

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

السنة الخامسة عشرة • العدد 753 • الإثنين 31 يناير 2022

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

«باب عشق»..
شياطين الشعر
وتراجيديا
السلطة

مسرح اللاجئين
الميلودراما
وفقدان الحداثة

مع افتتاح معرض القاهرة الدولي للكتاب
هل يعاني النص المسرحي أزمة نشر؟

عبدالدايم ومحافظة الغربية

يفتتح مسرح ٢٣ يوليو بالمحلة الكبرى

وزيرة الثقافة: مسرح 23 يوليو يثرى منظومة البنية الثقافية فى مصر ويعد شريانا جديدا للتوير فى الوجه البحرى



افتتحت الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة والدكتور طارق رحمى محافظ الغربية مسرح ٢٣ يوليو بمدينة المحلة الكبرى وذلك بعد إعادة تأهيله حيث تم تخصيصه لوزارة الثقافة بقرار من رئيس مجلس الوزراء عام ٢٠١٧ وموافقة المجلس التنفيذي لمحافظة الغربية ليتبع الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة وذلك بحضور عدد من القيادات الشعبية والتنفيذية وأعضاء مجلسي الشيوخ والنواب بالمحافظة .

قالت عبد الدايم إن مسرح ٢٣ يوليو من الصروح الثقافية بمحافظة الغربية واحد علاماتها التاريخية حيث يعود إنشائه إلى خمسينيات القرن الماضي، وأضافت أن إعادة افتتاحه بعد تخصيصه لوزارة الثقافة وتطويره ورفع كفاءته وإضافة ٤ قاعات لأنشطة الفنون التشكيلية، الموسيقى، الفنون الشعبية وكبار الزوار يثرى منظومة البنية الثقافية فى مصر، مشيرة انه شريانا جديدا للتوير فى الوجه البحرى، وتابعت أنه تم إعداد برنامجا فنيا وثقافيا مميزا للتشغيل يهدف إلى استضافة عروض مسارح الدولة إلى جانب تنظيم الورش الفنية والأدبية التى تستهدف اكتشاف ودعم الموهوبين فى كافة المجالات الإبداعية، ووجهت الدعوة لأبناء المحلة لزيارة وحضور الفعاليات والاستفادة من الخدمات الثقافية المتعددة التى يقدمها وأعلنت تنظيم حفل لنجوم دار الأوبرا المصرية به، موجّهة الشكر لمحافظة الغربية على تذليل كافة العقبات حتى يتم افتتاح المسرح فى الوقت المحدد .

من جانبه أكد رحمى دعمه الكامل لكافة الأنشطة الفنية والفكرية التى تنفذها الثقافة بمختلف أنحاء المحافظة مثمنا جهودها الدؤوب فى نشر الوعى والتوير، وأضاف أن الثقافة تعد

خدمة المجتمع المحلى، وبعد عام ١٩٦١ عقب تحويل قصر عبد الحى باشا خليل إلى قصر ثقافة المحلة الكبرى تمت الاستفادة من مسرح ٢٣ يوليو بالتنسيق مع مجلس مدينة المحلة وجمعية ٢٣ يوليو التى تولت الإشراف على المجمع الخدمى بتقديم العروض الفنية للقصر والاحتفاليات الثقافية الكبرى وساهم ذلك فى دفع الحركة الثقافية والفنية بمدينة المحلة وتكوين فرق مسرحية وفنون شعبية وإنشاد دينى وموسيقى عربية جذبت أعدادا كبيرة من الموهوبين، وقدمت خدمة ثقافية وفنية كبيرة لأهالي المحلة .

القطارة التى تقود المجتمعات نحو التنمية والتقدم. وقال رئيس هيئة قصور الثقافة أن مسرح ٢٣ يوليو تبلغ مساحته ٢م١٢٣٧ ويتكون من خشبة المسرح وصالة بسعة ٤٢٠ مشاهد، غرفة الإسقاط، غرف كهرباء وتم تجهيزه بأحدث وسائل الصوت والإضاءة إلى جانب اشتراطات الحماية المدنية وذلك بتكلفة إجمالية ٤٥,٥ مليون جنيه بالإضافة إلى ٤ قاعات تم ضمها للمسرح .

يذكر أن مسرح ٢٣ يوليو تم تأسيسه عام ١٩٥٥ ضمن منشأة كبيرة متعددة الأغراض تضم المسرح ونادى رياضي ومقر أنشطة

«نهار ميت وجنة الشعراء»

جديد المسرح الشعري



عالم يصفه بأنه عالم مزيف، فيقرر أن يعيش فى العالم الافتراضي من خلال شاشة الكمبيوتر، فيحب، وتتجلى له فتاة من هذا العالم الافتراضي يحاول أن يخرجها لتعيش معه على الأرض، وهذا ما يحدث، لكنها بعد جولة فى الحياة الواقعية تقرر العودة لعالمها الافتراضي والمفضل لديها عن الواقع البشرى.

جدير بالذكر أن المؤلف قد حصل من قبل على جائزة توفيق الحكيم المسرحية عن مسرحية الجرافة، عام ٢٠١٤. وهو أغزر أبناء جيله فى كتابة المسرح الشعري.

وقد صدر له أيضا مجموعة من الدواوين والكتب المتنوعة فى الشعر والنقد و الفكر ومنها ظل العائلة وكونشرتو ميدان التحرير، وتحريك الأيدي، وموسيقى الأظافر الطويلة، والحرية وأخواتها، وفقه المصادر، وحبر أبيض، و الشعر النسائي فى مصر، والمسرح المستقل، ومقاهي الصفوة والحرافيش، وجبل السبعينيات والانتفاضات الطلابية... وغيرها.

سامية سيد

صدر عن مركز ليفانت للدراسات الثقافية والنشر إصدار مسرحي جديد فى المسرح الشعري وهو كتاب «نهار ميت وجنة الشعراء» من تأليف الشاعر والناقد عيد عبد الحليم رئيس تحرير مجلة أدب ونقد. والكتاب يتضمن مسرحيتين شعريتين، الأولى بعنوان نهار ميت، والثانية بعنوان جنة الشعراء.

تدور أحداث المسرحية الأولى «نهار ميت» فى إطار درامي غنائي، وفى إطار واقعي، فبطلها يعود من العمل فى بلاد الخليج، ليجد، بعد غياب سنوات كثيرة أن الحال قد تغير، وأن البشر الذين كانوا قريين منه قد تبدلوا، ثم يعمل فى مدرسة مدرسا للتاريخ، ويكتشف أن المناهج لا تهتم بالتاريخ الحقيقي، ومع ذلك يحاول أن يتمسك بالأمل من خلال تصحيح المفاهيم لدى طلابه، فى حين أن كثيرا من زملائه فى العمل يعتبرون ما يقوم به حالة من الجنون والابتعاد عن الواقع .

أما المسرحية الثانية «جنة الشعراء» فيربط فيها المؤلف ما بين الواقع والخيال والفانتازيا، مستفيدا من تطور وسائل التواصل الاجتماعي، فبطلها شاعر يعمل صحفيا فى إحدى الصحف لكنه لا يرضى عن كثير من الممارسات، ويحاول أن يبتعد عن ما يحدث، لكنه يعيش كالمحاصر وسط

التحول الرقمي

للفنون الطفل



برعاية وزير الثقافة الدكتورة إيناس عبد الدايم وتحت إشراف الدكتورة نيفين محمد موسى عقد بمركز توثيق وبحوث أدب الطفل بالإدارة المركزية للمراكز العلمية برئاسة الدكتور أشرف قادوس الملتقى الشهري الأربيعون لمبدعي ونقد أدب الطفل حول التحول الرقمي لفنون الطفل وتحديث فيه:
الدكتور مختار يونس - المعهد العالي لفنون الطفل - أكاديمية الفنون

الكاتب والمخرج المسرحي مجدي مرعي معلم وخبير وموجه تربية مسرحية رجا محمود حسن معلم أول وخبير تربية موسيقية محمد جمال الدين أمين وأدار الملتقى الشاعر الكبير والمؤلف المسرحي أحمد سويلم وقبل افتتاح الجلسة شكر الدكتور أشرف قادوس الحضور والتمس العذر لكل من اعتذر عن الحضور حيث أنه كان من المقرر أن يتحدث في هذا الملتقى عشرة باحثين قدموا أوراق بحثية ووجه الشكر للشاعر والمؤلف المسرحي أحمد سويلم على تلبية الدعوة لإدارة هذه الندوة.

وقال الشاعر أحمد سويلم أن تصور إن الرقمنة هي تحول المادة المكتوبة أو المقروءة أو المشاهدة إلى صياغه رقميه وهذا هو التعريف البسيط لها.

أي التحول من الأسلوب التقليدي والنمطي سواء في المسرح أو الكتاب أو أي نوع آخر من أنواع الإبداع إلى نظام الحفظ الإلكتروني وفي اللغة العربية نجد كلمه رَقَمَ الكتاب أو رَقَمَ يعني كتبه أو نقط حروفه وعلامات الترقيم جاءت أيضا من كلمة الترقيم أو الرقم وكلمة الرقيم في سورة الكهف هو الكتاب أو اللوح الذي كتبت فيه قصة أهل الكهف.

إذن الرقمنة مصطلح منحوت نتاج التقنية الحديثة ولم تعد التكنولوجيا تقتصر فقط على تلبية احتياجات البشر وإنما تعددت وظائفها لتصبح عاملا من العوامل التي تشكل الثقافة والوعي الإنساني والسلوك أيضا.

من الطبيعي أن يعكس هذا أدب الأطفال بأشكاله المختلفة وعلى المبدع أيضا الذي يخاطب الطفل .

والسؤال هل ستقضى الرقمنة على الكتاب الورقي والوسائل التقليدية؟

ونجيب على هذا السؤال من خلال إلقاء الضوء على الأوراق البحثية .

وأعطى الكلمة للدكتور مختار يونس فقال :

إن فن أدب الطفل هو أحد الفنون التعبيرية وهي الفنون التي تعبر عن آهات الطفل وألامه وأحلامه وعذابات في الماضي والحاضر والمستقبل

يقاس أدب الطفل بعدد النسخ المطبوعة وهو رقم هزيل فلدينا في مصر ٤٣ مليون طفل مقسمين إلى قسمين أطفال بلا مأوى وهم شرائح متعددة، وأطفال تحت مظلة التعليم ولا بد أن يهتم المسؤولين بإنشاء قناة تلفزيونية موجهة للطفل تتضمن أدب الطفل وتحويله إلى الفنون التعبيرية السبعة ليتم نشره على نطاق واسع ولا بد أن يصاحب الخطاب الموجه للطفل على رسائل تساعده في علاج مشاكله الفعلية في كل مرحلة عمرية ولا بد للفنان الذي يعمل في مجال أدب الطفل أن يكون على دراية بمشاكل الطفل والتي يوفرها علم نفس النمو والصحة النفسية. كذلك لا بد من وجود مناهج تعليمية لتربية وجدان الطفل (انفعالات -

شوا)، استخدام أجهزة الأشعة فوق البنفسجية وهناك بعض الأجهزة التي يتمكن المخرج من خلالها من الحصول على أشكال وأجرام مجسمة تنفذ بتقنية (3D) ماكس وكذلك الحال مع باقي أجهزة المؤثرات الصوتية والبصرية الأخرى حيث وظف المسرح المعاصر تقنيات (تكنولوجية) عالية الكفاءة على مستوى الضوء واستخدام الليزر المتنوعة كليزرات صناعة الغيوم والمطر والكتل الضوئية الطائفة وشبهية الصورة وعمق ميدانها، والتكوينات الضوئية بالكتل لبناء المناظر المسرحية كبدايل عن المواد الصلبة، وقد يشاهد بالإضاءة أن المسرح يحترق بكليته تحت أقدام الممثلين، كما شملت التكنولوجيا المسرحية تقنيات الصوت كافة التي جعلت الملتقي يشعر وهو على مقعده كأنه تحت قدمه، كخبر الماء والزلازل والبراكين، وان هذه الأنماط والتوظيفات التكنولوجية التي إذا ما تم استخدامها في العرض المسرحي الذي يُقدم لجمهور الأطفال فأن نسبة الدهشة والتفاعل والإثارة والتشويق ستصل إلى أعلى مستويات ممكنة.

وكانت الكلمة للأستاذة رجا محمود حسن فقالت:

باتت التكنولوجيا الحديثة عن طريق الفضاء الإلكتروني تقنية وحيدة قادرة على خلق أشكال جديدة غير مألوقة، إذ يقوم على أساس فرضية وليس على أساس مادة موجودة بالواقع، وبالتالي يصبح لعالم الرقميات القدرة على إلغاء الحقيقة وخلق مادة جديدة تصبح في جوهرها هي الحقيقة.

إذ أن التطور التكنولوجي في العصر الحديث له الأثر الكبير، إذ يساعد في توظيف السينوغرافيا لصناعة الصورة المشهدية التي تتلاءم مع متطلبات اللحظة التاريخية المعاصرة، وبما أن المسرح يشكل الوعي الجمعي عن طريق التعبير عن أفكاره ومضامينه ومواقفه سعى إلى استعمال التكنولوجيا، لكي تكون كأداة من أدوات الفعل الإبداعي كونها فاتحة لفضاءات تفكير جديدة تمكن المسرح من زيادة زخم خطاباته، وكفاءاتها في خلق مستويات تواصل عذبة واعية ولا واعية عبر ما توفره تكنولوجيا التقنيات الرقمية من مجموعة من الأدوات والمعارف والمهارات اللازمة لتحقيق إنجاز معين ممن تشكل أسس أو قواعد التكنولوجيا،

عواطف - مشاعر- أحاسيس) .

وأعطيت الكلمة للكاتب والمخرج المسرحي مجدي مرعي فقال :

إن مسرح الطفل في الآونة الأخيرة بات يعتمد بدرجة كبيرة على التطور والتقدم التكنولوجي والتقني في عملية التجسيد الفني، فالأطفال بطبيعتهم يتعاملون مع الأشياء حسيًا، شرط أن يكون ذلك مدعاة للإبهار والإثارة والتشويق، سواءً أكانت هذه العناصر بصرية أم حركية أم سمعية، وهذه الوسائل تسهم بدورها بإبصال الأفكار والمعاني والأهداف عن طريق التوظيف (التكنولوجي) للمكونات البصرية على وجه الخصوص كونها مداخل لإثارة انبهاه الأطفال وخلق استمرارية التواصل مع مجريات المسرحية على أن تكون هذه التقنيات الحديثة ذات نتائج إيجابية، بالإضافة الرقمية والأجهزة والمعدات الحديثة وتطور الهيرسات ودخول أشعة الليزر ومضخمات ومكبرات الصوت المجسمة، والحصول على الخدع والمؤثرات البصرية والسمعية وتوظيف الديكورات والمناظر الرقمية التي تظافت كلها من أجل الارتقاء الجمالي للعرض المسرحي الذي يستهدف جمهور الأطفال هذا كما تعتبر (السينوغرافيا) واحدة من أكثر العناصر التي تطرأ عليها تغيرات وتحسينات تكنولوجية وتقنية وهي بذات الوقت تشغل فكر المخرج كونها تمكن المتفرج الصغير من التفاعل والتعاطف مع مجريات العرض، وهذا ما يحتاج إلى خلق فضاء مسرحي يأخذ الطفل إلى عوالم ساحرة مليئة بالكتل والتكوينات والألوان الزاهية والبراقة، والتي إن غابت أصيب العمل بالرتابة والملل، فقطع الديكور والعناصر الأخرى، يجب أن تكون في علاقة مع الفضاء ومع بعضها البعض كي يصبح له معنى ومغزى.... وتصبح القطعة الديكورية لا تعبر عن ذاتها فقط بل تصبح شعارا لعالم المسرحية المختفي لشيء كامن في الخلف يتضافر مع كلمات الممثل والدراما، وقوة التزييب وملامته سيحملان مغزى يزيد على المعنى الظاهري فضلا عما يحملانه من إحساس بالجمال والسلطة هذا في حال استخدام القطع والمناظر والديكورات المجسمة ..أما في الوقت الراهن فبالإمكان استخدام وتوظيف كل هذه المكونات بشكل افتراضي بواسطة استخدام بعض الأجهزة مثل جهاز (الداتا

تلعب المعطيات الدرامية وعناصر العرض المختلفة ومنها الرقمنة التكنولوجية دورا هاما في عرض قيم جمالية محفزه لخيال وإدراك المشاهد الصغير بمختلف أعمارهم منها : الإبهار وعناصر الصورة المرئية المبتكرة والمحتوية على عناصر الفن الحركي وما ينتج عنها من إضاءة وخدع مسرحية لتقديم رؤى إبداعية حديثة تواكب العروض العالمية.

وتم فتح باب المناقشة وفي مداخلة لكاتب هذه السطور قال :
في القرن الماضي وفي عقدي الثمانينات والتسعينيات كانت تقدم العروض المسرحية للقطاع الخاص ويتناقلها الجمهور عن طريق أشرطة الفيديو نظر لارتفاع أسعار التذكرة وعدم قدرته على مشاهدة العرض المسرحي داخل قاعات العرض، وكان يطلق على هذه العروض العرض المعلب، وحاليا يحاول البعض باستخدام التقنيات الرقمية تلفزة العروض والترويج لذلك ولكنني أقول أن الجمهور جزء أصيل من مقومات العرض المسرحي حيث أنه يتفاعل مع ما يشاهده على خشبة المسرح، كما أن المتلقي يشاهد العرض عن طريق وسيط مرئي فرضه عليه مخرج العرض أما في مكان العرض يشاهد كل ما يقدم بحرية تامة . ولذلك لابد من استخدام التقنيات الرقمية لجذب المتلقي الي قاعات العرض المسرحي، مع الوضع في الاعتبار بأن النص الدرامي هو الأساس الذي يبنى عليه العرض المسرحي .

وقالت الأستاذة فاطمة فؤاد :

أنها تشكر كل المتحدثين وإنها استفادت بما قدم من ورقات بحثية وتتمني أن ينفذ ما قاله الدكتور مختار وتتمني أن تزيد العروض المسرحية التي تستخدم التقنيات الرقمية، وتقديم أعمال تحارب ما يقدم من فن يطمس هويتنا وثقافتنا، وإقني أن تعود الحركة النقدية بشكل حقيقي بعيد عن المحاباة التي يقدمها بعض النقاد . وكذلك إعادة النظر في المؤسسة الرقابة ويكون الرقيب مؤهلا علميا ومواكبا للعصر .

وفي مداخلة قال الدكتور سعد أن الأدب الرقمي هو تطور بأن أصبحت القصة توضع بها نقاط معينة وتأخذ الطفل إلى مكان آخر، صورة أو موسيقى أو إضافات أخرى ثم تحولت إلى تفاعلية وضرب مثال بذات الرداء الأحمر وأليس فاقدة الروح .

وقال الدكتور أشرف قادوس أن مركز بحوث أدب الطفل ضمن نشاطه النص الدرامي المقدم للمسرح وليس العرض، ولكن الملتي تعرض لمسرح الطفل النص والعرض فأقول أنه توجد صعوبات لا يشعر بها إلا المبدعين القائمين على فنون الطفل، ولا يعرف بها الطفل نفسه أو القائمين على الأنشطة بشكل عام، حيث أن الميزانيات توزع على كل الأنشطة وبالتالي تكون المبالغ الخاصة بالنشاط المسرحي زهيدة جدا، ولذلك لابد من التعاون بين المؤسسات الحكومية والمجتمع المدني لتدبير النفقات فعلى سبيل المثال توجد مدارس بها مسارح وطلاب وتحتاج إلى مدرب وبعض التكاليف لإنتاج محتويات جيدة .

وأختتم الشاعر أحمد سويلم الملتي وقال: لابد من وجود جهة تتبنى الإنفاق على مسرح الطفل وقناة للطفل ولديها إرادة على تكلفة المحتوى المنتج للطفل لمواجهة التطورات والتقنيات التكنولوجية حتى نستطيع تنشئة طفل لديه وعي .

جمال الفيشاوي



عن الواقع الافتراضي والتعايش مع البيئة الافتراضي .

وانتقل الحديث للأستاذ محمد جمال الدين أمين فقال :

في ظل الثورة المعلوماتية والتكنولوجيا لن تكون العروض المسرحية المعروضة بالشكل التقليدي تتناسب مع طفل اليوم أمام الزحف المعلوماتي والتجليات الجديدة عبر الشاشات والتي استطاعت أن تأخذ الطفل من بين أيدينا لعوالم أخرى، عوالم لا بداية ولا نهاية لها تستقطبه وتستجيب لحاجاته المختلفة وتسحره بالمعطيات الفياضة وعليه أصبحت الحاجة الماسة لاستغلال الثورة التكنولوجية في تقديم رؤى جديدة تعتمد على توظيف التقنيات الرقمية الجديدة وتوظيفها في العروض المسرحية المقدمة للطفل .

من خلال الفن الحركي وهو علم يعني دراسة الحركة بغض النظر عن المسبب لها وهو يعنى بالفن الذي يشتمل على الحركة الفعلية أو الحركة الظاهرية وتجتمع خصائص أدب الطفل في ظل التحولات التكنولوجية الرقمية جميعا فيما يقدمه الفن الحركي في العروض المسرحية للطفل اليوم.

على المستوى اللغوي تعد الكلمة هي المكون الأساسي في عروض مسرح الطفل .

واليوم لابد من استخدام التقنية الرقمية للتوافق بين الخطاب اللغوي وبين لغة الصورة بوصفها نصا موازيا مجسدا للكلمة، حيث أن حاسة البصر تعد أقوى الحواس في التقاط الشفرات واكتساب المعلومات التي يتفاعل معها الطفل .



وأن ظهور العالم الرقمي يعد من الإنجازات الفاعلة والمتفاعلة مع العرض المسرحي والتي تدفع بمكوناته إلى الأمام من حيث التوظيف والجمال، وكل هذا التحديث في التقنيات انعكس بشكل مباشر، أو غير مباشر على جميع قطاعات الفن والثقافة، الأمر الذي سيجعل من العرض المسرحي وخاصة مسرح الطفل متفاعلا مع هذه المتغيرات الرقمية من أجل صناعة سينوغرافيا تستطيع أن تصنع الدهشة البصرية بما يحتاجه المتلقي في العرض المسرحي الجديد، واستفاد مسرح الطفل من التقنية الحديثة والمتمثلة بالتكنولوجيا الرقمية بشكل جيد، وذلك عن طريق المزوجة بالعمل بين برمجيات الكمبيوتر، وسينوغرافيا العرض المسرحي ولا سيما على المستوى الحسي والبصري، فأطلق على المسرح الذي يتعامل مع هذه التقنيات وبحسب استعماله لهذه التكنولوجيا الرقمية وبرمجياته بالمسرح الرقمي أو المسرح الافتراضي، ولأجل إخراج عرض مسرحي رقمي أو افتراضي كان لا بد من إنتاج بيئة للواقع الافتراضي، وهذا يحتاج إلى تهيئة برامج (Software) قادرة على إنتاج بيئة للواقع الافتراضي يمكن التحرك داخلها بصريا إذ تستطيع خلق تعايش واندماج مع هذه البيئات الافتراضية، وتحويله إلى بيئة تعطينا إحساسا بالحقيقة والواقعية، ومُضافاً إلى أنه لا بُد من توافر الممثلين الافتراضيين أو الرقميين وهم شخصيات وهمية يتم التحكم بهم من خلال برامج يديرها أشخاص ذوو خبرة ودراية ببرمجيات الكمبيوتر، وبعد هذا كان لابد من التحدث



بين الماضي والحاضر

«زقاق المدق» في عيون النقاد

محفوظ بنفس التركيبة مشيراً إلى بعض الشخصيات ك شخصية (حميدة) قائلاً إنها شخصية محورية بالغه الصعوبة وقدم مقارنه لها بين حميدة في رواية نجيب محفوظ واضح أن الفرق بينهما في تركيبة الشخصية ماين فتاه عديمة المشاعر ليس لها قلب وبداخلها رفض لمجتمعها وبين حميدة في النص الذي كتبه محمد الصواف وقدم له معالجة بسيطة حتي لا يخرج عن مضمون محفوظ وفي الوقت ذاته خرجت من فكرة الشر المطلق بالإضافة إلى الأداء الأكثر من رائع للفنانة الكبيرة دنيا عبد العزيز وأيضاً شخصية (فرج) فهي شخصية لا يمكن أن نتقبلها أو نتصالح معها في رواية محفوظ ولكن بأداء الفنان مجدي فكري الذي قام بهذه الشخصية وادي الدور بإبداع وأيضاً كتابه الصواف والرؤية الاستعراضية لعادل عبدة جعلت الشخصية مقبولة أن يتم عرضها في مسرحية استعراضية غنائية وعن شخصية (زيطه) الذي قام بها الفنان الشاب مراد فكري ف زيطه هي شخصية مكروها منذ البداية في رواية محفوظ وهي أقرب لشخصية دواهي في فيلم جعلوني مجرماً للفنانة الكبيرة نجمة إبراهيم ولكن معالجة الصواف في كتابته لهذه الشخصية أظهر فقط جزء بسيط من الشر الذي بداخله من خلال الفتونه حتي يتماشى مع التيمة الخفيفة للعرض اختلف بهجت مع الصواف في جزئيه واحدة وهو إصراره علي أن يأخذ في هذا النص جميع شخصيات نجيب محفوظ فهو يري أن شخصية حميدة هي الخط الرئيسي للعرض وهناك شخصيتين حوالها من القوام الأساسي وهم عباس الحلو وفرج ف شخص حب رومانسي ملئ بالمشاعر والآخر استغلها الاستغلال الأمثل لتببع نفسها مقابل أن تحقق طموحاتها وكان يجب اختصار بعض الشخصيات

أشاد صادق ب المخرج عادل عبدة لاختيار الممثلين وتوظيفهم بشكل أكثر من رائع ولديه من الحلول الكثيرة لإدراك المواقف المفاجأة مثل اعتذار ممثل عن العمل ف اختياره للبديل بعين المبدع لا تنقص من نجاح العرض بصفة عامة وبالذات بصفه خاصة وفي السياق ذاته رأي صادق أن المخرج كان من الممكن أن يستعين بمصمم استعراضات حتي يتفرغ فقط للعملية الإخراجية ولكن فضل أن يقوم بها ليكون الاستعراض من نسيج العمل وليس فقط مجرد صورة جمالية .

بينما بدء الناقد محمد بهجت حديثه عن النص الروائي الأصلي للأديب الكبير نجيب محفوظ « زقاق المدق » وتاريخ صدورها ١٩٤٧ تزامنا مع الاحتفال الإنجليزي علي مصر أو ما سميت (زوراً) بالحماية الإنجليزية وكانت الرواية في مضمونها تقاوم الاستعمار في توقيت صعب متفقاً مع الفنان ياسر صادق في أن شخصية (حميدة) التي تقوم بها الفنانة دنيا عبد العزيز هي رمز للوطن الملسوب الذي أصبح في يد عساكر الإنجليز بسبب أعداء الوطن والخونه أضاف بهجت أن هذا التأثير بالغ الأهمية مشيراً إلى شخصية (المعلم كرشه) الذي كان بطلا من أبطال ثورة ١٩١٩ ثم تحول تماماً إلي النقيض وأصبح شخصية مكروها بشكل كبير تتمثل في تاجر مخدرات وفتوه وبلطجي وشاذ جنسيا أوضح بهجت أن هذا النص الروائي تحول إلي فيلم سينمائي علي يد احد عباقرة التأليف وهو سعد الدين وهبه ثم تحول إلى مسرحيه وفي عام ١٩٩٥ تحول إلي فيلم ميكسيكي ل(سلمي حايك) لان روايات نجيب محفوظ من الممكن جدا أن يمثل مجتمعات أخرى مثل المكسيك وإيران وغيرها وعن المؤلف محمد الصواف يري بهجت أنه ابدع في تحول بعض الشخصيات في رواية نجيب محفوظ إلي شخصيات تصلح في عرض استعراضي غنائي لأنه من المستحيل أن تقدم شخصيات نجيب

في تناول جديد للدراسات النقدية التي تقدم من خلال المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية برئاسة الفنان ياسر صادق أقام المركز يوم السبت الماضي دراسة نقدية حول العرض المسرحي «زقاق المدق» وذلك بمقر المركز بحي الزمالك العرض إنتاج مسرح البالون التابع للبيت الفني للفنون الشعبية زقاق المدق بطولة دنيا عبد العزيز، بهاء ثروت، بثينة رشوان، مجدي فكري، سيد جبر، حسان العربي، كريم الحسيني، مراد فكري، احمد صادق، عبدالله سعد، سيد عبد الرحمن، شمس، هاني عبد الهادي، عبد الرحمن عزت، عصام مصطفى، احمد شومان، محمد النوبي، ابراهيم غنام، صابر عبدالله، محمد زينهم، احمد مصطفى، ياسر يني، سارة مصطفى،

تحدث في هذه الدراسة النقدية المؤرخ المسرحي والناقد عمرو دواره والكاآب والشاعر محمد بهجت وحضور كوكبة كبيرة من صناع العمل علي رأسهم المخرج عادل عبدة مخرج العمل ورئيس البيت الفني للفنون الشعبية والكاآب محمد الصواف ومن أبطال العرض الفنانة دنيا عبد العزيز، مجدي فكري، حسان العربي، مراد فكري، كريم الحسيني ، وعدد من الصحفيين والإعلاميين أدار الندوة الفنان الكبير ياسر صادق ورئيس المركز القومي للمسرح

قدم صادق في البداية نبذة عن الدراسة النقدية وقال إن المركز يوثق هذه الدراسات في مجلة المسرح وكتاب التوثيق الموسمي حتي يستفد منها الكثير من المسرحيين.

وعن العرض قال أننا أمام حالة إبداعية دسمة بها كل أنواع الإبداع سواء علي المستوى النص والإخراج والتمثيل مضيفاً أن المخرج عادل عبدة قدم لنا عرضاً محكم ومنضبط فنياً به العديد من ألوان المتعة وذلك عن طريق نصوصاً قوياً للرائع نجيب محفوظ به روح محفوظ والذي أعده وأبدع فيه الكاآب محمد الصواف



ما يحدث علي خشبة المسرح وبالتالي هذا هو التحدي الذي نجح فيه الدكتور عادل عبدة مخرج العرض الذي أعاد اكتشاف بعض النجوم مرة أخرى علي سبيل المثال الفنان سيد جبر الذي قام بدور القهوجي هو نفس الدور قام به في عروض أخرى إلا أنه هذه المرة يقدمه بشكل مختلف تماماً وعن الفنانة دنيا عبد العزيز بطله العرض قال أن من شاهدها في ثوبها الجديد (شخصية حميدة) أكد أن لدينا النجمة شيريهان جديده نجمة الفوايزر والاستعراض متطرقا لكريم الحسيني الذي أشاد بتميزه في جميع أعماله السابقة عامه وبصفه خاصه هذا العرض المسرحي مؤكداً أن كل هذا التميز يحسب لمخرج العرض الذي أعاد اكتشاف هؤلاء النجوم في عرض مكتمل العناصر

وفي السياق ذاته أشاد عبدة بكل أبطال العمل اللذين تفوقوا علي أنفسهم وعلي رأسهم الفنانة بثينة رشوان .

تحدث أيضاً المخرج عادل عبدة مشيدا بالتنظيم من قبل المركز القومي للمسرح برئاسة الفنان ياسر صادق بهذه الدراسة النقدية وقدم التحية لكل للسادة الحضور وأبطال العمل وقال علي الرغم من أن الاستعراضات هي مجهود مضاعف بجانب عملي كمخرج وكنت أستطيع الاستعانة بمصمم استعراضات كما أشار زميله ياسر صادق إلا أنه استمتع بكل مجهود يبذل من أجل أن يخرج العمل بالصورة الأمثل وان تكون الأغاني والاستعراضات مكمله للبناء الدرامي ومن نسج العمل أوضح عبده أنه اشتغل بأكثر من بعد علي مستوي الديكور والتقنيات الحديثة للشاشات والمشاهد السينمائية والمشاهد المصورة مشيراً أيضاً إلى حركة الممثلين كان هناك أكثر من مستوى للحركة ليتماشى مع وضعية الشاشة لتعطي عمق أكبر، مختتما حديثه بأن الله عز وجل وفقهم وتحقق النجاح. بينما مؤلف النص الكاتب والشاعر محمد الصواف قال إنه سعيد بالتعاون مع عادل عبدة مخرج العرض مؤكداً أن هذا النص إذا أسند إلي مخرج آخر ليخرجه لم يكون بهذا الشكل الرائع وعن النقد الذي واجه العرض سواء بالسلب أو بالإيجاب منذ افتتاحه يضيف لنا ولا ينقص شيئاً موضحاً في هذا الأمر أن كل ناقد يكتب عن العرض من وجهه نظر مختلفه فهناك من أشاد وهناك من انتقد ولا بد أن يعلم الفنان أن دورة قد انتهت عندما أبدع واخلص في عمله وأشار إلي موقف النجمة دنيا عبد العزيز عندما تعرضت لوعكة صحية أثناء العرض في الإسكندرية وكانت تعليمات الطبيب المعالج الراحة لمدة لا تقل عن شهر ولكنها أصرت أن تتحمل علي نفسها وتستكمل ليالي العرض المتبقية لإحساسها بالمسؤولية التي تقع علي عاتقها كـ «بطلة العمل»

محمود عبد العزيز



بالحديث عن ثلاثيه نجيب محفوظ وقال إن الجميع يعرف جيداً الثلاثية وهي (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) ولكن ما لا يعلمه الكثير أن هناك ثلاثيه متوازية أيضاً لنجيب محفوظ وهي (خان الخليلي، زقاق المدق، بداية ونهاية) بدأ الكتابة فيهم عام ١٩٤٠ حتي ١٩٤٣ بغض النظر عن تاريخ نشرهم وعن زقاق المدق لنجيب محفوظ قال دواره أن محفوظ وصف الحارة بكل تفاصيلها من خلال تقديم شخصيات مصريه أصيلة وشرح النفس البشرية ورسم بورتريه لكل شخصية بوضوح والأبعاد التي

درسناها كالأبعاد النفسية والاجتماعية تابع دواره عندما قرأت هذا النص منذ أربع سنوات تنبأت بنجاحه ولكن لمسات المخرج عادل عبدة أضافت له نجاحاً أكبر برؤيته الإخراجية والاستعراضية أشاد أيضاً دواره بالكاتب محمد الصواف وذكاه في معالجته للنص بشكل يصلح أن يناقش القضايا الحالية مثل المخدرات التي يحاربنا محمد العدو الصهيوني والتزوير في الانتخابات وقضايا أخرى أخلاقية مقارنة بنص نجيب محفوظ الذي كان يناقش قضية الاستعمار والاحتلال أكثر من القضايا الأخرى دون التغير في البنية الدرامية الأساسية للنص

وعن أبطال العرض المسرحي زقاق المدق قال إنه كان تحدياً كبيراً لكل عناصر العمل علي الرغم من وجود اسم نجيب محفوظ في البداية ومؤلف وشاعر متميز ومخرج كبير إلا أن المتلقي عند مشاهدة المسرحية لابد وأن يقوم بالمقارنة بين الفيلم وبين

التي أعطت مساحة للإطالة في بعض المشاهد

أشاد بهجت بذكاء مهندس الديكور محمد الغرباوي لاستخدامه التقنيات الحديثة والمختلفة ك شاشات العرض في عمق المسرح واستخدام وحدات قلبه علي جانبي المسرح حتي يعطي المتلقي إحساس الحارة بكل تفاصيلها

وفي منزل فرج تري مكانا يصل إلى غرفه يظهر بها سرير ليدل علي سقوط حميده في هذا البئر دون اللجوء إلي مشهد لا يتقبله مجتمعنا وهذا أيضاً ذكاء كبير من الغرباوي

وقبل أن يختتم بهجت دراسته النقدية أشاد بالفنان عادل عبدة مخرج العرض لتوظيفه الجيد لكل هؤلاء الممثلين بشكل أكثر من رائع متحدثاً عن اختياره للشباب (عمار) وتوظيفه بصفة خاصة فهو فنان من ذوي الهمم فقد أدهشني إبداعه واندماجه في العمل وعلي الرغم من أنها شخصية مستحدثة في هذا النص لأنه ليس موجوداً في رواية محفوظ فأصبح له دوراً كبيراً من خلال عادل عبدة كما أشاد بكل نجوم العرض

أما المؤرخ المسرحي والكاتب عمرو دواره فقد عبر عن سعادته بعودة المسرح الغنائي الاستعراضي مشيدا بدور الفنان عادل عبدة ليس فقط كمخرج للعرض المسرحي «زقاق المدق» بل لإدارته للقطاع ككل وعودة الحياة للفنون الشعبية مرة أخرى بعد أن حاول البعض ولكنهم لم يستطيعوا النهوض بالقطاع كما فعل عبدة بدأ دواره حديثه في دراسته النقدية عن زقاق المدق





رئيس المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية

ياسر صادق: نستقبل ٢٠٢٢ بإمكانات غير مسبوقه ونخط طموحة



خطة طموحة يستعد بها المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية لعام ٢٠٢٢، حيث يعمل المركز على قدم وساق لتطوير جميع أقسامه وفعالياته، وفي هذا الصدد قال رئيس المركز الفنان ياسر صادق: تنقسم خطتنا بالمركز لأكثر من شق ففيما يخص مجال النشر هناك استمرارية لصدور مجلة المسرح وهو شيء هام جدا ودايما أحرص على أن يكون القائمين على المجلة من المركز، وقد كان لدينا عجز في القائمين على الإخراج الفني والجرافيك واستعنا بعاملين من خارج الوزارة، ولكننا انتدبنا السيدة هديل مزمل من قطاع الفنون التشكيلية وهي التي تقوم بأعمال التنفيذ والإخراج الفني لمجلة المسرح وهي أيضا المشرفة على الإدارة العامة للمتحف الذي يعد أحد الأوجه الهامة في المركز، التي نحرص على الاهتمام بها، كذلك لدينا مجلة فنون للموسيقى والفنون الشعبية.

أصدرنا منذ ١٥ يوما كتابا عن التراث المسرحي لعام ١٩٢٦، ١٩٢٧ وذلك ثلاثة أشهر وهو ما يمثل جهدا كبيرا، وقد تم تجميع واستعراض ما تم عرضه على المسرح المصري في هذه الفترة، وتحت الطبع كتاب عن التوثيق المسرحي لموسم ٢٠٠٨ حتى ٢٠١١ وقد قمنا بهذا التقسيم لنتمكن من مواكبة السنوات بشكل منتظم، وسنقوم بالتوثيق للمسرح منذ ٢٠١١ وحتى ٢٠١٦ ونستعرض المناخ الاجتماعي والسياسي لهذه الحقبة في المسرح المصري ويقوم بتقديم ومراجعته الكتاب د. عمرو دودة ويتم طبعه الشهر القادم، بالإضافة إلى كتابين آخرين في مجال الموسيقى والفنون الشعبية، منها كتاب عن الأضرحة والمقامات في مصر والتاريخ الفاطمية ولا يزال تحت الدراسة؛ لأن هناك لجنة قراءة متخصصة من كبار الأساتذة ستقوم بمراجعته وفور إجازته سنقوم بطبعه.

وهناك أيضا الشق الخاص بالتكريم وعنه قال رئيس المركز: قمنا بالتجهيز لعدد من التكريمات ومنها تكريم الفنان فاروق فلوكس حيث يتم إعداد فيلم تسجيلي عنه وكتاب عن مسيرته الفنية، وكذلك كتاب عن الفنان الراحل عبد المنعم إبراهيم والفنانة شادية، ولدينا طفرة كبيرة في الأفلام التسجيلية عن الرواد وبناء على توجيهات معالي د. إيناس عبد الدايم سيكون التوثيق على كفاءة عالية، وقد قمنا بشراء كاميرات جديدة ولدينا ٨ كاميرات على أعلى مستوى من الجودة والكفاءة ووحدتين للمونتاج، كما نقوم بالتوثيق لجميع العروض المسرحية والفعاليات بتصويرها ونقلها وعمل مونتاج لها ثم نحفظ بها في المكتبة السمعية والبصرية لتصبح جاهزة للعرض، ولدينا خطة طموحة نحو تسويق هذه الأعمال، إذ إنها قدمت بمستوى احترافي جيد وهو ما يسمح بعرضها في مشروع لازال قيد الدراسة مع الجهات المنتجة سواء البيت الفني للمسرح أو البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية، ونقوم الآن بدراسة لتسويق هذه الأعمال بالإضافة إلى الأفلام التسجيلية المقدمة عن الرواد والتي كانت تنفذ سابقا بشكل غير احترافي، ولكننا بدأنا بالاستعانة بمخرجين متخصصين سواء من التلفزيون المصري أو من خريجي معهد السينما أو المركز القومي للسينما ومصورين محترفين، وخلال عام ٢٠٢١ قمنا بعمل ٤ أفلام عن النجمة شويكار والنجم محمود يس والفنان فاروق فلوكس والفنانة فتحية العسال، ونعد فيلما عن السيناريست كرم النجار وتحت الطبع كتاب خاص لتكريمه ولدينا خطة تكريمات واسعة للأحياء والمنتقلين من رواد ورموز الفن المصري.

والفنان ياسر صادق قال أيضا: لدينا شق آخر خاص بالفنون الشعبية والرحلات البحثية، وكانت هذه الرحلات متوقفة بسبب الجائحة ولكننا بدأنا نستعيدها وسنبدأ في الاتجاه لكل ربوع مصر لتجميع مادة من الفلكلور المصري، فلدينا رحلة لسيناء وصعيد مصر لتجميع مادة فلكلورية عن طقوس الموالد والسبوع كذلك لدينا الشق

أما عن الفرقة الموسيقية التابعة للمركز فقال: لدينا فرقة موسيقية على أعلى مستوى تضم متخصصين من أمهر العازفين والمطربين والمطربات من الباحثين وكان يتم الاستعانة بهم في فترات متباعدة، وعندما توليت رئاسة المركز أدركت قيمتهم الفنية العظيمة، وأنه يجب أن يكون لهم تعامل خاص وقد بذلت جهدا كبيرا في استعادتهم، وكان أغلبهم قد حصلوا على إجازة بدون راتب، وبدأنا عمل هيكل خاص بالفرقة ومواعيد للبروفات والحضور والانصراف وقدمنا أكثر من حفلة على أعلى مستوى وتم تصويرها وقدمنا عروضاً مباعه وأصبحت تدر دخلا للمركز ومن ضمن الفعاليات التي شاركت بها الفرقة افتتاح قناة السويس، ونحن في طور إحياء ليالي الربيع مرة أخرى بالاشتراك مع البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية برئاسة المخرج د. عادل عبده.

تابع صادق: كذلك استحدثنا أجهزة للصوت مهمة وبدأنا في استخدامها في أكثر من مكان من بينها مسرح الساحة عندما نشترك مع قطاع الإنتاج الثقافي في إحياء بعض الفعاليات وقد كانت وزيرة الثقافة داعمة لهذا الأمر وكذلك الأستاذ خالد جلال رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي الذي كان يشرف على هذه الحفلات بشكل مستمر، وقدمنا أكثر من حفلة مشتركة مع القطاع ومنها "هل هلاك" في شهر رمضان الكريم، و يبنثق من هذه الفرقة الموسيقية فرق صغيرة وألوان موسيقية مختلفة فلدينا لون شعبي قدمته الفنانة فاطمة عادل التي قدمت حفلات على أعلى مستوى منها حفلة في حي الأسمرات في إطار تعاون بيننا وبين الثقافة الجماهيرية في إطار نشر الفن المصري في ربوع الجمهورية، وكذلك قدمنا حفلة خاصة بمناسبة عام مصر وتونس حضرتها المستشارية التونسية وقدمنا بها السيرة الهلالية وقدمته الفنانة فاطمة عادل في مركز الهناجر، وتم إرسال السي دي للسفارة التونسية وتقوم الفرقة حاليا بالأعداد للاحتفال بذكرى الفنان الراحل عبد الحليم حافظ.

وعن خطة الدراسات النقدية الفترة المقبلة أنهى حديثه بالقول: نخطط لعمل دراسات نقدية لعروض "زقاق المدق" للمخرج د. عادل عبده، "حلم جميل" للمخرج إسلام إمام وهناك عروض توقفت كانت ضمن خطة الدراسات النقدية ومع عودتها سيتم عمل ندوات نقدية لها.

رنا رأفت

المتحفي وهو في غاية الأهمية، فالمتحف كان إدارة ضمن إدارات المركز، أنشئ المركز عام ١٩٨٠ وألحقت به الإدارة الخاصة بالمتحف عام ١٩٨١ وتم إضافة إدارة باسمه وتم جلب بعض المقتنيات الهامة، ومنذ فترة تصل لأكثر من عشرين عاما لم تدخل مقتنيات حديثة للمتحف، كان لدينا مجموعة من المقتنيات ولكنها لا تكفي لإقامة مشروع المتحف فوجهت وزيرة الثقافة بضرورة تعظيم دور المتحف مع ضرورة طرح هذه المقتنيات للجمهور لتصبح إضافة ثقافية للجمهور؛ ولذلك قمنا بالتفكير في فكرة المتاحف الصغيرة والأجنحة التي تقام في المسارح حتى تتمكن من طرح بعض المقتنيات لدينا سواء ملابس للفنانين أو المقتنيات الخاصة بالمسرح الذي يقام به الجناح.

أضاف صادق: بدأنا عمل بروتوكول تعاون مع جمعية "أبناء الفنانين" برئاسة رئيس مجلس الإدارة المستشار ماضي توفيق الدفن وبدأنا في جمع المقتنيات وقمنا بجمع أكثر من ٣٦ شخصية وهو ما يوازي ٣ أضعاف ما كان موجودا بالمركز، وقد حصلنا على مقتنيات النجوم الراحلين والرموز من الأحياء على سبيل المثال الفنانة سميحة أيوب والفنانة مديحة حمدي والفنانة سميرة عبد العزيز والفنانة مشيرة إسماعيل والفنان آمال رمزي والفنانة صفاء أبو السعود، ومن الراحلين الفنان محمود الجندى والفنان سيد زيان وغيرهم وكذلك رموز السيرك الفنان محمد الحلو، ومحاسن الحلو، وإبراهيم الحلو، ونعيمة عاكف وغيرهم، ولذلك لدينا جناحين في السيرك لكثرة مقتنياته، فالجناح يعطى صورة مصغرة للمتحف وي طرح على الجماهير التاريخ الفني للمكان ورواده ولدينا شاشة في كل متحف تستعرض تاريخ خشبة المسرح والمديرين المتعاقبين عليها، وقد وجهت وزيرة الثقافة إلى أن يتم تدعيم هذا الأمر في جميع مسارح مصر، وقد قمنا بالتعاون مع الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة المخرج هشام عطوه لعمل جناح متحف للمركز في قصر الثقافة الكبير في عاصمة كل محافظة، فلكل محافظة رموزها سواء من ممثلين لم يجدوا القدر الكافي من الشهرة أو رموز ذاع سيطها، وهذا الأمر سينطبق على المسرح والموسيقى والفنون الشعبية وهو ما سيشعر رواد قصور الثقافة بحالة من حالات الانتماء لروادهم ورموزهم، كما أن هذه المتاحف لها شق تسويقي لإصدارات المركز.

أضاف: كذلك تقدمنا مشروع كبير تحت مسمى "متحف الفن المصري" وهو مشروع قومي تضعه وزيرة الثقافة في أولوياتها ويحتاج إلى ميزانية ضخمة.

مع افتتاح معرض القاهرة الدولي للكتاب

هل يعاني النص المسرحي أزمة نشر.. ولماذا؟



يعتبر المسرح هو العمود الفقري للفن، لذلك أطلق عليه "أبو الفنون"، فهو أول أشكال الإبداع التي عرفها الإنسان، والبناء المسرحي والفني بشكل عام يعتمد في أساسه على النص "الورق" في المقام الأول، فهو الذي يبنى عليه كل أركان وعناصر العمل، وتزامنا مع فتح معرض القاهرة الدولي للكتاب أبوابه لاستقبال زائريه ومحبي القراءة، ومع تنوع الكتب والأعمال المقدمة في المعرض، مازالت فكرة طباعة النصوص المسرحية وإصدارها في كتب مقروءة أمر يكاد يكون مقتصرًا على الهيئات الحكومية المختصة بذلك، حول نشر النصوص المسرحية، أجرت "مسرحنا" استطلاع رأي مع العديد من المسرحيين ودور النشر الخاصة.

إيناس العيسوي

رشا عبد المنعم: الترويج لمقولة المسرح هو

العرض فقط أضرت بمقروئية النصوص

أحدث الكتابات المسرحية، وذلك للعديد من الأسباب منها، صنع أساس ثقافي ومعرفي للقارئ بشكل عام، وحفظ التراث المسرحي من الضياع، كما أن النشر أصبح بمثابة حفظ وتوثيق من قبل الكاتب لأعماله دون أن يسطو أحد على أفكاره، وفي حالة السطو على أفكار منشورة في كتاب حاصل على ترقيم محلي ودولي، بالتأكد يُحاسب هذا المنتحل. ولدي ملحوظة، هي أن هناك العديد من دور النشر الخاصة لا ترغب أو ربما ترفض نشر النصوص المسرحية، أو تنشرها بشكل قليل جدًا، لأنهم يرون أنها ليس لها رواج عند القارئ، القارئ الآن يبحث عن الرواية ثم القصة ثم الشعر.

وتابعت "البيلي": بالتأكد أنا مع نشر النصوص المسرحية في كتب للتوثيق لأننا نضع قاعدة للقارئ، ونحن لا نخترع ذلك، فمن عهد الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، والنصوص المسرحية كانت تُطبع، وسور الأزيكية يجعلنا نعيد اكتشاف التراث، وهناك العديد من المسرحيات المهمة، نحتاج لتكثيف النشر، وأن تكثف دور النشر الحكومية مثل الهيئة العامة للكتاب والهيئة العامة لقصور الثقافة

الشعر، وفي آخر القائمة يأتي المسرح. هناك قلة يتشجعون وينشرون المسرح، ولكنهم يبحثون في المقام الأول عن الأسماء المشهورة جدًا في هذا المجال، من أجل التسويق، وربما يقبل الجمهور على الكتاب المسرحي. هناك احتياج شديد جدًا للمسرحية المقروءة، في المعاهد المتخصصة وأقسام المسرح والفرق المسرحية في الجامعات، لاختيار المسرحيات الجيدة، وتقديمها على خشبة المسرح. نحتاج لطريقة جديدة ومختلفة لتسويق المسرحيات المقروءة، وكيف نصل للفئات المستهدفة من ذلك. المسرحيات المقروءة ستجعل المخرجين لديهم اختيارات أكثر، يستطيعون أن يختاروا من بين أكثر من نص مصري مرتبط بواقعه المحلي والاجتماعي، وما يناسب رؤيتهم وما يرغبون في طرحه من أفكار.

نص أدبي

وقالت الكاتبة صفاء البيلي: النص المسرحي نص أدبي، بمعنى أن من حق القارئ أن يقرأ الأعمال المسرحية المكتوبة، مثلها مثل الرواية والقصة والشعر وكل الآداب، من حق القارئ العادي أن يتطلع على

البداية كانت مع الكاتبة رشا عبد المنعم التي قالت: كتابة المسرح مازالت موجودة، وهناك عدد كبير من كتاب المسرح المهمين، وهناك دليل واضح على ذلك، أننا نستطيع أن نرصد بسهولة أعداد الذين يتقدمون للمسابقات، ويحصلون العديد من الجوائز. عدد النصوص المسرحية تكشف أن لدينا ثروة على مستوى أعداد كتاب المسرح ونصوص تستحق التواجد وبقوة، ولكن هناك أزمة كبيرة وقديمة متعلقة بفكرة نشر المسرح. هناك اعتقاد تم ترويجه أن المسرح للعرض وليس للقراءة، وللأسف هذه الفكرة جعلت سوق المسرحية ضعيف على مستوى التداول. هل الجمهور لا يقرأ المسرح؟ الحقيقة إن مع مسرح توفيق الحكيم ويوسف إدريس، كان هناك أفراد يقرأون المسرح، ولكن ترويج فكرة أن المسرح لا يُقرأ سبب ضررًا كبيرًا للرواية المسرحية وتسويقها، بالإضافة إلى أن المنافذ أو السلاسل المتواجدة في الدولة المتعلقة بالمسرح ليست كثيرة، هناك سلسلة في الهيئة العامة لقصور الثقافة وأخرى في الهيئة العامة للكتاب، ولكن متابعة هذه السلاسل والتسويق لها والإعلان عنها، والدعاية الخاصة بها أقل بكثير من الإصدارات الأخرى الخاصة بالرواية والقصة والشعر.

وأضافت "عبد المنعم": النشر المسرحي يحتاج إلى ترويج ودعاية أكثر، ودور النشر لديها إشكالية في عدد النسخ المُباعة، وإطلاق التعبير الخاص بـ"زمن الرواية"، جعل الصدارة للرواية، وأصبحت دور النشر أكثر اهتمامًا بنشرها ويأتي بعدها القصة القصيرة ثم



عبير علي: نشر المسرح من أدوار الدولة لدعم الصناعة الثقافية الثقيلة

وقال الكاتب هاني مهران: دور النشر الخاصة هدفها الأول هو الربح، فمن الطبيعي أن تبحث عن الكتب التي تلقى إقبالا كبيرا من المهتمين بالقراءة، فالرواية هي مصدر جذب أكبر من أي عمل أدبي آخر وخاصة المسرح، بالإضافة إلى أن الجمهور المهتم بالمسرح فقط والممارسين له هم الجمهور المستهدف الوحيد وهي شريحة ضعيفة بالنسبة لسوق البيع لذلك لا تهتم الدور الخاصة بطباعة النصوص المسرحية.

وتابع "مهران": أعتقد أن دور النشر الحكومية تهتم بصورة كبيرة بذلك، فهناك سلاسل مخصصة لهذا النوع من الأدب، ويصدر من خلالها نصوص عديدة سواء مترجمة أو حديثة أو ما تم تقديمه في السابق، وبالطبع أنا مع طباعة الأعمال المسرحية الحديثة وذلك لعمل قاعدة كبيرة من النصوص المتاحة لدى الممارسين أولاً، لعل وعسى تفتح سوق للقراء بعد وقت ما من طرحها، كتاب المسرح الموهوبين كثر، ولكل منهم العديد من النصوص المكتوبة والمقدمة على خشبة المسرح، لكن هناك عوائق كثيرة للنشر الحكومي، أما الجمهور المستهدف فهم قاعدة مكونة من الممارسين لفن المسرح، والكتاب أنفسهم، النصوص القديمة لها مكانتها بالطبع ويجب طباعتها للتعرف على المواضيع المطروحة وطرق التداول والرؤى المختلفة، لكن النصوص الحديثة من وجهة نظري أهم للمخرجين وذلك لسهولة التواصل مع المؤلف وتقديمها على خشبة المسرح عكس النصوص القديمة التي صدرت بشأنها قوانين تخص الرقابة على المصنفات الفنية تعوق تقديمها على خشبة المسرح وخاصة للفرق الحرة والهواة، ولدى تجربة حديثة بعنوان "النافذة ومسرحيات أخرى"، وهي نصوص مسرحية موندوراما، وهي صادرة عن دار خاصة وليست حكومية وهي دار فهرس للنشر والتوزيع، هناك بعض الدور التي تقبل على ذلك ولكن بشكل عام دور النشر الخاصة الربح هو هدفها الأساسي.

فيما قالت المخرجة والدراماتورج عبير علي: دور النشر الخاصة تنتج الكتاب الذي يسهل تسويقه له عنوان وقضية لافتة، ولكن المسرح

تنقف أمام عملية الإنتاج، لجأ الكُتّاب لطباعة الأعمال، وأصبحت النصوص المسرحية تُعامل معاملة أدبية، الأنواع الأدبية الأخرى من رواية وقصة وشعر يتصدرون المشهد في مصر والعالم العربي وربما في العالم، فلا أعتقد أن هناك ناشر خاص سيتحمس ويُغامر إلا في دائرة محدودة للغاية، لذلك فالمؤسسات الرسمية التابعة لوزارة الثقافة هي التي تتحمس طوال الوقت لنشر الأعمال المسرحية، من نهاية الخمسينيات يتم نشر المسرحيات العالمية المترجمة، ومؤخراً لم يعد هناك غير نافذتين فقط لنشر هذه النصوص، سلسلة نصوص مسرحية التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة، وسلسلة الإبداع المسرحي التي تصدرها الهيئة العامة للكتاب، أحياناً هيئة الكتاب تنشر في النشر العام خارج السلسلة، وبالفعل لي تجربة حديثة كانت في النشر العام للهيئة بعنوان "الدائرة ومسرحيات أخرى".

شريحة ضعيفة



عماد مطاوع: مؤسسات النشر العامة فقط

هي من تتحمل مسؤولية نشر المسرح

ودار الكتب، دورها في نشر المسرح بشكل أكبر، ويقومون بإصدار سلاسل مسرحية أكثر، وهناك مسرحيات تُعد علامات فارقة في تاريخ المسرح المصري، نحتاج لإعادة نشرها، لكي يتعرف الجيل الجديد على ذلك، ويصبح لديه وعي مسرحي وإقبال على قراءة النصوص المسرحية.

وأضافت "البيلي": غير صحيح أن يقول البعض أن العامة لا تقبل على قراءة المسرح، فيكون ذلك نتيجة أن لا يتم نشر أعمال مسرحية جديدة، من واجب دور النشر الحكومية أن تمد السوق المحلي بما يقدمه كُتّاب المسرح، أحياناً وجود المنتج يجعل القارئ يذهب إليه، ففكرة تواجده بقوة خطوة مهمة، يجب أن يتم طرح النصوص المسرحية بشكل مطبوع، سواء الحديث أو القديم، حتى لا يندثر.

الحكومية أولى

فيما قال الكاتب المسرحي بكرى عبد الحميد: بالطبع أنني مع نشر المسرحيات وطباعتها، سواء في دور النشر الخاصة أو الحكومية، وإن كانت دور النشر الحكومية هي الأولى بعملية النشر، لست بعيداً عن نشر الأعمال المسرحية، فقد نُشر لي أكثر من نص مسرحي، سواء في الهيئة العامة للكتاب أو الهيئة العامة لقصور الثقافة أو في دور النشر الخاصة، وبالطبع أتمنى أن يتم نشر أعمال المسرحية التي لم تُنشر، ويقراها العامة، فكرة الحصول على نصوص مسرحية جديدة أو قديمة مطبوعة تفيد العامة والمتخصصين، وتجعل المخرجين ليدهم فرصة أكبر على الاطلاع والاختيار.

وأضاف "بكري": النصوص المسرحية للأسف لا تجد إقبالا جماهيريا كبيرا، ودور النشر تبحث عن ما عليه إقبال مثل الرواية ثم القصة ثم الشعر، الجهات الحكومية هي الجهات الداعمة للثقافة، هيئة قصور الثقافة النشر فيها يكاد يكون منعزلاً مقارنة بما كان يحدث سابقاً، هناك تقليص للدعم الحكومي للكتاب، خاصة الكتاب المسرحي، وفي نفس الوقت يحرم قطاع كبير من الفنانين من أن يحصلوا على الكتابات المسرحية الجديدة بسعر مدعوم، أما دور النشر الخاصة فهي تضع فكرة الربح والخسارة في المقام الأول، وأكثر هذه الدور تتعامل مع الكُتّاب على أنهم وسيلة للكسب، ثم الكتاب يؤخذ بالكامل من المؤلف وعند بيع الكتاب لا يحصل المؤلف على أي مستحقات، والعقود لا تضمن له أي حقوق، لذلك فحقوق المؤلف تحتاج رعاية من اتحاد الكُتّاب.

نوافذ قليلة

كذلك قال الكاتب المسرحي عماد مطاوع مدير تحرير مجلة المسرح: بالطبع أنا مع إتاحة النصوص المسرحية مطبوعة على شكل كتاب ليتم قراءتها، من المنطقي أن المسرح عرض، أي أن المتفرج يذهب لدار العرض، ويرى العرض بشكل حي، عرضاً وليس نصاً، ولكن مع زيادة عدد النصوص المكتوبة ومع تعدد أشكال المعوقات التي



يجب أن نناقش قضية جودتها وكيفية اختيارها.
طبقات جديدة

كذلك قالت المخرجة المسرحية منار زين: فكرة طباعة النصوص المسرحية الحديثة مهمة جداً، لأننا كصناع للعمل المسرحي، طوال الوقت نحتاج لطبعات جديدة، سواء للنصوص القديمة أو للنصوص الحديثة، تلك النصوص تحتاج أن تُنشر لكي تكون متاحة لنا كمخرجين، خاصة أننا دائماً نقول أن لدينا ضعفاً في الكتابة المسرحية، فعندما نتاح الفرصة للمؤلفين أن نُنشر أعمالهم المسرحية، سيكون لدى تلك الأعمال مساحة لتناولها في المسارح والجامعات وكل المنافذ المسرحية، ولا أجد سبباً واضحاً لعدم إقبال الجمهور على هذه النوعية، لماذا لا تجد النصوص المسرحية المقروءة إقبالاً مثلها مثل الرواية؟.

سبب مادي

ومن وجهة نظر دور النشر قالت الكاتبة والناشرة هالة البشبيشي رئيس مجلس إدارة الهالة للنشر والتوزيع: بالطبع أنا مع نشر النصوص المسرحية، ومن فترة كنت شريكة في إحدى دور النشر، وقمنا بالفعل بإنتاج مسرحية ١٩٨٠ وأنت طالع، كرواية مسرحية، وسبب عدم إقبال دور النشر على نشر هذه النوعية، هو سبب مادي بحت، إقبال الجمهور على الكتب عموماً يبدأ بالرواية ثم القصص القصيرة والمجالات العامة، ويأتي المسرح في نهاية القائمة، له جمهور متخصص جداً، قمت بإنتاج كتب سينمائية، سيناريو وكتب نقد فني، في دار الهالة، ولكن في الخطة القادمة للدار سوف يتم إنتاج كتب مسرح، سواء نقد أو نصوص مسرحية قديمة أو حديثة، وجاري الاتفاق مع أقلام معروفة بالإضافة إلى شباب الكُتّاب المتميزين، والنشر بشكل عام وخاصة في دور النشر الخاصة، مرهق مادياً جداً، ومرهق في التوزيع أكثر بكثير، ففكرة صناعة كتاب يحمل رسالة أدبية وفنية ويحمل الشق التجاري، في غاية الصعوبة، ولكننا نحاول ونجتهد، هي معادلة تحتاج لجهد كبير لتحقيقها.

وختاماً قال سيد شعبان مدير عام دار تشكيل للنشر والتوزيع: تختلف سياسات دور النشر من دار لأخرى، وأجهزة الدولة مثل الهيئة العامة لقصور الثقافة والهيئة العامة للكتاب هي المعنية أكثر بنشر النصوص المسرحية، ولكن على الجانب الآخر فيما يتعلق بدور النشر الخاصة هناك ندرة للنصوص المسرحية التي تُعرض على دور النشر، في ظل هيمنة الرواية أو الكتاب الفكري، والمكتبات لا تُقبل على تسويق وعرض النصوص المسرحية، ونحن كدار نشر خاصة نتمنى أن يكون لدينا تنوع في الإصدارات بكل فروع الأدب، ولم يحالفنا الحظ للأسف حتى الآن أن يُعرض علينا نص مسرحي جيد، نستطيع نشره، ويعبر عنا كبدية لنشر النصوص المسرحية من خلالنا.



صفاء البيلي: نشر النص المسرحي ضرورة حتى لا يندثر المسرح نفسه

ليست أجيال قارئة، لم تتناول هذا المنتج الثقافي، ومع التكنولوجيا أصبحت الصورة تأخذ الصدارة أكثر من القراءة للأسف، وهذا بالتأكيد يؤثر على سوق الكتاب، ومن الممكن أن نقدم أفكاراً تسويقية جديدة تُنشط من إقبال الجمهور على النصوص المسرحية المطبوعة.

عصر الديجيتال

وقال المخرج طارق الدويري: أنا مع طباعة الكتب ولكن هناك أزمة بشكل عام في طباعة الكتب والتعامل مع الكتاب، ومع الديجيتال أصبحت هناك صعوبة أمام دور النشر لأن تتحمس لطبع كتاب بسهولة، ونرى ذلك أكثر في الشعر والمسرح، والأهم حركة الترجمة وطباعة الكتب المترجمة، أضاف: في الستينيات كانت هناك حركة ترجمة عظيمة، ولكن الآن حركة ترجمة المسرح ونشره بها مشاكل حقيقية، ويجب أن تكون هناك لجان قراءة جيدة لاختيار ما يتم نشره، نحن نناقش قضية طباعة النصوص، ولكن



أو النصوص المسرحية ليس لها سوق تسويقية، و طباعة النصوص المسرحية دور مهم من أدوار الدولة لدعم الصناعة الثقافية الثقيلة، والمسرح إحدى هذه الصناعات، والتي يكون محتواها غير جماهيري بالقدر المُحَقَّق للربح لأي دار نشر. النصوص المسرحية عندما يتم طباعتها تصبح سهلة التداول، ولكن في العشرين سنة الأخيرة، أصبح هناك اتجاه في أوروبا يقول إن النص يُخلَق عبر خشبة المسرح، بمعنى أن يقوم المؤلف أو الدراماتورج والمخرج وفريق العمل ببحث ونقاش ويكونون النص المسرحي على المسرح، ويتم طباعته بعد عرضه، وذلك للتوثيق ولعمل ذاكرة للكتابة المسرحية، وللإطلاع عليه فيما بعد. أضافت: الجيل الجديد من المسرحيين أعتقد أنهم لا يعرفون شيئاً عن محمود دياب ونعمان عاشور، إلا الدارسين في الكليات المتخصصة أو المسرحيين المهتمين بذلك، ونحن بالتأكيد نحتاج إلى إعادة طبع هذه النصوص المسرحية للمعرفة والإطلاع. وأضافت "علي": للأسف لم نعد مهتمين بالقراءة، الأجيال الجديدة



بكري عبد الحميد: نشر النصوص يوسع من فرص المخرجين في الاختيار

بمناسبة حصوله على الجائزة الثانية في ساويرس السيد فهيم: الجائزة اعتراف موثق بقيمة الكاتب وتميز إبداعه



أعلنت مؤخرا نتائج جائزة ساويرس الثقافية في دورتها السابعة عشرة، في حفل أقيم في المتحف القومي للحضارة المصرية، وحصل على جائزة المركز الثاني لأفضل نص مسرحي الكاتب السيد فهيم عن نص مسرحية (سيرة بني فهيمان).

السيد فهيم، كاتب مسرحي وروائي، عضو اتحاد الكتاب المصريين، صدر له العديد من الأعمال المسرحية والروائية والقصصية منها مسرحيات الشرنقة، ورا الشمس، أرض الملايكة، الأسرى، حزام ناسف، الدمية، أنا والوباء وهواك، وسيرة بني فهيمان. ومن مسرح الطفل مسرحية الأراجوز الكسلان، و أرنوب يتحدى أشبول. وله في الرواية أنا خوليا، خاطر، كفارة، النهر. والمجموعة القصصية على حافة الدنيا. كما حصل فهيم على العديد من الجوائز منها جائزة محمد سلماوي باتحاد الكتاب، وجائزة توفيق الحكيم بالمركز القومي للمسرح، وجائزة الطيب صالح للإبداع الكتابي، وجائزة ممدوح الليثي لأفضل سيناريو بمهرجان الإسكندرية السينمائي، وجائزة جاليري ضي للقصة القصيرة، وجائزة معرض القاهرة الدولي للكتاب لأفضل نص مسرحي منشور.

عرضت له العديد من المسرحيات في مصر والدول العربية مثل اعمل نفسك ميت، قهوة وسط، الجبانة، بيانولا، أرض الملايكة، حزام ناسف، العبقرى، الدمية، الشرنقة.. وغيرها. عن الجائزة والمسرح والنصوص المسرحية كان لجريدة مسرحنا هذا الحوار معه.

حوار : سامية سيد

والمعرفة، فيحاول أن يسترد ما فرط فيه لكن بعد فوات الأوان. والأحداث تدور في إطار كوميدي رشيق في حوار بالفصحى، وفي أجواء أشبه بألف ليلة وليلة لتناسب غرابة القضية المطروحة.

- هل تقيس الجوائز حجم موهبة الكاتب؟

الجوائز مهمة في حياة أي مبدع، بل في حياة أي إنسان. ويغالط نفسه من يدعي غير ذلك. من منا لا يسعد بجائزة ولا يسعى للفوز وتحقيق ذاته.. فالجائزة هي اعتراف موثق بقيمة الكاتب وتميز إبداعه. كما أنها حافز وداعم هام ليستمر في مشروعه الإبداعي. وأنا شخصيا أعتبرها كقناديل مضيئة في عممة المعافرة والإصرار، يهتدي عليها المبدع في طريقه ليطمئن أنه يسير على الدرب الصحيح. كما أن الجائزة تلقي الضوء على المبدع وتلفت أنظار المهتمين إلى إبداعه، خاصة لو كان مجهولا أو لزال في بداية مشواره، شرط ألا يغتر بها ويعتبرها غاية الحلم أو سقف الطموح، فعليه أن يطور نفسه ويستفز قريحته ليستمر في العطاء.

بالنسبة لمقياس حجم الموهبة؛ الجائزة معيار هام ومؤشر لا يمكن إغفاله، لكنها ليست معيارا دقيقا لحجم المبدع أو إبداعه.

- هل كنت تتوقع الحصول على هذه الجائزة بالتحديد؟
لم تكن هذه هي المرة الأولى التي أتقدم فيها لهذه الجائزة، فقد تقدمت عدة دورات سابقة بنصوص مسرحية وأخرى روائية لكنها لم تحظ على الجائزة. لكنني في الحقيقة كنت على أمل كبير بالفوز هذه الدورة خاصة حين وصل النص للقائمة الطويلة.

- متى جاءت فكرة النص وما فكرته؟ وكم من الوقت استغرقت في كتابته؟

الأفكار الفنية أعتبرها مثل الأرواح الهائمة وأطياف الخيال، فلا أستطيع بالتحديد أن أؤرخ متى جاءت الفكرة، لكنني أستطيع أن أحدد متى شرعت في تدوينها، وكم من الوقت استغرقت لتعلن تاريخ ميلادها. فقد بدأت بتدوين نص سيرة بني فهيمان في صيف ٢٠١٧ واستغرقت حوالي شهرين حتى أتممتها. ثم أعدت مراجعتها وضبطها في ٢٠١٩ قبل نشرها في كتاب.

أما عن فكرة المسرحية باختصار شديد فهي عن رجل هو عدنان بن فهيمان الذي قرر أن يبيع رأسه لمن يدفع ثمنها. وبالفعل يجد مشتري لكنه يكتشف أنه ليس جديرا بهذا الرأس العامر بالحكمة



الدقيق لخارطة الإبداع الإنساني، بل كثيرا ما يكون مؤشرا هاما لفترات النضج والتطور المجتمعي خاصة إن كان يتناول قضايا حقيقية ويعزف على هموم المجتمع وشجونته، بحيث لا يكون الكاتب في عزلة عن قضايا المجتمع ومفردات عصره ويبحث عن أدق التفاصيل والقضايا الجادة لي طرحها بحرفية وإيمان بما يكتب، فأقصر السبل لوصول الفكرة إلى مبتغائها هو الصدق والإيمان بها.

- ما رأيك في ورش الكتابة؟ وهل يحتاج المؤلفون إلى الرعاية من أساتذة المسرح في المعاهد المتخصصة؟
بالنسبة لورش الكتابة أعتبرها ظاهرة إيجابية للموهوبين من الكتاب، كمسار موازي للدراسة الأكاديمية، شرط أن يعي القارئون على مثل هذه الورش أنها لن تعلم الكتابة ولن تصنع مبدعين من العدم، لابد أن تتوفر الموهبة أولا وإلا كان الأمر أشبه ببيع الوهم والاتجار بأحلام الشباب. الورشة لصقل الموهبة وتوسيع المدارك وإثراء الثقافة والفكر والاطلاع على مدارس المسرح المختلفة.

- ما رأيك في الحركة المسرحية حاليا؟ وهل هي في تطور أم لا؟

بالنسبة للحركة المسرحية هناك حراك ملحوظ، لكن لا نستطيع أن نطلق عليه طفرة مسرحية. الجهات المعنية تسعى جاهدة لتقديم حركة مسرحية، لكن أرى أن العراقيل أكثر من قدرتها على تقديم الدعم الحقيقي لحركة مسرحية ذات صدى مؤثر؛ لأسباب معلومة للجميع أولها دور الرقابة الذي أثر سلبا على كثير من العروض، ثم تقليص الميزانيات بحجة ترشيد النفقات، وتقليل عدد ليالي العروض لتصل إلى ليلتين أو ثلاث أسبوعيا، لكن نأمل أن تذلل كل هذه العقبات وأن يستعيد المسرح المصري عافيته في القريب العاجل.

- هل لديك مشروعات مسرحية جديدة؟

أعكف حاليا على كتابة نص مسرحي جديد، يدور في إطار فانتازي كوميدي يناقش قضايا اليوم مستشرفا أحلام المستقبل وهل لدينا القدرة والإرادة الحقيقية في تحقيقها. هذا بالنسبة للكتابة، أما بالنسبة للنصوص المرشحة لعروض مختلفة فهناك أكثر من فرقة تتناول نصوص لي سواء مسرح الهواة أو مساحر الجامعات وفي قصور الثقافة.

- كيف يمكننا النهوض بالحركة المسرحية عموما؟

للنهوض بالحركة المسرحية يلزم أن تكون هناك إرادة جادة لتقديم نهضة مسرحية، وتشجيع المسرحيين ودعمهم ماديا ومعنويا لتخرج أعمالهم إلى النور، ويجب ترك مساحة من الحرية؛ فالإبداع يحتاج إلى مناخ عام من حرية الرأي والفكر وأعني بالحرية ليس الفوضى والعشوائية، بل تلك الحرية المسؤولة التي تسمح بطرح الأفكار الجديدة والجريئة وتتناول القضايا الكبرى بالتحليل والنقد الذي لا يصل للإسفاف أو التناول أو الاعتداء على الثوابت العقدية والأخلاقية، وعموما كل ما هو شاذ سوف تستهجنه الذائقة الجمعية ويهجره الجمهور الواعي، كما أتمنى أن تعود تجربة مسرح التلفزيون لتقديم عروض رقيقة المستوى فنيا بنجوم كبار ويتم بثها للشباب والجمهور بالمنزل كما كان يحدث في فترة ما من أكثر من ثلاثة عقود، كما يجب أن تعود الدعاية المستمرة للعروض المسرحية وعدم الاكتفاء بالصفحات الإلكترونية ومنصات التواصل الاجتماعي وإن كانت أصبحت لغة العصر، لكن هناك شريحة كبيرة من المشاهدين لا تتابع هذه المنصات.

كما يجب دعم المسرح المدرسي لتربية جيل يعرف المسرح وأهميته منذ النشأة ولابد من عمل رحلات مدرسية وجامعية لمشاهدة مختلف العروض الاحترافية لضمان التواصل وتعاقب أجيال المبدعين، فالمسرح حياة لا يجب أن نحرم الأجيال القادمة من حقها فيها.



صعود النص على خشبة المسرح أهم بكثير من الجائزة

أماكن أخرى، وفي رأيي إن عزوف الجمهور عن المسرح المصري هو أزمة عروض وليس أزمة نصوص، فالمتابع لحركة الإبداع في السنوات الأخيرة مع ظهور مواقع التواصل الاجتماعي سيلحظ جيل من الكتاب المسرحيين الواعدين الموهوبين.

- تفوز النصوص المصرية كثيرا في المسابقات العربية. لماذا لا يتم إنتاجها؟

جميل أن تحصل نصوصنا على جوائز في المسابقات العربية، المسرح المصري بخير طالما الكتاب بخير وهذا ما أظنه متحققا بالفعل. لكن لابد من طفرة إنتاجية مسرحية تتيح مناير لخروج هذا الإبداع قبل أن يعزف الكتاب عن الكتابة للمسرح وينصرفوا لغيره من ألوان الأدب.

- ما تقييمك لدور النص في عملية الإبداع المسرحي؟

النص المسرحي هو عماد الحركة الإبداعية المسرحية، والدليل أننا لازلنا نتناول نصوص منذ سوفوكليس ويوربيديس مروراً بشكسبير وموليير حتى الآن، كم عدد الفرق وأسماء المخرجين والممثلين وكم مقطوعة موسيقية عزفت كموسيقى تصويرية لهذه العروض، لا نذكر كل هؤلاء المبدعين - ولهم كل الاحترام والتقدير وإن كنا نجهلهم - لكن يبقى اسم الكاتب وعنوان النص المسرحي هو العماد والدعامات الأساسية. أما موضوع ونوعية النص فهو وليد العصر والمناخ العام للعروض وطبيعة الجمهور المتلقي. فنحن لا نكتب من فراغ ولا نوجه رسائلنا إلى الفراغ، لابد من تفاعل بناء بين النص المكتوب والجمهور المتلقي لتحدث الشرارة المرجوة ويصل الإبداع ذروته بانسجام وتناغم الخشبة والصالة.

هل يرسم النص المسرحي خريطة الإبداع الإنساني؟
لاشك أن الإبداع المسرحي المدون، يمثل نوعا من التأريخ والتوثيق

فليس كل من حصل على جائزة هو الأفضل، كما أن من حُرِمَ منها ليس الأسوأ. فهناك معايير وظروف لكل جائزة بل لكل دورة، قد لا يتسق إبداعك مع ذائقة اللجنة المحكّمة، وقد تكون أخفقت بمشاركتك بعمل لا تنطبق عليه شروط الجائزة وتوجهاتها. المعيار الحقيقي لحجم الموهبة هو الصمود والمثابرة وعدم الاستسلام للعراقيل، فالإبداع مشروع كبير لا يتوقف حتى بعد موت صاحبه.

- هل البحث عن الجائزة أهم أم عن جهات تنتج النص؟
بالنسبة لي الهدف الأول هو الكتابة، الكتابة بكل أشكالها وألوانها فقد كتبت المسرحية والرواية والقصة القصيرة والسيناريو، والمقال وبعض الشعر في مرحلة ما. أما مرحلة التسويق للإبداع فتأتي بعد تمام المنتج وحسب ما يتواءم مع ظروف المرحلة. قد تكون النافذة الوحيدة المشرعة هي المسابقة، أو النشر في كتاب لحين سنوح فرصة لتنفيذه. أما الهدف الأسمى بلا شك فهو إنتاج العمل بشكل احترافي وبصورة مرضية، لكن ليس كل ما يتمناه المرء يدركه.

- هل تعوض المسابقات كتاب المسرح عن عدم اهتمام المخرجين بنصوصهم؟

لا شيء يعوض المؤلف عن عدم اهتمام المخرجين بنصوصه، لا الجائزة ولا النشر في كتاب، النص المسرحي خلق ليعرض على خشبة المسرح. والسيناريو السينمائي كتب ليعرض على الشاشة، أي شيء آخر اعتبره حلاوة روح، لكننا نعزي أنفسنا بأنه أفضل من لا شيء على الإطلاق. وقد كان لي تصريح في أكثر من مناسبة سابقة، وهو أن صعود النص المسرحي على خشبة المسرح أهم بكثير من الجائزة.

- لماذا يتجه المخرجون للنصوص الأجنبية وهل مسرحنا يعاني من أزمة تأليف مسرحي؟

لا أدري لماذا يتجه المخرجون للنصوص الأجنبية، مهملين النصوص المصرية! ربما لإشباع رغبة فنية ما في نفوسهم، فهذه في النهاية اختياراتهم وقناعاتهم، ربما يجد بعض المخرجين متعة ما وتحديا عظيما في تناول نصوص أجنبية أو أفكار بعيدة عن مجتمعنا، لكنني أعتقد أن المسرح في الأساس ابن بيئته؛ لذلك حينما نتعد عن هموم وقضايا المجتمع سينصرف المشاهد لبحث عن ضالته في

الإبداع مشروع كبير لا يتوقف بموت صاحبه

«زقاق المدق»..

ونهايته الملغزة



نور الهدى عبد المنعم

التعامل مع عروض البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية باعتبارها سهرة منوعات بها موسيقى، غناء، رقص، متعة بصرية متمثلة في ديكورات ولوحات وملابس يجعلنا نتجاوز عن الكثير من التفاصيل غير المنطقية ولا المبررة منها على سبيل المثال الاستعانة ببعض ألعاب السيرك وإقام الاستعراضات والأغاني في غير موضعها وهو ما ظهر بوضوح في عرض (زقاق المدق) المأخوذ عن الرواية الشهيرة لأديب نوبل نجيب محفوظ التي كتبها عام ١٩٤٧ وتحمل الاسم نفسه وانجبت للسينما عام ١٩٦٣، وهنا لابد من طرح سؤال هام لماذا يختار البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية روايات رصينة ثم يعبث بها لتتوافق مع طبيعة العروض التي تقدم من خلاله، على الرغم من كونه نجح نجاحاً باهراً في تقديم عروضاً كتبت خصيصاً لتقدم على خشبته مثل: «سيرة حب» الذي تناول قصة حياة الفنان بليغ حمدي، «فنان الشعب السيد درويش»، وغيرهما من العروض التي حققت نجاحاً كبيراً؟ عرض زقاق المدق يقدم على خشبة مسرح البالون إنتاج البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية، معالجة درامية وأشعار محمد الصواف، استعراضات وإخراج د. عادل عبده، بطولة مجموعة متميزة من الممثلين هم: دنيا عبد العزيز، مجدى فكرى، بهاء ثروت، بثينة رشوان، شمس، كريم الحسينى، سيد جبر، حسان العري، عبد الله سعد، أحمد صادق، مراد فكرى، مروة نصير، هانى عبد الهادى، سيد عبد الرحمن، عصام مصطفى هاشم، أحمد شومان، عبد الرحمن عزت، إبراهيم غنام، صابر عبد الله، أحمد مصطفى، محمد زينهم. تصميم ديكور محمد الغرباوى، ملابس وأزياء مروة عودة، موسيقى وألحان احمد محيي، توزيع موسيقى ديفيد داوود، مشاهد سينمائية وجرافيك ضياء داوود، فيديو مايننج رضا صلاح، مخرج منفذ وليد صلاح.

البسيطة داخل المجتمع المصري خلال الحرب العالمية الثانية، وتطلعاتهم للخروج من هذا الزقاق وتحقيق ثروات، حيث ينظرون جميعهم لشخصية السيد سليم علوان، وأول من يفعل ذلك هو حسين كرشة الذي خرج والتحق بالعمل في القرنص الانجليزي، ثم حميدة التي نجحت في إقناع عباس الحلو أن يفعل مثله فتحقق من خلاله حلمها في الخروج من الزقاق، وبعد سفره يتقدم

لخطبتها السيد سليم علوان فتوافق على الفور ليتحقق حلمها بشكل أسرع بدلاً من أن تنتظر عودة عباس، لكنه يمرض وتقع في براثن آخر يغريها بالمال فتخرج معه حيث الوقوع في الرزيلة، وينجح عباس بمساعدة حسين كرشة في إعادتها للزقاق مرة أخرى بعد أن تشفى من إصابتها بطلقة رصاص أثناء المعركة التي درت بينهما وفرج، وهي تختلف عن الرواية الحقيقية لمحمود، وتعتبر نهاية ملغزة



أحمد صادق (عم كامل) هو بائع البسبوسة محلّه عند مدخل الزقاق، كان مرتببًا دائمًا بديكانه ولا يصحو إلا إذا ناداه زبون أو عباس، وقد جسد الشخصية ببراعة لا تقل عن براعة عبد الوارث عسر في الفيلم مجدي فكري «فرج» الذي ظهر بملابس بلطجي وارتدى مجموعة من السلاسل الكبيرة وهو ما أفقد الشخصية أهم عنصر جعله ينجح في استدرج حميدة حيث ملابسه الشيك وشخصيته التي تبدو من طبقة أرقى وأغنى وهو ما كانت تحلم به.

شمس «شو شو» الراقصة إحدى ضحايا فرج سليم علوان: يمثل في هذه الرواية نموذج الرجل الثري الذي لا يهمه أمر سوى جمع المال.

حسان العربي «الطبيب بوشي» وهو طبيب أسنان، الذي لم يدرس الطب لكنه اكتسب المهنة من عمله تمرجي مع أحد الأطباء، ثم انغمس في تجارة أسنان الموقى وهي إشارة تدل عن قدم قضية تجارة الأعضاء.

سيد جبر «المعلم كرشة» هو صاحب مقهى في الحي، كان يملك ماضيًا سياسيًا مجيدًا لكنه أصبح فيما بعد فاسد الأخلاق، وقد جسدها بخفة دمه المعهودة.

بثينة رشوان «أم حميدة» الدلالة وهي التي قامت بتربيتها بعد وفاة أمها، وقد أجادت تجسيد الشخصية وتوحدت معها وكأنها بالفعل شخصيتها الحقيقية.

الشيخ الدرويش: وهو الموظف الذي فصل من عمله وقضى عمره في كتابة شكاوى ليعود إلى وظيفته، ويُقال عنه في الزقاق إنه ولي من أولياء الله الصالحين.

عباس الحلو (بهاء ثروت) هو صاحب صالون الحلالة، وقد جسد الشخصية كما هي في الرواية تمامًا حيث الشاب الطيب الهادئ المسالم الذي ليس له أية تطلعات سوى الزواج من حميدة ومن أجل تحقيق هذا الحلم يضطر للعمل عند الإنجليز.

كريم الحسيني «حسين كرشة» هو ابن المعلم كرشة صاحب المقهى وشقيق حميدة بالرضاعة، الذي يكره الزقاق ويتمرد على أوضاعه، مثل حميدة تمامًا، وقد تفوق على نفسه من خلال التوحد مع الشخصية التي جسدها بخفة دم وشقاوة.

فرمها أراد الكاتب من هذه النهاية المختلفة أن يبث الأمل في أن القادم أفضل، أو أراد بها إسقاطًا سياسيًا حيث المرأة الجميلة هي الوطن الذي قد يتعثّر لكنه لا يموت أبدًا. وعلى الرغم من الملاحظة التي ذكرتها فيما سبق وآراها هامة جدًا من وجهة نظري إلا أن العرض به الكثير من العناصر التي تجعله ناجحًا أهمها بالطبع مجموعة الممثلين الذين جسّدوا الشخصيات وهم: دنيا عبد العزيز «حميدة» وجسدت الشخصية بمهارة حيث تنوع الأداء بين التمثيل والغناء والرقص، كذلك التنوع بين شخصية حميدة بنت البلد وتيتي فتاة الليل.



«زقاق المدق»

ومسرح الفرجة الاستعراضى



أشرف فؤاد ❖

هناك نوع من العروض المسرحية تصنف تحت مسمى «مسرح الفرجة»، والمسرح الغنائى الاستعراضى أحد أهم هذه الأنواع المسرحية، ومسرح الفرجة عادة الغرض الأول والأخير منه هو الترفيه والتسلية لجمهور المتلقى، فالترفيه هنا يعد هدفاً ورسالة في الوقت ذاته في مسرح الفرجة، ذاك النوع من المسرح الذى يعتمد على الصور والألوان المبهجة من «إضاءة وديكور وأزياء» سواء أن كانت مسرحية أو سينمائية، وكذلك على اللحن الخفيف والكلمة البسيطة والأداء الغنائى الاستعراضى، وكل هذا رأيناه بالفعل في مسرحية «زقاق المدق» من إخراج د. عادل عبده وإنتاج الفرقة الغنائية الاستعراضية بالبيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية، بإشراف الفنان صلاح لبيب مدير عام الفرقة، وهى مسرحية مأخوذة عن أهم روايات الأديب العالمى نجيب محفوظ «زقاق المدق» وتم نشرها عام ١٩٤٧ ولكن أعاد صياغتها مسرحياً وكتب أشعارها محمد الصواف، وهى رواية تحمل اسم حقيقى لأحد الأزقة المتفرعة من حارة الصناديق بمنطقة الحسين بحى الأزهر الشريف بالقاهرة، وبعد نشرها بسنوات وتحديداً في عام ١٩٥٨ تم تحويلها إلى عرض مسرحى من بطولة الفنانة فاطمة رشدى والإخراج لكamal ياسين على خشبة المسرح الحر بدار الأوبرا وقامت أمينة الصاوى بإعدادها للمسرح وبعد نجاحها الكبير قام شيخ المخرجين حسن عبد السلام بإعادة عرضها لفرقة الفنانين المتحددين عام ١٩٨٤ أي بعد ٢٦ عاماً من عرضها الأول وقامت ببطولتها الفنانة معالى زايد، وبعد نجاحها مسرحياً وتحديداً عام ١٩٦٣ تم تحويل الرواية إلى فيلم سينمائى بطولة الفنانة الكبيرة شادية، ومن إنتاج وإخراج مخرج الروائع حسن الإمام ويحظى الفيلم بنجاح كبير ويلاقى انتشاراً واسعاً خاصة بين الأجيال الجديدة التى لم تدرِك العمل المسرحى أثناء عرضه، ولكن المخرج عادل عبده هنا بالتعاون مع الكاتب محمد الصواف صاحب الرؤية الدرامية والأشعار أعادوا عرضها مسرحياً مرة أخرى على مسرح الدولة وبعد ٣٧ عاماً من آخر عرض مسرحى لها، وللجيل الحالى بعد أن ابتعد كثيراً عن المسرح والسينما واتجه إلى السوشيال ميديا والمنصات ولكن برؤية جديدة ومختلفة تحسب لهما كل في تخصصه المهني مع الاحتفاظ بشكل شخصيات الرواية كما هى ولكن في ثوب عصرى جديد يلائم تلك الحقبة الزمنية التى نعيشها الآن وذاك الجيل الذى يبحث دوماً عن المتعة والموسيقى والحركة، كما أن الكاتب هنا قد حرص من ضمن رؤيته الدرامية أيضاً على إحداث التغيير في نهاية الرواية حتى تتلائم مع الطابع العصرى والتيمة الاستعراضية المبهجة التى أرادها واختارها المخرج عادل عبده لمسرحيته، وهذا ذكاء حرفى من الكاتب محمد الصواف حيث أن نهاية رواية نجيب محفوظ درامية ودموية لا تتفق مع مسرح الفرجة وطابع العرض الغنائى الاستعراضى الذى الهدف الأسمى منه هو تصدير البهجة والمتعة للمتلقى، أن فكرة تحويل رواية سبق تقديمها سينمائياً ومسرحياً هنا ولأول مرة إلى عمل غنائى واستعراضى

كبير على مسرح الدولة في ظل فارق الإمكانيات الضخم ما بين مسرح القطاع العام والخاص ليست بتلك السهولة التى يتصورها البعض، فهى مخاطرة كبيرة محسوبة للمخرج والمؤلف معا لعلمهم بما سوف يواجهونه من تحدى ومغامرة بوضعهم في موضع المقارنة مع أسماء كبيرة في عالم التأليف والتمثيل والإخراج مثل نجيب محفوظ وبهجت قمر وحسن الأمام وحسن عبد السلام، وأخيراً الفنانة الكبيرة شادية وكل النجوم العظماء الذين تعلقت بهم أذهان الناس من خلال مشاهدتهم للفيلم لمرات عديدة، ومع كل ذلك فقد نجح كلا من عبده والصواف وبأقل الإمكانيات في صنع عرض غنائى استعراضى ناجح ومنضبط ومحترم وبرؤية جديدة مبهجة وممتعة ومختلفة عما سبق تقديمه من قبل، وبالتالي لم يقع أي منهم في فخ المقارنة .

تدور أحداث الرواية في فترة الأربعينات والحرب العالمية الثانية وما بعد فشل ثورة ١٩١٩ وما أصاب «زقاق المدق» تلك المنطقة الشعبية بحى الحسين والتي تجمع العديد من النماذج البشرية المختلفة للمجتمع المصرى وهى نماذج متقاربة لحد التعرف الكامل فيما بينهم والتي اختارها «محفوظ» ليرمز من خلالها لمصر إبان الاحتلال الإنجليزي لها وما أصابها من فساد وانحراف أخلاقي أصاب الجميع نتيجة ما حدث من خلل مجتمعى ناتج عن ذلك الاحتلال البغيض، وتم تجسيد هذه الحالة المرزوية من خلال «حميدة» تلك الفتاة الشعبية اليتيمة القوية الطامحة للثراء، والتي تتم خطبتها لحلاق الزقاق «عباس الحلو» والذى يقرر السفر بدوره ليحصل على مال أكثر ليفى باحتياجات «حميدة» من خلال تنازله وعمله بمعسكرات الإنجليز، وبعد سفره يقوم قواد محترف يدعى «فرج» بإغواء «حميدة»، وبعد تورطها معه من خلال العمل بالكازينو الليلي تنغمس في حياتها الجديدة وتنسى أهل الزقاق جميعهم، لتجمعها الصدفة مرة أخرى بخطيبها السابق الذى نسيته وتخلت عنه «عباس الحلو» والذى بدوره يقرر الانتقام .

نجح عادل عبده إلى حد كبير في تسكين كل شخصيات الرواية، كل في مكانه الصحيح، وكما تحدثنا سابقاً فهذه مهمة ليست بالسهولة التى يتصورها البعض حيث أن الرواية سبق إنتاجها سينمائياً بنجوم

كبار مما يجعل من مسؤولية تسكين شخصيات الرواية في المسرحية أكثر صعوبة عن الفيلم نتيجة مسؤوليته عن اختيار مواهب حقيقية مناسبة للأدوار مع الحرص في نفس الوقت ألا يقع في دائرة المقارنة التى لن تكون في صالحه أو التقليد، كما انه يحسب له بأنه استطاع إعادة اكتشاف نجوم عديدة غائبة عن الشاشة منذ فترة طويلة في ثوب جديد .

دنيا عبد العزيز في دور «حميدة»: استطاعت دنيا عبد العزيز بخبراتها التمثيلية الطويلة سواء في الدراما أو المسرح أن تتقن ببراعة دور «حميدة» تلك الفتاة الشعبية اليتيمة المتمردة سليطة اللسان وصاحبة أحلام الثراء والناقمة على حياة الزقاق والمتشوقة للخروج منها، كما استطاعت أن تشعر المتلقى بالفرق في الأداء ما بين مرحلة الزقاق ومرحلة الخروج منه حيث عملها بالكازينو الليلي، ويحسب لها بأن أدائها للشخصية ابتعد كل البعد عن التقليد أو التأثر بأداء الفنانة شادية بالفيلم وكانت لها شخصيتها الخاصة في الدور بالرغم من أنها بطلة العرض المسرحى، كما نجحت دنيا باقتدار في إثبات موهبتها الاستعراضية في هذا العرض المسرحى مما يؤهلها فيما بعد للاعتماد عليها في هذا النوع من الأعمال الاستعراضية سواء أن كانت سينما أو تليفزيون .

بثينة رشوان في دور «أم حميدة»: لو افترضنا أن لكل عرض مسرحى مفاجأة خاصة به، فهنا في «زقاق المدق» كانت بثينة رشوان هى مفاجأة العرض عن جدارة واستحقاق، بثينة تلك الفنانة الرقيقة الجميلة شكلاً وموضوعاً والتي عهدناها دوماً طوال تاريخها الفنى في أدوار الهوانم أو الطبقة الراقية تبهرننا هنا في ذاك العرض بتقمص شخصية «الخاطبة عديلة البلانة» أم حميدة بالتبنى بعد وفاة أمها بعد ولادتها، تلك السيدة الشعبية ابنة الزقاق الجريئة والتي تحنو على حميدة وتتعاطف معها دوماً، فتفوقت على نفسها بعمل شكل عام للشخصية مختلف تماماً عما قدمته من قبل الفنانة الكبيرة عقيلة راتب، فاجتهدت لتبتكر لنفسها حركة معينة في المشى بها ثقة ودلع في نفس الوقت مع لكمة معينة في طريقة الكلام تشبه لكمة أغلب سيدات الأحياء الشعبية أصحاب الأصوات العالية، بل تفاجئنا بثينة

اقتصادية كثيرا استطاع من خلالها استغلال نفس الديكور في أكثر من لوحة واستغلال الفتحات في عمل إحياء للمتلقي بوجود شرفة للمنزل مع استغلال الخلفيات السينمائية في التعبير عن المشاهد الخارجية للحارة والمنزل .

تصميم الأزياء لمروعة عودة هو عمل يعد غاية في الصعوبة وذلك حينما تكون الأزياء من زمن مضى ولم تعد أزيائه متوفرة في العصر الحالي وأيضاً عمل استعراضي غنائي يتطلب نوع خاص من الملابس، ولكن دمروعة عودة استطاعت في وقت قصير أن تصبح من رائدات فن الأزياء المسرحية في مصر لما تتميز به من دراسة أكاديمية وحرفية عالية وموهبة فطرية فجاءت الأزياء بالمسرحية قمة في الإتقان والبراعة والتطابق مع العصر الذي تدور من خلاله أحداث الرواية، وكان لها أثر كبير في جماليات الصورة المسرحية حيث أن الأزياء تعد احد اهم عناصر مسرح الفرجة الاستعراضي . قلما يتحدث أحد عن أفيش العرض المسرحي بالرغم من أنه أحد أهم عوامل جذب الجمهور لدخول العرض لأنه وال ما يراه الجمهور قبل العرض، وقد استطاع مصطفى عوض أحد أبرز مصممي الدعاية بمصر أن يجعل من الأفيش صورة معبرة عن أحداث العرض المسرحي وتقارب الشخصيات في الزقاق مع بعضهم البعض نظرا لطبيعة الحارات الشعبية بمصر بالرغم من كم التناقضات ما بين الشخصية والأخرى وذلك من خلال حرصه على جمع جميع الممثلين بملابس الشخصية في صورة واحدة تضمهم جميعا في شكل متقارب مع الحرص على أماكنهم وأحجامهم بالصورة كل حسب مساحة دوره، بما يوحي بروح الزقاق وزخم الأحداث بالرواية مع حرصه على تناغم وتعدد الألوان بالأفيش لتوصيفه للمتلقي كونه مسرحا استعراضيا .

الإضاءة لأبو بكر الشريف، جاءت معبرة عن عنصر البهجة الذي يتسم به المسرح الاستعراضي من خلال تعدد ألوان الإضاءة واستخدام الفلاشات في مشاهد الكازينو الليلي والإضاءة احد سمات مسرح الفرجة . الموسيقى والألحان لأحمد محي جاءت صادقة مع كل حالة من حالات الدراما بالعرض المسرحي سواء أن كانت رومانسية أو حزينة أو مبهجة وتعد الموسيقى احد اهم العوامل التي ساهمت بنجاح العرض المسرحي .

الأشعار لمحمد الصواف: كان لأغاني العرض المسرحي دورا بارزا في نجاحه نظرا لبساطة الكلمات من خلال «السهل الممتنع» مما كان له أكبر الأثر في وصول معانيها بسهولة ويسر لقلوب الجماهير كما جاءت الأغاني صادقة ومعبرة عن خصوصية كل حالة شعورية وعن أحلام ومشاعر وصفات كل شخصية بالرواية .

المشاهد السينمائية والجرافيك لضياء داوود، من خلال استعراض التجمعات بالحارة قديما مع المشاهد المصاحبة لاستعراضات الكازينو الليلي جاءت معبرة تماما عن روح العرض الاستعراضي وفكر المخرج .

أخيرا، فإن مسرح الفرجة الاستعراضي هو مسرح غاية في الأهمية لما له من قطاع عريض من الجمهور يوازي بل يفوق قطاع جمهور المسرح الدرامي، ذلك لما له من تأثير نفسي كبير في رفع الروح المعنوية لدى المتلقي بعد العرض نتيجة ما يبثه بداخله من طاقة وبهجة وترفيه عن الروح والجسد، فهذه تعد رسالة مسرح الفرجة الأولى والأخيرة، لذا اطلق على المخرج عادل عبده فارس المسرح الاستعراضي لما وصل إليه من تخصصية أكاديمية عالية وحرفية كبيرة في هذا النوع من المسرح ألا وهو مسرح الفرجة الاستعراضي الذي يهتم بالرقص والموسيقى والإضاءة والصورة المسرحية أكثر من الدراما ذاتها، لذا تجد دوما أن المخرج عادل عبده في بعض المشاهد التمثيلية يعتمد على الثبات الحركي للممثلين بعكس مخرجي الدراما، بينما يهتم أكثر بالحركة الراقصة وخطواتها وأبعادها أثناء الاستعراضات، لذا يعد عادل عبده واحدا من فرسان مسرح الفرجة الاستعراضي الذي يستوعب من خلاله كل أنواع فرق الرقص المختلفة بل وألعاب السيرك كما رأينا في العرض المسرحي لأنه أولا وأخيرا مسرح يعتمد كلية على الصورة المسرحية وتصدير الإبهار البصري للمتلقى .

وجسدا من خلال إبراز عامل السن والمعاناة بحركة جسدية معينة حافظ عليها طوال العرض المسرحي، كما انه يمتلك وجهها وحضورا يجعله يصلح لأداء جميع الأدوار وللأسف لم يستغل بعد .

سيد جبر في دور «المعلم كرشة»: هو فنان يتألق دوما في كل الأدوار التي تعرض عليه ويغلب عليها طابع الكوميديا نظرا لما يمتلكه من خفة دم وقبول مكنه من أداء الدور بإتقان وبطريقته وبصمته الخاصة .

مراد فكري في دور «المعلم زبطة»: برغم صغر سن مراد فكري قياسا بدور «المعلم زبطة» الذي قام بأدائه الفنان توفيق الدقن، إلا أنه يحسب له بأنه من أكثر ممثلين المسرحية الذي قام بأداء الدور بسكة مغايرة تماما لما قام به الدقن سابقا، واشتغل كثيرا على الشخصية فكان متقنا فيها إلى حد كبير .

هاني عبد الهادي في دور «جعدة»: بالرغم من صغر حجم مساحة الدور إلا أن هاني عبد الهادي قد نجح في اثبات صحة نظرية «ستانسلافسكي» حيث قال: «ليس هناك دور صغير أو دور كبير، ولكن هناك ممثل صغير وممثل كبير»، فترك عبد الهادي بالفعل أثرا وبصمة كبيرة جدا في الدور، فوضح مجهوده الكبير من خلال أدائه واهتمامه بتفاصيل التفاصيل سواء في الأداء أو الأزياء أو الحركة، كما نجح في إبراز ضعف شخصيته أمام زوجته التي يجيها ويتحمل من أجلها كل الإهانات من خلال تقمصه وإحساسه بالشخصية .

مروة نصير في دور «حسنية»: لم تكن مروة نصير في شخصية حسنية صاحبة الفرز وزوجة جعدة الذي يعمل لديها بنفس قوة أداء عبد الهادي في شخصية جعدة زوجها، وكان أدائها هادئا لم تظهر من خلاله ملامح قوة الشخصية المطلوبة للدور بالرغم من أن تكوينها الجسماني وملاح وجها مناسب للدور، والتمثيل فعل ورد فعل، فأختفى تأثيرها في الدور أمام الشخصية المقابلة لها، وكانت تحتاج أن تكون أكثر حدة في الأداء حتى يصدقها الجمهور وتكون مقنعة في الدور .

حسان العربي في دور «الدكتور بوشى»: حسان العربي يعد إضافة لأي دور كوميدي يلعبه لما يمتلكه من خفة ظل كبيرة وكاركتير فريد وخبرة عظيمة تمكنه من إتقان أي دور يسند له .

تألق أيضا كل من عبد الله سعد في دور «المعلم علوان»، ياسر يني في دور «الضابط الإنجليزي»، أحمد شومان في دور «الشيخ درويش»، صابر عبد الله في دور «الحاج رضوان»، سيد عبد الرحمن في دور «إبراهيم فرحات»، وأخيرا عمار صلاح في دور «أحد أهالي الزقاق» وهو من أصحاب الهمم، وحقيقة كان خير ممثلا لهم حيث اثبت للجميع بأنهم «قادرون باختلاف»، ويحسب لمخرج العرض هذه اللقطة الطيبة منه بإعطائه الفرصة لهم ودعمهم بحسن توظيفهم دراميا في الأعمال الفنية اعترافا بقدراتهم ومواهبهم .

الديكور لمحمد الغرباوى يستحق الإشادة والتقدير لما فيه من أفكار

رشوان ببراعتها في الرقص الاستعراضي ومدى الحفاظ على لياقتها الجسدية والفنية برغم مرور سنوات على غيابها عن الساحة الفنية، ليتضح لنا أنها فنانة شاملة تحافظ على جمالها وتشغل على نفسها دوما ولا تتوقف حتى تكون على اتم الاستعداد للعودة بقوة في أي وقت .

بهاء ثروت في دور «عباس الحلو»: كانت البساطة والتلقائية هي سكة الأداء لبهاء ثروت في تلك الشخصية، فكانت تعبيراته كلها سينمائية غير مفتعلة أو مصطنعة وأدى الدور بروح السينما لا المسرح مستغلا ذاك القبول الذي حباها الله به عند الجمهور، حقيقة بهاء ثروت فنان كبير مظلوم فنيا .

مجدي فكري في دور «فرج»: هو فنان له باع طويل بالمسرح وليس بجديدا عليه، لذا كانت ثقته بنفسه على المسرح عالية جدا، وقام بأداء دور «عباس الحلو» ذاك القواد من منطلق خفة الدم والاستفزاز في آن واحد بعكس الشخصية التي قدمها الفنان الكبير يوسف شعبان تماما بالفيلم حيث أنها كانت شخصية انفعالية حادة، وقد تألق مجدي فكري فهذا الدور وكان مناسب للشخصية شكلا وموضوعا .

كريم الحسيني في دور «حسين كرشة»: فاجئ كريم الحسيني جمهوره بإجاده الغناء حيث انه يمتلك صوت طربي جميل وواعد لم يستغل غنائيا بعد، كما انه لديه من اللياقة العضلية والوجه الحسن الذي يؤهله أن يكون فتي الشاشة برغم انه ليس طويل القامة ويشبه في ذلك تماما الفنان الكبير حسن يوسف الذي استطاع أن يكون فتي الأحلام ويمثل الحب أمام جميلات الفن بالرغم من انه لا يمتلك القوام المثالي لمواصفات الجان ولكنه يمتلك الكاريزما والوجه الحسن، ولكن من الواضح أيضا أن كريم الحسيني في دور حسين ابن المعلم كرشة صاحب القهوة ذاك الشاب الهوائي المنحرف يكاد يكون هو الوحيد بالعرض المسرحي المتأثر تماما بأداء حسن يوسف لهذا الدور بالفيلم، فجاء أدائه بالمسرحية مقلدا له شكلا وموضوعا لا مبتكرا ولا مبدعا .

شمس في دور شكرية الراقصة «شوشو»: شمس هي فنانة على قدر عالي من الثقة بالنفس والحضور وتمتلك من الروح لدى الجمهور ما يجعله دوما يحب رؤيتها، كما أنها أدت الدور باحترافية السينما وكان الدور ملائما لها تماما وكما يقال باللغة الدراجة لدينا في الفن، الدور يناديها شكلا وموضوعا، فحقا لا يمكن لأحد غيرها أن يلعب ذاك الدور بنفس الحرفية التي قامت هي بأدائه رقصا وغناء وتمثيلا .

احمد صادق في دور «الحاج كامل»: اثبت احمد صادق في دور بائع البسبوسة الحاج كامل الرجل الفقير المعدم انه فنان قدير وصاحب خبرات كبيرة ومن مدرسة التقمص التي انتمى لها العديد من الكبار أبرزهم الراحل أحمد زكي، فقد تقمص صادق شخصية بائع البسبوسة روحا وجسدا، روحا من خلال أسلوب أدائه الذي يوحي بطيبته،





في افتتاح العرض. رحب في كلمته بحضور أسقف فيرارا «جيان كارلو بريجو» للعرض الأول باعتباره إشارة رائعة إلى مصالحة مع الكنيسة لعرض هذا العمل لموسيقار من أبناء المدينة رغم أنه ليس من أبرز أعماله. وتحكى الأوبرا سيرة حياة الملك الإغريقي والفارسي

بعد أن تراجع الأقبال على أعماله. وكان من المفارقات أن أشهر أعماله الأوبرالية وهى «الفصول الأربعة» عثر على مخطوطها مع أعمال أخرى بعد وفاته ولم يحقق من ورائها شيئا في حياته.

صفحة جديدة

وحسبما يقول المؤرخون كان الاتهام ظلما وكان فيفالدى يتخلف عن حضور القداسات بسبب مرض صدرى يعانیه. وكانت المغنية تقوم برعايته ولم يحدث بينهما شئ آخر. وكان الغريب أن بلدية المدينة المعروفة باتجاهها المحافظ وكل من تعاقبوا عليها من ذلك التاريخ حتى عام مضى التزموا بقرار الكنيسة ورفضوا عدة طلبات لعرضها رغم أنها عرضت في مدن إيطالية أخرى وفي عدد كبير من دول العالم. وأخيرا توصلت البلدية إلى اتفاق مع الكنيسة الكاثوليكية لعرض المسرحية على المسرح الرئيسى بالمدينة. وتم بالفعل إسناد الأوبرا إلى فرقة «فونتازيونى» إحدى الفرق الكبرى التى أسندت الإخراج بدورها إلى واحد من كبار مخرجى الأوبرا وهو «مارشيلو كورفينو» الذى ألقى كلمة

كان حدثا مسرحيا اهتمت به الأوساط الفنية في إيطاليا ورهبما في أوروبا بأسرها شهدته مدينة فيرارا شمال إيطاليا رغم أنه استمر ليومين فقط. فهو لم يكن مجرد عرض لأوبرا «الفرنيس» للموسيقار الإيطالى «أنطونيو فيفالدى» (1678-1741) التى كتبها منذ 300 عام. ولمن لا يعرفه كان فيفالدى ملحنا وكاهنا كاثوليكيا، وعازف كمان وكتب حوالي أربعمئة كونشرتو، من بينها «الفصول الأربعة» وهى أشهر أعماله على الإطلاق.

وما حدث أنه منذ أبداع هذه الأوبرا قبل نحو 300 عام اختلف مع اسقف الكنيسة الكاثوليكية في المدينة وقتها الكاردينال توماسو روفو فممنعت عرض الأوبرا وقتها وقررت نفيه خارج المدينة. وكان السبب امتناع فيفالدى عن حضور معظم القداسات وتردد أبناء عن علاقة تربطه مع إحدى مغنيات فرقته المسرحية. هذا رغم أن الأوبرا كانت قد عرضت بالفعل في عدة مدن في إيطاليا وخارجها وحقت نجاحا طيبا. وأدى ذلك إلى خسائر جسيمة لحقت به في أعوامه الأخيرة بعد أن تحمل نفقات الإعداد للعرض ليموت فقيرا مدينا في منفاه خارج إيطاليا حيث توفى في فيينا ودفن فيها. وكان السبب هو تراجع عائداته



فارناسيز المعروف باسم ملك البوسفور الذي حكم منطقة البوسفور بين عامي ٦٣ و٤٧ قبل الميلاد وهو العام الذي قتل فيه ومات عن عمر قصير يبلغ خمسين عاما.

سيرة حياة

ويقول المؤرخ الفنّي الإيطالي ماسيمو فاجيولي أنه كان من الغريب أن يترك فيفالدي فينيسيا التي نشأ فيها والتي كان الفنانون والأدباء يتمتعون فيها بقدر كبير من حرية التعبير عكس فيرارا التي كانت خاضعة لسلطان البابا مما أخضعه لسلطان الفاتيكان على الثقافة.

وقد حاول إدارة العملية عن بعد فكان يرسل خطابات تحمل توجيهاته إلى المغنين والعازفين وكل ذلك دون جدوى. ووجدت معظم هذه الخطابات من يحافظ عليها. وتمت الاستعانة بها في إعداد العرض الذي استمر ليومين فقط. وقد ساعدت هذه الخطابات في التعرف على طبقة صوت فيفالدي والاستعانة بأقرب مغن أوبرالي ملك صوتا قريبا من صوته.

وبدوره اعترف القس بريجو في كلمته في الافتتاح بأن الكاردينال روفو كان صارما أكثر من اللازم وأوقع ظلما فادحا بفيفالدي بناء على شائعات وليس حقائق. وكان عليه أن يتحقق أولا من الاتهامات. ويقول في النهاية تم شفاء الجرح لتتأكد الحكمة القائلة بأن الكلمة تقتل أحيانا أكثر من السيف.

**حلم العودة إلى المسرح يراود «انزل»
المسرح لا يحقق أرباحا كبيرة
عشاق المسرح يمولون فرقة الأحد والاثنين**
هذه الأيام يراود نجمة التلفزيون البريطانية السابقة

«إمي انزل» (٤٨ سنة) حلم العودة إلى المسرح الذي عشقته منذ نعومة أظفارها وكانت لها معه تجربة مثيرة لم تكن ناجحة للأسف، لكنها تنوى تكرارها.

في البداية عرف الجمهور في بريطانيا إمي انزل (٤٨ سنة حاليا) منذ نحو ٢٠ سنة من خلال الحلقات التلفزيونية العلمية «المبتدئ». وبعد ذلك توالى ظهورها في عدد من الأعمال الفنية.

وفوجئ بها الجميع في ٢٠١٣ تعلن ذات يوم أنها قررت اعتزال العمل في السينما والتلفزيون. وبدا من ذلك قررت إنشاء فرقة مسرحية أطلقت عليها اسم «فرقة الأحد والاثنين المسرحية» لتقديم مسرحيات ذات طابع جماهيري.

وكانت تجربة ناجحة في بدايتها حيث نجحت إمي الأمريكية المولدة في تجميع استثمارات للفرقة بلغت ربع مليون جنيه استرليني في الأسبوع الأول من الإعلان عن تأسيس الشركة من ٣٤٥ مستثمرا. ولجذب المزيد من المستثمرين أعلنت انها مستعدة لقبول أي مبلغ بحد أدنى ألف جنيه استرليني.

وتدفقت عليها الاستثمارات من كل اتجاه مما سمح لها بتقديم عروض جيدة رابحة تجولت بين عدد من المدن البريطانية.

خسائر

ولم يستمر النجاح وبدأ التعثر لعوامل ذاتية وأخرى موضوعية وثالثة خارجة عن إرادتها. وكان آخر عرض لها هو «الأيام السعيدة» المأخوذ عن مسلسل كوميدي غنائي شهر عرض في السبعينيات. وتراكت عليها الديون حتى بلغت مليون جنيه استرليني للممولين والموردين. وعجزت

عن سداد الديون فتم إشهار إفلاس الفرقة المسرحية التي كانت انزل المالك الوحيد لها. وتمت تصفية الفرقة ومنع انزل من تأسيس أي شركات مساهمة وفقا للقانون. وكان ذلك في ٢٠١٦. وكانت الأرقام الحقيقية اعلي من ذلك لكن بعض الدائنين تنازلوا عن ديونهم مثل رجل الأعمال مايكل داي الذي تنازل عن دين له يبلغ عشرة آلاف استرليني. وقال وقتها أن انزل لم تتعهد بجمال من الأرباح بل تعهدت بتقديم أعمال مسرحية جيدة.

مجال آخر وعودة

وبعد التصفية كانت انزل قد عافت نفسها التمثيل وبحثت عن باب آخر للرزق. ولم يطل بها البحث حيث عملت في تسويق نوعيات فاخرة من مستحضرات التجميل والأكسسوارات. واستغلت معرفتها بعدد كبير من الفنانين والفنانات فنجحت في تسويق معروضاتها بينهم وحقت نجاحا لم تكن هي نفسها تتوقعه. وزاد من نجاحها إجراء عمليات تقشير الجلد للمشاهير التي حققت لها إيرادا كبيرا.

وأخيرا تجمعت لديها أرباح بلغت مليون استرليني فقررت سداد ديونها ورفع الإفلاس عنها والبدء في البحث عن ممولين ومستثمرين لتمويل الإنتاج المسرحي القادم الذي ترفض الإفصاح عنها. وهي واثقة من انها سوف تجد من يمول مسرحيتها من البسطاء الذين أسعدتهم مسرحياتها وعبرت عنهم فيها. وسوف تنتظر لبعض الوقت لتدبير للحصول على أرباح من تجارتها تساهم بها في الأعمال المسرحية كي تكون مشاركة مع هؤلاء المستثمرين في تحمل المخاطر.

وعد

وقد وعدا لورد شوجر وهو رجل أعمال وكاتب سير ذاتية بريطاني من قيادات حزب العمال بتمويلها بمبلغ ربع مليون جنيه استرليني بشرط أن تبدأ في التجهيز لعمل مسرحي.

وتقول انها لا تعرف سببا مقنعا لفشل تجربتها مع فرقة الأحد والاثنين رغم أسباب عديدة تحدث عنها النقاد. وسوف تدرس هذه الأسباب لتلافيها. وتقول أن البعض ارجع السبب إلى قلة خبرتها وأنها لم تدرس الأمر جيدا لكنها تعتقد انه اتهام ظالم لأنها لم تقدم على هذا العمل إلا بعد أن توافرت لها الخبرة. كما انها حرصت على اكتساب خبرات جديدة بعد تصفية الفرقة وإغلاقها. وفي النهاية تقول أن المسرح نشاط لا يحقق أرباحا كبيرة في ٩٠% من العروض بسبب طبيعته الخاصة ونفقاته المرتفعة ولا بد لمن يقتحم هذا المجال أن يدرك ذلك.



جماليات مسرح الشارع (٢-٢)



❖ عيد عبد الحليم

مع تطور الزمن وتطور الخبرة البشرية بدأ مسرح الشارع يخرج من فكرة طرح القضية الاجتماعية إلى فضاءات أخرى من المواجهة، لا يكتفي بطرح القضايا إنما يناقش التفاصيل المحيطة بها عبر لغة كاشفة تعري الواقع، وهذا ما حدث مع تجربة «مسرح الشارع في أمريكا»، وهو مسرح سياسي راديكالي يقدم عروضه في الشوارع والمدارس والمراكز التجارية وخارج بوابات المصانع، أو في أي مكان يمكن أن يتجمع الناس فيه.

«إنه مسرح بسيط، تمارس فيه الفرق المسرحية نشاطها بصورة واعية لدورها كوسائل للدعاية لصالح حركات اليسار واليسار الجديد، وهي تمثل -شأنها في ذلك شأن تلك الحركات نفسها- نوعا من رد الفعل إزاء تصدع الحياة الاجتماعية في أمريكا المعاصرة» (١).

إذن ارتبط ظهور هذا النوع من المسرح بظهور القوى اليسارية في أعقاب حقبة المكارثية، حيث بدأ ظهور مجموعة من الفرق بداية من عام ١٩٦٧.

وقد التقى العديد من أعضاء هذه الفرق على نحو منتظم متبنين منظورا سياسيا واحدا في العمل، من خلال تقديم عروض احتجاجية. وقد تميز هذا النوع من المسرح بعدة خصائص:

أولها: أن عروضه لا تقدم على خشبة مسرح تقليدي.

ثانيا: عدم وجود الطابع الاحترافي، والمحافظة على كون هذه الفرق «فرق هواة»، تؤمن بفكرة المشاركة.

ثالثا: القناعة الكاملة بالمشاركة في عملية تحضير العروض وتطوير المهارات الضرورية لتقديمه في مستوى فني معقول، وهو ما تطور بعد ذلك في شكل «السورس المسرحية» التي تعنى بالتدريب والتأهيل الحركي والجمع الميداني لتكون فكرة مسرحية.

رابعا: وجود حد أدنى من الاتفاق مع التوجهات السياسية للفرقة (بالنسبة لأعضائها).

وعلى مستوى الطرح الرؤيوي من خلال العروض تكونت خاصية خامسة، وهي أن مسرح الشارع هو مسرح «رد فعل» إزاء اغتصاب الممثلين عن الجمهور، في محاولة للتصدي للانحراف السياسي نحو تسيد المجتمع الطبقي، وتهتميش الأغلبية.

وقد حاولت تلك الفرق التغلب على الحاجز القائم بين الممثل والجمهور في أن تجعل الممثلين يوجهون أسئلة للمتفرجين تتعلق بالحدث أو بمصير شخصية من شخصيات المسرحية، فعلى سبيل المثال: تسأل الدمية «الزنجي المجدد» في مسرحية «الدمى» التي قدمها المسرح الأحمر بسان فرانسيسكو، تسأل «الدمية» جمهور المتفرجين: ما هو الأسلوب الأمثل للتخلص من الوغد «العم سام»، وتتصرف الدمى طبقا لرد فعل الجمهور.

وفي إحدى الحفلات وجد محركو العرائس أن مجموعة من الأطفال من بين المتفرجين استجابوا للصيحة التي تختتم «مسرحية الملك»: (لا ملوك بعد اليوم)، وبمطاردة الملك

والملكة في ساحة العرض ثم العودة بهما مقبوضا عليها من جانب «الشعب» (٢).

مسرح الشارع -إذن- لا يهتم بالزخرف الشكلي أو بالترابيات الدرامية، قدر اهتمامه بطرح فكرة المواجهة للقهر والصراع الناتجين عن توغل الرأسمالية، من خلال طريقتين في الأداء فبعض الفرق تنظر للحرب والعنصرية على أنها اعتداءات لا أخلاقية سافرة وحمقاء فتنهج أسلوبا مباشرا - في عروضها- من خلال اللوم والنواح الأخلاقي.

والفريق الآخر تقوم عروضه على التحليل الاجتماعي «ففي الوقت الذي يصور فيه دراما بربرية الأشكال المتنوعة للقهر في المجتمع الأمريكي، نجده يحاول أن يطور نوعا من الفهم للأساليب التي ترتبط من خلالها هذه الأشكال لتشكل امتدادات منطقية للنظام الرأسمالي وأدوات يمارس وجوده من خلالها» (٨).

وقد استلهمت كثير من الفرق المسرحية في العالم مثل هذا الشكل ومنهم فرقة «الكارم» المسرحية بمدينة «أفينيون» الفرنسية، وكان من أهم أعمالها مسرحية «كومونة باريس» للشاعر الفرنسي «أندريه نبيديتوه»، التي شارك أعضاء الفرقة في صياغتها فنيا، وتدور فكرتها حول مجموعة من الشباب من سكان مدينة «أفينيون» وهي مدينة تاريخية صغيرة تقع على طريق مارسييليا، فيقترحون أن يكون احتفال المدينة بذكرى «كومونة باريس» احتفالا مسرحيا بدون خشبة مسرح، فيخرجون إلى الميدان وفي ساحتها التاريخية التي تم فيها «استيلاء جماهير الشارع على السلطة في سنة ١٨٧١»، فيتم دعوة أهالي المدينة وهم يحملون عروسة حمراء من الخشب يبلغ طولها ستة أمتار، ثم يجيء بعض العمال يحملون الرايات الحمراء، والآلات الموسيقية، ويبدأ البعض الآخر بتلاوة أشعار حول «الكومونة».

وقامت الفرقة كذلك بتوزيع كراسه على الأهالي يشرون فيها لماذا يتم الاحتفال بالكومونة.

وقد جاء في هذه الكراسه على لسان أعضاء الفرقة: «لقد خرجنا إلى الشوارع يومها لنؤكد أنه في حين تلقي الجثة على الأرض تظل الفكرة دائما هناك رافعة رأسها منتظرة التحقق من جديد، فقد كان هؤلاء الذين راحوا ضحية القهر في القرن الماضي ينتظرون ويستحقون أن فنهم أكثر من المسيرتات

الذين يملكون كل المناجم أدوات الإنتاج ورؤوس الأموال الأراضي الخصبة والمصانع الشمس والهواء والقصور الذين يسخرون من الشعب الذي يموت حزنا وقهرا.

ورغم أن الأحداث التي تطرحها «المسرحية» هي أحداث تاريخية، فإنها تلقي بظلالها على الواقع الآتي، وهنا تكمن إحدى جماليات مسرح الشارع، وهي أنه مسرح بلا غطاء مخترق للحواجز، ومنها بالطبع الحواجز الزمنية.

الهوامش:

هنري ليسنك: مسرح الشارع في أمريكا - ترجمة عبد السلام رضوان - كراسات الفكر المعاصر - الكراسه الثالثة - فبراير ١٩٧٩ القاهرة ص ٥. مرجع سابق ص ٨.

«باب عشق»..

شياطين الشعر وتراجيديا السلطة

قصيدتها، وغيلان يسرق القصيدة التي اكتملت ويندفع إلى دوقة يطعنه طعنة نافذة في القلب، الطعنات تتوالى والشاعر يصرخ مؤكداً أن القصيدة ستقتل غيلان ولو بعد حين، الضوء يكشف الأرواح والأشباح ونرى الشاعر يتحرك وهو مقطوع الرأس، بينما يظهر سارق القصيدة القاتل وهو يتهايم لدخول القصر، يقدم هداياه للملك والأميرة، يقرأ الشعر فيثير دهشة الجميع، عيون الأميرة تلمع بالفرحة والملك يأمر المنادي أن يعلن في أرجاء المملكة أن ابنته اختارت من تريده زوجها، وفي هذا السياق تتصاعد دوافع ومؤامرات الوزراء ويشعر الأب بالخطر القادم، بينما يصل هارون صديق دوقة الشاعر المقتول، إلى نجد يطلب مقابلة الملك لتوصيل رسالة شفوية للأميرة وأبيها.

تمتد إيقاعات الوهج، الملك المريض يخبر ابنته أنها النهاية، وأنه خائف من ضياع الملك فالكل يطمعون فيه، يعطيه وسادة بداخلها خنجر وقائمة بمن يؤيدونه وأخرى بالمعارضين، يحدثها طويلاً عن الملكة الخيزران - الجارية التي حكمت الدولة العباسية، فتعد أباهما أن تكون قوية تمتلك كل شيء في مملكة أبيها وأجدادها، ولو من وراء الستار، وفي تلك اللحظات يموت الملك، وتقرر ابنته أن تخفي ذلك الخبر، بينما كان هارون في حضرة الوزراء يروي لهم حكاية غيلان راعي الغنم القاتل، الذي سيتزوج الأميرة ويجلس على العرش. كان غيلان في مخدعه الملكي الأثيق يقف أمام المرأة يتأمل نفسه، صورة دوقة تنعكس أمامه، الرعب يحاربه فيرفع سيفه ليقتل الشبح، بينما تأتي الأميرة تخبره عن موت الملك وترجوه أن يظل الأمر سرا، حتى تتم مراسم زواجهما في موعده، وكذلك مراسم تنويجه ملكاً للبلاد، وهكذا تبدأ القصيدة في البوح بكل أسرارها، الوزراء يعدون الجنود ليخونوا العهد، يقطعون لسان هارون كي لا يتكلم، ومأمونة الخادمة تسمع كل الأسرار وتخبر الأميرة بحقيقة غيلان.

تأتي اللحظات الأخيرة حاسمة فاصلة ومفزعة، القصر يشهد العرس الملكي المهيب، الراقصات والجواري والحراس في القاعة، دعد ترتدي فستان العرس وغيلان يقبلها، يجلسان في صدارة المشهد، صليل السيوف يتصاعد في إيقاع مخيف، الوزراء يتجردون من السلاح، الأميرة تواجه بقوة مؤامرات السقوط، تعلن للجميع أن الملك سيصل بعد قليل ليبارك الزواج، ويعلن غيلان نائباً له في حكم البلاد، الوزير بكر يندفع ليعلن للجميع حقيقة غيلان، والأميرة تنفي، الحراس يرفعون السيوف والأميرة تبعث بعينها أشواق اللفة لغيلان، وتأمراً رجالها بالقبض على الوزيرين لحين قتلها.

يعود الغناء والرقص وغيلان يعيش أقصى أمنيات وجوده، دعد تطلب منه أن يقتل الوزراء، فيفعل ويعود شاهراً سيفه وهو يقطر دماً، طيف الشاعر المقتول يتبعه كظله، بينما تقترب الأميرة وتنحسسه في اشتهاه، تطلب منه أن يغمض عينيه وتطعنه بالسيف في قلبه، يموت وهو يلهث قائلاً - - لو عاد بي الزمن مرة أخرى لفعلتها فرماً تنجح وأصير ملكاً، وهكذا تنتهي المسرحية، ترتفع نغمات الموسيقى وترقص الأميرة بجنون، بينما يفرد الشاعر ذراعيه ويتأرجح كموجة تائهة.



وفاء كمالو



راشد السيف هو صخرة صماء وسيف مشهر دائماً، وهكذا تكتمل ملامح هذا العالم عبر وجود طاهر التاجر المغامر المسكون بالجموح والطموح، وهارون العبد القوي الباحث عن الحرية، وأخيراً نتعرف على خازن السر الوزير السابق المسجون في السرداب السري، والذي يعرف عن المستقبل أكثر مما يهتم بالماضي.

تتخذ الأحداث مسارها في السوق الصاخب ببغداد، الحوارات السريعة اللاهثة ترسم ملامح الواقع السياسي والاجتماعي، طاهر التاجر المغامر يندفع إلى الشاعر دوقة، يطلب منه قصيدة سيدفع فيها ألف دينار، لكنه يرفض مؤكداً أن الشعر كالعشق لا يباع ولا يشتري، وفي هذا السياق يأتي هارون العبد يعرض خدماته على التاجر، مؤكداً أنه يفعل ذلك مع كل الناس كي يجمع ثمن حريته ويعطيه لسيده إبراهيم الرمكي، وحين يمضي العبد يستوقفه طاهر مؤكداً أنه سيعقد معه صفقة.

لم يتوقف طاهر عن مطاردة الشاعر، الذي قرر أن يعرف سر إصراره على القصيدة، اللحظات تتصاعد والتاجر يخبره، أن دعد أميرة نجد هي أجمل جميلات هذا الزمان، امرأة بارعة الحس وشاعرة بليغة، هي ابنة الملك التي سترث الحكم من بعده، وزوجها الذي ستختاره هو من سيجلس على عرش البلاد، وقد اشتربت الأميرة أنها لن تتزوج إلا من شاعر يستطيع وصف جمالها وصفاتها في قصيدة تلمس أعماقها، هكذا يشعر دوقة بإغراء الحكاية، ويدرك أن التاجر يفتح باباً للسطو على العرش، وهدفه هو القفز على حكم نجد، وعلى الفور يعلن أن الحكاية راقت له و سوف يكتب القصيدة لنفسه.

في بيته الصخري الفقير جلس الشاعر يكتب قصيدته، بينما العبد الذي امتلك ثمن حريته يهاجمه ويحاول أن يقتله، النقلات السريعة تأخذنا إلى قصر الملك رضاء الدين الناصر وابنته الأميرة، الأب يشعر بالملل والمرض والشابة المدللة تلتقي بطابور الخطاب، بحثاً عن فارسها الشاعر المنتظر، وفي هذا الإطار تحكي الأميرة لأبيها عن الكابوس المخيف الذي يطاردها، والوزراء ينقلون للملك تهديدات الأمراء، بينما تشهد الصحراء الممتدة لقاء الشاعر وصديقة العبد بالفنان الجبلي القاسي غيلان، تراتيل ما قبل الطوفان تبث فيض الدلالات والوردة السوداء تنذر بصراع مخيف، الشاعر دوقة يحكي لغيلان عن قصيدته والأميرة والسلطة والعرش، اللعنة تنظم

باب عشق- هذا هو النص المسرحي الفائز بجائزة ساويرس 2022، لمؤلفه المتميز إبراهيم الحسيني، الذي يواجهنا بحالة إبداعية نادرة الجمال، غزيرة الرؤى والأفكار، تثير الوهج والإبهار، تكشف عن بشاعة الحقيقة وعن وجه العالم المحكوم بالمؤامرة وجنون السلطة، كما أنها تشتبك بقوة مع تناقضات الأعماق حين يتحول الإنسان إلى كيان ناري باحث عن الذات والطموحات بعيداً عن الأخلاقيات والقيم وعن قداسة الحب والروح والجسد، وعلى مستوى آخر تنتهي المسرحية إلى الأعمال السياسية الكبرى، حيث تطرح صراعا عارما ضد الديكتاتورية والسلطة والقهر، تدين الاستبداد والغياب، تعلن موت الحب وسقوط الأحلام، تعانق العتب في أبهى صورته، ويأتي ذلك عبر صياغة درامية عالية القيمة، أسلوبها مغرق في الجمال الشعري الذي يتجه إلى عمق المأساة الإنسانية، وإذا كانت الأبعاد العميقة لباب عشق تطرح خطاباً ثورياً تقديمياً، يخرج من أسر السائد والكائن ويبحث عما يجب أن يكون، إلا أن المؤلف إبراهيم الحسيني قد اشتبك جمالياً مع أجواء الأساطير، ووقار التراجيديا، والكلاسيكيات العبقورية، حيث أصداء هاملت وأشباه ماكبث وعذابات لير، فتفجرت تيارات المشاعر الإنسانية والأبعاد النفسية، وتضافرت مع الوجود والعدم، مع المثالية والقيم، والواقعية السحرية الوحشية، وعلاقات الحب والجنس والعشق والدم والجريمة، تلك الحالة التي مكنت المؤلف من إظهار كل ما هو ملحمي وغنائي، تراجيدي وكوميدي، نثري وشعري، حوارية وخطابية، فلسفية وأسطورية وخرافية، وذلك عبر الرؤى الجروتسكية الساخرة للواقع الإنساني.

يأتي نص باب عشق كابن شرعي لواقعنا العربي عبر تاريخه في الماضي والحاضر، وهو يمثل منظومة فنية خلاصة ترتكز على أبعاد درامية مسكونة بالمفاهيم العلمية للمسرح، من حيث الشخصيات والتقاطعات واندفاعات الفعل والأحداث، الزمن يدور في أوائل الدولة العباسية، عهد هارون الرشيد وقد يكون كما يشير المؤلف في أي زمن مشابه، ورغم أنه لا شيء تاريخي داخل المسرحية، إلا أنها تستند على بعض الآثار الأدبية والتاريخية، الأشعار مأخوذة من القصيدة الدعدية، والعمل مكون من أربعة وعشرين مشهد لكل منها عنوان خلاب، الشخصيات تبدو أسطورية إنسانية مثيرة وقاسية، رسمها إبراهيم الحسيني بألوان الحب والرغبة والدم والسقوط، فكانت هجوع وعيا وجدلا وتناقضات «دوقة» الشاعر العبقري المغموور يخطف القلوب، يدرك المعنى والقيم وينسج الأحلام و يعرف أسرار المعاني ويمتلك البيان، لكنه يعرف قليلاً عن أطماع البشر، أما الأميرة دعد فهي فراشة تثير العشق، ويمكن لجناحها إن اهتز أن يحدث خلافاً في الكون، بينما يأتي غيلان كبطل أسطوري تدفعه سقطاته الوحشية إلى الجحيم، هو فنان يهوى تشويه الجمال، يشبه الصحراء وله من اسمه نسيب، الإيقاعات الدرامية تتصاعد عبر حضور الملك رضاء الدين، صاحب السلطة والسطوة وأبهة الملك وعذابات مرض خطير، وزير البلاد كان يجيد المؤامرات ويتربص فرص الخيانة، أما رئيس الجيش فهو محارب قوي ومتأمر أقل قوة، ويظل

التجريب على عناصر الفرجة الشعبية في الدراما المصرية الحديثة

مسرحية الفرافير ليوسف إدريس ١٩٦٤

قبل ما أخلص، مين قالك تدخل؟ زي ما دخلت اخرج يا ولا .
فرفور: لا يا حدق، انت اللي تخرج .

المؤلف: أنا

فرفور: أمال أنا؟ انت مؤلف ألف بره هناك، انما أنا فرفور هنا.

المؤلف: طب مش لما أقدم سيدك الأول للجمهور .

فرفور: مالكش دعوة أقدمه أنا

المؤلف: طب أقدمك انت علي الأقل .

فرفور: يا أخي انت عارف تقدم نفسك لما حاتقدمني؟ ودا إيه ده يا خويا (ناظرا إلى المؤلف من أعلي إلى أسفل) دا ماله عامل في روحه كده. « (١).

وبالفعل يذهب السيد إلى الصالة لينام ويشعر الكاتب بالتوتر لأن عليه أن يكتب حلقة لمسلسل إذاعي، في حين فرفور علي المسرح مع الكاتب الذي ينتقي له وظيفة من وظائف كثيرة منها: المثقف، والطبيب، والمحامي، والفنان، ولاعب الكرة وغير ذلك لكن فرفور يرفضها كلها لكن السيد يختار وظيفة حفار القبور أو التربي .

” فرفور: يعني أقرف شغلانة .

السيد: يعني أحسن شغلانة هي أقرف شغلانة . خلاص . استبيننا تربي هه، ياللا بينا .

فرفور: رياح فين .

السيد: رايح اشتغل .

فرفور: تعمل إيه؟

السيد: أهه نسلي شوية، نحفر لنا قبر والا اثنين نفوت النهار .

فرفور: أما انت حتة سيد إنما سيد بصحيح، ده كل شيء في الدنيا بيتعمل جاهز إلا القبر ودي لازم تتعمل تفصيل، هو فين الميت اللي حتحفر له .

السيد: موجود» (٢) .

ويطلب السيد من فرفور أن يحفر بالفعل، وينتقد فرفور السيد ويتمرد علي تلك الوظيفة لكن السيد حينها يري ضرورة استدعاء الكاتب لأنه من أعطي للسيد تلك السلطات، وبالفعل يخبره السيد أنه لا يوجد ماذا وإلا قام اثنين من البلطجية بمعاقبته مما يرهب فرفور .

” السيد: لو تكلمت بقي يا سيادة المؤلف تقول لفرفور أنا سيد إيه؟

فرفور: أيوة إيه

المؤلف: ودي عايزة سؤال دي، دي حقيقة زي الشمس، كمان شوية تيجي تقولي إنت المؤلف ليه، مفيش حاجة هنا في روايتي اسمها ليه، فيه نعم وبس، فاهم؟

فرفور: ليه (ثم مستدركا بسرعة) نعم

المؤلف: أن عارف لأعيبك دي يا فرفور، وانت مش حترجع مرة إلا أما تقوم تلاقك مرمي بره في الشارع. اسمع ده سيدك من غير ليه ومالهش وانت فرفور من غير كاني ولا ماني وأي حاجة يقول عليها لازم تعملها، ماذا وإلا (ويشير فيخطو داخل دائرة المسرح عملاقان ضخمان رهيبان في نظراتهما توحش وتحد)



صاحب القفشات والذي لا يقبل ظلما ينال منه، ويسمي هذه الشخصية شخصية (الفرفور) التي تملأ عروضنا الشعبية في القرى والنجوع المصرية (٢) .

حظيت دعوة يوسف إدريس نحو مسرح مصري بحفاوة بعض النقاد، كما انتقدها البعض الآخر .

مسرحية الفرافير:

تبدأ مسرحية (الفرافير) بشخصية المؤلف وهو واقف عاريا خلف منضدة يخاطب الجمهور، لكي يؤهلهم لنوع المسرحية وطريقة مشاهدتها، فيقدم شخصية فرفور الذي يظهر طويلا نحيفا يرتدي قميصا أبيض وجاكت سهرة، وما أن يقترب يتضح أنه يرتدي شورتا قصيرا يكشف عن ساقيه النحيلتين ويرتدي حذاء بلا جورب . وتقدم شخصية المؤلف شخصية فرفور بطريقة مشابهة لما يقدم به ابن دانيال شخوصه في بابات خيال الظل، ولكن قبل أن يكمل مقدمته نسمع موسيقى تعلن عن وصول شخصية فرفور الذي يدخل إلى المسرح مرتديا زي المهرج ووجهه مغطى ببودرة بيضاء وضع على رأسه طربوشا طويلا، حيث تصفه الإرشادات المسرحية هنا بأنه يدخل كما تدخل شخصيات خيال الظل عند ابن دانيال. يحوم ويجول حول المسرح بعصاته المصنوعة من الكرتون المشقوق والتي يضربها فتصدر صوت فرقة بحيث يصدر صخبا بلا ضرر.

يدخل فرفور في الفصل الأول دون إذن المؤلف فينهره المؤلف، يصر فرفور علي أن تبدأ الأحداث به وهو يشعر بطرافة ملابس الكاتب الذي يفهمه أن ذلك ضروري للعرض كي يختلق شخصية سيد وسيدة.

”المؤلف: الله (ملتفتا بحدة) انت دخلت إزاي يا ولد يا فرفور



أحمد عصام الدين

تعتبر مسرحية (الفرافير) ليوسف إدريس أحد أشهر المسرحيات المصرية، لما سبقها من دعاية مؤلفها من مقالات نشرها عام ١٩٦٢ حول أهمية أن يكون لنا مسرح عربي خالص يعكس صفاتنا ومزاجنا ويعالج قضايانا، ثم نشر مسرحيته (الفرافير) عام ١٩٦٤ وأضاف إليها ثلاث مقالات نظرية بعنوان (نحو مسرح مصري)، يعرض فيها دعوته للتخلص من ميراث الاستعمار والقرب من تراثنا كما سيعرض الباحث لاحقا . وهذا ما عكس للنقاد بالطبع أن مسرحية (الفرافير) ماهي إلا تطبيق عملي لدعوته وأنها تحتوي على الأفكار التي طرحها خلال تلك المقالات، وتعكس نظريته الثورية عن شكل المسرح الذي يجب أن يقدمه المسرحيون المصريون لجمهورهم .

تتلخص دعوة يوسف إدريس في مجموعة من النقاط، يعرضها الباحث كالآتي:

٨ يبدأ يوسف مقالاته الثلاثة بقوله:

” نقرأ دائما في الصحف وفي الكتب، ونسمع في الندوات السؤال:

هل هناك مسرح مصري حقيقة؟

هل وجد أصلا؟

و أين اختفى إذا كان قد وجد؟ ولماذا اختفى؟» (١)

أن الكتابات المسرحية المصرية، بما فيها المسرحيات الناجحة جماهريا ونقديا هي مسرحيات كتبت على النموذج الغربي الذي يعتمد على فكر الغربيين وأذواقهم .

ضرورة العودة إلى التراث الشعبي الأكثر أصالة وارتباطا بفكر وأذواق المصريين والاستفادة من فنون خيال الظل والأراجوز والسامر الشعبي .

ضرورة مشاركة الجمهور في العملية المسرحية، كما هو الحال في السامر ومن حق المتفرج أن يتدخل ويمثل دورا إضافيا للمسرحية المقدمة إليه، وهو ما يعرف باسم الارتجال الذي يعطي العملية المسرحية طابعها التلقائي الحي وهي نقطة البداية .

تعتمد فكرة يوسف إدريس على أن يكون الجمهور دائرة حول الممثلين، ويرفض تماما المشاهدة التقليدية التي نراها في المسرح الغربي، وبذلك يكون المتفرجون المشاركون جزءا أصيلا من العرض المسرحي المقدم وليسوا مجرد مشاهدين سلبيين كما في المسرح الغربي .

يتحدث يوسف إدريس بإسهاب عن الشخصية الرئيسية في المسرح العربي المأمول المستلهم من طبيعة الفنون الشعبية المصرية، فيصفه بأنه المهرج اللامح خفيف الظل سريع البديهة



حل، حلي يا ناس، حل ياهوه لأفضل كده، لازم فيه حل، لابد فيه حل، النجدة، أخوكم خلاص فرفر، أنا في عرضكم حل، مش عشان أنا، عشانكم أنتم، دانا ممثل بس (يتهدج صوته) إنما إنتوا اللي بتلغوا (ويبكي وتتحشرج الكلمات في فمه فيفتحه ويغلقه دون أن ينطق ويظل يلف صامتاً تحت وقع الدقة الكونية، لمدة دقيقة ثم يسدل الستار ببطء وهو لا يزال يلف، وحين يعاد فتحه للتحية يكون فرفور لا يزال يلف، ولكن تحت وقع دقة عالية أخيرة من الطلبة يتوقف ويستدير للتحية).

أن المسرحية نداء لرفع الظلم عن الإنسان من أخيه الإنسان، وما عالم السيد وفرفور إلا عالماً يدور حوله الإنسان من خلال الظلم والطغيان وغيرها من أشكال القمع التي ولدت الكثير من الحروب والأسقام، والتي يريد يوسف إدريس معالجتها بكشفها وفضحها والإشارة إليها كما هي في سحقتها للإنسان.

لكننا يجب أن نعترف هنا أن مسرحية الفرافير ليوسف إدريس تعد بنطاق خشبتها الدائري شكلاً من أشكال النقل عن الشكل الأوروبي الذي كان موجوداً في الخمسينات وعد تجريبياً كما أنه لا توجد مشاركة حقيقية بين الجمهور وخشبة المسرح وإمّا مشاركة افتراضية من خلال المؤلف، كما أن مشاركة المؤلف لمن هم علي المسرح من خلال وجوده في الصالة تعد من أشكال البريختية، إضافة إلي وجود العبثية واضحة في العمل من خلال اللانهائية التي لا تصل لشيء في المسرحية.

يقول الدكتور إبراهيم حمادة معلقاً على مقالات يوسف إدريس الثلاثة:

”الخيال الفكري الخفي الذي يتسلل في مآرب المقالة كلها، ويبدو على نحو بارز في قسمها الأخير يكاد يعلن في استعلاء بأن الحركة المسرحية المصرية، منذ ميلادها في أواسط القرن الماضي وحتى أوائل الستينات، ... وأن تاريخ التأليف الدرامي المحلي الحقيقي يجب أن يبدأ من مسرحية الفرافير. أما ما جاء قبلها من مسرحيات توسم بأنها مؤلفة، إنما هي في صميمها من المسرح الأوروبي، ولكنها تتكلم اللغة الفصحى أو اللغة العامية. وقال ... أن الأحكام العرفية المجردة من الحيثيات الموضوعية ومثلها متعدد وكثير ذاتية تماماً، وتتجاهل أهم الحقائق الأصولية في حركة اطراد التأليف المسرحي في مصر طوال ما يزيد على قرن من الزمان، وتتهمها ظلماً بالتبعية العمياء الذليلة للمسرح الأوروبي (٤).

الهوامش

- يوسف إدريس: الفرافير .
القاهرة: مكتبة مصر، د. ت، ص ٦٠ .
(٢) المصدر السابق: ص ٧٥ .
(٣) المصدر السابق: ص ٨٣ .
(٤) المصدر السابق: ص ٩٥ .
(٥) المصدر السابق: ص ١٠٦ و ١٠٧ .
(٦) المصدر السابق: ص ١١٤ .
(٧) المصدر السابق: ص ١١٧ .
(٩) المصدر السابق: ص ١٤٥ .
(١٠) المصدر السابق: ص ١٦٢ .
(١١) د. إبراهيم حمادة: دراسات في الدراما والنقد . القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦ . ص ٢٦٣، ٢٦٤ .

يافرفور، ابني يا فرفور، اعيا يا فرفور، اتكسح يا فرفور، اهرش لي ضهري يا فرفور، ملعون أبو الفرافير اللي بالشكل ده .
(...)

فرفور: وملعون أبو المؤلف راخر، إيه اللي مألّف كل حاجة ضدي، هو أنا كنت قتلت أبوه ولا إتجوزت أمه، ولا كأنه صاحب بيت وأنا ساكن عنده، رواية إيه يا عم ومؤلف إيه لا، لا، بالثلث والرقعة لا، بالإنجليزي والطياني نو وبالصعيدي لع (٦).

يحاولان أن يكونان علي قدم المساواة من الحرية أو أن يتبادلان الأدوار ولكنهما يختلفا مرة ثانية .

”فرفور: أهو أنا بقي قررت أي ما أمثلش إلا إذا فهمت، لا لازم أفهم أنا فرفور ليه وانت سيد ليه .

السيد: أما حاجة تضحك صحيح ما قال لك المؤلف أن الرواية كدة تبقى الرواية كده وخلاص .

فرفور: خلاص دي ما تنفغيش، أنا عايز أفهم، رواية علي عيني، مؤلف سيدي وتاج راسية إمّا عاوز رواية أفهمها، ومؤلف يقنعني .

السيد السيد يقنعك بإيه؟

فرفور: بلك حاجة، وأول حاجة انت، حضرتك، سيادتك، فخامتك، انت، انت، انت سيد ليه؟ وأنا أنا، وأنا فرفور ليه؟ (٧) .

ويلجئنا إلى المتفرجين لمساعدتهم ففي حل المعضلة .

”المتفرج ٢: فرافير وأسياد، عساكر وشاويشية، جماعة ومستول، ما أدام مفيش استكراد يبقي إيه الضرر في كده / ما بيشغلك لمصلحتك انت يبقي عيبها إيه ؟

فرفور: مفيش ضرر إزاي بس، ماهي المصيبة التقيلة إن إحنا بني آدمين، وبني آدم له كرامة، وأي تحكم من بني آدم في بني آدم ثاني بيضيع حته من كرامته، وهو الواحد كرامته كلها قد إيه، علشان تفتفت بالشكل ده ؟!

المتفرج ٢: كرامتك ولا فلوسك وعرقك ؟

فرفور: كرامتي، كرامتي يا ناس وأتوب، كرامتي هي أنا لما بتضيع باضيع» (٨) .

ويستعين مدام حرية التي لا يقتنع بكلامها ووجد فيه المزيد من السيطرة والديكتاتورية علي الرغم من أنها تؤكد غير ذلك فيهرب منها هو والسيد .

ويستدعي المؤلف الذي كانا يظنان أنه ليس موجوداً أو أنه انصرف، وبالفعل يعود المؤلف الذي يكون مرتدياً زي طفل إلي أن يتلاشي بالفعل، فيقترح مسؤول الستارة في المسرح أن ينتحرا في الوقت الذي كان عليه أن ينصرف لأن زوجته ستلد، لكنها فكرت في شيء آخر، ففي بعد ميتافيزيقي من مؤلف المسرحية يوسف إدريس يقترح أن يعمل فرفور والسيد بطريقة أخرى حيث يعمل فرفور كإلكترون يدور حول السيد الذي هو بروتون.

”فرفور: أنا ذرة وأنت ذرة زي جيراننا دول، وخلاص يا عم انتهى عهد سيادتك إلي الأبد، هنا تلاقي نواة إلكترون بيوترون بونبون، إمّا لا سيد ولا فرفور، حتقولي نهاية وبداية وحياة وموت بإرادتي أو غصب عني أنا ما يهمني، المهم أهم حاجة عندي دلوقتي إننا زينا زي بعض تمام» (٩) .

من هنا يوجه فرفور حديثه إلى الجمهور طالباً المساعدة والحل من هذه الدائرة التي لا تنتهي .

”فرفور: يا أي مؤلف، يا عم يا بتاع اللا معقول (...) يا عالم، يا فرافير ... الحقوا أخوكم، أنا صوتي ابتدي يتحاش، شوفوا لنا

أخليهم يرموك بره، سامح .
السيد: سمعت يا فرفور

فرفور: سامعين سامعين واحده له وواحدة لك، وواحدة للجماعة دول وخلصونا بقي مع السلامة» (٣) .

بعدها يقرر السيد الذي لا يلتفت لما يفعله فرفور من ممارسة الحفر أن يختار له فرفور زوجة وبالفعل يختار له فرفور سيده من الصفوف الأولى في الصالة لكن الكاتب يختار له راقصة وتتنازع السيدتان علي الزواج من السيد الذي يضطر لقبول الزواج منهما معا .

” فرفور: الحل الوحيد يا سيدي، يا سيدي الحل الوحيد، إن دي تتجوزك ودي تتجوزني وتبقي الحكاية بصره .

صاحبة الدور: أنا أتجوزك انت ليه، قلة شغل، قلة عقل. أنا دوري أتجوز ده، ومادام دوري كده يبقي حاقوم به واللي حايتعزلي بالشبشب وراس بابا بالشبشب .

المتفرجة: لأ دا هيلك أنا ماهزاش نفسي وارجع مكاني بايد ورا وايد قدام، عشان واحدة زيك، واعملي حسابك أنا باتمرن كل يوم في النادي ’ع المصارعة اليابانية يا اسمك إيه إنت .
(...)

السيد: كفاية لحد كدة، أنا الحقيقة اتلخبطت خالص ومش عارف آخذ مين فيكو وأسبب مين، وعشان كده حاجوزكم إنتو الاتنين، إيه رأيكم؟» (٤) .

في حين يرسل المؤلف أو الكاتب إلى فرفور رجلاً أسود في زي امرأة كي يتزوجه وبعد انجاب الأطفال وقلة الموارد يطلب السيد من فرفور تدبير الأمر بإيجاد جثة لدفعها أو للقتل إذا لزم الأمر، لكن فرفور يرفض ذلك فيأمره المؤلف أن يفعل وإلا سيعاقبه ورغم ذلك يرفض فرفور فيقتل السيد بنفسه أحد الرجال في الصف الأول حيث أنه واقفا مستعداً للقتل، حينها يخشي فرفور السيد تماماً ويخشي من رغبته في القتل فيهرب م السيد مخترقاً الصفوف ورغم أن السيد ينادي عليه إلا أنه لا يلتفت إليه، وينتهي بذلك الفصل الأول .

” السيد: إنت اتجننت يا فرفور، يا ولد بأمرك إنك تستني .

فرفور: وبتأمرني ليه ؟

السيد: أنا سيد

فرفور: وانت سيد ليه، وسيد علي إيه؟ وليه انت تبقي سيد ليه؟، أنا لا أعرفك ولا لي أسياد أنا ماشي خلاص .

(ويغادر المسرح مخترقاً الجمهور)

السيد: يا ولد يا فرفور

فرفور: أنا مشيت خلاص

السيد: والفصل الثاني يا وله

فرفور: انت حر فيه انت واللي عمك سيد، سلام عليكم» (٥).

وفي الفصل الثاني نجد السيد قلق ويائس لا يعرف أين يجد فرفور الذي بالفعل يظهر وهو نحيف بخرق بالية يجر عربة عليها أشياء قديمة ترمز لأوروبا وأمريكا وبنادق ومدافع ومشائخ وينادي فلسفة حديد أشياء قديمة، قنبلة هيدروجينية، كاتب، مؤلف .

يحاول السيد وفرفور استرجاع الأمور بينهما مرة أخرى ويتعابان .

”فرفور: بلا رواية بلا كلام فارغ، رواية إيه اللي ماسكها لي زلة وكل ما أكلمك تقولي الرواية الرواية، ملعون أبو دي رواية ألف سنة ميت ألف سنة وانت زلني بروايتك دي أحفر يا فرفور حاضر، موت يا فرفور حاضر، اطلع يا فرفور، انزل يا فرفور، اردم



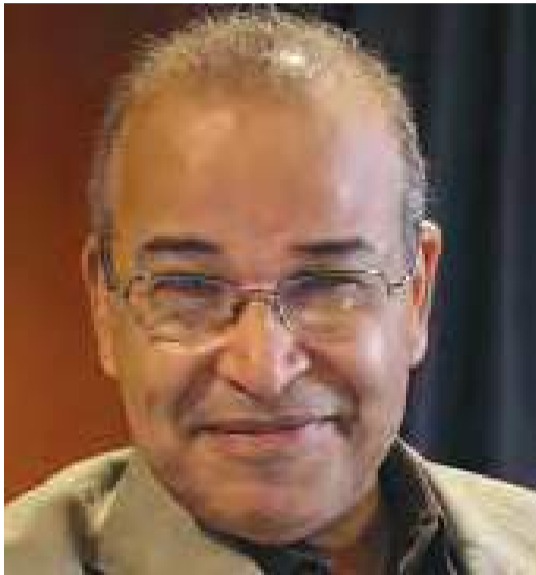
إشكاليات تأصيل المسرح العربي (١)

(اليونسكوي) نسبة إلى منظمة (اليونسكو) قناة بين خطابين، وأخيرا ماذا وراء الدواعي إلى التأصيل ومنطلقاتها وفكره الإعلان العالمي لحقوق الإنسان وحق انتفاع كل البشر من الانجازات العلمية والمعرفية، وحقهم في المشاركة في الحياة الثقافية.

وأخيرا يتناول (مسالك التأصيل) في (الفصل الخامس) من هذا الكتاب فيبحث في موقع هذه المسالك من خطاب التأصيل وسمايتها، إذ يرى الباحث الكبير (د. محمد المديوني) (المنطلق الثاني) في نص (يوسف إدريس) التأصيلي هو الأساس الذي تواترت أهم مقولاته - بحكم أسبقيته- فبعد أن أضح على إبراز مظاهر التناقض بين المسرح الأوروبي ونماجه مع طبيعة الفكر والحس العربيين، بعد أن أكد في مقالاته الثلاث أن المسرح بشكله أن هناك ثلاثة مظاهر تجسدت في إطار تأصيل المسرح العربي، ويتبنى المظهر الأول (شريف خزندار) في نصه «من أجل إعادة خلق تعبير درامي عربي، وإمكانات توفيق، الشكل الدرامي العربي المرتقب في إطار الإذاعة والتلفزيون والسينما وكذا (سلمان قطاية) في كتابه «المسرح العربي من أين وإلى أين»، وكذا (عبد الفتاح قلججي) الذي يتناول مسائل التأصيل العملية في شكل جمل تناثرت على امتداد متن نصه ذلك، وأن (ادونيس) و(فرحان بلبل) لم يخرجوا من هذا المسلك على ما بين رؤاهما من التعارض المزعوم، حسب تعبيره وأنه هو الذي قضى على مسرحنا الخاص بنا، والذي كان

محتما أن يظهر إلى الوجود يوما، وأن الخلاص من هذا الوضع إنما هو القطع مع هذا المسرح الأوروبي سواء منه المنتشر بين العرب عبر الترجمة والاقتراب أو من خلال ما ألف الكتاب العرب ويؤلفون، أو ما أنجزه مسرحيوهم وينجزون من أعمال فنية تسير على منوال النماذج الغربية أما (المظهر الثالث) فيتمثل في ثقل وزن مسالك التأصيل التنظيري وأولويته فيها قياسا على مسالك التأصيل المرتبطة بالممارسة الإبداعية لهذا الفن فلقد ذهب البعض منهم - شأن (يوسف إدريس) مثلا إلى اعتبار معالجة مسألة تأصيل المسرح العربي، وضعا لألف باء مفهومنا ليس فقط لمسرحنا على حد تعبيره، وإنما لفنوننا عامة، واعتبر آخرون أن الأمر الأهم في عملية التأصيل متمثل في الوقوف على ضوابط خصوصية، وبها يحد هذا الفن وعلى أساسها تقوم نتاجاته في حين بدت الوجهة الانجح في جهد تأصيل هذا الفن عند آخرين منهم متمثلة في بناء نظرية عربية تكون السند الفكري- كما يشير (عبد الكريم برشيد) للإبداع المسرحي العربي.. بل يرى بعضهم إنجاز مسرح عربي مشروطا ببناء نظرية لهذا المسرح، ويرى [أنه من الطبيعي أن يعتمد المقدم على فعل التأصيل/ التأسيس هذا إلى (حد) لمقولات التي عليها ينبنى فعله ذلك، وحسبها تتوجه رؤاه واختياراته فيه تتجاوز للعقبات الفكرية التي تقف دون تطوعاته تلك، وأهم ما يعترض سبيل الساعي إلى تأصيل المسرح العربي إنما هي مسألة العمق المفقود للممارسة العربية لهذا الفن، فلا يكاد ينظر كتاب من الكتب المتداولة للممارسة العربية بالدرس أو التاريخ من الإلحاح على [حداته الفن المسرحي عند العربي وعلى غياب التقاليد عندهم مما جعل أسباب الغياب مجالا خصبا لبحث الباحثين، ويؤكد رأي الغربيين من أنه منذ سنوات العشرين الأولى من القرن العشرين بأنه إلي يومنا هذا (١٩٩٣) لا يوجد في رأيهم، دراما عربية.. بل يوجد فقط (دراما باللغة العربية) لأن جميع المسرحيات التي ظهرت في لغة سيدنا محمد ليست إلا ترجمات وعلى أحسن الفروض، تقليدات تحاكي الأعمال الأوروبية..

لذا فقد اعتمد (محمد عزيزة) مثلا على صيغة هذا التعبير حرفيا في رسالته «الإسلام والمسرح»، وعمد (شريف خزندار) إلى استعمال عناصر التعبير عنها ونصه التأصيلي الرئيسي «اتجاهات المسرح في العالم الثالث» واستعمل (عبد الكريم برشيد) مكونات هذا التعبير ذاتها في مناسبات عدة، وقد ذهب أصحاب نصوص الخطاب التأصيلي في تلك المعالجة مذاهب فمهمهم المقر بأسبقية المسرح الغربي والمعتبر إياه ولمقولاته نموذجًا تجريديا يقوم على شروط محددة لا يمكن أن تستقيم للإبداع سمته المسرحية دون توفرها ولا يمكن أن تتم لهذا الإبداع المسرحي أصالته ما لم تنغرس تلك الشروط في الواقع الحضاري والفكري الذي إليه ينتمي المبدع، كما يشير (أدونيس) و(محمد



عبد الغني داود



العربية لأعلام الثقافة في الوطن العربي، وكذا المترجمة التي تدور حول نفس القضية (١٠٣ مرجع)، وكذا الكتب باللغة الفرنسية (٤٣) كتابا، ومقالات حول نفس الموضوع (٦١) مقالا- ومقالات باللغة الفرنسية (٢٩) مقالا- ومثالية (٨) من النشرات والندوات والمحاضرات (المقروونات)، وكذا (٧) بالفرنسية، ومشيرا إلى (٣٣٨) من (الأعلام) الذين جاء ذكرهم في الكتاب.

وقد قسم (المؤلف) كتابه إلى أكثر من عنوان يبدأه (بمئة مقدمة) وخمسة (٥) فصول ذات عناوين مختلفة يبدأها بالفصل الأول وعنوانه (المسألة والطريق إليها) أو (مسألة تأصيل المسرح العربي) يتناول فيها طبيعة المسألة وثلاث عناوين داخلية بعناوين (تأصيل المسرح العربي ظاهرة، وتأصيل المسرح العربي مطلب عام، والطابع الإشكالي للمسألة، والطريق إلى المسألة، وأهداف البحث والصعوبات المعترضة، وطبيعة المراجع، وطبيعة المدونة النصية وتضم (طبيعة المدونة النصية والمصادر الرئيسية، وكيفية معالجة النصوص). (الفصل الثاني) بعنوان (الأرضية الفكرية للمسألة ويضم (لماذا هذا المفهوم، لماذا تأصيل دون غيره؟، دلالات المفهوم وأبعاده، في خطاب النقاد والمبدعين، ومدخلاتهم في الخطاب الفكري، والأصالة والتأصيل والعلاقة بالغرب، والأصالة بمعنى الخصوصية، والخصوصية والمثاقفة، والخصوصية والثقافة الشعبية، وكذا الثقافة العضوية، والخصوصية بين المحلية والقومية في كافة الأقطار العربية، وبين المشروعية والتعلة، وموقع تأصيل المسرح العربي من حيث المفهوم وأبعاده)، ويتضمن (الفصل الثالث) وعنوانه (المعبر عنه من دواعي التأصيل ومن المنطلقات، وموقع الخصوصية من نصوص الخطاب، والدواعي المعبر عنها، وعن الطابع الغربي للممارسة العربية للمسرح، وعن أهمية الفن المسرحي بالنسبة للعرب، وعدم الرضا بالممارسة العربية للمسرح، ومظاهر الرداة الداعية إلى التأصيل، ومنطلقات الدعوة إلى التأصيل، وتوضيح صور الاختلاف في منطلقات الدعوة إلى التأصيل ودلالاتها، وحد جوهر هذا الفن، ومواصفات الهوية العربية، وما وراء المعبر عنه من الدواعي ومن المنطلقات؟

ويتناول (الفصل الرابع) موضوعات (غير المعبر عنه من الدواعي إلى التأصيل ومن المنطلقات) ويتناول عمق الشاغل وعراقه الهاجس، وهاجس السبق، ومظاهر العراقة في شاغل التأصيل، والنقلة النوعية في خطاب المعاصرين التأصيلي، والتيار القومي وأبعاده الثقافية، وتجذر الأنساق الفكرية القوية ومكانة المدى الثقافي فيها، وتزامن الخطاب التأصيلي المعاصر مع تجذر الفكر القومي، وسمات التفاعل وطبيعته، مع المسرح الغربي وطبيعته وواقع المسرح الغربي وطبيعته خطابه، والخطاب المسرحي الغربي المعاصر، وصور التفاعل مع الخطاب المسرحي الغربي المعاصر وقنوات هذا التفاعل، وسمات التحول إلى الخطاب المسرحي العربي المعاصر وأسبابه، الخطاب

يتعرض المسرحي التونسي الكبير (د. محمد المديوني) في كتابه الأكاديمي والتأسيسي الهام «إشكاليات تأصيل المسرح العربي» [المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون] بيت الحكمة ١٩٩٣ - لكل من تصدى لتناول قضية تأصيل المسرح العربي بداية من الرائد (توفيق الحكيم) وكتابه «قالنا المسرحي» ١٩٦٧، والدكتور (علي الراعي) «الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري» ١٩٦٨ و(سلمان قطاية) وكتابه «المسرح العربي من أين وإلى أين» ١٩٧٢، و(حسن المنيعي) «أبحاث في المسرح المغربي» ١٩٧٤، و(فرحان بلبل) وكتاب «المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة» ١٩٨٤، و(روجيه عساف)، «المسرحية، أقنعة المدينة» ١٩٨٤، و(عبد الكريم برشيد) في «حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي» ١٩٨٥، و(عبد الفتاح قلججي رواس) في «مسرح الريادة» ١٩٨٠، و(محمد عزيزة) بالعربية وكتابه «الأشكال التقليدية للفرجة» ١٩٧٥، كذلك تعرض لمقالات (يوسف إدريس) «نحو مسرح مصري» ثلاث مقالات ١٩٦٤، و(عبد الحميد يونس) «مسرح الفولكلور» ١٩٦٩، و(وليد إخلاصي) ومقال «النص المسرحي بين التعريب والتجريب» ١٩٧٧، و(فرحان بلبل) «شخصية المؤلف المسرحي العربي وتأثيره بالتيارات المسرحية العالمية» ١٩٧٧، و(شريف خزندار) «اتجاهات المسرح في العالم الثالث» ١٩٧٧، و(أدونيس - على أحمد سعيد) «خواطر» ١٩٧٧، وأعيد نشره بعنوان «فاتحة لنهايات القرن - بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة» ١٩٨٠، و(عبد الكريم برشيد) «ألف باء الواقعة الاحتفالية في المسرح» ١٩٧٧، ومقال في التطور المستقبلي لتعريب المسرح العربي» ١٩٨٠، و(سعد الله ونوس) في «ملاحظات حول الاقتراب والإعداد المسرحي» ١٩٧٨، و(روجيه عساف) في «مسألة التمثيل في المجتمع» ١٩٨٣، و(عبد الفتاح قلججي) في «مشروع آخر في المسرح العربي» ١٩٨٣، ومقال (شريف خزندار) بالفرنسية «من أجل إعادة ابتداء تعبير درامي عربي» وفي إدماج هذا التعبير ضمن الوسائل السمعية والبصرية.. ١٩٦٩.

ويضيف إلى تلك الكتب والمقالات مجموعة من البيانات حول إشكاليات تأصيل المسرح العربي، وهي بالعربية: «بيانات مسرح عربي جديد» لسعد الله ونوس ١٩٧٠، و«نحو كتابة مسرحية عربية حديثة» لعز الدين المدني ١٩٧٨، وبيانات حول المسرح الاحتفالي (لعبد الكريم برشيد) وهي: البيان الأول ١٩٧٩، البيان الثاني ١٩٨٠، (البيان الثالث) ١٩٨١، و(البيان الرابع) لم ينشر قبل هذه الدراسة، و(بيان «الحكايات» لروجيه عساف، وبيان آخر لروجيه عساف بالفرنسية وعنوانه «ملاحظات حول المسرح»، ومقدمة «يا طلاع الشجرة» لتوفيق الحكيم ١٩٦٢، و(تزييل لمسرحية «الورطة» تحت عنوان (لغة المسرحية) - ١٩٦٦، و(مقدمة) مسرحية «المهزلة الأرضية»، و«الفرافير» ليوسف إدريس ١٩٦٦، وبعض ملحوظات عن تمثيل رواية «الفرافير» ١٩٦٦ و«رأس المملوك جابر» هوامش العرض والإخراج ١٩٧١، وتذييل مسرحية «الملك هو الملك» لسعد الله ونوس بعنوان (إيضاحات) ١٩٨٣، مقدمة مسرحية «سهرة مع أبي خليل القباني (لونوس) بعنوان (بعض الملاحظات الضرورية) ١٩٧٨، و(مقدمة مسرحية وديوان الزنج) بعنوان (بيان حول استعمال الفضاء المسرحي في هذا الديوان) لعز الدين المدني ١٩٨٣، مقدمة مسرحية «عرس عربي في سفر برلك» لعبد الفتاح قلججي، ١٩٨٤.

وعلى مدى (٥٢٩) صفحة يتناول المسرحي الكبير (د. محمد المديوني) إشكاليات تأصيل المسرح العربي، في استفاضة وتعمق ودقة مُعتما على كثير من المراجع والمعاجم، والمراجع باللغة الفرنسية، والكتب

تلك الفترة، ودراستها جيدا حتى نكتشف إلى أي حد كانت البدايات طافحة بالحركة، هو رأي يتعارض مع آراء أغلب المؤرخين في المسرح العربي ونقاده، وإنما هي لفت الانتباه من ناحية إلى أن عمق الممارسة المسرحية الحالية الذي يمكن أن يبحث عنه من داخلها شريطة توفر النظرة السليمة للأعمال المتراكمة فيها.

ويقول (المؤلف): ولعل أهم ما كان موضوعا للاختلاف في هذا الخطاب التأصيلي قد تعلق بالمعنى الذي تحدد مفهوم (الأصالة) وبالمقصد من تأصيل المسرح ذاته - فقد تجلت لنا فيه من خلال تحليلنا لنصوص الخطاب التأصيلي ثلاث وجهات نظر أساسية تتضمن كل واحدة منها مسارا محددا وتعتمد جهازا من المقدمات فريدا.. أما (الوجهة الأولى) فتري أن (العراقية) هي المعنى الأساسي للأصالة ورفض إتباع (الوجهة الثانية) وهي تنزيل العراق هذه المنزلة، ومرده الخوف من الانسحاق إلى الإنكفاء إلى الماضي والميل عن المقصد من التأصيل الذي تجلي في منظورهم انغراسا في الراهن وجهدا للتعبير عنه وفيه، قبل كل شيء.. أما (ثالث الوجهات) فلا يعتبر أتباعها أي (العراقية) مرادفة للأصالة تماما مثل ما ذهب إليه أتباع (الثانية) فإنهم لا يرون في الانغراس في حاضر الناس الراهن والمعيشي وفي البحث عن شواغلهم السياسية والاجتماعية المباشرة أولوية خاصة للوصول إليه، وإنما يتمثل أساس الأصالة حسبها في توفير (مشكلية درامية) مخصصة، هي الأساس.. في عرف أصحاب هذا التوجه، لنشأة أي المسرح والطريق إلى ذلك تمثل حسبهم في مسرحه شرط الإنسان ومصيره، وهذه المسرحة سؤال - في رأيهم - ليس جوابا، وهذا يعني بصورة من الصور ضرورة التأصل في القضايا التي تثيرها المشكلة الحضارية العامة كما يشير (أدونيس) على سبيل المثال في كتابه «نقائض في المسرح العربي»، وقد لاحظ (المؤلف) إجماعا، على مستوي الخطاب، حول الوظيفة التغييرية للمسرح المنشود هذا، وحول ضرورة تحقيق التميز عن المسرح الغربي، وأن على مسرحنا ألا يربح المتفرج أو ينفس عنه كربة.. بل على العكس - المسرح الذي يعلق ويبرز المتفرج احتقانا، وفي المدى البعيد يهينه هكذا لمباشرة تغيير (القدر)، ويرى أن السر في الأمر كامن في مفارقة أساسية تتمثل في سعي أغلب أصحاب النصوص التأصيلية إلى التنظير على غير أساس يسمح بفعل التنظير ذلك، إذ لا يمكن أن يستقيم فعل التنظير في أي مجال مهما كان، ما لم يتوفر فيه حد من التراكم الكمي والنوعي على مستوي الممارسة غير أن استعصاء تحقيق نظرية عربية تخرج عن طول جهاز المسرح الغربي ليس أمرا غريبا إذا ما قدر المرء حق قدره طابعي التنوع والاختلاف في الممارسة الغربية للمسرح، من ناحية، وسماها هذا الفن وجوهه في نظر أهل الغرب من ناحية أخرى، لأن غياب التراكم في الممارسة العربية للمسرح وغياب الوعي به، إضافة إلى انعدام التراكم التنظيري لهذا الفن وفنون الفرجة والعرض عند العرب، والتي تفسر كلها لماذا كانت أكثر النصوص التأصيلية العربية الساعية إلى التنظير تماسكا هي تلك النصوص التي اتكأت على أيديولوجية ذات مرتكزات مرجعية محددة.. تحولت فيها نقطة الارتكاز في التحليل والمراجعة والتقويم من المسرح إلى مقولات هذه الأيديولوجيات، وطرق إنجاز تطلعاتها في المسرح.. فكذا كان الأمر بالنسبة إلى (روجيه عساف) - مثلا - الذي استعمل نصه «المسرحية من قناع المدينة» إلى محضر إدانة للغرب.. كل الغرب باعتباره قامعا للشعوب لأنه كافر بالله، وجاهل، وأصبح نصه أقرب ما يكون إلى التبشير بتعاليم الإسلام من وجهة نظر سلفية لا تخفي تشبعها العلوي، ولا تتواني طبعاً عن تكفير كل من خرج ويخرج من وجهة النظر هذه، فكاد يستحيل المسرح في هذا الكتاب إلى مجرد نقلة، وكذا كان الأمر بالنسبة إلى (سعد الله ونوس) الذي أعلن انحيازه إلى الطبقات الكادحة، وأعتبره دور الفنان الأوحده هو خدمة الجماهير والعمل على تغيير واقعها، فكانت صورة هذا الفنان أقرب ما تكون إلى المناضل السياسي المنتشع بمقولات القومية الدينية، ذات المنحى الاشتراكي وبدت من وراء ذلك صورة المسرح المنشود أحادية التوجه رغم ما أدخل على نصه بين الحين والآخر من تدقيقات وتعديلات تبرز جوانب في الممارسة المسرحية أخرى.. على عكس (فرحان بلبل) الذي بدت توجهاته الأيديولوجية في مستوي الخطاب، قاطعة باتة.. فلقد حدد مثلا (الهوية) الواجب تحقيقها في المسرح المنشود بناءً على اختزال الفروق بين شتي المدارس المسرحية بشكل بدت فيه هذه الأخيرة متممة إلى نوعين اثنين لا ثالث لهما:



تقف أمام من يروم تحقيق القطيعة الفعلية بحكم تعمقه في دراسته، وقد أوح (عز الدين المدني) على محدودية مساعي النظرة الفولكلورية لهذا الموروث فأرى أنه: (لا يمكن بالنسبة لرجل (وهكذا المسرح سواء كان مؤلفا أو مخرجا أن يستعمل (المداخ) مثلا في عمله المسرحي، حتى يكون عمله هذا عربي المشاغل والإطار لأن (المداخ والكراوكز إسماعيل باشا) ليسوا إلا ظاهرة فولكلورية ذات أصباغ زاهية يرتاح إليها الصبي وينتعش بها الشيخ، وتزهو في عين الزائر كفولكلورية الأماكن السياحية.

ويرى (الباحث) أن الإشكال الأساسي الذي عنه تولدت أهم العراقيل التي أربكت الداعين إلى التأصيل والتي تمثلت في محاولات تغطية مرتكزات الإستراتيجية المحورية إنما هو كيفية تحقيق التوافق بين هويتين تنتميان - من ناحية - وإلى مجالين مختلفين هما الهوية القومية وهوية جنس من التعبير الفني، وتتسم العناصر المكونة لكل واحدة منهما من ناحية أخرى إلى رؤى للعالم متناقضة تحيل إلي مراجع فكرية متنافرة سبق أن وقفنا بشكل بين على صور من تضاربها وتنافرها من بحثنا هذا إلا أن العراقيل والفخاخ التي تعترض المتطلعين إلى التأصيل التنظيري تتجلى بشكل أوضح في مسعى هؤلاء إلى الإقناع بمصادقية فعلهم ذلك، وضمان هذه المصادقية رهين القدرة على الإقناع بأن بناء السند الفكري والجمال العربي - من خلال المزوجة بين الوقوف على (العمق المفقود) لهذه الممارسة وبين كسر الجهاز الفكري والجمالي للمسرح الغربي السائد.. لا يعني التفريط في ما يمكن أن يضمن لنتائج فعال التأصيل ما به يتحقق انتمائها إلى الفن المسرحي، وما به تتميز هذه النتائج عن نتائج أجناس التعبير الفني الأخرى.

ويشير (المؤلف) إلى غياب النظرة التاريخية عند (روجيه عساف) لأنه ربط بين ظهور المسرح وبين نشأة المدينة الغربية بعكس نص (سعد الله ونوس) الذي يترجم بوضوح عن شاغل (التاريخية) هذا، والذي يتمثل في مقارنته النظرية من (اعتبار الجمهور المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح، وأنه يربطه بالجمهور. ويتجلى المسرح أولا وقبل كل شيء فنا من فنون الفرجة، وهو (ثانيا) حدث اجتماعي باعتباره فنا من فنون الفرجة، ويرى أن المجال الذي حدده للبحث عن (العمق المفقود) للمسرح العربي لم يكن في التراث الفرجي والسرد العربي، وإنما في ممارسة الرواد من أمثال (مارون النقاش، أبو خليل القباني ويعقوب صنوع) وتابعيهم، وفي هذا قرار ضمني بحصول تراكم في مجال الممارسة للمسرحية العربية، بالإضافة إلى الحس السليم واقتباس المسرحيات العالمية بدلا من تقديمها ومعرفتها، ويتجلى دور (العمق المفقود) من خلال القول إننا نفتقر كثيرا للعودة إلى

عزيزة) منهم المشكك ثمة السبق التي رُسم فيها المسرح اليوناني الرافض لمبدأ سلالات الفنون كما يقول (روجيه عساف) ومنهم المؤكد معرفة العرب الشرقيين عامة لصور من هذا الفن والمعتبر جهلهم به في صورته اليونانية تلك (إن كان لا يعني بالضرورة نقصا في ذواتهم، ويضيف (المؤلف) أن الكاتب المسرحي التونسي (عز الدين المدني) قد ذهب إلى اعتبار الخوض في هذا الموضوع بالنسبة إلى المبدع، من باب الخوض في مجال هذا الفن، وإلى نفي احتكارهم لبداياته وأصوله.. وذلك دون تحليل للأمر من لدنه ولا تحليل، فطرح سؤالاً في فقرة من نصه التأصيلي الثاني (نحو كتابه مسرحية عربية حديثة)، وأجاب عليه فيها يسأل بشكل بدا معه المبدع، في رأيه غير معني يمثل هذه المسائل فقال: (هل وجد المسرح في العصور العربية الإسلامية الماضية؟) ويقول: إن المسرح لم يبدأ في أصله بالمأساة، من ناحية وأنه بين المأساة الغربية أو المأساة الشرقية تباينا جذريا كبيرا من ناحية أخرى.. مما يؤكد المكانة التي تحتلها مسألة العمق المفقود في ذهنية الداعين إلى التأصيل وفي منطق خطابهم ويقرر (المؤلف) أنه إذا استثنينا وقف (أدونيس)، و(فرحان بلبل) فلا ناكذ نعثر على رأي واحد يرفض المؤلف رفضا قطعا البحث عن (العمق المفقود) في إطار هذا الفن في أن عبر عن الأمر بشكل تقريبي في مقدمة مسرحية (ديوان الزنج) ومسرحية (الغفران) إذ قال: ... لأنهم بتقاليدهم وبالفتيات الغربية، ومجاراتهم الأشكال الفرنسية مثلا، جعلوا من الفن المسرحي فيها مقصورا على الحضارة الأوروبية في حين أن الشرق القديم قد عرفه حق المعرفة بتقنيات وأشكال أخرى لا تماثل تقنيات المسرح الغربي وأشكاله].

وفي إطار تأصيل هذا الفن، وذلك على اختلاف المجالات المبحوث فيها عن هذا (العمق المفقود) يرى المؤلف أن الهدف المعلن الجامع فيتمثل في العمل على الخروج من مسالك التقليد في ممارسة هذا الفن والسعي إلى رسم الطريق المناسب لإبداع نتاجات مسرحية أصيلة تتناغم مع هوية العرب وترجم عن شواغلهم ترجمة حقيقية لكن العائق الأساسي يتمثل في الجهاز الفكري والجمالي الذي يتركز عليه المسرح الغربي السائد، والذي يؤدي إلى الإقرار بما يعتمد فيه من ضوابط ومقاييس، وبما يحيل من رؤى ومراجع وإلى اتصال أثر (المناقفة) في النتائج المسرحية ليزداد تأييد وصلة التقليد والتعبية ويرى: أنه يكاد يسير أغلب الداعين إلى التأصيل على خطي (يوسف إدريس) فلقد أنتج (شريف خزندار) مثلا نص مداخلته بتحديد مقدمتين على أساسهما انبنت دعوته التأصيلية تمثلت أولاهما في اعتبار معرفة العرب، منذ قديم الزمان بالتعبير الدرامي بشكل مخصوص أمرا لا مجال للشك فيه، وعلل (خزندار) اعتماد تعبيري (إعادة خلق) لتعبير درامي عربي في نصه هذا، بدلا من عبارة (خلق..) أما ثانيتهما فتتمثل في اعتبار الفن المسرحي ظاهرة شعبية كونية لا قواعد ولا قوانين مضبوطة تحدده إلا ضرورة توفر عنصر (البات والمستقبل) الذين قد يندمجان إندماجا في عنصر أوحده وأن المهمة فتتجلى في إعادة تأريخ الممارسة العربية لهذا الفن ورفض أغلب ما ذهب إليه المؤرخون للمسرح العربي في اعتبار (مارون النقاش) وأبي خليل القباني) وتابعيهم روادا للمسرح العربي (ونشير هنا إلى إسقاطه لدور (يعقوب صنوع) في ريادة للمسرح المصري؟) وذلك بإدخالهم الشكل الغربي للمسرح ففتحوا المجال في رأيه إلى رجال المسرح الجدد حتى يهدموا المسرح العربي، وعلى نفس المنهج سار (سلمان قطاية) عندما اعتبر هؤلاء الرواد يمثلون البداية الخاطئة التي أسست المنحى التقليدي، وعطلت المدى الإبداعي الشعبي كما جاء في كتابه «المسرح العربي من أين وإلى أين» فقد خصص القسم الأكبر من نصه التأصيلي استعراض مختلف الأشكال والمظاهر التي عرفها لتعبير (الدرامي العربي) سواء منها ما تعلق بالطبوس قبل الإسلامية أو بالمظاهر الدينية الإسلامية أو المنسوبة إليها أو بالاحتفالات والتقاليد والأساطير الشعبية، أو مملهي الملوك أو مسرح الظل وصندوق الدنيا، أو بالشعر والموسيقى إضافة إلى الممارسات المسرحية التي عرفها منذ عصر النهضة القريبة من الشكل الغربي، وخص شكلي (التعازي الشعبية) و(مسرح الظل) بمزيد من الاهتمام كما فعل (سلمان قطاية) في نصه التأصيلي على (التعازي) القادرة على أن تحقق (العمق المفقود) والصورة الممكنة للمسرح التراجيدي العربي وكذا شخصية إلى (يزيد الإسكندري) في (مقاماته) صورة للممثل الكوميدي العربي الممكن، ويشترك (روجيه عساف) مع (شريف خزندار) في التطلع إلى إحداث قطيعة مع المسرح الغربي وأسسها من ناحية، وفي سعة الإطلاع على المسرح الغربي من ناحية أخرى.. ليكون أقدر على التفتن إلى حقيقة العراقيل والفخاخ التي

مسرح اللاجئين

الميلودراما وفقدان الحداثة (٢-١)



تأليف: ماثيو باكلي
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

يبدو أن الميلودراما ارتبطت بشكل وثيق منذ البداية بالمنفى. فأبطالها وبطلاتها، وأطفالها الذين يعانون، وأمهااتهم المفقودات وآباءهم الياثسون، وحتى أشرارها المتوحشين، كلهم منفيون - يبتعد الممثلون إلى حد ما عن مكانهم الملائم، ووطنهم الطبيعي وأسرهم. لقد بدأت برغبة في الكلام عن هذا الحواز التأسيسي - لكي أنظر عن كثب أكثر إلى كيف ربطت الميلودراما نفسها بتجارب الانتزاع والنزوح والفقد والانشقاق، وأن أفكر فيما يمكن أن يرويه لنا مسرح اللاجئين هذا عن تكوين الدراما الحديثة، وعن حدود تاريخ الدراما في الحداثة .

ورغم ذلك، أثناء متابعة فكري، انجذب انتباهي إلى ظاهرة أشد تأثيراً من فكرة ثبات الميلودراما علي المنفى: وهي تحديداً فكرة عزلة الميلودراما نفسها عن تاريخ الدراما الحديثة، وفي جانب كبير منها، عزلتها عن تاريخ الثقافة الحديثة . فقد كانت هذه العزلة سريعة وعنيفة بشكل ملحوظ، ومشحونة بالعاطفة، استمرت لفترة طويلة بعد أن استنفدت أي مبرر يمكن تصوره - لم تكن أقل إثارة للدهشة في طريقتها من أي عزلة ميلودرامية . وإذا تتبعنا، مثل الغالبية العظمى، إشارة نودير Nodier القوية واعتبرنا أن مسرحية جيلبيرت دو بكسيريكورت Guilbert de Pixerecourt «كولينا Coelina» - والتي حققت نجاحاً كبيراً في عام ١٨٠٠ - النموذج التأسيسي للشكل الميلودرامي، فيبدو أن هناك أسباباً قليلة لقيام الثقافة الرسمية بفعل أي شيء غير تبني الميلودراما، ويبدو للوهلة الأولى أن هذا هو ما حدث. فكما جادل كل من نودير وبيكسيريكورت، لم يهدف هذا النوع الفني الجديد إلى الانتقاص من الدراما بل لإحياؤها وإحيائها كفن من شأنه أن يغرس الفضيلة واللياقة في شعب يعاني من إراقة الدماء في الثورة الفرنسية، وقد اعترف نقاد بيكسيريكورت بالنزعة المحافظة الأساسية في الشكل الجديد والالتزام بالنظام والأخلاق . ومع ذلك خلال عشر سنوات، تميز التقويم النقدي لهذا النوع الفني بمستوى غير عادي من العدا، وفي زهاء عشرين سنة - في اللحظة التي جعلت منها شعبيتها شكلاً فنياً سائداً - أصبحت الميلودراما السبب الرئيس في انهيار الدراما واضمحلالها . وبحلول عام ١٨٣٠، اعتبر هذا النوع الجديد والأول من نوعه في ذلك القرن، مبتذلاً ولا يصلح إلا للجدهاء والأعميين، رغم نجاحه المذهل. وفي عام ١٨٤٣ كتب بيكسيريكورت، في نهاية حياته المهنية، اتهاماً

الخلاص الميلودرامي:

في العقود الأخيرة انعكس التطور بشكل كبير، حيث تحول الاهتمام النقدي بالثقافة الشعبية والجمهورية إلى الميلودراما كعنصر مركزي في الثقافة السردية الحديثة، ووجدت فيها نمطاً أساسياً للوعي بعد المقدس؛ وهو الخطاب الأساسي للانبثاق الجماعي الناشئ عن المجتمع والهوية؛ والتطور الجمالي التأسيسي في الرواية والسينما

للميلودراما الرومانسية التي كانت من سلالات الدراما، أنها نوع فني قذر وفاحش وشريبر وغير أخلاقي وخطير، وخالي من الاهتمام أو الحقيقة. وطوال القرن النصف الثاني تقريباً كان الشكل، كما قال الأرديس نيكول «محتقر ومهملاً» من النقاد والمتخصصين في الدراما، فهو نوع جدير بالملاحظة باعتباره فقط إحباط أحمق لتطور الدراما الحديثة كفن .

للمصطلح قبل عقود من استخدام بيكسركورت، واقترحت أن العمل التأسيسي الأخير ربما يتميز بأنه حدث مذهل فضلا عن كونه مزيجا بارعا من العناصر الموجودة مسبقا. ومع ذلك، إذا بدأ أن الشروط الشكلية للميلودراما في مكانها بحلول عام ١٧٩٠ علي أقصى تقدير، فقد كانت الشروط الثقافية لابتكارها وموهبا المفاجئ متحققة، كما يجادل نودير عموما، من خلال التجربة المحددة والمستمرة في العقد الثوري الفرنسي، وفي سياق تلك التجربة أصبح المنطق التاريخي المحدد لشكل الميلودراما، والطريقة المحددة التي شك بها في تشكيل الوعي، أصبحت واضحة أولا .

الثورة الصدمة:

لفت العديد من علماء الميلودراما، علي غرار بيتر بروك، الانتباه إلى إحدى السمات الأساسية للتجربة المشتركة للعقد الثوري الفرنسي: وهي تحديدا خيبة الأمل العنيف من العالم وافتتاحه للمعنى بعد المقدس لنظام الواقع وبنيته. ورغم ذلك، لم تتميز التجربة الثورية فقط بالجاذبية المبهولة والمخيفة لتلك الأزمة وانهايار الاعتقاد، بل تميزت أيضا بشكلها المرعب وشخصيتها وتطورها المذهل عبر الزمن . فضلا عن حدوثها كحافز كبير ومزعج، فتحته الثورة في الزمن الحالي - وعلي مدى زمن طويل - باعتبارها تقريبا سلسلة غير محتملة للصراعات السياسية والاجتماعية غير المتوقعة وغير المسيطر عليها، إذ يبدو أن كل منهما يميز نقطة نهاية منطقية، ويؤدي كل منهما، في غضون أشهر أو أسابيع أو حتى أيام، إلى انهيار ما لا يمكن تصوره سابقا، إذ يتتبع الكل حركة طاحنة ومنزلة لا تقاوم من الفضيحة وأزمات الصراع والانهيار والعنف والحرب وأخيرا الإرهاب. فضلا عن تحقيق رؤيتها المطروحة عن المجتمع السياسي اليوتوبي، اتبعت الثورة، بالنسبة للمعاصرين، مسارا لا هوادة فيه من خيبة الأمل المؤلمة والمتسارعة، وتقويضه بشكل متزايد لا يرحم، يفرض سلسلة كاملة من الجهود، كل منها يائس قليلا، ومطلقا بعض الشيء، لإعادة تصور الهوية المجتمعية وإعادة تأسيسها، واستهلاك قوة وشرعية كل النماذج السابقة والتقليدية للوحدة الجماعية في هذه العملية . فقد كانت الوفيات والاضطرابات في الثورة مروعة بالتأكيد، ولكن الأكثر رعبا وفزعا كانت الطرق التي قوضت بها الأحداث الثورية قواعد البنية الاجتماعية نفسها بشكل لا هوادة فيه، فتمزقت أنظمة القربا التي تخلت عن الطقوس في المجتمع المدني، والتوصل أخيرا إلى فقدان كبير للإيمان بفاعلية اللغة كأداة للحقيقة. واستمت عواقبها بخيبة الأمل من جميع الجوانب، ولم تقدم بشكل مباشر إحساسا واسع النطاق بالحرية المكتشفة حديثا، ولكن شعورا رهيبا بالخسارة ومشاعر معقدة ومشاركة علي نطاق واسع بالذنب والغضب والتواطؤ . ولم تختبر هذه الصدمة بشكل متساو في كل مكان، ولكن من المؤكد أنها تركت مع فورية غير مسبوقة من قبل الجميع - ضخم قوتها من خلال قوى الاتصال الموسعة بشكل كبير، والعرض المذهل وعنف القوة العسكرية، وأصبحت أفعالها أكثر حيوية من خلال استحضارها لنماذج التمثيل المسرحية والدرامية. مثل أحداث الحادي عشر من سبتمبر، تم بث كارثة الثورة لجذب

وشخصياتها وصيغها وتقنياتها كانت مجرد تقاليد واضحة وبريئة - قوالب محايدة قابلة للتبديل وجد الوعي الشعبي فيها تعبيراً متنوعاً، وأن كلماته المستقلة هي من كتلة غير متميزة من شيء تعبيرى زائل لا يعبر عن شيء أكثر أهم من اهتمامات الجمهور الشره والمشتت بالسلع والموضة. ولا تكمن مثل هذه الافتراضات وراء الميول النقدية الملحوظة للتعامل مع الميلودراما كنوع تاريخي ولكن كأسلوب انتقالي حديث؛ لا تركز علي الوجود الأساسي للميلودراما كشكل مسرحي، بل تركز علي وجودها الثانوي في الرواية والسينما والتلفزيون والخطاب الثقافي، والاستفسار عن تاريخها اللاحق وحدودها بدلا من أصولها التكوينية الدينامية. وأنه أمر لا يصدق أن نلاحظ أنه بعد أربعة عقود من حالة بيتر بروك المقنعة حول مركزية الميلودراما في الخيال الثقافي الحديث، لا يزال هو التاريخ الرسمي للميلودراما المسرحي، كما أشارت جين مودي Jane Moody، مايكل بوث Michael Booth، في كتابهما «الميلودراما الانجليزية English Melodram» - وهو عمل نشر منذ نصف قرن . ولم تكن مشكلة هذه الميول ببساطة مسألة التركيز: انهم يتحدثون عما يبدو أنه نبذ واسع الانتشار لمواجهة خصوصية الميلودراما التاريخية واحتمالاتها وتأثيرها، ويعززون بدلا من ذلك إحساسا مضللا عن مكانتها كطريقة حديثة في التفكير والتمثيل، وحيادها الظاهري باعتبارها انعكاسا طبيعيا للثقافة الحديثة - النوع نفسه كمنتج ومحاكاة تمثيلية للوعي الحديث فضلا عن كونها قوة فاعلة وقاهرة عليه . وإذا كان لا بد لنا أن نفهم الميلودراما في التاريخ، وليس مجرد تخيل التاريخ من جديد باعتباره ميلودراما، فيبدو من الضروري أن نقاوم ونقلب هذه الميول : نسأل عن كيفية ظهور الميلودراما، وكيف وظفت واكتسبت قوة جمالية، وكيف شاركت وشكلت إنتاج الثقافة والحديثة والوعي . تؤكد المعالجات النقدية للتطور الأولي للميلودراما علي غموض تاريخها الرسمي المبكر، مع الإشارة بشكل مختلف إلى استمراريتها المتعددة مع الدراما القوطية، ومع الدراما الشعبية، ومع مسرح الإبهار في أواخر القرن الثامن عشر في بريطانيا ؛ إذ لفتت الانتباه إلى استخدام جان جاك روسو

والتلفزيون ؛ واللغة السائدة في الإدارة الحديثة للحياة العامة والسياسة ؛ وقوة التشكيل في ابتكار المفاهيم الحديثة للأسرة والجنس والعرق والأمة. فلم تعد الميلودراما منفية من تاريخ الثقافة، بل تبدو الآن مركزية فيه، والخيوط الأساسي في غلاف ونسيج الحداثة العالمية .

ولكن إذا بدت عملية نفي الميلودراما وخلصها مدهشة، فان الأسئلة المتضمنة في هذه الرؤية المنقحة مزعجة . إذا كانت الميلودراما قد علمت المخيلة الحديثة بهذه الطرق الأساسية والسائدة، والى أي مدى يمتد تأثيرها، وبأي شكل؟ وبأي درجة كنا مشروطين - وهل مازلنا مشروطين - بطريقتها الخاصة في الرؤية، وقد انغمسنا في رؤيتها الخيالية للعالم؟ وربما السؤال الأكثر أهمية، كيف اكتسبت هذا التأثير، ولماذا استغرق العلماء وقتا وطويلا حتى أدركوا دورها؟ يتضح المدى المحتمل للمشكلة في الطريقة التي أتت بها الدراسات الحديثة في جعل قصة الميلودراما نفسها ميلودرامية. وكما يلاحظ بن سنجر Ben Singer، فان التاريخ النقدي للميلودراما يشبه «سيناريو الميلودراما الكلاسيكية»، الذي تتعرض فيه الضحية لسوء معاملة لفترة طويلة، وممارس في النهاية انقلابا مفاجئا في مصيرها . يلائم مثل هذا التصنيف جيدا مع المضمون العام للدراسات التنقيحية التي، علي الرغم من أنها تجادل بشكل مقنع من أجل اعتراف أقوى بتأثير الميلودراما علي الخيال الثقافي، فإنها تقدم استعادة الشكل علي استعادة الشرعية لدراما بريئة محمية في منازل الفقراء والمثقفين إلى الهامش من قبل عصابة النخبة الأشرار .

تتجلي التشوهات التي ينطوي عليها هذا المنظور، علي الأقل، في الطريقة التي يبدو بها أن العلم يتشبث بأوهام ميلودرامية حول الميلودراما نفسها - في العديد من الطرق التي لا يزال فيها التاريخ الثقافي لهذا النوع طبيعيا، ولا يزال التطور الشكلي مشوشا ومهجورا، وكذلك طابعها الاجتماعي والتأثير الذي تقدمه لكي يتناسب مع متطلبات النقد الدفاعي. وتتضح هذه الميول في الطريقة التي يستمر فيها بعض العلماء في افتراض أن جماليات الميلودراما الأساسية بشكلها الكامل وظلت جامدة ؛ وأن بنيتها السردية





واختزال جميع العناصر باستثناء العناصر الأشد تضررا من سلسلة الصراعات والصدمات والمفاجآت المتتالية والممتدة .

يلفت تقويم نودير الانتباه إلى مساهمة بكسيريكورت التأسيسية في هذه الابتكارات الشكلية المعقدة أيضا، لكنه يقدمها بشكل واضح في نغمات اعتذارية وتحذيرية وإنجازات منهجية ثانوية بالنسبة لأخلاقيات تأطير النوع الجديد، وجديرة بالملاحظة، إذا وجدت كدليل علي مهارات بكسيريكورت التقنية . فعدم ارتياحه مفهوم، ولكنه يمثل إحدى الحركات التكوينية في المنفى النقدي للميلودراما، لأنه بحلول عام ١٨٤٣، في عصر الميلودراما الإجرامية، في مسرحيات روبرت ماكير، وجاك شيرد، كان من الواضح جدا أن هذه الحركات كانت تحديدا عناصر الشكل الميلودرامي - وليس أخلاقها السامية - التي اكتسبت التأثير الأكبر، ووصلت إلى التطوير الأكثر كثافة من جانب منتجي المسرح الميلودرامي الأوائل، وأكدت العناصر الأكثر ثباتا في النوع الذي كان في ذلك الوقت غير قابل للدفاع عنه بشروط نودير التعويضية. في الواقع إن مسرحية توماس هولكروفت Thomas Holcroft «حكاية الغموض» «The Tale of Mystery» وهي معالجة مسرحية «كولينا» عام ١٨٠٢ والتي عرضت علي المسرح البريطاني، حيث تم إسكات السياسة والاستبداد الأخلاقي من الأصل الفرنسي، لأنه تم تصعيد خصائصها الحسية، التي يمكن أن تُفهم علي أنها جهد منظم ومحسوب لدفع هذه السمّة الثانوية إلى المقدمة. وأشارت الاستجابات النقدية لهذه المعالجة الدرامية أن تغييرات هولكروفت كانت مؤثرة، بينما أهملوا مسألة أخلاقيات المسرحية، وأشادوا بإنجازها المذهل للتأثير العاطفي وقوتها المؤثرة - تصويرها غير المسبوق للشغف والفعل، والعجلة والاضطراب . فما تشير إليه هذه التأكيدات هو أن الميلول النقدية لرؤية الميلودراما المبكرة كشكل تميز عموما برؤيتها الاجتماعية التعويضية قد تلغي ما يبدو أنه كان أساسا لجاذبية هذا النوع وضرورة لتشكيل تطوره الشكلي منذ البداية تقريبا: أي قدرتها علي تقديم أحاسيس عاطفية ذات كثافة كبيرة، أو كما قال أحد النقاد المعجبين بمسرحية «حكاية الغموض» انه التأثير الملحوظ للشكل الجديد علي العقل البشري .



فأوضح شيء في هذه المسرحيات الميلودرامية هو الرؤية الأخلاقية المحافظة، والطريقة التي أطر بها الشكل سرديات الصدمة منذ البداية ضمن أوام نهائية للعدالة التعويضية والمجتمع المستعاد . وقد رأى نودير هذا التأطير الأخلاقي كأفضل إنجازات بكسيريكورت، وأبرز ملامح النوع وأكثرها استعادة، إذ أوضح أن :

عند ولادة الميلودراما لم تعد المسيحية موجودة وكأنها لم تكن موجودة من قبل . فقد أغلقت أبواب الاعتراف، وخلا المنبر، ولم يعد الصوت السياسي مسموعا إلا بمفارقات خطيرة فأين يمكن أن يتجه الناس إلى إرشاد يوجههم ... إن لم يتجهوا إلى الميلودراما .

علي الرغم من ذلك، فإن ما حدث ضمن هذا الإطار مهم بنفس القدر، وإن كان أقل وضوحا لأن الميلودراما المبكرة لم تقتصر علي إعادة تمثيل الصدمة التاريخية بين قوسين، كما أنها ضغطت وكثفت التاريخ، وأعدت تشكيل أفعالها الممتدة إلى مجال ونطاق أكبر بكثير من الآنية، وتسريع وتطوير أشكال أزمتاته المتتالية، وأعدت دمج الصراع السياسي والاجتماعي في الديناميات المسرحية للعلاقات الأسرية الشخصية . ولم يكن الهدف من هذه التكتيكات التعليم الأخلاقي ولكن القوة العاطفية وشدة التأثير، إذ لم يكن تطورها مدفوعا بالقصد التعليمي، ولكنه كان مدفوعا بالضرورة الدرامية. وكما يوضح نودير مرة أخرى «جسد متفرجو الميلودراما في الشوارع وفي الميادين العامة أعظم دراما في التاريخ ... احتاج هؤلاء المتفرجون الموقرون إلى مشاعر مماثلة لتلك التي حرموا منها بالعودة إلى النظام . ولتلبية هذه المتطلبات المثيرة - لتقديم تأثير عاطفي من خلال القوة المذهلة - كان يجب علي الدراما الجديدة ألا تعرض فقط مجرد تجربة معاد تصويرها، بل واقعا مركزا ورفيعا، وقد فعلت ذلك من خلال الحركة الهزلية والأفعال التراجيدية التي تبنتها لغة التجسيم العاطفي الشديد

الجمهور الذي اقترب أكثر مما مضى بالتطور الدرامي المتزايد للأحداث، وطارده بعد ذلك الشعور بالذنب لأنه شهد، بلا حول ولا قوة انتقال النبيل إلى موجة لا يمكن وقفها علي ما يبدو من العنف الانتقامي والإعدام الجماعي .

هذا الوصف الوثيق للثورة مفيدا ليس فقط لأنه يذكرنا بحالة جمهور الميلودراما الأول المؤلمة، بل أيضا لأنه يوضح بشكل أكبر الدرجة التي نفذت بها المسرحيات الميلودرامية، في العقود الأولى من القرن التاسع عشر، أممطا معينة وأحداثا نموذجية ومواقف مثالية لهذه التجربة الصادمة، ولعبت عليها . وأصبح الطراز البدائي لتلك الأعمال المبكرة - اليتيم والشاهد الأخرس علي الجريمة و والوريث المحروم والشهير الأرستوقراطي المنفي والمرأة التي تعاني وهي تبحث عن العزاء في عالم يفتقر إلى الاستقرار الأسري - أكثر وضوحا باعتباره نموذجا ومجازيا، وليس مجرد نوع بلا صدى مع حالة ما بعد القداسة الغامضة في الحداثة، ولكنها رموز نموذجية للاضطرابات الحقيقية والأنواع الأكثر تحديدا من خيبة الأمل وضياح الوقت . وبالمثل، تكتسب البنية السردية لتلك المسرحيات المبكرة الوضوح في ضوء ذلك باعتبارها نمطا تأسس في تاريخ أزمة ثورية معينة : بداية من الفساد المتعذر تفسيره للسلطة البطورية وتدخل التهديدات غير المتوقعة لعنف القتل وصولا إلى انقسام المجتمع المنفي محليا وتفاني الصراع الاجتماعي في تنافس القوة القتالية، جسدت الميلودراما المبكرة نمطا من الأحداث يتوافق مع أزمة التجربة الثورية بشكل ملحوظ. وتتوافق مسرحية بكسيريكورت «كولينا» مع هذه البنية التاريخية بشكل وثيق، بحيث يمكن قراءتها كقصة رمزية للعقد الذي تنهيه .

يوضح الاعتراف بالتجليات التاريخية للميلودراما المبكرة الطرق التي أعاد النوع من خلالها تشكيل التاريخ الذي عرضه وتكشف هذه الأمور جانبا من الطريقة التي يكتسب بها الشكل الجديد قوة جمالية وتأثيرا نفسيا وتأثيرا فكريا

• نشرت هذه المقالة في theater journal 175 (2009) 190-61 by the Johns Hopkins University Press

• مايو باكلي يعمل أستاذا بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة روتجرز بالولايات المتحدة الأمريكية . من أبرز كتبه : «التراجيديا تسير في الشوارع: الثورة الفرنسية وظهور الدراما الحديثة» .



زكي طليمات في مشهد من مسرحية تاجر البندقية في تونس

العلاقات المسرحية والفنية بين مصر وتونس (٢٢)

زكي طليمات وتكوين الفرقة القومية في تونس

الأخيرة. وكانت النتيجة أن الصحف منحتني قصب السبق على الممثل الفرنسي باعتبار أنني أحسنت إبراز خصائص شخصية «شيلوخ» وأهمها جسعه في جمع المال ثم جسعه واندفاعه الأعمى إلى الانتقام والتشفي، هذا في حين أن الممثل الفرنسي لم يُجد إلا في التعبير عن القسم الأول من خصائص هذه الشخصية المعقدة. أما أوبريت «ليلة من ألف ليلة» فقدم يوم ١٤ مايو بألحان الموسيقار «عبد العزيز محمد» وقامت المطربة «لور دكاش» بالدور الغنائي الأول، ورأيت أن المطربة لور دكاش ذخيرة للمسرح الغنائي العربي إذ أنها تختزن جميع الصفات اللازمة لهذا. وعلى الجملة فإن رحلتي إلى تونس في سبيل رفع راية الفن العربي قد كللت بالنجاح من ناحية تأليف فرقة قومية وإقرار احترام التمثيل في ظل إعانة مالية ثابتة من جانب البلدية، وقبل هذا لم يكن هناك احترام للتمثيل في تونس بل كانت هناك مجهودات مبعثرة متعثرة تقوم بها جماعات من هواة التمثيل، ثم من ناحية تنشيط الوعي الفني بين المتعلمين والمثقفين. وقد نجحت في هذه الناحية بطريق محاضرات عديدة ألقيتها في تونس وفي أهم مدنها الأخرى. وقد قدمت اللائحة الداخلية للعمل بهذه الفرقة وعُينت عضواً دائماً باللجنة المشرفة عليها على أن أحضر إلى تونس مرة في كل

تم عرض الأوبريت ونجح كما هو متوقع، كما نجت مسرحية «تاجر البندقية»، فأرسل طليمات رسالة نشرتها جريدة «القاهرة» في أواخر مايو ١٩٥٤ تحت عنوان «صحف شمال أفريقيا تقارن بين زكي طليمات وميشيل سيمون»، قال فيها: مهما سعدت بما ألقى من حفاوة إخواني التونسيين وزهوت بالنتائج التي انتهت إليها بشأن تكوين الفرقة القومية التونسية، فإن لي ساعات يشملني فيها ضيق وكدر، وأود لو أنني أستطيع أن أعود إلى مصر في خفقة جناح! بقي لي هنا أن أقدم ثلاث حفلات جديدة لتاجر البندقية وستكون هذه الحفلات مقصورة على دعوات رجال الحكومة التونسية، ثم رجال الوفد الفرنسي الذي سيحضر إلى تونس بمناسبة الاحتفال بعيد استقلالها من نير الاحتلال النازي في الحرب السابقة!! ويتألف هذا الوفد من أعضاء مجلس النواب الفرنسي ومن رجال الصحافة، وهذه فرصة مناسبة لإعلاء الفن المصري أمام الفرنسيين الوافدين من باريس، مكة الفن. وقد وفقني الله في الجولة الأولى بإخراج هذه المسرحية المشهورة فحقدت الصحف هنا مقارنة بيني وبين الممثل الفرنسي الكبير «ميشيل سيمون»، الذي مثل دور «شيلوخ» بعد تحويل مسرحية «تاجر البندقية» إلى شريط سينمائي عُرض في تونس في الأيام

سيد علي إسماعيل



نجح زكي طليمات في تأسيس الفرقة البلدية، وبدأ يلقي محاضرات في المدن التونسية، مثل محاضراته في مدينة «سوسة» وموضوعها «المسرح العربي قديماً وحديثاً»، ومحاضراته الأخرى في الجامعة الخلدونية وعنوانها «المسرح فن مقدس هبط من أصلاب العقائد»، وآخر محاضراته كانت في صفاقس، هكذا أخبرتنا جريدة «القاهرة». بعد ذلك بدأ طليمات في تحضير عرضة الثاني من خلال فرقة البلدية، وهو أوبريت «ليلة من ألف ليلة» تأليف بيرم التونسي - والذي أخرجه طليمات في مصر عام ١٩٤٩ - واختار طليمات لبطولة هذا العرض في تونس المطربة اللبنانية - المقيمة في مصر - «لور دكاش» لتقف على خشبة المسرح ممثلة لأول مرة. واختار معها «عواطف رمضان» الطالبة بمعهد التمثيل في مصر. أما التلحين فكان للموسيقار المصري «عبد العزيز محمد».



زكي طليمات ومراسل مجلة الفن في تونس

مصرية على المسرح التونسي العربي. وحينما خطب رئيس البلدية في الحفل قال ما يأتي موجهاً الكلام إليّ: «لقد تركت لنا جنيناً في تونس وواجب على الوالد أن يرعى جنيته! ولهذا قررت البلدية أن يكون للأستاذ زكي طليمات مؤسس هذه الفرقة نشاط فني كل عام بحيث يكون له إشراف فني على كل موسم من مواسم هذه الفرقة مدى ثلاث سنوات».

معلومات أخرى

لم تترك مجلة «الفن» فرصة نجاح طليمات وكثرة أحاديثه لجريدة «القاهرة»، فطلبت من مراسلها في تونس الأستاذ «محمد بن علي» حضور حفلة البلدية لزكي طليمات، وأخذ حوار من طليمات بهذه المناسبة. وبالفعل نجح المراسل في ذلك ونشر حوار في المجلة تحت عنوان «زكي طليمات أنقذ المسرح

النجاح الذي تحدثت عنه الصحف التونسية فرنسية وعربية. وفي 8 مايو دعا مدير البلدية رجال الصحافة ليعلن لهم أن البلدية قد قررت تأليف فرقة يطلق عليها «الفرقة التونسية القومية» بعد أن شاهدت «تاجر البندقية» ورأت كفاية الممثلين التونسيين حينما تحسن قيادتهم ويوجهون توجيهاً فنياً صادقاً ومخلصاً، وقرر رصد مبلغ خمسة آلاف جنيه لمواجهة مكافآت ممثلي وممثلات هذه الفرقة هذا عدا تكاليف الإخراج والمسرح والدعاية فقد رصد لها اعتماد آخر. وإزاء هذا النجاح أحسست بشعور فيه غبطة وفيه زهو! اغتبطت أنني أدت خدمة فنية لقطر عربي شقيق تجمعا وإياه منذ القدم أواصر متينة من العروبة والثقافة والأمل الواحد. اغتبطت أنني أدت رسالة نحو فن التمثيل عامة ثم أنني أزهو لأنني ركزت راية



في حفلة البلدية زكي طليمات مع سكرتير عام البلدية ومدير مسرح البلدية والعدلي ملوكة الممثل في الفرقة البلدية

عام لتمضية ثلاثة شهور أباشر خلالها تحضير مسرحيات الموسم ومراجعة شئون الفرقة. وهكذا يصدق القول «لا كرامة لنيبي في وطنه».

وما زال طليمات يحكي

عاد زكي طليمات إلى مصر عودة الفاتحين، وظل يحكي ويروي عن فتوحاته الفنية في تونس، لعله يعطي درساً لبعض تلاميذه الجاحدين، ممن كانوا سبباً في تركه مصر وقبوله السفر إلى تونس! وكانت جريدة «القاهرة» أول جريدة تنشر له حواراً بعد عودته، ونشرته تحت عنوان «زكي طليمات يرعى الجنين الذي خلفه في تونس». وأهم ما قاله طليمات في هذا الحوار: في تونس مسرحان مسرح للغة العربية وللمترجمات، وهذا مسرح لخاصة الجمهور، وأظن أنه لا يعكس أطياف الحياة التونسية المحلية الحقة، ولا يلونها بألوانها الخفيفة وإن كان هذا المسرح يؤدي رسالة التثقيف العام. أما المسرح الآخر فهو مسرح تقدم مسرحياته باللهجة التونسية وهو أصدق تعبيراً عن النفسية التونسية من المسرح الأول إلا أنه مسرح يكابد هزلاً في مسرحياته وفي وسائل أدائه. وهذا المسرح المحلي قد جاء بعد المسرح باللغة العربية كما هو الحال في مصر، ويمكن أن نرجع نشأته إلى عام 1927. ولا توجد في تونس فرقة واحدة تحترف التمثيل بالمعنى الصحيح، وإنما توجد جمعيات تمثيلية أعضاؤها جميعاً من هواة التمثيل ومن هنا تأتي أن المسرح التونسي العربي لم يأخذ مدارجه من الرقي المنشود إذ كيف نتظر من هواة التمثيل يقضون نهارهم في كسب العيش من مهن مختلفة ثم يعتلون خشبة المسرح في الليل بأجساد منهوكة؟ ولست بما أقرر انتقص من أقدار هؤلاء الهواة وبينهم النابه في فنه، وبينهم من ضحى بماله في سبيل هوايته. لست بهذا أنتقص من أقدارهم بل أنني أغتتم هذه الفرصة لأحيي جهودهم المتواصلة وأخص بالذكر السيد «محمد الحبيب» المحامي والسيد «بشير المتهني» الموظف الكبير بوزارة العدلية باعتبار أن لكليهما حياة حافلة في الارتقاء بالمسرح التونسي العربي. وكانت بلدية تونس تعين هذه الجمعيات بإعانات مالية كل عام ولكن هذه الجمعيات كانت تتنازع بدوافع من النزعة الفردية ولم يكن نتاجها منظماً ولهذا فكرت البلدية أن تقرّ احترام التمثيل بوساطة إنشاء فرقة تضم أنبه العناصر التمثيلية وتتولى هذه الفرقة وإعانتها مالياً. وكانت مهمتي هي تحقيق مشروع البلدية نحو إنشاء فرقة قومية تونسية تكون عنواناً لتونس الناهضة. فطلبت من البلدية أن تحشد لي أقدر الممثلين التونسيين وأن تضع تحت امرتي مكاناً أباشر فيه التدريبات لأقدم مع الممثلين التونسيين مسرحيتين كبيرتين بحيث تجمع كل منهما أكبر عدد من الممثلين وتحقق مجالات واسعة للإخراج المسرحي بحيث تتكشف مواهب هؤلاء الممثلين التونسيين على وجه واضح واخترت مسرحيتي «تاجر البندقية» لوليم شكسبير باعتبار أنها تحفة عالمية تقع في تسع لوحات متتالية ثم أوبريت «ليلة من ألف ليلة» باعتبار أنها من قلم تونسي يقيم بيننا في مصر وهو الأستاذ «محمود بريم التونسي» وعملت في التدريبات بروح عالية، وساعدني على إتمام مهمتي تعاون زملائي التونسيين الذين تبادلوا وإياهم الثقة والمحبة منذ الجلسة الأولى، وقدمت المسرحية الأولى وهي «تاجر البندقية» يوم 3 إبريل على مسرح بلدية تونس وحضرها الوزراء ورجال البلدية والتعليم. وكان ذلك



ميشيل سيمون الممثل الفرنسي

تكتمل العناصر الصالحة التي تكفل لهذه الفرقة أن تسير على نظام ديمقراطي صميم، فضلاً عن أن تعيش مؤدية لرسالة فنية سليمة. س: وما هو رأيك في الممثلين التونسيين؟ ج: إن خصب تونس الذي يتجلى في خضرتها قائم أيضاً في كفايات ممثليها، إذ توجد مواهب خفية لديكم لا ينقصها سوى الصقل والتوجيه، إن الممثلين وكلهم من الهواة يعملون بما حبتهم به الفطرة من مواهب تبشر بالخير، ولكن الأداء التمثيلي لا يكون على أتمه ولا يعطي ثماره إلا إذا قام على التعليم والمهارة الحصيفة إلى جانب الموهبة الطبيعية. س: وما هي الوسائل الناجحة التي تنقص للنهوض بالمسرح التونسي؟ ج: بعد أن انتهينا من تكوين هذه الفرقة القومية التونسية التي تحظى بإعانة وإشراف البلدية، ومن قبل قام معهد التمثيل التونسي، الذي أرجو أن يؤدي رسالته، لم يبق سوى مرحلتين لا بد أن تفكر في قطعهما إدارة التعليم العام، وأولاهما إنشاء مسرح مدرسي، ومسرح شعبي. الأول أهدافه أن يكون جمهوراً من المتعلمين يؤمنون بالمسرح ويشجعونه، والثاني لمحو الأمية الذهنية، ثم تكون الخطوة التالية بعد ذلك هي تشجيع التأليف المسرحي التونسي، لأنه لا بد أن يكون الغذاء الذي يقدم للشعب محلياً وقومياً يستسيغه جمهور العامة ويتأثرون بما يرد فيه. كذلك يجب أن ترصد إدارة التعليم مكافآت مالية لمن يترجمون نفائس المسرح العالمي إلى العربية. س: هل أنت راض عن الجمهور التونسي الذي شاهد لكم عروض تاجر البندقية؟ ج: لا شيء أحب إلى الفنان الممثل من مطالعة جمهور ينصت إليه فيتأثر بما يقوله، كذا كان حال الجمهور التونسي الذي تفضل بتحتيتي أفضل تحية. إن في تونس جمهور مرهف الحس ذواق، بحيث يجب على الممثل أن يحسب له حساباً عسيراً في نفسه قبل أن يمثل أمامه. وإذا كانت الجرائد التونسية قد أشادت بنجاح الرواية إخراجاً وتمثيلاً وعدته فتحاً جديداً في المسرح العربي، فالفضل في هذا يرجع إلى الجمهور التونسي.



إعلان أوبريت ليلة من ألف ليلة

العاجلة، فلا شيء أحب إلى نفسي من أن أعاود الجهاد مع زملائي الممثلين التونسيين بعد أن تبادلت وإياهم الثقة والمحبة والزمالة. س: ما هي اللاتحة الداخلية التي تنظم أعمال الفرقة بعد أن طلبت البلدية هذا؟ ج: تقوم هذه اللاتحة في جوهرها على الأسس الآتية: أولاً، القضاء على الحكم الفردي المطلق وإعطاء فرص في تمثيل الأدوار لجميع أعضاء الفرقة تبعاً لكفاياتهم وليس تبعاً لمراكزهم أو مرتباتهم. ثانياً، أن يكون للفرقة مدير مسئول عنها في حدود التزاماته أمام لجنة مؤلفة من عضوين من أعضاء البلدية ومن مدير مسرح البلدية، ثم اثنان ينتخبان من بين الأدباء التونسيين الذين عرفوا بجهاد محمود في سبيل المسرح التونسي، وبهذا لا تنفرد البلدية وحدها بتوجيه شؤون هذه الفرقة، بل ويشاركها في المسؤولية شخصان من الخارج ممن لهم جهاد في المسرح. كذلك راعيت أن يكون اختيار المسرحيات التي تقدمها الفرق يرجع إلى لجنة فرعية تؤلف من مدير الفرقة ومن أحد أعضائها البارزين ثم اثنين من الأدباء التونسيين الذين يؤلفون للمسرح. وبذلك



المطربة لور دكاش

التونسي!»، وجاء فيه بتفاصيل جديدة ودقيقة، بالإضافة إلى أمور سبقت فيها جريدة «القاهرة»! ولأهمية ما جاء في هذا الحوار سنلخصه فيما يلي:

أقامت البلدية التونسية حفلة دعت إليها كبار رجال الصحافة وأعلن فيها الأستاذ المنصف كاهية البلدية إنشاء الفرقة القومية التونسية واعتبار تقديم مسرحية «تاجر البندقية» افتتاحاً لهذه الفرقة، وذلك بعد النجاح الذي أحرزه الممثلون التونسيون باشتراكهم مع الأستاذ زكي طليمات الذي قام بإخراج الرواية وتعليم الممثلين والقيام بدور شيلوك. وقد رأيت أن أستطلع رأي الفنان الكبير زكي طليمات عن الفرقة بعد تكوينها فقلت له: ما هو شعورك بعد تأليف الفرقة القومية التونسية. فأجاب، الحمد لله الذي أمدني بتوقيفه فاستطعت أن أنضج بهذا المشروع على وجه جعل البلدية تتولى تنفيذ مشروع فرقته القومية على الوجه الذي أعلنه حضرة كاهية البلدية، ثم شعور الامتنان لبلدية تونس التي يسرت لي أسباب إنجاز هذا المشروع ثم أخذت بنتائجه، فاعتمدت إعانة مالية لهذه الفرقة الوليدة التي أرجو لها حياة مديدة في الارتقاء بالمستوى الثقافي العام للشعب التونسي المحبوب. إن المسرح أصبح اليوم ضرورة اجتماعية وحالة ثقافية وليس متعة ولوناً من ألوان التسلية وقتل الوقت، وما أحوج تونس الناهضة إلى مسرح قومي يعبر عن حاضرها وعن آمالها في المستقبل. س: هل من المنتظر عودتكم إلى تونس في أكتوبر القادم، لإتمام ما بدأتهم، ولإخراج مسرحيات الموسم الجديد للفرقة؟ ج: صرح السيد «الحسين بن منصور» رئيس لجنة الفنون المستظرفة للصحفيين في هذا الاحتفال بأنه سيكون لي عودة في شهر أكتوبر كما سبق أن تحدثت معي السيد كاهية البلدية في هذا الشأن باعتبار أنه من الواجب أن أرفع الجنين الجديد الذي ولدته في تونس. وجوابي على هذه الدعوات الكريمة أنني سأكون عند طلب البلدية إذا سمحت لي ظروف في مصر بهذه الدعوة