

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

السنة الخامسة عشرة • العدد 755 • الإثنين 14 فبراير 2022

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

معلم الأجيال جلال الشرقاوي
في عيون محبيه

الطيب صديقي..
رائد مسرح الشارع
في المغرب العربي



إشكاليات تأصيل المسرح العربي

«المرحوم والمغامرة»

أولى عروض فرقة السامر للعام الجديد ٢٠٢٢



تعد فرقة السامر أكبر فرقة محترفة بالثقافة الجماهيرية، كما تعد فرقة السامر صاحبة تاريخ كبير في تقديم أعمال التراث الشعبي والكوميديا الشعبية، وهي فرقة لها لانحائها الخاصة حيث إن معظم أعضائها من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية وأقسام المسرح بكلية الآداب، وعن الخطة الجديدة لفرقة السامر لهذا العام قال مدير الفرقة محمد النبوي: تستعد فرقة السامر المسرحية لتقديم عرضين: الأول العرض المسرحي «المرحوم» عن نص «المنتحر» للروسي «نيكولاي اردمان»، العرض بطولة مصطفى منصور، أشرف شكوي، نهال أحمد، محمد النبوي، وفاء زكريا، محمد بطاوي، مخرج منفذ وحيد البديري، أشعار أيمن النمر، ألحان إيهاب حمدي، استعراضات مناضل عنتر، ديكور وملابس شادي قطامش، إعداد محمد كسبان، إخراج حسام عبد العظيم، وتدور أحداث العرض حول «سيمون» الذي يشاع في المدينة عن نيته في الانتحار نتيجة للضغوط النفسية التي يتعرض لها؛ بسبب حالة البطالة التي تجعله يعيش مع زوجته بلا عمل وهي التي تتحمل تكاليف المعيشة ومسئولية المنزل، هذه الإشاعة تدفع بمثلين لطبقات مختلفة من المجتمع سواء من

وكانت وقت ذلك تحمل اسم الفرقة النموذجية حيث كانت تضم العديد من النجوم ومنهم الفنانين حمدي حافظ وفكري أباطة وأحمد زكي وحياء قنديل ويونس شلبي وعلي الغندور وهناك الشوربجي وغيرهم من نجوم السبعينات. أيضا كانت تضم أفضل العناصر المسرحية والمتألقين بالأقاليم المصرية من حيث التمثيل وعمل بها في هذه الفترة عدد كبير من المخرجين منهم عباس أحمد وعبد الرحمن الشافعي وحسن عبد السلام والراحل علي الغندور و ناجي كامل .

سامية سيد

هذا المجتمع لتستطيع هذه الفئات أن تجني مزيدا من المكاسب؛ لأن موت شخص واحد لن يكفيهم. وأضاف النبوي: كما يجري التحضير لبدء عروض العرض المسرحي الثاني (المغامرة) إعداد وإخراج / مراد منبر، عن نص سعد الله ونوس «مغامرة رأس المملوك جابر» وذلك لفرقة السامر المسرحية وقد صرح «المخرج أنه يرفض الاستعانة بالنجوم مكتفيا بنجوم الفرقة . جدير بالذكر أن فرقة السامر فرقة تابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية - برئاسة الفنان أحمد الشافعي- التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٧١ ومقرها مسرح السامر بالعجوزة،

المثقفين أو التجار أو المهتمين أن يذهبوا إليه بحثا عن الانتفاع والاستغلال لمحاولته الانتحار ليطلب كلا منهم أن يكتب سيمون في وصيته أنه انتحر من أجل الدفاع عن قضايا وحقوق الفئة التي ينتمي إليها كل مندوب منهم، حتي يبدأ سيمون في الاقتناع بما أغروه به من حياة طيبة سيجيها بعد موته، وانه سيخلد ويحصل على قيمته الإنسانية التي لم يحصل عليها وهو علي قيد الحياة إضافة إلى الفوائد التي سوف تعم علي أسرته بعد هذا الموت، ليدور الصراع بينهم حول من له الحق من الاستفادة من موت سيمون، وكيف يتقاسمون تجارتهم بهذا الموت، وكيف تنتشر فكرة الانتحار كالوباء في

فرقة فرسان الشرق

تقدم (عنترة) في فبراير

تستعد فرقة (فرسان الشرق للتراث والرقص المعاصر) لتقديم العرض المسرحي (عنترة) تصميم وإخراج كريمة؛ وذلك علي مسرح الجمهورية في الفترة من ١٣ إلى ١٥ من الشهر الحالي في تمام الثامنة مساءً كما يقدم العرض أيام ٢٢ و ٢٣ علي مسرح سيد درويش بدار الأوبرا بالإسكندرية الساعة الثامنة مساءً تفتح الستارة الساعة السابعة مساءً ويتم حجز التذاكر عن طريق Tickets mall



مع تطبيق الإجراءات الاحترازية و الالتزام بارتداء الكمامة وتطبيق التباعد الاجتماعي و ارتداء الملابس المناسبة و عدم التصوير وعدم اصطحاب الأطفال أقل من ٧ سنوات والجلوس في المقعد المخصص فقط بعد استلام التذكرة . يتحدث العرض عن قصة عنترة بن شداد وحبه لعيلة الصراعات التي خاضها ليفوز بها في النهاية في تجربة راقصة فريدة من نوعها عرض «عنترة» تصميم وإخراج: كريمة بدير، تمثيل: أسامة فوزي، دراما محمد زناقي، تصميم الملابس والديكور أنيس إسماعيل، تنفيذ الملابس هالة محمود(ورش دار الأوبرا المصرية)، تنفيذ ديكور أحمد زايد، إضاءة رضا إبراهيم، إعداد موسيقي: احمد الناصر، تحريك عرائس و خيال الظل نورا ترفاوي/عبد الحميد حسني، الراقصين و الاستعراضات فرقة الشرق للتراث و الرقص المعاصر، تصميم دعاية: مصطفى عوض

ندا سعيد

عودة ريا وسكينة

إلى الجريمة من جديد



هذه هي المرة الأولى التي تظهر فيها الفنانة ياسمين رئيس على خشبة المسرح وتؤدي دور «بوسي»، إلى جانب الفنانة دينا الشربيني في دور «لوسي» والفنان محمد أسامة الشهير بأوس أوس في دور «حازم» والفنان بيومي فؤاد الذي يلعب دور «حشمت». المسرحية من تأليف أحمد شاكر ومصطفى حسني، إخراج سامح بسيوني، وإنتاج كلا من أحمد خالد موسى وريون رمسيس، بإشراف فني من هادي الباجوري.

نور وائل

بعد أن باع كل أملاكه لأخيه، وتنازل له عن القصر الذي يعيش فيه، يموت الأب تاركا وراءه ثلاث بنات في فقر مدقع ومفاجيء وهو ما يجعل خطابهن يتخلوا عنهن. فيواجهن شظف العيش في أحد الأحياء الشعبية «درب المهابيل» بعد حياة الغنى والرفاهية. لكن القدر يمنهن فرصة ثانية لحفظ ماء الوجه فيظهر لهن إرث جديد عبارة عن قصر، يقررن تحويله إلى فندق للتعيش من خلاله وينتقل معهن خطيب إحدى البنات لقضاء شهر العسل، فينتهي الأمر بقتله على إثر مشاجرة عنيفة، وبينما يحاولون إخفاء جثته خشية التورط في الجريمة تطرأ لهم فكرة الانتقام من جميع الرجال. هكذا تدور أحداث مسرحية «أحفاد ريا وسكينة» في إطار كوميدي استعراضي مستلهما الشخصيتين الأكثر غموضا في تاريخ الجريمة؛ ريا وسكينة، والتي تعرض ضمن موسم الرياض الترفيهي بالمملكة العربية السعودية ابتداء من التاسع من الشهر الجاري وحتى الثاني عشر منه.

المركز القومي لثقافة الطفل

يشارك بـ ١٨ مسرحية للطفل بمعرض القاهرة الدولي للكتاب



نشاط فني وثقافي مكثف بمعرض القاهرة

الدولى للكتاب فى دورته الـ 53

والفنان أحمد عبد النعيم وورشة «الرسم بالموسيقى» للفنان وائل عوض وورشة «الفيستفساء» للفنانة هانم صبرة ورشة الصلصال للفنانة منى متولى، يوم 4 فبراير أقيم بالحديقة الثقافية حفل توقيع كتاب «سقوط الطائرة» للكاتبة فريدة سعيد والفنان صلاح بيصار وأحمد طلب، كما أقيم ورشة لتدوير المخلفات لذوى الهمم للأستاذة منال منيب، وذلك بمعرض القاهرة الدولي للكتاب، أما يوم 5 فبراير أقيم بالحديقة الثقافية حفل توقيع كتاب «من يشبهنى» للكاتبة

سالى محمود، «الأراجوز» للفنان حمدى مجدى والفنانة ميسرة خيرى وذلك بمعرض القاهرة الدولي للكتاب، أما يوم 3 فبراير أقيم حفل توقيع كتاب «نورسين ومطعم العنزات الثلاث» للكاتب محمود صلاح والفنان جلال الدين بالإضافة إلى ورش فنية وورش حكي كما أقيم اليوم الشهري للمعاق وتضمن ورش لتنمية المهارات وعروض فنية وذلك بالحديقة الثقافية، وفي نفس اليوم بمعرض القاهرة الدولي للكتاب أقيم حفل توقيع كتاب «لعبة وفرحة» للكاتب رجب الصاوى

برنامج حافل خلال شهر فبراير 2022 للمركز القومي لثقافة الطفل والذي يشارك بمعرض القاهرة الدولي للكتاب في نسخته الـ 53 ونظم برنامج متميز لشهر فبراير بعنوان «أحلى أجازة»، حيث تبدأ الفعاليات من يوم 27 يناير وحتى نهاية فبراير الجاري فأقيم يوم 27 يناير حفل توقيع كتاب «دار الجد عدنان» للطالب عبد الرحمن محمد، وأقام الفنان وليد كمال ورشة «تلوين فخار»، كما أقيم سيد فؤاد ورشة «صلصال»، وأقامت منى متولى ورشة «طباعة على القماش»، وأقامت د. هانم صبرة حفل موسيقى لكورال «سلام» للفنان وائل عوض وذلك بمعرض الكتاب القاهرة الدولي للكتاب، كما أقيم بالحديقة الثقافية «اليوم الشهري للأراجوز» وهى عبارة عن عروض فنية وعروض أراجوز والعروض هى «حودايت أراجوزية»، عرض مسرحية «أراجوز وأراجوزنا» وندوة عن فن الأراجوز، وورش فنية ورشة حكي وذلك بالحديقة الثقافية، كما أقيم بمعرض الكتاب حفل توقيع كتاب «لمن هذه العين» للكاتبة ثريا عبد البديع، والفنانة سندس مجدى وأحمد عبد العليم، ورشة «مصر القديمة» أقامتها كلا من شيماء وصفوت، ورشة تدوير مخلفات لذوى الهمم أقامتها منال منيب، عروض الساحر نبيل بركات، وفقرة الأراجوز للفنان إسلام وذلك بمعرض القاهرة الدولي للكتاب.

أما خطة شهر فبراير ورش فنية وورش حكي وعروض أراجوز بالحديقة الثقافية، وأقيم يوم 2 فبراير كلا من صالون «في محبة وطن» أقامه كلا من الكاتب المسرحى أحمد زحام والفنانة رشا منير والدكتور عباس فتح صالح حيث تضمن الصالون مجموعة من الورش الفنية وعروض الأراجوز وأقيم بالحديقة الثقافية، كما أقيم حفل توقيع كتاب «حكاية سندرا» وناقشه كلا من الكاتبة صفاء عبد المنعم الفنان هشام سعيد وأحمد عبد العليم إلى جانب مجموعة من الورش الفنية منها ورشة «عروسة الخيط» تحت إشراف



الأحمر» للشاعر مسعود شومان والفنان جلال الدين كما تقام ورش فنية وحكي وعروض أراجوز بالحديقة الثقافية، كما يقام 16 فبراير صالون في محبة وطن والذي يناقش ندوة بعنوان «الدراما وسلوكيات الوطن» للكاتب شاذلي فرح والكاتب وليد كمال، د. محمد منصور كما تقام مجموعة من الورش الفنية وورش الحكي والأراجوز بالحديقة الثقافية، يقام يوم 17 فبراير حفل توقيع كتاب «فلافيو الفنان» للكاتبة أماني الجندی والفنانة رحاب جمال بالإضافة إلى مجموعة أنشطة ذوى الهمم وهى ورش توعوية وورش فنية وعروض أراجوز بالحديقة الثقافية، يقام يوم 19 فبراير حفل توقيع كتاب «فارس وأمير الحواديث» للكاتب شاذلي فرح والفنانة رشا منير وورش فنية وحكي بالحديقة الثقافية، يوم 20 فبراير يقام ورش فنية وحكي وعروض أراجوز وورش تنمية مهارات وتدريبات كشفية لذوى الهمم بالحديقة الثقافية، يوم 21 فبراير يقام ورش فنية متنوعة وندوة توعوية عن الصحة والتغذية بحديقة الفنون، 22 فبراير يقام صالون ابن الهيثم والذي يضم باقة متنوعة من الورش الفنية وورش الحرفى الصغير وورش فنية وحكي بحديقة الفنون والحديقة الثقافية، الأسبوع الأخير من شهر فبراير 23 فبراير يقام «صالون في محبة وطن» حيث تقام ندوة بعنوان «أغنية الطفل ونبد العنف» للفنان وائل عوض والفنان هشام مصطفى، د. عبد الخالق صلاح، كما تقام مجموعة من الورش الفنية وورش الحكي وعروض أراجوز بالحديقة الثقافية، بينما يقام في 24 فبراير بالحديقة الثقافية ورش فنية وورش حكي وأنشطة متنوعة لذوى الهمم تضم ورش فنية وتوعوية وعروض أراجوز بالحديقة الثقافية، أما يوم 25 فبراير فتقام مجموعة من الورش الفنية والحكي وسهرة غنائية لفريق كورال «سلام» بالإضافة إلى ورش فنية وعروض فنية وعروض أراجوز بالحديقة الثقافية، يوم 26 فبراير تقام مجموعة من الورش الفنية ومنتدى ثقافة الطفل ومجموعة من الأنشطة الفنية والورش لذوى الهمم وحفل غنائى لكورال «سلام» بالحديقة الثقافية للأطفال، 28 فبراير يقام اليوم الشهرى للأراجوز وعروض فنية وعروض «حواديت أراجوزية» وعروض مسرحية «أراجوز وأراجوزتا» كنا تعقد ندوة عن فن الأراجوز بالحديقة الثقافية.

كما صرح الكاتب محمد ناصف رئيس المركز القومي لثقافة الطفل بأن المركز القومي لثقافة الطفل، شارك في معرض القاهرة الدولي للكتاب 53 بـ 18 مسرحية من سلسلة «مسرح الطفل» من إنتاج المركز؛ منها ما أنتجه المركز خلال عام 2019؛ «الأراجوز الكسلان» تأليف السيد فهيم، «حنان في بحر المرجان» تأليف سعيد حجاج، «بكم اكتمل» تأليف هاني قدرى، مسرحيات عام 2020؛ «حبة الرمان» تأليف فاطمة المعدول، «هجرة شجرة» تأليف أحمد زحام، «بانجي بانجي» تأليف عمر صوفي محمد، «حلم جميل» تأليف مصطفى عبد الحميد، «الحمار أبو الأفكار» تأليف وليد كمال، «شهاب الدين والأميرة نسرين» تأليف سمير فوزي، ومسرحيات العام المالي الحالي 2021-2022؛ «سر بني آدم» تأليف د. محمد حسن عبد الله، «مدينة الورق» تأليف عبد الهادي شعلان، «حلم لبيكة» تأليف ناصر العزي، «الغابة العجيبة» تأليف مجدي الحمزاوي، «فارس وأمير الحواديث» تأليف شاذلي فرح، «أرنوب الحبوب» تأليف ماجدة قناوي، «وليد في مملكة الفرعون» تأليف طنطاوي عبد الحميد طنطاوي، «عهد الأسد» تأليف محمد كسبر، «مخزن العرائس» تأليف عزة دياب، والجدير بالذكر أن سلسلة مسرح الطفل أول سلسلة لنصوص مسرح الطفل في مصر يصدرها المركز منذ عام 2019.

رنا رأفت



انتصار عبد المنعم هذا بالإضافة إلى ورش فنية وورش حكي، كما أقيم في نفس اليوم حفل توقيع كتاب «أب ومرهق» للكاتب ثروت فتحى والفنان ماهر دانيال، وأقيمت ندوة عن أدب الطفل في تونس الفيسفء للفنانة هانم صبرة وندوة عن صناعة كتاب الطفل في مصر وتونس للفنانتان سارة الشرفى ورشا منير وذلك بمعرض القاهرة الدولي للكتاب، أما الأحد 6 فبراير أقيمت ورش فنية وورش حكي وأنشطة لذوى الهمم ومنها تدريبات تنمية مهارات تدريبات كشفية ومهارات توعوية للأمهات وعروض أراجوز وذلك بالحديقة الثقافية، يوم 7 فبراير أقيم حفل توقيع كتاب «طائر القمري» للشاعر رمضان إبراهيم والفنانة إيمان حامد بالإضافة إلى ورش فنية وورش حكي وعروض أراجوز وذلك بالحديقة الثقافية، يوم 8 فبراير أقيم صالون ابن الهيثم والذي يضم مجموعة متنوعة

من الورش الفنية وذلك بحديقة الفنون، 9 فبراير أقيم صالون «في محبة الوطن» والذي ناقش محور هاماً بعنوان «مسرح الطفل والانتماء للوطن» للكاتب سعيد حجاج والكاتب يسرى حسان والدكتور أبو بكر سليمان إلى جانب مجموعة من الورش الفنية والعروض وذلك بالحديقة الثقافية، أقيم يوم 10 فبراير مجموعة من الورش الفنية وورش الحكي وورش لذوى الهمم ومنها ورشة الأراجوز وورش توعوية وذلك بالحديقة الثقافية، أما يوم 11 فبراير أقيم مجموعة من الورش الفنية وورش الحكي، كما أقيم حفل توقيع كتاب «حصه موسيقى» إعداد وجرافيك الفنان وائل عوض وسهرة غنائية وطنية لفرقة كورال «سلام» بالحديقة الثقافية، 12 فبراير أقيمت ورش فنية وحكي وعروض للأراجوز بالحديقة الثقافية، بينما يقام يوم 15 فبراير حفل توقيع كتاب «الحذاء

عروض الأراجوز وورش فنية وحكي وتوقيع

كتب بمعرض القاهرة الدولي للكتاب





في حفل توقيع «التجريب في مسرح الثقافة الجماهيرية» بين التوثيق والمناقشة ساهم في توثيق كثير من النماذج المسرحية التي كادت تنسى



أبو العلا سلاموني: أنصف الرموز المنسية التي أضفت للمسرح

الشكر لإدارة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي وعلى رأسها د. جمال ياقوت على إقامة حفل توقيع كتابه ضمن فعاليات المهرجان، و شكر المتحدثين وقال: الأمر الذي أحب أن أضيفه هو أنني ركزت على مفهوم التجريب في المسرح المصري، موضحاً أن التجريب الذي عناه ليس كما قدم في بعض التجارب السلبية، ولكنه كما ظهر في النماذج التي زادت الفن المسرحي رونقا وجمالا. أضاف: عندما نصنع تجريبا لابد أن نبحث أولا عن وسائل التجريب، لأنه ليس مرتبطا بشخص واحد، بل مرتبط ببعض المفاهيم.

وأشار عبد الرازق أبو العلا إلى أن كل التجارب المسرحية التجريبية التي قدمها مسرح الثقافة الجماهيرية ومسرح الفلاحين خصوصا أقيمت قبل الثمانينات، ولكن كل هذه التجارب انتهت برحيل صاحبها المخرج " ثروت سعد" وأشار إلى أن مفهوم مسرح الأماكن المفتوحة يعد جزءا من تلك التجارب التي ذكرها الكتاب، وأكد على أن هناك خطأ كبير في مفهوم التجريب في مسرح الثقافة الجماهيرية في الوقت الحالي. وختم أبو العلا بقوله إن كتاب التجريب في مسرح الثقافة الجماهيرية جمع الكثير من التجارب التي قدمت في السنوات الماضية وضم الكثير من المقالات النقدية حول العروض التجريبية، وقدم خلالها تفسير واضح لكل أشكال التجريب في المسرح. واختتم الحفل بتوقيع الناقد والكتاب أحمد عبد الرازق أبو العلا لكتابه وسط لفيف من فناني و محبي المسرح في مصر والوطن العربي.

شيماء سعيد

التجريب ذلك التاريخ عند فناني المسرح وكتابه ومحببه من عام ٥٨، عندما أقيم مسرح الفلاحين، فهذا المسرح يعد أحد رموز التجريب في مصر، بل أول صور التجريب وأقدمها، وهذا ما تؤكد بعض الوثائق التي احتفظت بها العديد من السنوات. أضاف سلاموني: والإشارة إلى هذا جعل من الكتاب رائدا في مجاله وليس مجرد توثيق كما أطلق عليه.

طرق التجريب في الثمانينات

فيما قدم الكاتب والناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا

عبد الرازق أبو العلا: تعرضت للتجريب بمعناه الإيجابي الذي يسبق ظهور أفكار التجريب



أقيمت بالمجلس الأعلى للثقافة، ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ندوة لمناقشة كتاب «التجريب في مسرح الثقافة الجماهيرية» للكاتب أحمد عبد الرازق أبو العلا، تحدث فيها الناقد د. محمد زعيمة والكاتب محمد أبو العلا سلاموني. بحضور عدد من المسرحيين المصريين والعرب منهم د. سيد على إسماعيل، د. جمال ياقوت، الناقد أحمد خميس، جمال الفيشاوي، الكاتب الصحفي كمال سلطان .

د. محمد زعيمة استهل الندوة بتهنئة الكاتب أحمد عبد الرازق أبو العلا على كتابه مؤكدا على أنه ساهم في توثيق الكثير من النماذج المسرحية التي كادت أن تنقرض، وأشار إلى أن الكتاب قدم صورا تحليلية و رؤى نقدية و تحدث عن مراحل التجريب الماضية التي غزت تاريخ المسرح المصري، وأشار إلى أن أحمد أبو العلا ينفرد بأسلوب كتابي مقنن، يحل كل حركة و كل كلمة وردت في العرض، مؤكدا إن هذا الأمر يصعب على كثيرين، وإن الكاتب أراد أن يصنع لكتابه مذاقا نقديا خاصا.

الكاتب محمد أبو العلا سلاموني أشاد أيضا بجهد الكاتب أحمد عبد الرازق أبو العلا مؤكدا أنه قدم تحفة فنية أثرت رؤيتنا المسرحية، مضيفا: أسعدني أيضا أن الكاتب أتى بدراسات كتابه من قرى ونجوع الأقاليم المصرية، ولم يأت بها من العاصمة كما فعل البعض، وأنه سلط ضوءا ساطعا على المسرح الإقليمي ووثق تاريخ المصري البسيط الذي صنعه الفلاح المصري، كما عرض لأهم الرموز الفقيرة التي أضفت للمسرح. أضاف أيضا: ولذلك يعد كتاب «التجريب في مسرح الثقافة الجماهيرية» حافظا للذاكرة المسرحية التجريبية، وقال من الخطأ أن نؤمن بالتجريب لبنى مهرجان مسرحيا تجريبيا فقط، إنما علينا أن نعمق فكرة التجريب في أنفسنا كمحبين للمسرح، وعلى سبيل المثال لم تظهر فكرة التجريب عندما أنشئ مهرجان المسرح التجريبي عام ٨٨ فقط، إنما سبقت فكرة

«تقنيات الإخراج في المسرح الكنسي المصري في الفترة من ٢٠٠٥ لـ ٢٠١٤ - مهرجان كنائس شبرا الخيمة المسرحي نموذجاً»

رسالة ماجستير للباحث إيهاب صبحي تادرس



تم مناقشة رسالة الماجستير بعنوان « تقنيات الإخراج في المسرح الكنسي المصري في الفترة من ٢٠٠٥ لـ ٢٠١٤ - مهرجان كنائس شبرا الخيمة المسرحي نموذجاً» مقدمة من الباحث إيهاب صبحي تادرس، بكلية الآداب جامعة حلوان، وتضم لجنة المناقشة الدكتورة نبيلة حسن، أستاذ التمثيل والإخراج وعميد المعهد العالي للفنون المسرحية بالإسكندرية (مشرفاً ومقرراً)، والدكتورة دعاء محمود عامر، أستاذة الدراما والنقد بكلية الآداب جامعة الإسكندرية (مناقشة)، والدكتورة رانيا فتح الله، أستاذة التمثيل والإخراج بكلية الآداب جامعة الإسكندرية (مناقشة)، والدكتورة عبير منصور، أستاذة التمثيل والإخراج المساعد بقسم علوم المسرح بكلية الآداب جامعة حلوان (مشرفاً). والتي منحت الباحث من بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط ومعايير أكاديمية درجة الماجستير.

وجاءت رسالة الماجستير الخاصة بالباحثة كالتالي:

من تجربة الباحث الطويلة في المسرح الكنسي وجد لزاماً عليه التعرض لمهمة التوثيق العلمي لهذا الجهد المبذول فيه عبر عقود طويلة، واكتشف الباحث أنه أمام مئات بل ربما آلاف العروض المسرحية الكنسية وعدة مهرجانات، تقصر أي دراسة علمية واحدة عن رصدها وتحليل إنتاجها بدقة، فكان اختيار الباحث لتقنيات الإخراج المسرحي وكيفية توظيفها حسب الرؤية الفنية للمخرج ومدى تطور هذا التوظيف خلال عشر سنوات من ٢٠٠٥ إلى ٢٠١٤، وذلك بعد تحديد مهرجان كنائس شبرا الخيمة المسرحي كنموذج للدراسة.

ثم بدأ الباحث في وضع أسئلة إشكالية البحث ومن أهمها:

١. متسبباً المسرح الكنسي في مصر؟
 ٢. لأى مدى نجح المخرجون في توظيف التقنيات الإخراجية المستخدمة في توصيل رؤيتهم الفنية للعمل؟
 ٣. كيف تطور هذا التوظيف بتراكم الخبرات الإخراجية على مدار السنين؟
 ٤. هل يوجد توظيف لتقنيات إخراجية غير مناسب للرؤية الفنية؟ ما هو؟
 ٥. ما هي المشاكل والتحديات التي تواجه كل العروض أو أغلبها؟
 ٦. ما هي المميزات العامة لعروض العينة البحثية؟
 ٧. هل النصوص مستمدة من الكتاب المقدس أو من سير القديسين فقط أم تتخذها أساساً لمناقشة مشاكل الحياة؟
 ٨. ماذا عن الاستعانة بالعنصر النسائي والمستوى الفني لأدائهن؟
 ٩. ماذا عن استمرار مشاركة المبدعين في دورات تالية بعد تحولهم من الطفولة أو الشباب لمرحلة سنية أكبر؟
 ١٠. التعبير بالجسد وهو من أكثر التقنيات المسرحية تحدياً للجمهور الكنسي المحافظ - في أغلبيته - كيف وظف وكيف تطور؟
 ١١. كيف يتغلب فنانون المسرح الكنسي على مشكلة عدم توفر مسرح مجهز أو ميزانية لإنتاج عروضهم؟
 ١٢. مما تشكل وعى فنانون المسرح الكنسي بتقنيات الإخراج المسرحي واستخداماتها؟
 ١٣. هل شاركت عروض من المسرح الكنسي في مهرجانات مسرحية أو مناسبات وطنية، وما مدى ترحيب الكنيسة بذلك؟
 ١٤. كيف يواجه مخرجوا المسرح الكنسي تحدى نقص العنصر البشري المُدرَّب؟ كمثال، مساعد فني خشبة مسرح.
- وبعدها حدد الباحث المنهج العلمي المناسب له وهو المنهج الوصفي التحليلي، حيث التقى الباحث عدداً من القيادات الكنسية والمؤلفين والمخرجين ومهندسي الديكور لعروض المسرح الكنسي منذ خمسينيات القرن الماضي، كل في مكانه، واستلزم هذا انتقال الباحث لمكتب

القبطية الأرثوذكسية عام ٢٠٠٠ م - لأول مرة في تاريخها «مهرجان الألفية» الكنسي المسرحي بمناسبة مرور ألقى عام على ميلاد السيد المسيح؛ وكلفت الباحث بمسؤولية تشكيل ثلاث لجان محترفة - يكون هو ضمنها - لتقييم عشرات العروض المسرحية القادمة للتنافس على مسرح الأنبار الكاتدرائية المرقسية الكبرى بالعباسية؛ في المسابقة القبطية - التصفيات النهائية - للمهرجان الذي ضم مئات العروض وآلاف المشاركين من كل أنحاء مصر في مستويات المهرجان الأولى.

كان «مهرجان الألفية» مع التجارب السابقة للعرض والتسابق بكنائس كل محافظة على حدة بمثابة شرارة تنافس واهتمام بتقنيات العرض المسرحي وتحويله من مجرد احتفال بنهاية فترة النشاط الصيفي للشباب والأطفال بالكنيسة؛ أو الاحتفال بأحد الأعياد الكنسية؛ إلى تجربة أكثر انضباطاً ومراعاة تيمة موحدة تتغير كل عام بمهرجان الألفية الذي سُمي منذ عام ٢٠٠٤ م «مهرجان الكرازة» المسرحي؛ يعبر عنها كل العروض بأشكال مختلفة بالتزامن والتقاطع مع الموضوع الذي تحويه مما كان له أبلغ الأثر في الارتقاء بالمستوى الفني لعروض المسرح الكنسي المصري؛ حتى رأى فنانون ونقاد المسرح المتخصصون أن المسرح الكنسي المصري تجاوز الوعظ مؤخرًا وأصبح يقدم مسرحاً مفتوحاً على مشكلات الشباب وهموم الوطن.

من بين العديد من المهرجانات المسرحية الكنسية المحلية - مهرجان الكرازة القمى - وقع اختيار الباحث على مهرجان كنائس شبرا الخيمة المسرحي ليكون نموذج الدراسة المسرح الكنسي المصري، حيث كثافة السكان في هذه المنطقة وما يتبعها من كنائس؛ ما يؤدي لاشتراك أعداد كبيرة من العروض بالمرحلة السنوية المختلفة في تنافس مستقبلي بأبناء المرحلة الواحدة.

تعرض هذه الدراسة لعنوان واحد هو تقنيات الإخراج في المسرح الكنسي المصري؛ مهرجان كنائس شبرا الخيمة المسرحي نموذجاً؛ حيث سنحاول أن نستعرض تاريخ بدايات المسرح الكنسي المصري ثم نقوم بتحليل عدد من العروض التي تمثل المراحل السنوية المختلفة؛ تتسابق مسرحياتها بمهرجان كنائس شبرا الخيمة المسرحي خلال عشر سنوات من عمر المهرجان؛ لدراسة قدرة مخرجي هذه العروض على استخدام هذه التقنيات للتعبير عن رؤاهم الفنية وتطور هذا الاستخدام للوصول لأعلى كفاءة فنية ممكنة؛ مع رصد الجيد من هذه الأعمال والعناصر المتميزة بها.

ياسمين عباس

أو مسرح أو كنيسة أو - أحياناً - منزل كل منهم، في وادي النطرون ومطراية شبرا الخيمة ودير الملاك والإسكندرية وبورسعيد وسوهاج وأسيوط.

ومن خلال هذه الحوارات المسجلة حاول الباحث تنسيق المعلومات والبيانات والتواريخ وتحليل أهدافها ليستعرض في الفصل الأول تاريخ المسرح الكنسي المصري ثم نوعية العروض المقدمة احتفالاً بالمناسبات الكنسية والوطنية بالفصل الثاني، وبعدها تحدثنا بالفصل الثالث عن مرحلة المهرجانات المسرحية الكنسية بعدة محافظات وتاريخها وهل استمرت أم توقفت حتى وصلنا للمهرجان القمى على مستوى كل كنائس مصر وهو مهرجان الكرازة.

ثم حللنا العروض المسرحية الثمانية عشر المختارة للوقوف على تقنيات الإخراج المسرحي بها ومدى توظيفها لخدمة الرؤية الإخراجية في الصل الرابع والأخير من الدراسة

اختار الباحث تقنيات الإخراج المسرحي وتوظيفها حسب رؤية المخرج خلال عشر سنوات من ٢٠٠٥ إلى ٢٠١٤ بعد تحديد مهرجان كنائس شبرا الخيمة المسرحي كنموذج للدراسة، ثم وضع إشكالية البحث، وحدد المنهج الوصفي التحليلي، حيث التقى الباحث ميدانياً عدداً من مبدعي عروض المسرح الكنسي من خمسينيات القرن الماضي، كل في مكانه، فانتقل لمكتب أو مسرح أو كنيسة أو - أحياناً - منزل كل منهم في وادي النطرون ومطراية شبرا الخيمة ودير الملاك والإسكندرية وبورسعيد وسوهاج وأسيوط.

ومن هذه الحوارات يستعرض الباحث في الفصل الأول تاريخ المسرح الكنسي المصري ثم نوعية العروض المقدمة احتفالاً بالمناسبات الكنسية والوطنية بالفصل الثاني، وبعدها تحدث بالفصل الثالث عن مرحلة المهرجانات المسرحية الكنسية بعدة محافظات حتى وصلنا لمهرجان الكرازة، ثم حلل العروض المسرحية المختارة للوقوف على توظيف التقنيات الإخراجية المسرحية بها لخدمة الرؤية الإخراجية في الفصل الرابع والأخير.

ويعد «المسرح الكنسي المصري» عنوان بحثي كبير يحتاج لدراسات أكاديمية متخصصة تتناول موضوعات تاريخية وتطبيقية تدرج تحت هذا العنوان الذي يعكس مجهوداً ضخماً لأعداد كبيرة من الفنانين؛ حاولوا على مدار عقود توصيل رؤاهم الفنية لعروض مسرحية أمتعت مئات الألوف من الجماهير المحبة لفن المسرح.

ويرى العديد من الفنانين والنقاد المسرحيين أن المسرح الكنسي المصري تطور كثيراً وبالتحديد منذ بداية الألفية الثالثة، حيث نظمت الكنيسة

«فاطمة قالير.. 5 مسرحيات»

مناقشة كتاب ضمن سلسلة إقرأ كتب الهيئة



حيث عبرت عن مدى استيلا ب المسرح لخلدها، بخاصة بعدما قرئت أعمالها وأصبحت مطلوبة من المخرجين والمنتجين. كما أشارت إلى ردة فعل بعض الأطراف من تناولها لمواضيع حساسة تقابل بالرفض والغضب. وهذا مصير العروض المسرحية للكاتبة إذ حتى استراتيجية التلقي تشكل بينونة بين أوربي يطرب لتلك المواضع ويرحب بمشاهدتها تشفيا أو إشباعا لفضول يعتريه في التعرف على المجتمعات العربية. وبين بني جلدتها الذين يشتمزون منها ويعرضون عنها، وهذا هو سبب عرض أعمال قالير في العديد من البلدان الأوربية المختلفة، بينما يقل أو ينعدم إخراجها في المسارح العربية ومنها الجزائر. ونهايك عن طغيان السرد والإدعان في إدراج التفاصيل التي لا يهتم بها كثيرا في السيرورة الدرامية التي تركز على الفعل أكثر من تفاصيل زائدة قد تثقل كاهل المتلقي، وتشط به عن الكتابة الركحية التي تصبو إليها الكتابة المشهدية للنص. لكن الكاتبة ترى أن أعظم خيانة بالنسبة للدراماتورج هي ألا تمر نصوصه للخشبة.

وفي أغلب ما تناولته من مواضع؛ اخترقت قالير العادي والمألوف هذا الذي يصبح اعتداء على حرية المرأة وظلما لها في منبتها، لذلك فوضت هذه النصوص المسرحية لبوح الأنثوي الصارخ في ظلوظلال الإنتاج المسرحي النسوي، وقد عافت كل أنواع الكبت والضغوط الممارسة على المرأة الجزائرية بخاصة في المناطق القروية والمدن الصغيرة أو مناطق الظل عموما.

لعل هذه النصوص جميعها أو الأخرى جله انبثقت من السيرة الذاتية للكاتبة، وما تنصلت من أنها إلا لماما، فهي بطلة مسرحياتها وبخاصة مسرحية «أميرات» التي أبرزت فيها كينونتها المتمردة على

الجزائر اختيارها للغة الأخرالمستدمر الفرنسي، فإن ذلك يجعلها تتعرض للانتقاد، وقد تتهم بخيانة الوطن مثلما أشارت إلى ذلك في مسرحية الأميرات...

قد يندرج مسرح فاطمة قالير فيما يطلق عليه «أدب الدياسورا» وهو ذاك الابداع الذي يتراوح بين انتماءين ووطنين وجنسيين وهويتين وثقافتين بحسب الباحثة «نقوي المهدي» في مقاربتها لخصائص الأدب المهجري. وهذه بينونة المزدوجة بين وطنين وانتماءين هي التي تمنح خصوصية لمسرح هذه الكاتبة الاستثناء.

قد تبدو للبعض أنها كانت لا تكتب إلا بعين الآخر، بينما الحقيقة الفعلية أنها ما كتبت إلا بفؤاد جزائري انشطر إلى قسمين، لكنه يصبو إلى إحداث تغيير مأمول في الذهنية الجزائرية بخصوص بعض المواضيع السوسيو سياسية على غرار المرأة والعلاقات الانسانية منها علاقة الرجل بالمرأة وبالأسرة والمجتمع إضافة إلى التطرف الديني وظاهرة المفقودين السياسيين التي تناولتها في مسرحياتها «جمال الأيقونة» وغيرها من المواضيع الشائكة.

كما يعكس هذا المؤلف أريحية الكاتبة في دراماتورجيتها وعشقها المستميت للمسرح بالرغم من احترافيتها في كتابة القصة والسيناريو إذ صرحت يوما: «أستطيع القول أنني أحب المسرح مثلما يحبني لأنه يحاصرني ويسكنني حقيقة، اختطفني منذ الوهلة الأولى التي قرئت فيها مسرحيتي وحين عرضت... وبالفعل تلقيت طلبات لمسرحياتي من كل الأمصار؛ تلك النصوص التي تتناول مواضيع مفضبة في عمومها وحساسة قليلا... مواضيع لا تريد بعض الأمم أن نثرها أو نتحدث عنها»

قدمت الهيئة العربية للمسرح الحلقة الثانية عشرة من سلسلتها الشهرية «إقرأ كتب الهيئة» حول كتاب «فاطمة قالير.. 5 مسرحيات»، وشارك في الحلقة كل من الكاتبات والباحثات الجزائريات د. جميلة مصطفى الزقاي، د. جازية فرقاني، ود. منالعباد رقيق، وأدار نقاش الحلقة أ. عبد الجبار خمران مسؤول الإعلام والتواصل في الهيئة العربية للمسرح.

قال عبد الجبار خمران، إن محور نقاش الحلقة يدور حول أعمال الكاتبة المسرحية الجزائرية الفرنسية فاطمة قالير: خصوصية مضامينها، أسلوب الكتابة وتقنياتها، خاصة أنها مثلما كتبت المسرح كتبت أيضا أدب الطفل والرواية والسيناريو، كما أشرفت على عدد من ورشات الكتابة في لقاءات محلية ودولية.

وتتناول أيضا بالدرس والنقاش مع ضيفات الحلقة عملية الترجمة التي تصفها جميلة الزقاي بـ «السفرة المحفوفة بالمكاره والعذابات التي تتوج بأريحية الانتصار على نص يكون في بداية ترجمته في منتهى العنجهية والتعالي المرفوق بإعلان التحدي ومجابهة ربان السفينة الذي يتسلح بترسانة لغوية وتركيبية بلاغية هي بمثابة بتلات زهور لا يكتمل جمالها ودلالتها إلا بديدن درامي من شأنه أن يشد المتلقي طوال رحلته».

ونطرح التساؤلات التي رافقت هذه الترجمة، ونستقصي مهمة المترجم الأساسية أمام نص إبداعي مفتوح على التأويل والقراءات المتعددة، وهل تحافظ الترجمة على روح العمل الإبداعي الأصل أم تنفخ فيه روحا أخرى جديدة في صيغته المترجمة؟

الكتاب المترجم للمسرحيات الخمس للكاتبة الجزائرية الفرنسية فاطمة قالير أو بورقعة بنت الحروش التي بزغ نجمها بضواحي مدينة الجسور المعلقة «قسنطينة». وهي الطالبة التي تكونت بجامعة الجزائر في الأدب الفرنسي. وهي الكاتبة ذات الانتماءين؛ راحت للضفة الأخرى عن طيب خاطر محملة بالأمان والأحلام الوردية الواسعة التي لا ضفاف لها ولا حواجز تقف دونها والتجسيد، وبدلا من أمتعة السفر انتقلت معتدة بثقافتها، عازمة على التسامح والتعايش والرغبة الجامحة في نشر الحوار الحضاري وروح المناقشة التي كانت تمثلها باعتبارها جسرا ممتدا لطرفي تلك الثنائية الثقافية. فما كان منها إلا أن كتبت أدبا ومسرحا جزائريين بلغة الآخر التي لم تكن تعتبرها غيمة حرب، بل كانت تتهالك في عشقها فتلبسها الحلل البهية التي لا عهد لها بها، كما أنها كانت أحيانا تكتب بإيدولوجية يتلقفها الآخر بعين الرضا.

هاجرت عن قناعة واختيار وفي ذلك تقول: أتيت إلى هنا محض إرادتي، وسأتكلم وأصرح دون خوف لأنني لا أخشى أي أحد» وهو التصريح المتمرد الذي ورد على لسان بطلة مسرحية «الأميرات» بعد رجوعها إلى أرض الوطن وهذا يميز بجلاء الخطة الأصلية التي تبنتها الكاتبة التي كانت مؤمنة بضرورة أخذها للكلمة الذي كانت تعتبره ضرورة وجودية بالنسبة إليها، لذلك كانت تؤكد على فضح الحقائق «نكتب لكي لا نموت» ولذا كانت تؤكد على ما يلي: « باعتباري كاتبة ولدت وسط صراعات متعددة، ومطبوعة على امتزاج الثقافات، فإنني أمنح نفسي الحق لقول كل ما أفكر فيه فيما يخص فرنسا والجزائر، لأنها قصة حب. لي الحق في الكتابة وفي منحها للجمهور ليمارس عليها نقده.

وكون فاطمة قالير بدأت الكتابة بالفرنسية، وبما أنها تعيش في فرنسا، فإنها توجه إنتاجها إلى جمهورين الفرنسي والمغربي وبذلك يصنفونها هناك على أنها كاتبة مغربية تندرج ضمن الأدب الفرنكوفوني المغربي، مما يجعلها خارج سرب الأدب الفرنسي. وفي

جميلة الزقاي: تقويض فاطمة قالير للسياج

الدوغمائي للعادات والتقاليد ببوح نسوي صارخ

فرقاني جازية: قراءة في ترجمة 5 مسرحيات لفاطمة قاير

أوجاعها وأنتاتها. والنص عبارة عن محاكمة لـ «أميرة» تمثل شريحة كل المغاربيات اللواتي ارتبطن بأجانب ولم يفلحن في هدايتهم لاعتناق الدين الإسلامي. حوكت البطلة لأن ابن جلدتها أضحى يراها عميلة للآخر وخادمة لهن وناطقة بلغته، وتارة يتهمها بهدم الأعراف ونكران الدين والعقيدة. لكنها صمدت وتحذت وتمردت بمعية ثلة من النساء الشابات اللواتي تمكنت من إقناعهن ليناضلن إلى جانبها بغية دحض العادات والتقاليد البالية والغثة التي لا تبقي ولا تذر، ليعلن في الأخير تأسيس إمارتهن بعد انتصارهن على مسنات وعجائز العشيرة اللواتي حاكمنها بما يحملن من أفكار وليدة الذهنية المحلية ككل، فكانت المحاكمة إذن من العشيرة ضد الكاتبة العائدة للديار بعد سنوات من الهجرة والغياب الاختياري.

أما بخصوص «الحفلة الذكورية» وعتبتها تشي بفحواها ألا وهو الختان، وقد تكون -نسبيا- استمرارا للمحاكمة التي خرجت منها منتصرة، فصارت أكثر جرأة وجسارة في تناول مسألة حساسة، فكان ولابد من تكييف النص وتشذيبه حتى يقدم ملتقاً عربي دون خدش حياته بخاصة أن الكاتبة أدركت الفحش العلني بمسمايته، مع العلم أنها ليست الوحيدة التي بلغت هذه الدرجة من حيث عدم وقوفها عند الثلاثي المحرم «السياسة والجنس والدين» بل تكاد تعكس سمة أسلوبية في الكتابة النسوية المغاربية والعربية ككل. لذلك ما كان من المترجمة لها إلا أن تتوخى الكياسة في انتقاء المتكافئات والمتقابلات اللفظية والمعنوية التي من شأنها أن لا تتأى عن التركيبة السوسيونفسية والفكرية والثقافية للمتلقي العربي. وهي مسرحية غاية في التهكم والكوميديا وفق ما أقرته الباحثة الناقدة الجزائرية صورية غراندي.

ومن المسرحيات الأولى للكاتبة والأكثر دسامة وإدعانا في الطول «الضراير» ولذلك استغرق عرضها ما يناهز الساعتين؛ وهي أيضا عبارة عن كوميديا تستخف بمسألة تعدد الزوجات، حيث تناولت قصة رجل قرر الزواج بثانية بسبب عقم الأولى. وكانت ثمرة زواجه الثاني أن أصبح أبا لسبع بنات، مما جعله يبدي رغبته في الاقتران بثالثة لعله يرزق بورث ذكر يحمل اسمه. لكن زوجته كن له بالمرصدا، وقد أعلن العصيان والرفض المطلق لظروف حياتهن القاسية التي لم تكن تتعد عن عيش الدواب -بحسبهن- إذ لم يكن لهن غير العمل الشاق في حرفة النسيج بله عن الانجاب ورعاية الزوج وطاعة حماتهن وتحملهن لجسارتها وسيطرتها عليهن وتدخلها في كل صغيرة وكبيرة تخصهن. بطلة العمل هي «سيرنا» حاملة لخطاب الكاتبة بكل شحناتها الفكرية والدينية التي جعلتها تتحول في هذا النص إلى مصلح سوسيو نفسي للمرأة المغلوبة على أمرها كي تكسب ود زوجها وترسم له الحدود التي لا ينبغي له تخطيها.

وردًا على المحاكمة الأولى مسرحية «أميرات» نجد في نص «من بعيد أشجار الخرنوب» محاكمة من نوع آخر تتعلق بمحاكمة الآخر بعدالته لكن بصفة وأرض الأنا الجزائرية. ويتعلق الأمر بخيانتته لهذه الأنا التي ساندها بثورتها المظفرة، حتى أنه فضل البقاء في الجزائر ولو محملا بوزرة الضمير على إثر خيانة اقترافها بالرغم منه، فأراد البوح بها ليرتاح من التأنيب الذي صاحبه لسنوات، بخاصة أنه كان صديق العائلة الجزائرية التي جعل ابنها يدفع ضريبة الخيانة؛ خيانة الشرطي الفرنسي فريد Fraïd.

وأجادت الكاتبة حبكة هذا النص؛ حيث تعمدت إرجاع عائلة فرنسية، كان الأب فيها محافظ شرطة، فبنت نصها على صراع مشحون ومتقد حدث معظمه في الكواليس بين الشرطي والمحافظ، ويختلف هذا النص عن بقية النصوص الأخرى في تخلصه نسبيا من أنا الدراماتورج. كما أن النص عبارة عن تحقيق استخباري انتهى بفضح المحافظ للجرم والإثم المشهود للشرطي فريد. وذلك لأن الكاتبة أرادت لهذه المحاكمة أن تكون لفرنسي في وطنها لكن بعدالته

العربي بنتاج الأجنبي أما مسرح قاير فهو لجزائرية ونعيده إلى أصل انتمائه فالآلية معكوسة.

لقد عالجت الكاتبة في مسرحية ريم الغزالة موضوع الجنازة وطقوس إقامتها في التقاليد والأعراف الجزائرية فوجهت عناية لأدق التفاصيل لترسم صورة واضحة المعالم لكل من أراد أن يستنبط من معلومات عن الفقيد، فكل شيء ينم عن أن الفقيد ذو مكانة عالية في أسرة عريقة، الفقيد «أم» لها حضور مميز ومكانة مرموقة وسط عشيرتها، تسرد علينا فاطمة قاير رحلتها مع أمها وهي تودعها إلى مثواها الأخير لتعود إلى «وطنها» فرنسا بعد أن أنهت مهمتها وبكت الأم والوطن معا..

إن أنا الدراماتورج مهيمنة ومسيطر على النص، وقد وليج السرد الدراما بعدما كانت الكلمة/الفعل هي سمة المسرح وروحه وقد قال المعلم الأول أرسطو في «فن الشعر» أن الدراما هي محاكاة لفعل نبيل وتام له بداية ووسط ونهاية، بواسطة أناس يفعلون لا بواسطة الحكاية، لكن السرد عرف طريقه إلى الدراما مع بيسكاتور وبريخت الألماني الذي يقول- على الرغم مما يبدو من تعارض بينه وبين أرسطو- أتفق مع أرسطو على أن الحكاية وروح الدراما.

إن تأصيل النص المترجم في الثقافة المستقبلية ليصبح جزءا منها يتطلب تهيئة البيئة لضمان فعل التلاقح، فالتأصيل قومه ترجمة تحصيلية تحاول فيها الذات تحصيل معاني المفردات في سياقاتها التي وردت فيها ثم ترجمة توصيلية تسعى إل إيصال المعنى إلى المتلقي وفق قواعد وقوانين لغة نص الوصول، ثم ترجمة تأصيلية تهدف إلى جعل النص مقبولا ومقروءا ومفهوما من الآخر في موطنه الجديد وقد حقق معايير النصية على حد تعبير دي بوقرانند De beaugrande..

لن يأتي هذا لترجم النص الأدبية بعامة والنص المسرحي على وجه الخصوص إلا إذا توسل باستراتيجيات الترجمة وتقنياتها لتفادي تعذر الترجمة وتزداد الأمور صعوبة لأن النص المسرحي يحمل في طياته إمكانات إخراجة على حد تعبير يوجين يونسكو E. Ionesco، فهو معد ليعرض أمام جمهور الآن و/هنا وقد حمل نص قاير العديد من الإرشادات الإخراجية لإعادة كتابته كتابة ركيحة تتأزر فيها السينوغرافيا والكورغرافيا مع اللغة و تعاضد لإيصال الرسالة المتضمنة في النص المكتوب دون أن ننسى الرؤية الإخراجية للمخرج ومدى تأثيرها على سيرورة العرض.

إن التعامل مع عناصر الثقافة في مسار الفعل الترجمي إشكال في حد ذاته لأن عناصر الثقافة تسوق معها التاريخ والانتماء والأيدولوجيا و....وفعل العبور تعوقه العديد من المعيقات والصعوبات الناجمة المقاومة التي تمارسها هذه العناصر التي لا نجد لها مقابلا يكافئ شحنتها في لغتها الأم فهل نوظنها بتقنية الاقتراض على حد قول لورنس فينوتي L.Venuti وهو كتابة صوتية تحافظ على أصوات اللفظ في لغة الانطلاق أم نغربها محدثين صدمة للقارئ وأي الاستراتيجيتين قادر على تحقيق التلاقح مع أقل ضرر ممكن .

إن الترجمة حوار بين مؤلف أنتج نصا ومترجم يصوب إلى إعادة إنتاج نص - وقد اتكا على الأول السابق عنه في الزمان والمكان لأنه موجود قبله بالقوة-على الرغم من كل الإكراهات والعوائق التي تقف في وجهه؛ عوائق ذات منابع متعددة ومتباينة لأن العبور بواسطة اللغة غير كاف، فالعبور يتم بأداة هي اللغة لكن الحوار يتجاوز الأداة إلى الثقافة ليقيم حوارا معها وقد عمدت المبدعة إلى توظيف التراث الشعبي ومفردات من اللهجة العامية التي تمثل تحديا بالنسبة للمترجم، ولهذا الأسباب مجتمعة كان التكييف الإبداعي وسيلة مسهمة في تجاوز هذه العقبات لكن إشكال الأمانة والخيانة يطفو إلى السطح في كل مرة ليذكرنا بأخلاقيات الترجمة. نحن نتحدث عن هجرة النصوص في الترجمة لكن مع مسرح فاطمة قاير هو عودة للنص إلى موطنه ليروي تفاصيل حياة بريشة الفنانة التي حرصت كل الحرص على تقديم صورة تعكس خصوصيات الكتابة عندها على المستويين، مستوى رؤيتها الفنية وتصورها للكون والحياة ومستوى أدائها التعبيرية الجمالية التي ارتوت بأسلوب الآخر فكيف لنا أن نعيدها إلى بيئتها التي كان يجب أن تنمو فيها وتتعرض في أحضانها ونحقق بفعل استناباتها في بيئتها الأم تواصلنا وتلاقحا.

وقانونه.

وبخصوص نص «ريم الغزالة» الذي ورد تنويجا للنصوص السابقة، وقد تناولت فيه مسألة الجنازة في الأعراف الجزائرية، لذلك لم تغفل الكاتبة أي تفصيل يجعلها بمقام الفقيده التي كانت والدتها، ونظرا لمرارة الأسرة ومنزلة الفقيده فقد حرصت الدراماتورج على إبانة منزلتها في العشيرة حتى أن الخدم والحشم شق عليهم فراقها. عكس النص مدى تأثير الكاتبة برحيل أمها وصعوبة مرافقتها إلى مثواها الأخير، لكنها تصرح في الأخير إنها أدت واجبها تجاه الأم والوطن وهما صنوان لديها، لتعود بعد ذلك مرتاحة الضمير إلى وطنها الثاني فرنسا.

سعيدة بتواجدي معكم في هذه الصبيحة العلمية لتندرس قضية مهمة جدا وهي: المسرح والترجمة؛ فماهي الوسائل والأدوات التي يمكن بها أن نقف على هذا الإبداع النوعي في طبيعته؟ وكيف يمكن لنا أن ننقل هذا الأثر الإبداعي والعمل الفني من ضفة إلى أخرى بأقل إشكال ممكن؟

المسرح ذاك الشكل الفني الذي أفرد له أرسطو كتابه فن الشعر، والترجمة في عمقها التاريخي المرتبط باللغة بوصفها هوية ينبغي الحفاظ عليها حتى وإن كانت في صورتها الخارجية بأصوات الآخر لكن في عمقها هي اللغة الأم بحمولتها المعرفية والثقافية وبفضاياتها النابعة من بيئتها التي حملتها معها في حقائبها لتحت بها الرحال في وطنها الثاني الذي تبناها.

يقول أنطوان بيرمان Antoine Berman: إن جوهر الترجمة هو الانفتاح والحوار والهجنة واللامركزية، فالترجمة تستدعي إقامة العلاقة بين الذات والآخر وإلا فقدت أساس وجودها.

عندما تعاملنا مع هذه النصوص - وأشكر هنا الأستاذة د. جميلة الزقاي لأنها من أتاحت لنا فرصة قراءة هذه الأعمال وترجمتها - وقفنا أمام جدلية المد والجزر بين اللغات والثقافات، والذي يعكس الدور الذي تؤديه الترجمة في تنظيم التواصل وانتقال الأفكار وهجرة الكتابات، قصد تحقيق تفاعل ثقافي مع الآخر؛ تفاعل فاعل ومؤثر ومنتج.

لا يتأتى هذا إلا بمعرفة الأنا أولا وإدراكنا لها ومعرفتنا بالآخر. وكانت الترجمة مساعدة لمعرفة الآخر عن طريق نقل فكره. لكن القضية هنا معكوسة: فالأنا هو «الأنا الجزائري» والأداة هي «أداة الآخر» فكيف نقل الأنا الجزائري بأداة الآخر، لتقدمه مرة أخرى إلى الأنا الجزائرية، والعربي بشكل عام؟

تعتبر الترجمة قضية حضارية فهي تمثل الجذور والانتماء ممثلا في اللغة الأم التي نسعى جاهدين للبحث عن وسائل للارتقاء بها، كما تمثل أيضا الأهداف المتوخاة من السعي لإيجاد طرق وسبل لدفع عجلة التطور والبناء الحضاري، وبعبارة أخرى جدلية الأنا في شعوره بالانتماء إلى لغة ما وتعريف الآخر بها ثم الوسائط الممكنة للارتقاء بها عن طريق الآخر دون الامحاء فيه والذوبان في ثناياه، إضافة إلى معرفة الذات من خلال الآخر.

هذا هو حال فاطمة قاير التي كتبت لكيلا تموت، وكتبت لأن لها الحق في الكتابة، كتبت مسرحا بلغة الآخر لكن ريرتوار مضامين نصوصها هو العادات والتقاليد والموروث الشعبي وكل ما يمت بصله للهوية وتمفصلتها، هوية هي الانتماء لكن الأداة التعبيرية هي أداة الآخر فهل هي غنيمة حرب كما كانت عند كاتب ياسين؟

لمن كتبت فاطمة قاير مسرحها، وأين موضع هذا النوع من الكتابة فهل هو مسرح جزائري لأن الرؤية جزائرية والبيئة جزائرية والأمثال خلاصة تجارب من الواقع المعيش للفرد الجزائري؟ أم هو مسرح فرنسي لأن أداة التعبير التي تحمل عبء المضامين المنتقاة بعناية فائقة من البيئة الجزائرية هي اللغة الفرنسية؟ أين يقع هذا النوع من الكتابة؟ نحن نترجم لكتاب أجانب لتعريف المتلقي الجزائري/



الأدي إلا أنها كانت متشعبة بتراث لغتها الأم فلم تتخلى عما يزخر به التراث الشعبي المغاربي من أغنية شعبية وحكاية وتقاليد وعقيدة وأعراف. فالمسرحية تتحدث عن صراع الأجيال بين رضوخ العجائز ورغبتهم في الحفاظ على الممارسات البالية والشابات اللواتي يرغبن في القضاء على الذهنية المتحجرة والأفكار التعسفية في مشاهد من التعاون والتراحم للنجاة من مخالب المحاكمة الظالمة التي لولا تلك المكائفة النسوية لانتهدت بما لا يحمد عقباه. تبنت الكاتبة تلك المحاكمة التي صممت أركانها دون أن تغفل عن المادة أو الحمولة التراثية التي تزخر بها بيئتها التي نشأت بجنتياتها.

كانت مساهمتي في ترجمة نص «أميرات» محاكاة بهالة من التعقيدات والمكاره نظرا لتعريفها لمواضيع بجرأة فائقة تعدت فيها كل الخطوط الحمراء التي لا يتقبلها المجتمع العربي خاصة إذا كان النص المسرحي سيمر إلى الخشبة ليعرض على جمهور محافظ حتى وإن تظاهر في بعض الأحيان هذا الجمهور بالفتح وقبول التغيير، وتجاوز الأفكار البالية المهترئة، فإن المترجم يجد نفسه حائرا بين نقل أفكار الكاتبة كما هي أو تكييفها وفق ما تتطلبه ثقافة اللغة الهدف، متخذًا قرار الخيانة التي حاربها الكثير من منظري الترجمة على غرار جورج مونان.

لم يكن من مخرج في ترجمة هذه المسرحية غير الحرص على اختيار المتقابلات اللفظية والمعنوية التي توائم وتنمى مع التركيبة النفسية والفكرية والثقافية لهذا المتلقي الجديد لإحداث الأثر نفسه الذي أحدثه نص الانطلاق. كما يجد المترجم نفسه مجبرا على ارتداء لباس الرقيب والقاضي، مما يخلق ثورة في نفسه تولد العديد من التساؤلات؛ فيما أن فاطمة قاير تعمدت الكتابة عن هذه الافكار الجريئة بالحدة نفسها التي يتلقاها الجمهور في الضفة الأخرى رغبة منها في إحداث ثورة لدى المتلقي العربي. وقد تكون قد رغبت في تحريك الراكض في وضعية المرأة في المجتمع العربي، واستنادا للفرضيات السابقة، هل للمترجم الحق في أن يخفف من الحدة التي أرادت الكاتبة أن تطرح بها تلك القضايا التي رأت من الضرورة بما كان أن تزج وتقرز من أجل أن تتغير. ألم تكن فاطمة قاير واعية بجرأتها فاتخذتها وسيلة لتغيير العادات والتقاليد التي تكبل المرأة وتمنعها من التقدم في الطريق الذي اختارته هي حتى لا ترضخ أو تنصاع لما سطره لها هذا المجتمع بتقاليد وعاداته وأعرافه المضللة؟.

لم تكن فاطمة قاير الوحيدة التي كتبت مسرحا باللغة الفرنسية محملا بثقافة عربية أو بالأحرى جزائرية، فكاتب ياسين هو الآخر كتب نصوصا باللغة الفرنسية التي عدّها غنيمة حرب مستلهمًا تراثا جزائريا مغاربيا. ومما لا شك فيه أن الكاتبة تأبطت بحقوق المرأة بعدما آمنت بضرورة التغيير وهي بذلك من الأسماء التي ولجت الأدب النسوي ومنه المسرح النسوي بقناعة تامة أنه الجسر الذي سيؤدي لا محالة إلى إحداث الثورة وخلخلة الموازين من أجل أن تظفر المرأة في المجتمعات العربية بالعيش الكريم و«إذا كان الأدب النسوي وليدا لتطور المجتمع وهو الوعي لديه، مما أدى إلى كسر بعض العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية وتلاشيها من المنظومة الجمعية، و ذلك ما سمح بتحسين أوضاع المرأة و تغيير النظرة السابقة عنها» كما أن الكتابة النسوية دون تغييب الجسد هي أسلوب ومنهجية استفزازية من أجل إحداث التغيير والنهضة المنشودين، كما أنها ضرب من النضال الهادف «صارت الكتابة بالجسد نضالا يهدف إلى تغيير الموقع في المجتمع الذي اعتاد الإجهاز على العديد من حقوقها وفي مقدمتها حقها في التعبير المختلف».

وتجدر الإشارة إلى أنه بالإضافة إلى عدم تخلص الكاتبة من السردية الشفهية التي مارستها وهي تتفنن في الحكى أو هي قاصة بارعة في توصيف الواقع ومزجه بخيالها الخصب الذي يمنح الحدث أبعادا لا متناهية. وهذا ما كان أيضا عقبة في طريق المترجم الذي وجد في عملية مراعاة النص المسرحي وطريقة كتابته التي تعتمد على الحوارات الطويلة التي ترد أحيانا بالغة الدارجة الجزائرية للمنطقة التي تنتمي إليها الكاتبة.

ياسمين عباس



منال الرقيق: التراث الجزائري في نص «الأميرات»

إشكالية تليين حدة المحرم فيها ترجميا

جديدة مع جمهور أصبح يراقب عن كثب سيرورة هذا الفن، فكان من الواجب إعادة تمليك الجمهور عن طريق الإشارات الجاذبة له من الثقافة الشعبية. كون التراث يحتوي على إشارات تنقل حياة هذا الشعب ومفاهيمه وقيمه التي ينشدها في خلد، فيجب التماشي مع رغبات الجمهور والإصغاء لانشغالاته. بالإضافة إلى توظيف البعد الفكاهي الشعبي، أين لم كانت بنية الحكاية الشعبية حاضرة بقوة، فسهل اندماج الجمهور، لكونه يسقط واقعه المعيش على الخشبة. وإذا تعلق الأمر باستلهام قاير لتراث منطقها، فإنها طرقتها لإعلان وفائها لوطنها حتى وإن لم تكن راضية على بعض مظاهره، ومع ذلك كثرت المفردات والعبارات المحلية المستمدة من تراث المنطقة وبلغته لتشيحي حنينها لغتها الأم. كما عابت «كتابتها بالكثير من التعابير المستمدة من عتبة الأوساط الشعبية الشفهية...» والملفت للانتباه أن الخاصية الموضوعاتية للكاتبة في استلهامها للتراث هي التي تؤدي بالمترجم إلى الاهتمام أكثر بنقل الصور وليس بالمفردات اللغوية التي شكلته.

ومسرحية «أميرات» هي مسرحية سلطت الضوء على معاناة المرأة في مجتمع يتطلب العيش فيه إلى المؤازرة والذكاء للتخلص من مأزق يضع فيها المجتمع الذكوري المرأة نصب عينيه ليقيد بها سلاسل واهية، الهدف الوحيد منها هو التحكم فيها وإرضائها لأهوائه، فتجد نفسها جراء تلك المحاصرة مجبرة على سلك طرق وعرة محفوفة بالمكاره التي تتمكن من التخلص من مطباتها بفضل ذكائها. وهذا ما أثاره وتحدث عنه التراث الجزائري الذي يزخر بقصص تلك النساء اللواتي يستطعن الخلاص من مخالب العشي، فيتغنى للأجيال بتمردهن، وتحكي قصصهن الجدات إلى يومنا هذا، وذلك وفق ما ساد في التراث الشعبي «من شيم وصفت بها المرأة في الحكاية الشعبية هي الذكاء والشجاعة والبطولة، والتمكن من تحويل المواقف لصالحها من أجل الخلاص. وقوة الحيلة والدهاء مستخدمة ذلك للوصول إلى ما تريد ردا على تجاهل المجتمع لدورها ومكانتها...» ومن تلك النماذج الأسرة في الحكايات الشعبية «لونجة والغولة»، «بقرة اليتامى» وشهرزاد في حكايات ألف ليلة وليلة وغيرها... حيث كانت تستلهم تلك البطولات في الأعمال الأدبية والمسرحية منها بطريقة أو بأخرى من أجل ترسيخ هذا النضال في روح الصغار والكبار لمواصلة غرس بذور الأمل في غد أفضل. ولذلك حظيت المرأة في نصوص هذه الكاتبة بمراتب تجسد المكانة والحضور القوي لتكون أهلا لتتقلد رمز «الأميرة» التي توحى بدلالات السطوة والجمال والمكانة الرفيعة.

على الرغم من اختيار الكاتبة اللغة الفرنسية كأداة لإيصال إبداعاتها

سأطرق في تدخلي إلى طريقة ترجمتي لمسرحية «الأميرات» لفاطمة قاير وكيف استطعت الولوج إلى ثناياها وما الأثر الذي تركته في قراءة هذه المسرحية وترجمتها، حيث يكتسي استلهام التراث في المسرح المكتوب بلغة الأخر أهمية كبيرة وحيزا معتبرا يدل على مدى ارتباط هؤلاء الكتاب بالثقافة للتراث غير المادي لبلدانهم وأوطانهم، وكأنهم يتخذونه طوق نجاة خشية انغماسهم الكلي في أجواء البيئة الجديدة التي انتقلوا إليها كرها أو طواعية. كما يتخذون هذا التراث بمثابة جبل صري يبقى على مدى ارتباطهم بوطنهم الأم. علاوة على أن أسباب ودواعي استلهام التراث في المسرح الجزائري تختلف من كاتب إلى آخر؛ ذلك أن التراث يعدّ أولى انشغالات الكتاب والمخرجين بخاصة بالنسبة للذين تشبعوا بتقنيات هذا الفن الوافد من الغرب، وهذا لعدة أسباب نجملها بداية فيما يلي:

- الوعي القومي بما خلفه الأجداد من ذاكرة الشعب وضميره الجمعي، وإلى حد ما تاريخه المعبر عن طموحاته وتحدياته. ومما لا شك فيه أن معظم شعوب العالم استفادت من تراثها في تطوير آدابها وإثرائها له، وذلك بجمع التراث ودراسته وتمحيصه، ونشره. ولذلك كان التراث من المصادر الأساسية والرئيسية لأعمال أدبية كثيرة، فألقى فيه المسرحيون تجسيدا صريحا لصراعات الإنسان ومواقفه وأحلامه وغرفوا منه مواقف العظمة، وفترات الازدهار في التاريخ العربي والجزائري، لشحن الهمم وبعثها على الفخر والاعتزاز والألفة نتيجة لظلم العثمانيين في بعض البلدان العربية. وطغيان المستعمرين وجورهم في البعض الآخر، فنجم عن ذلك التأخر حضاريا.

فكل انتكاسة تعيشها الأمم تدفعها إلى إعادة التفكير في الذات، وإذا كانت بعض الاتجاهات تغفل ذلك من أجل الاختباء في الماضي الورد، الماضي النضر، فإن اتجاهات أخرى، تهدف من خلال هذه العودة إلى إعادة دراسة الذات من أجل تأسيس المستقبل...»

- البحث عن مضمون عربي إسلامي جزائري، عبر الغوص في رحم التراث ومحاولة إيجاد مقومات المسرح، في الظواهر التراثية الشعبية، ومحاولة التأصيل للمسرح العربي، من أجل الخروج عن قالب الأوروي شكلا ومضمونا، فالمضامين التراثية تضمن التعبير الصادق عن الإنسان الجزائري، فهي تحفل بالحضور الدائم والحي في وجدان الجماهير الشعبية.

- عندما يستخدم المسرحي هذا المضمون التراثي فإنه سيضفي على عمله نوعا من الأصالة.

- يبقى النص مرتبطا بطبيعة المكان والزمان والجمهور، لهذا كان لزاما على المسرحيين، إعادة النظر في المواضيع المعالجة، والاحتياجات الجديدة للجمهور بإعادة بناء آليات جديدة للعرض وإرساء علاقات



جلال الشرقاوي

الأستاذ ومعلم الأجيال.. وداعا



ودع المسرح المصري مؤخرًا واحدًا من أعمدته الكبري وهو الفنان و المخرج القدير جلال الشرقاوي، الذي قدم مشوارًا حافلًا و كبيرًا في المسرح حيث أخرج و أنتج أكثر من ٥٠ عملاً، وكان صاحب رؤية ثاقبة ومبدعًا من طراز خاص، فهو معلم للأجيال تتلمذ على يديه العديد من النجوم على الساحة الفنية والمسرحية على مدى نصف قرن، في مسرحه الخاص و من المعهد العالي للفنون المسرحية . تميز بانضباطه الشديد وكان أهم ما يميزه هو إجادته صناعة العرض المسرحي و مفرداته، كذلك كان متفردًا في تقديم عروض تمس قضايا شائكة، فقدم مسرح القطاع الخاص بفكر مختلف وتحدث عن القضايا السياسية بموضوعية وذكاء شديد، كما اشتهر بتقديم عروض الكباريه السياسي و تفرد بها وقدمها من منظور جديد ومختلف فكانت عروضه تحمل المتعة و الهدف و الفكر والرسالة. هو كما وصفه البعض "رائد من رواد مسرح الكباريه السياسي" كان يعنى وظيفة الفن و دوره في المجتمع. شكل قدوة لكل تلامذته فكان الأب والآخر والمعلم. ولد جلال الشرقاوي في ١٤ يونيو ١٩٣٤، وتأثر بشقيقة في حبه لفن التمثيل بجانب تربيته على مسرح إيزيس بحس السيدة زينب الذي نشأ فيه، حصل على بكالوريوس العلوم جامعة القاهرة عام ١٩٥٤، ودبلوم خاص تربية وعلم نفس جامعة عين شمس عام ١٩٥٥، وبكالوريوس المعهد العالي للفنون المسرحية بتقدير امتياز عام ١٩٥٨، ودبلوم إخراج من معهد جوليان برتو للدراما في فرنسا عام ١٩٦٠، ودبلوم إخراج من المعهد العالي للسينما من فرنسا عام ١٩٦٢ .

رنا رأفت



شغل عدة وظائف منها مدرس قسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية، مديرا لمسرح الحكيم عام ١٩٦٧، خبيرا بهيئة المسرح عام ١٩٧٠، عميدا للمعهد العالي للفنون المسرحية لفترتين عامي ١٩٧٥، ١٩٧٦، وأستاذا بقسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية، ثم رئيسا لقسم التمثيل والإخراج عام ١٩٩٠، وأستاذا متفرغ بالمعهد العالي للفنون المسرحية منذ عام ١٩٩٤.

قدم العديد من العروض المسرحية ومنها الأحياء المجاورة عام ١٩٦٣، الرجل الذي فقد ظله عام ١٩٦٣، الزلزال عام ١٩٦٤، الأرنب عام ١٩٦٤، ولا العفاريات الزرق عام ١٩٦٥، آه يليل يا قمر عام ١٩٦٧، بلدي يا بلدي عام ١٩٦٩، "انت اللي قتلت الوحش" عام ١٩٧٠، ملك الشحاتين عام ١٩٧١، مدرسة المشاغبين عام ١٩٧١، عفاريت مصر الجديدة عام ١٩٧١، الجيل الطالع عام ١٩٧١، قصة الحي الغربي ١٩٧٢، هاللو دولي عام ١٩٧٣، تمر حنه عام ١٩٧٤، كباريه عام ١٩٧٤، شهرزاد عام ١٩٧٥، الجوكر عام ١٩٧٩، المتحذلقات عام ١٩٨٠، البغبغان عام ١٩٨٣، افرض عام ١٩٨٣، راقصة قطاع عام ١٩٨٤، ع الرصيف عام ١٩٦٨، انقلاب عام ١٩٨٨، بولوتيكام عام ١٩٨٨، بحبك يا مجرم ١٩٩٢، الخديوي عام ١٩٩٤، قصة الحى الغربى عام ١٩٩٥، دستور يا اسيدنا ١٩٩٥، الخنزير ١٩٩٥، كما حصل على العديد من الجوائز و الأوسمة ومنها ميدالية وشهادة تقدير من المركز الكاثوليكي المصري عن أحسن كتاب ألف عن تاريخ السينما المصرية عام ١٩٦٤، أحسن مخرج في استفتاء جماهيري لإذاعة الشرق الأوسط وجريدة الأهرام لمدة ثمانية سنوات متتالية، نال شهادة تقدير من وزارة الإعلام لإخراجه أوبريت أفراح النصر عام ١٩٨٩، ونال شهادتي تقدير عن إخراجه الليلة المحمدية السادسة عام ١٩٩٠، نال ميدالية المسرح التجريبي عام ١٩٩١، ونال جائزة الدولة التقديرية للفنون عام ١٩٩٤ والعديد من الجوائز والتكريمات الأخرى.

أستاذ الأجيال

وأيا بعمله معه كعميد وعضو هيئة تدريس ومشاركتي له في عرض من أهم العروض وهو "هولاكو" الذي لم يعرض لأسباب مجهولة، وهو كأستاذ لديه نوع من الصرامة والانضباط قد يبدو بها نوع من أنواع القسوة ولكنه في حقيقة الأمر أب حنون. وتابع الشيوبي: أهم ما يميز الشرقاوي هو إجادته صناعة العرض المسرحي، فهو يحترم النص ويعمل عليه مع المؤلف و يظل يعدل معه حتى يصل إلى الصيغة التي يرغب بها، يحب الممثل ويثق به ويعي دائما اختلاف الجمهور من مكان لآخر ومن مناسبة إلى أخرى.

وتابع: في عرض "الخديوي" تحدث عن السياسية بمنطق رزين وموضوعي دون أن يغفل عناصر المتعة في الممثل، الغناء، الاستعراض وعناصر الإبهار، وهو قادر على صناعة التوليفة المسرحية. وقد كان له وجهة نظر خاصة، وكنا دائما نستمع له بإنصات شديد ونحترم وجهة نظره،

وفي نعيه قال د. مدحت الكاشف عميد المعهد العالي للفنون المسرحية: جلال الشرقاوي هو أستاذ الأجيال تخرج على يده عشرات المئات من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية، على مدى ما يزيد من نصف قرن وهو يعلم ويخرج الأجيال وسيفتقد كل من المعهد العالي للفنون المسرحية وأكاديمية الفنون هذا الأستاذ الكبير، العلامة الفارقة في تاريخ تدريس المسرح في مصر والوطن العربي، على جانب آخر خسرت الحركة المسرحية واحدا من أهم رواد الإخراج المسرحي المعاصرين، وسيظل الأستاذ بيننا بما تركه من أثر فينا.

عرض «هولاكو»

كما نعى د. أيمن الشيوبي عميد جامعة بدر الشرقاوي فقال: شرفت بتدريسه لي بالمعهد العالي للفنون المسرحية،



في نعيها لجلال الشرقاوي قالت الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة إنه كان مبدعا من طراز خاص، نجح على عبر مشواره الطويل في نسج حكايات فنية راقية ستبقى خالدة في وجدان الجمهور، كما شارك في إعداد وتخراج أجيال من النجوم الذين لمعت أسماؤهم في سماء على الساحة الفنية.

كذلك نعاه المخرج خالد جلال رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي، بقوله: إننا نودع اليوم أستاذا ومعلما ومخرجا كبيرا، تتلمذ على يديه العديد من نجوم الفن، كان له أسلوبه ومنهجه المتميز والفريد في التمثيل والإخراج، وسجل مسيرة من العطاء الفني تعد محطات هامة في تاريخ الفن المصري.



أضاف قوقه: تعلمنا منه أصول الفن المسرحي وأخلاقيات المهنة والأصول العلمية للسمنارات والمناقشات داخل قاعة الدرس وكان أهم ما يميزه أن قدم مسرح القطاع الخاص وفي نفس الوقت قدم مسرحاً سياسياً، فكما نعلم أن أغلب عروض مسرح القطاع الخاص هي عروض تجارية ليس بها فن إلا القليل وكانت عروضه تحمل الفكر والهدف والمعنى والرسالة .

سنتفقدك في قاعة الدرس

فيما أعرب د. سيد خاطر عن حزنه الشديد لرحيل الشرقاوي فقال: يعتصرني ألم شديد وحزن عميق لرحيلك عن دنيانا أستاذنا الجليل جلال الشرقاوي .. لكن لعل اللقاء يكون قريباً يا أستاذي وأبي وصديقي الغالي الحبيب.. وأضاف: سنتفقدك كثيراً يا أستاذي وقد كنت رمانة ميزان مجلس أعضاء هيئة التدريس بقسم التمثيل والإخراج برجاحة عقلك وحكمتك وخبرتك العلمية والإدارية والفنية والإنسانية العريضة الطويلة، سنتفقدك بقاعة الدرس أستاذاً ومُعلماً نادراً لتلاميذك الحاليين والسابقين من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية، الذي أفنيت عمرك في رفعة شأنه.. سنتفقدك مُخرجاً مسرحياً متفرداً بإبداعه الغزير الراقي، نعم سنتفقد كثيراً عطائك العلمي والفني والإنساني وأنت أحد أبناء جيل الرواد العملاقة الأكاديميين (أساتذتنا الأجلاء: نبيل الألفي وعبد الرحيم الزرقاني وسعد أردش وكمال ياسين وكرم مطاوع، وكمال عيد أطال الله عمره وأمدته بالصحة لنظل ننهل من بحر علمه ونهر عطائه.

تابع: وداعاً أستاذي الذي لم يبخل يوماً على شخصي البسيط مساندة ودعماً ومؤازرة وتشجيعاً ومُجاملة ومودة وجبر خاطر سواء عند المرض أو عند تقلد المناصب أو عند

بعدها” واستمرت زيارتي له حتى ناقشت الماجستير، وقد شاهدت كل عروضه بدعوة منه. الأستاذ جلال الشرقاوي بحر من الذكريات والفكر والمواقف وصاحب رؤية ولا يحيد عن مواقفه والمسرح لديه يشغى بالحركة والإيقاع النابض والفكر المختلف، وقد كان علامة فارقة في تاريخ المسرح المصري، فلا نستطيع أن ننسى موقفه مع الأساتذة كرم مطاوع وسعد أردش وأحمد عبد الحليم حين قدموا استقالتهم كموقف اجتماعي وفكري وسياسي يعد علامة فارقة في تاريخ المسرح المصري تؤكد أن الفنان موقف.

المعنى والرسالة

فيما وصفه الدكتور علاء قوقه بأنه علم من أعلام الفن المصري، وصاحب باع كبير في هذا المجال ممثلاً ومخرجاً وأستاذاً ومنتجاً، تتلمذ على يده كبار النجوم وله مجموعة من الكتب يتعلم منها القاصي والداني.



ونتمنى إعادة النظر في عرض ”هولاكو“ كتكريم له .

بحر من الذكريات

وروى الدكتور مصطفى سليم بداية علاقته بالشرقاوي فقال: علاقتي به بدأت حين كنت طالبا حيث شاهدت عرض مهم وهو ”انقلاب“ الذي كان فتحا في المسرح المصري، و كتبت عنه مقالا في مادة النقد التطبيقي، حصلت به على تقدير امتياز وحرص الدكتور أحمد سخسوخ رحمه الله أن يطلع عليه الشرقاوي؛ الذي أبدى استحسانه له ودعاني للحضور إلى مكتبة مسرح الفن وكان يجهز لعرض آخر وشاهدت كيف يكتشف نجوم المسرح وكان من بينهم عبير صبرى وغادة عبد الرزاق في سن مبكرة، وجلست معه نتجاذب أطراف الحديث وحدثني عن كتابه ”حياتي في الفن “ واستمع إلى بعض الشعر الذي كتبه وأرشدني إلى قراءة كتاب ”شعراء الحداثة وما



كبيرة "العدل والحق". فهو ليس مجرد مخرج أو أستاذ، فقد تعلمنا منه صفات إنسانية مهمة للفنان، وأتذكر حينما كنت بالفرقة الأولى بالمعهد العالي للفنون المسرحية وكان يتزامن ذلك مع إقامة مهرجان المسرح العالمي وتقدمت بعرض "المومس الفاضلة" من بطولة فادية عبد الغنى، كمال أبو ريه، محمد محمود، حامد عز الدين، وكانت لوائح المهرجان تمنح مشاركة طلاب الفرقة الأولى على اعتبار أنهم لازالوا يتعلمون، وحدثت مناقشة بيني وبين الدكتور جلال الشراوي، كنت أرى أحقيتي في المشاركة فقرر هو تقييم الأمر، بعمل لجنة مشاهدة خاصة بتقييم العمل على أن يشارك في حالة إذا ما كانت جودته الفنية عالية تناسب المهرجان، وبالفعل شاهد العرض وأشاد به كثيرا ودعى الأستاذ رشاد رشدي لمشاهدة العرض وكان رئيس الأكاديمية آنذاك، وأشاد رشدي بالتجربة.

وتابع: الموقف الثاني عندما رسبت في مادة "الإلقاء" وكانت النتيجة معتمدة وطالبت بإعادة تصحيح ورق الامتحان واشترط أنه إذا كان تصحيح أوراق الامتحان صحيحا فسوف

سويا وقال ذلك بكل حب واحترام.. كان فنانا وكفي .

رجل مسرح حقيقي

وروى المخرج مراد منير عدة مواقف بينه وبين فقال: كان بيني وبين المخرج جلال الشراوي مناقشات دائمة، أذكر أننا التقينا في بيت الكاتب الكبير صالح مرسى واشتبكتنا بشدة، ثم التقينا بعدها في عرض "الملك هو الملك" وصعد على خشبة المسرح أثناء التحية واحتضنني بمنتهى الود وأصبحنا بعد ذلك أصدقاء للغاية، وكنت أزوره كثيرا في مسرحه، وتعاملنا تعاملًا طويل المدى ترك لدى أثر عميق، وحين تقدم ابني يوسف للمعهد العالي للفنون المسرحية هاتفتني وأبلغني بنجاحه، ليس لأنه ابن مراد منير ولكن لأنه ذو موهبة عالية، لقد كانت بيننا مشاعر أخوة صادقة و كان رجل مسرح حقيقي.

صاحب علم كبير

وقال المخرج حسام الدين صلاح: دائما ما كان يؤكد لنا ان صاحب العلم الكبير لابد أن يكون صاحب مشاعر وقيمة



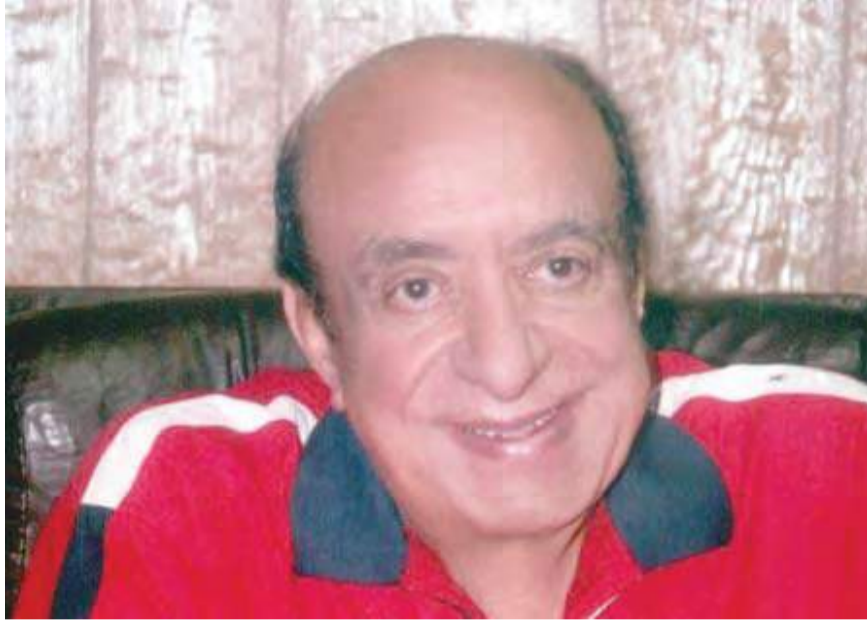
الانتصار لحق في مواجهة باطل، سيظل قلبي يبيك يا أستاذي الحبيب القيمة والقامة حقاً وأكيداً حتى ألقاك.

وعسى وظيفة الفن

فيما قال د. عصام أبو العلا: درس لي مادة نظريات التمثيل وأنا بالفرقة الأولى من مرحلة البكالوريوس وكانت السنة الدراسية في هذا التوقيت سنة كاملة، وكان بطل مسلسل إذاعي من تأليفي بعنوان "فردوس الشرق" مع نخبة من الفنانين ولعب دور "ملك التتار" وفي تلك الأثناء حدثت بيني وبين المخرج مشكلة سببها أن تصوري لبطل المسلسل هو ألا يزيد عمره عن ثلاثين عاما، و فوجئت بأن البطل هو المخرج جلال الشراوي، وكانت المفاجأة عند تسكين الحلقات العشر أني أمام شاب في الثلاثين من عمره، فقد لعب الأستاذ الشخصية كما تصورت فهو ممثل عبقرى من الصعب أن يعوض. وتابع قائلاً: جلال الشراوي يعي وظيفة الفن وما يمكن أن يقدمه الفن من نقد وتطوير للمجتمع وتوعية.

مسرح القطاع الخاص

المخرج والكاتب د. حمد أبو العلا قال: كان أستاذا بمعنى كلمة الأستاذية بما تحمله من عطاء وأبوة، حين أقف أمامه أمام ميكروفون الإذاعة وكم جمعتنا أعمالا، كنت أتعلم منه رصانة الأداء والتمكن من اللغة، كان رحمه الله يجيد الأداء الإذاعي بشكل مذهل، بالإضافة إلى قيامه بإخراج فيلم سينمائي وهذا مالا يعرفه الكثير، أما عن الإخراج المسرحي فحدث ولا حرج، فهو صاحب مدرسه خاصة يجمع بين المضمون وقيمه للعمل وعينه على الجمهور، فقدم مسرحا محتزما ذو قيمه في القطاع الخاص، ولي موقف شخصي معه.. كان يخرج مسرحيه "الخدوي" بطولة سميحة أيوب ومحمود يس على مسرح البالون وكنت اخرج انا مسرحية "شظوره" للأطفال بطولة مي عبد النبي على نفس المسرح صباحا، فقال لي إنه قام بعمل خطة الإضاءة للخدوي والمسرح "مفروش بالكامل" على أن نقوم باستخدام المتاح



طويل يحذر من سرقة الثورة ويحث على استثمار نهضة الشعب، وكنت قد كتبت عن العرض و من حسن حظي انه كان قد اطلع على المقال وأثنى عليه كثيرا كما عرفت من زملاء القريين منه.

الموقف الثاني أننا تجادلنا في لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة حول ضرورة إعادة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي وكان متحمسا لإلغاء الفكرة واستبدالها في حالة الضرورة، و احتدم النقاش حينما ذكر صراحة وجود مشاهد مخلة بالعروض التي أتى بها المهرجان فانفعلت وطلبت منه ان يذكر أسماء العروض ولكنه وللحق بعد تحققه من إصرار مجموعة كبيرة من لجنة المسرح رضخ للأمر وأصر أن يشارك بنفسه في لجنة اختيار العروض الأجنبية فكانت الموافقة بيننا بالإجماع على اقتراحه. أضاف:

”في معهد المسرح وأثناء عروض الدراسات العليا كان حاضرا بقوة في لجان تقييم المخرجين والإشراف على مشاريعهم، وفي مسرحه خاض حربا كبيرة مع مؤسسات الدولة المختلفة كي يبقى مسرحه ليقدم ما يراه نافعا للناس وأظن أن تلك الحرب كان سببها الرئيسي تقديمه القوى ”للكباريه السياسي“ إبان تولي الرئيس مبارك حكم مصر، فقد كان ذلك المسرح مركزا مهما لصرخة الشارع ضد النظام، ومن تلك العروض مسرحية ”المليم بأربعة“ التي كتبها المؤلف الكبير محمد أبو العلا سلاموني، و في مجال العرض الغنائي الاستعراضي كان حاضرا بقوة من خلال عروض مؤثرة أذكر منها بالطبع عرض ”انقلاب“ الذي كان بمثابة حدث مسرحي كبير احتفى به المجتمع المسرحي المصري لما له من أهمية وقوة تقديم للون الدرامي شبه الغائب .



” وكانت من أعظم فترات حياتي الفنية، فقد تعلمت منه الكثير ودرست المسرح على يده وكنت أرى إبداعاته المسرحية، فهو نعم الأخ والموجه والمعلم. النجمة حنان شوقي قالت:” درس لي حينما كنت طالبة بالمعهد العالي للفنون المسرحية، وكان من حسن حظي أن شاركت معه بعرض ”دستور يا سيدنا “ مع أحمد بدير، وكان أهم ما يميزه هو انضباطه الشديد، وله روح مختلفة في الإخراج، يقدم موضوعات جريئة. و كان المميز في عرض ”دستور يا سيدنا “ انه عرض يصلح لكل زمان ومكان، فموضوعه يسلط الضوء على قضايا هامة وأتذكر أنه في الليلة الأولى من العرض أشاد بأدائي وقال إني أشبه الفنانة القديرة سهير البابلي وقد اسعدني هذا الوصف كثيرا .

حرب مع مؤسسات الدولة

فيما كشف الناقد المسرحي أحمد خميس الحكيم عن عدة مواقف جمعت بينه وبين الشرقاوي فقال: بعد ثورة يناير حينما قدم عرضه الشهير ”شغل أراجوزات“ وهو عرض

يقوم بفصلي وخيري ما بين إعادة تصحيح الامتحان أو أن أعيد العام الدراسي مرة أخرى، ولكني تمسكت بإعادة التصحيح وبالفعل تمت إعادة التصحيح وحصلت على تقدير جيد وأصدر الدكتور جلال الشرقاوي قراره باعتماد النتيجة، وكانت هذه هي المرة الأولى، وأضاف: عملت معه كمساعد منذ أن كنت طالبا وكنت لفرقة مسرح الفن و مساعد مخرج في عرض ”انقلاب “ وهي تجربة غير مسبوقة، وأذكر انه باع أحد ممتلكاته ليقدم تقنية جديدة بالعرض.

فقد كان عاشقا للمسرح، كما أخرج ٥ أفلام سينمائية، وهو صاحب رؤية بصرية متميزة في المسرح ورائد من رواد الكباريه السياسي، وأغلب عروضه تمس قضايا شائكة في المجتمع، وكان دائما يحرص على حضور مسرحياتي و يشيد بها

الأخ والموجه والمعلم

النجم أحمد بدير قال ” جلال الشرقاوي قيمة وقامة و أستاذ في الإخراج، قدمت معه ٣ عروض مسرحية وهي ” على الرصيف “، ”دستور يا سيدنا “، ”وانا متفائل تصور

مرحلة شديدة الأهمية و الاختلاف

فيما وصف الناقد د. محمود سعيد مسرح الشرقاوي فقال ”جلال الشرقاوي هو جلال المسرح وهيئته حيث يمثل



مرحلة شديدة الأهمية والاختلاف في المسرح المصري، فهو يمتلك رؤية ومذاق مميزين واتجاه مغاير تماما.. أضاف: ليس عيبا في المسرح ان يكون تجاريا، لعب جلال الشرقاوي علي هذه الفرضية منذ البدايات، وقد راهن علي نص قوي وفريق من النجوم لتحقيق عرض جماهيري، يضمن المكسب، إذ لابد من وجود الجماهير ليتحقق للمسرح بعضا من نجاحاته وطموحاته الطبيعية.

أضاف: من ذلك مدرسه المشاغبين.. هذا العرض الذي حقق العلامة الكاملة كما يقولون ومازال يحققها عند تكرار عرضه علي شاشات التلفزيون، ويقدم لنا جلال تجارب جلييلة تدمج السياسي بالكوميدي بشكل عميق كما في مسرحيته المهمة "علي الرصيف" في مباراة تمثيلية ما بين حسن عابدين وسهير البابلي وحسن حسني واحمد بدير.

ولأنه قدم لنا مصر بكل ما فيها من قسوة وجمال وأسرار علي رصيف الواقع خرج العرض بشكل مذهل ليبقي أحد علامات نجاح المسرح عندما يكون تجاريا،

وعاد مره أخرى لسهير البابلي ليقدم معها "عطية الإرهابية" وهو عرض مسرحي مميز، ولأنه جلال الذي.. جلال المسرح وهيبته يعود ليقدم لنا "امسك حكومة" كعرض كباريه سياسي كوميدي ساخر شديد العمق والتميز، وأنتج أيضا قشطه وعسل، مقدما الرقص والغناء بعيدا عن المستهلك والمعتاد. تابع: دوما جلال الشرقاوي يقدم الدرس الواعي الصريح والرسالة المرنة ما بين المسرح والتجارة في مشروعه الفني، مسرح الفن، وقد اخترق المسافة ما بين المشروع الفني والفن المشروع بكل ما فيه من مفردات وأسرار، كاشفا عن أن المسرح لابد له من مقومات نجاح وهو: المال والنص والنجوم و الجمهور الذي يدفع كي تستمر المسرحية.

المسرح الاستعراضى

المخرج وليد عوني قال عن بداياته مع الشرقاوي: في ١٩٩٣ كانت بداياتي معه. أول عمل لي في المسرح كان تحت





يصل إلى أفضل ما يريده العمل، وكان دواما المعلم الفاضل والفنان الراقى والداعم والناصح، يتعامل معنا كأبنائه وليس كطلاب، وبرحيله فقدنا رمزا كبيرا وقيمة إنسانية .

أعظم مخرجي المسرح

فيما قال المخرج والفنان محمد دسوقي: رحم الله المخرج العظيم جلال الشراوى، كان رحيله خبرا صادما، وهو الذي يعد واحدا من أعظم مخرجي المسرح المصري والعربي، بالإضافة إلى كونه واحدا من أعظم الأكاديميين الذين يدرسون فن التمثيل بالمعهد العالي للفنون المسرحية، و بفقدانه فقدنا كل الأساتذة العظام الذين تربينا وتعلمنا على أيديهم ومنهم نبيل الالفي وسعد أردش وكرم مطاوع وهاني مطاوع وسناء شافع وعبد الرحيم الزرقاني وكمال ياسين وأنور رستم و زكريا سليمان، وكل هذا الجيل العظيم الذي تعلمنا على يده . هو الإنسان والفنان الذي كان يبدو عليه الصلابة وهو إنسان رقيق إلى أقصى درجة. المرة الأخيرة التي التقيت به عندما كنت مديرا لمسرح الطليعة واستدعيته كي يقرأ كلمة المسرح العالمي يوم ٢٧ مارس ٢٠١٥ وكان يوم افتتاح "هنا أنتيجون" إخراج تامر كرم، ورحب وجاء لمسرح الطليعة وجلس معي وقرأ الكلمة أمام الجماهير..

لقد خسرنا قيمة فنية ومسرحية كبيرة كما خسرنا عرض "هولاكو" الذي كان يخرج للمسرح القومي و لم يخرج للنور. المخرج جلال الشراوى نموذج فني مسرحي فريد و استثنائي لا يتكرر، فهو محارب يدافع عن قضايا مهمة جدا وينتصر فيها، ولم يكن منتجا لفرقة مسرحية فقط "مسرح الفن" ولكن كان يمتلك شركة إنتاج فني، و ينتج مسلسلات تلفزيونية وأفلاما سينمائية، و له تجارب في الإخراج السينمائي والتلفزيوني، وله منهج خاص وقناعات في إعداد الممثل ومسرح التقمص والإيهام كما في مدرسة التمثيل في المسرح الروسي الشهير، وهو نفس المنهج المسيطر على فن التمثيل في العالم بأسره.



لن انسى وانا أبلغ من العمر ثمانية عشر عاما وقوفك بجواري فنيا وإنسانيا. منذ أن كنت في العام الأول بالمعهد العالي للفنون المسرحية. لن انسى حديثك عن الإيقاع. وكوميديا العقل. لن انسى مسرح الفن الذي أسسته في القاهرة والإسكندرية. متأثرا بمسرح الفن في موسكو ..

لن أنسى حديثك معي عن الكباريه السياسي. وان العمل مهما كان كوميديا يجب أن يهدف لأشياء مبنية علي فهم المجتمع وان يكون الضحك منفجرا من حزنك علي مجتمعك الذي كنت دائما تهتم به. أستاذي، تعلمت منك الكثير من الأشياء ومن العروض التي قدمتها "مدرسة المشاعبين"، "عطية الإرهابية" عندما غاب عن المجتمع القدوة والرمز. كثير من الأعمال تأثرت بها وتعلمت منها فنيا وإنسانيا، وبرحيلك فقدت الحركة المسرحية المصرية أهم أعمدة المسرح المصري .

بينما قال المخرج نور عفيفي " كان رحمه الله أستاذا بمعنى الكلمة، يضرب لنا مثلا في الالتزام ودقة المواعيد وأيضا في التفاصيل الفنية والتوجيه ولا يمل أبدا حتى



إرشاداته وهو معلم كبير في المسرح المصري و من قواد هذا المسرح في مصر، أول ما تعلمته كان من العرض الغنائي الراقص "الخدوي" على مسرح البالون، وهي تجربة لا أنساها وبداية مفهومي الجديد للمسرح الاستعراضي الراقص .

وداعا حبيبي وأستاذي

المخرج تامر كرم كتب على صفحته الشخصية المخرج المبدع جلال الشراوى: مع السلامة أستاذي وحبيبي أستاذ الأجيال الأستاذ الكبير جلال الشراوى، لا أنسى مواقفك معي، فقد كنت مخلصاً في عمك لأقصى درجة، تعلمت منك الكثير والكثير، أنعبك وأنا في قمة الحزن والألم ولكن الموت حق، وداعاً حبيبي وأستاذي الغالي جلال الشراوى سأفتقد كثيراً حديثي معك.

فيما أعرب المخرج سامح بسيوني عن حزنه الشديد ونعى المخرج القدير جلال الشراوى بكلمات مؤثرة فقال: لن أنساك أستاذي صاحب الأفضال،



مسرح الفن ..

ثكنة عسكرية



محمد أبو العلا السلاموني

لم أكن أتصور أن المسرح الخاص يمكن أن يتحمل مسؤولية تقديم عمل مسرحي يتناول ظاهرة الإرهاب والتطرف الديني، إلا أنني فوجئت أن مسرح الفن بقيادة المخرج الكبير جلال الشرقاوي يتحمس لتقديم مثل هذه الأعمال الخطيرة. وكانت تلك بالفعل تجربتي الأولى في المسرح الخاص. كنت في ذلك الوقت قد بدأت الاهتمام بظاهرة التطرف والإرهاب بأجنحته الثلاثة (الفكري والاقتصادي والدموي).

وحين بدأت بكتابة مسرحية (المليم بأربعة) عن كارثة شركات توظيف الأموال كتبت هذه المسرحية في إطار الكوميديا الشعبية والتي تدور أحداثها داخل احد الموالد الشعبية بكل ما فيها من ظواهر ألعاب النصب والدجل والشعوذة والتجاوزات الجنسية التي فاحت رائحتها لدى هذه الجماعات من ذوي اللحى الكثيفة وعرضتها على الصديق المخرج/ جلال الشرقاوي الذي تقلفها مني كما كتبتها تماما وقرر أن يعرضها على الفنان/ نور الشريف الذي وافق فور قراءتها واستقر معه على بقية الممثلين وعلى رأسهم الفنانة نورا وليلى فهمي ومحمود الجندي ومحمد أبو العينين بأشعار عبد الرحمن الأبنودي وألحان جمال سلامة وبدأ العرض في الموسم الصيفي سنة ١٩٩٠م، كان بمثابة قبلة فنية أحدثت دويا واسعا في كافة الأوساط الثقافية والأمنية على حد سواء. كانت هي تجربتي الأولى مع مسرح القطاع الخاص الذي كنت أخشى أن أكون قد انزلت إلى متطلبات هذا المسرح سيء السمعة ولكن وجود نور الشريف في الحقيقة هو الذي أنقذني من هذه الورطة التي كان من الممكن أن تؤدي بالعرض إلى أسفل سافلين من خلال الخروج على النص واستخدام الألفاظ البذيئة والسوقية والحركات الخليعة وكلها كانت للأسف من سمات مسرح القطاع الخاص. وحمدت الله أنني خرجت من هذه الورطة دون خسائر أدبية أو فنية. أما الخسارة الكبرى التي حدثت في الخضوع لابتزاز وتهديد الإخوان والجماعات المتطرفة التي أعلنت حربها على المسرحية وأخذت تصل إلى جلال الشرقاوي العديد من التهديدات بتفجير مسرحه (مسرح

الفن) وهدمه على رؤوس مشاهديه مما اضطر لإبلاغ سلطات الأمن التي أرسلت قوات أحاطت بالمسرح كأنه ثكنة عسكرية، وأخذت تبحث تحت مقاعد المتفرجين

وحجرات الممثلين والكافيتيريا وموقف السيارات حول المسرح وذلك للكشف عن متفجرات محتملة. وبعد شهرين من بدء العرض قرر جلال الشرقاوي إغلاق المسرح حرصا على أمنه خصوصا بعد أن حدثت أحداث جسام في المنطقة العربية بعد كارثة اقتحام صدام حسين

لدولة الكويت وتشريد أهلها. مما أثر على السياحة العربية التي كانت تمثل أهمية ورواجا لمسرح القطاع الخاص. وهكذا واجه مسرح جلال الشرقاوي كارثتين: كارثة تهديد الجماعات الإرهابية وكارثة احتلال دولة الكويت لدرجة أنه أعلن أن هذه المسرحية التي سببت له خسارة مادية فادحة هي آخر مسرحية محترمة يقدمها مسرح الفن على حد قول الدكتور أحمد يونس في جريدة الأخبار.



مدبولي وسمية الألفي وأحمد آدم ومحمود الجندي وأسامة عباس وهندية. بقيت مشكلة كانت تؤرقه كمنتج هي اختيار اسم تجاري آخر للمسرحية. إلى أن جاءني يوما يطرح علي اسما عجيبا كان قد اقترحه عليه أحد العاملين في مسرحه على حد قوله ورأى أنه اسم تتوافر فيه كل مقومات الاسم التجاري الجذاب، كما أنه يعبر تعبيرا حرفيا عن فكرة المسرحية. وكان هذا الاسم هو «حبك يا مجرم» حقيقة هو اسم يبدو مبتذلا وقد أصابني بالإحباط لأول وهلة. إلا أنني تحت ضغط شعوري بالذنب تجاه ما حدث له من خسائر مادية بسبب مسرحيتي السابقة «المليم بأربعة» وافقت على الاسم ولم أعترض خصوصا وأن بعض الأصدقاء أقنعوني أنه اسم مناسب تماما مع موضوع المسرحية الذي تضمن حب الباحثة للمجرم الذي صنعت منه نجما. وبالفعل حققت المسرحية نجاحا جماهيريا واسعا واستمر عرضها ثلاث سنوات متتالية في القاهرة والإسكندرية.

لقد كنت سعيدا بهاتين التجربتين مع جلال الشرقاوي لسببين: أولهما أنني خضت التجربة مع هذا النوع من المسرح كي أجرب قدرتي الفنية والأدبية حتى لا يقال إن كتاب مسرح الدولة تقليديون ومتعالون بل وعاجزون عن الكتابة الكوميديا للمسرح الخاص. والسبب الآخر كان للرد على الأقاويل التي تحملنا مسؤولية ما يحدث لهذا المسرح من ابتذال، وأنا يجب أن نتحمل مسؤولية اصلاحه بتقديم الأعمال المسرحية الجيدة التي تطرد المسرحيات الرديئة. هذا بالفعل ما حاولته بقصد إصلاح هذا التيار الذي لا أنكر أهميته وضرورته في تقديم الكوميديا الشعبية التي تدعم الحياة الصحية للحركة المسرحية المصرية في الاتجاه الذي أشار إليه الدكتور يوسف إدريس في دعوته لمسرح السامر وتوفيق الحكيم والبحث في قالبنا المسرحي والدكتور علي الراعي في العودة إلى فنون المسرح الشعبي في كتابه مسرح الشعب.

والتلفزيون أخذوا يتراجعون ويخضعون للابتزاز والتهديد. وبالطبع قد حدثت لجلال الشرقاوي خسارة مادية فادحة حيث كان يأمل في أن تستمر المسرحية عدة مواسم إلا أنها لم تكمل موسما واحدا. لذلك فقد بدأ يفكر في تعويض هذه الخسارة. فاتصل بي وسألني عن مسرحية أخرى يستكمل بها مواسمه المسرحية الضائعة. فأخبرته أنني بصدد كتابة مسرحية تعالج أسطورة (بجماليون) من وجهة نظر جديدة غير تناول توفيق الحكيم أو برنارد شو التي قدمت باسم «سيدتي الجميلة» ونجحت جماهيريا.

قدمت إليه المسرحية بعنوان «دكتوراه في الحب» وأعجبته أيما إعجاب، وتحمس لها حماسا شديدا لمضمونها الرومانسي، الذي جعله يسرع في إخراجها واختار لها نخبة من كبار الممثلين المشهورين، على رأسهم عبد المنعم

ومثلما كانت مسرحية المليم بأربعة هي تجربتي الأولى في مسرح القطاع الخاص كانت أيضا التجربة الأولى مع جلال الشرقاوي ونور الشريف. والحقيقة أن الذي شجعني للعمل مع مسرح الفن كانت تجربة جلال الشرقاوي في مسرحيته الرائعة (انقلاب) التي تعتبر نموذجا من نماذج المسرح الخاص الذي يجب أن تحتذيه بقية المسارح الأخرى. لقد كان من الممكن أن يستمر عرض (المليم بأربعة) سنوات وسنوات لتحذير الناس حتى لا يقعوا في هذه الكارثة كما حدث بالفعل فيما بعد، لولا ما حدث من ابتزاز وتهديد الجناح الإرهابي لجماعة الإخوان الذي بدأ يكشف عن أنيابه بعد ذلك طوال مرحلة التسعينيات. والذي جعل معظم العاملين في مجال الفنون والثقافة يتخوفون لدرجة أن كثيرا من فناني المسرح والسينما



جلال الشرقاوي

كانت حياته الفن



أحمد محمد الشريف

الفنان الكبير/ جلال الشرقاوي (١٩٣٤ - ٢٠٢٢م) فنان قدير وصاحب بصمة فنية مميزة في أكثر من مجال فني. وقد نجح خلال مشواره الفني في إثراء حياتنا الفنية - كمخرج وممثل ومنتج وأستاذ أكاديمي - بتقدمه لتجارب عديدة شديدة التميز والخصوصية. ويرجع تميزه وتألقه إلي 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 طاق وطلبة مميزة علي الشاشة، وأداء صادق معبر يستحوذ على الإعجاب، وخاصة بالأعمال التاريخية والدينية والتي تطلب الإلقاء السليم باللغة العربية الفصحى. ويحسب له عبر مسيرته الفنية الطويلة أنه لم يقدم عملا دون المستوي، ولم يشارك إطلاقا في أعمال تتعارض مع القيم أو المبادئ، بل حرص دائما علي احترامه لنفسه وبالتالي فقد اكتسب احترام الجمهور له).

الفنان القدير/ محمد جلال أمين الشرقاوي (الشهير بجلال الشرقاوي) من مواليد ١٤ يونيو ١٩٣٤ بمحافظة «القااهرة» - 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. حصل 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

- عين مدرسا للتمثيل والإخراج بالمعهد «العالي للفنون المسرحية» في أكتوبر ١٩٦٣.
- عين أستاذ التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية ورئيس قسم التمثيل والإخراج ١٩٧٥، وعميد المعهد العالي للفنون المسرحية عامي ١٩٧٥ و ١٩٧٩. وهو منذ سنوات أستاذ متفرغ بالمعهد وبالتحديد منذ عام ٢٠٠٦.

في مجال الإخراج المسرحي شارك في إثراء المسرح 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. وقد تنوعت كلها ما بين العروض غنائية الاستعراضية والعروض الكوميديية، والسياسية، وقد تميز الشرقاوي في ما سمي بالكباريه السياسي وهو يعتبر رائدا لهذا اللون المسرحي. أما المسرحيات التي أخرجها فهي كالتالي:

قدم لمسرح الدولة المسرحيات التالية:

- للمسرح الحديث: «الأحياء المجاورة» لأنيس منصور (١٩٦٢)-
- «سهرة مع الحكيم - مفتاح النجاح» لتوفيق الحكيم (١٩٦٢)-
- «الرجل الذي فقد ظله» لفتحي غانم وفيصل ندا (١٩٦٣)-
- «خطيئة حواء» لمحمد التابعي وفتحي زكريا (١٩٦٣)- «الزلازل» لمصطفى محمود (١٩٦٤) - «عودة الروح» لتوفيق الحكيم (١٩٦٥)- «الجنزير» لمحمد سلماوي (١٩٩٥).
- مسرح الحكيم: «الأرانب» للطي الخولي(١٩٦٤)- «الحصار» لميخائيل رومان (١٩٦٥)- «فلسطين ٤٨ - أرض كنعان» لمحمد العفيفي (١٩٦٧)- «الصليب» لمحمد عفيفي (١٩٦٧)- «أه يا ليل يا قمر» لنجيب سرور (١٩٦٧)- «بلدي يا بلدي» لرشاد رشدي (١٩٦٨)- «الزعيم عوما» لمصطفى محمود (١٩٧٢).
- للمسرح الكوميدي: «ولا العفاريات الزرق» لعلي سام (١٩٦٥)- «أنت اللي قتلت الوحش» لعلي سام (١٩٦٩)- «الجيل اللي طالع» لنعمان عاشور (١٩٧١).
- للمسرح القومي: «حجة الوداع لظافر الصابوني (١٩٧٠)- «عفاريات مصر الجديدة» لعلي سام (١٩٧١).
- الغنائية الاستعراضية: «ملك الشحاتين» لنجيب سرور (١٩٧١)- «الخدوي» لفاروق جويده (١٩٩٣).
- أكاديمية الفنون: «عيون بهية» لرشاد رشدي (١٩٧٨).
- وزارة الإعلام: «أفراح النصر» لعبد الرحمن الأنودي (١٩٨٩)- «الليلة المحمدية السادسة» لعبد الرحمن الأنودي (١٩٩٠)- «الليلة المحمدية السابعة» لعبد السلام أمين (١٩٩١).
- وزارة الداخلية: «حراس الوطن» لعبد الرحمن الأنودي (١٩٩٣).
- للقطاع الخاص:
- لفرقة الثلاثي: «أنت الل قتلت عليوة» لأحمد حلمي / فهيم القاضي (١٩٧٠).
- الفنانين المتحدنين: «مدرسة المشاغبين» لعلي سام (١٩٧٢)- «قصة الحي الغربي» لبهجت قمر / سمير خفاجي (١٩٧٢)- «كباريه» إعداد وحيد حامد (١٩٧٤).
- الكوميدي المصرية: «هاللو دولي» لعبد الرحمن شوقي (١٩٧٢)- «حب ورشوة ودلع» ليوسف عوف (١٩٧٥).
- عمر الخيام: «افتح يا سمس» لماهر ميلاد (١٩٧٢)- «تمر حنة» لإسماعيل العادلي (١٩٧٤)- «لعبة اسمها الحب» لسومرست موم/ محمد حامد (١٩٧٤)- «إنهم يقتلون الحمير» للينين الرملي (١٩٧٤)- «شهر زاد» لرشاد رشدي (١٩٧٦)- «الفك المفترى» ليوسف عوف (١٩٧٥)- (٨ ستات) ليوسف عوف (١٩٧٧)- «مين يشتري راجل» لنيل بدران (١٩٧٨).
- الفنانين المصريين: «المتشردة» لحسام حازم (١٩٧٨).
- المتحدة للأستوديوهات: «الشخص» للرحبانية منصور وعاصي (١٩٨٢).
- مسرح الفن: «الجيل اللي جاي» لنعمان عاشور (١٩٧٧)- «زوجتي سقطت سهوا» لروبرت توماس / إعداد ماهر ميلاد (١٩٧٧)- «الجوكر» ليسري الإيباري (١٩٧٨)- «طبيب رغم أنفه» لموليير (١٩٨٠)- «المتحذلقات» لموليير (١٩٨٠)- «دبابيس» لسامي صلاح / جلال الشرقاوي (١٩٨٢)- «البغغان» لماهر ميلاد (١٩٨٣)- «افرض» لمصطفى سعد (١٩٨٤)- «راقصة قطاع عام» ليوسف عوف (١٩٨٥)- «ع الرصيف» لنهاد جاد (١٩٨٦)- «بولوتيك» لنيل بدران (١٩٨٩)- «انقلاب» لصلاح جاهين (١٩٨٨)- «المليم بأربعة» لأبو العلا سلاموني (١٩٨٩)- «الأنون وسيادته» لأسامة أنور عكاشة (١٩٩٠)- «بحك يا مجرم» لأبو العلا سلاموني (١٩٩٠)- «بشويش» لحسام حازم (١٩٩١)- «عطية الإرهابية» لإبراهيم مسعود (١٩٩٢)- «تتجوزيني يا غسل» لإبراهيم الموجي (١٩٩٢)- «إزاز في إزاز»



لصلاح متولي (١٩٩٤) - «قصة الحي الغربي ٢» لبهجت قمر / سمير خفاجي (١٩٩٥) - «دستور يا أسيادنا» لمحمود الطوخي (١٩٩٥) - «قشقة وعسل» لبسيوني عثمان (١٩٩٧) - «حودة كرامة» لصلاح متولي (١٩٩٩) - «شباب روش طحن» لحمدي نوار (٢٠٠٢) - «امسك حكومة» لمحدث يوسف (٢٠٠٣) - «أنا متفائل .. تصور» لمحدث يوسف (٢٠٠٤) - «برهومة وكلاه البارومة» لمهدي يوسف (٢٠٠٥) - «تاجر البندقية» لويليام شكسبير (٢٠٠٧) - «دنيا أراجوزات» لمحمود الطوخي (٢٠١١) - «الكوتش» لصلاح متولي (٢٠١٢) - «دنيا حبيبتني» لأيمن الحكيم (٢٠١٢) - «عازب في شهر العسل» لصلاح متولي (٢٠١٧).

شكل المخرج جلال الشرفاوي جزءا هاما ورمزا من رموز نهضة المسرح في الستينيات من القرن العشرين وكان في الصف الأول بين زملائه وأقرانه الفنانين الكبار/ كرم مطاوع وسعد أردش و سمير العصفوري وأحمد عبد الحليم وكمال عيد وغيرهم. وكان له سماته الخاصة المميزة له كمخرج مجدد ومتجدد في مسيرة العطاء المسرحي.

وقد نجح جلال الشرفاوي مخرجا ومنتجا في تحقيق التوازن بين الفن الهادف وبين الفن التجاري من خلال إدارته لفرقته مسرح الفن التي قدم من خلالها عدد كبير من التجارب المسرحية المتوازنة مثل «افرض» ، «عطية الإرهابية»، «الجوكر»، «راقصة قطاع عام»، و«ع الرصيف» وغيرها. بينما كانت مسرحية «مدرسة المشاغبين» هي أشهر مسرحياته وأشدها تأثيرا على الجمهور وحقت نسبة نجاح جماهيري عالية، إضافة للجدل الكبير الذي أثير حولها حينها حول مدى تأثيرها على الأجيال الجديدة من الشباب والأطفال في سلوكياتهم نحو الآباء والمعلمين والمجتمع ككل إن كان بالإيجاب أو بالسلب.

تعد مسرحية «آه يا ليل يا قمر» من التجارب المهمة للمخرج جلال الشرفاوي وأول ما يلاحظ فيها على إخراج جلال الشرفاوي لهذه المسرحية هو استخدامه الكورس المكون من اثني عشر فردا يقودهم قائد الكورس وهو نفس العدد الذي عرفته التراجيديا في عهد إيسخيلوس. وفي استخدام هذا الكورس فقد لجأ جلال الشرفاوي إلى تقسيمه إلى نصفين - سيمي كورس- وجعل لكل رئيسا، ومن هنا اجتمع لنا عبد الحفيظ التطاوي قائدا للكورس، ونجيب سرور ورشوان توفيق قائدين لقسمي الكورس. وكان شأن هذا التقسيم أن حصلنا على أكبر مجموعة من التوزيع الأوركستراي لأصوات المجموعة، فبينما كان الكورس ينشد بكلمات المسرحية شأن الأوركسترا في الموسيقى، كان يخلي الوقت للعازف المنفرد الذي يقوم على رأس المجموعة كلها، وبهذا حصلنا على تنوعات متعددة. وبهذه الطريقة أمكن لجلال الشرفاوي استغلال الكورس على نحو دفع بالمسرحية خطوات عريضة إلى الأمام، وساعده على ذلك تلك الحركة السريعة المتغيرة المستمرة التي ملأت المسرح نشاطا وحيوية).

في مسرحية «أنت اللي قتلت الوحش» كان توفيقا من المخرج أنه عمد إلى أسلوب الفانتازيا الكوميديا سواء في تقديم الشخصية أو في إدارة الحوار وكان توفيقا أكثر أنه لم يجعلها فانتازيا خالصة ولكن مطعمة بجرعات جادة تظهر حيناً وتختفي حيناً آخر بظهور تزيباس واختفائه، وتجلت براعة المخرج في إدارة حركة المجاميع، تلك الحركة التي سريعا ما كانت تكتسب جمالا تشكيليا ليس مقصودا لذاته ولكن لخدمة المعنى وإبلاغ الفكرة، خذ مثلا حركة الأهالي في المشهد الأول من الفصل الأول وهم يتلففون على مصير بتاح الذي خرج لملاقاة الوحش وتتصاعد حركة الأهالي بتصاعد الصراع مع الوحش، لقد استطاعت حركة المجاميع هنا أن تجسد الصراع الذي أخفق فيه بتاح، بمقدار

«القاعدة والاستثناء» (١٩٦٤) إخراج فاروق الدمرداش- «يا طالع الشجرة» (١٩٦٦) إخراج سعد أردش- «ثلاث ليال من الشعر المعاصر» (١٩٦٩) إخراج أحمد عبد الحليم- «تحت المظلة» (١٩٧٠) إخراج أحمد عبد الحليم- «أنت اللي قتلت الوحش» (١٩٧٠) إخراج- «دون كيشوت» (١٩٧٥) إخراج سناء شافع- «الفك المفتري» (١٩٧٦) إخراج- «بردة أحمد شوقي» (١٩٧٩) إخراج محمد توفيق- «البغبغان» (١٩٨٣) إخراج- «مهرجان الشعر والحريه» (١٩٨٤) إخراج جلال عبد القادر.

أما الأفلام السينمائية التي اشترك فيها بالتمثيل فهي: «أمهات في المنفى»، «خلي بالك من عقلك»، «موعد مع القدر» من إنتاجه، «من خاف سلم»، و«البدر» من إنتاجه. وشارك كممثل في عدد كبير من الأعمال الإذاعية منذ عام ١٩٦٦، منها:

« حسن طوبار»، «الليلة المتوحشة»، «البيت والدكان»، «الاختراع العجيب»، «أبو سنة»، «أغلي حبط»، «النائب المحترم»، «الملعون»، «الجدار المفقود»، «أبناء الغضب»، «البيت العتيق»، «قمر الزمان»، «شقائق النعمان»، «مع الله».

كما كان له نصيب كبير في المشاركة بطولة عدد كبير من المسلسلات والتمثيلات التلفزيونية منذ عام ١٩٦٣، منها:

«العابثة»، «لعبة الأيام»، «المصيدة»، «حلم القيصر»، «عبد الله النديم»، «الرجل الذي هوى»، «الحب وأشياء أخرى»، «الحب والصار»، «أحلام مسروقة»، و«بيت الجمالية» وغيرها).

حصل على الفنان الأستاذ الكبير/ جلال الشرفاوي على عدة جوائز من جهات فنية متعددة ومن أهمها:

- جائزة الدولة التقديرية في الفنون عام ١٩٩٤.

- جائزة أحسن مخرج لمدة ثماني سنوات متتالية متصلة من عام ١٩٨٦ حتى عام ١٩٩٣ وعامي ١٩٩٥ و١٩٩٦ في الاستفتاء الجماهيري لإذاعة الشرق لأوسط وجريدة الأهرام.

- تمثال الأوسكار لأفضل مخرج عامي ١٩٩٦/٩٥ في استفتاء مجلة السينما والناس.

- الميدالية الذهبية لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي بدورته الخامسة عام ١٩٩٣ من وزارة الثقافة المصرية.

- درع المسرح الاستعراضى المصري من الجمعية المصرية لهواة المسرح عام ١٩٩٥.

- الميدالية الذهبية للمهرجان الوطني المحترف بالجزائر عام ٢٠٠٨.

- درع أكاديمية الفنون عام ٢٠١٥.

- إضافة لعدد كبير من شهادات التقدير والدروع والتكريمات من جهات فنية مختلفة من مصر والوطن العربي.

كما شارك في عدة لجان متخصصة مثل لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة، ولجنة المجالس القومية، وشارك في لجان تحكيم مختلفة مثل لجان جوائز الدولة التشجيعية، ولجنة تحكيم مهرجان المسرح العربي، واللجنة العامة للثقافة والإعلام والسياحة. إضافة لعدد كبير من المشاركات العربية والدولية بعروضه المسرحية مثل مهرجان دمشق أعوام (٧٤/٧١/٦٩) ومهرجان بابل عام (٨٧) ومهرجان الجنادرية بالسعودية أعوام (٢٠١٢/٩٣/٩٢/٩٠/٨٩) ومهرجان الخليج بالكويت عامي (٩٧/٨٨) ومهرجان الكويت عام (٢٠٠٧) ومهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر عام (٢٠٠٨).

ما استطاعت أن تجسد الصراع الذي وفق فيه أوديب. وكذلك التشكيلات الثلاثية التي أدارها المخرج ببراعة وذكاء سواء تلك المؤلفة من أونح وأوالح أو المؤلفة من هذين الاثنين وبينهما الملك أو المؤلفة في نهاية المسرحية من أوديب وعلى يمينه تزيباس رمزا للحكمة وعلى يساره كريون رمزا للقوة أو المؤلفة في أكثر من موضع من أونح وأوالح وهور ومحب باعتبارهم جميعا رموزا للنفعية والانتهازية والوصولية.

ولقد عرف المخرج ببراعة كيف يفيد من الديكور الوافي الذي صممه الفنان مجدي رزق مضيافا إليه براعته هو في استخدام الإضاءة، لقد استطاع الديكور والإضاءة معا أن يحيطا بالمضمون البشري للمسرحية بإطار مادي يجمع بين البعدين، البعد الجمالي من ناحية والبعد الوظيفي من ناحية أخرى، فمستويات المسرح كانت شديدة الطواعية في يد المخرج يتحكم فيها كيف يشاء).

تعتبر مسرحية انقلاب هي أهم تجارب المخرج جلال الشرفاوي وأحبها إلى قلبه على الإطلاق كما يقول في مقدمة كتابه «انقلاب». لقد وظف جلال الشرفاوي فنه السينمائي والمسرحي في إبداع تجربة مسرحية جديدة توظف إمكانات السينما في تشكيل العرض المسرحي مبنى ومعنى، وإذا كان استخدام السينما أو الشرائح في المسرح ليس بشيء جديد، فإن الجديد الذي أتى به الشرفاوي هو تحقيق التداخل التام بين الكادر السينمائي والكادر المسرحي، أي بين اللقطة السينمائية والمنظر المسرحي هو ما يجعلنا نطلق على هذه التجربة الجديدة اسم «السينما - تياترو- أو السيني - تياترو» نسبة إلى السينما التي تتوحد مع المسرح في هذا العرض في تركيبة جديدة ومؤثرة. لقد أخذ الشرفاوي من السينما أفضل إمكاناتها).

وقد أخرج الفنان جلال الشرفاوي أربعة أفلام سينمائية وهي: «أرملة وثلاث بنات» عام (١٩٦٤) - «العيب» عام (١٩٦٦) - «الناس اللي جوه» عام (١٩٦٨) - «أعظم طفل في العالم» عام (١٩٧٢).

كما قام بإخراج عدة أعمال تلفزيونية وهي: عام (١٩٦٣): تمثيلية «ابلة فهمية»، تمثيلية «رجل لا يبكي»، تمثيلية «أغنية الصمت»، مسلسل «سارة إلى الأبد»- عام (١٩٦٤): تمثيلية «شيء مكتوم»، مسلسل «المجانين»- عام (١٩٧٠): تمثيلية «الكلمات المتقاطعة»، مسرحية «مجلس العدل»، ومسلسل «قصة المسرح العربي».

وقد برز الفنان جلال الشرفاوي كممثل له حضور طاق وكاريزما عالية واتسم بالرصانة في الأداء التي تعلم منها الأجيال المتعاقبة، ومن المسرحيات التي شارك في بطولتها التمثيلية:



كاترين كيتس رحلت بعد أكثر من 70 فيلما

صديقة فلسطين

ويذكر لكاترين أنها كانت من أنصار الشعب الفلسطيني وهو ما جعلها تشارك في مسرحية "فدوى والطعام" التي عرضتها فرقة مسرحية عربية أمريكية تعرف باسم فرقة "نور" بالتعاون مع مسرح الورشة في نيويورك الذي عرضت المسرحية على خشبته عام ٢٠١٢ وكان لها اسم موسيقى باللغة الانجليزية Food and Fadwa. قامت كاترين كيتس بدور سامية عمدة فدوى ودلال وهو دور غلب عليه الطابع الكوميدي لتخفيف الأحداث المأساوية للعمل المسرحي. وظهرت طوال المسرحية وهي تضع على أذنيها هاتفها محمولا وتتحدث إلى البرنامج الشهير "أراب أيدول".

عرض سريع

ولا بأس من تقديم عرض سريع للمسرحية التي تعرض صوراً من صمود الشعب الفلسطيني وإصراره على الحياة رغم مرور هذه الفترة على عرضها لارتباطها بقضية فلسطين. المسرحية من تأليف وبطولة "لميس إسحاق" وهي ممثلة وكاتبة مسرحية أردنية أمريكية من أصل فلسطيني وهي أيضاً المدير الفني لفرقة مسرحية عربية أمريكية تعرف باسم فرقة "نور". وسبق لها المشاركة في عدد من المسرحيات والأفلام. تدور المسرحية حول "فدوى فرانيش" وهي فلسطينية في الثلاثينات من عمرها غير متزوجة تهتم بأسرتها تعيش في بيت

قد تجاوزت الثلاثين من عمرها. وكان ذلك عام ١٩٧٥ عندما شاركت مع مجموعة من زملاء الدراسة في تشكيل فرقة مسرحية أطلقوا عليها اسم "مسرح الأستوديو" في ضاحية "سيلفر ليك" بلوس أنجلوس. وعلى مدى ٣٥ عاماً وحتى بعد اقتحام مجال السينما استمر نشاطها مع الفرقة قدمت مع الفرقة العديد من المسرحيات التي حققت نجاحاً وفازت بالعديد من الجوائز. وكانت المديرية الفنية للفرقة قبل دخولها مجال السينما فضلاً عن المشاركة في التمثيل. وكان من الطرائف أنها مثلت أمام النجم جون لاروكيت دور الزوجة والأم والابنة والعشيقة في مسرحيات مختلفة مثل "الدخول ضاحكاً" و"شركة القديسين" و"ليس للحريق".

وقدمت الفرقة عروضاً مسرحية في عدد من الدول الأوروبية وفي نيويورك نفسها لكنها لم تقدم أي مسرحية في برودواي حتى بعد أن انتقلت للحياة فيها عام ٢٠٠٦ رغم أنها قدمت أكثر من عشرين مسرحية.

وعملت في عدد من الأفلام الناجحة مثل "مقابل لولا" و"أوديل" و"الطباخ المتشدد" و"قصة بياتريس" و"خلاف مسرحي". وكانت مسرحياتها. وكل أعمالها كانت تناقش قضايا المجتمع الأمريكي مثل "أوديل" أو حتى قضايا إنسانية عامة مثل "خلاف مسرحي".

في يناير الماضي رحل أكثر من ١٥ من الفنانين الأمريكيين لكن قليلاً منهم من توقفت عندهم الصحافة وغطت حياتهم ووفاتهم بعمق. من هؤلاء النجمة الأمريكية "كاترين كيتس" التي رحلت عن ٧٣ عاماً بعد حياة فنية قصيرة نسبياً في السينما والتلفزيون لم تزد عن ٣٠ عاماً بدأت في سن كبيرة نسبياً (٤٣ عاماً).

ولم يكن هذا هو سبب الاهتمام بوفاتها، كان السبب هو التجربة الصعبة التي مرت بها عندما أصيبت بسرطان الرئة منذ عشرين عاماً وشفيت. لكن المرض عاد وارتد قبل عام واحد ولم يهلهها طويلاً.

شاركت كيتس في أكثر من سبعين عملاً فنياً في السينما والتلفزيون في هذه الحياة الفنية القصيرة نسبياً لكن يظل أبرزها "البرتقالى هو الأسود الجديد" وهو مسلسل كوميدي (سيت كوم) عرض على مدى ست سنوات بين عامي ٢٠١٣ و٢٠١٩.

وكانت أطرف العبارات التي قيلت في رثائها "كانت تملك قدراً كبيراً من الصبر وحب المهنة الذي ورثته عن أبويها الممثلين يلاً عشر سفن".

غير معروفة

وكان من الغريب أن إنجازاتها في المسرح لم تكن معروفة للجميع رغم أنها إنجازات كبيرة. ربما يرجع ذلك إلى أنها كانت في لوس أنجلوس وليس في برودواي عاصمة المسرح الأمريكي. وربما لأنها كانت في بداية حياتها الفنية ولم تكن



كيف يقتلون

ومن أبرز التعليقات على المسرحية ما ورد على صفحات نيويورك تايمز التي قال فيها أنها تلقي الضوء على كيف يعيش الفلسطينيون في ظل الاحتلال الإسرائيلي أو كيف يموتون بمعنى أصح في الحياة المأساوية التي فرضها عليهم الاحتلال الإسرائيلي والتي هي نوع من الخنق.

ويتوقف ناقد الجريدة ليشير إلى أن مسرح الورشة وافق على التعاون مع فرقة نور لإنتاج المسرحية لإزالة الصورة السيئة التي انطبعت في أذهان جمهور المسرح الأمريكي بعد أن رفض التعاون مع فرقة مسرحية عربية أخرى لتقدم مسرحية عن المتضامنة اليهودية الأمريكية "راشيل كوري" التي قتلت برصاص قوات الاحتلال الإسرائيلي أثناء احتجاجها على تدمير منزل فلسطيني في قطاع غزة. وقدمتها بعد ذلك الفرقة على مسرح آخر وبالجهود الذاتية.

ومن الصور المأساوية التي عرضتها المسرحية لمعاناة الشعب الفلسطيني حالة أمير عزام خطيب دلال الذي يرغب في الهجرة لأمريكا بحثاً عن عمل بعد أن دمر اليهود مطعماً تملكه أسرته في المدينة المقدسة ليعمل ميكانيكياً وحيث يعيش شقيقه يوسف (الممثل اللبناني الأمريكي حسن سليمان)

حياة

وهنا تبرز شخصية ابنة عمها حياة التي هاجرت مع أمها إلى أمريكا منذ فترة طويلة واندمجت في المجتمع الأمريكي وتخصصت في الطعام التي تقوم بزيارة مفاجئة إلى بيت لحم وتبدي استياءها من المطبخ الفلسطيني وتسخر من فدوى فتنش خلفات بين الإثنين خاصة بعد أن اكتشفت أن يوسف الذي سبق وخطبها يسعى لخطبة حياة. وتتوالى الأحداث.

ويشيد ناقد النيويورك تايمز بالتفاصيل الدقيقة التي نجحت المؤلفة في إبرازها رغم صعوبة هذا الأمر في تلك المسرحيات ذات الطابع الاجتماعي. ونجحت في عرض انعكاسات القيود الإسرائيلية على حياة الأسرة الفلسطينية سواء كانت سطحية أم عميقة.

وحتى حياة جسدت ببراعة شخصية الفتاة التي تشعر بالرعب من أصوات إطلاق الرصاص ثم اعتادت عليها مع جوانب أخرى من حياة الحرمان والمعاناة. وقالت أنها على الأقل ليست أسوأ من الحياة في نيويورك التي تشيع فيها الجريمة.



وتختلط السياسة مع الحياة الأسرية لتخلق مواقف حزينة أحيانا وترسم الابتسامات على الشفاه أحيانا أخرى. وفي النهاية يتأكد عزم الأسرة التي ترمز إلى الشعب الفلسطيني على أن يتحلى الشعب بالحب والبسمة والأمل. وخلال المسرحية يتم عزف الموسيقى الفلسطينية وبعض الأغاني الشعبية باللغة العربية رغم أن المشاهدين لا يفهمونها بل يقف شخص فلسطيني ليقدم شرحاً سريعاً بالإنجليزية لمعاني الأغنية.

لحم التي تعاني من قيود الاحتلال الإسرائيلي. وهي معروفة بطعامها اللذيذ وإخلاصها لأسرتها وأبيها المسن (ليث نقلى وهو فنان بريطاني المولد وسوري الأصل). وعندما يقترب موعد زفاف شقيقتها الصغرى دلال (مها شيلوى) إلى أمير (الممثل الأمريكي الإيراني المولد أريان مؤيد) تصر على إكمال كافة الاستعدادات لفرحها ومنها إعداد الطعام للمدعوين رغم قيود الاحتلال الإسرائيلي.

شاركت فن مسرحية فدوى والطعام تعبيراً عن تضامنها مع شعب فلسطين



فن كتابة المسرحية

د. رشاد رشدي



د. رشاد رشدي فن كتابة المسرحية



حاتم عبدالهادي السيد

كتب إدجار آلن بو الكاتب القصصي المعروف قبل أكثر من مائة عام، يقول: «إن العمل الفني يحوي داخله كل ما هو مطلوب لفهمه»، ولكنه نسي أن يضيف لكلمة العمل الفني صفة «الجيد»، فالعمل الفني الغير جيد هو عمل لم ينل استقلاله، وليس مثل العمل الجيد المستقل الذي عبر عن عالم قائم بذاته. فلا بد أن يكون العمل الفني - في المسرح - مستقلاً، وألا تكون المسرحية طبق الأصل للواقع، بل يتدخل الإيحاء والرمز والحوار لرسم مسيرة العمل الفني الجيد، أي أن الكاتب يقوم بعملية خلق تحاكي الواقع، وهذه العملية لا بد لها من مقومات وعناصر، كي تحقق الهدف المنشود منها.

الشخصية تصنع الحدث المسرحي:

الدراما حدث، والحدث يصدر عن شخصية، ولا بد أن يحتوي الحدث على المفارقة، ولا يجب أن تكون الشخصيات دمي تتحدث بلسان المؤلف، بل يجب أن تعبر عن أفعال لها صفة الدرامية.

كما يجب أن تتمتع الشخصيات بالاستقلالية، فالشخص موصول جيد للتعبير عن الفكرة، كما في مسرح «برنارد شو»، كما يجب أن تحس - كجمهور - بأنها عالم مستقل، أو أن الشخصيات تُعبر عن فكرة كما في مسرح «بيراندللو»، فالشخصيات لم يرسمها المؤلف على أساس علاقتها بالحياة، بل على أساس علاقتها ببعضها البعض، فالأفعال التي تصدر عن المسرحية من بدايتها حتى نهايتها - مركب جديد، لم يكن موجوداً من قبل.

تطور الشخصيات المسرحية:

ليس صحيحاً - كما هو معتقد أن تتطور الشخصيات، كأن تكون في أول المسرحية شخصية طيبة، ثم تتحول إلى شريرة في نهاية المسرحية، إذ الشخصية تتبنى علي سلوكيات وتجارب وتربية، ولا يمكن تحولها، فهي تتحدد في العلم الحديث منذ المراحل الأولى لنشأة الفرد، وما التصرفات سوى أشكال مختلفة في غط رئيس، هو النمط السلوكي الغالب علي الشخصية.

وتطور الشخصية في الدراما هو إدراك الشخصيات لأمر كانت تجهلها، ومن هنا كانت «البيروسييتيا» - كما يسميها أرسطو أو التحول، هو ما نسميه تطور الشخصيات في الدراما. فجهل أحد طرفي الصراع لحقيقة الطرف الآخر هو الأصل في أي صراع. وهذا الصراع ينتهي عادة بالمعرفة، وهي السبب في التحول في سلوك الشخصية. فغي مسرحية «عطيل» لشكسبير، تأخذ الغيرة قلب عطيل وتغذيها أكاذيب «اباجو» إلي أن تنتهي بقتل عطيل لحبيته ديمونة»، ثم يكشف الحقيقة، إذ ديمونة لم ترتكب أثماً، فيقوم عطيل بقتل نفسه، وهنا يتحول البطل النائر العملاق الغيور، القوي؛ إلى طفل ضعيف ضائع، مضطرب، ونتيجة لهذا التحول في الشخصية يقوم البطل بقتل نفسه.

فشخصية عطيل لم تتغير أو تتطور، ولكن عطيل اكتشف أشياء لم يكن يعرفها.

الشخصيات الفرعية في المسرحية:

إن أي مسرحية تحتوي على شخصيات رئيسة، وشخصيات فرعية،

تستطيع أن تتبع الشخصية في مراحل نموها النفسي البطيء، ولكن الدراما تتبع الشخصيات أيًا كان لونها، وهي تتصارع، عندما تتأزم المشكلة في وقت معين، حين يحدث الصراع.

ومن هنا جاءت أهمية نقطة البداية، فالكاتب لا يستطيع أن يحكي الحكاية من أولها، والكاتب يبدأ المسرحية حين تبدأ الأمور في التأزم، فالموقف الرئيس في مسرحية «مروحة الليدي وندرمير لأوسكار وايلد» يتركز في الصراع بين الفرد والمجتمع، وكان على وايلد أن يحول هذا الموضوع المجرد الواسع إلي مسرحية مركزية، مجسمة، أي عليه أن يختار موقفاً محدداً مُحكماً، وأن يفرض عليه الحدود التي تجعله يصلح للمسرح. فالفرد الذي اختاره أوسكار وايلد هي «مستر إرلين»، وهي الشخصية الرئيسة لزوجة تخلت عن ابنتها الصغيرة، وعن زوجها، وفرت مع عشيقها وأفهمت الابنة أن أمها قد ماتت. ومرت عشرون سنة كبرت خلالها الابنة ثم تزوجت، وأصبحت تحمل لقب «الليدي ويندريمير»، والأم تريد أن تفرض نفسها على المجتمع الذي نبذها بمساعدة من زوج ابنتها دون علم الابنة. والموقف يتحدد في موقف واحد، في حفلة الليدي ويندريمير، تلك الحفلة التي تجسم المجتمع. ووايلد هنا لم يتتبع مسز إرلين عندما فرت مع عشيقها، مع أن مسز إرلين هي العنصر المحرك للمسرحية كلها، بل بدأ الصراع حين ظهرت مسز إرلين وعادت إلي الميدان، ومحاولتها فرض نفسها على المجتمع الذي نبذها.

والمسرحية يجب أن تبدأ بالحاضر، وتشير إلي الماضي إشارات يتضمنها الحاضر، لأن الدراما توجد حيث يظهر موقف متأزم، أي في قمة الموقف، وهي تهمل ما يسبق هذا الموقف، وما يليه.

تطور الحوار والحدث:

يؤدي الحوار إلي تطور الأحداث، فالحدث في المسرحية لا يتطور ولا يتقدم في هدوء وبرود، وإما تحت ظل من الشد والجذب، وتحت ظل من الصراع.

والحوار يقوم بمهمتين يؤديان إلي تطور الموقف الذي يعالجه منظر ما، وهو ثانيًا يشير إلي التطور في المنظر اللاحق، ويوحى به، وإن لم يفعل توقفت المسرحية وجمدت، وشعر المتفرج بالملل.

أو ثانوية. وتمثل الشخصيات الرئيسة محور الاهتمام الأول، كما أن الشخصيات الفرعية قد لا تمثل أي تطور في الأحداث، لكنها لا يمكن الاستغناء عنها كذلك، لأنها تخلق الجو العام للمسرحية، أو هي تقرب الفن إلي الواقع، كي يمكن تصديقها، أو هي تضيء قيمة ما علي المسرحية، أو هي تعبر عن الزمان أو الأحداث بصورة أكثر واقعية، فمسرحيات «شكسبير» بها الكثير من الشخصيات الثانوية التي لا تتطور، أو لا تتحول علي الإطلاق، وهي كذلك موجودة في مسرح «سترنديج» و«تشيكوف» وبعض مسرحيات «إيسن»، ولكنها شخصيات ضرورية لإكمال تجسيد الفكرة المسرحية والجو الزماني والمكاني للأحداث. إذ لكل شخصية - هنا - وظيفة ما، فمنها ما يقوم مقام الكورس الإغريقي، ومنها يقوم بدور لا بد من وجوده، كما أنها تقوي المفارقة الدرامية وتعمقها.

والشخصيات الثانوية - في المسرح الحديث تضيء جواً من الواقعية علي المسرحية من جهة، وتخفف من حدة الصنعة، فتصبح المسرحية محكمة الصنع بعيداً ما يسمي بالوحدة العضوية للمسرحية - كما هي موضة النقاد الحديثين - - الآن - لأن الوحدة العضوية المتكاملة كما يقول عباس محمود العقاد تكون في الشعر والمقال. فالعبارة في المسرحية بوحدة الأحداث، وليس وحدة الموضوع، فقد نجد في المسرحيات شخصيات ثانوية لا ترتبط بالموضوع، لكنها تعمل على تنامي الحدث وتطوره وإبرازه، كما أنها قد ترتبط بالحدث بشكل غير مباشر كذلك.

وفي المسرح الحديث - كما في مسرح تشيكوف وسترنديج، والمسرح المعاصر، هما فيه مسرح العبث «ليست العبارة بوحدة الحدث، بل بوحدة «الشيء» - كما يقول أرسطو - وهي غير الموضوع، إنها الإحساس العام الذي يريد الكاتب المسرحي أن يثيره في المتفرجين. فالأدب المسرحي الحديث هو أشبه بموسيقى سيمفونية تعتمد على نغمة رئيسة تساندها نغمات فرعية، هي في الحقيقة تنوعات علي النغمة الرئيسة.

الحدث الدرامي في المسرحية:

لا بد لكاتب المسرحية أن يختار نقطة البدء بكل دقة، لأن الدراما لا

الطيب صديقي

رائد مسرح الشارع في المغرب العربي

ويصف الناقد المسرحي السوري رياض عصمت في مقال له بمجلة «الحياة المسرحية» عدد خريف ١٩٧٧، تحت عنوان «تجربة العمل الجماعي في المسرح العربي»، يصف مسرح «الطيب صديقي» قائلا: «إن تجربة الطيب صديقي لا تعتمد على النص الثابت، بل تكسر الأشكال التقليدية للمسرح لتضفي طابعا احتفاليا، إنها تعتمد على عملية خلق النص من خلال التدريبات، تعتمد على تفجير قدرات الممثل ليحل الإيماء والصراخ والرقص محل الكلمة أو على الأقل ترفضها بقوة»^(١).

ويشير عصمت في نفس المقال إلى مسرحية «السفور» للصديقي والتي يؤكد على أنها «ترسم الملامح الأساسية لمسرح عربي تجريبي حديث يمزج الغرب بالشرق بشكل مدهش ومثير. إنها المسرحية التي لا يميز المرء بين هذا وذاك بل ينصهر الاثنان في بوتقة واحدة»^(٢).

ويسمي د. سالم أكويني الأستاذ بجامعة اليرموك هذا المسرح بمسرح «المثيل» حيث يقول: «نستحضر الترابط في مسرح الطيب الصديقي، الذي ليس مسرحا خاصا، كما يتبادر إلى الذهن، بل إن علاقة النسب هاته ليست إلا نتيجة لعلاقة الترابط بين السيرة الذاتية والمسرح، وقانونا عاما لمسار مسرح الطيب الصديقي، الذي نعتناه بمسرح المثيل، حيث يتحدد نسب هذا الاسم للمسرح تمييزا لهذه التجربة. ومعنى التمييز هنا ليس إلا خصوصية مسرحية، أعني خصوصية المغرب في تعدده وتنوعه، حيث فيه البربر، الأفارقة، العرب، المسلمون.. إلخ، هذه الخصوصية التي أراد لها، صاحب التجربة، الصديقي، أن تعبر عن جذورها المتمثلة في ساحة جامع الفنا، بوصفه مسرحا وطنيا شعبيا.

بهذا التحديد نتعرف على مفهوم المسرح في تجربة الطيب الصديقي، وهو مفهوم لا يخرج عن القوانين العامة لهذا الفن. إلا أن هذا الاعتبار لا يمكنه أن يصبح كذلك، إلا عندما يمتلئ بما هو محلي للتعبير عن الوطن ثم القومي، من خلال الفردي الذي هو حالة التخيل. وهنا، يدل جوهره أو انتمائه إلى العصر الذي يوجد فيه، وهذا لا يتم إلا بالإنصات إلى كل ما يحقق ماهيته ويصوغها. وفي عملية الإنصات هاته، يأتي الافتتان بالمسرح، الذي هو افتتان المأخوذ، أليس المسرح طقسيا؟^(٣)

ومن هنا نستطيع أن نشير «إلى أن تجربة «الصديقي» لم تولد من فراغ بل جاءت عن دراسة واعية للفضاء المسرحي فحقق ما أشار إليه «كروتشاني» في كتابه «فضاء المسرح» حين قال: في دراسة الفضاء المسرحي لمسرح الشارع يتطلب الأمر تركيزا أكبر على الناحية الاجتماعية والأنثروبولوجية للمسرح، وذلك أكثر من الاهتمام بالشكل، موضوع الاهتمام هو ذلك التحول للفضاء المعاش يوميا من خلال غرابة فضاء التمثيل وطريقة عمله؛ والقيمة التي تؤسس، وتجاوز وتجسد تاريخ الفضاء المسرحي تكمن في واقع أن مسرح الشوارع هذا هو في الأساس فضاء نسبي، إنه فضاء اجتماعي، وتحدد العلاقة بين العرض والأرض، تلك العلاقة التي خلقتها مناورات الواقع البيئي وفكرة تجذير الفضاء المسرحي كمساحة خاصة»^(٤).

الهوامش:

- ١- الطيب الصديقي: الشامات السبع - منشورات إيديف - الدار البيضاء ١٩٩١.
- ٢- مجلة الآداب - بيروت - يناير ١٩٨٧.
- ٣- رياض عصمت: تجربة العمل الجماعي في المسرح العربي - الحياة المسرحية - خريف ١٩٧٧.
- ٤- رياض عصمت: مرجع سابق.
- ٥- د. سالم أكويني: الطيب الصديقي أو مسرح المثيل - مجلة فصول - القاهرة - ربيع ١٩٩٥.
- ٦- فابر يتزيو كروتشاني: فضاء المسرح - ترجمة أماني فوزي حبشي - مراجعة سعد أردش - مطبوعات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي - القاهرة ٢٠٠١.



عيد عبد الحليم



تعد تجربة المخرج والفنان المغربي الطيب الصديقي واحدة من أهم تجارب المسرح المفتوح في العالم العربي، حيث سعى منذ بداية عمله في المسرح ربط الذاتي بالموضوعي، بمعنى أن مسرحه لا ينفصل عن سيرته الذاتية ومحيطه الاجتماعي، فقد ارتبط بالمسرح منذ نعومة أظفاره من خلال مشاهداته للطقوس الاحتفالية التي كان يشاهدها في قريته الصغيرة المطلة على المحيط الأطلسي، وهذا ما أشار إليه في مقالة له نشرت في مجلة «الآداب» البيروتية في مارس ١٩٨٧، حيث يقول:

«أتذكر طفلا ولد في شبه جزيرة، واكتشف وهو لم يتجاوز السادسة من عمره في افتتاح هذا العالم العجيب. أتذكر أنه أقسم أن يصبح في يوم ما جزءا من هذه الشخصيات التي تحترف الخيال».

وقد ولد «صديقي» سنة ١٩٣٧ لأب عالم وفتية، له عدة مؤلفات منها «إيقاع السيرة في تاريخ الصويرة»، ثم رحل إلى الدار البيضاء والتحق بإحدى مدارسها الثانوية الإسلامية، وبقى فيها إلى أن بلغ سن السادسة عشر من عمره، ثم سافر في بعثة إلى فرنسا للدراسة، ليعود إلى وطنه، وفي تك الأثناء تصادف أن أعلنت الجرائد المغربية على أن هناك ورشة عمل للتدريب على الفنون المسرحية، ومن ضمنها «فن الهندسة المسرحية» مما صادف هوى لديه، فاشترك في الورشة بداية من عام ١٩٥٤، وهناك التقى مجموعة من الطلبة الذين أصبحوا من رواد الحركة المسرحية في المغرب - بعد ذلك - أمثال أحمد الطيب العليج ومحمد عفيفي، ونظرا لأن «صديقي» كان يتقن اللغة الفرنسية فقد اختاره أستاذ المسرح الفرنسي «أندري فوازان» لترجمة بعض الدروس النظرية في المسرح.

وقد ولد «صديقي» سنة ١٩٣٧ لأب عالم وفتية، له عدة مؤلفات منها «إيقاع السيرة في تاريخ الصويرة»، ثم رحل إلى الدار البيضاء والتحق بإحدى مدارسها الثانوية الإسلامية، وبقى فيها إلى أن بلغ سن السادسة عشر من عمره، ثم سافر في بعثة إلى فرنسا للدراسة، ليعود إلى وطنه، وفي تك الأثناء تصادف أن أعلنت الجرائد المغربية على أن هناك ورشة عمل للتدريب على الفنون المسرحية، ومن ضمنها «فن الهندسة المسرحية» مما صادف هوى لديه، فاشترك في الورشة بداية من عام ١٩٥٤، وهناك التقى مجموعة من الطلبة الذين أصبحوا من رواد الحركة المسرحية في المغرب - بعد ذلك - أمثال أحمد الطيب العليج ومحمد عفيفي، ونظرا لأن «صديقي» كان يتقن اللغة الفرنسية فقد اختاره أستاذ المسرح الفرنسي «أندري فوازان» لترجمة بعض الدروس النظرية في المسرح.

وقد اختير «الصديقي» - وقتها - لتمثيل بعض الأدوار الثانوية في «فرقة المعمورة» والتي كانت تعرف باسم «الفرقة الوطنية للمسرح»، والمعروفة غابة توجد قرب مدينة «الرباط»، ويوجد بها المركز الوطني للشباب، حيث تنظم التدريبات التكوينية في المسرح، وقد حلت هذه الفرقة سنة ١٩٧٤، إلا أن طموحات «صديقي» كانت أكبر من ذلك فسافر إلى فرنسا، وهناك نوهت به الصحافة الفرنسية، بل واختير كأحسن ممثل من قبل «هوبير جينو» والذي قدمه بدوره لجان فيلار والذي كان يعمل وقتها مديرا للمسرح الشعبي بفرنسا.

ومن خلال احتكاكه المباشر بالتجريب المسرحي في باريس تعمقت لديه فكرة «تكوين مسرح شعبي» يستمد وهجه من التراث المغربي

القديم، في محاولة لخلق حالة من «الاحتفالية» التي تحتضن الفنون المتنوعة لهذا التراث، فكان اختياره لساحة «جامع الفنا» كمكان للعرض، وهي ساحة عمومية توجد وسط مدينة «مراكش»، وتعرف بوجود مجموعة من الحلقات الواسعة التي يمكن من خلالها تقديم «فرجة» مختلفة، بحيث تمثل كل حلقة فرجة تنتمي لإحدى القبائل المغربية.

ويبلغ عدد الحلقات في اليوم الواحد أكثر من عشرين حلقة، الأمر الذي يتيح تقديم أكثر من عشرين فرجة، تقدم في مسارح دائرية في الهواء الطلق. وقد أطلق «صديقي» على هذه التجربة «مسرح الشارع» وهذا ما نراه جليا في تقديمه لمسرحية «الشامات السبع»^(٥). وعن اختياره لساحة «جامع الفنا» يقول «الطيب صديقي»: «جامع الفنا مسرح يتجاوب مع حاجيات جمهور شعبي تلقائي حي، هذا المسرح أو لنقل هذه المسارح ساهمت وتساهم في خلق، أو إعادة خلق مسرح وطني، فكل أبحاثنا من سنة ١٩٦٥، مرتبطة بجامع الفنا، منذ مسرحية «ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب» سنة ١٩٦٥، إلى الملحمة التاريخية «نحن» التي أعدناها خلال صيف ١٩٨٦، كل أبحاثنا حول النص أو في موضع لعب الممثلين، أو بصدد الإخراج أو الديكور أو الملابس، أو التوابع، يركزها جامع الفنا منبعها الأصلي ونعتبر هذه العناصر أساسية لأي عملية إبداعية، ترتوي من جذور شعبية كمنطلق لكل تجربة تهدف إلى أن تجعل من المسرح وسيلة للقاء بالناس»^(٦).

وفي محاولاته الدؤوبة لتفتيت العلاقة بين الجمهور وأليات العرض أطلق «الصديقي» على فرقته اسم «مسرح الناس»، وأراد من البداية أن تكون لها استقلاليتها عن المؤسسة الرسمية، يقول عنها: «مسرح الناس فرقة خاصة لا تنتمي لأي قطاع عام أو بلدية أو حكومة.. فئة قليلة من الناس (١٣ تقريبا) حاولت أن تمارس مسرحا آخر بعدما مرت بمرحلة الاقتباس وأحيانا الاختلاس ومرحلة الإعداد والترجمة فاتضح لنا بعد بضعة سنوات أن هذا المسرح المنقول والمنسوخ لا يمكن أن يؤدي بنا إلا إلى الفشل فليس باستطاعتنا أن نمثل مولير أحسن من الفرنسيين ولا شكسبير أحسن من الإنجليز ولا كالديرون أحسن من الأسبان.. فكان من واجبنا أن نحاول أن نجد نوعا جديدا من المخاطبة مع الجمهور المغربي والعربي.. هناك في الساحات وفي البطحاء منذ ما يقرب من ٩ أو ١٠ قرون ما يسمى بالحلقات كل حلقة ينشطها مثلا مغنون أو راقصون أو مداحون ومروضو حيوانات.

وكذلك هناك الراوي والحكاوي والمداح، وهناك من يحكي الأزيال وقصص رأس الغول وما إليها. وهذه الأشكال حاولنا أن نتعامل معها فيما يمكن تسميته بمسرح الشارع.

إشكاليات تأصيل المسرح العربي (٣)

مع أسسه التي حدد، ويرى (المؤلف) أن (أدونيس) يقف ضد الثقافة العربية الإسلامية في كليهما وأنها معطلة لانطلاق الإنسان العربي.. وجعلت من المسألة (المطلقة) مسألة (دينية خالصة - فهي ثقافة لا تمزق فيها، وجعلت من عقل الإنسان العربي.. عقلاً قابلاً لا ناقداً.. بينما المسرح قائم جوهرياً على قلق كيان وقلق مصير.. بينما يحتفي بالتراجيديا وبخلفياتها الفكرية والفلسفية.. لذا يكمن (التناقض) في خطاب (أدونيس) التأصيلي في اقتصار بيانه على بيان مظاهر التعارض بين الذهنيتين العربية والغربية وتمسكه في الآن ذاته بالحاجة إلى ممارسة هذا الفن ممارسة فعلية دون الحسم حسماً واضحاً في مسألة توفر الدواعي الوجودية إلى ممارسة هذا الفن رغم عدم توفرها.. وذلك على خلاف ما دعا إليه (روجيه عساف) وما ذهب إليه (محمد عزيزة) اللذين التقيا معه في حد جوهر هذا الفن دون أن يقعا في ما وقع فيه من مفارقات، وعلى ما بين تقويمهما لهذا الفن من صور التناقض، ودون الخوض في تقويم الوجهة التي رأي أن يتخذ كل منهما في مجال التأصيل الإبداعي لهذا الفن، فلقد نزل (روجيه عساف) بالوعي (النزاعي) منزلة الجوهر بالنسبة إلى المسرح وأقرب بغياب مثل هذا الوعي عن النظرة الإسلامية للعالم، وتعارضها العميق مع أسسها.. ولكنه ذهب مذهب المستنقص من شأن هذه النظرة للعالم المبنية على التمزق والنزاع.. فشوه جذورها وابعادها بعد أن زين للقارئ النظرة الإسلامية للعالم المتعارضة مع هذين المبدئين، وخلص من خلال ما ذهب إليه إلى أن لا حاجة للمؤمنين بهذا الفن مُعللاً ذلك بهذا التعارض التكويني العميق وبالتماسك بميزات الفطرة الإسلامية الحاوية لسمات الهوية فكانت استنتاجاته ومواقفه متناغمة مع المقومات التي اعتمد عليها في خطابه ومع المنطلقات التي بني عليها منطلقه.. وأما (محمد عزيزة) فإنه لم يشاطر (أدونيس) الرأي في ما ذهب إليه عندما حد ماهية هذا الفن فحسب، ولكنه التقى معه كذلك في الإقرار بعلو منزلة الوعي الدرامي المنشئ وحده لهذا الجنس من التعبير، وذهب مذهبه في بيان سر غياب مسرح عربي فعلي واستفحال حال الإتياع عند من رام ممارسة هذا الفن من بين العرب، فأعاد الأمر إلى الأسباب التي حددها (أدونيس) واعتبرها حائلة دون نشأة وعي درامي، وبالتالي مسرح عربي ما دام الاثنان قد نهلا من المعين ذاته.. إلا أن (محمد عزيزة) أشار بشكل صريح إلى أن ممارسة هذا الفن من لدن العرب في عصر النهضة العربية الحديثة لم تكن من باب الصدفة، ولم تنشأ عن مجرد الرغبة في تقليد الغربيين، وإنما نشأت ممارسة العرب لهذا الفن في تلك الفترة بالذات نتيجة ظروف محددة ولدت ضروبا من الوعي النزاعي لا تخلو من شعور بالتمزق، وتتمثل هذه الظروف في حال الاستعمار وما نشأ عنها من وعي لدى العربي بمنزلته في هذا العالم خاصة وقد



عبد الغني داود



ويتساءل (المؤلف): هل يتطلع (ونوس) من وراء إدراج مسالك التأصيل الإبداعي التي حددها ضمن الحركة المسرحية التي رأينا إلى الاستفادة من زخمها وإلى إفنائها في الآن ذاته؟ ويواصل (الكتاب) استعراض أتباع (التوجه الثاني) في رسم نموذج محدد للمسرح المنشود.. إذ يقف (التوجه الثالث) موقف النقيض لهذين التوجهين معاً، وأن هذا الموقف ليس غريباً إذا ما اعتبرنا اختلافه الجوهرى مع أتباع التوجهين السابقين في مجال حد ماهية الفن إذ أن قول (أدونيس = علي أحمد سيد) وهو (أبرز ممثل لهذا التيار) عن دحض الأساس التي ارتكزت عليها نظرة أتباع التوجهين السابقين وتنويعاتهم لمسألة (تأصيل المسرح العربي) ورفض اختزال الظاهرة المسرحية عند حد ما في (طرفي) الفرجة وهو المنطلق الأساسي الذي اعتمده أصحاب التوجه الأول، وتمسك.. من ناحية ثانوية.. بالمدى التراجيدي وبدلالاته الفلسفية باعتباره حدا أدنى لا غني عنه لنشأة الفعل المسرحي واكتماله كما في كتاب «فاتحة لنهايات القرن» وهو الأمر الذي سعي أغلب (الاتجاه الأول) خاصة إلى رفضه، وأكد من ناحية ثالثة غياب الشروط التي تضمن توفير هذا المدى التراجيدي في الفكر العربي الإسلامي، وذلك بناء على أن المسرح (مدنيا) في رأيه أي ناشئا حسب تقديره في (حاضرة) تنظم علاقاتها في تشريع بشري يحدد علاقة الإنسان بالإنسان، والإنسان بالسلطة، وينشأ فيها ثقافة تتمحور حول الإنسان لا حول الغيب، وحول الأرض لا حول السماء، وتدور على الناسوت لا على اللاهوت، أو على الأقل يتساوي فيها الأمران.. في حين لم تنشأ في رأيه (المدينة العربية) المدينة - حتى الآن - لأن المدينة التي أنشأها العربي ليست إلا تنويعاً على الخيمة أو تأثراً منها أي أنها كانت في نظره قصراً وجارية وحديقة وليست إلا تنويعات على الخيمة أو تأراً منها، ولم تكن وليدة وعي تنظيمي وحضاري وهكذا باتت العلاقات القبلية غالبية على تفكير العربي وحياته وبقيت ثقافته محافظة على طابعها الغيبي.. لهذا يصبح البحث في التراث العربي الإسلامي لا طائل من ورائه.. إذ لم يكن للعرب تاريخياً مسرح وليس لهم في حاضرهم مسرح، ويصبح البحث عن (أصل عراقية) في تراث العرب (اعتبر بحثهم كان من السهولة في البحث عنه)، وأن هذا مجرد صيغة أيولوجية تعليمية تجهد في نشر أفكار مسبقة جاهزة، وأنه مسرح أجوبة دون أسئلة، وحلول دون مشكلات، ويرى (أدونيس) أن التراث عنصر استلاب وضياح، ولا يمكن

أن ينبني عليه إبداع أصيل، وأن هناك مسالك موصلة إلى إبداع مسرحي في مستويين اثنين بدا (الأول) منهما أساسياً ليس منه بد، وذلك رغماً عن كونه وثيق الصلة بالممارسة المباشرة لهذا الفن، وتعود أساسية موقفه ذلك إلى ارتباطه بتحقيق الشرط الذي بغيابه انتفت وتنتفي ممارسة هذا الفن، وغابت الحاجة إليه في الحضارة العربية الإسلامية وتغييب، ويتأكد موقعه ذلك في تجلي المستوي (الثاني) من مسالك التأصيل الذي اقترح في صورة تجسيد فعلي لتحقيق ذلك الشرط، فإلى هذا الأخير يعود الكاتب عند عرض مقترحاته التأصيلية فيه وبعناصره ينجح إذ أن (المستوي الأول) ينجم عن التركيز على المدى التراجيدي عند حد ماهية هذا الفن، وعن ذهابه مذهب من يعتبر (الوعي الدرامي) شرطاً ضرورياً لنشأة المسرح في أي زمان ومكان، ولقد تجلى هذا عندما أعاد (أدونيس) الأمر بوضوح حالة الترددي الغالبة على ممارسة العرب لهذا الفن، وإلى فقرهم في الرؤيا المسرحية المتميزة لذا بدا (الإتياع) متجلياً في بدء المسرح ضمن المشكالية الدرامية الأوروبية وفي موه داخل هذه المشكلة وهذا لا يعني أن لا سبيل إلى الخروج عند حالة الإتياع هذه ما لم يتم الوقوف عند الأسباب الحائلة دون توفر الوعي الدرامي العربي القادر وحده على ابتداء المشكلة الدرامية العربية، وما لم يمتد من ناحية ثانية إلى ما به يمكن إزالة هذه العوائق ويرى (المؤلف) أن ما بدا حائلاً في خطاب (أدونيس) التأصيلي دون نشأة هذا الوعي وهو الذهنية العربية الإسلامية ذاتها فطبعي من أن يبدو الطريق إلى نشأة هذا الوعي بناءً على ذلك متمثلاً في رفض الأسس التي أنتهت عليها هذه الذهنية ومقاربة هذه سماتها من شأنها أن تجعل فعل التأصيل موجهاً عند هذا الكاتب لا إلى تعديل أسس هذا الفن تعديلاً يسمح له بأن يتناغم مع طبيعة الإنسان العربي وطبيعة ثقافته، وإنما بدأ فعل التأصيل موجهاً عند هذا الكاتب إلى تعديل ذهنية الإنسان العربي وطبيعة نظرت له لذاته للكون بشكل تصبحان معه مستجيبتين لمقتضيات هذا الفن ومنسجمتين

يجب أن يكون عليه المسرح إذا عرف كيف يتكلم اللغة الخاصة به، وأن هناك شعر الحواس كما يقول (أرتو).. لكن (أدونيس) بدت في خطابه اللغة المسيحية مقصورة على لغة الحوار.. لا تكاد تتعداها، وبدا الفاعل الرئيسي إنما هو الكاتب الشاعر لا غير.. رغم أن الغربيين سعوا إلى نقض الموقع الذي احتله النص الأدبي.. بل حتى إلى الاستغناء عنه وإعلان (موت المؤلف) وتنزيل الفرجة منزلة الأساس وجوه من المسرح، وأن الكتابة لا تقتصر على العلامات اللسانية بالعودة إلى (فردينان سوسير) والتمييز بين اللغة والكلام مفضلاً الكلام على اللغة وحدها، وإنما تتسع لتشمل ضروباً أخرى من العلامات في إطار لغة مركبة مُعتبرا أن فنون الفرجة المنتشرة في الشرق الأقصى نموذجاً يجب أن يقتدي به والقائم على لغة مكونة من الحركات وضرورة قلب قوانين المسرح المعتادة، وأن (للإخراج) الدور الأساسي على أساس أنه المبدع الحقيقي باعتباره الممسك باللغة المسرحية.. فليس غريباً إذن أن (أدونيس) قد تأثر بـ (أرتو) في خطابه التأصيلي، ويرى (المؤلف) أن الأولوية التي أولاهها عند (أدونيس) للنص ترجع إلى عدم درايتها بالمسائل التقنية المتعلقة بالإنجاز الفعلي وإلى أن شاغلة هو تقويم الموروث العربي الإسلامي، ولم ينتبه إلى التمييز بين اللغة الأدبية واللغة المسرحية وطبيعة الاختلاف بينهما والتمييز بين مستويات اللغة، وأن اهتمامه يقوم على أن اللغة العربية الحالية تجسد الإبداع وتفرضه، وأن ذلك يمثل صعوبة وعائقاً أمام الكاتب المسرحي العربي، ويرى المؤلف أن أدونيس قد وجد في نصه التأصيلي فرصة ليدعو من جديد إلى ما دعا إليه، وإلا كيف نفسر تجاهله ممارسة المسرحية ذاتها، وتنزيله مسألة اللغة المسرحية المخصصة في إطار أعم يس كنة الإنسان العربي وثقافته.. فيدعوا إلى إعادة النظرية الجذرية في هذا الإنسان العربي وفي تراثه؟ أفلم يخلص في خاتمة تعرضه لمسألة اللغة المسرحية تلك في أنه لا يمكن التوصل إلى لغة مسرحية حديثة دون إعادة نظر جذرية في الموروث.. أي دون إعادة نظر في مفهوم اللغة ومفهوم الكلام دون فهم جديد للإنسان العربي والواقع العربي!!..

وفي خاتمة هذا الكاتب الهام في فصل (مسالك التأصيل - المنطق والآفاق والحدود) يتناول (المؤلف) مظاهر الاختلاف بين أصحاب الخطاب التأصيلي وقد تبلورت في شكل مقاربات للممارسة المسرحية اختلفت تجاه طبيعية النظرية لهذا الفن وأن كل توجه من التوجهات الثلاثة الرئيسية لها تصوراتها للمسالك الموصلة إلى تحقيق المسرح العربي المنشود.. إلا أن ممعن النظر لا يقدم صورا من الالتقاء في نصوص أتباع هذه الاتجاهات.. على ما بين تصوراتهم تلك من تباعد وتباين، ويتبدي الالتقاء في خضوع الخطاب التأصيلي إلى ترسيمه واحدة) هي التجسيد الظاهر للمنطق الخفي الواحد الذي احتكم نصوص هذه الخطابات كلها، على ما بينها من تباين في المنطلقات وتعارض في الرؤى التي أشرنا إليها، ولقد ارتكزت (التسمية) على عنصرين اثنين يتمثل (الأول) منهما في العمل على ترجمة التطلعات المعبر عنها في الدعوات التأصيلية إلى مسائل محددة ترتبط بالممارسة



وأن الأولوية (للنص) فهو الذي يعطيه سمته الأولى وهو رهين بتجاوز (الخطابة) والتحول إلى الكتابة ومشروط بالقدرة على تمييز اللغة المسرحية عن اللغة الأدبية وأنه من الداعين إلى عزل المسرح عن الأدب واعتباره فنا قائما بذاته له أدوات تعبيره المخصصة لا يتحقق دون التوصل فيها، وهو ما ذهب إليه أغلب المسرحيين (الغربيين المتطرفين) على السائد، وبدأ (أدونيس) في مسعاه لتأصيل المسرح العربي مع مسعى المسرحيين الغربيين إلى إعادة اكتساب المسرح هويته، وإلى لغة التناقض ولغة الحوار المشحون توترا وصراعا عوضا عن لغة الخطابة والتعليم (لغة الأيديولوجيا) السائدة في المسرح العربي، وربط أثره بالدهشة والإدهاش، بل يصبح فعلا يزلزلنا، وهو ما يذكركنا بما تميز به خطاب (أرتو) الذي مل من المشاعر الزخرافية التي لا تهدف إلى شيء، وينادي بإلغاء المسافة بين الكلمة والشئ وعن الفعل الذي يبتغي تفجيره وكشفه وإضاءته، ويذهب (إدونيس) إلى أبعد من ذلك عند بيان طبيعة (الدرامية) بما يعني التوحد بين الكلمة والشئ، وعلى العلاقة التي تتأسس بين الكاتب والممثل والمشاهد في بؤرة واحدة، وبضرورة الرغبة في خلخلة الراهن وتخبطه فينتجلى الحضور الملح على شرطي المعاشية والمعاناة في صيرورة الفعل المسرحي بمختلف حواس هذه الأجساد.. لذا فإن على المسرح العربي ألا يكتفي بمخاطبة المشاهدين فكريا وإنما يجب أن يخاطبهم حسيا وحركيا عن طريق تجاوز جزئيات الواقع إلى دوامته والفعل المزلزل، ونشوة الجسد، ويرى (المؤلف) أن رأي (أدونيس) هذا هو أصداء لحماسة (أرتو) الشعاعية وهو جسد الحاملة بمسرح جديد، ويشير إلى اهتمامه بتواتر حضور مسألة اللغة، وأن فصل الإخراج والميتافيزيقيا في كتابه و«المسرح وقربينه» ترجمة (د. سامية أسعد) عندما ضرب الممثل بقراءة لوحة القط وبنات أحد الرسامين القدامى وأن هذه اللوحة هي ما

تصور حال الاستعمار بمثابة خطأ نشأ عنه في رأيه وعي حاد بالمسؤولية.. هذا الخطأ أشبه ما يكون بالوعي الدرامي، وذهب إلى أن ممارسة العرب للمسرح على الطريقة الغربية (شر لا بد منه).. لكنه التقى مع الباحثين عن العمق المفقود في إشكال الفرجة الشعبية، ولم يقع في المفارقة التي وقع فيها (أدونيس)، واكتفى بوضع الإطار الذي يمكن في رأيه أن يندرج ضمنه مسعى البحث عن مسرح عربي فعلي، موكلاً أمر تدقيق المسالك الموصلة إليه إلى ممارسة رجال المسرح العرب اللاحقة، وفي إطار هذا المستوي (الثاني) في التأصيل عند (أدونيس) بأن ذلك رهين بممارسة هذا الفن ممارسة فعلية، وأنه لا يمكن أن نخلق مسرحاً إلا حين نخلق مسرحياتنا.. فهو يشير إلى بعده عن الممارسة الإبداعية المسرحية ويقرر أنه قارئ للمسرح (ولست كاتباً مسرحياً)، ويطالب بإعلان وعي درامي عربي يبنى على أساسه المسرح العربي المنشود، وتتمثل هذه المحاور في التأصيل والرؤية الشعرية والنص لا الكتابة، وعمد إلى التنبيه إلى أن لا أصول عربية قديمة أو حديثة لهذا الفن يمكنهم الإتكاء عليها مُشيراً إلى أن (سفوكليس وشكسبير) أقرب إلينا مسرحياً، من (الهمذاني أو الحريري)، و(بريخت أو تشيكوف) أقرب إلينا من (مارون النقاش أو أبي خليل القباني) وأن دعوته إلى العزوف عن الموروث باعتباره متعارضاً مع حرية الإنسان ومع تحقيقه ذاته وأبعاده.. إذ أنه في نفيه وجود موروث عربي يمكن أن تجسد أصولاً للمسرح العربي المنشود، ولم يقتصر موقفه ذلك على الموروث المسرحي أو الفرجوي فحسب وإنما تجاوز ذلك إلى الموروث العربي الإسلامي في مجمله فاعتبره قاصراً عن توفير الشروط المناسبة لنشأة ممارسة فعلية للمسرح، والى فكرة الوعي الدرامي وأنها رهينة تغيير النظرة للكون وللذات والمطلق تغييراً يُبني على أساسه موقف آخر من الوجود يتعارض مع مواقف التسليم والقبول والايقان، وأن الرؤية الشعرية كفيلة دون غيرها بذلك وليس المقصود هنا كتاب «فن الشعر» الشعر بذاته كنوع أو كشكل متميز، وإنما الشعر بمعناه الواسع كونها تخيلية درامية أو مأساوية للحياة والإنسان بما يتطلب الفهم العميق الجديد لمشكلة الحياة والإنسان والحضارة العربية وأن هذا هو جوهر الإبداع في نظر (أدونيس).. إذ لا يجوز أن يعرض المسرح مذهبا فكريا بقدر ما يتوجب عليه أن يعرض مشاهد حية تحاصر من يراها وتدفعه إلى الخيار الحاسم في اتجاه الخروج من الحصار، وهو ما يتعارض مع دعاء المسرح (التسييسي) القائم على التعليمية والتحرير الذي يؤدي إلى التمذهب بمذهب سياسي معين، ويطلق عليه صفة (مذهبي) وعلى الموروث والأفكار الجاهزة، ولا يتم الإبداع إلا خارج هذه الثقافة، وأنه ليس منشغلاً بهذا الأمر بقدر انشغاله بتحقيق جوهر هذا الفن وماهيته.

وعن السمات المميزة للأدوات التعبيرية المسرحية فيشير (المؤلف) في (المحور الثالث) في دراسته إلى سمة التركيب الغالبة على الفن المسرحي، أقرب بتعدد الفواعل فيه والأبعاد.. فأكد تكوين قيام المسرح تكويناً على أبعاد الكلمة (الكاتب) والمسرحية (المخرج)، والحركة (الممثل)



بسكاتور) و(برتولد برخت) وتيار (المسرح الخالص) أو التمسرح الذي يمثله (أنتونان أرتو) وأتباعه، وكما رأينا تأثر (ونوس) (بسكاتور وبريخت) أما (أدونيس) فقد تأثر بـ (أرتو) وأهمية الصلة السحرية الواجب إقامتها مع المتفرج اللذين أقاما خطابهما على ممارسة مسرحية وسياسية محددة.. بينما اكتفي (ونوس) بالبيانات. وأن المقاربات على اختلاف توجهاتها ترزح تحت مقولات المسرح العربي ولا تقوى على تجاوزها، ويقول: إن الانغراس في أرضية ثقافية واجتماعية عربية حية، وفي ربط ممارسة هذا الفن بالداعي العميق إليها والغرض منها يصنع انفتاحا على الموروث الغربي والغربي في ذات الآن، واحتفاء بالممارسة وخوضا في متطلباتها، ومواجهة لمسائلها الفعلية، وفي كل ذلك تحويل لمركز الثقل، في خطاب تأصيل المسرح العربي، من خطاب الهوية العرقية إلى خطاب الهوية نجاعة، ويقرر (المؤلف) في النهاية وفي سطره الأخيرة التي يعينونها (بمثابة خاتمة) متسائلا أليس ما أشار إليه في هذا الكتاب ما يدفع إلى الإقرار بأن في المسار الذي اتخذته خطاب تأصيل المسرح العربي ما يبشر بتحول هام في النص النقدي والتنظيري للمسرح العربي، وهو سؤال يُطرح الآن وبعد نشر هذا الكتاب الهام عام 1993م أي بعد ثمانية وعشرين عاما لتظل الإجابة عنه غائبة بحثاً عن التجارب الفعلية التي خاضها المسرح العربي وبحثاً عن هوية هذا المسرح، حيث جرت في النهر مياه كثيرة في المسرح الغربي، وما زال المسرح العربي يقاوم مختنقاً التبعية والشعور بالدونية في غياب مناخ الحرية اليومي مع (جمهور) هذه الطبقات، وهو لا يتناول مثلا طبيعة التعامل مع المسرح الغربي باعتبارها مسألة نظرية، وإنما يعالجها من حيث صلتها بصيرورة الممارسة الإبداعية العملية، فيبدو البت فيها بمثابة علامة من العلامات الراسمة للنهج 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 مسلما بها، وأن معالجة هذا الأمر تمر بمرحلتين تمثلان مستويين في النظر، وأن على الباحث عن مسرح أصيل ومتطور أن يخلص ذهنه قبل كل شيء من كل التصورات الجاهزة المسبقة لممارسة هذا الفن، وينفتح على الممكن من خلال المعيشة اليومية لجمهور الطبقات الكادحة، ويترك جانبا الصيغ الجاهزة لئلا يعود فيسقط في دوامة الحدود النهائية لعدة اتجاهات، ويُجبر على اختيار واحدا منها أو كلها.. دون فهم للأرضية التي سيحرب فيها اختياره، ودون اعتبار لشروطها ومتطلباتها كما عند (إدريس) الذي أشار إلى أن ننسي مفهوماتنا الأوروبية التي تعلمناها عن (أرسطو وشكسبير) وغيرهما ونقاد المسرح الكبار!

في خطابهما. وعلى أساس الشروط التي انبنت عليها والمسئلات التي ارتبطت بها قام (التوجه الثالث) وتجزرت مقارنة أتباعه في حد مسالك التأصيل الإبداعي والتي بدا فيها تثوير الذهنية العربية واستيعابه للأسس الفلسفية والدلالات الميتافيزيقية التي تقوم عليها أشكال هذا الفن، والمطالبة بنظرة أخرى قائمة على التساؤل والمواجهة والنزاع، وضرورة تثوير اللغة الغالبة، وبناء لغة لا تقوم على البيان وإنما لغة جسدية حية، وبذا التقى أتباع هذه المقاربة مع أتباع المقاربة الأولى في النظر إلى الهوية العربية، وركزوا فعل التأصيل على تثوير هذه الهوية القائمة في نظرهم على ذهنية دينية تسليمية وتقويض أركانها بفضل ممارسة الفن ممارسة أصيلة، وكذا التقى أتباع هذه (المقاربة الثالثة) مع أتباع المقاربة الثانية في الإلحاح على ربط مسعى التأصيل بفعل التغيير إلا أنهم تعارضوا مع هؤلاء في مجالات التغيير وكيفية تحقيقه فقد بدا لهم أن المنحى (التسييسي) للمسرح منحني متناقضا مع جوهر هذا الفن نافيا له، متأكدا كما يري (المؤلف) من خلال صور الالتقاء والتباعد بين الأسس التي قامت عليها مختلف المقاربات، سمات التداخل والجدل التي ميزت خطاب تأصيل المسرح العربي.. مُشيراً إلى تركيز (المقاربة الثالثة) على شرط توفر الوعي الدرامي لدي ممارسي هذا الفن فهو التجسيد الواضح لأهمية الوقوف على الدواعي البعيدة لممارسة هذا الفن.. إذ هي الوحيدة التي تضيء على الممارسة العربية للمسرح ومشروعيتها العميقة، ويلاحظ أن المقاربة الأولى واقعة موقع المقاربة الأصل في حين تبدو المقاربتان الثانية والثالثة ناجمتين عنها ويبدو خطابهما متفاعلين مع خطابها، ويشير أيضا إلى الصلات الوثيقة بين مرتكزات هذه الخطابات وبين أهم التيارات المسرحية الغربية المتمردة أن إمعان النظر في نصوص الخطاب التأصيلي للمسرح العربي أنها على اختلاف توجهات أصحابها.. فيما تلتقي كلها حول رفض عدد من المقولات التي يقوم عليها المسرح الغربي، وهذا يفسر الإجماع في مستوي الخطاب حول عدد من المطلقات في النظر لهذا الفن ولممارسته التي تصب كلها في نقض عدد من الأسس الجمالية والفكرية التي قام عليها هذا المسرح الغربي السائد، وأن ما بدا في إجماع هؤلاء هو إبراز المدى الفرجوي كمدى أساسي في هذا الفن كما أشار (يوسف إدريس) في مقالاته الثلاث.. وبتناظر التمثيل في نظر (عز الدين المدني) والنحت والتيامن بين المنظور والمسموع والمنطوق، وأن (التمثيل) في نظر (سلمان قطاية) هو الشرط الأساسي والضروري للمسرح فإذا كان الاستغناء عن العناصر الأخرى فليس بالإمكان الاستغناء عن التمثيل، كما يقول (قطاية)، وأن التمثيل يؤكد على الألفة والحميمية التي يجب أن تقيمها بنية العرض والفضاء الذي يتم فيه كما يقول (خزندار)، ويقول (المؤلف) إذا ما أردنا تصنيف أهم المقولات التي تفاعل معها أصحاب الخطاب التأصيلي فقد انحصرت في تيارات مسرحية عربية ثلاثة (أولها) المسرح الشامل، وعدم التقيد بقوانين الكتابة المسرحية الأرسطية، والتياران الآخريان هما (تيار المسرح السياسي) الذي يمثله (أرفين

العملية، ويتجلي العنصر (الثاني) في حد مقارنة عملية كفيلا بإنجاز تلك المهام، وتعدد الشواغل والمسئلات الناجمة عن طبيعة الجدل القائمة عليه المهمة المحددة لدى أتباع هذا التوجه أو ذاك، وإن المنطق الخفي الذي يجمع بين هذه النصوص لا يخلو من أبعاد سياسية وأيديولوجية والمقارنة بنصوص الخطاب التنظيري الحديثة لرجال المسرح الغربي المعاصرين وبدت المناحي المقترحة لتحقيق تطلعات الخطاب التأصيلي مرتبطة فيما بينها من حيث اختلافها ذاته فالاتجاه للأول بدا مستوحى من التراث الشعبي وأنه قادر على استيعاب مختلف التعابير الفنية عند (توفيق الحكيم) أو في شكل بنية محددة للعرض والفرجة الشعبين عند (شريف خزندار) ولم يتردد (عبد الكريم برشيد) في إعلانه أن الكلمة هي روح الثقافة العربية، وإن الإنسان العربي يسمع أولا، وأن الأذن هي الأداة الأساسية في التلقي، ويعتمد (خزندار) الأسلوب ذاته مختزلا الشرح على الطريقة المبنية على الطريقة الإبطالية.. بينما بدا عند البعض الآخر التطلع إلى التناغم مع العصر والتفاعل مع سمات التنوع في المسرح الغربي، وإنهم مالوا في نهايات نصوصهم إلى اتصال الممارسة المسرحية العربية القائمة على النموذج الغربي، وطرحهم أسئلة حول حقيقة الهوية ويشير (المؤلف) إلى صور من التداخل بين المقاربات الثلاث المتعارضة وأنها أشبه ما تكون بالمساحات المشتركة التي يصعب الفصل بينها فصلا قاطعا بين تنوعات هذه المقاربات.. رغم التعاون الظاهر، ويشير إلى المنحى الذي اتخذته أتباع التوجه الثاني الذين عزفوا عن بناء النموذج المضاد وعدم اكتراثهم بالتدقيق في الصورة النهائية للنتاج وبذا لم يكونوا مقطوعي الصلة ببحث عدد من أتباع (الاتجاه الأول)، وأن انحيازهم إلى شواغل الجماهير الشعبية والتناغم مع ثقافتها، وحسم التوجه الثاني الأمر عنده قدموا شاغل التاريخية عن شاغل العراقة وفي هذا تجسد تمايزهم الجوهرية عن أتباع التوجه الأول الذين كادت مهمتهم غرس هذا الفن في حاضر الجماهير الشعبية العربية حتى تصبح ممارسته نابعة عن حاجة اجتماعية فعلية، وبذا لم يعد البحث عن بناء النموذج المضاد ما يبرره في منطق خطابهم والإقرار بالحركة والتحول لرسم المسلكية المؤدية إلى الإبداع المسرحي المنشود، والتي تتجلي في مبدأ الصيرورة التي يقوم عليها المنحى التاريخي في النظر إلى الظواهر، وأن هذا التوجه قد ميز التاريخية عن شاغل (العراقة) والتركيز على الوظيفة الاجتماعية السياسية لهذا الفن وهم يعلنون انحيازهم الطبقي وتركيزهم على الوظيفة التسييسية للمسرح وإلحاحهم من ناحية أخرى على ربط الممارسة العملية المتفاعلة، وأنه بذلك يحقق امتلاك هذا الفن للأشكال الفنية المناسبة ودون اشتراط مسبق يقضي بتطابقها مع شكل تراثي محدد، وأن المقياس الوحيد للتمييز بين أنواع النتاجات المسرحية غربية أو غير غربية، وهو ما وقف عليه المؤلف في خطاب (فرحان بلبل) التأسيسي بشكل خاص، وكذا لم يخلو خطاب (سعد الله ونوس) من إشارات إلى المسرح ومداه السحري في هذا الفن.. رغم أنهما لا يرتبطان بالضرورة بالانحياز إلى طبقة اجتماعية معينة ولا وظيفة سياسية بما يؤكد سمة (الجدل)



زكي طليمات بملابس التمثيل مع بعض أعضاء الفرقة والمسؤولين في تونس

العلاقات المسرحية والفنية بين مصر وتونس (٢٤)

بداية نهاية مهمة زكي طليمات في تونس

أخذنا نبحت في شئون الفرقة. لقد كانت هذه الفرقة في العام الماضي محاولة لإثبات كفاية الممثلين التونسيين في أن تكون لهم فرقة قومية ولتحقيق رغبة البلدية في الارتقاء بالمسرح، وقد نجحت المحاولة نجاحاً رددته المحافل والصحافة بعد تقديم مسرحيتي «تاجر البندقية» و«ليلة من ألف ليلة»؛ ولكن الفرقة في هذا العام أصبحت حقيقة تقوم على أرض ثابتة ولها إعانة مالية وتتألف من خمسة عشر ممثلاً غير المنظمين والعمال، ولإدارة الفرقة أن تستعين بعناصر من خارج أعضائها إذا لزم الأمر على أن تدفع لهم أجوراً بحسب جهودهم. وأعمل منذ وصلت على تدعيم نظام الفرقة على غرار ما هو قائم بمصر وقد صدر قرار بتأليف لجنة إدارية تضع الخطة الرئيسية للفرقة وتشرف على إدارتها بحيث لا تدع مجالاً لاستبداد مدير الفرقة أو للوساطات والمحسوبية، وهذه اللجنة مؤلفة من خمسة من أعضاء البلدية، ثم مني ومن مدير إدارة الفرقة ومن ثلاثة أعضاء من الخارج معروفين بأدبهم وبجهادهم المسرحي. وستكون للفرقة لجنة لاختيار المسرحيات وأخرى للموسيقى يختارون من أعضاء اللجنة الإدارية السابقة، إذ أن البلدية ألقت فرقة أوركستر لتعمل مع الفرقة، وتعزف خلال فترات الاستراحة. وفي تونس أعداء ومناهضون لقيام الفرقة التونسية، ولها أنصار وجنود أيضاً والحرب تجري بين الطرفين من غير هوادة، والمؤامرات تعقد في الظلام. وقدامى هواة

استقبلتني تونس، كعهدي بها، استقبالاً كريماً، ورحبت بي صحافتها أيما ترحيب ولا عجب فتونس ترحب دائماً بما ترسله مصر على شريطة أن يكون سليماً ونافعاً ومنزهاً عن الأغراض، وكانت أول أسئلة وجهت إليّ من بعض رجال الصحافة الذين تفضلوا باستقبالي في المطار «ما هي الروايات التي أتيت بها معك؟» وكان عليّ أن أسميها وأن أسمي كتابها وأن ألخص مواضيعها .. إلخ. وفي اليوم الثاني، كان قدومي وما أحمله معي، والنشاط المرجو من «الفرقة القومية التونسية» كل هذا كان يشغل أعمدة من الصحف، بين صور وتعليقات!! وقيام «الفرقة القومية التونسية» يعتبر حجر الزاوية في بناء المسرح التونسي الحديث، إذ يفتح أبواب الاحتراف للهواة لأول مرة، كما يؤلف المجال الحيوي لخريجي «مدرسة التمثيل التونسية» التي وضعت أساسها الأول مع إدارة التعليم التونسية عام ١٩٥٠ حينما جئت تونس لأول مرة مع «الفرقة المصرية» وألقيت محاضرات وجوب إنشاء هذه المدرسة وأذكيته حماساً المفكرين والممثلين. وهذه المدرسة تعمل منذ عام ١٩٥١ بإدارة أديب معروف هو السيد «حسن الزملي» ويتولى تعليم فن الإلقاء والتمثيل الأستاذ «محمد العقربي» الذي تعلم المسرح في فرنسا. وقد أقام لي رئيس البلدية ومحافظ الحاضرة التونسية «الجنرال شاذلي حيدر» حفلة بدار البلدية حضرها أعضاء لجنة الفنون الجميلة، وبعد أن تبادلنا خطب الاستقبال والترحيب،

سيد علي إسماعيل



انتهت معركة طليمات مع أمينة نور الدين، واستمر طليمات في مسيرته الناجحة نحو المسرح التونسي، لا سيما وأن تطبيق قانون التطهير بدأت تخف وطأته، وأصبح طليمات مدير عام «المسرح الشعبي» في مصر، لذلك وافقت وزارة الإرشاد القومي على منحه أجازة خارج القطر من أجل استمرار إشرافه الفني على الفرقة القومية بتونس في موسمها الجديد، بناء على طلب رسمي من بلدية تونس. وموافقة الوزارة على الأجازة يعدّ دليلاً واضحاً على اهتمام المسؤولين عن المسرح المصري بما يجري في المسرح التونسي فوق ما فيه من عمل مباشر لتوثيق الروابط الأدبية والفنية بيننا وبين القطر العربي الشقيق! هكذا قالت مجلة «الفن» في ديسمبر ١٩٥٤.

وصل طليمات إلى تونس وبعد أيام أرسل في يناير ١٩٥٥ رسالة إلى جريدة «القاهرة» نشرتها له تحت عنوان «مصري يرسي قواعد المسرح في تونس»، أهم ما جاء فيها قوله: لقد



التمثيل ينقصون من قدر خريجي «مدرسة التمثيل». أقول إنها نفس الحالة التي خضت غمارها في مصر، وأعاني كثيراً من هذا، ولكنني أعمل بحذر مستعيناً بتجاربي التي مرت بي، ما عدا تجربة العقوق التي نزلت بي من بعض تلاميذي، لأنني لو أقمت لها وزناً لبقيت في مصر ولما ألقيت بنفسي من جديد في المعركة القائمة. وأنني لسعيد بهذه الحال كل السعادة لأنها تذكرني بنفسني وجهدي السابق وتطمئنني على أن غريزة النضال التي ركبها الفطرة في كياني ما برحت قوية وثابة، وأن حبي يطغى على كل ألم ينالني منه أو عقوق ينزل بي. عندي أمل كبير بأن هذه «الفرقة القومية التونسية» ستصبح حجر الزاوية في نهضة فنية تشمل تونس والجزائر ومراكش، وكلها أقطار عربية شقيقة، وأن مصر تؤدي واجبها نحو شقيقاتها في عالم الأدب والمسرح.

والجدير بالذكر إن المسرحيات التي جاء بها طليعات من أجل تمثيلها عبر الفرقة التونسية، هي: «الناصر» لعزیز أباطة، و«ابن جلا» لمحمود تيمور، و«الشيخ متلوف» اقتباس عثمان جلال، و«الأيدي القذرة» لسارتر، و«البخيل» لموليير، و«يوليوس قيصر» لشكسبير. وفي هذا الصدد نشرت جريدة «القاهرة» في فبراير ١٩٥٥ خبراً، قالت فيه: «أرسل إلينا الأستاذ زكي طليعات خطاباً من تونس يقول فيه: إنه سيبدأ موسمه غداً (١٧ فبراير) وقد أعد مسرحيتي «ابن جلا» و«يوليوس قيصر»، وقد ألقى محاضرتين عن المسرح العربي وتطوراتها في جامعتي الخلدونية والزيتونة».

إنداز بداية النهاية

عرض طليعات مع الفرقة القومية التونسية مسرحية «ابن جلا» في مارس ١٩٥٥، وللأسف لم أجد أصدقاء نجاحها في الصحف المصرية أو التونسية أو أنها لاقت اهتمام أي مراسل تونسي!! وفي المقابل لم أجد غير مقالة واحدة كتبت فقط لتهاجم طليعات، وتوحي بفشله أمام الجميع!! ولعل السبب في ذلك راجع إلى أن موعد عرض المسرحية وقع في بداية الفترة الانتقالية بين استقلال تونس الداخلي الذي بدأ في الأول من يناير ١٩٥٥، والاستقلال النهائي الذي تم في ٢٠ مارس ١٩٥٦!! فهناك احتمال بأن زكي طليعات أصبح غير مرغوب فيه؛ بوصفه أجنبياً - تبعاً لشعارات هذه الفترة - وأن تونس يجب أن تُبنى بسواعد أبنائها التونسيين بعد استقلالها!! هذا الاحتمال يعضده الهجوم المنشور في المقالة التي أشرت إليها، والتي نشرتها مجلة «أهل الفن» في مارس ١٩٥٥، وكتبها «محمد الصالح العمروني» تحت عنوان «مرة أخرى يفشل زكي طليعات في تونس»، وقال فيها:

«كلنا يذكر فشل الأستاذ زكي طليعات في العام الماضي عندما كان يُخرج ويمثل رواية شكسبير الخالدة «تاجر البندقية» في تونس. وكلنا يذكر ما قالته أمينة نور الدين في «أهل الفن» عند رجوعها إلى مصر تعليقاً على هاته الرواية. وكانت الفرقة القومية التي زعمت البلدية تكوينها تمثل هاته الرواية وتهدي مجاناً التذاكر للدخول. وكنا نصحنا فيما سبق الأستاذ زكي طليعات على عدم تمثيل هاته الرواية لما احتوته من اختلاف والذوق العربي، ولكن الأستاذ زكي أصرّ على تمثيلها. فكان له ما كان من فشل، ثم أخرج الأستاذ زكي طليعات رواية «ليلة من ألف ليلة وليلة» التي وضعها الأستاذ بيرم التونسي بأسلوبه الساخر وفلسفته الضاحكة. وكانت هاته الرواية من نوع «الأوبريت» وضع ألحانها الرائعة الخالدة الموسيقار العبقري عبد العزيز محمود [الاسم الصحيح: عبد العزيز

زكي طليعات مع الممثل الفكاهي الهادي السملالي

يوسف. وكانت المهزلة، المهزلة الكبرى يا أستاذ زكي. أقسم لكم باسم الفن وقداسته، إنكم كنتم بعيدين كل البعد عن الحجاج وعن روح الحجاج وعن شخصية الحجاج. أتدرون ماذا كنتم يا أستاذنا العزيز؟ كنت «شيوخاً» لا أكثر ولا أقل. أين أنتم من الحجاج ذلك القائد العربي الذي يحدثنا عنه التاريخ، ذلك الجبار العنيد القاسي القادم القوي العزيمة، ذو جأش ودهاء وإقدام ومكر. أين هذا يا ترى من زكي الضعيف النحيف؟ كم كان يكون النجاح حليفك لو أعطيت هذا الدور لعبد العزيز العقبري، أو حتى على الأقل لابن التيجاني، واكتفيت بالإخراج الذي كان رائعاً. أما الموسيقى التي استمعنا لها بين فصول الرواية فكانت ضعيفة، ضعيفة جداً، خالية من كل روح ومن كل تصوير. هذا وإن الرواية أعجبت الأستاذ البشير المهني الذي كان يجلس بجانبه كل الإعجاب وكان يصفق بكل قواه، واللييب بالإشارة يفهم». وعلقت المجلة في نهاية المقالة قائلة:

محمد] واضطلعت بدور البطولة المطربة الكبيرة لور دكاش مع عواطف رمضان ونخبة من الممثلين التونسيين وعلى رأسهم عميد المسرح التونسي وحامل لواءه الفنان عبد العزيز العقبري. وكلنا يذكر النجاح الذي لقيته هاته «الأوبريت»، وكان الإخراج بديعاً رائعاً والحق يقال. كنا نظن في ذلك الوقت أن الأستاذ زكي فهم من هاته التجربة، فهم فشله في التمثيل ونجاحه في الإخراج، ولكن لن يفهم شيئاً من هذا. أو قل بالأحرى أنه أراد أن لا يفهم شيئاً. واليوم يعود إلينا الأستاذ زكي طليعات، وكما نحن مسرورون بعودته هذه، والحفاوة التي يلاقيها زكي الآن في تونس أكبر دليل وأسطق برهان على هذا. وبعد مضي أكثر من شهر ونصف شهر قضاها الأستاذ زكي في «البروفات» مع أعضاء الفرقة البلدية، فقدم لنا رواية «ابن جلا» أو «الحجاج بن يوسف» للكاتب المسرحي محمود تيمور. وأخرج الأستاذ الرواية مع قيامه - طبعاً - بدور البطولة أي في دور الحجاج بن



إعلان فرقة شهرزاد الاستعراضية

زكي طليمات مع تحية كاريوكا في تونس

فرقة النيل

الفرقة التي جاءت من القاهرة، وكانت السبب في تأخير موسم الفرقة القومية المسرحية التونسية، هي «فرقة النيل الاستعراضية»، والتي اشتملت على «تحية كاريوكا» و«محمد عبد المطلب» و«حورية حسن» والمندولجست «أحمد غانم»! وكتبت مجلة «الفن» مقالة عن حفلة الافتتاح في ديسمبر 1955 عنوانها «تحية كاريوكا مثال المرأة المصرية في التطور»، علمنا منها: أن الموسيقى «فاضل الشوا» هو الذي استقدم الفرقة، وحضر افتتاحها بالمسرح البلدي بعض الوزراء والأعيان. وقام زكي طليمات - بوصفه عميد الممثلين المصريين بتونس ووكيل نقابة المهن التمثيلية بالقاهرة - بإلقاء كلمة للجمهور قدم فيها الفرقة. ومما قاله: «يرهبني أن أقف بينكم بوصفي وكيل نقابة المهن التمثيلية، لأقدم لكم «فرقة النيل الاستعراضية» التي تتشرف بأن تقدم لكم ألواناً من الفنون المصرية، بين غناء ورقص وفكاهة. لقد انزلق لساني فقلت فنوناً مصرية، وذلك من باب التجاوز والخضوع للحدود الجغرافية، ولو أنصفت لقلت فنوناً عربية، لأن العربية أشمل من المصرية ومن التونسية، بعد أن شملت العروبة الشاطئ الأفريقي من وادي النيل إلى المحيط الأطلسي. لقد فرضت العروبة طابعها على هذه الأقطار، بحيث جعلتها عربية في عاداتها وتقاليدها، وفي ثقافتها وفي فنونها. و«فرقة النيل» هذه جاءت تحمل إليكم تحية النيل، وأبناء النيل، جاء بها بعد جهد الأستاذ «فاضل الشوا» الموسيقار الذي يطوف «بكمنجته» الأقطار العربية، يتغنى بموسيقى العرب، ويجمع على ألحانها قلوب العرب ويلم الشمل الشتيت. ومن حسن الطالع، أن تحية النيل تجئ إليكم مع «تحية» أخرى، هي «تحية كاريوكا» نجمة هذه الفرقة، وهي أكبر من راقصة وأبرع من ممثلة مسرح وسينما. إنها مثال المرأة المصرية في التطور والتقدم». وقد دعا معهد الرشيدية - وهو مثل معهد الموسيقى في مصر، ويعد كمتحف للألحان والبشارف والمواويل - دعا المعهد فرقة النيل إلى حفلة شاي لاستماع بعض الألحان التونسية حضرها رئيس البلدية والوزراء. هذا وكانت آخر حفلات الفرقة في تونس يوم الخميس أول ديسمبر. والجدير بالذكر إن «فرقة النيل الاستعراضية» سبقتها فرقة أخرى جاءت إلى تونس وعرضت على المسرح البلدي أيضاً، وكان بها المطربة «شهرزاد» والراقصة «لولا عبده»!

ما يكون. لقد أنهيت إخراج مسرحية «صقر قريش» التي كتبها الأستاذ محمود تيمور للفرقة التونسية بلا أجر، وأعجب إذا أردت أن تزداد عجباً، أن مسرحيات محمود تيمور تتجه الآن إلى تونس، ومسرحيات تيمور التاريخية تعتبر فتحاً جديداً في كتابة المسرحية التاريخية، من حيث المنهج والغرض، فهو الكاتب المصري الذي يقوم الشخصيات التاريخية تقوياً إنسانياً، متخذاً من حوادث التاريخ وسيلة لهذا وليس غاية لذاتها. وأخذت من أمس الأول في إخراج مسرحية أخرى مكتوبة باللهجة التونسية ومقتبسة من مسرحية «شارع البهلوان» وسنداً موسماً يوم 8 ديسمبر، وهو يتضمن هاتين المسرحيتين، ثم مسرحية «الوطن» التي ترجمتها وأخرجتها للفرقة المصرية عام 1944، أيام كنت مديراً فنياً لها. ثم ثلاث مسرحيات أخرى، موسم حافل؟؟ وقد تأخر موسم الفرقة التونسية بمناسبة حضور فرقة من القاهرة على رأسها الأخت الكريمة «تحية كاريوكا» والمطرب الشعبي «محمد عبد المطلب»، وستبدأ موسماً بالمسرح البلدي يوم 17 الجاري، وتنتهي في 2 ديسمبر. ولولا هذا لبدأنا العمل هذا الشهر».

«إننا ننشر هذه الكلمة عملاً بحرية النشر، والكلمة للفنان الكبير زكي طليمات»!

طليمات يكافح

لم يرد زكي طليمات على هذا الهجوم، ولا على غيره، ولم يهتم بأمور كثيرة حدثت له في تونس توحى بأنه أصبح حملاً ثقيلاً على صدر بعض تلاميذه أو معاونيه!! وكان القدر أراد تكرار ما حدث له في مصر من بعض تلاميذه، ليتكرر مرة أخرى في تونس من بعض تلاميذه ومعاونيه!! والحق يُقال: إنني لا أملك دليلاً على ذلك، ولكنه إحساس الباحث عندما يبحث عن أخبار فلا يجدها رغم توقعه بأنه سيمثل من كثرتها! هذا بالإضافة إلى قراءة ما بين السطور في رسالة طليمات التالية!! ففي نوفمبر 1955 نشرت جريدة «القاهرة» رسالة من طليمات عنوانها «المسرح التونسي يغزو القاهرة»، أرسلها من تونس، قائلاً فيها: «أما بعد، ولا أقول أما قبل! فيسرنى وقد هدأت نفسي بعض الشيء، أن أحيطك بأن العمل هنا في تونس يجري على أحسن



زكي طليمات مع بعض أفراد الفرقة القومية التونسية