكتشاف تفاصيل الخطوط الفاصلة بين التحول والتحول الذاتي في الاستخدامات المختلفة للطقوس . والأداء كطقوس , كما هو الحال في أعمال فرقة Vienna Actionists (نيتشوميهول) معني بتحول المتفرج . فأخلاقيات التطهير - اعادة العدوانية المكبوتة في الحضارة الي فضاء الوعي والتجريبي - تتطلب المشاركة وتجاوز العزلة الرائعة للمشاهد من خلال اثاره ردود فعل عاطفية لايمكن السيطرة عليها (الخوف والاشمزاز والرعب) . ومع ذلك يتم الحفاظ علي الهوية الذاتية للمؤدين , ويظل الحدث مسرحيا , وتظل لوحات أرنولف راينر فنية . ولأنني لست مهتما بالدراسة الأنثروبولوجية هنا فقد وطلت نفسي طوال الوقت علي التأكيد علي الجوانب الطقسية أو شبه الطقسية في أشكال المسرح والأداء . وربما نسلم بأنه من المشكوك فيه زرع أنماط السلوك المرتبطة بأنماط الخيال السحري والأسطوري في العصر الحديث . ولكن من الواضح أن الرجوع الى اللحظات الأولية , في تلميحات مدونات السلوك الحضاري , والتكيف مع أشكال السلوك الاحتفالي (حتى لو كانت مزيفة) فانها تصبح مثمرة للفن , وتدعم بوجه خاص المقاومة ضد كبت الفن الراديكالي في اطار القواعد الجمالية التقليدية . وينقلب يوهان لوثر شرودر ضد الرفض العام الذي ينسحب من تحدي الأفعال عن طريق النفور من المستنير من الديني . فالطقوس في المسرح المعاصر وممارسة الأداء تستجوب امكانيات الانسان عند حدود ترويضه عبر الحضارة . وأن الفنان - ولاسيما المؤدي الهامشي - لا يمكن أن

وتجربة لا تتكرر . والأصالة الفنية والذاتية للأداء ليست محل شك . ولم ينتج عنها فقط لحظات فريدة , بل أيضا غيرت فهمنا للفن بشكل دائم . ونريد أن نحدد هنا فقط نقطة الانطلاق , والخيار فيما يتعلق بالعلاقة بين الحياة الحقيقية والفن , وهل المساقاة الجمالية , حتى لو اختزلت جذريا , تظل هي مبدأ العمل الجمالي من عدمه ؟ فما يكمن وراء سؤال التحول الذاتي في الأداء والمسرح هو الاختيار الأخلاقي . وتستشهد روزلي جولد برج بعبارة من لنين " الأخلاق هي جماليات المستقبل " , وهي مقولة ألهمت عنوان عرض لوري أندرسون " الأخلاق هي جماليات المستقبل " . وفي المسرح أيضا , يمكن أن يتعر الجسم للمخاطرة : لأن الجسم يستخدم أيضا كمادة في ممارسة مادية , والمسرح هو دائما تلويث للحدود بين العرض والمعروض . وهذه هي الحالة بالنسبة للبالية الذي يتطلب تدريبات شاقة , ويمكن تفسيره كممارسة متطرفة (ومشكوك فيها أيضا) في أعمال كل من شليف وفابر وآخرين . والتمييز بين المسرح والأداء (ونعلم أنه لا يوجد حد فاصل) ويجب أن يتم ذلك ليس فقط عند تعريض الجسم وتحققه الذاتي كمادة دالة في الموقف , حيث يتم استيعابه من خلال عملية الدلالة , ولكن حيث تيم اظهار الموقف بشكل تعبيرى من أجل التحول الذاتي . فمن حيث المبدأ , يريد المؤدون في المسرح ألا يحولوا أنفسهم ولكن يحولون الموقف وربما يحولون المشاهدين . بمعنى آخر , حتى في العمل المسرحي الوجه نحو الحضور , يبقى التحول وتأثير التطهير (1) افتراضي , (2) تطوعي , (3) في المستقبل وبالمقارنة , فان فن الأداء المثالي هو العملية واللحظة (1)



العدوانية والمسئولية :

من الواضح أن الأداء المتمركز حول الجسم والشخص هو غالبا مجال المرأة . ومن بين الفنانات المشهورات راشيل روزنتال و كاروليشينمان وجوان جوناس ولوري أندرسون . وقد أصبح الجسم الأنثوي باعتباره شاشة عرض مشفرة اجتماعيا للمثل العليا والرغبات والأمنيات والاهانات أصبح موضوعا خاصا لأن النقد النسوي قد جعل صور الذكور المشفرة للنساء , وكذلك الهوية الجنسية بشكل متزايد معروفة كبنيات مما رفع الوعي حول توقعات النظرة الذكورية . ويجب علينا أن نستشهد هنا بعروض مثل ” ضغوط المطبخ Kitchen Shoves“ الذي قدمته بوبي بيكر التي بدأت حياتها كرسامة . ودعت بانتظام أكثر من عشرين متفرجا الى مطبخها الخاص (أو الى مطابخ الضيوف حول العالم) وهناك عن قرب , قدمت مونولوجا سرياليا متصاعدا حول استعباد النساء في المطبخ (بالنسبة لكل فعل من أفعالها من خلال علامة مادية علي جسدها) . وفي العروض الأخرى , يكون لحقيقة الجسد المعرضة للانقراض الأسبقية فوق كل الموضوعات الأخرى . وعندما قدمت ماريانا ابراموفيتش نفسها الى الزوار واشترطت بأنه مسموح لها بفعل أي شيء , يجب أن يحول الإدراك الى تجربة ذات مسئولية . في هذا الأداء المذكور , برز العدوان الصارخ علي السطح بين بعض الزوار الذين سمحوا لأنفسهم بالاستفزاز لغياب الحدود , بحيث كان لابد من إيقاف العرض عندما اشهر أحدهم مسدسا محشوا علي فرقة الفنانة ثم وجهه اليها . وهنا الخطر والألم هما نتيجة السلبية المتعمدة , فكل شيء مفهوم لأنه متروك لسلك الزوار .

وقد سعى فنانا الأداء في الستينيات والسبعينيات الى انتهاك المعايير القمعية اجتماعيا من خلال تجربة الألم والخطر . ففي عرض كريس بوردين « اطلاق النار » , اذ جاء خطر إيذاء النفس والألم وحتى وحتى الخطر الحقيقي علي حياته من خلال الفعل الذي ارتكبه شخص آخر ولكن بمبادرة من بوردين نفسه . وهنا أيضا , كان التنبؤ جزء من اللعبة وفي حدود سيطرتنا . ويتضح دور الضحية في كلتا الحالتين ولكنه يمتد من ارادة ذاتية مستقلة . ورغم ذلك فان ما يحدث عندما ندرك أن الارادة الشخصية نفسها مشروطة , وانها ضحية ونتيجة البنيات الاجتماعية . ويمكن أن توجد درجة جديدة من الغرابة في أعمال أورلانتا التي تقوم عملياتها التجميلية العلنية وفقا لمثاليات الثقافة الغربية (جين موناليزا وأنف نفرتيتي وما الى ذلك) علي تجميل وتشويه جسمها ولاسيما وجهها , وبالتالي تسحب أي هوية طبيعية . فالوجه يعد بشكل تقليدي التعبير عن الفردية التي لا لبس فيها , وهنا , بالمقارنة , يتغير باستمرار علي مدار عدة سنوات ثم يعرض بدقة ليس باعتباره هوية غير مسبوقة , ولكن كنتيجة للاختيار , والقرار الشخصي للارادة . وهنا يبدو أن الارادة الذاتية تزداد بالمقارنة مع تضحية المؤدين المذكورين آنفا بأنفسهم . ولكن في نفس الوقت تظهر مشكلة جديدة

الثقافية , ومثاليات الجمال ومناذج التمثيل . فيظهر عمل أورلان , وهو الارادة الذاتية لأسلوب الجسد الشخصي المستوحى من الفن , تشويها لبلوغ الجمال , وتجسيديا مخيفا لعدم التحول, وهو ليس فقط تحول الذات الشخصية , بل تحول صورة الانسان . ويصبح تركيز المسئولية غير مؤكد بدرجة لا تطاق ولاسيما أن أورلان تجنبت جعل عروضها مقبولة بمساعدة أطروحات النقد الأيدلوجي (مثل النقد النسوي للطاقة التجميلية) .

الأداء الحالي :

أوضح أورليخوجومبريتشالي أي مدى تكون الإيماء الأولية

. وبما أن الذات تتخلص من جسدها طواعية , يتطور , من ناحية , تأليه الفرد الذي يريد الذات , ولا يستسلم للواقع المحدد سلفا , في مظهره الجسدي علي سبيل المثال . وتؤكد أورلان ميل حريتها المطلق الى اختيار نفسها , وهذا يمنحنا لمحة لمستقبل المجتمع متعدد الخيارات حيث لا يلزم اعتبار أي شيء أنه معطى بشكل طبيعي ولكن يجب علي الفرد أيضا أ يتحمل عبء الاختيار والمسئولية . ورغم ذلك , تكشف عروض أورلان , من الناحية الأخرى , بوضوح مخيف أن الارادة - حيث يبدو أنها في أقصى قوتها وشجاعتها - قد تنازلت فعلا : اذ تظهر نفسها وكأنها مشروطة كلية بالمعايير



نطاق نظرنا الحالي الى أي مدى تحدد الزمانية الجمالية للاستيعاب الحدائة حصريا . ويذكر بوهر وجود الاغريق وجماليات الخوف الجديدة ، ويتأمل استيعاب الخوف باعتباره بنية جمالية تحدث في مختلف أطوار الأدب الأوروبي وتاريخ الفن ، ويعتبر أثينا في القرن الخامس عصر النهضة المتأخر ويعتبر القرن الخامس في أثينا وعصر النهضة المتأخر وعصر القرن العشرين أرضا خصبة لنمو ظاهرة الخوف (التي لم تتأسس تاريخيا بل تأسست جماليا) .

وعند هذه النقطة ، رغم ذلك ، من الملائم أن نربط فكرة بوهر بالمسرح وأن نوعها . فيمكننا أن نقول ان قدر رأس الميوزا أنها ترى . في حين أن خزفها يرتبط بحقيقة المخيف الذي لا يمكن تسميته على الاطلاق . ولهذا السبب بالضبط ، وطبقا لمنطق اللوحة و فان موضوع الخوف يجب أن يبقى خارج العالم القابل للتمثيل . فهو بلا ملامح . والنظرة المرسومة للرأس المقطوع في اللوحة لا تنظر ، ولكنها من منطلق الصورة المرسومة تعبر عن نظرة الميوزا الميتة بدقة ، أي أنها لا ترى . أن موت النظرة وخواتمها هو الشيء المخيف . وبالتالي ، يدخل الدافع الأساسي في نظريات الفن والمسرح ضمن سياقنا : فكرة الصدمة (عند بنيامين) وفكرة المفاجأة (عند بوهر) ، وفكرة التعرض للهجوم (عند أدورنو) ، وفكرة الرعب (عند إيرشريكين) ، وفكرة الضروري للدرك (عند بريخت) ، وفكرة الخوف (عند شريكين) ، وفكرة أول ظهور للجديد (عند مولر) ، وفكرة التهديد بعدم حدوث شيء (عند ليوتار) . فكل الأشكال المسرحية غير الدرامية ، التي تنقل نوعا من التأمل الفارغ والأشكال المرعبة والخارقة لأداء الأمل يشكل متطرف تظهر التفسير النفسي للخوف الذي يشكل تجربة وجود غير كاف (وهذا فعلا ليس مهما عند بوهر أيضا) . وهناك علينا أن نذكر في الخوف باعتباره محفزا بشيء أو حالة قابلة للتمثيل . ورغم ذلك ، في بعد جماليات المسرح يجب أن نلاحظ بنية الصدمة التي تكون اثارها علي مستقلة عن الشيء - ليس الخوف الناجم عن قصة أو حدث بل خوف من الخوف نفسه ان جاز التعبير . ويمكن توضيح ذلك من تجربة الشعور بالدهشة عندما ندرك فجأة أننا نفقد شيئا ما أو عندما لا يمكننا تذكر شيء - لا يمكننا قول ماذا - وهذا عدم امتلاك أو جهل يدخل فجأة الى الوعي كتجربة للفراغ - اشارة لا يمكننا تفسيرها ولكنها تؤثر فينا مع ذلك . فالحاضر الذي يعتبر بهذه الطريقة معلقا أو قابل للتعليق ، هو تجربة ضياع شيء أو فقدانه . وتحدث تجربة الفقدان هذا عند خط الزمن . وبمعكس شكوك النزعة الجمالية ، فان تجربة جماليات الدهشة المسرح يمكن أن تكون اسما آخر لجماليات المسؤولية . فالأداء يوجه نفسه أساسا لمشاركتي : مسئوليتي الشخصية لادراك التركيبة الذهنية للحدث ؛ وأن يظل انتباهي مفتوحا لما لم يصبح موضوعا للفهم ، واحساسني بالمشاركة فيما يحدث حولي ؛

ومن غزارة حقيقته ، بل كعنصر ناتج من خلال الموقف المركب للمسرح ككل ، وكموقف لا يمكن اختصاره في مجمله . فما نواجهه هو الحضور الواضح ولكنه نوع مختلف عن حضور الصورة ، انه حضور الصوت وحضور قطعة معمارية . انه فعلا حضور مشترك يشير الى ذاتنا - حتى لو لم يكن متعمدا . وبالتالي لم يعد واضحا ما اذا كان الحضور معطى لنا ، أم أننا انتجناه نحن المتفرجين في المقام الأول . ان حضور الممثل ليس مثل حضور الشيء ، أو حضورا موضوعيا ، بل حضورا مشتركا بالمعنى الضمني الذي لا مفر منه للمتفرج . فالتجربة الجمالية للمسرح - حضور الممثل هو الحالة النموذجية هنا لأن وجود الانسان الحي يحتوي علي الغموض والالتباسات المتعلقة بالحدود الجمالية بما هي كذلك - هي فقط في طريقة الانعكاس . وهذه الأخيرة تحدث بأثر رجعي ولن يكون لها دافع حتى لولا التجربة السابقة للحدث المتأمل أو المنعكس ، والذي بهذا المعنى ، له صفة الصدمة . وتعرف كل التجارب الجمالية هذه القطبية الثانوية : اولا المواجهة مع وجود مفاجئ ومن حيث المبدأ هذا الجانب من التمزق (أو ما ورائه) ومضاعفة الانعكاس ، من ثم تجهيز هذه الخبرة وتؤكد جماليات الخوف عند كارل هاينز بوهر فائدها في أي شيء يتعلق بالحضور الذي يتعامل معه الأداء وتلك الأشكال المسرحية التي تتخلى عن نموذج المسرح الدرامي . ولا يتم ترجمة الزمن الجمالي بأنه مجازيا الزمن التاريخي . فالحدث الوجود في الزمن الجمالي لا يشير الى أحداث الزمن الفعلي . وما نعتبره زمانية محددة للأداء نفسه - باعتباره مميزا عن الزمن الذي يتم تمثيله - ليس هو صورة الصدمة والخوف عند بوهر . بل علي العكس ، فاننا نكتشف سؤال الخوف كعنصر في جماليات المسرح . وهنا يجدر بنا أن ننظر الي شرح بوهر للخوف . ويتأمل لوحة كارافاجيو " الميوزا" باعتبارها مثال ، فانه يشرح لنا أن جماليات الخوف تختلف عن الخوف الحقيقي من خلال الأسلوبية التي تحول الخوف الى شكل زخرفي . وبالتالي ، فان التطابق المتخيل هو الذي يحدث فقط . والخاصية الثانية أهم بكثير . فوجه هذه الميوزا ليس اهانة للخوف نفسه ولكن يبدو أن هي نفسها ترى شيئا مخيفا (وهو مصيرها الأسطوري ، ان جاز التعبير) . فالارتعاش في ذاته ، والمظهر الجمالي موجودان فيما وراء تمثيل الخوف التجريبي . فهو لا يمثل شيئا مخيفا فعلا . وكحقيقة جمالية ، لا يستدعي المظهر الحالي التفسير أو البحث أو التفسير التراجيدي للخوف (مثلا) ، بل انه التجربة التمثيلية للخوف . ومشاهد اللوحة يمر بادراك الخوف الذي تطرحه الصورة . ويستنتج بوهر من هذا النموذج خصائص الكثافة وخصائص الغموض ، التي يعتبرها العناصر المكونة للتجربة الجمالية ، والتي يمكن وصفها بدورها بصيغ مساوية « للظهور المفاجيء » و « الاستيعاب الذاتي الاشارة » . وخارج

لتقديم الحضور التي يبدو أنها أخذت مساحة من الأشكال والأنواع وطقوس التمثيل هي المسئولة عن تكويننا مع الرياضة (كحدث حقيقي) . وطبقا لحجته ، فانها مسألة تحرك الأشياء في المتناول لكي نستطيع لمسها . وقد كانت إعادة صياغة مقولات بنيامين القائلة بأن رغبة الجماهير التي لا تقهر لتقريب الأشياء كانت الأساس في الغاء التشريح من الفنون . وبالنسبة لهرمينوطيقا تقديم الحضور ، لم يعتمد جومبريتش الا علي القربان المقدس حيث يكون الخبز والخبز رمزين لجسد المسيح ودمه ولكن الوجود الحقيقي هو فعل الفرقة وليس شيئا محدد بل هو الجوهر ، انه نموذج الحضور الذي يشير نفسه وينضم الي الجماعة في طقوس الاحتفال . وبهذا المعنى يقارن جومبريتش الحدث الرياضي بخشبة مسرح العصر الوسيط : هنا مثل هنا ، هذا ليس التوجه الهرمينوطيقي المطلوب . وعلى عكس المسرح الحديث وفقا لجومبريتش ، لا يتظاهر الممثلون علي خشبة المسرح أنهم لا يلاحظون بل يتفاعلون معه .

ان الأطروحة القائلة بأننا نتعامل في الرياضة مع ظاهرة الأداء كأعراض لتطور الطفرة الثقافية ، التي لا تعمل وفقا لسجلات التمثيل والتفسير الهومينوطيقي . تبدو منطقية . فهي تبدو في الواقع أن حالة الأهمية المتزايدة للأحداث الرياضية ربما تكون جزء من تحول أكبر داخل الثقافة المعاصرة ، والتي تكتسب أهمية الظاهرة الثقافية للعرض (وليس التقليد أو التمثيل) . ومع ذلك فانه سؤال آخر ، ما اذا ابعث الواقعي للنصر والهزيمة (اللحظيين) والمكسب والخسارة ، لا يمنع ظهور الحضور ، بحيث لا تزال الرياضة في النهاية مختلفة عن الطقوس المسرحية - وهو سؤال لا يمكن مناقشته باستفاضة هنا . علي أية حال ، فان التنفيذ الساذج أو التجديفي للاحتفال السحري والأداء التفاعلي ، وتقديم الحضور هو فكرة مضبوطة لمسرح ما بعد الدراما . اذ يفسر اصرار الأخير علي الحضور ، والميول الاحتفالية والطقسية والميل لوضعه علي قدم المساواة مع الطقوس الشائعة في كثير من الثقافات . ولم يتجاهل جومبريتش أن مثل هذا الحضور يستحيل أن يكون « هناك » ، أو يتحقق بالمعنى الكامل للكلمة ، وأنه يستعيد دائما شخصية الشيء المشتاق اليه والمشار اليه والذي يختفي دائما عندما يدخل في التجربة المنعكسة . كما يرجع الي فكرة شيللر عن المرجعية غير الساذجة ولكنها عاطفية لكي نتأملها كميلاد للحضور . والقدم والمجيء ، انه مجرد حضور يمكن تخيله .

في نفس الوقت المهم في المسرح ليس فقط الرؤية الثاقبة في الصيغة الافتراضية للحضور المجرد ، ولكن أيضا في خاصية الحضور المفترضة في التحديد أخلاقيا أعني التحدي المتبادل . واذا كانت هناك مفارقة في الممثل (ديدرو) عندئذ هناك المزيد من المفارقة في حضوره . فهناك الصوت والإيماء التي يقدمها لنا - ولكن ليس انبثاق من ذلك الممثل الموجود هناك



صور المذهب الطبيعي . سوف يأتي شيء جديد , ولنردد معا كلمات بريخت :

هذا التافه السطحي المجنون بالحدثة

الذي لن يرتدي نعليه أبدا

ولن يقرأ كتبه لنهايتها

وهذه هي القفزة الطبيعية

المرحة لهذا العالم

وحتى لو لم تكن شيئا جديدا

فانها أفضل من كل شيء قديم

هذا المقال يمثل الفصل الثالث من كتاب هانز سيز ليمان « المسرح بعد الدرامي Postdramatic theater » الذي صدر عن روتليدج عام ٢٠٠٦ .

سبق لمجلة مسرحنا تقديم عدة مقالات لنفس المؤلف في أعدادها السابقة تضمنت تعريفا مختصرا لهذا المنظر المسرحي الألماني الكبير .

فترة انقطاع بين الماضي والمستقبل . فالحاضر بالضرورة هو تعرية وانزلاق للحضور . انه يهب الحدث الذي يفرغ الآن وهذا الفراغ نفسه يجعل الذاكرة والتوقع يومضان . فلا يمكن ادراك الحاضر مفاهيميا ولكن يمكن فهمه فقط كإنقسام ذاتي دائم للآنية في داخل الشظايا الجديدة للآنية . انه يتعلق بالموت أكثر من ارتباطه بالحياة المسرحية التي غالبا ما يتم استحضارها . وكما يقرر هاينز مولر « وخصوصية المسرح ليست هي بالضبط حضور الممثل الحي بل حضور الشخص الذي يموت بشكل محتمل . وفي المسرح بعد الدرامي , فان الحضور بهذا المعنى الغائم السائل - والذي يدخل التجربة في نفس الوقت باعتبارها انتهت , وباعتبارها غياب , وباعتبارها مغادرة بالفعل - يلغي التمثيل .

وربما في النهاية سوف يكون المسرح بعد الدرامي هو اللحظة التي يمكن أن يحدث فيها اكتشاف ما وراء التمثيل علي كل المستويات . وربما يفتح المسرح بعد الدرامي علي مسرح جديد تأتي معه التجليات الدرامية من جديد , بعد أن انفصل المسرح عن الدراما . وربما يكون الجسر هو الأشكال السردية والتخصيص التافه والبسيط للقصص القديمة , وليس الحاجة الى العودة الأسلوبية الواعية والزائفة للهروب من تخمة

ووعبي باشكالية فعل الفرجة نفسه .

المسرح بعد الدرامي هو مسرح الحاضر , واعادة صياغة الحضور في كلمة الحاضر , في اشارة الى مفهوم بوهير « زمن الحاضر المطلق » , يعني في النهاية أن نفهمه كعملية وكفعل . فهو ليس شيئا ولا مادة ولا موضوع ادراك بمعنى التركيب التي تتأثر بالتخيل والفهم . وتعامل مع فهم الحضور باعتباره شيئا يحث , بمعنى الاعتماد علي التصنيف المعرفي كتمييز عن المجال الجمالي . ولا تتناسب صيغة « الحاضر المطلق » عند بوهير مع جميع المفاهيم التي تعتبر الجمالي وسيطا أو واسطة أو استعارة أم ممثلا لواقع آخر . فالفن ليس واسطة للحقيقي , أو الانساني أو الالهي أو المطلق . والفن ليس الحضور الحقيقي بالمعنى الذي قصده جورج شتاينز . وبدلا من ذلك , يتم انشاء الآخر الذي هو خال تماما من المحتوى في هذه اللحظة وليس كمخمس جمالي , ولكن باعتباره تجسيدا فريدا من نوعه في حضور العمل الفني . ويمكن استنتاج هذه المتغيرات الخاصة بمثل هذه الظواهر منهجيا ولكن لا يمكن تحليلها وتشريحها الا في أشكالها المادية . وهذا الحاضر ليس نقطة موحدة , ولكن باعتباره اختفاء دائم لهذه النقطة , هو بالفعل انتقال وفي الوقت نفسه



سلامة حجازي يمثل جالساً في تونس عام ١٩١٤

العلاقات المسرحية والفنية بين مصر وتونس (٨)

رحلة العمر للفنانة فاطمة رشدي

فخرها في سورية وفلسطين والعراق حتى صرحت وزارة المعارف المصرية وجاهرت برأيها رسمياً فأرسلت إلى السيدة فاطمة شكرها وثناءها وإعجابها».

وفي أواخر مارس - وقبل سفر الفرقة إلى تونس - نشرت جريدة «أبو الهول» ترتيبات استقبال الفرقة المتفق عليها في تونس، وهي: أن أعضاء 35 هيئة فنية وعلمية في تونس قد اعتزموا استقبال السيدة فاطمة رشدي وفرقتها على ظهر الباخرة، وأن هذه الهيئات اتفقت مع شركة البواخر أن تقام حفلة الاستقبال الأولى على ظهر الباخرة. حيث يتبارى مندوبو هذه الهيئات في إلقاء خطب الترحيب من النثر ومن شعر، وترد السيدة فاطمة رشدي على عباراتهم بكلمة تشكر لهم فيها عواطفهم الرقيقة واستقبالهم الرائع. ويقصد أعضاء الفرقة بعد ذلك إلى القصر الملكي في تونس فيقيدوا أسماءهم في سجل التشريفات. وفي المساء تقام الحفلة الأولى في سراي باي تونس، يحضرها وزراء الدولة وكبار الموظفين وسفراء الدول المفوضين بملابسهم الرسمية، ويشرفها جلالة باي تونس والمفوض الفرنسي العام وكبار رجال الجيش والقضاء ورؤساء العشائر وزعماء القبائل. وتلقي السيدة فاطمة رشدي في هذه الحفلة كلمة شكر

في تونس «محمد المرساوي» عنوانها «هواة التمثيل في تونس يرحبون بفرقة فاطمة رشدي»، قال فيها: «ما كاد هواة التمثيل والفن يقرأون في «الصباح» نبأ عزم السيدة فاطمة رشدي على الرحيل إلى هناك، وإحياء فرقتها بعض الحفلات التمثيلية حتى ابتهج أهالي تونس وغمرهم السرور إذ سيشهدون مبلغ ما وصلت إليه النهضة الفنية التمثيلية في مصر. والتونسيون يبادرون بتقديم تحياتهم إلى فاطمة رشدي والأستاذ عزيز عيد وجميع أفراد الفرقة على صفحات الصباح ويرحبون بمقدمها أعظم ترحيب ويتقربون حضور الجميع بفارغ الصبر».

أما جريدة «المقطم» فقالت في فبراير، تحت عنوان «فخر الفرق التمثيلية المصرية في تونس»: «تتوالى دعوات التونسيين على فرقة فاطمة رشدي للرحيل إليهم لإحياء بعض الحفلات هناك من رواياتها الشيقة. ونزولاً على تلك الرغبة أوفدت السيدة فاطمة «علي أفندي يوسف» للسفر إلى تلك الأقطار الشقيقة للاتفاق مع أصحاب المسارح وسيبرح القاهرة يوم 9 الجاري. وقد اتصل بنا أن الفرقة أدخل إليها عنصر جديد وهو الغناء والطرب ترويحاً للنفس، وإننا لآملون أن تكون فاطمة وفرقتها فخر مصر كما كانت

سيد علي إسماعيل



علمنا أن بعض الفرق المسرحية المصرية زارت تونس، منها فرقة الشيخ سلامة حجازي، وفرقة جورج أبيض، وفرقة يوسف وهبي! وسنقرأ عن فرق أخرى زارتها مثل فرقة الريحاني والفرقة القومية .. إلخ، ورغم ذلك لم يستقبل التونسيون أي فرقة مثلما استقبلوا فرقة «فاطمة رشدي»! وأستطيع أن أقول إن الفرقة المسرحية المصرية الوحيدة، التي ارتبط اسمها بتونس كانت فرقة فاطمة رشدي، وأن التاريخ المسرحي سيظل يربط بين فاطمة رشدي وتونس لسنوات طويلة، بسبب رحلتها الأولى، والتي أعدها رحلة العمر بالنسبة لفاطمة رشدي!

زارت فاطمة رشدي تونس في إبريل 1932 لأول مرة، وكان الشعب التونسي ينتظر زيارتها هذه قبل حدوثها بعدة أشهر! فمجلة «الصباح» نشرت في يناير رسالة من مراسلها

وثناء».

هذا هو التخطيط المرسوم والمنشور في الصحف قبل وصول الفرقة إلى تونس! أما بعد وصولها، فقد نشرت مجلة «الكواكب» رسالة من مدير الفرقة الإداري «إبراهيم يونس»، وفيها وصف الاستقبال الذي تم فعلياً، قال فيها: «وصلنا تونس ونحن جميعاً بصحة جيدة والكل يهدونكم تحياتهم وخصوصاً السيدة فاطمة. أما استقبالننا فكان عظيماً باهراً لم يسبق له مثيل، فقد احتشد على رصيف الميناء آلاف من الخلق كما خرجت القوارب بالموسيقى إلى عرض البحر لاستقبالنا قبل أن ترسو السفينة. وفي ساعة الوصول إلى الرصيف وجدنا فرقتين موسيقيتين بدأت إحداهما في التو تعزف السلام المصري المحبوب، ثم أعقبته بالسلام الوطني لتونس «مارش الباي»، وظلت الجماهير تهتف هتافاً شق عنان السماء. وقبل أن نضع أقدامنا على سلم الباخرة صعدت إلينا هيئة الاستقبال، وكانت مؤلفة من نواب تونس وأعيانها ورجال صحافتها الذين ألقى بعضهم كلمات الترحيب المناسبة للمقام. وبعد ذلك غادرنا الباخرة حيث وجدنا رتلاً كبيراً من السيارات أوصلتنا إلى فندق «ماجستيك» حيث كانت الجماهير تتدفق كالبحر الزاخر. وقد ظهر أثر نجاحنا في الحفلات التمثيلية التي بدأناها يوم 15 إبريل برواية «مصرع كليوباترا» فإن أبواب التياترو أفلقت من الزحام الذي امتلأ به الشارع العام بعد أن غصت أماكن التياترو ولم يبق منها شيء خال أما نهاراً فلا تسل عن الوفود التي تمثل الجمعيات والأندية المختلفة وكلها تلح في ضرورة تحديد أوقات لحفلات تكريم لنا. ولكن أين الوقت الكافي لكل هذا؟ وأخيراً أقول لك بأننا لقينا في الأقطار التونسية ما لم نكن نتصوره من حفاوة وإقبال».

أما «محمد المرساوي» - مراسل مجلة «الصباح» في تونس، فقال عن الاستقبال أيضاً: عندما انبلج صباح يوم 13 إبريل سنة 1932 حتى كان رصيف مرسى تونس غاصاً بالوفود المتجمهرة منذ الساعة السابعة صباحاً، وجميعهم من أعيان وأدباء تونس تحت إشراف لجنة استقبال خاصة كونت لذلك وحضرت لاستقبالها فرقة الموسيقى الإسلامية بملابسها الرسمية، كما حضر مديرو الجمعيات التمثيلية والأدبية حاملين باقات الزهور مع أسماء مقدميها. وما كادت الباخرة تظهر في الساعة 9 وربع حتى بدأت التحية تتبادل عن بُعد بين أفراد الفرقة والمستقبلين، وركب الكثيرون منهم الزوارق لاستقبال الفرقة في عرض البحر، وتعالى الهتاف ودوى التصفيق الحاد المتواصل، وظل هكذا حتى رست الباخرة وأقبلت الوفود المتجمهرة، ولا يقل عددها عن الألف نسمة. وصدحت الموسيقى بالسلام الوطني المصري أولاً، ثم عزفت السلام الوطني التونسي، فالسلام الوطني الفرنسي. وقد أحتشد المصورون وأخذو يتسابقون لالتقاط صور للفرقة، وهم على ظهر الباخرة. وقد تمكنوا من ذلك بالرغم من الازدحام الشديد. وصعد لفيق من الصحفيين والأدباء والأعيان المستقبلين إلى صالون الدرجة الأولى في الباخرة حيث قدموا إلى السيدة فاطمة رشدي باقات الأزهار، فتقبلتها شاكراً. وبعد أن تم التعارف بين الصحفيين والفرقة أشد الشاعر العصري السيد «محمود أبو رقية» أبيتاً عامرة بالترحيب. ثم استقل أفراد الفرقة السيارات التي أعدتها لجنة



وصول فاطمة رشدي وعزيز عيد إلى تونس

مسرحية «مجنون ليلي». وأمام الإقبال الكبير على مسرحيات الفرقة ارتفعت أسعار التذاكر، فثمن «الفوتيه» أصبح ستين قرشاً بدلاً من 22 قرشاً.

وذكرت مجلة «الصباح» - في مايو 1932 عن طريق مراسلها التونسي «محمد المرساوي» - أموراً مهمة حول زيارة الفرقة وعروضها في تونس، منها ما حدث في يوم 18 إبريل، عندما دُعيت فاطمة رشدي وكبار أعضاء فرقتها لملاعب «موسى» الرياضي لتفتتح مسابقة كرة القدم بين الفريقين الوطنيين «الترجي الرياضي» و«النادي الرياضي البنزرتي» على كأس «ابن عمار إخوان». فنزلت السيدة فاطمة رشدي لميدان اللعب مع زينب صدقي بين الهتاف الشديد والتصفيق، ففتحت اللعب بضرب الكرة الضربة الأولى، ثم جلست على

الاستقبال بين الجموع الزاخرة، وقد نزلت السيدة فاطمة رشدي والأستاذ عزيز عيد وعزيزة عيد [ابنتهما]، والسيدة زينب صدقي في أوتيل الماجستيك، وهو أفخم أوتيل في المدينة. أما باقي أعضاء الفرقة فقد نزلوا في منزل جميل، وهو جديد البناء لا يقل عن أحسن أوتيلات أوروبا.

العروض المسرحية

بدأت الفرقة عروضها على مسرح البلدية في تونس بعرض مسرحية «مصرع كليوباترا». وأمام الإقبال الجماهيري، بدأت الفرقة في عرض مسرحيتين في اليوم الواحد «ماتنيه وسواريه»! لذلك عرضت في اليوم الثاني مسرحيتي «غادة الكاميليا» و«النسر الصغير»، وفي اليوم الثالث عرضت مسرحيتي «خلي بالك من إميلي» و«مجنون ليلي»، وكانت جميع الحفلات «كاملة العدد». ثم انتقلت الفرقة إلى مدينة «سوسة» لعرض بعض هذه المسرحيات مع مسرحية «السلطان عبد الحميد» في يومي 21 و22، وتكررت العروض في مدينة «صفاقس» يومي 23، 24، وكذلك في مدينة «بنزرت» يومي 26 و27.

وأرسل مراسلو الصحف والمجلات المصرية عدة رسائل، عرفنا منها أن فاطمة رشدي ألقى كلمة على الجمهور قبل عرضها الأول، قالت فيها: «شكراً لكم يا أهل تونس على هذا التشجيع والسرور الذي قابلتموني به، وأني والله ما فارقت مصر التي حُبها بين الضلوع والفؤاد، وتحملنا مشاق السفر وصعاب الغربة، ففارقت وادي النيل إلى واديكم، وكان اعتمادنا بعد الله عليكم، وغابتي الأولى هي نشر الفن المصري بينكم خدمة لمصر أخت تونس. فليحيى القطران الشريكان الشقيقان تونس مصر».

وإن كانت الصحف اهتمت بأدوار فاطمة رشدي في عروضها المسرحية، إلا أنها في الوقت نفسه أشادت بتمثيل «زينب صدقي» في دور مرجريت، و«حسين رياض» في دور أرمان في مسرحية «غادة الكاميليا»، و«عزيز عيد» في دور المجنون في





الاستحقاق من درجة فارس تقديراً لها واعترافاً بنبوغها. وأضافت إلى ذلك أن أول مصري حاز شرف الحصول عليه كان المرحوم الشيخ سلامة حجازي ثم ظفرت به السيدة منيرة المهديبة فالأستاذ جورج أبيض. وقد فاتت الزميلة العزيزة أن تذكر اسم مصري آخر كان له شرف حمل هذا النيشان وإن لم يشأ الإعلان عن نفسه فهو متواضع راض بما قسم الله له، ألا وهو الممثل المطرب القدير الشيخ «سيد إسماعيل» أحد أعضاء فرقة الماجستيك، ذلك أنه كان ضمن أفراد فرقة المرحوم الشيخ سلامة حين زارت تونس، وحدث أن الشيخ مرض في إحدى الليالي فتاب عنه في تمثيل دور «روميو» برواية «شهداء الغرام» الشيخ سيد إسماعيل. وصادف أن كان رئيس بلاط الباي ضمن المتفرجين في هذه الليلة فسر كل السرور وأطنب للباي في مكانة الشيخ سيد وكان من نتيجة ذلك أن استدعى للسراي وتشرف بالمثل بين يدي الباي فنفضه نفضة مالية كبيرة وسلمه بيده الكريمة براءة نيشان الاستحقاق. هذه هي الحقيقة التي ظل يخفيها تواضع المطرب الكبير الشيخ سيد إسماعيل إلى أن سنحت فرصة حصول السيدة فاطمة رشدي على هذا النيشان، فأردنا أن نرد الفضل إلى ذويه».

هذه القصة الغريبة والتي تحمل مفاجأة تاريخية أغرب من الخيال، تحتل أكثر من وجه! فالمعروف تاريخياً أن الشيخ سلامة حجازي نال وساماً من باي تونس بالفعل عندما زار تونس عام 1914، ونشرت الخبر جريدة «المؤيد» في يوليو بصورة تهكمية من الحكومة المصرية، قائلة: «الظاهر أن العناية بالتمثيل العربي في جميع البلاد الشرقية أفضل منها في مصر. فبالأمس قررت الحكومة العثمانية إنشاء معهد علمي للتمثيل «كونسرفاتوار». واليوم جاءنا من تونس أن سمو الباي أنعم على حضرة الشيخ سلامة حجازي الممثل المصري الشهير بالوسام الثاني من درجة أوفيسيه، وهو الذي قضى حياته في مصر فلم ينل من الحكومة أدنى مساعدة مادية أو أقل وسام». وفي حفل تأبين الشيخ سلامة عام 1917، قال «جورج طنوس» كما جاء في كتابه «الشيخ سلامة حجازي وما قيل في تأبينه»: «في مساء الأحد 21 يونيو سنة 1914 مثل الشيخ سلامة بجوقته في مسرح قصر الباي رواية «صلاح الدين الأيوبي» فشهدها مع سمو الباي الحاكم الفرنسي والوزراء والأعيان فأعجبوا جميعاً بما رأوا وسمعوا. وتفضل سمو الباي وأنعم عليه بالوسام الثاني من درجة «أوفيسيه»».

ومما سبق يتضح أن الشيخ سلامة هو الذي قام بالتمثيل، وأن باي تونس شاهد تمثيله فقلده الوسام!! ولكن إقحام اسم «الشيخ سيد إسماعيل» هنا له منطوق مقبول!! لأن الشيخ سلامة كان في هذه الفترة مريضاً بالفالج «الشلل»، مما يعني عدم قدرته على التمثيل بحرية، وكان يمثل وهو جالس على كرسي!! فكيف أدى دوره بصورة أعجب بها الحضور وعلى رأسهم الباي فمُنح الشيخ سلامة وساماً!! إذن المنطق يقول إن الشيخ «سيد إسماعيل» أدى الدور بالفعل على أنه الشيخ سلامة، وتقلد الوسام على أنه الشيخ سلامة، والجميع أخفى الحقيقة من أجل رفع معنويات الشيخ المريض.. هكذا أظن!!



المسرح البلدي في تونس

المدينة مثلت الفرقة مسرحية «مصرع كليوباترا» و«السلطان عبد الحميد»، وإكراماً لجمهور صفاقس مثلت الفرقة مسرحية «العباسة أخت الرشيد». وفي مدينة «بنزرت» مثلت الفرقة مسرحية «مصرع كليوباترا» وعندما أرادت تمثيل مسرحية «السلطان عبد الحميد» منعتها الحكومة لأسباب سياسية، فأبدلتها مسرحية «العباسة أخت الرشيد».

قصة نيشان

نجاح فاطمة رشدي في تونس في أول زيارة لها، جعل باي تونس يقلدها نيشاناً، فنشرت الخبر جريدة «المقطم»، فعلق على الخبر مجلة «الكواكب» في مايو 1932، قائلة تحت عنوان «نيشان مجيد!!»: «نشرت «المقطم» في أحد أعدادها الأخيرة أن باي تونس أنعم على الممثلة الكبيرة «فاطمة رشدي» بنيشان

مقعد مخصوص بعد أن أهديت إليها باقات الرياحين من الرياضيين فتقبلتها بالسرور والشكر، ولعب أمامها الفريقان بانتظام رياضي وفن دقيق بعد أن أخذت عدة صور.

وفي يوم 19 مساء عرضت مسرحية «السلطان عبد الحميد» بحضور أصحاب السمو الأمراء من أعضاء بيت الملك المعظم، وكبار الموظفين من مدنيين وعسكريين وسراة التونسيين. وقد أطرب الحضور «سيد فوزي» بمقطوعاته الغنائية بين الفصول على نغمات بيانو «محمد الدبس». أما مسرحية «خلي بالك من إميلي» فمثلتها الفرقة عوضاً عن مسرحية «سلامبو» التي اعتذرت الفرقة عن تأخرها بسبب مرض السيدة فاطمة رشدي، وعدم الاستعداد لإخراجها في موعدها. وفي «صفاقس» أقام أعيانها وأدباؤها حفلة تكريم للفرقة في منزل كبير، وعلى مسرح





محمد الروبي

أبانا الذي رحل .. د. فوزي فهمي



طوال الطريق إلى المقبرة.. كان السؤال يُلجَّ.. لماذا أحببنا هذا الرجل كل هذا الحب؟.. أجيال مختلفة (نساء ورجال) كانت دموعهم تنهمر صمتا.. يربت كل منا على كتف الآخر.. والعيون تطرح على العيون السؤال نفسه (يعني خلاص؟). وانتبهت إلى أن الرجل الذي تجاوز الثمانين لم يكن يوما على قائمة الموت عند أي منا، وكأنه من ملامح الحياة فلا تستقيم إلا بوجوده. الأغرب أن هذا الرجل كنا في شبابنا المبكر نخشاه ونختلف معه إلى حد الغضب.. وكم مرة اعتبرناه قاسيا! نتمنى لو لم يأت محاضراته والأفضل ألا يأتي المعهد أصلاً.. فوجوده مريبك محير.. لأننا حتما سنلقى منه توبيخا ما، ربما على علو صوت.. أو حركة يراها غير لائقة.. أو على عدم الوفاء بواجب منزلي كلفنا به (وتلك الجريمة الأكبر). وكان الأكثر إرباكا أن مكتبه يطل على باب الخروج والدخول الوحيد من وإلى المعهد، وهو ما كان يضطرنا إلى مزيد من الانضباط (مش ناقصين كلمتين على الصباح). وربما لكل ذلك كانت المكافأة لأي منا هي أن يبتسم في وجهه. أما أن يضع يده على كتف أحدنا أثناء حديث ثنائي لا يتكرر كثيرا، فتلك الجائزة الكبرى.

في محاضراته كان يرهقنا بأسئلة لا عن المسرح فقط، بل عن الحياة. كان يستمع باهتمام.. يختلف مع ما تقول لكنه يفرح بالمختلف. بعد التخرج وقليل من السنوات في الحياة

هناك أمام المقبرة قرأت كل هذا في العيون الباكية ونظراتها الغائمة.. عشرات من أبنائه يتسابقون على حمله دون صخب (فنحن في حضرة الأستاذ)، هناك تجلى المعنى الصحيح لما كنا نظنه تناقضا (أن تحب فوزي فهمي)، هناك تذكرت أبي الذي حرمت من حضور دفنه، ووجدتني أهمس للرجل وأنا أحمل جثمانه (السلام أمانة لأبي يا أبي).

العملية، ستكتشف أن ما كان يفعله معك هذا الرجل هو معينك الآن.. وبعد سنوات أكثر ستكتشف أنه كان يتابعك عن كثب ولن يتردد في أن يهاتفك (وهو من هو) ليثني على مقال أو عمل أو موقف. حينها ستوقن أنك على الطريق الصحيح. وستجد نفسك تقول لنفسك قبل أي عمل (ماذا لو عرف؟! ماذا لو قرأ؟! فيستقيم اختيارك.