

# مسرحنا

رئيس التحرير  
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة  
هشام عطوة

السنة الخامسة عشرة • العدد 754 • الإثنين 07 فبراير 2022

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

## مخرجو نوادي المسرح: تمني إقامة المهرجانات الإقليمية في موعدها

فى تأبينه  
مسرحيون:  
فهمى الخولى  
عاشق الفن  
والحياة

مسرح اللاجئين  
الميلودراما وفقدان العداثة

زينب منتصر، ولاء فريد، عايدة عبد العزيز، جلال الشرقاوى

وداعا.. رفاق مسيرة الإبداع



## «حلم جميل»

### ينتهي عروضه بطنطا وبورسعيد وسط إقبال جماهيري كبير



الثقافة، محافظة بورسعيد، وعدد من مؤسسات المجتمع المدني .  
جدير بالذكر أن «حلم جميل» عن رائعة «تشارلي شابلن» وهو عرض غنائي موسيقي استعراضي، يدور حول شاب صعلوك يجول في الشوارع ويرى أحد الأثرياء وهو ينتحر ويحاول إنقاذه فيتعرف عليه ويأخذه إلى منزله للعيش معه، وتظهر التباين بين الطبقات وسلوكهم وأفكارهم ويصبح هناك علاقة تكاملية بين الشاب الصعلوك والرجل الثرى .  
«حلم جميل» من بطولة سامح حسين، سارة درزاوي، عزت زين، أحمد عبد الهادي، رشا فؤاد، جلال هجرسي، ومجموعة من شباب المسرح الكوميدي، من تأليف طارق رمضان، ديكور حازم شبل، ملابس نعيمة عجمي، موسيقى هشام جبر، أشعار طارق علي، استعراضات ضياء شفيق، وإضاءة أبو بكر الشريف، ومن إخراج إسلام إمام .

أعرب الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح عن سعادته الكبيرة بالنجاح الباهر الذي حققه عرض «حلم جميل» من إنتاج فرقة المسرح الكوميدي بقيادة الفنان أيمن عزب، و من إخراج إسلام إمام، حيث استقبل جمهور مدينة طنطا بمحافظة الغربية العرض استقبال مبهر على مسرح المركز الثقافي بطنطا وهو ما حدث بقصر ثقافة بورسعيد في جولته الثانية.  
حيث قدم ببورسعيد من الأحد ٢٣ يناير وحتى الخميس ٢٧ يناير بالمجان، وذلك ضمن مشروع المواجهة والتجوال تحت رعاية الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزير الثقافة، وهو المشروع الذي يقدمه البيت الفني للمسرح، و تشرف على تنفيذه فرقة مسرح المواجهة و التجوال بقيادة الفنان محمد الشرقاوي، وذلك بالتعاون مع عدد من الجهات المعنية منها وزارة الشباب والرياضة، ووزارة التضامن الاجتماعي، ووزارة الداخلية، الهيئة العامة لقصور

## مهرجان بغداد الدولي للمسرح

### يعلن عن الدورة الثالثة

تعلم اللجنة العليا لمهرجان بغداد الدولي للمسرح في دورته الثالثة لعام ٢٠٢٢، برئاسة المخرج د. احمد حسن موسى - مدير عام دائرة السينما والمسرح رئيس المهرجان، والمقرر انعقادها خلال الفترة من ٢٠ الى ٢٩ أكتوبر المقبل عن فتح باب المشاركة في دورته الجديدة اليوم الاثنين ١٠ يناير الماضي وحتى يوم ٢٠ فبراير.  
وقد حددت اللجنة العليا الشروط اللازمة للمشاركة وجاءت كالتالي:



- يستقبل المهرجان العروض المسرحية المحلية والعربية والعالمية
- آخر موعد لتلقى طلبات المشاركة هو ٢٠٢٢/٦/٢٠.
- المسابقة تشمل العروض المنتجة في الفترة ما بين ١ / ١ / ٢٠١٩، وحتى ٢٠٢٢/٦/٢٠ فقط.
- يجب أن يكون العرض قد تم عرضه على الجمهور.
- تملأ استمارة المشاركة مع الرسومات التقنية للديكور

والإضاءة والصوت كما يرفق (رابط العرض المسرحي إلكترونياً)، ليخضع العرض لمشاهدة لجنة اختيار العروض، كما يرفق بملف العرض بعض الصور الفوتوغرافية عالية الجودة، مع نسخ من جوازات الفريق مع مراعاة تاريخ الصلاحية، وسيرة ذاتية لكل من المخرج والمؤلف بالعربي والإنجليزي.

ياسمين عباس

## تحضيرات لاستقبال دورته الجديدة..

### أيام الشارقة المسرحية

تواصل التحضيرات لاستقبال الدورة الجديدة من أيام الشارقة المسرحية التي تنظم سنوياً برعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة.  
وعقدت اللجنة العليا المنظمة اجتماعها الرابع، في إطار الاستعداد للدورة الـ ٣١ التي تنطلق يوم الخميس الموافق ١٧ مارس المقبل، في قصر الثقافة، وتختتم في ٢٥ من الشهر ذاته. وترأس الاجتماع الذي عقد في قصر الثقافة أحمد بورحيمة مدير المهرجان، وحضره الأعضاء: إسماعيل عبدالله، ومحمد جمال، وعبدالله راشد.  
وتطرق المجتمعون إلى الترتيبات المتعلقة بالاحتراوات الصحية ضد «كوفيد-١٩» خلال أيام التظاهرة التي ستعقد في مسارح قصر الثقافة ومعهد الشارقة للفنون المسرح، وتم التأكيد على

ياسمين عباس



# دور الأراجوز

## في المسرح



ذلك الوقت. وحكاية عرض الليلة الكبيرة يتلخص في أن الفرقة الرومانية التي قام بعض أعضائها بتدريب أول فرقة مصرية على فن العرائس تقيم مهرجان بوخارست الدولي وهو أحد وأهم مهرجان للعرائس في ذلك الوقت وطلبت من مصر أن تشارك في هذا المهرجان، وكانت معظم الفرق المشاركة من دول العالم لها تاريخ كبير في فن مسرح العرائس يكاد يكون بعضهم أكثر من ٢٠٠ سنة من العمل الاحترافي، كمان كان لديهم جامعات وأكاديميات لتدريس هذا الفن، فماذا تقدم مصر؟ وعمرها عامان فقط في هذا المجال وسط الفرق المتقدمة، فوقع الاختيار على الصورة الغنائية (أوبريت) الليلة الكبيرة، والذي قدم في الإذاعة المصرية سنة ١٩٥٧، وكان مدة ١٣ دقيقة، وكان اختيار ذكي من القائمين على تقديم هذا العمل وهم الراحلون (صلاح جاهين - سيد مكايي - دكتور ناجي شاكور - صلاح السقا)، حيث أن هذا العمل شديد الخصوصية والمحلية يتكلم عن المولد لكنه يعبر عن الشكل الشعبي المصري، فهو جدير بأن يمثل مصر في الخارج، حتي يتعرفوا على الفلكلور المصري، وكان أهم ما أضيف إلى هذه الصورة الغنائية هو المشهد الشهير للأراجوز مع العمدة، ومن هنا يتضح وعي جيل الرواد بقيمة هذا الفن وأهمية واستثمار نجاحه وشعبيته وحب الناس له، وكانت إضافة مشهد الأراجوز ليست مقحمة على العمل حيث أن الصورة الغنائية تحكي عن المولد ونحن نعلم أن الأراجوز مرتبط بالمولد. ثم توالى العروض وبعضها كان من ضمن مشاهدة الأراجوز. وكانت تنال استحسان كبير من الجمهور، وفي الحقيقة نحن نقدم العروض في مسرح العرائس بأصوات مسجلة وعندما يتطلب العرض وجود أراجوز فنحن نستدعي

للفلكلور الأصيل الذي تمتاز به مصر، فالأراجوز هو من مهد لظهور فن العرائس في مصر، وكان هذا الفن في طريقه للاندثار لولا صحوه الفنانين الذين حملوا على عاتقهم فكرة أحيائه، ولذلك أشكر الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف والفنان ناصر عبد التواب. فن الأراجوز كما هو موجود في مصر موجود في بلاد أخرى بأشكال وأسماء مختلفة، وفي مصر كان يصل للجمهور في أي مكان، وكان يعبر عن هموم ومشاكل الناس. إن فن الأراجوز خرج من وسط الناس وعاش وسطهم ولم يغادرهم، وكان الكبار والأطفال يستمتعون بهذا الفن فقد كان لسان حال الشعب، ومن خلاله يتم عرض الهموم والمشاكل ويسخر منها بهدف الوصول إلى حل، فكان قائد لحركة التنوير رغم بساطته، كما أنه يخاطب الطفل ويرسل إليه رسائل تعليمية بشكل غير مباشر. ومهد فن الأراجوز لظهور فن العرائس، وكان في مصر نجوم لهم تاريخ وبصمة في فن الأراجوز، وقد ساهموا في تطويره وخرجوا به من الشكل الشعبي الذي كان موجود في المولد والأحياء الشعبية وأصبح موجودا في عروضنا المسرحية، وقد استغلت الأشكال الفنية الأخرى نجاح الأراجوز ووظفته فنيا، وقد اهتم مسرح العرائس منذ بدايته بفن الأراجوز، وبدأ فن العرائس بشكله الحالي في مصر سنة ١٩٥٩، وكان لا يعلم أحد عن العرائس غير الأشكال الفلكلورية البسيطة مثل: الأراجوز وخيال الظل، وعندما جاءت الفرصة لإنتاج أول عرض مصري عن العرائس وهو الليلة الكبيرة، كان الأراجوز جزء أساسي من العرض، فقد كان أول عروض لمسرح العرائس الشاطر حسن، ثم عرض بنت السلطان، وكان بإشراف خبراء من رومانيا قاموا بتدريب أول فرقة مصرية للعرائس في

برعاية الدكتور إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة والدكتور هشام عزمي أمين عام المجلس الأعلى للثقافة، أقام المركز القومي للثقافة الطفل برئاسة الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف في الحديقة الثقافية للطفل بالسيدة زينب، بقيادة الباحثة ولاء محمد محمود، ندوة بعنوان دور الأراجوز في المسرح أدارها الباحث أحمد عبد العليم وتحدث فيها الفنان محمد نور مدير عام مسرح القاهرة للعرائس، والفنان محمود حسن مدير عام المسرح القومي للأطفال، وبعد أن رحب بهما وشكرهما على تلبيتهما للدعوة قال: بعد أن سجل الأراجوز المصري على قائمة الصون العاجل بمنظمة اليونسكو للتراث اللا مادي منذ ٢٨ / ١١ / ٢٠١٨ وفي نفس اليوم من عام ٢٠٢١، ٢٠٢٠، ٢٠١٩، أقام المركز الملتقي السنوي الأول والثاني والثالث للأراجوز المصري، ثم تم تحويله إلى ملتقى شهري في يوم ٢٨ / ١٢ / ٢٠٢١ واليوم وفي الملتقى الشهري تم تقديم العرض المسرحي أراجوز وأرجوزتنا تأليف سعيد حجاج ورؤية وإخراج ناصر عبد التواب تم قدم كلا من حمدي مجدي والطفل إسلام فقرتان للأراجوز وهما لاعبان تخرجا من مدرسة الأراجوز، وقام بدور الملاغي الفنان محمد عبد الفتاح سلامه، ثم قدم العرض المسرحي حواديت أراجوز من إنتاج البيت الفني للمسرح - المسرح القومي للأطفال وتم تقديم فقرة عن المسرح الأسود، ونقدم الآن هذه الندوة ويشرفنا أن يتحدث فيها مسئولين عن المسرح وثقافة الطفل وشارك الكلمة للفنان محمد نور .

رحب الفنان محمد بالحضور وقال : سعدت جدا بالمجهود الكبير الذي يقوم به المركز القومي لثقافة الطفل، فهو الوحيد الذي يحافظ على فن الأراجوز، هذا التراث والشكل الشعبي



من مسرح القاهرة للعرائس بقيادة الفنان محمد نور، والمسرح القومي للأطفال بقيادة الفنان محمود حسن أقول: أننا في على استعداد لتدريب من يرغب من العاملين لديهم في الورشة لتعليم فن الأراجوز القادمة.

وانتقل الحديث لفنان الأراجوز والعرائس والمخرج ناصر عبد التواب فقال: لقد انتقلنا بالأراجوز إلى مناقشة القضايا والأفكار الموجودة على الأرض مثل فكرة التكالب على امتلاك الأشياء أو الإشاعات، وإذا كان وجود فن الأراجوز على اليوتيوب مهم، فمن المهم أيضا أن يكون موجود على الأرض، نحن نقدم في الحديقة الثقافية بالسيدة زينب عروض للأراجوز، وكذلك للأراجوز نصيب في معظم القوافل الثقافية التي تجوب المحافظات. أما عن تجربتي مع الأراجوز أقوم بتقديم الأراجوز بدون عصا، وبدون شنب وطفل، والأراجوز التفاعلي مع الأطفال الذي يقدم حكاية من خلال مواقف سلوكية أو تربوية والأولاد يصحوا لهذه العروسة التي تخطئ وتصيب وأشكركم.

وعقب الفنان محمد نور على ما قاله الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف وقال: النمر القديمة لفن الأراجوز أصبحت شيء من التراث وكانت صالحة للتقديم في عصرها، أما تطوير النمر المقدمة لفن الأراجوز شيء يحترم ويقدر، فلا بد وأن يقدم بمشاكل العصر الحالي ويتكلم عنها بشكل بسيط وقريب من الجمهور، وبنفس الفلسفة التي كان يتعامل بها فن الأراجوز قديما. وأنا على استعداد للمزيد من التعاون مع المركز القومي لثقافة الطفل، وكذلك أبادي الفنان محمد حسن استعداده باستمرار التعاون مع المركز أيضا.

وفي مداخلة لكاتب هذه السطور قال: لقد تخرج من ورشة الأراجوز ١٧ لاعبا منهم اثنان في قصر ثقافة بالشرقية ونحن كما سمعت مطالبين بمخاطبة اليونسكو بخطوات تجاه فن الأراجوز وذلك بعد أن أصبح موجود على قائمة الصون العاجل للتراث اللامادي، فلماذا لا يخاطب المركز الفنان هشام عطوة حيث أن الثقافة الجماهيرية منتشرة في جميع محافظات مصر ويكون في كل محافظة متدربين لنشر هذا الفن المهم الذي يتفاعل معه الطفل في المسرح المصري، وكذلك أرجوا رسم خطة تعاون لوزارة الثقافة مع وزارة التربية والتعليم ووزارة الشباب والرياضة في هذا المجال وشكرا.

وعقب الأستاذ محمد ناصف وقال: لدينا خطة خمسة فنحن علمنا ١٧ لاعبا للأراجوز وإذا تم تعليم ١٣ في الورشة القادمة فنكون وصلنا إلى تعليم ٣٠ لاعب، وفي ميزانية العام القادم ومع الدعم المستمر لنا، سوف نقوم بتدريب عدد أكبر حتي نصل للهدف المنشود وهو أن يكون لدينا ١٠٠ لاعب منتشرين في كل محافظات مصر وبالفعل أرسلت خطاب لرئيس إقليم شرق الدلتا الثقافي وقد وعد في الميزانية القادمة بتدريب بعض العاملين، فقد وضعنا اللبنة الأولى في الإقليم، وأنا أتعاون مع كل قطاعات وزارة الثقافة، والوزارات المهمة بفن الأراجوز. وسوف أعلن عن ورشة تعليم فن الأراجوز بعد انتهاء معرض الكتاب.

جمال الفيشاوي

ذلك حسب المرحلة العمرية، فعندما يشاهد الطفل الأراجوز في المسرح تكون سعادته مضاعفة، أما عن تجربة العرض المسرحي حواديت الأراجوز فكانت تجربة مثمرة فقد سافرنا بالعرض بعض محافظات مصر منها الفيوم، بني سويف، المنيا، سوهاج، وهذه التجربة أثبت أن هذه العروسة لها شعبية طاغية ويتفاعل معها الطفل بشكل غير عادي، فبعد العرض تجد الطفل يقلد ما قاله الأراجوز وبذلك تكون الرسالة وصلت للطفل بسهولة ويسر، فالأراجوز كان قديما يذهب إلى أي مكان في الأحياء الشعبية، وأيضا الأحياء الراقية فكان الطفل وحتى الكبار يحرص على مشاهدته ويستمتع به فهذه الدمية مهمة جدا نحتاج إليها لتكون وسيط بيننا وبين الأجيال القادمة، ولا بد أن يكون اللاعب على قدر كبير من الوعي والثقافة ولديه مخزون من المعلومات وكذلك تدريب اللاعبين على فن الارتجال حتي لو تعرض لأي موقف مع الجمهور يستطيع التفاعل معه. وأن أحيي هذه التجربة وأشكر كل من شارك فيها للحفاظ على التراث المصري.

وانتقل الكلام للكاتب محمد عبد الحافظ ناصف وبعد أن رحب بالحضور قال: بمناسبة كلام الفنان القدير محمود حسن لدينا تجربة عن الأراجوز، فعند بداية ظهور فيرس كورونا وجدت أن كل من في الأحياء الراقية ذهبوا للمحلات وقاموا بشراء كل ما فيها من كمادات وأدوات تعقيم حتي الطعام، وتخيلت أن من لم يستطع الشراء عندما يخرج إلى الشارع وهو حامل للمرض ويلتقي بالشخص الذي اشترى كل المظهات والكمادات والطعام ليحصن نفسه فقط سينقل له المرض دون أن يشعر، ففكرت أن أكتب ثمرة جديدة للأراجوز، فنحن لدينا في التراث من ١٣ - ١٨ ثمرة فقط، وقررت أن الأراجوز يعظ، فنحن نعلم أن الأراجوز لا يعظ فهو ينتقد الوضع القائم ويسخر منه فقط، فكانت ثمرة الأراجوز والمولات وتم تصويرها في حديقة الفنون بالهرم، وقررنا أن يكون الأراجوز فاعلا في الأحداث، ثم بدأ يتعاون معنا في الكتابة الشاعر والكاتب أحمد زيدان، والشاعر والكاتب محمد زناقي والأستاذ سيد لطفي والأستاذ أحمد جابر، وقد وصلنا إلى ٢٢ ثمرة، وقام بتنفيذها الأستاذ ناصر عبد التواب ومعه أحمد جابر وموجودة على قناة المركز القومي لثقافة الطفل. وفي إطار تعاون المركز القومي لثقافة الطفل مع كلا

لاعب الأراجوز ويسجل صوته كما يتحدث بوضع الأمانة في فمه، أو التسجيل بصوت مستعار ومن أهم سمات فن الأراجوز التفاعل مع الجمهور، والأراجوز المصري هو جزء من تراثنا الفني المسرحي الشعبي المسرحي الذي نفخر به. وأن سعيد جدا لوجد من يبذل مجهودات كبيرة للحفاظ على فن الأراجوز وأتمني أن يتطور.

وانتقلت الكلمة إلى الفنان محمود حسن فقال: أوجه الشكر على دعوتي للحديث عن دور الأراجوز في المسرح، وأشكر الفنان القدير محمد نور لعرضه تاريخ وتجربة مسرح القاهرة للعرائس وهو يعتبر أكبر مسرح للعرائس على مستوى الشرق الأوسط، وهو فنان متخصص في هذا المجال وأوضح علاقة فن الأراجوز بالمسرح. وأنا سوف أتحدث عن تجربتي الشخصية مع الأراجوز. كل جيلي تربي على العرض المسرحي للعرائس الليلة الكبيرة، كما أننا تربينا على الأراجوز والبيانولا وعروضهم التي تعلمنا منها، وأقول إن الأراجوز عروسة جاذبة لا تنقرض، لكن من ينقرض هم لاعبو الأراجوز، ولذلك أوجه الشكر للدكتورة إيناس عبد الدايم والدكتور هشام عزمي لدعمهم للكاتب محمد عبد الحافظ ناصف والفنان ناصر عبد التواب لحرصهم على الاهتمام بعمل ورش تدريبية لتعليم لاعبين جدد على فن الأراجوز للحفاظ على هذا التراث، في منطقتنا العربية وبعض دول العالم يقال الأراجوز المصري، وأنا وجيلي كنا نحب اقتناء تمثال الفنان الرحل محمود شكوكو وكان يرتدي ملابس الأراجوز التقليدية وكان ثمرة زجاجة فارغة، فكان ينادي البائع شكوكو بإزاحة، وعندما نتحدث عن الأراجوز والبيانولا وصندوق الدنيا، فنحن نتحدث عن السينما والموسيقى والتمثيل، فعندما ندخل لصندوق الدنيا ويحركه اللاعب نري الصور تتحرك، فكنا مبهلج بسيط نستمتع ونفرح ونستفيد معلومات مهمة، فالهدف من كلامي هو نحن في عصر التكنولوجيا فما مصير هذه العروسة التي يسعد بها الطفل ويتفاعل معها ويتحدث معها وتتحدث معه، فطفل اليوم يرى عوالم أخرى من خلال الجهاز المحمول في يده، فأنا أتمني أن أرى الأراجوز على يوتيوب، أو توجد قناة خاصة للأراجوز والعرائس على السوشيال ميديا، ولقد كان لدينا مشروع لمسرحة المناهج فلماذا لا يكون للأراجوز نصيب في هذه التجربة لتوصيل المعلومات بشكل فني متميز، ويكون



## فى حفل تأبين المخرج الراحل فهمى الخولى مسرحيون: فهمى الخولى عاشق الفن والحياة



رئيس البيت الفنى للمسرح آنذاك الفنان فتوح أحمد أوضحت له رغبتى فى أن يقدم العرض بالمسرح الحديث الذى كنت مديره فى هذا التوقيت، وخاصة أن فهمى الخولى هو أبو المسرح الحديث وأثناء استقبالي له عندما جاء للمسرح قلت له «أهلاً بأبو المسرح الحديث» ونظر نظرة سريعة إلى التطورات التى حدثت بالمسرح، وأشاد بها كثيراً وأثنى عليه وأخيراً نرجو وضع لافتة بجانب قاعة يوسف إدريس تفيد بأن من إنشائها المخرج العظيم فهمى الخولى فهو شيء هام للغاية

بدء الحفل بفيلم تسجيلي عن الراحل فهمى الخولى ومسيرته الفنية والإنسانية التى أثرت فى حياة الكثيرين، بالإضافة لشهادات العديد من الفنانين والنقاد منهم المؤرخ والناقد د. عمرو دودة المخرج المسرحي الكبير ناصر عبد المنعم، والمخرج همام تمام، والمخرج خالد جلال، وابنة المخرج فهمى الخولى أمل الخولى، التى حكى عن حياته الشخصية وكيف كان يتعامل مع أحفاده الـ 11، وحفيدته يارا التى كشفت كيف كان يشجعها فى مشاريعها الفنية ويدي لها

المهرجان المسرحي بالجامعة آنذاك، ومن هذا التوقيت تعرفت على المخرج المبدع فهمى الخولى، وكانت أول علاقة عشق للعظيم فهمى الخولى والمفارقة الغريبة فى الأمر كان المبدع فهمى الخولى يخرج أحد الروايات لفرقة الفنان فايز حلاوة والفنانة تحية كاريوكا وطلب مجموعة من الشباب لتقديم بعض الأدوار فى الرواية، وكنت فى ذلك الوقت بالجامعة فذهبت لأشارك فى العرض، واثناء وقوفى على خشبة المسرح مع باقى الممثلين فوجئت به يقول لى ماذا اتى بك إني هنا؟ أنت ممثل عظيم، هذا الأدوار «للكومبارس» فقط، ومن هذا الموقف أحببت هذا الرجل العظيم فكان يعلم قدرى وقيمتى وعندما قدم الفنان جمال عبد الناصر فى مسرحية «سالومي» أبلغني بأن اكون مستعد لتجسد الدور وكان دائماً له وجه نظر ورؤية وقدمنا سوياً العديد من الأعمال الدرامية والمسرحية وفى مسلسل «طرح البشر» جسد دور والدى، وكان بيننا العديد من المشاجرات ولكن سرعان ما كنا نتصالح مرة أخرى مثل أبي وابنه، وعندما بدأ فى بروفات عرض «باب الفتوح» وحدثت له عدة مضايقات وكان

نظم المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية برئاسة الفنان ياسر صادق الأسبوع الماضى حفل لتأبين المخرج الراحل فهمى الخولى، وذلك بقاعة صلاح جاهين بمسرح البالون بحضور كوكبة من الفنانين والمسرحيين ومنهم الفنان دكتور عادل عبده، الموسيقار منير الوسيمة الفنان كريم الحسيني، الفنانة لقاء سويدان، المخرج ناصر عبد المنعم، الكاتب شاذلي فرح، المخرج عصام السيد، المخرج مازن الغرباوي، الناقد محمد الروبي، الفنان سامح الصريطى ولفيف من المسرحيين والإعلاميين. بحضور كل من حيث قدم لبناته الثلاثة شهادات تقدير

بدأ حفل التأبين بكلمة رئيس المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية الفنان ياسر صادق والذى قال: نحتفى اليوم بالأستاذ والمعلم والقودة المخرج الكبير والأخ العزيز الذى تعلمنا منه على جميع المستويات وله أيدى بيضاء على أجيال عديدة وأنا واحد منهم وأود أن أوجه شكرى لأخى وصديقى د. عادل عبده رئيس قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية، لاستضافته الكريمة لهذا اللقاء وهو يعد شريكاً فى هذا التكريم وهو شيء يحمد عليه وله جزيل الشكر، فهو بالفعل شريك معى فى العديد من الإنجازات وفى حب الراحل العظيم الأستاذ فهمى الخولى، واليوم يشرفنا كريمات المخرج فهمى الخولى، وهم خير خلف لخير سلف ونتمنى أن تهر هذه الذكرى بغير بحزن، ولكن بحب وانتماء ونحن دائماً وأبداً نقول أن العظماء لا ينتهون بموتهم فأعمالهم وأثرهم تظل فى نفوس المبدعين تظل ممتدة لمئات السنين وذلك لأنهم يتناقلون ما تعلموه، فالمخرج العظيم فهمى الخولى فهو مدرسة تؤق ثمارها ولا تنضب أبداً، ودائماً وابدأ سنظل نذكر الراحل العظيم بفنه وإبداعاته وبأخلاقياته وإنسانيته، ونقيم هذا التأبين لعرف العالم كله أن الأستاذ فهمى الخولى رحل بجسده فقط ولكن ظل روحه باقية معنا، وستظل وهى التى نستلهم منها كل العطاء والإخلاص والوفاء كما كان يعلمنا، فكل الحضور تلاميذ وزملاء ومحبين للراحل فهمى الخولى، وكان بداية تعرفي على المخرج فهمى الخولى عندما شرع فى إخراج عرض «باب الفتوح» للطلبة بالجامعة ولكن تم إلغاء







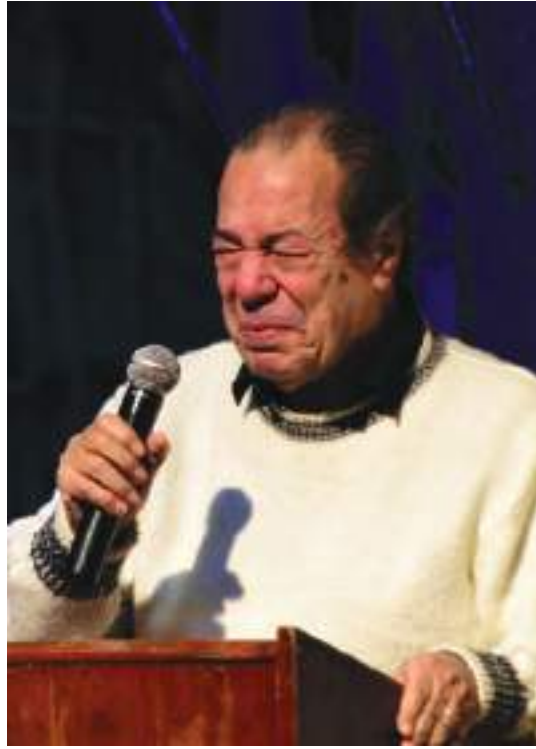
فهو غير محب للمراثيات ولهذه سأتذكر الذكريات المفرحة وكان ما يبعث على البهجة وسأتحدث عن فهمي الخولي الإنسان أجمل ما يميز هذا الرجل انه عشاق للحياة حتى وهو على سرير المرض ومن الأشياء التي أتذكرها له هو انه يفعل كل شيء بحب وشغف وكان فهمي الخولي له بعض المواقف الطريفة معنا فكان يهاتفني أنا وبعض الأصدقاء لأنه اكتشف أحد مطاعم الأسماك التي تقدم أجود الأنواع وبالفعل نذهب إليه ونستمتع بتناول الطعام معه.

وتابع قائلاً: عندما علمت أنه أصيب «بالفشل الكلوي» انزعجت كثيراً وعلى الرغم من مرضه إلا أنه كان متفائلاً ومؤمناً ورغم معاناته وقيامه بالغسيل الكلوي ثلاثة أيام في الأسبوع لكنه كان يمارس فنه ويسافر لجميع المحافظات لتحكيم وأضاف قائلاً: تعلمت الكثير من المخرج العظيم فهمي الخولي على المستوى الفني والإنساني.

المؤلف الكبير إبراهيم محمد على ذكر قائلاً عنه: لا أتذكر كيف تعرفت على فهمي الخولي ومن وما سعى لهذه الصداقة الوطيدة ولكننا وجدنا أنفسنا أصدقاء، هذا الرجل رغم قيمته الفنية العالية وسعادة أي نجم بالتعامل معه في عمل فني إلا أنه كان يسعى لاكتشاف الوجوه الجديدة التي تخطو خطواتها الأولى وأتذكر نصيحته لي عندما شاهد أحد السهرات التلفزيونية لي والتي نصحني أن أقدمها كمسرحية وبالفعل قدمتها كمسرحية وكانت تحت رعايته.

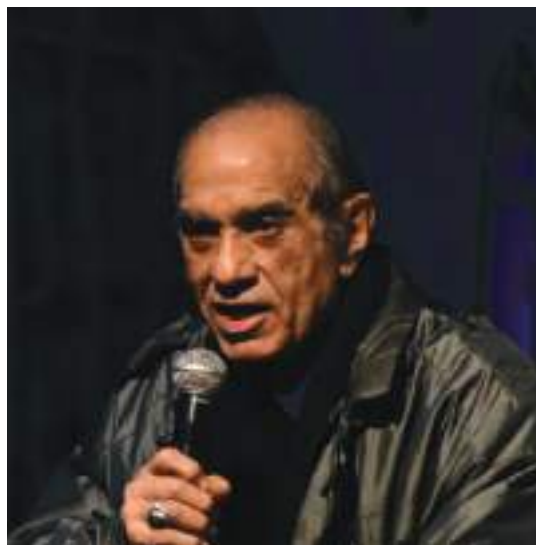
وتابع: بالصدفة كنت أقدم مسرح للأطفال ولكنه يعرض عروضه للكبار وكانت نجمة هذا المسرح الفنانة مديحة حنفي التي تزوجها الأستاذ فهمي الخولي، واقترح عليه تقديم رواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرفاوي، وفوجئت بعد ذلك بأنه قدمها في مسقط رأسه محافظة دمهور وقد عرضنا هذا المشروع على الدكتور عادل عبده رئيس قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية وتحمس بشدة ولشغفه الشديد لتقديم مواهب جديدة ظل لمدة 11 شهر يقيم تدريبات للممثلين جدد، رغم أن كبار النجوم يسعدهم التعاون معه في أعمال مسرحية وقد زاملته أنا والفنان همام تمام في مرحلة مرضه ولم يكن مهموم بالمرض، فلم يشتكى من المرض وان يتألم منه وكان محب للحياة بشكل كبير كان رائع وعظيم رحمه الله.

وصفه الفنان الشاب كريم الحسيني بأنه معطاء وكريم وتذكر أحد المواقف الهامة مع الراحل فقال: أتذكر عندما كنت أقدم مسلسل من إنتاج صوت القاهرة في عام 2007 بعنوان «أغلي الناس» للمخرجة عليه ياسين ولم تجمعني مشاهد بالمخرج الراحل فهمي الخولي بالمسلسل لأنه كان يجسد شخصية والدي الذي يتوفى في بداية الحلقات، وعندما انتهى من تصوير مشاهدته وفي أحد الأيام عندما كان فريق العمل مجتمع وجلسنا أنا والمخرج الراحل فهمي الخولي وتناولنا الطعام وتعرفت عليه وعلم أن الأجر الذي أتقاضاه ضئيل فاتجه إلى إدارة الإنتاج وقدم طلب رفع أجر لي وبالفعل تم رفع أجري وفي نفس العام كنت أقدم مسرحية هامة للكاتب الكبير



المسرح بالإسكندرية آنذاك وقدمت معه مسرحية آرسطوفان وذلك بافتتاح المسرح الروماني وقد شاهد فهمي الخولي المسرحية وكان العرض غير مسبوق، واستمرت أعماله وسافرت للخارج وعندما ذهبت إلى القاهرة قابلت بالصدفة المخرج فهمي الخولي أمام مسرح الطبيعة وكان مدير مسرح الطبيعة في هذا التوقيت المخرج سمير العصفوري، ووقعت عقد مسرحية شكسبير في العتبة لرأفت الدويري، وحينها كان من الصعب اقتحام قلعة مسرح الطبيعة ولكن بفضل فهمي الخولي قدمت العرض وكان عملاً رائعاً واستنعت بكورال الأوبرا علي المستوى الإنساني يحمل قلب نقي وطيب وجميل ولا أحمل له إلا كل ذكريات جميلة، فيما أشارت الفنانة لقاء سويدان عن الراحل قائلة: منذ أن كنت طالبة بالمعهد العالي للفنون المسرحية اكتشفتني المخرج الراحل فهمي الخولي وأعطاني فرص عديدة ومهمة وبطولات عروض مسرحية وكان يحب غنائي وصوتي وقد ساندني ودعمني وكان أكثر المخرجين الذين يؤمنون بموهبتي ولم يكن مخرجاً عظيماً فقط فقد كان بمثابة الأب لي وكان ينصحن ويرشدني وكان حنون للغاية ومخلص في عمله ومحب للجميع ولم أنسى فضله في وقوفي على خشبة المسرح القومي لأول مرة والذي أتشرف أي عضوه به منذ عشرين عاماً فقد كان سبباً في حبي للمسرح.

الناقد محمد الروي رئيس تحرير جريدة مسرحنا تحدثت عن المخرج فهمي الخولي فقال: أتخيل لو كان المخرج الراحل فهمي الخولي بيننا



بالنصائح واختتم الفيلم بشهادة ابنته الصغرى شيماء الخولي، ثم ألقى مجموعة من الفنانين شهادتهم عن الراحل فهمي الخولي. تلى الفيلم التسجيلي شهادة دكتور عادل عبده الذي قال عن الراحل: المخرج فهمي الخولي هو أستاذي ومعلمي وقد استفدت منه الكثير في بداية مشواري الفني فقد كنت مصمم للاستعراضات وقد قدمته معه مسرحية «سالومي»، وقد كنت منبهراً بإبداعه وتشكيلاته الحركية على مستوى الإخراج والممثلين والديكور وبالأخص في مسرحية «سالومي» وتعلمت منه الكثير من خلال حضورى لمعظم أعماله المسرحية، فكنت انبهر واستفدت من أعماله فهو قدوة بالنسبة لي وبمناخ الأخ الأكبر ولن أنساه فقد كان حريصاً على حضور العروض التي أقدمها، وكان يوجهني وينصحن وقد استفدت منه على المستوى الإنساني فقد كان إنساناً محباً لكل من يعرفونه.

بينما أوضح الموسيقار الكبير منير الوسيمي عن المخرج فهمي الخولي قائلاً: فهمي الخولي لم يكن فناناً فقط بالنسبة لي كان أخ وزميل كفاح منذ أن كنا صغاراً في دمهور وكنا من هواة الفن أنا في الموسيقى وهو في التمثيل وكانت الإسكندرية منفذنا في ممارسة هواياتنا فقد كنا نمارس نشاطنا بشكل مستمر، وفي الإسكندرية عينت أنا وفهمي الخولي في الإذاعة فقد عينت كخبير موسيقى بالإذاعة وعضو لجنة استماع وكان الراحل فهمي الخولي له جوانب فنية عديدة قد لا يعلمها البعض فقد كان يحب الغناء وحاول قبل عمله بالتمثيل أن يغنى ويؤسس فرقة غنائية وكان زميلنا الموسيقار الكبير الراحل محمد نوح الذي كون فرقة موسيقية وكانت لها شهرة واسعة، ولكن فهمي الخولي اجتذبه التمثيل بشكل كبير وكان شغوفاً به وظلت علاقتي بفهمي الخولي مستمرة.

وتابع قائلاً: كنت مايسترو مسرح سيد درويش بالإسكندرية قدمت عدة أعمال مع الدكتور حسين جمعه الذي كان مدير عام





وتابع: أستاذ فهمي كان لديه محبة للحياة، وكان يذكرني بشاعر المقاومة كابت غزالي، كان يبلغ من العمر ٨٠ عاما ويدخن بشراهة كبيرة ولا يهتم بمرضه وعمره ويرى أن العمر مجرد رقم، هذا هو الأستاذ فهمي الخولي المخرج العظيم والأب والإنسان خفيف الروح، الطيب جدا، الخير جدا، وأعتقد أننا فقدنا ركن إنساني، بينما قال الفنان سامح الصريطي: سعدت جدا باستعادة الذكريات التي تحدث عنها الزملاء وبداية علاقتي بفهمي الخولي عندما كان طالبا في الجامعة فكان بمثابة نقطة تجمع لفناني الجامعة حوله، حيث كان يقوم بالإخراج لكلية الحقوق بجامعة عين شمس وأضاف الصريطي: نشأت بيننا علاقة عن بُعد، وعلمت انه يقدم عرض «باب الفتوح» وكان يتعامل مع الطلبة كما لو كان يتعامل مع فنانيين محترفين، وأصحاب خبرة، وذلك لجه الشديدهم فكان يرغب في نقلهم لمجال الاحتراف .

وتابع: في بداية عام ١٩٧٤ كانت هناك مسرحية كتبها الكاتب الراحل رشاد رشدي بعنوان «محاكمة عم أحمد الفلاح» ولم تكن المسرحية جيدة، لكنه كان يرغب أن يشاركه العمل كل من اخرج لهم وعلى الرغم من انه لم يخرج لي عرض مسرحية لكني كنت حريص أن أشارك في المسرحية، فكانت فرصة ذهبية لكل من يشارك في العرض حتى وإن كان دوره صغير او يشارك بجملته واحدة ومن هنا بدأت علاقتي به، وكنت اجسد اكبر الأدوار في كل المجموعة، وكان هناك مشهد يجمع بيني وبين سامي مغاوري وتحول المشهد لنقطة لأن سياقه كان مختلف تماما

وتحولنا فيما بعد إلى أصدقاء حتى عين مدير لفرقة مسرح الغد، وكان يعرض مسرحية «ذات الهمة» وفوجئت أن المسرحية عرضت لفترة طويلة وكان واحد من جمهورها وكانت من اكثر المسرحيات التي قامت بجولات في دول في العالم العربي وكان مصاحب لنا دائما، وبسبب دعمه حققت المسرحية نجاحا كبيرا .

وواصل: فهمي الخولي كان يملك الإبداع والخيال الخصب والجهد والمثابرة ولم ينال حقه وكان يفضل أن تكون الصورة على المسرح مختلفة، وكان دائما يتعاون مع زوسر مرزوق في هذه الفترة من أجل تقديم صورة مبهرة على المسرح. واختتم سامح الصريطي حديثه قائلا: فهمي الخولي مكانته الإنسانية في قلوب كل من تعامل معه، وكل من شارك فهمي الخولي في عمل أو سمع منه كلمة أو تعرف به أرجو أن يدعو له بالرحمة ويلهمنا القوة والصبر لتحمل فراقه، وفي نهاية حفل التأبين، كرم الفنان ياسر صادق والمخرج عادل عبده والمخرج سامح مجاهد، مدير فرقة مسرح الغد، بتكريم بنات الفنان الراحل فهمي الخولي، وهما السيدة آمال والسيدة حنان والسيدة شيما، وتم التقاط عدد من الصور التذكارية معهم.

رنا رأفت - ياسمين عباس

وبالصدفة كان الراحل فهمي الخولي عضو لجنة التحكيم في هذا المهرجان ولم تكن على علم بأن الأستاذ فهمي الخولي يقيم في نفس الفندق الذي نقيم فيه، وأثناء جلوسى في قاعة الاستقبال وجدته ولم اكن اعلم بحضوره وأتذكر موقفه الداعم لي في العرض ومن هذه اللحظة تعلمت عندما أصبحت مديرا كيف ادعم وأساند الجميع وحتى وإن لم يكن لي دور، فكل الاحترام والتقدير للفنان والمخرج العظيم فهمي الخولي.

قال الشاعر والناقد المسرحي أحمد زيدان: أستاذ فهمي الخولي كان أب وصديق، وكان دائما يتصل بي ويسأل عني وعن كتاباتي المسرحية، وكان قامة مسرحية كبيرة وقد تحدث الزملاء وأساتذة عن إبداعه العظيم بشكل أكبر، لكن على المستوى الإنساني فقدت أبي للمرة الثانية، خاصة أنه لم يبخل علينا بمعلومة وكان يساعديني في أزماتي الشخصية ويوجهني لحلها، وهو أب عزيز وفنان مخلص لفنه، كما قدم الكثير للمسرح.

فيما قال الناقد المسرحي يسري حسان: كانت آخر اللجان التي شارك فيها الأستاذ فهمي الخولي كانت لجنة تحكيم المهرجان الختامي لفرق قصور الثقافة، وأسعدني الحظ إني كنت عضو في هذه اللجنة برئاسة الفنان الراحل، وشاركت معه كثيرا في لجان، وكنت دائما أقوله له «أنت بتضعيني»، لأنه كان متأنق بشكل يجعل كل الفتيات والسيدات يحتفوا به، وكنت اندهش من أناقته جدا ومن القمصان التي كان يرتديها

وأضاف حسان: بعد انتهاءنا من العروض كنا نتناقش بها وكان يعود للقاهرة لأن في الصباح الباكر لديه جلسة غسيل، كلوى وكان يقنعنا أن فكرة الغسيل الكلوي هي عبارة عن تنظيف الدم تماما يعود بها الإنسان لحياته من جديد



يسرى الجندى بعنوان «القضية ٢٠٠٧» على مسرح الهناجر إخراج حسن الوزير وشاهد البروفات العمل ولم اكن على مستوى الأداء المطلوب في البروفات، وتحدثت معي الكاتب الكبير يسرى الجندى كثيرا في الأداء وكان يرغب في تغييرى بممثل آخر يجيد الشخصية ولكن المخرج فهمي الخولي أقتعه بأني ممثل جيد وأحتاج إلى وقت لكي اجسد الشخصية بشكل جيد وحضر يوم افتتاح العرض وبعد انتهاء العرض وجدت المخرج فهمي الخولي بصحبة الكاتب يسرى الجندى في غرفتي وأشاد الكاتب يسرى الجندى بأدائي للشخصية على الرغم من أنه كان في بداية البروفات يرغب في تغييرى بممثل آخر ولكنه بفضل نصيحة المخرج العظيم فهمي الخولي اقتنع بي كممثل جيد ومنذ هذا التوقيت أصبحنا أصدقاء، والحقيقة أن المخرج فهمي الخولي كان فنان وكان يحب الغناء، وجمعنا جلسات فنية غنائية وكان ينصحنى بتقديم مسرح استعراضي وغنائي .

بينما شدد المخرج عصام السيد على أهمية إعادة تقديم أعمال المخرج فهمي الخولي التي تمثل علامات فارقة في المسرح المصري حتى تشاهدها الأجيال الجديدة وهذا ما يحدث في أوروبا، موضعا علاقة الصداقة الوطيدة التي جمعتها بالمخرج الراحل فهمي الخولي ومعاناته في أعماله الأخيرة بسبب مرضه كما شدد على أهمية ضرورة احترام المبدعين بتخليد أعمالهم.

فيما ارتكز المخرج ناصر عبد المنعم في حديثه على عدة نقاط هامة فقال: كنا محظوظين كجيل من الشباب بجامعة القاهرة وبالتحديد في أواخر السبعينات أن نعمل مع المخرج الكبير فهمي الخولي وذلك لأن سنوات الدراسة الأولى هي سنوات تكوين وتكون هناك قابلية للتعلم والأستاذ الكبير فهمي الخولي دون قصد قدم لنا مجموعة من المفاهيم الهامة أهمها فكرة الالتزام

وتابع قائلا: قدمنا عرضين بالجامعة مع الأستاذ فهمي الخولي تظهر بهما فكرة التزامه بالقضايا المطروحة بالساحة حتى وإن قدم عرض قديم فقد قدمنا عرض «تاجر البندقية» وقت ذهاب الرئيس الراحل أنور السادات وتوقيع معاهدة كامب ديفيد وقدم المخرج فهمي الخولي المسرحية برؤية معاصرة، فقدم المحكمة بشكل مختلف يبرز فكرة التجريب على مادة كلاسيكية فقد استطاع ربط مسرحية «تاجر البندقية» بالواقع المعاش وكان حدث كامب ديفيد يشعل الأجواء بالجامعة وكان العرض مبهر وترك أثر كبير وذلك لأنها المسرحية تواكب الأحداث السياسية في ذلك التوقيت .

وتابع قائلا: قدمنا أيضا مسرحية «العمر قضية» للكاتب الكبير طه حسين وهنا انتقل من فكرة الالتزام إلى الحالة الجماعية وكان يعطينا مساحة من الكتابة وإضافة مشاهد فعلى سبيل المثال كان يرغب في تقديم مشاهد للجامعة في هذا التوقيت ومقارنتها بالجامعة في عصر طه حسين فأعطينا مساحة لكتابة المشاهد، كما تميز بأنه يكتشف المواهب الجديدة بطريقة غير مسبوقه ويعطى فرص كبيرة للمواهب الجديدة ونددهش من نظرتة الصحيحة لهذه المواهب، وكان لديه رؤية استنباطية للممثل فكان لا يقوم بفرض شيء عليه فكان يتابع تفاعل الممثل مع دوره ويبدأ في تطويره والعمل عليه

وأضاف: يعد فهمي الخولي أول مخرج طليعي كما كان يتميز بفكرة توظيف السينوغرافيا وتوظيف جسد الممثل فكان سابقا في رؤيته التجريبية ما يقرب من عشر سنوات وهو ما رأينا بعد ذلك بالمهرجان التجريبي، وكان المخرج فهمي الخولي قمة الإنسانية والعطاء ولن ننساه فهو باقى بأعماله.

بينما أوضح المخرج سامح مجاهد مدير فرقة مسرح الغد عن المخرج فهمي الخولي فذكر قائلا: عملت تحت قيادة المخرج العظيم فهمي الخولي فكان مديرا لمسرح الغد لمدة ٣ سنوات قبل خروجه إلى المعاش، وكنت في هذا التوقيت اقدم ثاني تجاربي في الأخراج وكان يجلس معي في هذا التجربة داخل القاعة ونظم سينوغرافيا القاعة، فلم يكن مجرد مدير لفرقة يجلس فقط في مكتبه وكان يجلس معنا وعندما افتتحنا العرض كان ذلك في توقيت خروجه إلى المعاش، ثم تم دعوة العرض لأحد المهرجانات بالأمارات



مخرجو نوادي المسرح:

# تمنى إقامة المهرجانات الإقليمية في موعدها



تعد تجربة نوادي المسرح من أهم تجارب مسرح الثقافة الجماهيرية. منذ إنشائها على يد د. عادل العليمي كان لها فلسفتها الخاصة وقد ساهمت على مدار سنوات عديدة في الكشف عن العديد من المبدعين في محافظات مصر، وخرجت أجيال من رحم هذه التجربة المميزة التي كشفت عن طاقات إبداعية ومخرجين أصبحوا من كبار المخرجين على الساحة المسرحية سواء بمسرح الثقافة الجماهيرية أو مسرح الدولة. هذا الموسم له طابع خاص لمخرجي نوادي المسرح، خاصة بعد اختيار عدد كبير من المشاريع على مستوى محافظات مصر. قمنا برصد آراء مجموعة من مخرجي نوادي المسرح حول أهم ما يميز هذا الموسم ومقترحاتهم لتطوير نوادي المسرح ولماذا يقدمون هذه التجارب

رنا رأفت

محمد الطايح: نعمل بكل طاقتنا

ونذل جميع الصعوبات

مجهود موظفي قصر ثقافة الجيزة وعلى رأسهم مديرة القصر الفنانة دينا البدوي والأستاذ باسم قرموط واحمد زكريا من فرع ثقافة الجيزة.

## مساحة كبيرة من الإبداع والحرية

فيما قال المخرج حسام العمدة من محافظة الجيزة ويقدم عرض «المغنية الصلحاء» ليوجين يونسكو: أكثر ما يميز هذا الموسم هو وجود عدد كبير من العروض وأن إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد وبالتحديد محافظة الجيزة أصبحت قريبة من بعض المحافظات في عدد العروض المشاركة، حيث يشارك ما يقرب من ٢٢ عرضا مسرحيا يتنافسون في المهرجان الإقليمي، بعروض متميزة والمخرجين على درجة من الكفاءة، والجيد في هذا الموسم زيادة الميزانيات وهناك اهتمام كبير من قبل القائمين على إدارة النوادي بقيادة المخرج محمد الطايح، وأتمنى رفع الميزانيات كما أتمنى وجود لجان تحكيم موضوعية تراعى فكرة نوادي المسرح وأن المخرجين يقدمون عروضاً مميزة ضئيلة ووضع ذلك الأمر في الاعتبار ومراعاة فصلهم في المسابقات الأخرى نظراً لاختلاف آليات الإنتاج.

وعن أسباب تقديمه لتجربة نوادي المسرح قال: سبق وأن قدمت



المشاركة. وعن أسباب تقديمه تجربة نوادي مسرح قال: أقدمها لأنها تفتح آفاق الخيال والتجريب وتجعل المخرج يبدع ويقدم أفضل ما لديه وأتعامل مع تجربة كوميديا الأيام السبعة بشكل مغاير وأقوم بالتجريب على أحد عناصر العرض، وأخيراً أثنى على

قال المخرج عماد علواني محافظة الجيزة إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد، ويقدم تجربته بقصر ثقافة الجيزة بعنوان «كوميديا الأيام السبعة» تأليف على عبد النبي الزيدى أكثر ما يميز هذا الموسم أن اللجان قامت بتصعيد عدد كبير من العروض من قصر ثقافة الجيزة ومركز الجيزة الثقافي، خاصة أن نوادي المسرح تعد فرصة جيدة للشباب لتقديم عروض مغايرة ومختلفة في أفكارها، ولكن أن تتجاوز العروض ٢٥ عرضاً يجعل هناك ضغط كبير في أماكن البروفات وهو ما جعل الإدارة تخصص يومين فقط في الأسبوع لإقامة البروفات لكل فرقة، وهي تعد فترة صغيرة، خاصة أن المهرجان الإقليمي يقام في منتصف فبراير، وقد كان هناك مقترحات لإقامة البروفات في أماكن أخرى مثل مكتبة البحر الأعظم، وإقليم الجيزة والعياط البدرشين، إلا أنها أماكن بعيدة عن المخرجين وأفراد الفرق المتقدمين من قصر ثقافة الجيزة.

وتابع: وكما نعلم ميزانية النوادي ٢٥٠٠ جنيهاً وبسبب الفاتورة الإلكترونية أصبحت ١٧٠٠ جنيهاً بعد التسوية، والمنوط بها جهة الإنتاج الحربي وهو ما يكلفنا ٤٠% من الميزانية لعمل تسوية للميزانية، وأقترح في هذا الصدد وبما أن ميزانية النوادي ضئيلة أن تكون هناك لائحة خاصة لتسوية الميزانية بعيداً عن اللوائح التي تنظم الشرائح الأخرى. وعن موعد المهرجان الإقليمي وفي حالة إقامته في أي فرع آخر غير فرع الجيزة قال: إن الأمر سيكلف الفرق عناء النقل الأفراد والديكورات وأقترح أن تقدم عروض إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد في قصر ثقافة الجيزة وهو ما سيساهم في توفير الوقت والجهد للفرق





الصعيد ويقدم عرض «مطلوب مخرج» تأليف أحمد سمير أن هذا الموسم يتميز بتنوع العروض، وأن جميع الفرق تقوم بالإنتاج وهي المرة الأولى في مواسم نوادي المسرح أن يحدث هذا الاختلاف والتنوع فيما يقدم من عروض. متمنيا إقامة المهرجان الإقليمي والختامي في مسارح كبيرة تتوفر بها تجهيزات تقنية حديثة، بالإضافة إلى ضرورة رفع الميزانيات الخاصة بالإنتاج. وعن أسباب تقديمه لتجربة نوادي المسرح أضاف: أقدم تجربة لنوادي المسرح لأنها الوسيلة الوحيدة لاعتماد المخرجين، كما أن المنيا بها ما يقرب من ٣٢ فرقة مسرحية أغلبها لا يعرف شيئا عن مهرجان نوادي المسرح، وأقدم هذا الموسم نص «مطلوب مخرج» لأن قصة العرض قريبة من قصة تكون الفرقة ولذلك اخترت هذا النص بالتحديد .

### تعاون كبير

وأشاد المخرج محمد عجيزي من محافظة المنيا يقدم عرض «سالب واحد» تأليف محمد عادل المقتبس من رواية فرنسية بعنوان «هنروح فين يا بابا» بعدد العروض المشاركة بخلاف المواسم السابقة لنوادي المسرح مشيرا إلى تعاون موظفي قصر ثقافة المنيا في ضبط مواعيد بروفات الفرق المشاركة. وتابع قائلا: استمتعت بتقديم هذه التجربة، وبرغم ظروف سفري وضيق الوقت فقد وضعت اللمسات الأخيرة للعرض قبل المشاهدة بيوم واحد ولكن بفضل الله وتعاون أعضاء الفرقة استطعنا تقديم مشاهدة جيدة للعرض. وعن أهم ما يتمنى تطويره في



بالإنسان إلى حافة الموت.

### عمالقة المسرح السكندري

يقدم المخرج على الدليل من محافظة الإسكندرية عرض «في انتظار الموت» تأليف أحمد عبد المنعم، وعن تجربته قال: هذه هي المرة الرابعة التي أشارك بها في مهرجان نوادي المسرح، شاركت في المهرجان منذ سبعة سنوات ولكن بصورة غير منتظمة، وتحدث فكرة العرض عن ثلاثة شبان قاموا بفعل كل شيء ولم يجدوا ما يفعلوه في حياتهم ويقترح أحدهم أن يقضوا ثلاثة أيام في المقابر دون طعام أو شراب، ويذهب اثنان منهم ويرفض الصديق الثالث الذهاب مهم وينقلب الأمر عليهم. وتابع قائلا: هناك تعاون شديد من فريق العمل وعلاقة وطيدة بيننا وكذلك أغلب الفرق المشاركة لديها حافز قوى للنجاح والتعاون. وعن أسباب تقديمه لتجربة نوادي المسرح قال: المهرجان مسابقة تنافسية يظهر بها كل مخرج أفضل ما لديه من إبداعات، كما أن المهرجان طريقة للوصول إلى أماكن أفضل للمخرجين، فقد أخرج هذا المهرجان عمالقة في المسرح السكندري وكذلك باقي المحافظات، وأتمنى أن يستقر المهرجان خاصة أن الفترة الأخيرة هناك عدم استقرار في إقامة المهرجان، وأتمنى أن يكون هناك مواعيد ثابتة للمهرجانات الإقليمية والختامي.

### موسم متنوع ومختلف

وأوضح المخرج حسام البحري من محافظة المنيا إقليم وسط

تجربة لنوادي المسرح والمميز فيها أن بها مساحة من الحرية والإبداع وليست مقيدة مثل الشرائح وفرق الجامعات، كما أنها تكشف عن طاقات إبداعية هامة لدى الشباب الجديد، وعن تجربته التي يقدمها قال: أقدم «المغنية الصلحاء» التي تدور في إطار عبثي، فلا يوجد شيء ثابت، فمسرح العبث يميل للمبالغة والإجابات غير المنطقية ورسالة العرض أننا لا يجب أن ننتظر مخلصا لينهي مشاكلنا .

### زيادة الميزانيات وتحديد موعد ثابت

بينما أشار عمر لطفي من محافظة الجيزة مخرج عرض «تحديد مسار» تأليف مصطفى علي: إن أكثر ما يميز الموسم أنه سيتم إنتاج ٢٥ عرضا مسرحيا بميزانية ٢٥٠٠ جنيها وذلك على عكس سنوات سابقة تم فيها إنتاج ست أو سبع عروض فقط، وهنا ضرورة لأن تكون معايير لجنة المشاهدة أفضل لاختيار التجارب التي تستحق بالفعل، وأتمنى أن يتم تحديد موعد ثابت كل عام للمهرجان الإقليمي لأنه يتغير عاما بعد عام، وكذلك زيادة ميزانية إنتاج العروض وإقامة المهرجان على مسارح ثابتة بإمكانيات تسمح بتقديم عروض بجودة عالية. وعن أسباب تقديمه لتجربة نوادي المسرح قال: تتميز تجارب نوادي المسرح بالاحتكاك سواء بلجنة المشاهدة ولجنة تحكيم المهرجان والمخرجين المتقدمين للمهرجان وهي فرصة جيدة لمشاهدة عروض فرق الهواة والمستقلين ومعرفة المميز فيهم.

### اهتمام إدارة نوادي المسرح

وأشاد المخرج حسام الهواري من إقليم غرب الدلتا محافظة الإسكندرية الذي يقدم عرض «٧ ورققات كوتشينه» من تأليف عبده الحسيني بدور المسئولين عن إدارة النوادي هذا الموسم فقال: هناك اهتمام شديد من قبل المسئولين بقيادة المخرج المبدع محمد الطابع؛ وذلك لأنهم على وعي كبير بما كنا نعانيه سابقا ولذلك لم تكن هناك أية صعوبات أو تعقيدات خلال هذا الموسم، فقد قامت إدارة النوادي بتذليل جميع الصعوبات وتسهيل جميع الإجراءات. وعن سبب تقديمه لتجربة نوادي المسرح تابع: نوادي المسرح تعد أقرب مسابقة تابعه للوزارة تستوعب تجارب شباب الهواة ولا توجد مسابقة قائمة بذاتها للهواة ف دائما تكون مسابقات الهواة تابعة إما لنقابة أو قسم داخل كليات ومعاهد المسرح ومن الطبيعي أن تكون نوادي المسرح من أولوياتنا. وعن تجربته ذكر قائلا «تناقش تجربتي ٧ ورققات كوتشينه للكاتب عبده الحسيني قضايا المرأة، ولكن بشكل مختلف حيث نطرح الموضوع من وجهة نظر مغايرة وهي الاهتمامات التي تشغل عقل الفتيات في المجتمع، ونعقد مقارنة بين المشكلات التي تعد بسيطة وبين المشكلات المهمة التي لا يسلط عليها الضوء كثيرا .

### المرة الأولى

بينما قال المخرج بسام علي من محافظة الإسكندرية ويقدم نص «طرح الحرير» تأليف شريف صلاح الدين: هذه هي التجربة الأولى لي بنوادي المسرح كمخرج، فقد سبق وان شاركت كمخرج منفذ في مجموعة من العروض وأنا سعيد للغاية بمشاركتي وخاصة أن مدير إدارة النوادي المخرج محمد الطابع قام بتقديم كل التسهيلات لنتمكن من تقديم تجاربنا، وأعتقد أن مهرجان نوادي المسرح يعد من أهم المهرجانات في مصر وتجربة هامة ومفيدة بالنسبة لي، وهدفي من هذه التجربة أن أقدم عرضا ذو مضمون ورسالة واحصد مركزا متقدما وأضاف: النص فكرته قائمة على أن الندم هو أول طريق الموت، وهناك ضرورة لأن يتعلم الإنسان من أخطائه ولا يقف عندها كثيرا، فالندم قد يطيح

في مسابقة نوادي المسرح أقتراح إقامة نوادي مسرح تحت سن ٢٥ عاما وأخرى فوق ٢٥ عاما، خاصة أن هناك خبرات كبيرة بنوادي المسرح، ومن الممكن استحداث مسابقة للسن فوق ٣٠ عاما. وعن تجربته قال : أقدم تجربة مختلفة أبتعد فيها عن التقليدية وسيخرج الجماهير بمعلومات ومفاهيم مختلفة، وكل مشاهد سيري العرض من وجهة نظره الخاصة والجميع سيكونون على صواب .

### المهرجان الختامي

بينما أكد المخرج عمرو الزغبى من محافظة دمياط الذي يقدم عرض بعنوان «الجسر» جورجوس ثيوتوكاس على أهمية إقامة المهرجان الختامي الذي يكلل تعب المخرجين في نوادي المسرح ويجعلهم يتعرفون على رؤى إخراجية جديدة ومغايرة لما يقدمونه في عروضهم، مشددا على أهمية رفع ميزانيات الإنتاج الخاصة بعروض نوادي المسرح، وأشار الزغبى إلى شغفه الشديد بتقديم تجربة نوادي المسرح وخاصة أن النوادي هي الوسيلة الوحيدة لاعتماد المخرجين. وعن تجربته قال: أقدم فكرة هامة من خلال عرض الجسر وهي أن الغاية لا تبرر الوسيلة وأنناقش هذه الفكرة بشكل جديد ومختلف.

### تطور كبير

وتحدثت المخرجة هلا جابر من محافظة المنوفية عن تجربتها هذا الموسم فقالت: أقدم مسرحية «مطعم القردة الحية» تأليف غونكور ديلمان، أقدمها لنوادي المسرح لأنه مهرجان يمنح فرصة لتقديم تجربة جديدة للمخرج وتوصيلها للجماهير بشكل مميز، وهذا الموسم يتميز بمشاركة تجارب كثيرة من مختلف المحافظات وهي تجارب متميزة وذات مستوى عالي من الجودة الفنية، والحقيقة أن إدارة المسرح تقدم لنا الدعم الكامل وهدفي من التجربة أن تصل رؤيتي من خلال النص بشكل سليم لكل الجمهور، وأضيف شيئا جديدا من خلال تجربتي، والحقيقة أن هناك تطورا كبيرا لمهرجان نوادي المسرح عاما بعد عام .

### نذل جميع الصعوبات

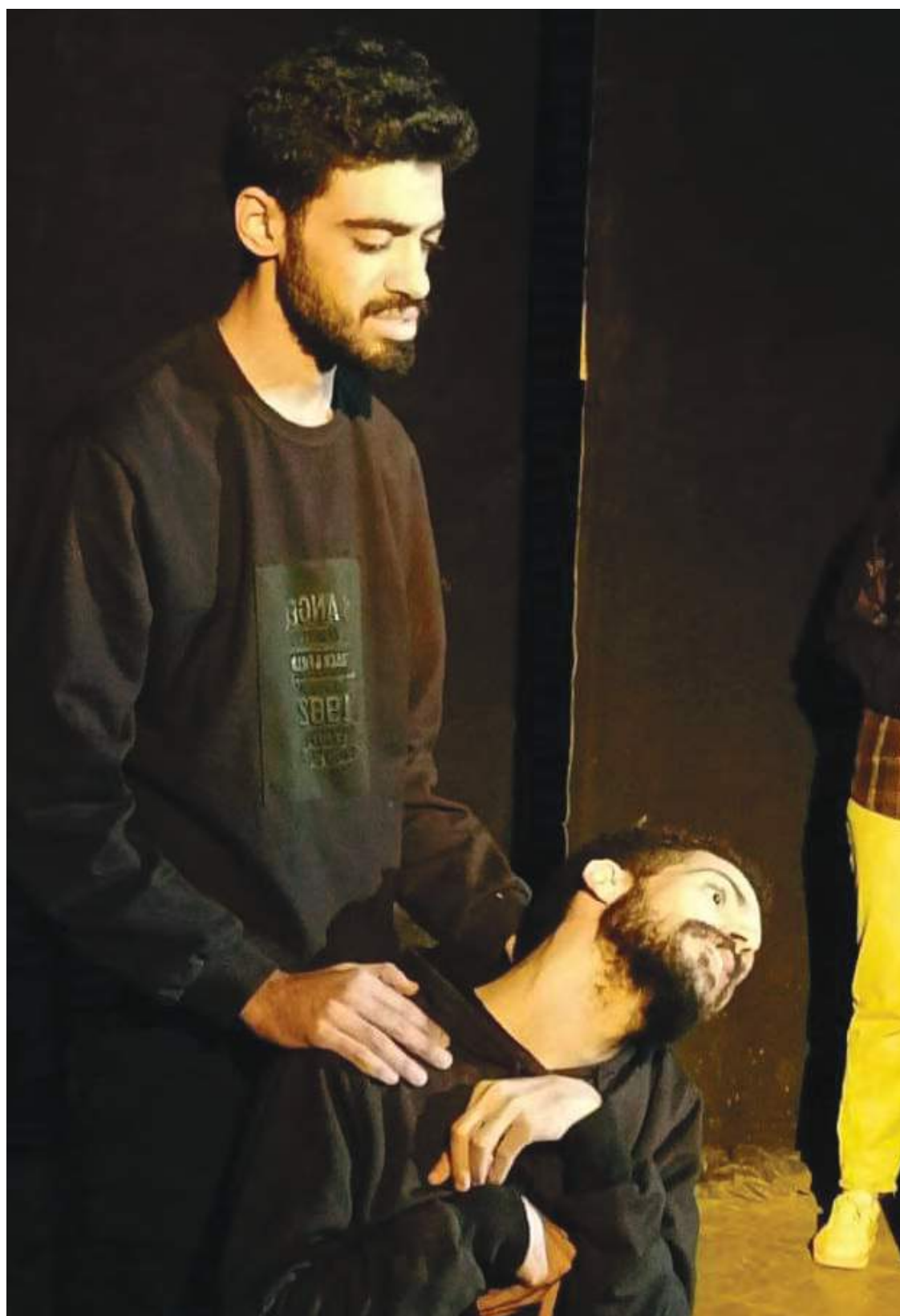
المخرج محمد الطابع مدير إدارة نوادي المسرح عقب قائلا : نظام الفاتورة الالكترونية قرار مجلس الوزراء وليس هناك أى تخوف منه، نحن كإدارة نعمل بكل طاقتنا وجهدنا ونذل جميع الصعوبات. الشيء الثاني ان ميزانيات نوادي المسرح ضئيلة، فكما نعلم الفكرة في تجارب نوادي المسرح هي تقديم عروضاً مميّزانية صغيرة وذلك لتدريب خيال المخرجين وفتح آفاق جديدة لهم في تقديم حلول إبداعية وهو ما سيفيدهم على المدى البعيد، وهناك أمثلة لعروض قدمت في نوادي المسرح مميّزانية أقل من الميزانية المحددة هذا الموسم، على سبيل المثال عرض «كلام في سرى» الذي كانت تكلفته ٧٠٠ جنيه فقط، واستطاع حصد العديد من الجوائز، واما عن توفير أماكن للبروفات فأضاف: هذا الأمر مسئولية الموقع والمواقع والقصور تستوعب الفرق المشاركة وتنظم لهم مواعيد البروفات كما أن من يحدد أماكن العرض هو رئيس الإقليم وهو أكثر دراية بالمسارح المتاحة، وأخيرا فنحن نرسل الارتباطات المالية للعروض للأقاليم التي تأخذ وقتنا حتى تقوم بصرف المستحقات المالية والميزانيات للمخرجين، وهو شيء خارج عن إرادتنا كإدارة مسرح .

الإعاقة الجسدية أو السمعية أو البصرية ولكن من لديه شيء مختلف ويراها الآخرون معاقا.

### ما فوق ٣٠

المخرج محمد البحري من محافظة دمياط إقليم شرق الدلتا فيقدم عرضا بعنوان « البحث عن ألف عام أو يزيد» تأليف عبده الحسيني، عن أسباب تقديمه عرضا بنوادي المسرح قال: أقدم تجربة لأن نوادي المسرح هي الوسيلة الوحيدة لاعتماد المخرج، وهذا الموسم يعد أفضل من المواسم الماضية، خاصة أنه بقيادة المخرج محمد الطابع، وهو موسم منضبط بشكل كبير، وأتمنى في هذا الموسم تنظيم موعد للمهرجانات الإقليمية والختامية بشكل مناسب، وخاصة أن موعد المهرجان الإقليمي يواكب الامتحانات، أضاف: وهما أن هناك أعمار مختلفة تشارك

نوادي المسرح اتفق المخرج محمد العجيزي مع اغلب المخرجين حول ضرورة رفع ميزانيات الإنتاج مع تحديد مواعيد ثابتة للمهرجانات حتى يتمكن المخرجين من تنظيم مواعيد بروفات العروض وخاصة أن اغلب أعضاء الفرق المشاركة في الجامعات، وفي بعض الأحيان تقام المهرجانات في موعد الامتحانات مما يضطر المخرجين للاستعانة بممثلين آخرين، وهو ما قد يتسبب في حالة من حالات الارتباك. وإنه من الضروري إقامة المهرجان الختامي حتى يحدث احتكاك بين مخرجي الفرق من مختلف المحافظات. وعن أسباب تقديم تجربة لنوادي المسرح أوضح قائلا : تجربة النوادي تجربة تتميز تجعل المخرجين يقومون بتجريب أشياء جديدة خارج الصندوق وذلك بخلاف أي مسابقة أخرى، وأقدم تجربتي هذا العام بعنوان «سالب واحد» وهي تتحدث عن نظرة المجتمع للمعاقين ليس فقط على مستوى





بعد حصوله على المركز الأول بمسابقة التأليف للمجلس الأعلى للثقافة:

# هانبي قدريني: لا يوجد أزمة في التأليف إنما في التعامل مع المؤلف



شغف بكتابة الشعر منذ صغره وكان له عدة دواوين وكان الشعر هو بوابة عبوره لعالم الكتابة المسرحية الذي حقق فيه عدة نجاحات وحصل على عدة جوائز. تتميز كتاباته بالاختلاف والتنوع وطرح قضايا شائكة.

هانبي قدريني من مواليد دمنهور ١٩٨٣ يعمل رئيساً لقسم الموهوبين والتعلم الذكي، حاصل على عدة جوائز في مجال التأليف المسرحي سواء للطفل أو للكبار منها: مركز أول جائزة لينين الرملي بمهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح عن مسرحية "سقط سهوا"، مركز أول مسابقة مهرجان همسة الدولي للأدب والفنون عن مونودراما "وقال الشاعر" مركز أول جائزة اتحاد الأدباء الدولي عن مسرحية "الملك الرضيع"، مركز أول جائزة المجلس المصري لكتب الطفل عن مسرحية الشجرة اليتيمة، جائزة إقليم وسط وغرب الدلتا الثقافي ثلاث مرات عن مسرحيات "ويحب المتطهرين" "هجرة الماء" و "للحمار رأي آخر"، ضمن قائمة أفضل عشرين نصا مسرحيا بمسابقة الهيئة العربية للمسرح ثلاث مرات عن مسرحيات "محاكمة جدتي ٢٠١٨" "الفئران لا تزل الجحور ٢٠٢٠" "سكنوا الديار ٢٠٢١"، ضمن القائمة القصيرة في المسرح بجائزة ساويرس ٢٠٢٠ عن مسرحية "فتاة المترو"، تم التنويه عن اسمه بجائزة الشارقة للإبداع فرع أدب الطفل ٢٠١٨ عن مسرحية "محاكمة جدتي"، أجرينا معه هذا الحوار بمناسبة فوز مسرحيته "الفئران لا تزل الجحور" بالمركز الأول في مسابقة المجلس الأعلى للثقافة دورة عبد الرحمن الشرقاوي

حوار: رنا رأفت

- ما رأيك في مسابقات التأليف بشكل عام وما الذي ينقصها؟

مسابقات التأليف هامة جداً وخاصة للشباب، فلولا هذه المسابقات ما علم أحد عنا ولا عن كتاباتنا شيئاً.. ما ينقص مسابقات التأليف هو تنفيذها على مسارح الدولة وعرضها على المخرجين من قبل القائمين على المسابقة فيجب أن يكونوا حلقة الوصل بين المؤلف والمخرج.. كما يجب طباعة الأعمال الفائزة سواء في كتب منفردة أو في دليل للنصوص كما كان من قبل.

- من وجه نظرك هل لدينا أزمة في التأليف؟ لا يوجد أزمة في التأليف، الأزمة الحقيقية في التعامل مع المؤلف، فإدارة المسرح بالثقافة صارت لا تتعامل مع المؤلف واكتفت بالنصوص التي يأتي بها المخرجون وبهذا أصبح دور

- في البداية هل كنت تتوقع جائزة المجلس الأعلى للثقافة؟

بصراحة لم أتوقع الفوز بها، رغم أن النص الذي فاز سبق وأن كان ضمن القائمة القصيرة بجائزة الهيئة العربية للمسرح وقد سعدت بالجائزة كثيراً.

- حدثني عن نص "الفئران لا تزل الجحور" وما أبرز الصعوبات التي واجهتها في كتابته؟

نص الفئران لا تزل الجحور يتحدث عن فكرة الخوف كشعور إنساني متفاوت من شخص لآخر، وأبرز الصعوبات التي واجهتني أن النص استغرقت كتابته ثلاثة أعوام ولم يكتمل إلا أثناء فترة حظر الكورونا؛ لذا فأنا مدين للكورونا بإتمام هذا النص.



## النص يتحدث عن الخوف كشعور إنساني

منهم بكم أكتمل ونشاطركم الأوطان وسوبر إنسان، وقد صدرت مسرحية "بكم أكتمل" عن المركز القومي لثقافة الطفل وقدمت على خشبة المسرح ضمن شرائح الطفل والنص يعالج قضية من أهم قضايا فرسان التحدي من ذوي الإعاقة ورغبتهم في الحصول على معاملة طبيعية مثلهم مثل باقي الناس حيث تدور المسرحية حول علاقة صداقة تربط بين طفلين الأول كفيف يدعى نادر لديه موهبة كبيرة في لعبة الشطرنج وقد استطاع بفضل إصراره ومساعدة صديقه أكرم المصاب بمتلازمة داون والذي يصف له حركة المنافس على رقعة الشطرنج في الحصول على بطوله مصر في الشطرنج وأصبح مؤهلاً للمشاركة في بطوله العالم ولكن الروتين يحول دون تحقيق حلمه حتى يلجأ أصدقاؤه من ذوي الهمم إلى مخاطبه رئيس الاتحاد الدولي للشطرنج ورئيس الجمهورية عبر مواقع التواصل الاجتماعي فيصدرا قرارا بإنصافه .. ليسافر ويفوز بالبطولة .

### ما الذي يدفعك للكتابة للطفل وما أبرز صعوبات الكتابة له ؟

لا يوجد سبب معين يدفعني للكتابة للطفل، الفكرة هي التي تفرض علي الفئة التي أكتب لها، هناك معتقد خاطئ أن الكتابة للطفل أمر سهل وأن أي كاتب يمكنه الكتابة للطفل، وهذا خطأ كبير لأن الكتابة للطفل صعبة وصعوبتها أن الأطفال لا تجامل، فالطفل ليس قارئ ساذج كما يظن البعض كل هدفه المتعة والتسلية فحسب، وهنا تأتي الصعوبة على كاتب أدب الطفل والذي يجب عليه أن يحقق معادلة صعبة وهي أن تكون الكتابة مسلية وفوق كل ذلك تحمل رسالة للطفل بعيداً عن المباشرة،

ومن أبرز الصعوبات هي أن يواكب العمل العصر الذي يعيش فيه الطفل لا العصر الذي عاش فيه الكاتب؛ لذا فأنا ضد المقولة التي تقول أن الكاتب حين يكتب للطفل يستدعي الطفل الذي بداخله؛ لأن طفل اليوم يختلف كثيراً عن الطفل في سنوات سابقة، من أكبر الأخطاء التي يقع فيها كتاب أدب الطفل أنه يكتب لولي الأمر لا للطفل، فهو يكتب ما يعين ولي الأمر على تربية ابنه متغافلاً احتياجات الطفل.

كوميدي فالنص المسرحي الكوميدي يجب أن يكون له قوام وهدف، وتعرض الكوميديا به من خلال الموقف لا من خلال مجموعة من الأفيئات والنكات المأخوذة من صفحات وسائل التواصل الاجتماعي.

### - يتجه أغلب المخرجين في الثقافة الجماهيرية لتقديم النصوص العالمية فما السبب من وجهة نظرك ؟

من وجهة نظري هو نوع من الاستسهال عند بعض من المخرجين ممن يأتون بنص قدم عشرات المرات من قبل، والبعض يأتي بنص عالمي من باب توفير أجر المؤلف، والبعض الآخر يقوم بعمل إعداد نص عالمي تحايلاً على الرقابة، ومن وجهة نظري أن النصوص العالمية من أسباب عزوف الجمهور عن المسرح لابتعادها عن قضايا الوطن.

### - ما رأيك في حجب جوائز التأليف في بعض الأحيان في المهرجانات؟

من وجهة نظري وظيفة لجنة التحكيم مقتصر على تحكيم الأعمال التي ترد إليها فقط وليس من حقها حجب الجوائز، وخاصة أن معظم جوائز التأليف ضعيفة مادياً والأمر يكون تقدير معنوي وأدبي للمؤلف فحسب.

### - ما مشاريعك المقبلة؟

انتهيت من كتابة مسرحيتين للكبار بعنوان "أحداش في التمنتاشر" و"حارة سد" ومسرحية للطفل بعنوان "في بيتنا مسرح".

### - حدثنا عن مسرحيتك "بكم أكتمل" الصادرة عن المركز القومي لثقافة الطفل؟

أنا مهتم جداً بقضايا ذوي الهمم وكتبت أكثر من نص للأطفال

المؤلف غير قاصر على تأليف نصه فحسب بل يجب أن يطوف بنصه على كل المخرجين لتنفيذه.

### - حدثني عن بدايتك كمؤلف؟

البداية كانت مع الشعر منذ كنت طالباً في المرحلة الإعدادية بنادي أدب دمنهور، وصدر لي ثلاثة دواوين شعرية هي: محاورة بامتداد العمر، ليس للموت اسم آخر، الأحلام توزع مجاناً مع شهادات الميلاد، ثم اتجهت بعد ذلك للتأليف المسرحي.

### - سبق لك الحصول على جائزة في الدورة السادسة لمهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي. حدثني عن النص الفائز فيها وما تقييمك لهذه المسابقة ولمهرجان شرم الشيخ؟

النص الفائز "سقط سهواً" يتحدث عن فكرة الذاكرة الإنسانية بشكل عام من خلال بطل النص المصاب بالزهايمر، وبالنسبة لمسابقة شرم الشيخ سعدت كثيراً لحصولي على جائزة تحمل اسم الكاتب الكبير "لينين الرملي" مثلي الأعلى.

ومسابقة مهرجان شرم الشيخ من أهم المسابقات التي تقام في مصر لما لها من تقدير معنوي وأدبي جيد للمؤلف، فالمهرجان مُسلط الضوء عليه إعلامياً بشكل كبير، وكان فرصة جيدة بالنسبة لي للتواصل مع المسرحيين من عدة دول والتعرف على تجارب مسرحية مغايرة وأشكال ورؤى جديدة للمسرح في البلدان العربية والأجنبية فالمهرجانات هدفها الرئيسي تبادل الثقافات والتعرف على كل ما هو جديد.

### - هل لدينا أزمة في كتابة النصوص الكوميديّة وما أهم شروطها من وجهة نظرك؟

لا يوجد أزمة في كتابة النصوص الكوميديّة لكن الأزمة تكمن في اعتبار البعض أن ما يقدم من اسكتشات هو نص مسرحي

## النص المسرحي الكوميدي يجب أن يكون له قوام وهدف



# عادل عبده يستحضر عبق «زقاق المدق»

## بإسقاطات روح الحاضر



بشرى عمور

تقدم هذه الأيام ابتداء من الساعة الثامنة مساءً، على مسرح البالون بالعجوزة / القاهرة، مسرحية «زقاق المدق» المأخوذة عن الرواية التي تحمل نفس الاسم للاديب العالمي نجيب محفوظ. رؤية درامية وأشعار: محمد الصواف. إخراج: د. عادل عبده، تشخيص كل من: دنيا عبدالعزيز، وبهاء ثروت، ومجدي فكري، وبثينة رشوان، وكريم الحسيني، وشمس، وأحمد صادق، وسيد جبر، وعبدالله سعد، وحسان العربي، ومراد فكري، وأحمد شومان، ومروة نصر، وعصام مصطفى هاشم، وسيد عبده. المشاهد السينمائية: ضياء داوود. وتصميم أزياء: مروه عبدالرحمن، وإبراهيم الغنام، وهاني عبدالهادي. إنتاج قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية بقيادة الفنان د. عادل عبده.

مقارنة الإبحار إلى عالم «زقاق المدق» ما بين الرواية والسينما والمسرح: ولد النص الأصلي «زقاق المدق» من رحم الرواية التي حولته إلى نص وصفي دقيق ومفصل لمكان دمجت فيه أمكنة مختلفة قاسمها المشترك ضيق الآفاق وزمان حدد في الغروب الذي يتراوح بين الاسترخاء والبوح، مما فرض استدعاء شخصيات تتميز بملامح وعادات وهواجس مخنوقة تتوق إلى التحرر من كل تجليات الاستبداد (الفقر، الاستعمار، الروتين...).

وللعودة إلى الملامح الأولى لـ «زقاق المدق» فهي رواية نشرت عام ١٩٤٧. اتخذت اسمها من أحد الأزقة المتفرعة من حارة الصناديق بمنطقة الحسين بحي الأزهر الشريف بالقاهرة. وتدور أحداثها في أربعينات القرن العشرين والحرب العالمية الثانية وهيمنتها على العالم عامة ومصر خاصة. مسلطة ضوءها على شابة جميلة صغيرة السن كبيرة الطموح الذي سيتحول للطمع المميت الذي سيدفع منه خطيبها (عباس) على يد أحد الضباط الإنجليز، (حميدة) اسم متعارض مع الصفة التي فردت لها أكبر مساحة في الرواية.

وفي سنة ١٩٦٣ ومن إنتاج رمسيس نجيب وإعداد سعد الدين وهبة وبطولة شادية وصلاح قابيل ويوسف شعبان، تناول المخرج السينمائي حسن الإمام «زقاق المدق» فكرة انعكاس الطمع على صاحبه وما هي النتيجة المحتومة التي تنتظره، فقام بتغيير النهاية من مقتل عباس الحلو إلى مقتل حميدة التي كانت نهاية مرفوضة من البعض معنيين أن حميدة نتيجة مأساوية لمجتمع متفكك يخضع لهواجس متراكمة فرضت عيه بالإكراه.

وفي سنة ١٩٩٥، قدمت التجربة السينمائية الثانية التي حملت عنوان «زقاق المعجزات» من طرف المخرج المكسيكي خورخي فونز بيريز، وبطولة: سلمى حايك وإيرينيسو غوميز كروز، وبرنو بشير. وشهدت هذه النسخة تعديلا يتلاءم والنمط الاجتماعي المكسيكي مع الحفاظ على النمط الأصلي للرواية. كما تم تحويلها إلى فيلم آخر بإيران، دارت أحداثه في طهران تحت مسمى «كافيه ستار/ مقهى النجمة».

أما على مستوى المسرح، ففي سنة ١٩٥٨ تم إعداد الرواية للمسرح من طرف أمينة الصاوي وقام بإخراجها كمال ياسين وكانت من بطولة كل: فاطمة رشدي، وعبدالمعتم المدبولي، وسهير المرشدي، ومحمد رضا. وبعد ٢٦ سنة وبالضبط في عام ١٩٨٤ قامت فرقة الفنانين المتحدين برئاسة المخرج حسن عبدالسلام بإعادة عرضها كانت البطولة للفنان صلاح السعدني ومعالي زايد، وعبدالمعتم مدبولي، ومحمود شكوكو. وبعد مرور ٣٧ سنة، وفي السنة الماضية (٢٠٢١) ارتأى إنتاج قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية بقيادة الفنان الدكتور عادل عبده

والإبهار والمتعة السمعية والبصرية. وفي تغييره لنهاية العمل بابتعاده عن الجو القائم الذي يتمثل في الموت أحد البطلين يكون فلاح في إدخال السرور إلى وجدان الجمهور الذي يسعى إلى فسحة الأمل. ١٢ لوحة استعراضية تخللت العرض ما بين الفردية والثنائية والجماعية سواء ذات طابع شرقي أو غربي أكانت من أداء راقصين أو ممثلين توظفت بشكل درامي محكم، لأنها كانت تشكل مدا تواصليا بين خيوط الحكاية. أيضا كانت لحركات السيرك دلالة، لأن الحياة سر ك مفتوح ومكشوف.

ارتكن د. عادل على تقنيات حديثة لجذب الجمهور بمختلف مشاربه الثقافية وانتمائه المسرحي وفنائه العمرية، خصوصا المرحلة الشبابية التي لديها معلومات جد بسيطة عن فترة الأربعينيات، فاستطاع تقريب صورة المكان بنقل تفاصيل جغرافيته الخارجية وكذا الداخلية من خلال استغلاله للشاشة لمشاهد سينمائية وكرافيك وخدع مسرحية (وصف الجدران والأرضيات والسقوف والزخرفة والملحلات وواجهتها...) كما استحضرت ملامح ولوازم وهندام ومهام كل الشخصيات (ساكنة الزقاق وعابروها) بشكل مفصل ومقنع (أكسسوارات وملابس). مما أضفى على العرض سمة الوثائقية (النوستالجيا).

### الأداء/ التشخيص... السهل الممتنع:

توفق المخرج (د. عادل) من جرد شخصية حميدة كفلك محوري وجعل البطولة مفتوحة لكل الممثلين/ الشخص، تحس أنه نحت كل شخصية واستخرج منها غير المألوف، فمثلا منح مساحة لنديا عبدالعزيز أن تبدع بصوتها ورقصها وتقدم (حميدة) مختلفة. زرع هدوء وحلم (عباس/ بهاء ثروت) بحركاته وتفاعلاته خاصة لحظة رفضه توبة حبيبته التي هاجر الزقاق من أجلها وكيف أصر على صون كرامته. كريم الحسيني الذي غير جلده من الهادئ للمارد، تقمص الحكمة والرزانة لأحمد صادق/ عم كامل بائع البسوسة، وتحرره من هيمنة المقارنة بينه وبين الممثل الراحل (عبدالوارث عسر) خصوصا لحظة توهجه بمونولوج يختزل جروح عميقة شرخت حياته ويسعى جاهدا إلى عدم معاشتها حتى للآخرين. الحضور المميز لكل من بثينة رشوان وشمس ومجدي فكري و..... حيث استطاع أن يتملص من تلايب الرواية والفيلم دون أن يتبرأ من قرابتها، فنحت لكل شخصية إطارها وترك الفرصة للشخصيات حرية الإبداع. ليتوفق الجميع من تقديم فرجة استعراضية استقطبت جمهورا غفيرا في عز النوة وخنقة الامتحانات.

### على مستوى الإعداد / الرؤية الدرامية:

لمدة سنة كاملة قام محمد الصواف بقراءة متعددة للرواية والغوص في أعماقها التاريخية والجغرافية والاجتماعية، وتحليل كل شخصياتها، ليتحول إلى الخطوة التالية المتمثلة في المشاهدات المتكررة للفيلم السينمائي لذات الرواية ليستخلص الفكرة/ الزاوية التي شدته كمبدع يرغب في إضافة نوعية للنص الأصلي من جهة، ومن جهة أخرى تفرده بصمته الفنية، التي تجلت في قراءة جديدة تتلاءم والمرحلة الراهنة، مرتكنا على بناء وحبكة مختلفة كتغيير في النهاية مع الاحتفاظ بنفس الشخصيات، لكن وفق أبعاد أخرى تتوافق مع الطرح الجديد، وكذا متحررة من المألوف (أبطال الفيلم). فلاح (الصواف) في الحفاظ على روح نجيب محفوظ لكن بتشكيل أحداث مرتكزة على الجوانب الإنسانية، فجاءت كل الشخصيات محور الأحداث، بتصرفاتها وتطلعاتها الشرعية واللاشرعية المسيرة لكل الأزمنة والأمكنة سواء بدلالاتها ورموزها، جعلها تتلون وفق المطلوب الآتي. فهناك إسقاطات حاول الصواف ملامستها مع مراعاة اختلاف الزمن، كالاتجار بالبشر وأعضائهم (الكوادو/ خلع أطقم أسنان الموق والأحباء)، وأحلام الهجرة، وانتشار المخدرات وخيوط اللعبة السياسية وكواليسها وتقويض التماسك الاجتماعي، خصوصا أثناء مرحلة الانتخابات التي تستباح فيها كل القيم و.... فحقق بذلك توليفة مكنته من خلق تواصل ذي أبعاد دلالية حولت العالم المادي المباشر إلى آخر ذاتي إبداعي أقرب إلى المعايير في تقديم حالة السعادة والترفيه والتثقيف والمتعة سواء لصناع العرض أو الجمهور، حرصا على القيمة الفنية التي تبنها العمل كطرح وفرجة ومدى احتوائه على رسائل وتوصيات إنسانية فقدت في زمننا الاستهلاكي. وأظن أن هذا هو رهان الصواف الذي سعى إليه ليفصح عن سر استفزازه وشغفه إلى رواق «زقاق المدق».

### المتعة البصرية بمساحيق طبيعية تجمل الراهن

أن تشتغل عرضا مسرحيا تم الاشتغال عليه سابقا بكذا صيغة والتخلص من آفة المقارنة، فهذه مجازفة كبيرة، وأن تختار خشبة بفضاء شاسع فالواجب أن تتسلح بالمغامرة، والمعروف أن لمسرح البالون خشبة أعدت خصيصا لتقديم أعمال ضخمة ذات طابع استعراضى في المقام الأول، خصوصا أن البعض يعتبر أن هذه الخشبة تعد مقبرة لأعمال مسرحية عادية. لكن المخرج د. عادل عبده بحرفية شديدة وتناول واع لما يقدم، استطاع حل تلك المعضلة وقدم المعادلة الصعبة ليطلع النص إلى عمل استعراضى كبير حوى كل عناصر الفرحة المسرحية



### الفنانة المتميزة/ ولاء فريد:

ولاء فريد ممثلة مصرية، حصلت على بكالوريوس المعهد العالي للفنون المسرحية عام ١٩٧٧، وتزوجت من زميلها محمد الحموي بقسم التمثيل والإخراج. انضمت بمجرد تخرجها إلى فرقة «مسرح الطبيعة». بدأت حياتها العملية بالمسرح والسينما، وقدمت بعض الأدوار المهمة فهي المرأة المطلقة/ عزة في فيلم «دقة زار» وهي أيضا المرأة المطلقة/ أحلام في فيلم «الأقمر»، ثم ركزت جهودها في مسلسلات التلفزيون وخصوصا المسلسلات الدينية والسهرة التلفزيونية، ونظرا لعدم وجود أي توثيق لمشاركاتها المسرحية بشرفني أن أتحمل واجبي وأقوم بهذه المهمة.

### أهم أعمالها المسرحية:

أولا - بفرقة مسرح الطبيعة: جلسة سرية، دقة زار (١٩٨٠)، الأميرة تنتظر (١٩٨٢)، المجاذيب (١٩٨٣)، ليلي والمجنون (١٩٨٧)، أمير الأراضي البور (٢٠٠٣)، المهرجون (٢٠٠٥)، حفلة أبو عجور (٢٠٠٦)، البؤساء (٢٠٠٨)، الحادثة التي جرت (٢٠١٠)، تذكرة للتحرير (٢٠١١).  
ثانيا - بفرقة أخرى: المباراة الدولية (A.C.A - ١٩٩٠)، الدخان (المسرح القومي - ١٩٩٩)، القرد كثيف الشعر (مسرح الغد - ٢٠٠٢)، بعد العرض (المسرح الحديث - ٢٠٠٥)، وهج العشق (مسرح الشباب - ٢٠٠٩)، هي في حياة الرسول (البيت الفني للفنون الشعبية - ٢٠١٢).  
ثالثا - بفرقة المسرح القومي للطفل: كوكب اللعب (٢٠٠٣)، القلم المغرور (٢٠٠٥)، عالم أقزام (٢٠٠٨)، طموح جارية (٢٠١٢).  
وجدير بالذكر أنها قد تعاونت من خلال المسرحيات السابقة مع نخبة من المخرجين الذين يمثلون مختلف الأجيال ومن بينهم: عبد الغفار عودة، محمود الألفي، عباس أحمد، محسن حلمي، عمرو دودة، إميل شوقي، فاروق زكي، عاصم رأفت، ماهر سليم، هشام عطوة، محمود حسن، أحمد خليل، عزة لبيب، سامح بسيوني، يوسف أبو زيد.

# وداعا.. رفاق مسيرة الإبداع وبعض رموز قوتنا الناعمة



### الناقدة المسرحية/ زينب منتصر:

رحلت الناقدة المسرحية/ زينب منتصر المرشدي - رحمها الله - عن عالمنا الأربعماء الماضي أثناء وجودها بالعاصمة اليابانية «طوكيو» بعد صراع مع المرض ورحلة علاج استمرت أكثر من ٣ شهور. وهي صاحبة قلم وطني رشيق، ويحسب لها نجاحها في صقل موهبتها بالدراسة وحصولها على بكالوريوس الدراما والنقد المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية عام ١٩٧١ (ضمن دفعة ضمت بعض المهوبين في النقد المسرحي ومن بينهم الأساتذة: حسن عطية، محمد شبيحة). وقد التحقت بعد تخرجها من أكاديمية الفنون بمؤسسة روز اليوسف وتدرجت في بعض المواقع القيادية حتى أصبحت من الكوادر المهمة بها. تخصصت في كتابة النقد المسرحي وأثرت الحركة المسرحية بعدد كبير من مقالات النقد التطبيقي والدراسات المسرحية سواء مجلتي: روزاليوسف والأقلام العراقية أو جريدة الأسبوع، كما شاركت في عدد كبير من لجان التحكيم بالمسابقات المسرحية وخاصة بمسارح الأقاليم (فرق الهيئة العامة لقصور الثقافة)، كما شاركت أيضا بعدد كبير من الندوات المسرحية المتخصصة.

وتجدر الإشارة إلى سعادتي الكبيرة بمشاركتها ببعض لجان التحكيم سواء بمسارح الأقاليم أو لمشاريع التخرج لطلبة المعهد العالي للفنون المسرحية (مع كل من الأساتذة: د.حسن عطية، د.سامي صلاح، د.سيد خاطر، والمخرجين للدراما التلفزيونية: محمد النقلي، أحمد خضر).

وتجدر الإشارة إلى أنها قد تزوجت فترة طويلة من الشاعر والمفكر الاستراتيجي/ د.أحمد عز الدين، وأنها الشقيقة الصغرى للفنانة/ سهير المرشدي، وخالة النجمة المتألقة/ حنان مطاوع.



### عمرو دودة

نؤمن جميعا بأن الموت هو الحقيقة المؤكدة في هذه الحياة، كما نؤمن بأن لكل منا أجله وموعده الذي لا يقدم ولا يؤخر، ومع ذلك فإن فراق رحيل الأساتذة والأحباب كان قاسيا وموجعا ومؤلما، خاصة إذا كان ملاك الموت عزرائيل نشطا جدا بإذن ربه هذه الأيام، فبخلاف هذا العدد الكبير من الفنانين والمسرحيين الذين رحلوا عن عالمنا خلال عام ٢٠٢١ فوجئنا مع بدايات هذا العام برحيل مجموعة أخرى من رموز قوتنا الناعمة، ويكفي أن أسجل أننا قد ودعنا في الأيام القليلة الماضية - وبالتحديد خلال خمسة عشر يوما - وبصورة متتالية عدد كبير من رواد ونجوم المسرح المصري، حيث تضمنت قائمة الراحلين أسماء المرحومين بإذن الله: الناقدة المسرحية/ زينب منتصر (٢٦ يناير ٢٠٢٢)، نجمة مسرح الطبيعة/ ولاء فريد (٢٧ يناير ٢٠٢٢)، سيدة المسرح القومي الفنانة القديرة/ عائدة عبد العزيز (٣ فبراير ٢٠٢٢)، ورجل المسرح المخرج القدير/ جلال الشرقاوي (٤ فبراير ٢٠٢٢).

### الوفاء والذكرى في مواجهة الموت:

كان وداع كل منهم قاسيا ومؤلما، لأنه يصاحب دائما بتوقف الأحداث والإبداع لكل منهم وأيضا بانتهاء التعاملات والذكريات معهم، لذلك فإني أنتهز هذه الفرصة وأنصح كل زملائي الفنانين والإعلاميين ألا ينتظروا رحيل القامات حتى نشارك في تأبينهم ونتذكر أعمالهم وإسهاماتهم وتبكي عليهم، بل يجب أن يحرصوا - مع الهيئات والمؤسسات الثقافية والفنية - على توثيق أعمالهم بكل الدقة وتكريمهم في حياتهم، وإلا فإننا سنشعر معا بتأنيب الضمير ولكن بعد فوات الآوان ... وأحمد الله أن منحنى فرصة المشاركة في تكريم كل من الراحلين الأربعة في حياتهم، وذلك بمشاركة الناقدة الكبيرة/ زينب منتصر في آخر ندواتها بتكريم الفنان الكبير/ عزت العلايلي بمهرجان «الأفروآسيوي للفنون» بشرم الشيخ، وممنح الفنانة/ ولاء فريد البطولة المطلقة بمسرحية «وهج العشق» وهي أحدث مسرحية شرفت بإخراجها، كما منحت فرصة تقديم كتاب عن المبدع الكبير/ جلال الشرقاوي (من خلال الدورة الحادية عشر للمهرجان القومي للمسرح المصري، وكذلك بإصدار كتيب عن سيدة المسرح القومي/ عائدة عبد العزيز (أثناء تكريمها من خلال المركز القومي للمسرح والفنون الشعبية)، وذلك بالإضافة إلى استجابتي الفورية لطلبها بإصداري كتاب عن المسيرة الفنية لزوجها الراحل المخرج القدير/ أحمد عبد الحليم.

ونظرا لضيق المساحة أكتفي بتسجيل بعض الومضات عن كل من الناقدة المسرحية/ زينب منتصر، الفنانة المتميزة/ ولاء فريد، مع تناول المسيرة الفنية للقديرين/ عائدة عبد العزيز، جلال الشرقاوي.



## وداعا

## عايدة عبد العزيز



الفنانة المصرية القديرة/ عايدة عبد العزيز عبد الرحمن - التي ودعناها بكل الأسى والحزن يوم الخميس الموافق الثالث من فبراير - ممثلة قديرة وقامة فنية سامية وقيمة مسرحية رفيعة، فهي إحدى سيدات المسرح المصري اللاتي استطعن المشاركة في إثراء مسيرته بموهبتهن وثقافتهن وخبرتهن ودأبهن. وهي من مواليد ٢٧ أكتوبر ١٩٣٦، وتخرجت في المعهد العالي للفنون المسرحية عام ١٩٥٩ ضمن دفعة ضمت مجموعة من الموهوبين الذين حققوا نجوميتهم بعد ذلك (من بينهم: عزت العلايلي، رجاء حسين، عبد الرحمن أبو زهرة، إبراهيم الشامي، عبد السلام محمد، والمخرج التلفزيوني/ أحمد توفيق، ومخرجي الإذاعة/ مصطفى الشريف وإسلام فارس).

❖ عمرو دودة



مع زوجها

مع حجم موهبتها - ومن بينها الأفلام التالية: صراع الأبطال (١٩٦٢)، يوميات نائب في الأرياف (١٩٦٩)، من عظماء الإسلام (١٩٧٠)، فجر الإسلام (١٩٧١)، رغبات ممنوعة (١٩٧٢)، امرأة عاشقة (١٩٧٤)، الظلال على الجانب الآخر، على ورق سوليفان (١٩٧٥)، شوق (١٩٧٦)، دعاء المظلومين (١٩٧٧)، امرأة قتلها الحب، رحلة داخل امرأة (١٩٧٨)، رغبات ممنوعة (١٩٧٩)، الثعالب الصغيرة (١٩٨٠)، خرج ولم يعد (١٩٨٤)، شهد الملكة (١٩٨٥)، شارع السد، رجل قتلها الحب (١٩٨٦)، النمر والأنثى، سكة سفر (١٩٨٧)، سوبر ماركت (١٩٩٠)، بوابة إبليس (١٩٩٣)، كشف المستور (١٩٩٤)، عفاريت الأسفلت (١٩٩٦)، حائط البطولات (١٩٩٨)، الواد محروس بتاع الوزير (١٩٩٩)، باحب السيميا (٢٠٠٤)، أيام الخادمة أحلام، نسور المجد (٢٠٠٥)، حسن طيارة (٢٠٠٧)، بدون رقابة، خلطة فوزية (٢٠٠٩)، هليوبوليس (٢٠١٠)، الحرامي والعبيط (٢٠١٣). تجدر الإشارة إلى أنها في جميع أدوارها السابق ذكرها نجحت بتميزها الفني في وضع بصمة مميزة لها والوقوف برسوخ أمام كبار النجوم.

ثانياً الأعمال التلفزيونية: تميزت الفنانة/ عايدة عبد العزيز بمشاركاتها بأداء كثير من الشخصيات الرئيسة بعدد كبير من المسلسلات التلفزيونية الهامة ومن بينها على سبيل المثال: أنف وثلاث عيون،

أجزائه المتتالية، كما يحسب لها إجادتها وتميزها في تمثيل الأدوار العالمية باللغة العربية الفصحى بنفس إجادتها لتمثيل أدوار بنت البلد باللهجة العامية الدارجة، وذلك بالطبع لم يكن من الممكن تحقيقه لولا دخولها المجال الفني مسلحة بموهبتها المؤكدة وثقافتها الحقيقية وأخلاقها السامية، لتصبح على مدار ما يقرب من نصف قرن نموذجاً مشرفاً للفنانة المصرية والعربية الموهوبة والمتقفة، ورمزاً للالتزام الفني والأخلاقي ولسمو ورقي التعاملات الإنسانية.

ويحسب لها بصفة عامة مشاركتها بالتمثيل فيما يقرب من مائتي عمل درامي، ومن أعمالها المتميزة بمجال السينما: يوميات نائب في الأرياف، شهد الملكة، النمر والأنثى، بوابة إبليس، الواد محروس بتاع الوزير، والمسلسلات التلفزيونية: زينب والعرش، هالة والدررايش، ضمير أبلة حكمت، يوميات ونيس، كناريا وشركاه، وبالمسرح: تحت المظلة، باحلم يا مصر، الست هدى، عودة الغائب، المهاجر، لعبة السلطان.

ويمكن تصنيف مساهماتها الفنية طبقاً لاختلاف القنوات الفنية كما يلي: أولاً الأفلام السينمائية: لم تستطع السينما الاستفادة من موهبة وقدرات هذه الفنانة القديرة ولم تمنحها أبداً فرصة البطولات المطلقة، ومع ذلك فقد استطاعت أن تؤكد موهبتها ومهاراتها بمشاركاتها بأداء بعض الأدوار الثانوية المهمة في عدد صغير نسبياً من الأفلام - لا يتناسب

بدأت حياتها الوظيفية بالعمل في وزارة التربية والتعليم كمشرفة على تدريب الفرق المسرحية بالمدارس، ثم سافرت في عام ١٩٦٢ إلى إنجلترا مع زوجها الفنان/ أحمد عبد الحليم لاستكمال دراسته العليا في التمثيل والإخراج، فأتاحت لها الفرصة للحصول على دورة تدريبية في الحركة المسرحية والصوت. وجدير بالذكر أن الفنانة/ عايدة عبد العزيز قد نجحت بالفعل مبكراً في إثبات وجودها الفني، ولعل ذلك يرجع لعدة عوامل أساسية يمكن إجمالها في النقاط التالية: موهبتها المؤكدة، صقلها لموهبتها بالدراسة، ارتباطها بالفنان القدير/ أحمد عبد الحليم، تعاونها منذ البدايات مع بعض القمم الفنية (كالرائد/ زكي طليمات، نبيل الألفي، نور الدمرداش، سعد أردش، كمال عيد)، الاستفادة من البعثة الدراسية لإنجلترا بالاطلاع على المسرح الأوروبي، الدأب والإصرار على تحقيق النجاح والتميز، وذلك بخلاف قدرتها الرائعة على الالتزام الفني والانضباط بالمواعيد، وكذلك على خلق جو من الألفة والمحبة بين جميع العاملين، فهي بالفعل إنسانة معطاءة محبة لكل من حولها.

ويحسب للفنانة/ عايدة عبد العزيز إجادتها للتمثيل الكوميدي بنفس درجة إجادتها للتمثيل التراجيدي ولعل أوضح الأمثلة على مهاراتها في الأداء الكوميدي مشاركتها ببطولة مسرحيتي: أهلاً فأر السبتية و«الست هدى، وأيضاً بالدراما التلفزيونية مسلسل «عائلة ونيس»





لعبة السلطان مع محمد وفيق

مشاركاتها المسرحية على أداء تلك الأدوار الرئيسة التي تضيف إلى رصيدها وتضيف هي إليها، ولذا فقد وفقت في تحقيق مكانتها المتميزة كبطلة متوجة من خلاله، حيث شاركت ببطولة عدد كبير من مسرحيات فرق الدولة ومن بينها:

١- بفرقة «المسرح القومي»: دونجوان (١٩٦١)، دائرة الطباشير القوقازية (١٩٦٨)، ولادك يا مصر (١٩٧٣)، باحلم يا مصر (١٩٧٥)، عودة الغائب (١٩٧٧)، المهاجر (١٩٨١)، لعبة السلطان (١٩٨٦)، طائر البحر (١٩٧٨)، الست هدى (١٩٩٦)، حب ما قبل الرحيل (١٩٩٨).

٢- بفرقة أخرى: شجرة الظلم، الأرض، شيء في صدري (مسرح التلفزيون ١٩٦٢)، في سبيل الحرية (الحديث ١٩٦٥)، الأسلاف يتميزون غضبا (الجيب ١٩٦٧)، تحت المظلة (الجيب ١٩٦٩)، ملك يبحث عن وظيفة (الحكيم ١٩٧١)، نادي العباقرة (الحديث ١٩٧٢)، أهلا فأر السبتية، محاكمة عم أحمد الفلاح (الطليعة ١٩٧٤)، السيرك الدولي (الغد ١٩٩٣)، جواز على ورق طلاق (المسرح الحديث ٢٠٠٣)، أحلام شقية (الهناجر ٢٠٠٤).

وجدير بالذكر أنها قد تعاونت من خلال المسرحيات السابقة مع نخبة من كبار المخرجين من بينهم: عبد الرحيم الزقاني، نبيل الألفي، نور الدمرداش، سعد أردش، كرم مطاوع، صلاح منصور، أحمد عبد الحليم، فاروق الدمرداش، عبد الغفار عودة، محمد صديق، كمال عيد، جلال الشراوي، سمير العصفوري، شاكرو عبد اللطيف.

ويتضح مما سبق أن هذه الفنانة الكبيرة ظلت نموذجاً مشرفاً يجب أن يحتذى من الأجيال التالية، فمسيرتها الفنية مسيرة عظيمة ومثمرة، وهي خير مثال جيد ورائع، وتعد نموذجاً عملياً لقدرة الفنانة على تحقيق النجاح والتألق مع الالتزام الكامل، خاصة وأنها ظلت تمتلك بعض السمات التي تميزها وتجعلها تأسر القلوب بسرعة خاطفة، ولعل من أهمها قدرتها على التعبير عن مختلف المشاعر، وتوظيف مفرداتها الفنية المختلفة ومن بينها اللياقة الحركية مع التمتع بعذوبة الصوت ذو النبرات المتميزة، مع قدرتها على تقديم الأداء المعبر والتلوين النغمي الذي ينجح في شد انتباهنا، ويمتعا بصداه الجميل، بالإضافة إلى مهارتها الكبيرة التي لا تقارن في إجادة الحوار باللغة العربية الفصحى، لذا فقد وفقت في أن تحفر لنفسها خلاله مكانة خاصة في قلوب الجمهور بأدائها العبقرية المتميز الذي لم يكن إلا تجسيدا واقعيا لشخصية الفتاة أو المرأة المصرية الأصيلة، خاصة وأنها تميزت بوجه مصري أصيل شرقي السمات، ويمكننا بسهولة أن نلمح في تفاصيله الأصالة المصرية. وبصفة عامة يتميز أدائها بالصدق والطبيعية، خاصة بعدما أمدتها ثقافتها وخبراتها الطويلة بوعي وحساسية في تجسيد مختلف الشخصيات الدرامية، وبالتالي يمكن وصف أدائها بالسهل الممتنع، سواء في أدائها للأدوار التاريخية والدينية الجادة أو في أدائها للأدوار الاجتماعية الخفيفة التي تتسم بخفة الظل والقدرة على رسم الابتسامات. وأدائها بصفة عامة يتسم بالقدرة على ضبط المشاعر والتحكم في الانفعال، مع لمسة خفيفة من الأداء المسرحي الرصين، فاستطاعت بتوظيف كل ما سبق أن تثبت وجودها وتضع لاسمها مكانة متميزة وسط سيدات المسرح العربي، وأن تصبح نموذجاً مشرفاً للفنانة المثقفة وللمرأة المصرية والعربية بصفة عامة.



حب بعد الرحيل

الصعيد الجواني، حاسبوا منه، السماح، سفير النوايا الحسنة، ونيس وأيامه، يوميات ونيس وأحفاده، ونيس والعباد وأحوال البلاد، ورقة توت، فتيات صغيرات، قاتل بلا أجر، سقوط الخلافة، ملكة في المنفى، العنيدة، موجة حارة، دهشة، بنات × بنات، العيادة (سيت كوم)، وذلك بالإضافة لبعض المسلسلات الدينية ومن بينها: المعلقات، رابعة تعود، خير، طرفة بن العبد، الإمام مالك، صبرا آل ياسر، نساء في شعاع النبوة، محمد رسول الله إلى العالم، وذلك بالإضافة إلى عدد كبير من السهرات والأفلام التلفزيونية ومن بينها: الرجل المناسب، حذاء السيد قشقة، وتقلي حبي واعتذاري، ثم تأتي الحقيقة محزنة، اللص والخروف، أبناء القرية، الأستاذ، رصاصة في الظلام، الخروج من الشرنقة، الناس لبعض، أبناء الغربية، الألبوم، العين اللي صابت، روايح، جواز سفر أمريكي، ثالثاً الأعمال المسرحية: ظل المسرح هو المجال المحب للفنانة القديرة/ عائدة عبد العزيز ومجال عشقتها الأول والأساسي الذي تستمتع بالوقوف على خشبته والتبتل في محرابه، ولذا فقد حرصت منذ أول

حلم العمر كله، الجوارح، بعد الرحيل، الهودج، أما بعد، أمواج لا تصل للشاطئ، لمن أترك كل هذا، فرصة العمر، زينب والعرش، وتفضلوا بقبول الحب، نهاية العالم ليست غدا، الزير سالم، رحلة المليون، برديس، وكسبنا القضية، الذئب الأزرق، المكتوب على الجبين، غريب على الطريق، العودة، ضمير أبلة حكمت، مذكرات شوشو، غاضبون وغاضبات، هالة والدررايش، لعبة الفنجر، أيام المنيرة، يوميات ونيس، الستات ما يعملوش كده، وجاري البحث عن شحنة، عظمة يا ست، بريق في السحاب، الحفار، الابن الضال، كلام في كلام، نهار وليل، منين أجييب ناس، نون النسوة، أوراق مصرية، أم العروسة، الخديعة، دمعة على خد الزمن، الشهاب، الجذور، القطار الأخير، الصورة، دنيا عجب، الفرار من الحب، نساء في الغربية، همام وبنت السلطان، الرمال، أحلام وسنابل، بيع المواويل، شمس يوم جديد، كناريا وشركاه، قلب النهار، قيود بلا قضبان، أشرار وطيبين، يناعيع العشق، زهور شتوية، أحلام في البوابة، عواصف النساء، نصر السماء، على باب مصر، امرأة من



المهاجر مع فايق عزب



# الفنان القدير

## جلال الشرقاوي



الفنان الكبير/ جلال الشرقاوي - والذي رحل عن عالمنا يوم الجمعة الموافق الرابع من فبراير - مخرج مسرحي قدير وصاحب بصمة فنية مميزة في أكثر من مجال فني. ويحسب له نجاحه خلال مشواره الفني في إثراء حياتنا الفنية كمخرج وممثل ومنتج وأستاذ أكاديمي بتقديمه لتجارب عديدة شديدة التميز والخصوصية، ويرجع تميزه وتآلقه إلى موهبته المؤكدة التي صقلها بالدراسة وإلى صدقه الشديد وحرصه على حسن الاختيار والتدقيق والإتقان في جميع أعماله، فهو يمنح كل عمل يختاره نبضات قلبه وعقله ووجدانه. وقد وهبه الله كممثل موهبة الحضور، حيث يتمتع بحضور طاغ وطله مميزة على الشاشة، وأداء صادق معبر يستحوذ على الإعجاب، وخاصة بتلك الأعمال التاريخية والدينية والتي تطلب الإلقاء السليم باللغة العربية الفصحى. ويحسب له أيضا عبر مسيرته الفنية الطويلة أنه لم يقدم عملا دون المستوى، ولم يشارك إطلاقا في أعمال تتعارض مع القيم أو المبادئ، بل حرص دائما على احترامه لنفسه وموهبته مما أهله لاكتساب احترام وتقدير الجمهور له ولأعماله.

عمرو دوارنة



ثيلاي وايمان البحر في انقلاب



مسرحية إفرض إخراج الشرقاوي وتمثيله مع حسن عابدين

الأستاذة: أبو بكر عزت، فايز حلاوة، سلوى محمود، زين العشماوي، أحمد أبو زيد، عثمان محمد علي.  
- عمل في أول حياته مدرسا للعلوم بمدرسة «النقراشي النموذجية الثانوية» (١٩٥٥)، وأدى الخدمة العسكرية في الفترة من يونيو ١٩٥٦ حتى أول فبراير ١٩٥٨، وهي الفترة التي شهدت العدوان الثلاثي (في ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦)، وبعد انتهاء العدوان في ديسمبر التحق بقسم المسرح العسكري بإدارة الشؤون العامة لقوات المسلحة، وقد شارك في تقديم بعض المسرحيات الوطنية والتجوال بجميع مناطق تجمعات الجنود (مهدن القناة وسيناء والمدن الغربية حتى مطروح والسلوم وبالجنوب حتى أسوان)  
- أرسل في بعثة للاتحاد السوفيتي «موسكو» لدراسة المسرح في بداية

بالنسبة له، فقدم من خلالها مجموعة أعمال مهمة مع عدد كبير من المخرجين الإذاعيين. هذا ويمكن إجمال السيرة الذاتية للفنان القدير/ «جلال الشرقاوي» في السطور التالية:

### السيرة الذاتية:

- الفنان المصري القدير/ محمد جلال أمين الشرقاوي (والشهير بجلال الشرقاوي) من مواليد ١٤ يونيو ١٩٣٤ بمحافظة «القاهرة».  
- حصل على بكالوريوس العلوم من جامعة القاهرة (كلية العلوم) عام ١٩٥٤، ودبلوم خاص تربية وعلم النفس من جامعة عين شمس (كلية التربية) ١٩٥٥، كما حصل على بكالوريوس المعهد العالي للفنون المسرحية بتقدير امتياز عام ١٩٥٨، وذلك ضمن دفعة متميزة ضمت بعض الموهوبين الذين حققوا نجوميتهم بعد ذلك ومن بينهم

لقد تسلسل حب الفن إلى وجدانه منذ الصغر واحتل عقله وسيطر على مشاعره منذ أصطحبه صديق والده وجارهم الحاج/ مصطفى حفني - صاحب مسرح «برنيتانيا» عام ١٩٤٥ - بعد نجاحه في الشهادة الابتدائية إلى ساحل «روض الفرغ»، حيث شاهد هناك كل من الفنانين/ إسماعيل ياسين وشكوكو وثريا حلمي وهم يقومون بإلقاء مونولوجاتهم الفكاهية فقرر أن يحول حلمه إلى واقع وأن يحقق طموحاته وآماله التي طالما داعبت خياله وهزت وجدانه، فأصر على صقل موهبته بالدراسة، وبالفعل بعد تخرجه من كلية العلوم وعمله كمدرس للعلوم في مدرسة «النقراشي باشا» التحق بالمعهد العالي للتمثيل وتخرج فيه بتقدير امتياز عام ١٩٥٨. وكانت بدايته الاحترافية من خلال ميكروفون الإذاعة، والتي أصبحت المنتسب الفني الوحيد





مسرحية الخديوي من إخراج جلال الشرقاوي

الفنية أكثر من عرض غنائي متميز ومن بينها: انقلاب، تمر حنة، ملك الشحاتين، عيون بهية، أفراس النصر، حراس الوطن، وذلك بالإضافة إلى بعض المسرحيات التي تضمنت عددا من الأغاني والاستعراضات ومن بينها: كياريه، قصة الحي الغربي، مدرسة المشاغبين، قشقة وعسل.

- قام بإخراج عدد كبير من المسرحيات الناجحة تجاريا والتي استمر عرضها لفترات طويلة على المسرح المصري ومن بينها: مدرسة المشاغبين، الجوكو، دستور يا أسيادنا، قصة الحي الغربي، وتظل مسرحية «مدرسة المشاغبين» أيقونة المسرحيات الكوميديّة العربية هي عمله الأشهر على الإطلاق، في حين تظل الأوبرا الشعبية «إنقلاب» هي أيقونة فرقة «مسرح الفن» وأيضا ذروة إبداعه كمخرج.

- شارك خلال حياته المسرحية في عدة فعاليات ومهرجانات مسرحية عربية منها: «مهرجان دمشق المسرحي» عام ١٩٦٩، مهرجان «بابل المسرحي» ١٩٨٧، مهرجان «الكويت المسرحي التاسع» عام ٢٠٠٧، المهرجان «الوطني للمسرح المحترف» بالجزائر بدورته الثالثة عام ٢٠٠٨ وغيرها.

- كان صاحب فكرة تنظيم الاحتفال «بأعياد الفن»، وبالفعل قام بإخراج «عيد الفن الأول» في فبراير عام ١٩٧٦، كما أخرج «عيد الفن الثاني» في أكتوبر عام ١٩٧٦ ليصبح مواكبا للاحتفالات بانتصار أكتوبر المجيد، ثم توالى الاحتفالات التي أشرف عليها حتى الاحتفال الكبير برفع العلم المصري في العريش بتاريخ ٢٦ مايو ١٩٧٩.

- تولى عام ١٩٨٠ مهمة مقرر اللجنة الخاصة بوضع لائحة موحدة للمعاهد الستة بأكاديمية الفنون، وقد تشكلت اللجنة من السادة العمداء الستة ورؤساء الأقسام بمعاهد الأكاديمية، وبالفعل انتهت اللجنة من عملها في عام ١٩٨٠، وظهر بذلك مشروع أول لائحة عامة كاملة لأكاديمية الفنون.

- قام بتأليف عدة كتب في مجال المسرح والسينما يذكر منها: «مدخل إلى دراسة الجمهور في المسرح المصري باللغة العربية»، «السينما في الوطن العربي» و«حياتي في المسرح» (الكتاب الأول - الجزء الأول والثاني، الكتاب الثاني - الجزء الأول)، «الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج»، «انقلاب في المسرح المصري»، «كواليس وكوابيس - قصة مسرح الفن»، وذلك بخلاف مساهمته المهمة بكتابة عشرات المقالات والدراسات المتخصصة في مجالات المسرح والسينما الدراما التليفزيونية والسياسة.

- تضمنت مسيرته السينمائية إخراجة لأربعة أفلام، وإنتاج فيلمين والمشاركة في بطولة تسعة أفلام سينمائية، وذلك بخلاف أربعة أفلام تليفزيونية.

- بدأ مسيرته السينمائية بإخراج عمله الأول «أرملة وثلاث بنات» عام ١٩٦٤، وتعرض بعد ذلك لأزمة كادت تنهي مشواره كمخرج سينمائي بعدما اصطدم مع نظام الرئيس الراحل جمال عبد الناصر بإخراجه لفيلم «العيب» عام ١٩٦٦، الذي كشف فيه عن الفساد والرشوة بالجهاز الإداري للدولة بتناول جري وغير مسوق.

- أخرج عدة أعمال درامية للتلفزيون المصري، وقد تنوعت أعماله الإخراجية بين التمثيليات (ساعات) والسهرات التليفزيونية وبين المسلسلات الدرامية، كما شارك بالتمثيل في عدد كبير من المسلسلات والتمثيليات والسهرات التليفزيونية.

- قدم بالإذاعة خلال مسيرته الفنية كممثل عددا كبيرا من المسلسلات والتمثيليات والسهرات الإذاعية وكذلك بعض المسرحيات المعدة إذاعيا، كما قام أيضا بإخراج بعض الأعمال الإذاعية لإذاعة الكويت.

- بخلاف المشاركة في اللجان العليا لترقية الأساتذة ساهم بخبراته العملية أيضا في التدريس لطلبة الدراسات العليا، كما شارك في الإشراف على بعض الرسائل للحصول على الدرجات العلمية (الماجستير والدكتوراه).

### إبداعاته في مجال الإخراج المسرحي:

استطاع المخرج القدير/ جلال الشرقاوي بصدق موهبته وثقافته الموسوعية وخبراته المتراكمة الكبيرة أن يرتبط ارتباطا وثيقا بمنجزه الإبداعي في هذا المجال، ومما لا شك فيه أن هذا الفنان المبدع/ جلال الشرقاوي ظل طوال حياته يحظى بمكانة متفردة ومتميزة جدا بين جميع أجيال المسرحيين بمصر ومختلف الأقطار العربية الشقيقة، لدرجة أنه لا يمكن إجراء أي دراسة أكاديمية عن خريطة الإبداع المسرحي أو تناول تطور فن الإخراج المسرحي بمصر والوطن العربي منذ الستينيات وحتى بدايات القرن الحادي والعشرين دون تناول أعماله وإسهامات هذا الفنان القدير في مجال الإخراج المسرحي، فهو فارس

بالمعهد (بالتحديد منذ عام ٢٠٠٦).  
- تم تعيينه ممثلا لمصر في الهيئة العالمية للمسرح (موجب قرار لوزاري عام ١٩٧٦)، وتم التصريح له بالسفر إلى «بلجراد» لحضور المؤتمر التحضيري الثاني في فبراير ١٩٧٦.

- قام وزير الثقافة/ د.جمال العطيبي بقبول استقالته من عمادة «المعهد العالي للفنون المسرحية» بتاريخ ١٣ نوفمبر ١٩٧٦.

- صدر قرار رئيس الأكاديمية بتعيينه مشرفا على فرقة «باليه القاهرة» في ٨ يوليو ١٩٧٨.

- أصدر وزير الثقافة والإعلام/ عبد المنعم الصاوي قرارا وزاريا في ١٣ يوليو ١٩٧٨ بتعيينه عميدا للمعهد «العالي للفنون المسرحية» لمدة سنتين، ليستكمل بعدها مهام وظيفته كأستاذ التمثيل والإخراج بالمعهد في عام ١٩٨١.

- عين رئيس لقسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية خلال الفترة ١٩٩٠ - ١٩٩٤. وليشغل بعد ذلك منصب أستاذ متفرغ بالمعهد.

- عين للمرة الثالثة رئيس لقسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية خلال الفترة ٢٠٠٥ - ٢٠٠٦. وليستكمل بعد ذلك عطاءه كأستاذ متفرغ بالمعهد.

- شارك بعضوية بعض اللجان المتخصصة ومن بينها: لجنة المسرح بالمجالس القومية، لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة والفنون (أكثر من دورة)، اللجنة العامة للثقافة والإعلام والسياحة (وزارة الثقافة)، لجنة جوائز الدولة التشجيعية، بالإضافة إلى رئاسته لبعض لجان التحكيم، ومن بينها رئاسته لجنة التحكيم العربية لمهرجان «المسرح العربي» (الدورة السابعة - ٢٠٠٨).

- قام بتأسيس مسرحين أحدهما بالقاهرة وهو «مسرح الفن» بمعهد الموسيقى العربية، والآخر بالإسكندرية وهو «مسرح المنتزه»، والأخير للأسف قامت المحافظة بإزالته بعد انتهاء فترة التصريح الخاصة به (استمر خلال الفترة ١٩٨٧ - ١٩٩٨).

- هو والد الفنانة المعتزلة/ عبير الشرقاوي، وأيضا المحاسب والفنان/ تامر الشرقاوي الذي عمل بالتمثيل لفترة قصيرة.

### المسيرة الفنية:

- تتضمن المسيرة الفنية للفنان/ جلال الشرقاوي في مجال الإخراج المسرحي إثرائه للمسرح المصري والعربي بإخراج (٧٤) أربعة وسبعين عرضا، من بينها: (٢٦) ستة وعشرين عرضا لفرق الدولة المختلفة وبعض الوزارات الحكومية، و(٤٨) ثمانية وأربعين عرضا لفرق القطاع الخاص.

- أصبح صاحب أعلى أجر كمخرج مسرحي في مصر وقت عرض مسرحية «مدرسة المشاغبين» منتصف السبعينيات حيث وصل أجره آنذاك إلى (٤٠٠) أربعمئة جنيه.

- تميز في تقديم العروض الغنائية والاستعراضية، فقدم خلال مسيرته

عام ١٩٥٩، ثم سعى لتغيير بعثته إلى «باريس» بناء على نصيحة أساتذته لدراسة فن الإخراج السينمائي، وحصل على درجة دبلوم الإخراج من معهد «جولييان برتو» للدراما في فرنسا عام ١٩٦٠، ودبلوم إخراج من المعهد العالي للدراسات السينمائية (الأيديك I.D.H.E.C.) من «فرنسا» عام ١٩٦٢.

- عاد من البعثة في أول سبتمبر ١٩٦٢، وتقدم بطلب تعيينه مدرسا بالمعهد «العالي للفنون المسرحية»، صدر خطاب من وزارة الثقافة بتاريخ ٥ سبتمبر ١٩٦٢ بإلحاقه للعمل بالمعهد، وبدأ التدريس في العام الدراسي ١٩٦٢/١٩٦٣، ثم صدر القرار الوزاري رقم ٢٨١ لسنة ١٩٦٣ بتسوية حالته ونقله إلى وظائف هيئة التدريس بالمعهد، وعين مدرسا للتمثيل والإخراج بالمعهد «العالي للفنون المسرحية» في أكتوبر ١٩٦٣.

- شارك بتدريس مادة «فن الإخراج السينمائي» بالمعهد العالي للسينما كأستاذ من الخارج لمدة ثلاث سنوات وذلك منذ عام ١٩٦٣، ومن تلاميذه خلال تلك الفترة كل من: علي بدرخان، علي عبد الخالق، مجدي أحمد علي، أحمد ياسين، أحمد خليل، ناهد جبر (وكان الأخيران من قسم التمثيل ولكنهما كانا ينضمان لقسم الإخراج في دراستهما لبعض المواد).

- أصدر د. ثروت عكاشة نائب رئيس الوزراء وزير الثقافة والإعلام بتاريخ ٢٣ فبراير عام ١٩٦٧ قرارا بتعيينه مديرا لفرقة «مسرح الحكيم»، وقد تطلب ذلك تقديم طلب نقل من «المعهد العالي للفنون المسرحية» إلى «مؤسسة المسرح»، وذلك مع الاستمرار في العمل كأستاذ بكل من معهدي المسرح والسينما.

- تقدم باستقالته المسببة مع ثلاثة من الزملاء (استقالة جماعية) من مناصبهم كمديرين للفرق المسرحية في أبريل عام ١٩٧٠، وهم الأساتذة: سعد أردش (قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية)، كرم مطاوع (المسرح القومي)، أحمد عبد الحليم (مسرح الجيب)، وكانت أزمة سياسية وفنية ساخنة انتهت بتعيينهم خبراء بمؤسسة المسرح (دون أي صلاحيات وظيفية).

- صدر قرار بنده ندبا كاملا إلى هيئة تدريس «المعهد العالي للفنون المسرحية» في ١٦ سبتمبر ١٩٧٣، على أن يعامل ماليا معاملة الأستاذ.

- تمت إعارته لدولة «الكويت» الشقيقة في أول أكتوبر ١٩٧٣، للعمل رئيسا لقسم التمثيل والإخراج بالمعهد «العالي للفنون المسرحية»، وقد استمر بالعمل هناك عاما واحدا، وعاد للقاهرة في ١٦ مايو ١٩٧٤، واستلم عمله بالمعهد.

- تم ندهبه رئيسا لقسم التمثيل والإخراج في ١٣ أغسطس ١٩٧٤، كما تم ضمه إلى عضوية مجلس المعهد في ١٨ ديسمبر ١٩٧٤.

- عين أستاذا للتمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية ورئيس لقسم التمثيل والإخراج عام ١٩٧٥، وعميد للمعهد العالي للفنون المسرحية عامي ١٩٧٥ و ١٩٧٩. وظل عدة سنوات أستاذا متفرغا





سهير البابلي مع بدير في مسرحية «الرصيف»

الصدد أن قائمة العروض التي قام بإخراجها تتضمن أيضا عدة عروض تم تمصيرها عن نصوص أجنبية ومن بينها على سبيل المثال: مدرسة المشاعين، كباريه، ٨ ستات، قصة الحي الغربي (عن نص «روميو وجوليت» لوليم شكسبير)، لعبة أسماها الحب (عن نص لسومرست موم)، زوجتي سقطت سهوا (عن نص لروبرت توماس)، الفك المفتري (عن نص «ترويض النمرة» لوليم شكسبير).

ثانيا: لا تتضمن قائمة إبداعه بالإخراج أي مساهمات بالإخراج لفرق الهواة بمختلف تجمعاتهم، سواء بفرق الشركات أو فرق الأقاليم (فرق المحافظات أو فرق الثقافة الجماهيرية)، أو حتى الفرق الجامعية، وذلك بخلاف معظم زملاء جيله الذين تعددت تجاربهم بمسرح الأقاليم والجامعة. ويستثنى من ذلك مساهمته بعدة تجارب قليلة جدا في ثلاثة محاور هي: المسرح المدرسي، المسرح العسكري، واتحاد الممثلين الهواة. (حيث شارك عام ١٩٥٤ بتكوين فريق تمثيل لاتحاد الممثلين الهواة، وقام بإخراج أكثر من عشرة مسرحيات قصيرة على مدى عامين وذلك خلال الفترة من ١٩٥٤ - ١٩٥٦).

ثالثا: لم يقدم على إخراج أي عرض للأطفال، واكتفى فقط بإشرافه الفني على المسرحية التي قام بإنتاجها للتصوير التلفزيوني، وهو مسرحية «جزيرة الحب والصحوية».

### - السمات العامة لإبداعه كمرجع:

بدراسة مجموعة العروض التي أبدع في إخراجها الفنان الكبير/ جلال الشرفاوي يمكنني تحديد بعض السمات العامة لإبداعه والتي يمكن إجمالها في النقاط التالية:

- اهتمامه الكبير باختيار مجموعة الممثلين المتميزين المناسبين للأدوار، والقادرين على تجسيد الأدوار الدرامية المختلفة بالنص، والتدقيق الشديد عند توزيع الدور الدرامي المناسب لكل ممثل منهم، خاصة وأنه من أشد أنصار أسلوب التلقائية والعفوية في فن أداء الممثل، سواء كان هذا الأداء مرتبطا بعقل بارد أو قلب ساخن، فهو من المؤمنين بأن عطاء الممثل يسمو ويتميز من خلال التزامه بالبساطة والتلقائية التي تمكنه من تحقيق ذلك التواصل المنشود مع جمهور المشاهدين، ولذا فكثيرا ما قدم كبار الممثلين في ثوب جديد لم نعتاده من قبل، ومن أوضح الأمثلة على ذلك تألق القديرة/ سهير البابلي معه في أكثر من عرض (آه يا ليل يا قمر، بلدي يا بلدي، مدرسة المشاعين، ع الرصيف)، والفنانة القديرة/ ماجدة الخطيب (أنت اللي قتلت الوحش، أنهم يقتلون الحمير، الجوك، الجنزير)، وذلك بالإضافة إلى تميز وتألق بعض الفنانين بمشاركاتهم بعروضه ومن بينهم: محمد صبحي (الجوك، البغيان، طيب رغم أنه، المتحذلقات)، أحمد بدير (المتشردة، ع الرصيف، دستور يا أسيدانا، أنا متفائل تصور)، وكذلك الفنان/ حسن عابدين معه من خلال ثلاث عروض (ع الرصيف، إفرض، بولوتيك)، وأحمد آدم (إزاز × إزاز، حودة كرامة، برهومة واكله البرومة)، وأيضا صلاح عبد الله (حودة كرامة، إمك حكومة، شباب روش طحن). وذلك بخلاف حرصه على تقديم بعض الوجوه الجديدة

قام في أوائل الثمانينات بالتعاون مع «الرحبانية» بإخراج أوبريت «الشخص». وكانت تفاصيل مشاركاته بالفرق الخاصة كما يلي:

- «ثلاثي أضواء المسرح»: أنت اللي قتلت عليوة (١٩٧١).  
- «الفنانين المتحديين»: قصة الحي الغربي، مدرسة المشاعين (١٩٧٢)، كباريه (١٩٧٤).

- «الكوميدي المصرية»: هاللو دولي (١٩٧٢)، حب ورشوة ودلع (١٩٧٥).

- «عمر الخيام»: افتح يا سمس (١٩٧٢)، إنهم يقتلون الحمير، تمر حنة، لعبة أسماها الحب (١٩٧٤)، الفك المفتري (١٩٧٥)، شهرزاد (١٩٧٦)، ٨ ستات (١٩٧٧)، مين يشترى راجل (١٩٧٨).

- «الفنانين المصريين»: المتشردة (١٩٧٨).  
- «الاستديوهات المتحدة»: الشخص (١٩٨٢).

- مسرحيات مصورة: الكلمات المتقاطعة، مجلس العدل (١٩٧٠).  
ثالثا - مسرحيات فرقة «مسرح الفن»:

تضم هذه المجموعة أكبر عدد من المسرحيات التي قام بإخراجها لأي فرقة، وهو أمر منطقي فكما سبق له التصريح بأن طموحات المخرج/ جلال الشرفاوي لن يستطيع تحقيقها إلا المنتج/ جلال الشرفاوي، وتضم هذه المجموعة ثمانية وعشرين عرضا بالإضافة إلى أربعة مسرحيات تم إخراجها للتصوير التلفزيوني.

- «مسرح الفن»: الجوك (١٩٧٨)، دبابيس (١٩٨٢)، البغيان (١٩٨٣)، إفرض (١٩٨٤)، راقصة قطاع عام (١٩٨٥)، ع الرصيف (١٩٨٦)، إنقلاب (١٩٨٨)، المليم بأربعة، بولوتيك (١٩٨٩)، الأنون وسيادته، باحبك يا مجرم، بشويش (١٩٩٠)، تتجوزيني يا عسل، عطية الإرهابية (١٩٩٢)، إزاز × إزاز (١٩٩٣)، قصة الحي الغربي (١٩٩٤)، دستور يا أسيدانا (١٩٩٥)، قشقة وعسل (١٩٩٧)، حودة كرامة (١٩٩٩)، شباب روش طحن (٢٠٠٢)، إمك حكومة (٢٠٠٣)، أنا متفائل (٢٠٠٤)، برهومة واكله البرومة (٢٠٠٥)، تاجر البندقية (٢٠٠٧)، دنيا أراجوزات (٢٠١١)، الكوتش، دنيا حبيبتني (٢٠١٢)، عازب في شهر العسل (٢٠١٧).

- مسرحيات مصورة: زوجتي سقطت سهوا (عازب في شهر العسل)، الجيل اللي جاي (١٩٧٧)، طيب رغم أنه، المتحذلقات (١٩٨٢). ويمكن للباحث المسرحي بدراسة قائمة إبداعات السابقة الفنان القديرة/ جلال الشرفاوي في مجال الإخراج المسرحي أن يسجل ثلاثة ملاحظات مهمة يمكن إجمالها في النقاط التالية:

أولا: لم تتضمن قائمة إسهاماته مجال الإخراج المسرحي - والتي وصل عدد المسرحيات بها إلى أربعة وسبعين عرضا - حتى الآن إلا ثلاثة عروض فقط اعتمدت على نصوص عالمية مترجمة وهي: طيب رغم أنه، المتحذلقات للكاتب الفرنسي الكبير/ موليير، وتاجر البندقية للمبدع الإنجليزي/ وليم شكسبير، وذلك مع ملاحظة أنه قد تدخل أيضا بإجراء بعض التعديلات على كل نص منها حتى يتوافق خطابها الدرامي من القضايا الآنية ورؤيته الإخراجية. ويجب الإشارة في هذا

ماهر من فرسان المسرح العربي، وفنان مبدع ورمز متميز من رموز الالتزام الفكري والإبداع الفني المتوهج والابتكار والتجديد، ويكفي انتماءه إلى ذلك الجيل الرائع من المخرجين الذين ساهموا بإبداعاتهم في تحقيق نهضة الستينيات المسرحية.

ويحسب لهذا الرائد المسرحي القدير والعاشق الحقيقي للفن المسرحي أنه وبرغم النجاح الأدبي والجماهيري الذي حققته مجموعة عروضه المسرحية المتتالية التي قام بإخراجها - سواء بمسرح الدولة أو فرق القطاع الخاص - إلا أنه قد ظل محتفظا طوال مسيرته بروح الهواية، ولذلك فقد ظل يعمل على تطوير خبراته ومهاراته، ويبحث دائما عن كل جديد، فلم يرتبط بمنهج إخراجي محدد أو بمؤلف وحيد، بل قدم أعمالا لنخبة من المؤلفين الذين يمثلون مختلف الأجيال، وكذلك لم يعتمد على مجموعة محددة من النجوم بل حرص دائما على اكتشاف وتقديم مجموعة جديدة من المواهب الشابة مع كل عرض جديد. ويجب التنويه في هذا الصدد إلى حرصه الدائم أيضا على تنوع أعماله كثيرا بين الميلودرامية وبين العروض الكوميديا، وبين العروض التجريبية والعروض الجماهيرية، وكذلك بين العروض الدرامية والعروض الغنائية والاستعراضية، ويمكننا من خلال رصد ودراسة قائمة أعماله الإخراجية التي تنوعت بين إنتاج فرق مسرح الدولة وفرق القطاع الخاص، أن نرصد أيضا تنوع لغة حواراتها بين اللغة العربية الفصحى بل والشعر أحيانا وبين اللهجة العامية الدارجة.

ونظرا لضخامة مشاركاته وإبداعاته المسرحية في مجال الإخراج - يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام رئيسة، أولهما إبداعاته في مجال الإخراج المسرحي بفرق مسارح الدولة، والثاني بجمع فرق القطاع الخاص باستثناء فرقته «مسرح الفن»، والثالث يتناول عروضه التي قام بإنتاجها وإخراجها بمشروع عمره الكبير «مسرح الفن».

ويجب الإشارة في هذا الصدد إلى أنه بخلاف عشرات مشروعات التخرج التي أشرف عليها المخرج القدير/ جلال الشرفاوي وقام بإخراجها لطلبة «المعهد العالي للفنون المسرحية» (بأكاديمية الفنون المصرية)، وبخلاف مشاركته بإخراج بعض المسرحيات المعدة إذاعيا أو المسرحيات التي أخرجها للتصوير التلفزيوني تتضمن قائمة المسرحيات الاحترافية التي قام بإخراجها أربعة وسبعين عرضا من بينها ستة وعشرين عرضا لمسارح الدولة وثمانية وأربعين عرضا لفرق القطاع الخاص، يمكن تصنيفها وتقسيمها جميعا طبقا لجهات الإنتاج المختلفة إلى ثلاث أقسام كما يلي:

### أولا - مسرحيات فرق الدولة:

تضمن إسهاماته الإخراجية مسارح الدول إخراج واحد وعشرين عرضا لفرق الدولة المختلفة (الحديث، الحكيم، الكوميدي، القومي، الغنائية الاستعراضية) بالإضافة إلى ثلاثة عروض لوزارة الإعلام وعرضا لكل من أكاديمية الفنون وزارة الداخلية، والتفاصيل كما يلي:

- «المسرح الحديث»: الأحياء المجاورة، سهرة مع الحكيم - افتتاح النجاح (١٩٦٢)، الرجل الذي فقد ظله، خطبة حواء (١٩٦٣)، الزلزال (١٩٦٤)، عودة الروح (١٩٦٥)، الجنزير (١٩٩٥).

- «مسرح الحكيم»: الأرناب (١٩٦٤)، الحصار (١٩٦٥)، الصليب، فلسطين ٤٨ (أرض كنعان)، آه يا ليل يا قمر (١٩٦٧)، بلدي يا بلدي (١٩٦٨)، الزعيم غوما (١٩٧٢).

- «المسرح الكوميدي»: ولا عفاريت الزرق (١٩٦٥)، أنت اللي قتلت الوحش (١٩٦٩)، الجيل اللي طالع (١٩٧١).

- «المسرح القومي»: حجة الوداع (١٩٧٠)، عفاريت مصر الجديدة (١٩٧١).

- «الغنائية الاستعراضية»: ملك الشحاتين (١٩٧١)، الخديوي (١٩٩٣).  
- «أكاديمية الفنون»: عيون بهية (١٩٧٨).

- وزارة الإعلام: أفراح النصر (١٩٨٩)، الليلة المحمدية السادسة (١٩٩٠)، الليلة المحمدية السابعة (١٩٩١).

- وزارة الداخلية: حراس الوطن (١٩٩٣).

### ثانيا - مسرحيات الفرق الخاصة:

تضم هذه المجموعة مشاركته بإخراج ستة عشر عرضا لكبرى الفرق الخاصة خلال عقد السبعينيات من القرن الماضي وفي مقدمتها فرق: «الفنانين المتحديين»، «ثلاثي أضواء المسرح»، «الكوميدي المصرية»، «الفنانين المصريين»، وأيضا فرقة «عمر الخيام» التي شارك في إنتاج عروضها كما تولى مسؤولية الإشراف الفني على عروضها وأخرج لها ثمانية عروض، كذلك تضمن هذه المجموعة أيضا مشاركة مهمة حيث





في أدوار رئيسة لأول مرة على المسرح ومن بينهم: إيمان البحر درويش، أحمد آدم، محمد الشراوي، أشرف عبد الباقي، حسن كامي، نهلة سلامة، هند صبري، محمد سعد، أحمد رزق، عمرو واكد، نيرمين الفقي، عبير صبري، هندية، داليا مصطفى، نسمة محجوب.

- القدرة على قيادة مجاميع كبيرة من الممثلين والكومبارس، مع مهارة توظيف حركة هذه الأعداد الكبيرة والمجاميع في تشكيلات رائعة ذات دلالات درامية معبرة، ولا شك أن التحكم في هذا العدد الكبير من الممثلين الذين يتبادلون الأوضاع على المستويات المختلفة (سواء في تشكيلات منتظمة أو تشكيلات عشوائية)، كما يتبادلون في أحيان أخرى الحركة والسكون طبقا لمتطلبات الموقف الدرامي يتطلب من المخرج مهارات كبيرة وخبرات حقيقية، ومن أهم عروضه في هذا الصدد «الحصار»، «بلدي يا بلدي»، «آه يا ليل يا قمر»، «أنت إيلي قتلت الوحش» و«ملك الشحاتين»، «عيون بهية».

- نجاحه كمخرج مفسر في تقديم نص مواز للنص الأصلي، يساهم في تعميق الفكر والخطاب الدرامي بالنص، كما يساهم في تفسير كثير من الإطروحات بوضوح وصرحة مطلقة، ويربط بحنكة - ودون مباشرة - بين الأحداث الدرامية بالنص وبعض الأحداث الآنية والقضايا القومية المعاصرة، فهو مخرج من الطراز المثقف الواعي الذي يؤمن بأن الفن بكل معانيه يجب أن يعبر عن القضايا المعاصرة، وأن الدور الحقيقي له ينبغي أن يكون في خدمة الإنسان والمجتمع، وتعد كل من مسرحيات: «أنت اللي قتلت الوحش»، «عفاريت مصر الجديدة»، «الجنزير»، «الخدويوي» وكذلك مسرحيات: «ع الرصيف»، «دستور يا أسيادنا»، «المليم بأربعة»، «حودة كرامة» من خير النماذج التي تؤكد أسلوبه هذا.

- تميزه بتلك القدرة الفنية على بعث الروح في جسد النص وتحريكه فوق خشبة المسرح بحركة تنبض بالحياة وتضيء جوانب الهدف الفكري والاجتماعي الذي قصد إليه المؤلف، وذلك من خلال مهارته في رسم وتصميم الحركة المسرحية (الميزانسين)، وتوظيفه للحركة المسرحية النشطة السهلة سواء في منحنيات أو خطوط مستقيمة أو متقاطعة بين الشخصيات، بحيث يسهل للممثل تحقيق أعلى مستويات الإتقان في الأداء التمثيلي دون إغفال للدلالة الدرامية لهذه الحركة، فلا تنسه جماليات البعد التشكيلي في العرض البعد المضموني في النص، لذا فهو يعتمد في تصميمه للحركة إلى التنوع والتزاوج بين الحركات الفردية والثنائية والاجتماعية سواء بتوزيعها في أرجاء المسرح أو بتجميعها في بؤرة المسرح، ليكرب ويشكل منها بناء اللوحات الدرامية المتتبعة.

- الحرص على تقديم عروضه من خلال «المسرح الشامل»، ذلك المسرح الذي تتكامل فيه جميع مفردات العمل الفني لتحقيق كل من المتعة السمعية والبصرية، وقد وضع حرصه هذا من خلال توفيقه الدائم في التوظيف الدقيق والتكامل لكافة المفردات المسرحية وخاصة الموسيقى والإضاءة والاستعراضات وتشكيلات الممثلين. ويتضح ذلك الأسلوب جليا من خلال عروضه المتميزة: «ملك الشحاتين»، «تمر حنة»، «كباريه»، «عيون بهية» وأيضا «الخدويوي»، وكذلك من خلال

توظيفه أحيانا لبعض التقنيات الفنية الحديثة كشاشات السينما (كما في عرضه البديع «إنقلاب»).

- القدرة على تحقيق البهجة وتوظيف بعض التقنيات والحيل التي تعجب الجمهور المصري، ولذا فقد تضمنت رؤيته الإخراجية في كثير من عروضه ما يشبه النص الموازي من الأشعار والأغاني والاستعراضات، وذلك ليس فقط بهدف ربط الخاص بالعام لإثراء وتعميق وتعظيم المعنى الكلي للنص، ولكن أيضا بهدف تحقيق البهجة والمتعة الخاصة. ولذا فقد حرص على التلوين وتقديم مشاهد مبهجة وممتعة وشديدة التأثير على مشاعر المشاهد، وكثيرا ما قام باختيار قالب الكوميديا الموسيقية - الذي يتناسب مع مزاج الجمهور - لتقديم بعض النصوص الجادة ولم ينساق وراء جدية الفكرة.

- العمل على الموازنة بين العناصر الفنية المكتملة وبين أحداث النص الدرامي ممتزجا بطرافة وخفة ظل، وكلها لمسات إخراجية بهدف تحقيق السعادة للمشاهدين، وتلبية رغبتهم في قضاء أمسية مسرحية جميلة تتضمن الغناء والرقص الاستعراضية والكوميديا، فتكون النتيجة الطبيعية هي تحقيق التواصل معهم، وسهولة وصول الهدف من المسرحية إلى أي مشاهد مهما كانت درجة ثقافته وخبرته المسرحية، والأمثلة على ما سبق كثيرة ومن بينها على سبيل المثال فقط مسرحيات: الجوكر، البغبغان، راقصة قطاع عام، قشطة وعسل، حودة كرامة، برهوم واكلاه البرومة.



ماجدة الخطيب في أنت اللي قتلت الوحش

- الاهتمام الكبير بضبط الإيقاع العام للعرض وكذلك بضبط الإيقاع الخاص بكل مشهد، فهو يجيد المحافظة على الإيقاع المطلوب في كل الحالات، كما يحرص في كل عروضه على براعة الاستهلال وأيضا على تقديم حسن الختام، وذلك بخلاف حرصه على تنوع الإيقاعات بين المشاهد المختلفة بالعرض، وقد يتطلب الأمر أحيانا توظيف الموسيقى التعبيرية الموحية أو الإضاءة المعبرة لتنسجم مع الإيقاع الهادئ بأحد المشاهد أو الإيقاع الصاخب بالمشهد الذي يليه، وبالتالي فهو يتميز بمهارته في تحقيق ذلك التكامل بين جميع المفردات الفنية بصورة تنسجم مع الإيقاعات الصوتية لمجموعة الممثلين والتي تتزاوج مع إيقاعاتهم الحركية، وذلك بغرض تحقيق الهدف النهائي والأسمي ألا وهو صنع الجو النفسي المناسب في أعماق المشاهدين، وربما تحققت هذه السمة بدرجة كبيرة في عروض: «ملك الشحاتين»، «تمر حنة»، «إنقلاب»، «قصة الحي الغربي» و«الخدويوي» حيث تضمن كل منهما عددا كبيرا من الأغنيات والاستعراضات.

### التكريم والجوائز:

كان من المنطقي أن تتوج تلك المسيرة الفنية الثرية بحصوله على بعض الجوائز وأيضا بعض مظاهر التكريم، وذلك بخلاف حصوله على عدد كبير من الميداليات وشهادات التقدير من بينها:

- شهادة تقدير من وزارة الإعلام عن إخراج له لأوبريت «أفراح النصر» عام ١٩٨٩.
- شهادتي تقدير من وزارة الإعلام عن إخراج له لأوبريت «الليلة المحمدية» السادسة عام ١٩٩٠، و«الليلة المحمدية» السابعة عام ١٩٩١.
- شهادة التقدير من وزارة الداخلية عن إخراج له لأوبريت «حراس الوطن» عام ١٩٩٣.
- جائزة أحسن مخرج لمدة ثماني سنوات متتالية متصلة من عام ١٩٨٦ حتى عام ١٩٩٣، ثم عن عامي ١٩٩٥، ١٩٩٦ في الاستفتاء الجماهيري لإذاعة «الشرق الأوسط» و«جريدة الأهرام».
- تمثال الأوسكار لأفضل مخرج عامي ٩٥ / ١٩٩٦ في الاستفتاء الجماهيري لمجلة «السينما والناس».
- ميدالية وشهادة تقدير عن أفضل كتاب ألف عن تاريخ السينما المصرية من «المركز الكاثوليكي المصري» عام ١٩٦٤.
- تمثال الجائزة الأولى في الإنتاج عن فيلم «موعد مع القدر» من «المركز الكاثوليكي المصري» عام ١٩٨٦.
- ميدالية الذهبية لمهرجان «القاهرة الدولي للمسرح التجريبي»، بدورته الخامسة عام ١٩٩٣ من وزارة الثقافة المصرية.
- جائزة الدولة التقديرية في الفنون - مصر - عام ١٩٩٤.
- درع المسرح الاستعراضية المصري (الجمعية المصرية لهواة المسرح) عام ١٩٩٥.
- الميدالية الذهبية لمهرجان «الكويت المسرحي التاسع» عام ٢٠٠٧، والذي ينظمه «المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب».
- الميدالية الذهبية للمهرجان «الوطني للمسرح المحترف» بدورته الثالثة عام ٢٠٠٨، والذي تنظمه وزارة الثقافة الجزائرية.
- شهادة تقدير من «الجمعية الفنية الثقافية» بدولة الجزائر عام ٢٠٠٨.
- ميدالية وشهادة تقدير من «الهيئة العامة لقصور الثقافة» - جريدة «مسرحنا» عام ٢٠٠٨.
- درع النجم الماسي لمجلة «الكواكب» - دار الهلال عام ٢٠٠٨.
- درع أكاديمية الفنون - وزارة الثقافة المصرية عام ٢٠١٥.
- الترشيح من قبل مجلس إدارة «نقابة المهن التمثيلية» عام ٢٠١٧ لنيل جائزة النيل.

ويبقى التكريم الأكبر بالنسبة له هو تقدير تلاميذه واعترافهم بفضلهم، والجائزة الأهم في حياته هي حب واحترام الجماهير له وإعجابهم بعروضه، فلولاهم ما استمر مسرحه («مسرح الفن») مضاء أنواره على مدى أكثر من أربعين عاما.





# «ديسكو».. بأضواء كاشفة!

## قراءة هرمينوطيقية لمسرحية سامح مهران

وإن كان استخدام القناع قد اختفى أو انحسر في المسرح الحديث إلا في حالات ومشاهد معينة بحسب نمط العرض وأسلوب المخرج. يمكن القول إن فكرة «المركب» قد تكون واحدة من أوجه القناع الفني في مسرحي بيرانديلو ومهران، مع الإشارة إلى اختلاف دلالة «المركب» وعلاقته بالمسرح في كل مسرحية. إن شخصية المدير في مسرحية بيرانديلو ترفض أن يكون المسرح مرقصا، كما في المقطع التالي:

ابنة الزوجة: فلتسمعا أيها السادة، ولو أنه لم يمض على وفاة أبي إلا شهران فقط.. إلا أنكم يجب أن تشاهدوا كيف أغني وأرقص.. (تبدأ بالغناء).

الممثلون والممثلات: (يصفقون ويضحكون) رائع.. رائع.. حسن جدا. المدير: (متضايقا) اصمتوا!.. أتعتقدون أنكم في مرقص؟ (ينتحي بالأب جانبا، ويتحدث إليه بغضب شديد) أخبرني بالله عليك، هل هي مجنونة؟

الأب: مجنونة! إنها أسوأ من ذلك بكثير!

بينما نجد مسرحية «ديسكو» على العكس من مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»: جعلت المسرح ذاته مرقصا حقيقيا ينخرط فيه الممثلون والجمهور على حد سواء، في دلالة واضحة على أن المسرح والحياة ما هما إلا «مرقصا» كبيرا بأضواء ملونة لكنها كاشفة!

الأداة الثانية في مسرحية «ديسكو»، هي «اللعب» الذي يعد واحدا من خصائص المسرح الأساسية، إذ يمنح اللعب الممثلين فرصة كبيرة وفضاء مفتوحا للإثارة والمتعة. وذلك بطبيعة الحال يزيد من نسبة التلقي وإقبال الجمهور، إذ ليس هناك مسرح من دون جمهور مثلما ليس هناك مسرحية من دون دهشة ومتعة وجمال.

ممثل ١: هالعب دوري في الحياة... الجد

ممثل ٢: وأنا الابنة والزوجة

ممثل ٣: وما أي كنت في إعاره في السعودية، ممكن ألعب دور الزوج اللي لسه راجح

ممثل ٣: عن نفسي ماليش دور، عاوز أخلع بره البلد دي، عاوز أهج وأنفذ بجلدي مع أعز صحابي «مشعل»

ممثل ١: تبقى تلعب دور الابن اللي عاوز يتنبل بهاجر

وهنا تأتي المقاربة مع مفتاح المقال بعبارة الكاتب الإنجليزي وليام شكسبير في مسرحية (كما تشاء)، (الدنيا مسرح كبير... وإن جميع الرجال والنساء ما هم إلا لاعبون على هذا المسرح).

إن الممثلين والعاملين في المسرح، والمتفرجين أيضا؛ يدركون جميعا حقيقة اللعب بأنه ليس وسيلة متعة أو إثارة فقط وإنما أداة للكشف عن اللعب في الحقيقة ذاتها، حقيقة الأشياء والموجودات والشخص. وقد بات اللعب سلوكا اجتماعيا على نحو واسع، ولا يخفى على الجميع صار من الصعوبة إمكان التفرقة بين جوهر الحقيقة ومظهرها، سواء

في الحياة أو المسرح! إن هذا الأمر -«المسرح والدنيا داخلين في بعض»- لن ينتهي حتى بعد إطفاء أضواء المسرح، إذ تستمر ثنائية «اللعب والقناع» باستمرار الحياة كونها ترتبط بطبيعة الإنسان وعلاقته بنظرائه من بني البشر، وتبقى هذه الثنائية قائمة؛ بل متنامية في ضوء المتغيرات التي تطرأ على العادات والتقاليد الاجتماعية والثقافية، والقيم الإنسانية عموما. وتكشف أضواء الديسكو/ المسرحية الكثير من هذه المتغيرات بأسلوب أدبي وفني ممتع.

بحر: حلو قوي، يعني إنت عارف إننا بنمثل؟

الحارس: إلا عارف دي كمان! شايفني طرطور واقف قدامك، لكن الساكت عن الحق شيطان أحرص، والا ماسمعتش الكلام ده وخرم ودانك؟

الأم: ده مجنون، المسرح والدنيا داخلين في بعض عنده (تقول هذا الكلام هامسة للممثل الذي يلعب دور الجد، ثم تصرخ في وجه الحارس) امشي من هنا، اطلع بره، غور

الحارس: أصله كان بيت أبوي، أنا موظف زي زيكيو

بحر: أنت موظف زيك زينا، حلو الكلام، يعني بتشتغل إيه هنا؟

الحارس: باشتغل حارس

بحر: حارس على المبنى موش علينا



إحسان الخالدي

- فنان عراقي مقيم في أمريكا



### الدنيا مسرح كبير.. وإن جميع الرجال والنساء ما هم إلا لاعبون على هذا المسرح

إن قراءة المسرحية سلوك فردي، أما مشاهدة المسرحية فإنه سلوك عام أو اجتماعي، وذلك في سياق التلقي، والفرق بينهما يتطلب مقاربة اجتماعية نفسية وصفية تحليلية. وهذا المقال يختص بالقراءة وليس المشاهدة، لكن أي قراءة؟ إنها قراءة تهدف إلى «تقشير النص» - ليس العتب بأوراقه فهذا فعل لاجدوى منه- ومعرفة المخبأ بين سطور الكتابة. ويظل العنوان «ثريا النص»، والباب الذي ندلف منه إلى ثنايا النص. وما أننا بصدد قراءة هرمينوطيقية لمسرحية «ديسكو». إذن، فالبدائية تكون عند العنوان/ الكلمة: دييسكو؛ تحمل في اللغة الإنجليزية معاني عدّة، لكنها بالأساس غط من موسيقى البوب الغربية مخصص للرقص، وقد شاع هذا النمط الموسيقي في سبعينيات القرن العشرين. فيما تعني بالعربية المكان الخاص بالرقص أو النادي الليلي. وكلمة دييسكو تعني حرفيا المرقص. نحن إذن سوف ندخل في مرقص، لكن المرقص/ المسرحية يحمل دلالات أعمق وأشمل مما تعني الكلمة ذاتها. مع الإشارة إلى أن المسرحية تتضمن مشاهد دييسكو/ مرقص؛ بل الأكثر دهشة أن المتفرج ينخرط في الرقص (على أنغام موسيقى عربية وليس موسيقى البوب)! وفي المقال وقفه عن دلالات انخراط الجمهور في الفعل المسرحي ومشاركته في الأداء الفني.

يمكن إحالة مسرحية «دييسكو» إلى مرجعيات متعددة؛ تمثل بنية النص ومقترح الأداء أو شكل العرض، والرؤية الفكرية، ويمكن وصف هذه المرجعيات بأنها «أساق قائمة على التجديد والتجريب والانزياح». أساق تتداخل فيما بينها، وتشابك بدنياميكية عبر تنويعات الحدث، وصراع الشخصيات، وأسلوب الحوار، وتعدد الرؤى الفنية والفكرية. أول هذه الأساق؛ النسق الدرامي الذي جاء متنسقا ومنسجما مع مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» للكاتب الإيطالي لويجي بيرانديلو. ثانيا؛ النسق الجمالي الذي يتناغم مع أسلوب المخرج الألماني برتولد بريشت، أما النسق الثالث؛ فإنه النسق الفكري الذي يتوافق إلى حد ما مع بعض سمات ما بعد الحداثة.

### لماذا بيرانديلو..؟!

كان بيرانديلو قد أدخل شخصياته الباحثة عن مؤلف إلى قاعة مسرح أثناء فترة تدريبات مجموعة ممثلين مع مخرج في فرقة مسرحية، تدريجيا تقود الأحداث إلى أن تمتزج المواقف والحالات بين المخرج والممثلين من جهة، والشخصيات الباحثة عن مؤلفها في الجهة الثانية. وقد اعتمد بيرانديلو ما يعرف عند الباحثين والممارسين بأنه «مسرح داخل مسرح» الذي يعد سمة من سمات مسرح بيرانديلو. في مسرحية «دييسكو» جعل سامح مهران الممثلين أنفسهم يبحثون عن مؤلف لكي يواصلوا مهنتهم التي يعتاشون عليها، فقد توقف المسرح عن تقديم عروض بسبب ضعف إقبال الجمهور والوضع الاقتصادي والاجتماعي المتدهور! وبينما كانت شخصيات بيرانديلو تطلب من المخرج فرصة الاستماع لقصصهم وتقديدها على المسرح، فإن شخصيات مهران تتفق؛ بل تقرر، أن يقدم كل منها حكايته على المسرح - بوصفهم ممثلين وبشرا في الوقت ذاته- بعد أن تعلن ممثلة الفرقة موت المؤلف، وأنه لا أمل بالحصول على مسرحية، وليس أمامهم إلا لعب أدوارهم الحياتية على خشبة المسرح؛ (قصدك إن كل واحد منا يدخل بشخصيته الحقيقية، والعالم بتاعه هوه؟)؛ إنها محاولة من الممثلين لحل أزمة المؤلف، ومعالجة مشكلة الجمهور، وكذلك حل أزمته المالية -بوصفهم ممثلين عاطلين عن العمل- وتخفيف ضيق الحال وتوفير متطلبات

المعيشة الأساسية لعائلاتهم وأبناءهم. (يا عم لا نصدم ولا ما نصدمش، عاوزين فلوس، مصاري، الدنيا زي ما أنت راسي، عندنا عيال عاوزين يتعلموا، والدروس الخصوصية مشطبة علينا أول بأول، والتلاجيه مفياش غير مية).

ينبغي التذكير هنا، أن فكرة موت المؤلف التي جاءت على لسان إحدى الممثلات في مسرحية «دييسكو»، ليست جديدة وإنما متجددة، فقد نادى بها كل من المخرج المسرحي المثير للجدل أنتونان آرتو، والناقد رولان بارت والمفكر ميشيل فوكو (ومن المفارقة أن كل هؤلاء فرنسيون، فيبدو أن الفكرة نمت في فرنسا لكنها في الواقع متأثرة بإطروحات الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه عن موت الإله). وإذا كانت الفكرة قد سبقت عصرنا بعقود من السنين فلماذا متجددة؟ التجديد الآن؛ بأن الفكرة ليست في سياق التنظير أو النقد المحض، وإنما في سياق مسرحي (أدبي/ أدائي)، متجذر في بنية النص وليس طارئا أو عابرا لها، إذ إن فكرة موت المؤلف هنا سوف تكون باعثا لولادة المسرحية وليس فناءها بالإضافة إلى تحفيز الممثلين على رسم مخطط العرض، وتوزيع الأدوار، وصياغة الحوار.

ممثلون يجتمعون حول طاولة البروفات

ممثل ١: فين المؤلف؟

ممثلة ١: مات.. المؤلف مات.

ممثل ٢: هو يعني اللي خلقه ما خلقش غيره؟

ممثلة ٢: كلهم بيقولوا في الانتقال

الجمع: الفراولة بتاع الفراولة (ضحكات)

ممثلة ٣: طب هوه مين اللي هاخرج الرواية؟

ممثل ١: المهم يبقى فيه رواية من الأصل.

يلاحظ أن توجه مسرحية «دييسكو» نحو «مسرح داخل مسرح»، إنما يأتي ضمن السعي للتجديد والتجريب في نمط مسرحي راسخ، الذي يعتمد أدوات ذات تأثير جمالي ممتع، ولعل أبرز تلك الأدوات «القناع»، المقصود القناع بالمفهوم العام وليس قناع الوجه، فإن ما يقدم على المسرح من أحداث ومواقف مأساوية وملهاوية، ليس بالضرورة حقيقيا مع أنه قد يكون واقعا فعليا.

عبدالوهاب: (في الظلام) البلد كلها هيست.. الخيال دخل في الحقيقة، والحقيقة بتركب على الخيال، وموش عارف هوه مين ولا دوره إيه.. مستشفى مجانيين بحجم الوطن.

وكان بيرانديلو يلجأ إلى إخفاء الحقيقة لأنه يرى ذلك من طبيعة المسرح، أو أقرب إلى روح المسرح، وبذلك يلقي قناعا على الحقيقة. والقناع أمر مألوف في المسرح؛ بل كان أداة أساسية عند الممثل منذ بدايات المسرح عند الإغريق. وكان المتفرج يرى الممثلين من خلف قناع،



الحارس : لأ، وعليك وعلى اللي بتعمله وتقوله كمان، إياكشي أسيبكوا تفتحوا عينين الناس عل الغلط  
لقد اختفى الحد الفاصل بين الخيال والواقع وتفسيراته المحتملة، وظل الإنسان طريقه للخروج من الارتباك والالتباس الحاصل في حياته، ومعرفة ما الذي عليه أن يفعله في واقع متقلب وعالم محتدم؟ وكيف يتصرف حيال ذلك كله؟ والحد من مشكلة النظر إلى سيرته الذاتية (الإنسان - الفرد)، والتفكير بمصيره، وماذا سيكون المآل...؟ كيف يمكن أن يكون مأمون من مخاطر تحيطه في كل آن ومكان...؟ أين هي السعادة أو الرفاهية التي يبحث عنها...؟ تساؤلات تشكل عصب الدراما وفن المسرح.

كيف حضر بريشت..؟!

يعلم الممارسون والباحثون بأن اللعب وكسر الإيهام (التقديم وليس التقمص) والموقف الانتقادي، من سمات مسرح بريشت؛ وهذه السمات ليست غائبة عن مسرحية «ديسكو»، ويمكن وصف هذه السمات بأنها النسق الجمالي في مسرحية «ديسكو».

إن شخصية الحارس - التي تعتبر نموذجاً للقناع الفني في المسرحية أيضاً، إذ يتماهى فيها الأداء من/ وإلى الحياتي والمسرحي - تعد الأساس بكسر الإيهام المسرحي في جميع المشاهد التي تظهر فيها دون استثناء؛ بل ومضي الممثلون إلى كسر الإيهام كذلك، بخاصة عندما تظهر شخصية الحارس، إضافة إلى أن الممثل في «ديسكو» مدرك تماماً بأنه «يلعب» على المسرح ولا يمثل. إن الممثل في المسرحيات ذات الطابع المحلمي، عليه تقديم الشخصية باعتماد «لعب» وليس «لبس» الدور، ويتعين عليه ألا يسارع إلى «لصق» الشخصية قبل حشوها بالأفكار، وتأكيد الإيماءة الاجتماعية Gesture للتعبير عن الصورة المركبة للمواقف التي تتخذها الشخصيات، ويتوجب على الممثل الاهتمام النقدي بمنطوقات الشخصية المتعددة ومنطوقات الشخصيات الأخرى، وعليه أن يمتاز بسعة المعرفة وقوة الملاحظة، وأن يمتلك وجهة نظر وآراء وأهدافاً. هذا ما ورد في (الأرغانون الصغير)، ويضيف بريشت: «يجب على الممثل رفض الوسائل التي تعلمها لكي يغري المتفرج، بأن يتوحد مع الشخصيات التي يلعبها، وإذا كان هدف الممثل ألا يرسل المتفرج في غيبوبة يجب عليه ألا يكون نفسه في غيبوبة». في هذا النمط المسرحي؛ يستند تكنيك الأداء التمثيلي على إيجاد مسافة بين الممثل والمتفرج، ما يعرف بالتغريب (Verfremdung بالألمانية)، (Alienation بالإنجليزية)، ويعني بحسب بريشت، «جعل المألوف غريباً»، ويهدف ذلك إلى «هدم مبدأ الإيهام والتعاطف الأرسطي»، وإلى «إثارة وعي المتفرج بغرابة وتناقض واقعه الاجتماعي، وإلى إثارة رغبة المتفرج في تغيير الواقع المتناقض الغريب تغييراً جذرياً».

(الحارس يطفى النور.. المسرح يسحب في الظلام)

الممثلة : (التي تلعب دور هدى) ما تيجوا نستغل الوله ده في العرض بحر : آه، هندخل في الجنان من أوسع أبوابه الممثلة : (التي تلعب دور الأم) ولله فكرة ممليون جنينه، أهوه حاجة تدي العرض عفوية وتخليه يتغير من يوم للتاني ممثل : (الذي يلعب دور منسي) ويعمل شوية ريليف ويخلي الناس تفرح على مكتوباتها

بحر : دا خطر أوي يا جماعة.. كده تبقى فوضى

ممثل : (الذي يلعب دور مشعل) أهوه حاجة من فوضى الدنيا لما تدخل علينا ما يضرش

هدى : قليل من الفوضى تصلح المعدة

يتسم نهج بريشت أيضاً بطابع انتقادي، وفي الغالب يطرح موضوعات سياسية واجتماعية؛ إنه مسرح «يثير الفكر، ويجدد عيون المتفرج، فينزغ غشاء العادة عن عينيه، فإذا به يرى المألوف غريباً، ويدفعه إلى التأمل والتفكير»، وهذا ما يلاحظ بوضوح في مسرحية «ديسكو».

ممثل ٣ : إحنا برضه مستولين عن الجو المسموم اللي حوالينا، دورنا نحرر الجاهل من جهله

ممثلته ١ : إزاي بقى يا فيلسوف عصرك وأوانك؟

ممثل ٣ : أحياناً الصدمة بتبقى مهمة بالنسبة لنا، وبالنسبة للمتفرج سوا سوا

ممثلته ١ : كويس.. حلو خالص، بس خلي بالك، أول مين يفتح الباب هوه نفسه أول ضحايا الباب.

وتتقدم مسرحية «ديسكو» نماذج عديدة من السلوك الاجتماعي في الوقت الراهن، وتطرح أفكاراً تحرض القارئ/ المتفرج على التفكير بآليات التغيير الممكنة للواقع المرير والمرفوض. ويأتي على لسان شخصية منسي الذي يرغب بالهروب «بره البلد دي»: «ليه دايماً نبص للأوحش مننا؟ وما نبصش للأحسن، كده عمرنا ما هانطلع لقدام ولا نتقدم خطوة».

ويتكرر الطابع الانتقادي «الجدي والساخر معاً» في مسرحية «ديسكو» في مواضع عدة، فهذه شخصية «بحر» الذي يحاول الهرب من الواقع عبر التخيل والاستذكار لزوجته المتوفاة، إذ تراه يهيم مع نفسه وهو في دكانه من دون أن ينتبه للزبائن الذين يقرر بعضهم أخذ ما يريد دون أن يدفع ثمن، ويعرض آخرون على فعل الشيء ذاته بذريعة أن (التجار إخوان الشياطين، بيمصوا دم الغلابة، ربنا بيسلطهم على نفسهم رحمة بينا إحنا، دا بحر، اسم على مسمى، ويبلغ في كرهه مال النبي). بينما يتشبث بحر/ الشخصية بروح زوجته للخلص من الواقع، إذ يقول: «اعلمي معروف وخديني معاي، الدنيا وحشة والناس كدابين، الوغد بقى عظيم، والصاحب يسرق حلم صاحبه، والحسود يبدر في الأرض شكوك، والعاقل بقى غريب في وسط زعيق اللي معلقين يفظ الشرف».

في مسرحية «ديسكو»، يتجسد الرقص/ اللعب، على أنغام موسيقى الفوضى، الجوع، الحرمان، الرغبة في الرحيل، اختلال القيم، وتغير الطابع والسلوك الإنساني؛ واقع لا مفر منه إلا بالكشف والمواجهة؛ ويظل المسرح وسيلة جمالية غايتها المتعة والتغيير مثلما اتخذ بريشت ذلك نهجاً وأسلوباً وسبيلاً!

هل فعلاً ما بعد الحداثة..؟!

النسق الفكري في مسرحية «ديسكو» يتناغم إلى حد ما مع بعض سمات ما بعد الحداثة في المسرح، ويتجسد في: (موت الشخصية، المحاكاة الساخرة «Parody»، الحنين إلى الماضي «Nostalgia»، وخطب الأساليب والخامات «Pastiche»).

يغيب البطل الدرامي في مسرحية «ديسكو» معنى غياب شخصية البطل الأوحى التي تدور حولها الأحداث والأفعال والعلاقات، فلم يعد ثمة وجود للفاعل الفرد أو الفاعل المستقل، فقد أطاح الفيلسوف الفرنسي (جان فرانسوا ليوتار) بمفهوم (النزعة الفردية) بوصفها أيديولوجية وكونها من السرديات الكبرى التي أزعجت ما بعد الحداثة. وكذلك (موت الفاعل) عند ميشيل فوكو، هذه الأفكار، كانت الحافز أو المنبع الذي استقت منه الباحثة المسرحية الأمريكية (إلينور فوجس) Elinor Fuchs، أطروحتها بشأن (موت الشخصية) The Death of Character. وكان (موت الشخصية) في مسرحية «ديسكو» قد أضحى الممثل/ المؤدي، وليس الممثل الإيهامي. إذ أضحى الممثلون أبطالاً دراميين، كل واحد منهم يقدم شخصية لها سيرة درامية/ حياتية، على نحو التوازي وليس الاندماج؛ وقد تبدو الشخصيات ممتطية، تتماهى مع الواقع أكثر من التماسي مع الخيال، بينما في بعض الحالات تقترب من كونها «صورة شائهة أو مزيفة» simulacra، تنساق عبر «سطوح عاكسة مثل مرايا متقابلة تجتذبها صرخة الدال Signifier المجنون».

(جان بودريار)

لقد تحدث العديد من المفكرين والدارسين عن سمات ما بعد الحداثة، ومن تلك السمات المحاكاة الساخرة Parody، وهي موجودة في الثقافة الشعبية المعاصرة. وتستخدم في الأدب والمسرح والتلفزيون والعمارة والأفلام وحتى الكلام اليومي. ويعرف الباحث الأدبي البرفسور سيمون دينتث Simon Dentith في كتاب له صدر سنة (٢٠٠٠) يحمل عنوان (Parody: The New Critical Idiom)، المحاكاة الساخرة على أنها «أية ممارسة ثقافية تقدم ملحقاً تقليدياً جديلاً نسبياً لإنتاج أو ممارسة ثقافية أخرى»، وتقول الباحثة ليندا هنتشون في كتابها (سياسة ما بعد الحداثة): «يمكن العثور على المحاكاة الساخرة في الأدب والموسيقى والمسرح والتلفزيون والأفلام والرسوم المتحركة والألعاب، وممارس بعض المحاكاة الساخرة في المسرح». ونقلت هنتشون -في كتابها- عن دومينيكا لا كابرال الاقتباس التالي: «إن توظيفاً معيناً للتهكم والسخرية قد يؤدي دوراً في نقد الأيديولوجيا وفي توقع خطة لا يستثنى الالتزام بها، القدرة بها؛ بل يرافق القدرة على تحقيق مسافة نقدية لأعمق التزامات الإنسان ورغائبه». وتتفق هنتشون مع دومينيك بأن ما بعد الحداثة تقدم، بالضبط، ذلك «التوظيف المحدد للتهكم والسخرية». ولم تخل مسرحية «ديسكو» من المحاكاة الساخرة لما لهذا الأسلوب من قدرة على النقد والتهكم للواقع الاجتماعي، والسياسي، والثقافي. وبحسب هنتشون «إن الفن ما بعد الحداثة؛ يوظف الباروديا والتهكم لينخرط في تاريخ الفن وذاكرة المتفرج في عملية إعادة تقييم الأشكال والمضامين الأستيقية عبر إعادة النظر في تمثيلها السياسي الذي جرت العادة على عدم الإقرار به». هكذا هي مسرحية «ديسكو» تثير أسئلة وتشتبك مع الواقع بمحاكاة ساخرة تهكمية.

وقد استخدم صاحب مسرح البيئة، المخرج الأمريكي جورج شيشنر، المحاكاة الساخرة (الباروديا) بهدف بناء علاقة تفاعلية مع المتفرج. وحاول استخدام جميع عناصر العرض المسرحي وتقنياته المتاحة بغية توريث المتفرج في تجربة يتوحد فيها الجميع بلا تمييز لتحويل الحدث المسرحي إلى حدث اجتماعي داخل بيئة العرض. واستعار شيشنر مفهوم

«الجماعة» Community، من المسرح الطليعي الأمريكي الذي ارتبط بالثقافة البدائية Primitive التي اعتبرها شيشنر بأنها ثقافة «تشاركية» Communal، وهذا يفسر تأكيده على فكرة تورط الجمهور في العرض. ويأتي تورط الجمهور في المسرح بأشكال مختلفة. وفي مسرحية «ديسكو» يتورط الجمهور من خلال المشاركة بالرقص والغناء، وتلك دلالة على أن البيئة الاجتماعية عبارة عن «ديسكو» واسع لا يقتصر على أحداث المسرحية، فالجميع بحالة هيجان وتوتر نتيجة ما يتعرضون له من ضغوط شتى تدفعهم إلى الانخراط بالرقص والغناء مع الممثلين. ومشاركة الجمهور في الحدث المسرحي دليل على أن المسرح ليس وسيلة ترفيه وممتعة فقط، وإنما مكان له القدرة على امتصاص حالات التذمر والإحباط وتفريغ الشحنات الانفعالية عند الممثل والمتفرج على حد سواء. ولن تحاول ما بعد الحداثة التنكر لمفاهيم الفوضى والتشظي؛ إنها على العكس، تحتضنها على ما ينطوي عليه ذلك من عواقب.

من سمات ما بعد الحداثة التي ذكرها فريدريك جيمسون، (المعارضة الأدبية - الفنية)، التي عرفها بـ«الحنين إلى الماضي»، وقد وردت سمة «الحنين إلى الماضي» عند ليوتار كذلك، في معرض تساؤله عن «ما بعد الحديث»، بأنه «يقدم ما لا يمكن عرضه أو تصويره في الحديث. وهو ما ينكر على نفسه سلوان الأشكال الجديدة والإجماع على ذوق يمكن من خلاله المشاركة الجماعية في الحنين إلى ما لا يتحقق أو ينال. وهو ما يبحث عن رموز جديدة لا بهدف الاستمتاع بها؛ بل بهدف إضفاء شعور أقوى بما لا سبيل إلى تصويره». وتتناول مسرحية «ديسكو» موضوعات غاية في الأهمية تتعلق بالتغيرات التي طرأت على المجتمع في تحول القيم الاجتماعية ودخول مفاهيم وسلوكيات غريبة ومرفوضة في المجتمع، وقد تجسدت هذه الحالات مع شخصية الجد «بحر» الذي يضطر أن يغادر الواقع عبر الاستماع لأغنيات أم كلثوم والتخليق بخياله مع عروس البحر التي يجد فيها سلوى وحنيناً للماضي. وهناك مواقف وحالات في المسرحية تعبر عن الحنين للماضي، والتشبث فيه باستخدام مفردات وعبارات معينة أو المقارنة بين الماضي والحاضر وغيرها. إن حالة اللاتبات والتغير المصاحبة للعرض المسرحي، وتدفق أحداث ومواقف غير متوقعة، وتوالد دلالات ومعانٍ على نحو متتابع، يعتبرها (نك كاي) «لحظة مسرحية أو أدائية، وكذلك لحظة ما بعد حداثية حقة». وكانت مسرحية «ديسكو» غنية بالتدفق وكسر «أفق التوقع»، وثرية بالدلالات والمعاني وعند مستويات متنوعة.

دون أدنى شك! تبنت مسرحية «ديسكو» خلط الأساليب والخامات «Pastiche»، لعرض حالات ومواقف اجتماعية وإنسانية مسرحية، فإن المزج بين أسلوب برانديبلو ونهج بريشت وسمات ما بعد حداثية في نهاية المطاف، استعارة/ استخدام خامات متعددة في لوحة فنية جمالية باذخة. فإن ما بعد الحداثة نزوع نحو التجديد والتغيير من خلال، الانفصال المتصل مع أنساق فنية تقليدية، وزحزحة أيديولوجيات ثقافية صارمة؛ إنها دورة بحث عن استراتيجيات وآليات غير ممتطية؛ بل نزوع نحو المستقبل لكنه نزوع توتر، «يجد تعبيره المفضل في التجربة الفنية».

### اللغة واللهجة وما بينهما «ديسكو»..!

هناك دراسات عديدة بحثت كل ما يتعلق باللغة/ اللهجة، و/ أو اللغة واللهجة، إذ فرّق علماء اللغة المحدثين بين اللغة واللهجة، بينما عبر العلماء القدامى باللغة عن اللهجة، وأنه لا يمكن إدراك الفرق بينهما إلا من خلال السياق. وأشار محدثون إلى ذلك بوضوح وكادوا أن يتفقوا على أن العلاقة بين اللغة واللهجة هي علاقة العام بالخاص. وتحدث آخرون أن اللهجة ابنة اللغة ومتفرعة عنها، إذ لا يمكن للهجة أن تستغنى عن اللغة لأنها تستمد منها عناصرها وخصائصها؛ بل وإن نظام اللهجة يستند على اللغة عموماً.

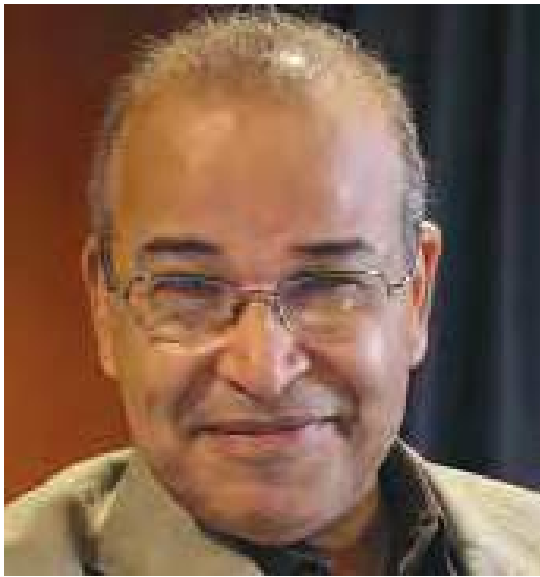
في هذا السياق، يقول محمد أحمد خاطر في كتابه (اللهجات العربية) «إن العربية مثلاً لغة مكتفية بذاتها محتوية على عناصرها، سواء أنظرنا إليها في نفسها أم موازنة بلغة أجنبية أخرى كالإنجليزية مثلاً، أم موازنة بالعاميات في الوطن العربي، أما اللهجة المصرية مثلاً فهي لغة إذا نظرنا إليها في ذاتها أو موازنة بلغة أجنبية، ولكنها لهجة إذا وزنت بالفصحى أو غيرها من اللهجات العربية».

هنا، يمكن القول إن استخدام اللهجة في نص «ديسكو» لم يزرع قيمة المعاني والدلالات الدرامية والفكرية التي جاءت بها المسرحية. وإنما قد يعزز من الشخصيات ويمنحها مساحة للتدفق في المشاعر والأفكار التي تود التعبير عنها دون حواجز أو قيود، وكذلك تعطي اللهجة الممثل مرونة كافية في الأداء الصوتي خصوصاً إذا كان الممثل مصرياً، مع أن الممثلين من البلدان العربية الأخرى قد أثبتوا قدرة ومهارة أدائية في اللهجة المصرية من خلال لعب أدوار في الدراما التلفزيونية والسينما في السنوات الأخيرة.



## إشكاليات تأصيل المسرح العربي (٢)

فتتمثل في ما أسماه (توفيق الحكيم) «المسرح المركز» ورغم ذلك نادي بالاحتفاظ في نفس الوقت بالخط الذي يسير في معاصرة الفن المسرحي العالمي حتى لا ننشغل عن هذا الركب الحضاري العام.. ثم إنه لم يحاول أن يكتب على منوال النموذج الذي حدده ولا أن يسحب في (قالبه) هذا في مسرحية من مسرحياته، أما (العينة الثانية) لهذا الوجه من السعي إلى تحقيق العمق المفقود وبناء النموذج المضاد فتتمثل في ما اقترحه (شريف خزندار) في نهاية نصه التأصيلي الرئيسي بالفرنسية «من أجل إعادة ابتداء تعبير درامي عربي» وفي إدماج هذا التعبير ضمن الوسائل السمعية البصرية والذي عمل استعراضا مختلفا لظواهر المسرحية التي عرفها العرب والمسلمون سواء منها ما تعلق بالأشكال التعبيرية الفنية الشعبية منها والنخبوية أو ضروب الفرحة والتجمعات الشعبية بين ما هو حي وبين ما اندثر أو في طريقة إلى الزوال، وقد ركز عنايته على النوع الأول ذاهبا إلى أن بناء نموذج للتعبير الدرامي العربي المعاصر، لا يمكن أن يعول فيه إلا على الحي من الظواهر التراثية، واعتبر أن (التعازي، والكاراكوز) هما الشكلين الأساسيين اللذين لا يمكن تجاهلهما لأنهما يؤلفا معا بعدين من أبعاد حياة الإنسان العربي لا ينفصلان وهما البعد الديني والبعد السياسي والاجتماعي ويُقدمان في مكان مفتوح، ويرى المؤلف أن (خزندار) قد تجاوز حين سمح بأن يوفر لهذين الشكلين المقومات الأساسية التي يحتاجها في رأيه أي تعبير درامي وخاصة منها الفعل والفكر، وأن الجمهور يتفاعل مع التعازي ومع خيال الظل، وألح على ضرورة توفير سمة المعاصرة في التعبير المسرحي العربي فبدا ممزقا بين أمرين تحقيقهما معا غير يسير.. لأنه ألح على ضرورة أن تكون المواد التراثية حية عند الناس، ولعل هذه النقطة هي التي جعلته لا يدعو إلى التخلي عن الأشكال التعبيرية التراثية الأيلة إلى الزوال، ويدعو إلى توظيف ما هو أساسي فيها لبناء التعبير الدرامي المنشود دون أن يضبط بوضوح بين ما هو أساسي وما هو غير ذلك في مقتضيات الفرحة ومقومات الإبداع المسرحي.. لكنه جسد ذلك في عناصر (أربعة) تكون متناغمة مع خصائص المتفرج العربي، وتمثلت هذه العناصر في (المكان المسرحي)، و(الجمهور) و(التنشيط، والممثلين) و(الموضوع)، ويرى المؤلف أن الناظر إلى صفات العناصر الثلاثة الأولى أنها تلتقي كلها في عدم الخضوع للمسرح المبني على الطريقة الإيطالية.. إذ أنه ضبط ميزات المكان المسرحي العربي في ثوابت ثلاثة هي: أن يكون حيزا عموما فتجرى المسرحيات في الهواء الطلق، ولا يخضع لتحديدات نهائية، وأن يكون بين القاعة وخشبة المسرح قطعة أي السمات النقبضة للمسرح الغربي وهندسته الإيطالية، وشروطها أن المسرح العربي في تصور (خزندار) في حركته، وأن الجمهور ليس ملزما بطبقتين محددة وقت الفرحة فبإمكانه أن يأكل وقت العرض وقد يشرب، بل إنه لا يتوانى عن المشاركة في الفرحة بتعليق لفظي أو حركي فهو الجمهور العفوي سلوكا ومزاجا، وهو الذي لا يمكن أن يكتفي بدور المتقبل السلبي، وكذلك (الممثلين) بحيث يكون من الصعوبة الفصل بين الممثلين والجمهور وتحويل الممثلين على الارتجال، ويشير (المؤلف) إلى أن (خزندار) خلق وظيفة (المنشط) الذي يعول في المسك بخيوط اللعبة فإلقت انتباه المتفرجين، ويتدخل لتوجيه الممثلين بحكم انبعاثها على الارتجال.. أما العنصر الرابع الذي يتعلق برؤية (خزندار) فيتعلق بالموضوع مستشهدا بمقال (لوي ماسينون) في كتابه «نظرية العلاقات الفنية لدي الشعوب الإسلامية» ١٩٢١ أن الفكر الإسلامي قد رفض التجسيد بالمفهوم الإغريقي الوثني ولكنه لم يرفض صور التجسيد الفني مهما كانت، وتبني كذلك مسألة حرية الإنسان في نظر المسلمين، وأنها مقيدة بالإرادة الإلهية على نقيض النظرة الغربية بعيدا عن



عبد الغني داود



المحورية محاولاً أن يرسم نموذجاً لشخصية كوميدية.. شخصية منغرس في بيئتها من حيث مواصفاتها الخاصة ومن حيث موقعها من المجموعة التي تعيش ضمنها، ومن حيث الوظيفة الاجتماعية، وأن الممثل هو (فرفور) وظاهرة اجتماعية وأنه يري (الفرافير) نتاج طبيعي للمجموعات لا يمكن أن نعيش من غيرهم (فالفرافير) هم ساعات الشعب المضبوطة، وقد أجملها (إدريس) نفسه كي يبرهن أن الساخر مختلف عن الكوميديا ديلاوتي وأن (فرفور) مختلف عن الشخصيات/ الأقتعة التي تميز (الديلاوتي) وأنه يقتصر على (فرفور) وحده، وأن صور التلاقي بين النوعين من الفرحة الشعبية كبير، وتجلي عنده السعي واضحا لإقامة النموذج الأخر أي (النموذج المضاد).

أما الوجه الثاني في تحقيق العمق المفقود وبناء النموذج الأخر والذي يختلف عن السابق من ظواهر التعبير التراثية ينتجها ولا يكتفي بإحصاء مجموعة من المواصفات المميزة للفرحة والمتفرج العربي نجدها عند (سلمان قطاية) في استعراضه للظواهر التراثية فيسوقها في قائمة من الأوامر والنواهي، ولا يقتصر الأمر على حصر عدد من المشاكل تقف دون انتشار هذا الفن بين العرب في تحقيق العمق المفقود وبناء النموذج المتطلع إلى الشمول واقتراح حلول لهذه المشاكل مثلما ذهب إلى ذلك (توفيق الحكيم) في ما ذيل به مسرحية «الصفقة» مثلا، وأنه حصر المسألة في أربع مشكلات هي مشكلة اللغة ويقترح لغة تجمع بين خصائص الدارجة عند النطق والعربية عند الكتابة، ومشكلة المسرح ويقصد بها المكان ويقترح عدم التقيد بالشكل المعماري للمسرح نظرا لعدم توفر هذه المسارح في مصر والبلاد العربية بعدد كاف، ومشكلة الأداء ويعتبر أن الأداء الواقعي هو الحل لبناء مسرح مقنع، ومشكلة الجمهور والفولكلور. ويقترح لها العمل على إيجاد مسرحية يمكن أن يشاهدها الجمهور على اختلاف درجاته الثقافية وكل ذلك يندرج ضمن استدرج الجمهور العربي إلى هذا الفن.. بينما يسعى (سلمان قطاية) إلى استقراء مجالات الموروث سعيًا وراء الوقوف عما يمكن أن يمثل العمق المفقود للممارسة العربية لهذا الفن، ويعمل على التأليف بين ما يقف عليه من استنتاجات تخص المواصفات المميزة للفرحة والمتفرج العربيين تأليفاً يرتسم من ورائه مسلك التأصيل الإبداعي مسلكا متطلعا إلى تغطية الفعل المسرحي في شموله وضمان تمييزه عن مسالك الإبداع الغربي، وتتجلي في (العينتين) اللتين يعرضهما تنويحتان اثنتان لهذا الوجه في تحقيق العمق المفقود وبناء النموذج المضاد المتطلع إلى الشمول، وأولى هاتين العينين

الأول: يقف فيه أصحاب المسرح (البرجوازي) الذين يخدعون الجماهير عن قضاياها (هكذا) وعن صراعه (هكذا) مع الاستغلال والاحتلال، ويضم هذا القسم مجموعة ضخمة تبدأ من تجار المسرح، وينتهي بأصحاب المسرح (الطليعي) مروراً بالمسرح الذي يدعي إنه إنساني.. والثاني يقف فيه الذين يريدون لهذه الأمة أن تسير في طريق الاشتراكية، وأن تحدد بنفسها هويتها، وهو ينطلق من الواقع دراسة وتحليلًا، ويقدمه إلى الجمهور ليحرضه ويعلمه وهو لذلك مضطر إلى إيجاد الأشكال الفنية الملائمة لمضمونه الواقعي التحريضي التعليمي، وبهذه الطريقة وحدها تتضح لمسرحيات تقاليد وأشكال فنية تنشق عن مضمون الواقع الاجتماعي.. وهذه هي الهوية كما في كتابه «المسرح العربي في مواجهة الحياة» ويرى (المؤلف) أنه تكاد تلتقي كل نصوص الخطاب التأصيلي، وذلك مهما كانت المنطلقات فيها مقارنة حول غايات أساسية عامة تعلن عن السعي إلى تحقيقها من وراء الدعوة إلى التأصيل، وتتمثل في تجاوز حالات التردّي التي يعيشها المسرح بين العرب، والعمل من ناحية، على الارتقاء بالممارسة العربية لهذا الفن غير المرضي على نتائجها من حالة التقليد والاستلاب إلى مستوى الإبداع الفعلي وتحقيق الذات، وفي السعي من ناحية، ثانية إلى بناء صلة أخرى بين الجمهور العربي وإنتاجات هذا الفن التي تتجاوز العلاقة العابرة السائدة لتصبح مثابة العادة الراسخة في حياته والتي تجعل من هذا الفن أداة تعبير عن حاجات فعلية للإنسان العربي، وذلك على اختلاف المنطلقات الفكرية والجمالية.

ويتساءل: فكيف كانت المسالك المقترحة لتحقيقها، وكيف كان التعبير عنها؟

ويحدد (الكاتب) ثلاثة أوجه في محاولات هؤلاء التأصيليين لتحقيق (العمق المفقود) أو بناء النموذج العربي الأخر، ويمثل (الوجه الأول) بمثالين اثنين ينسب أولهما إلى (عز الدين المدني) وينسب الثاني إلى (يوسف إدريس) ولقد اعتمد (الأول) في ما ذهب إليه على أسلوب من أساليب النثر الفني العربي هو (الاستطراد) - خصه بقسم هام من نصه التأصيلي (الأول) كما في «بيان حول استعمال الفضاء المسرحي في هذا الديوان أي في مسرحية «ديوان الزنج» و«ثورة صاحب الحمار» ١٩٨٣ اعتبره الأقرب من ناحية التعبير عن خصوصيات الذهن العربي والأقدر، من ناحية أخرى إذا ما عولج على تحقيق فنية في الكتابة المسرحية عربية تخرج على نماذج الكتابة الغربية وتمتاز عليها (بالمرونة، والحركية، وسهولة التفاعل) ولئن أشار الكاتب إلى أنه لا يذهب إلى حد اعتبار الكتب العربية القديمة قد انفردت وحدها بخصائص هذا الأسلوب، ويستشهد بنموذج آخر من نص «الحمال والبنات» وأنه اكتسب شكلا مسرحيا مبتكرا عن طريق التركيب المرن الحركي والمتفاعل جدا والجدي، فإنه يعتمد على تحديد مواصفات هذه الفنية أي (النموذج) انطلاقا من استعراض معاني (الاستطراد) المتعارف عليها منذ القدم، وفي تداخل الأغراض وتعدد الروايات للحدث الواحد إضافة إلى إدماج التعليقات والتأويلات في متن الروايات ذاتها، وأن نص مسرحية «ديوان الزنج» باعتباره تجسيدا عمليا لهذا الفنية المخصصة.. أما (يوسف إدريس) فقد انطلق من عنصر (السامر) وأنه هو الشخصية

الحدود النهائية لهذه اتجاهات، هو مجبر على اختيار واحد منها أو كلها دون فهم للأرضية التي سيجرب فيها اختياره ودون اعتبار لشروطها ومتطلباتها - كما عند (إدريس) الذي أشار إلى أن نسي مفهوماتنا الأوروبية التي تعلمناها عن (أرسطو وشكسبير) وغيرهما ونقاد المسرح الكبار، وكما ذهب (روجيه عساف) في كتابه «المسرحة .. قناع المدينة» إلى أن تحقيق مسرح مختلف يتطلب شرطا أوليا قوامه في إهمال متعمد لكل ارتباطاتها المسرحية، إلا أن (سعد الله ونوس) يختلف عن أغلبهم ويرفض الانغلاق في قوالب المسرح الغربي والخضوع إلى مقتضياته دون أن يكون لذلك داع مقنع، ويطلب بالمعرفة الدقيقة بتيارات هذا المسرح والتعامل معها نقديا، والطريق الأنجح للانغراس الفعلي في عوالم الجمهور الذي يؤمن للإبداع أصالته المنشودة ويعيد إلى المسرح جماعيته وهو يشبه العمل الجماعي بكيمياء متفاعلة تعطي العناصر فيها أقصى ما لديها.. لكن ذلك لا يعني طمسا لعمل الأفراد داخل المجموعة وتحقيق أعلى درجة من التفاعل بين مختلف أطراف الفرقة، والحوار داخل المجموعة ذاتها، ويلج على منحي الممارسة في فعل التأصيل، وأن المدى السياسي هو الأهم في فعل التأصيل، ولم تكن غايته من ذلك تحقيق هدف جمالي أو تطلع ميتافيزيقي... بل التركيز على التحفيز حتى لا يتحول المسرح إلى أداة تفرغ، وتزيد الوضع القائم رسوخا، ويقرر (المؤلف) أنه بذلك قد تأثر بـ (أرفين بسكانور) و(برتولد برخت) والتي بني عليهما مرتكزاته الأساسية في المسرح السياسي، وأن هناك صلة بينه وبين توجهات (ونوس) ورؤى (بسكانور) في المسرح البروليتاري وأن هذا لا ينافي وجوها من الفروق بينهما.. إذ بدأ تعبير (ونوس) عن انتمائه السياسي تعبيراً ضمناً غير صريح حينما تبني (بسكانور) الفكر الماركسي بشكل صريح وإلحاح .. بينما اقتصر (ونوس) في نصه على الإلحاح على ضرورة الخروج عن المؤسسة المسرحية التقليدية لكنه لم يعتمد في ما حدد من مسالك للتأصيل الإبداعي على تجربة شخصية مكتملة في مجال الممارسة المسرحية المنشودة، ويتساءل (المؤلف): وهل يعني ذلك وقوع (ونوس) في أسر التقليد وهو الباحث عن مسرح عربي أصيل ومتطور؟ لكن هناك ما يؤكد وعيه بما يشهد مقارنته من مزالق الوقوع في التقليد - لذا فقد اجتنب نهائياً استعراض صور وأشكال الممارسة المسرحية، واقتصر على رسم صيرورة الفعل المسرحي وبيان أسس هذه الصيرورة وعلاماتها، ودعا بصراحة إلى ترك الصيغ الجاهزة للمسرح، وألح على ضرورة العمل على تشريك جمهور الطبقات الكادحة، ويرى أن ما يضيء على خطاب (ونوس) انسجاماً أكبر ومصداقية أوضح في هذا المجال هو عدم ربطه تحقيق ممارسة أصيلة للفن المسرحي بشرط الاختلاف مع المسرح الغربي لا لشيء إلا لأنه غربي، وهذا الموقف يُنزل توجهات (ونوس) من ناحية، في إطار عدد من المسرحيين في العالم سعوا ويسعون إلى تحقيق درجة من الجدوى والنجاح لهذا الفن يصبح معها فاعلاً وفعالاً، ويحد من ناحية أخرى مسالك التأصيل الإبداعي التي عددها وكأنها استجابة للدعوة الضمنية التي ضمناها (بسكانور)، ولكنه يلج إلحاحاً خاصاً على ربط خصوصياته الاجتماعية وميزاته الثقافية، وهو ما يؤكد تطلع (ونوس) في خطابه إلى تحقيق صور أخرى من المسرح السياسي التي تختلف عن (بسكانور)، ولكنه لا يريد قطعة تامة معه وهو لا يريد أن يفرض في التجربة المسرحية التي عرفتها الإنسانية، ولا يريد أن يقع في الآن ذاته، تحت وقع الاستلاب الناجم عن فعل التقليد، ويعتبر الانسحاق إلى السعي إلى تحقيق الاختلاف مع الغرب لا لشيء إلا لأنه غرب ليس إلا صورة من صور (الشيوعية) وشكلاً من أشكال الانغلاق لا يقل إساءة إلى الإنسان العربي وثقافته من الانسحاق إلى تقليد فن من الفنون دون وعي بالداعي إليه ولا بغاية منه، وتتجلى ممارسة (الحق في الاختلاف) مشروطة بتنزيلها في إطار الحركة التاريخية التي لا يمكن أن تكون غير مشروطة بتنزيلها في إطار الحركة التاريخية التي لا يمكن أن تكون من غير الانتماء الاجتماعي والثقافي، ومن غير الاندراج ضمن التجربة البشرية.



من الجمهور وأن الوظيفة وظيفية سياسية، وأن دور رجل المسرح في ما يبدع، إنما هو دور سياسي قبل كل شيء، وقد نشأ المسرح حسب تعبيره سياسياً ولا يزال، وحتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة فإنه يعبر عن موقف سياسي، ويؤدي وظيفة سياسية هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية وإلهائهم عن التفكير بأوضاعهم وسبل تغيير هذه الأوضاع، والعمل على تغيير الواقع الاجتماعي في اتجاه صالح هذه الطبقات، (إنما هو وظيفة المسرح المنشود والغاية من ممارسته)، وأما وسائل الفعل المسرحي وإطاره العملي فيمكن تصنيف مجالات تصنيفها إجرائياً إلى ثلاثة: الروابط بينها متينة، وشرطها الانحياز الطبقي بالمواقف الفكرية الناجمة عنه وحميمية، ويتعلق المجال الأول الطبيعي صلة الفنان بالجمهور الذي يتوجه بنتائجته الفنية الآتية ويرتبط الثاني بطرق التعامل مع المسرح العربي، أما الثالث فيتمثل في طبيعة الإطار الذي يتم فيه العمل الإبداعي الفعلي وشرطه، ولقد حدد (ونوس) في إطار بيان مسالك التأصيل الإبداعي الصلة التي على رجل المسرح أن يقيمها مع الجمهور الذي اختار وإليه انحاز، وأقرب ما تكون إلى الصلة القائمة في منظور (انطونيو جرامشي) بين المثقفين العضويين والطبقة الاجتماعية التي إليها ينتمون، والمتجلية في التعبير عن تطلعات هذه الطبقة وتزويده بتجانسها وبوعيتها لوظيفتها الخاصة، وضرورة التحام رجل المسرح بجمهور الطبقات الكادحة، ويؤكد من ناحية أخرى على البحث الجاد عن أسلوب وشكل ولغة ملائمة لا يمكن أن يكون إلا من خلال التجربة العملية الحية والتفاعل اليومي مع (جمهور) هذه الطبقات، وهو لا يتناول (مثلاً) طبيعة التعامل مع المسرح الغربي باعتبارها مسألة نظرية، وإنما يعالجها من حيث صلتها بضرورة الممارسة الإبداعية العلمية، فيبدو البت فيها بمثابة علامة من العلامات الراسمة للمنهج الذي على رجل المسرح أن يسلكه لتحقيق مسرح أصيل ومتطور، ولا ينظر إلى القوالب المسرحية الغربية الجاهزة في تعطيل عملية البحث عن (العلاقة المسرحية) المبنية على تفاعل حقيقي مع الجمهور الذي إليه يتوجه رجال المسرح، إذا ما كانت هذه القوالب الجاهزة مسلماً بها، وأن معالجة هذا الأمر تمر بهرحلتين يمثلان مستويين في النظر، وأن علي الباحث عن مسرح أصيل ومتطور أن يخلص ذهنه قبل كل شيء - من كل التصورات الجاهزة المسبقة لممارسة هذا الفن، ويفتح على الممكن من خلال المعاشية اليومية لجمهور الطبقات الكادحة، ويترك جانبا الصيغ الجاهزة لئلا يعود فيسقط في دوامة

منزلة الإنسان في الكون ويمدى رضاه ورضوخه لهذه المنزلة أو ثورته وتمرده عليها، وأن المحور الرئيسي في المسرح العربي يدور حول مواضيع المسرح العربي المنشود (الإنسان في صلته بنفسه وبالإنسان).

ويتساءل المؤلف عن مدى تحقق هذه المواصفات (للعلم العميق الدرامي المفقود) وما مدى اكتمال النموذج الذي اقترحه، ويعترض المؤلف على رأي (خزندار) و(ماسينون) لأن السمات التي قدمها ليس فيها ما يجعلها خاصة بالعرب دون سواهم فسلوك الجمهور وطبيعة تفاعله مع الفرقة إنما هو سلوك الجمهور الشعبي مهما كانت جنسيته، وكذلك فيما يتعلق بجزء العرض وسمات الممثلين، وأن المسرح الشعبي يملك طاقات كامنة قادرة على إضفاء الحياة على هذا الفن لأشياء ليسا غريبين على المسرح الغربي المتمرد ومدارسه المختلفة حتى في نظريات (بيتر بروك) وكتاب «المساحة الفارغة» وغيره من المجددين.. لكنه يقرر في نقده لدعاة التأصيل بأن (عز الدين المدني) مثلاً لا نكاد نجد صدى (للاستعارة) بشكل صريح، بينما تكاد مسرحية «الرفاير» هي التطبيق اليتيم (للفرفور) التي نادي بها (إدريس) دون بقية أعماله بينما كان (توفيق الحكيم) في قالبه المسرحي 1967، لم يسعي صاحبه إلى تطبيقه على أعماله المسرحية السابقة، ولم يتسع إلى السير على منواله في ما لحق من أعماله، ولا يكاد يختلف عنهما الذي دعا إليه (شريف خزندار) إلى النسج على منوالهما تحقيقاً لتعبير درامي عربي معاصر فلقد انشغل هذا المخرج بالتنشيط والعمق الثقافي في موطنه الجديد (فرنسا) حيث أشرف على خطوط عدد من مؤسسات البث الثقافي نذكر منها (دار ثقافات العالم) بفرنسا، واقتصر عمله الإبداعي على إخراج بعض المسرحيات بين الحين والآخر كما في عرض «الاستثناء والقاعدة» في سوريا، ولا صدى فيها للنموذج المسرحي الذي إليه نظر!!

ويتساءل المؤلف فما السر في ما بدا لنا من العزوف عن السير على منوال النماذج الساعية إلى تحقيق العمق المفقود؟ أهو كامن في هذا العمق المفقود، وفي استقصاء التوفيق بين طبيعته وبين مقتضيات هذا الفن ومستلزماته؟ أم أن السر كامن في فكرة النماذج ذاتها، وينتقل (المؤلف) إلى الوجهة الثانية في حد مشاكل التأصيل الإبداعي، ليري صلته بالسابقة وبأفاق تحقيقها، والتي تتجسد في بيانات مسرح عربي جديد لدي (سعد الله ونوس) الذي ينطلق من أن الفعل المسرحي لا يمكن أن يتم دون متفرجين، وذلك باعتبار المسرح حدثاً اجتماعياً، مما يجعل الكشف عن هذا الجمهور في نظر الكاتب القضية الأولى التي يستحق مواجهتها، لأن تحديد هوية الجمهور وتركيبه الاجتماعي وظروفه الثقافية ومشاكله وصور معاناته هو الذي يحدد لنا بالتالي الأرض التي نعمل عليها، والحدود التي نتحرك فيها، كما أن الخطوة الأولى في تحديد ملامح التعبير المسرحي الملائم لهذا الجمهور الذي لم يعد جمهرة من الأشباح تخفت في عتمة الصالة وجوهها، وأشكالها، والانعكاسات الداخلية على قسماتها، وتوجه (سعد الله ونوس) في تحديد سمات الجمهور العربي المعني بفعل التأصيل ينطلق من نظرة تنبذ (الإطلاعية) و(التجريد)، وتولى الانتماء الاجتماعي والانحياز الطبقي أهمية أساسية فلقد أعلن - من ناحية - أن الجمهور الذي يعنيه هو الجمهور المنتم إلى الطبقات الكادحة، ولكنه رأى من ناحية أخرى، لزاماً عليه أن يشير إلى أن المقصود من ذلك إنما هو معناه العميق لا الإدعائي.. إذ لا يكفي أن يصرح المسرحي أنه يتوجه إلى الطبقات الكادحة فتحديد الجمهور ليس لفظاً للاستهلاك ولا شعاراً للتظاهر والنفاق الفكري (هكذا) والسياسي (هكذا).. بل هو عمل وسلوك أي أن الغاية هي العمل على توعية الجمهور بالواقع والمصير والتحرير على تغييره، وأن المسرح المنشود هو أن يُعلم ويُحفز متفرجيه.. مسرح يخلق ويضيف المتفرج احتقاناً وبهيمته لمباشرة تغيير (القدر) وأنه يسعي إلى حركة مسرحية تتعلم من جمهورها وتعلمه، وإلى تنمية الوعي وتعميق إدراك الناس لمشاكلهم، والسعي إلى تجربة مسرح شعبي ملتحم بالناس، وعن شكل أصيل ومجدٍ للاتصال.. بدءاً



# مسرح اللاجئين

## الميلودراما وفقدان الحداثة (٢-٢)



تأليف: ماثيو باكلي  
ترجمة: أحمد عبد الفتاح



إن تحديد طبيعة هذا التأثير، بمجرد أن ندرك أهداف وضرورات تأكيدات الميلودراما المبكرة والمثيرة وعلاقتها الوثيقة بحساسية الجمهور المعاصر المؤلمة، ليس بالأمر الصعب، لكنه يعتمد بشكل حاسم على اعتراف ما بالطريقة المحددة التي تعرفنا من خلالها على إغراءات النوع العاطفية والمثيرة في تقنية جمالية متماسكة . وربما الصورة الأجدر بالملاحظة لهذا التطور الشكلي المبكر، والتي أشارت إليه مسرحيات بكسيريكورت المبكرة رغم أنها ظاهرة بوضوح في مسرحية هولكروفت وتطورت بقوة علي مسارح لندن، هو التجريد السريع لتشكيل الثورة التاريخي للفعل - وهو مسار خاص ومحاصر للأزمات - في سلسلة جمالية منهجية تسترشد بمنطق متتابع لتكثيف وتسريع الصدمة المؤلمة . وقد أسفر هذا التجريد عن نمط دينامي، قابل للامتداد بلا حدود، وقابل للضغط والتمدد الكبير، وقابل للتكيف مع سرديات وسياقات أكثر تنوعا وتنظيما، ورغم بدت في وقت مبكر، من خلال ما وصفته كارولين ويليامز Carolyn Williams، في مناقشة الميلودراما الفيكتورية، بأنها حركة متذبذبة بين اللحظات الاستيعابية والانطوائية والتطابق العاطفي والمشاهد المذهلة المنبثقة عن العنف الصادم .

وقد بلغ تطور هذه النزعة الجمالية التي يمكن فهمها علي أنها علامة أساسية للطابع الشكلي الحديث للميلودراما، التي وصلت إلى لحظتها المحتملة ذات الكثافة الأكبر في عشرينيات القرن الثامن عشر عندما اقترب هذا النوع من الحياة الأسرية والشعبية ووصل تأثيره وبنائه إلى إيقاعات وسرعة العالم الصناعي المدني. ورغم ذلك، يتضح ظهورها قبل ذلك بكثير، في تكوين السرد الأساسي للميلودراما والتقاليد المسرحية، من اعتمادها السريع السائد علي اللوحات المذهلة للمجتمع المثالي والأفعال الأولية للعنف المقتحم، وخضوعها النموذجي الفوري المتسارع، والتبادل الإيقاعي بين مشاهد الانهيار والاستعادة، والهروب واللجوء، والرعب والكوميديا، وفقدان المنفي والعدالة التصالحية. ويتضح تكوينها أيضا في التطور المبكر للشخصية الميلودرامية، ولاسيما ذات الطابع الشرير، حيث يؤدي تقديم أنواع الشخصيات النموذجية اجتماعيا ولكنها مشحونة مرجعيا، ومجازيا بشكل أكبر من شحنها رمزيا، إلى إنشاء شخصيات مجردة ومستقطبة ومكثفة ومتعاطفة وكارهة - الشخصيات التي تحمل مجموعة متنوعة من المحفزات العاطفية لردود الفعل هذه. فقد كانت هذه التطورات التحولية مدفوعة ومحددة بشكل تدريجي من خلال الأعمال الإبداعية الفردية، علي الرغم من عدم وجود تاريخ رسمي مناسب للميلودراما المبكرة، فلم يتطلب الأمر سوى إلقاء نظرة علي تاريخ المسرح لتحديد بعض المسرحيات والعروض الأكثر تأثيرا وإبداعا. ففي هذه المسرحيات والعروض نجد رغم ذلك تاريخا لا يزال غير مميز لدمج الميلودراما التدريجي للفعل الدرامي وتطور طاقاته من أجل الصدمة الضاغطة والعرض المستوعب المكثف، علي نحو متزايد القوة، والاستغلال المنهجي للحالات العاطفية غير المستقرة التي قدمتها هذه التقنيات . وأحد هذه الأعمال هي مسرحية ويليام باريمور William Barrymore «فارس الدم الأحمر» عام ١٨١٠، والتي تقدم مثلا طيبا لما تم انجازه في هذه المجالات في أول عقد كامل لازدهار الميلودراما .

### مسرحية ويليام باريمور « الفارس الأحمر»

أول ميلودراما رائعة لمسرح أستلي للفروسية، هي مسرحية باريمور التي استمرت لمدة ١٧٥ ليلة بشكل غير مسبوق، وحقت لمنهجها في العرض الأول ثمانية عشرة ألف جنيه.

وقد كان من المنتبأ به أن تكون تقليدية، بحبكة مستمدة بأجزاء متساوية من مسرحية شيللر «اللصوص Die Rauber» ومسرحية شكسبير «مكيال بمكيال Measure for Measure» في إطار مقتبس لكي تركز الميلودراما علي الحياة الأسرية المنهارة والأخطار الرومانسية، وتحكي قصة جهود السير رولاند الشريفة لفرض نفسه علي السيدة إيزابيلا زوجة أخيه الأكبر الدوق أفونسو الذي كان مسافرا في حملة صليبية (وقد عاد الآن متنكرا). وعلي الرغم من أجواء القلق التي سادت إنتاج مسرحية «فارس الدم الأحمر»، فقد كانت مليئة بالحيوية - في ذروة صعود بونابرت، عندما لم تكن المخاوف من الغزو الفرنسي والتخيلات وعنف الفوضى الشعبية نشيطين فحسب، بل كانا شديدين، بالتالي كانت لحظة المخاوف والأوهام من الاستيلاء غير الشرعي والزواج القسري والاعتصاب في غياب الأزواج والآباء، من بين جميع الجنود والرجال المرعبين، حقيقة تماما - أكثر من مجرد نجاح مدوي. وكان أيضا من الواضح جدا أنه عمل شكلي ومسرحي قوي، استغل الإمكانيات المذهلة لمسرح أستلي لإنتاج دراما مثيرة ذات قوة وسرعة وشدة غير مسبوقين - بطريقة تتوافق بشكل واضح مع تطور تلك الحرب المذهلة. وبإعادة إحيائها وتذكرها في النصف قرن التالي، وبعد فترة من استدعائها باعتبارها لحظة افتتاحية لأجل أيام ازدهار مسرح أستلي الشعبي، ظل هذا العمل لعقود من الزمن مثلا لأدراك الميلودراما المبكر لقدرة الشكل الهائلة علي تحقيق المتعة والإثارة . وفي عام ١٨٣٠، قدم جورج دانيال (George Daniel) طبعة كمبرلاند من مسرحية ميلنر H.M. Milner «ماسانيلو Masaniello» وهي ميلودراما ذات طابع مميز، مثلت خروج صارما عن فترة تطور النموذج الأولي، من خلال التذكير بالحنين الواضح لأيام الشباب عندما توفي عدد من الجمهور المتحمس في مسرح أستلي في ليلة طويلة مليئة بالحيوية وتركوا فجوة في عرض «فارس الدم الأحمر» .

لم يكن صعبا توقع المنهج الدرامي الذي قدم ردود الأفعال هذه، لأن مسرحية باريمور هي من عدة نواح عمل درامي صارم ومتطرف، وقد تم تحريك آليات قوته بكاملها منذ البداية. يرتفع الستار ليكشف واد

خشبي صغير، وبداخله لوحة للشوق الرعوي تناسب عصرها، تجلس الأم علي مقعد ريفي تحت شجرة بلوط ذابلة، وأكاليل الحزن تلف رأس ابنها. بجانبها خادمة شابة غارقة في خطاب غرامي قوي. «عهد الحب الحلو»، تندب الأم للصبي في السطر الافتتاحي، «أقبل قبلة الأم! للأسف هذا كل ما تبقي لتمنحه». في الوسائط المتطرفة، يمكننا أن نقول، وصورة الجذب التي يربئ لها مع جاذبية واضحة للمشاهدين المهتمين بالغزو، وقد خرج رجالهم للحرب ولكن الصورة حطمت اللحظة التالية أيضا من خلال التنبيه، واقتحام أقصى خوف متخيل في الواقع: «اضغ!»، الأم تبكي «ما معنى هذه الأصوات القتالية؟ البعيدة يا عزيزتي إياها ودعني أعرف أسوأ قرارات القدر».

عودة إياها سريعة تقريبا، مدفوعة بالذعر والتسرع: «بعيدا .. بعيدا يا سيدتي العزيزة - الأمان ليس هنا». يظهر بعيدا في أعلي التلال مجموعة جياد. تتناول مسرحية «الفارس الأحمر» تراجعنا ! بتشتت انتباه الأم من هذا الذكاء، فتخطف طفلها إلى حضنها، وتندفع تتبعها إياها، يلي هذا التراجع السريع ظهور مجموعة من الجنود علي الجياد وعلي أرجلهم، مع وصول مفاجئ علي خشبة المسرح لحشد كبير من الفلاحين المذعورين عند مدخل الحدود في مجموعات متسلسلة. وبينما تتصاعد الموسيقى، يحتشد الفلاحون في الكواليس بينما تتجمع القوات خلفهم ويندفع الشرير العظيم السير رولاند وهو يرتدي ملابس حمراء بالكامل عبر الجبال علي ظهر حصانه، ويقرب فجأة ويحتل وسط خشبة المسرح بينما يرفع الفلاحون أصواتهم بترنيمه الولاء الرهيب لشهرته وقدرته. وفي اللحظة التي حددها للمطاردة مع ألف علامة لأولئك الذين يجدون السيدة إيزابيلا وابنها ويعيدونها مع ابنها، ومع أنهم يشعرون بالظلم، إلا أنهم سرعان ما يطيعون، ويغنون مع الجوقة أثناء المغادرة : « لأن هذا أمر السير رولاند العظيم / فمن يجرؤ أن يقول لا » .

المشهد مميز في ذاته لسرعته الشديدة وقوته، فهو يتحرك في بضعة لحظات من الاستنباط الاستيعابي للانعكاسات والمشاعر والقلق إلى إدراك مذهب ثم صادم في فعل مذهب للكابوس والأفكار نصف المدروسة. قد يبدو لنا هذا تطورا مبتذلا، ومع ذلك، يجب أن يحمل في نظر الجمهور قوة رنانة بعمق واستحضار أفكارا حقيقية جدا عن حاضرهم ومستقبلهم .

وغم ذلك فان التوحيد الجذري للفعل هو مجرد بداية لتسلسل طويل

والاجتماعي لهذا النوع، حيث يُنظر إلى التطور المتتالي للميلودراما، القوطية والرومانسية والأسرية والاجتماعية والنفسية والإثارة السينمائية، علي أنه تحرك تدريجي نحو الواقعية حيث تضعف قبضة الشخصية الخيالية في هذا النوع علي العقل الشعبي . وإذا تناولنا بجديّة المفهوم الذي يرى أن الميلودراما توظف باعتبارها شكلا تعليميا للتكيف المؤثر، وإنتاجه واستهلاكه التدريجي في تشكيل حساسيات وعواطف جمهورها، فمن الممكن أن يُرى هذا المسار العام بدلا من ذلك باعتباره تكثيف تدريجي ودعم تدريجي لقبضة الميلودراما علي انتشارها العميق والواسع في وعي الجماهير. وبدلا من الإشارة إلى تحول أكبر نحو الواقعية، فقد يُنظر إلى ظهور الميلودراما الأسرية بأنها تغلغل الشكل في عالم أقرب إلى الحياة اليومية والعلاقات بين الشخصية، والميلودراما النفسية كاستيعاب بنيتها الداخلية لمفهوم الهوية الشخصية والخاصة، والميلودراما السينمائية كانعكاس لهيمنة الشكل وصيغ التخوف الإدراكي في نهاية القرن العشرين.

بدلا من اقتراح فك التشابك التدريجي عن الميلودراما، فإن هذا الرأي يعني ضمنا التخلي عن أجزاء أكبر من الخيال لتأثيره، حيث يصبح تأثير تكيفه الفعال راسخا بشكل متزايد، وتصبح الحاجة إلى التأثيرات المثيرة مستمرة، وأكثر داخلية، وارتباطا بالتجديد اللحظي للتجربة الحية . فضلا عن اقتراح إضعاف النوع بمرور الوقت، يشير هذا الرأي إلى دمج الميلودراما في الوعي، مع التمثيل الميلودرامي التدريجي للواقع النفسي والاجتماعي حيث يصبح العاطفي شكلا معياريا للشعور والفكر . ومع وضع هذا الرأي في الاعتبار، فمن الصعب أن نتجنب استنتاج أن التاريخ الطويل للإهمال النقدي للميلودراما، وبمعنى آخر فإن تكوين المفهوم الرومانسي للثقافة الأدبية التي أبعدت الميلودراما من الاعتبارات النقدية الشرعية، يرجع إلى عدم القدرة علي فهم تأثير الشكل بشكل أقل من عدم الرغبة المخيف، فضلا عن عدم الرغبة في الإغراء لأدراك الاعتماد المتزايد، للاعتراف مهدي المشكلة. ومن المفارقات، أن الدليل علي هذه مثل هذه النتيجة ربما يكون أكثر وضوحا مباشرة في سلاسل تقييم الميلودراما النقدي الحديث: جهود روبرت هيلمان وإيريك بنتلي لتقديم الميلودراما ليس فقط كنمط مركزي للوعي الحديث، بل كنمط درامي جوهري، نسخة من التجربة الخالدة، وبالتالي تدل علي وجودها العضوي الطبيعي في الثقافة والفكر.

كانت وجهة نظري هنا جدلية بشكل متعمد، ولكن لا يجب اعتبارها اتهام و حجة لتبني الازدراء التقليدي أو تجاهل هذا النوع مرة أخرى. بل علي العكس، إنها جهد لاقتراح ضرورة استفسار الأسلوب المنتشر الذي شكلت من خلاله الميلودراما الثقافة الحديثة. وفي هذا الصدد، فإنه أيضا جهدا لرزععة مجال الدراما الحديثة. لأنه علي الرغم من الاهتمام بالزيادة الكبيرة في الاهتمام بالميلودراما، إلا أنها تظل شكلا موجود علي هامش مجال الدراما، ويسجل بالكاد في الجهود المبذولة لفهم تاريخ الدراما الحديثة. ورغم ذلك، استمرت الدراما تنظر إلى إسبن والواقعية أو بوشن والطليعة باعتبارها التقاليد باعتبارها تقاليد الأصلية، وبالتالي تحدد الدراما الحديثة بأنه ليست الميلودراما. وبالتأكيد من هذه الملامح الواقعية الطليعية تطورت الدراما في القرن العشرين، ولكن لم يكن أي معيار لهذه التقاليد أي تأثير علي الثقافة الحديثة أكثر من الميلودراما التي حاولوا وحاولنا الهروب منها، وباستمرارية تعريف المجال وفقا لهذه المصطلحات، فإننا فعلنا شيئا أكثر من مجرد تشويه تاريخ الدراما الحديثة: فقد شوهدنا - ويمكنني أن أجادل، بأننا تبرأنا وأنكرنا - الدور الذي لعبته الدراما في الحداثة .

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

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

والانسحاب. فكما توضح مسرحية بارمور، يتحقق التكثيف العاطفي ومؤثرات الصدمة - أي، السرعة والقوة التي تقدم من خلالها - ولكن الدرجة التي تستطيع المسرحية أن تستدعي حركة البندول من جانب إلى آخر، من الانغماس الاستيعابي إلي التنصل من الخوف . ومصطلحات نفسية أدق، فإن ما نجده هو الجمالية التي تستدعي تبادلا مكثفا ومركزا بين ما وصفته تريزا برينان بأنه انتقال الأثر السلبى والإيجابي - فالأول يستتبع التوقع الاستيعابي السلبى لنماذج الطيبة المثالية أو الحب، والأخير يستتبع التنبى الدفاعي للعواطف العدائية أو المتناقضة والأحكام، والاستئثار وكتب المشاعر العاطفية باعتبارها مؤثرات سلبية مثل الكراهية أو الخوف منعكسة أو ملقاة إلى الخارج، بسهولة علي آخرين، من خلال الفعل الغاضب وغالبا العنف - ينتج تكرار الكل تأثيرا قويا من التسلية، أو مواجهة استجابة الجمهور العاطفية والمثيرة. هذه القراءة تقلب كثيرا من الافتراضات التقليدية للميلودراما رأسا علي عقب. وربما الأكثر وضوحا، أنها توحي بأن مفاهيم الميلودراما - التي ما زالت شائعة اليوم- باعتبار أنها زائفة عاطفيا، وأنها دراما غير واقعية، مليئة بالشخصيات التي تفتقر إلى الاهتمام النفسي، وتميز بأنها تقاليد مبتذلة ومضحكة، ولا يصدقها سوى السذج وتمثل خطأ فادحا في الفهم. بل علي العكس من ذلك، يبدو في هذا الضوء أقرب إلى التعبيرية الحسية، إنها دراما مؤلمة عاطفيا وحاسمة نفسيا، ومبنية وفقا للتقاليد التي تتطابق مع الأنماط المستقرة للاستجابة المؤثرة، وتساعد علي ابتكارها وتعزيرها، وذات مصداقية بالنسبة لأولئك الذين كانت تجارب العنف والتفكك أكثر استدامة. وقد كان إيريك بنتلي ومايكل بوث علي صواب في وصفهما للشكل بأنه «النزعة الطبيعية لحياة الحلم»، ولكن توصيفهما خطأ التمييز باقتراحهما أن عالم حلم الميلودراما هو العالم الأفضل الذي يقدم العزاء أو الإيمان التعويضي ورعاية الرؤى أو استعادة المجتمع الأخلاقي لمن وقعوا ضحية الواقع العدائي الحديث. بل بالعكس، كما لاحظ عدد من النقاد بحلول عام ١٩٣٠، أن الإطار الأخلاقي للميلودراما الذي بدا أنه أكثر عناصر الشكل زيفا، وسادت ادعاءاته في وقت مبكر وطغي عليها ميل هذا النوع لتقديم رؤية كاسوبية لعالم يتسم بالسلبية العاجزة والخسارة الكارثية ضد العنف، التي يتم التلاعب بها بشكل أكثر فعالية من جانب أولئك الذين يتجاهلون الاعتماد علي المجتمع في السعي الدؤوب لأنانية الربح . فإذا بدا أن البنية الأخلاقية تقدم رؤية مواساة، فإن بنيتها العاطفية تعزز بدلا من ذلك المنظور المضاد، وتشجع وتعزز العمليات الطفولية للانسحاب الدفاعي، وإسقاط العنف، وتخفيف القدرة علي تشكيل العلاقات العاطفية الحميمة في مواقف أقل تكلفة، وتقوي مشاعر الاغتراب الشرعية الإيذاء، وتبديل استهلاك الوهم الحسي السلبى من أجل أداء أكثر تعقيدا والأداء الذي يتطلب تحديد الهوية واعمل الجماعي .

### تشبث الميلودراما بالوعي الجماهيري

تقلب هذه القراءة أيضا المفاهيم التقليدية للتاريخ الشكلي



من ثلاثة مشهد يكرر دينامية التآرجح السريع للأول ويضعافها : في المشهد الثاني «في غابة كثيفة» نجد إيزابيلا تحمل تمسك ابنها مرة أخرى في لوحة رعوية أسرة (وإن كانت بدائية) وهي الآن ليست في حالة حزن وحب، ولكنها في بأس محموم ومشتتة، وهي تبكي «أيا ولدي» . «إلى أين نظير؟» يطمئنه الطفل، فعقله البريء مازال رائقا، وقد أصبح صوته الآن أكثر تأثرا بالخوف المثير للشفقة «داخل الكهف يا أمي حيث لن يفكر عمي القاسي أن يبحث فيه». وفي أعقاب كلماته، تدخل أيما مرة أخرى في حالة انزعاج، ولكن من تهديد أقرب بكثير وغي مرئي: «ابتعدني يا سيدتي العزيزة ! نحن مطاردون - اصغ أسمع خطأ - ابتعدني .. ابتعدني!». وفي لحظة يبدأ المشهد الثالث في الكهف مع لوحة أخرى طبيعية وأكثر بدائية لازابيل وابنها، جالسين في المنتصف يملؤهما الرعب لدرجة انهما «لا يستطيعان التماسك». وعلي جزء جانبي من الصخرة، هناك نقش يشير إلى محتئهما مقدا: «في هذا الانسحاب البائس سعت زوجة ألفونسو وطفله إلى ملاذ من محاكمة الفارس الأحمر. الآن تدفع الأم طفلها إلى صدرها في فزع وعجز «تغطي وجهه بالدموع» و«ويبدو الطفل مثيرا للشفقة في وجهها»، ويعزبها بسداجة: «لا تبكي يا أمي العزيزة! فان السماء لن تدع عمي يؤذينا. فتجيبه «الجميل البريء»، «هناك أملنا الوحيد. قوة الله تعالى! الذي يعرف أمنيتنا، سوف يهيني رؤية ألفونسو ثانية!».

لا بد أن الرصاصة التي أنهت المسرحية قد هزت الجمهور بشكل ما لكي يعودوا إلى حاضرهم، لأن البندقية بين السيوف تجعل الفرسان يبدون وكأنهم حلم، ولكن لا بد أنها اكتسبت قوة نتيجة لذلك، لأن تضميناتها أكثر من تحد مزعج . فمن بين العناصر البارزة في هذه البنية، التي يمكن أن تصل إلى تشخيص أكثر الأعمال إثارة في هذا النوع، هي بالتالي تعزيز الفكر والرعب. ففي مفارقة حادة مع الإطار الأخلاقي التعويضي الذي تتسم به مسرحية بكسيريكورت، فإن الحدث الدرامي في مسرحية بارمور يقدم العالم الذي تكون فيه الفضيلة محمية بالاستخدام الحاسم لقوة القتل - حيث يتم ضمان سلامة الوطن من خلال أعمال الحرب المستمرة، من أجل فهم شروط اللحظة السباقية للمسرحية . وهذه النقلة، التي تميز بالشروط الصارخة اقتباس الميلودراما من منظور نوع تعليمي محافظ من الاستعادة الاجتماعية في المقام الأول، إلى نوع متشدد ومثير للسلطة الإمبريالية، يمكن أن تفتح الباب لعقود من الشوفونية وأعمال كره الأجانب، وكلها تحت علي مخاوف مماثلة من عالم الحب الثنائي، والنظام المحاصر والمهدد بالكراهية والقسوة والفوضى غير المنطقية .

### التكثيف العاطفي:

ربما يكون الجانب الأكثر إثارة للاهتمام في هذه البنية الجمالية المتذبذبة، مع ذلك، ليس سيكولوجيتها الدينامية الضمنية التي فرضتها، ولا البنية المستقطبة للحدث والنضال، ولكن الدينامية النفسية التي فرضتها وعززتها وأنتجتها - وهي عملية انغماس عاطفي وتباعد غير مستقرة يدعو بالتناوب إلى الارتباط الودي الذي يحفز الرفض الدفاعي



# العباسة

## تدق ناقوس الإبداع



❖ روية عبد الباسط

العباسة الشاعرة أخت هارون الرشيد ونكبة البرامكة من القصص الدرامية التاريخية، أثارت شهية عزيز أباطة ليكتبها عام ١٩٤٧، ويحصل بسبب عرضها على الباشاوية، ثم تمر الأيام والشهور والأعوام الطوال حتى يأتي الكاتب المسرحي والشاعر محمود حسن ليكتب لنا مرة أخرى عن العباسة وعن نكبة البرامكة، ولكن من خلال وجهة نظره هو ورؤيته للعباسة ولنكبة البرامكة، في مسرحية شعرية استلهم فيها التراث من حيث وجود الحادثة بالفعل والأشخاص، ومن ثم قدم لنا نصاً، مسرحياً، مبدعاً، وعصرياً، يتماشى مع متطلبات العصر الحديث.

ركز عزيز أباطة في مسرحية العباسة على تفاصيل تاريخية خاصة بحادثة نكبة البرامكة، هنا كان البطل هو الحدث الفعلي وهو نكبة البرامكة، أما محمود حسن فقد ركز في مسرحيته العباسة على العباسة نفسها وما وقع عليها من ظلم من هارون الرشيد هي وزوجها جعفر، هنا عند محمود حسن كانت العباسة هي البطل الرئيسي للمسرحية الشعرية «العباسة». «العباسة» ملحمة شعرية أهدانا إياها الشاعر الكبير محمود حسن في ليلة ساحرة من ليالي القاهرة المعز، حيث التاريخ والتراث حالة درامية فريدة من نوعها جمعت بين الفن والأدب والجمال لتلحق بنا في سماء الإبداع لتزى حدثاً فنياً جمع بين الرقي والأصالة والمعاصرة، أثناء المشاهدة تذكرت مقولة مهمة هي إذا أردت أن تعرف ثقافة شعب فاطلع على مسرحه.. فعلاً، في العباسة تحقق المعنى وتحققت العبارة.

كما ظهر من خلال قراءة النص المسرحي الشعري «العباسة» عمق ثقافة الكاتب المسرحي الكبير الشاعر محمود حسن التي تنوعت مجالاتها في عدة اتجاهات منها التاريخ والتراث وعلم النفس وغيرها من المجالات العلمية والأدبية. اعتمدت «العباسة» على حبكة قوية جمعت كل مواقفها في عقد من اللؤلؤ الثمين، أما الصراع فكان متعدد الأشكال، حيث وجدنا صراعاً داخل النفس، وصراعاً داخل الأسرة، وصراعاً على الملك، وصراعاً مع القيم والأخلاق العريضة الخالدة، ظهر ذلك في صراعات هارون والعباسة وجعفر وصاحب السيف المسنون السيف.

حالة درامية فريدة من نوعها جمعت بين الرقي والعراقة والأصالة، تعددت المشاهد والصور في نسيج من الحرير حاكه الكاتب والشاعر الكبير محمود حسن بذكاء يسبح في

عقل وقلب القارئ أو المشاهد ليحقق نظرية التطهير التي حكى لنا عنها أرسطو حيث قال إن المسرح يظهر القلب والعقل والروح. العباسة جمعت بين الشرق والغرب قديم الزمان وحديث اليوم لتقدم لنا مجموعة من القيم والمبادئ الأخلاقية التي نرغب أن تعود بها الحياة إلى سابق عهدها، حيث الأخلاق هي المعيار لنجاح كل العلاقات، علاقة الأخ باخته؛ هارون والعباسة، علاقة صاحب بصاحبه؛ هارون وجعفر. كما أشارت العباسة أن البعد عن القيم والمبادئ الأخلاقية هو السبب الرئيسي في هدم كل العلاقات. كان الصراع النفسي لدى هارون على رغبته في الاحتفاظ بالملك، شديداً جداً لدرجة أنه خسر أخته العباسة وخسر صديقه، ولكنه لم يستطع أن يضع الملك على المحك فاختار أن يخسر كل شيء حتى يحتفظ بالملك.

ظهر ذلك في كلماته لجعفر: أبكيك، نعم.. والله نعم، فأكون القاتل والنائح، لكن لا أملك أن أعفو، لا يمكن يا جعفر أن يغفر عرشي أو أن يتصالح. غلبة هارون شهوة الملك فخسر كل عزيز، ظهر من خلال النص المسرحي الشعري «العباسة» تمكن الشاعر والكاتب المسرحي الكبير محمود حسن من لغته العربية القوية التي كانت في نفس الوقت أداة لينة طيعة في يده، فنسج القالب الدرامي بكلمات تجمع بين البساطة والرقي، وتحمل من شدة جمالها موسيقى هادئة تخترق أذن السامع أو المشاهد أو القارئ، فتصل إلى القلب والعقل مباشرة.

«العباسة» مسرحية شعرية يعود بنا بها الشاعر والكاتب المسرحي الكبير محمود حسن إلى المسرح الشعري العريق، حيث جمال اللفظ ورقي الهدف وروعة المشهد المسرحي. تمّ تقديم القراءة للنص المسرحي الشعري «العباسة» على مسرح المؤسسة القومية لتنمية المجتمع بالعجوزة، اعتمد العرض المسرحي على تقنية المنظر الواحد، حيث تمّ وضع صورة كبيرة لوجه العباسة تضع اليشمك على وجهها فلا يظهر منه غير عينها الساحرتين اللتين تحملان القوة والجمال، وأعطى اليشمك الذي أخفى ملامحها عامل جذب لكل من تقع عيناه على هاتين العينين اللتين يملؤهما السحر والجمال.

تعتبر العباسة الشاعرة العباسية الجميلة أخت هارون الرشيد هي البطلة الحقيقية التي تدور حولها المسرحية الشعرية، من عندها تبدأ الملهاة بحب هارون لها وللوزير جعفر، فيزوجهما ثم يحرمهما اللقاء، فتتحرك العباسة وتعصي أمر هارون الرشيد الأخ والملك، وتلتقي بزوجه وتنجب طفلاً، متحدياً في ذلك كل القواعد الملكية، ثم تتحول الملهاة لمأساة عندما يعلم هارون الرشيد فيقتل جعفر زوجها، وهنا تبدأ المأساة. التزم المخرج والكاتب المسرحي بكل ما جاء بالنص المسرحي، وصحب العمل موسيقى هادئة على العود وأغنيات تمّ نظمها من خلال كلمات النص الشعري «العباسة».



زكي طليمات على خشبة المسرح التونسي

## العلاقات المسرحية والفنية بين مصر وتونس (٢٣)

# معركة صحافية بين أمينة نور الدين وزكي طليمات

راشد، وتخلو مني الذاكرة عن الباقي. وبدأت البروفات لمسرحية شكسبير «تاجر البندقية» وأسند لي دور «بورشيا» وظللنا في هذه البروفات ١٢ يوماً حتى كانت ليلة الافتتاح، ولم يسجل الشباك إيراداً محترماً حتى أن البلدية ألغت الحفلة الثانية. ثم مثلت الرواية أربع حفلات لطلبة المدارس بأجور منخفضة، والسبب في ذلك يعود إلى خطأ ارتكبه المخرج في اختيار هذه المسرحية بالذات بدليل أن أوبريت «ليلة من ألف ليلة» تكتظ كل ليلة بالرواد حتى أن بعض المتفرجين كانوا يقفون بالصالة لعدم وجود مقاعد. ويدعوني الحديث عن هذه الأوبريت إلى القول بأن الموسيقار المصري عبد العزيز محمد استطاع أن ينال احترام المواطنين التونسيين من كافة الطبقات لدمائة أخلاقه وروعة فنه وخاصة أنه كان يدير فرقة أوركسترا مؤلفة من ٢٦ عازفاً، واستطاع أن يمزج بين الألحان الغربية والشرقية في روعة كتبت لهذه الأوبريت الخلود في تونس. وتلعب المرأة دوراً كبيراً في المجال الفني وأذكر السيدة «فتحية خيري» وهي مغنية من الدرجة الأولى. والأنسة «جليلة» التي لعبت دور جليلة في مسرحية «تاجر البندقية» وهناك راشد التي مثلت بنرسا وحفظت كلام خليل مطران رغم أنها لا تعرف العربية لأن ثقافتها فرنسية. والتونسيون يعرفون كل شيء عن مصر

«العقري» مندوب البلدية، والأستاذ محمد الحبيب المحامي، والسيد أنطوان عيد. والأول يمثل البلدية في شئون تشجيع الفنون والثاني يعتبر نصير المسرح الأول فهو رجل ثري يربح كثيراً من مهنة المحاماة ولكنه يصر كل ما ينفق على المسرح. ويمتلك مسرحاً كامل المعدات من مناظر وملابس ونراه دائماً وراء كل حركة مسرحية. والثالث يعتبر القائم على التبادل الفني بين تونس ومصر وبقية الشعوب العربية. والحياة الفنية بتونس متقدمة بالنسبة لعدد سكانها ولعلها الأمة العربية الثانية التي اهتمت بالمسرح وألّفت فرقة حكومية! والأستاذ محمد عبد العزيز العقري وهو في الثانية والخمسين من عمره وتلقى الفنون المسرحية على يدي ميشيل سيمون وقضى ثماني سنوات بباريس في دراسة مستمرة ولقى متاعب كبيرة في حياته، وأخيراً استطاع أن يجد مكانه على رأس هذه الفرقة بعد جهاد شاق طويل. والعقري فنان أصيل أستطيع أن أقول إنه يصل إلى مستوى حسين رياض، وألّفت إليه نظر مخرجي السينما لأنه يعتبر نجم شعوب شمال أفريقيا وعددهم حوالي عشرين مليوناً فلو اشترك في فيلم تأكد إقبال هذه الشعوب عليه في حماس. واذكر من أعضاء الفرقة الأستاذة التيجاني، وتوفيق عبد الله، والمازوني، والسملالي، ويوسف العجمي، والأنسة هناء

سيد علي إسماعيل



مما لا شك فيه أن نجاح زكي طليمات في تونس أوغر صدر بعض المنافسين له في مصر، أو أثار حقد بعض تلاميذه من الجاحدين الذين كانوا سبباً في تركه مصر والسفر إلى تونس! ولعل هذه الفئة من الغيورين والجاحدين تمنوا فشله في تونس؛ ولكنهم أصيبوا بخيبة أمل عندما عاد منتصراً! والسبب أو لآخر وجدنا «فجأة» الفنانة «أمينة نور الدين» - التي شهدت بنفسها نجاح طليمات، وشاركته فيه، وتحدثت عنه - تنقلب عليه وتشكك فيه!!

أول جريدة نشرت لأمينة آراءها هذه كانت «القاهرة» - في أواخر مايو ١٩٥٤ - ومهدت للموضوع بقولها: عادت أمينة نور الدين إلى القاهرة بعد أن قضت في تونس شهرين و١٨ يوماً، وأخيراً عادت من تونس وها هي تحدثنا عن رحلتها، قائلة: قبل أن أسافر إلى تونس، وكان في استقبالني بالمطار الأستاذ





زكي طليمات بين عبد العزيز العقري والأديب أحمد خير الدين في مطار تونس

الانتقاص من الجهد الذي بذلته أخيراً للارتقاء بالمشرح التونسي العربي. في حين أن هذا المجهود قد أعطى نتاجه واعترفت به الدولة التونسية وباركته، وشادت بأثره صحافتها، واعتبرته بلدية تونس، الأساس الأول لفرقتها القومية التونسية! وأعجب العجب أن يكون وجه انتقامها ادعاء بأن مسرحية تاجر البندقية التي افتتحت بها موسم التمثيل مع الممثلين التونسيين، لم تنجح من الناحية المادية، وقد كنت أحسب أن السيدة المذكورة تعلق النجاح الأدبي على النجاح المادي في شئون المسرح، ولا سيما في المجال الذي كنا له، وهو تأدية رسالة للفن المصري في القطر العربي الشقيق تونس، وفي موقف ليس للنجاح المادي فيه حساب أو مقام؟ لقد أفتت السيدة فيما لا تعرف، وقررت ما لا تدري، وحاسبتني بمنطق القرش والمليم، وكأنني أعمل فرقة تمثيلية يديرها شخص اعتاد أن يختصب حقوق العاملين معه بدعوى أن مسرحيات الفرقة وإن نجحت فنياً، فإن شبك التذاكر لم ينجح مادياً؟ وإلى القارئ بعض ما ينقص زعم الزاعمة. أولاً: قدمت مسرحية تاجر البندقية خمس

العربية والموسيقى الشرقية بشكل لم يسبق له مثيل. كم أحب أن يستمع مواطني إلى هذه الألحان السماوية الرائعة! ولقد تعرفت هناك على عدد كبير من الفنانين والفنانات أذكر منهم: السيدة «فتحية خيري» المغنية التي وهبها الله جمالاً في الخلق والخلق، والسيدة «شافية رشدي» المغنية الكبيرة التي بلغت مستوى فنياً لا يجارى. والأنسة «هنا راشد» التي قامت بدور نبريسا في «تاجر البندقية»، والسيدة «جليلة» التي قامت بدور «جيسيك» في نفس المسرحية. أما الفنانون فاذكر منهم الأساتذة: التيجاني، والمازوني، ويوسف الحجى، وتوفيق عبد الله، والسملالي.

### زكي طليمات يرد

لم يقف زكي طليمات مكتوف الأيدي أمام كلام أمينة، فكتب رداً في مجلة «الجيل الجديد»، نشرته تحت عنوان «معركة بين أمينة نور الدين وزكي طليمات»، قال فيه: أعجب للسيدة أمينة نور الدين لماذا هي مشمرة عن ساعد الجد المتواصل في سبيل

ويتشوقون إلى أخبارنا ويكنون لنا كل الحب، بينما نحن لا نعرف عن تونس سوى أقل القليل.

### الهجوم يشتد

لم تكتف «أمينة نور الدين» بما نشرته في جريدة «القاهرة» من هجوم، فأعدت صياغته بأسلوب أشد في حوار لها بمجلة «أهل الفن» عنوانه «أنا عائدة من تونس الخضراء»، قالت فيه: .... ذهبت في اليوم التالي لإجراء البروفة على مسرحية «ابن جلا» التي اتفقت على تمثيلها مع الأستاذ طليمات أثناء وجودنا في مصر، والتي أجرينا عليها بعض بروفات فعلاً قبل سفر الأستاذ. ولكنني فوجئت عندما وجدت أن البروفة على مسرحية «تاجر البندقية». س: وما هو السر في ذلك؟ ج: سل الأستاذ طليمات! وكانت المفاجأة الكبرى أنه تحدد لافتتاح الفرقة يوم ٣ إبريل، مع أي وصلت في أول مارس، ولم يتدرب شباب تونس الذين هم عماد الفرقة القومية سوى ٢٢ يوماً، ومع ذلك أثبتوا أنهم من خير الممثلين. إنني أقارنهم بأكثر شبابنا ثقافة وحباً للفن، وهم لا يقلون بحال من الأحوال عن شباب المسرح الحديث عندنا. أنك إذا تحدثت إلى أحدهم أدهشتك ثقافته الفنية العالية ومعرفته التامة بتاريخ المسرح منذ العصر اليوناني القديم إلى مسرح جان بول سارتر وجان كوكتو. لقد سعدت في تونس مرتين، مرة حينما دأبت الطبيعة الجميلة خيالي وروحي، ومرة حينما خاطبت ثقافة أولئك الشبان عقلي وإداركي. س: وهل نجحت تاجر البندقية هناك؟ ج: كلا مع الأسف، لقد سقطت، وكان سقوطها شنيعاً. س: وما سبب سقوطها في رأيك؟ ج: لا ينكر أحد أن مسرحية «تاجر البندقية» من أقوى المسرحيات العالمية، وأن مؤلفها وليم شكسبير من أشهر المؤلفين الذين لم يجد الزمن بأمثالهم. ولكن للاختيار أهمية كبرى، فموضوع «تاجر البندقية» هذه موضوع عصري يهاجم اليهود وأساليبهم في الحياة وجشعهم بروح مسيحية صرفة. وفي تونس جالية يهودية كبيرة تسيطر على الكثير من مرافق الحياة، ويعيش أفرادها في وفاق مع العرب هناك. لذلك كان من قصر النظر ومن سوء الاختيار أن تقدم هذه المسرحية في تونس، وفي تونس بالذات. ولذلك كانت النتيجة سقوطها وعدم الإقبال على مشاهدتها. لقد تكلف إخراجها حوالي ٨٥٠٠ جنيه لتلقى ذلك المصير المؤلم. ولم ينقذ الموقف أخيراً إلا دعوة طلبة المدارس لمشاهدتها بأسعار مخفضة جداً، وفي بعض الأحيان مجاناً. وإني لتساءل بهذه المناسبة: لماذا يصير الأستاذ طليمات على تمثيل هذه الرواية في كل مكان يحل به، مع أنه مثلها منذ ثلاثين عاماً، ومع أنه أخرج مائة وخمسين رواية بعضها أكثر منها نجاحاً؟ ترى هل يكون السبب هو ما ذكره لي البعض، وهو أن طليمات لم ينجح في تمثيل دور في حياته سوى دور «شيلوك اليهودي»! س: ومن هو أكبر الممثلين التونسيين في الوقت الحاضر؟ ج: هو الأستاذ «محمد عبد العزيز العقري» دون شك. إنني أقف قليلاً عند شخصية الأستاذ العقري، لا لأنه رئيس الفرقة الجديدة، ولا لأنه درس على يد «ميشيل سيمون» .... [جزء ممزق من الأصل] س: وماذا كان نصيب أوبريت «ليلة من ألف ليلة» من نجاح في تونس؟ ج: نجحت نجاحاً رائعاً، ويرجع الفضل في ذلك إلى الأستاذ عبد العزيز محمد الذي أثبت أنه موسيقي عالمي وليس مجرد موسيقي شرقي، لقد وضع ألحان الأوبريت، فوفق في وضعها بين الموسيقى





زكي طليمات في دور اليهودي شيلوك

أية صلة بالمستوى العالي الذي ذهبنا إلى تونس لنؤدي رسالتنا فيه. كذلك لن أتعرض في ردي مطلقاً للتصرفات الشخصية التي وقعت من الأستاذ طليمات خلال الرحلة لأنها أيضاً لا تدخل في نطاق النقد التوجيهي الذي قصدت إليه في كلمتي السابقة. لقد قلت فيها إن التوفيق أخطأنا في اختيار رواية «تاجر البندقية» لأنها تعالج ناحية عنصرية ليست مرغوبة العلاج في تونس بالذات وإن كانت محبوبة العلاج في البلاد العربية الأخرى وهذا حق لا أزال أصر عليه وأنصح به الأستاذ زكي طليمات وغيره من الفنانين الذين ستتاح لهم فرصة الذهاب إلى شمال أفريقيا بوجه عام ودليلي على هذا أننا اضطررنا في إحدى الليالي في تونس أن نلغي حفلة من حفلات تمثيل «تاجر البندقية» لأن الشباب لم يبيع أكثر من ثلاث تذاكر في تلك الليلة مع أن التمثيلية من روائع شكسبير ومع أن المخرج الأستاذ الكبير زكي طليمات! دعاني هذا إلى التساؤل فسألت أهل البلد عن السر في عدم إقبال الجمهور على مسرحيتنا العالمية مع أن بلدية تونس أنفقت أربعمئة جنية على الدعاية لحفلاتنا فكان جواب الجميع أن اختيار رواية تعالج مشكلة عنصرية خاصة بالإسرائيليين لا ترضي عاطفة أهل تونس التي توجد بها جالية إسرائيلية كبيرة تسيطر على معظم الأعمال في تلك البلاد. هذا هو النقد الذي وجهته لأستاذنا الكبير زكي طليمات، وكنت فيه الناقلة الأمينة لعواطف الجمهور هناك ولم أقصد به مطلقاً مهاجمة الأستاذ زكي طليمات ولا النيل منه لأني أعلم أن من أبسط قواعد اللياقة ألا نغسل ملابسنا غير النظيفة أمام الجمهور!!

انتهت المعركة عندما نشرت جريدة «الجمهورية» يوم ١٩٥٤/٦/٢٦ خبراً قالت فيه: «تلقى الأستاذ زكي طليمات أول أمس خطاب شكر من وزير معارف تونس على المجهود الذي بذله من أجل تكوين الفرقة القومية التونسية».



زكي طليمات مع الفنانة فتحية خيرين في تونس

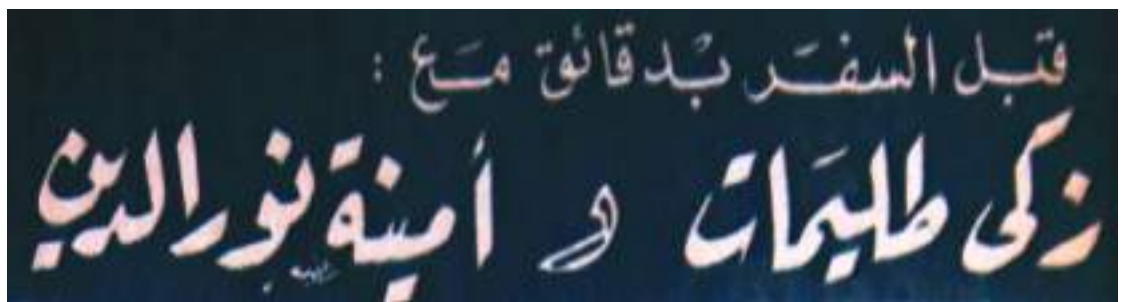
أو أبذل مسرحية بأخرى في حين أنها قد أخذت أجزائها كاملاً من المتعهد؟ أكانت تظن أنها بتمثيل الدور النسائي الأول في «ابن جلا» كانت ستأتي بأكثر مما أتت به في دور «برشيا» في تاجر البندقية، فهي لهذا غاضبة حانقة؟ هذه هي القصة بأكملها، وهي قصة غير مسلية في اعتقادي ولكني اضطررت إلى كتابتها. والآن ألا يحق لي أن أظن - وبعض الظن إثم - إن السيدة أمينة تعمل بوحى المقولة البلدية المعروفة «خدوهم بالسوط قبل ما يربعوكم» أعني أنها تهاجمني في مزاعم وفي غير حق، خوفاً من أن أفتح فمي بقول فيه حق وليس فيه زعم!

تابعت مجلة «الجيل الجديد» المعركة، وزادتها اشتعالاً عندما طالبت أمينة بالرد! وبالفعل ردت أمينة، قائلة: كنت أود أن يتسع صدر الزميل العزيز زكي طليمات لسماع كلمة نقد لم أتعد فيها حدود النقد الفني الذي قصدت منه التوجيه المخلص الذي يرمي إلى الوصول بفن المسرح المصري إلى الكمال في أداء رسالتنا. لهذا لن أتعرض لما ذكره الأستاذ زكي طليمات عن روايات «برغوت أفندي» و«المهرة التي أكلت ذراع زوجها» من أساليب التهكم التي لا تدخل مطلقاً في دائرة التوجيه وليس لها



أمينة نور الدين

مرات وبلغ إيرادها حوالي سبعمئة ألف فرنك أي ما يقرب من سبعمئة جنية مصري على الرغم من أن البلدية، لم تقم بدعاية فعالة لهذه الحفلات كما سجلته الصحف التونسية، وكان من بين هذه الحفلات الخمس واحدة فقط قدمت إلى الطلبة بأسعار خفضت إلى ثلث الأسعار العادية بناء على طلب إدارة التعليم العام، التي قررت أن مشاهدة هذه المسرحية من جانب الطلبة، أمر لازم نظراً لقيمتها الأدبية ولحسن إخراجها، ولما أبداه الممثلون التونسيون فيها من مقدرة ومهارة. جرى كل هذا عن طريق هذه المسرحية التي زعمت السيدة أمينة بأنها سقطت مادياً. ومن الواضح أنه لو صح أن جاءت هذه المسرحية بنصف هذه الإيرادات لما جاز للسيدة المذكورة أن تزعم ما زعمته، لأن تاجر البندقية ليست مسرحية من نوع «برغوت أفندي» و«المهرة التي أكلت ذراع رفيقها»، بل هي لوليم شكسبير وترجمة خليل مطران! ولم نذهب إلى تونس لنضرب أرقاماً قياسية في الإيرادات بل لنقدم فناً رفيعاً غالباً. فأين ما تزعمه السيدة أمينة نور الدين مما أقرره وهو معروف نوهت به صحف تونس كلها؟ ثانياً: اضطررت إلى أن أستبدل بمسرحية تاجر البندقية مسرحية «ابن جلا» بعد أن كان مقرراً أن افتتح بها موسمي بناء على طلب البلدية التي أرادت أن تكون باكورة أعمال الفرقة التونسية مسرحية عالمية معروفة للأوروبيين والتونسيين. ثالثاً: ما دخل السيدة أمينة في أن أغير



من عناوين الصحف