

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

السنة الخامسة عشرة • العدد 757 • الإثنين 28 فبراير 2022

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

فاروق فلوكس: التكريم
حياة وأمل جديدين

في وداع رجل عظيم ..
وليد إخلاصي .. المسرح حياة

«المخرج المنفذ».. الجندي المجهول

وزيرة الثقافة تشهد «المسرح وحشنا»

بأكاديمية الفنون

عبد الدايم: أكاديمية الفنون مصدرًا أساسيًا لإعداد وتأهيل أجيال من الفنانين والمبدعين



شهدت الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة العرض المسرحي «المسرح وحشنا» على مسرح المعهد العالي للفنون المسرحية بحضور الدكتورة غادة جبارة رئيسة الأكاديمية ونائبة الدكتور هشام جمال وعدد من عمداء وأساتذة معاهد الأكاديمية.

وأشادت عبد الدايم بالعرض المسرحي وفكرة وأداء أبطاله من طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية، مشيرة أن المسرح أحد أذرع القوى الناعمة التي تسهم بشكل كبير في التأثير المباشر علي تشكيل الوعي وبناء الانسان، وأكدت أن أكاديمية الفنون مصدرًا أساسيًا لإعداد وتأهيل أجيال من الفنانين والمبدعين الواعين والمتميزين، والمدركين لأهمية الفن ودوره وتأثيره على المجتمع، وأن الفن رسالة سامية يجب أن يبدع كل منا ويخلص في تحقيق ما يقدمه.

وشهد العرض إقبالاً جماهيريًا كبيراً، ضم العديد من المتخصصين وطلبة الأكاديمية، والجمهور، وكانت الدعوة عامة، واستطاع «المسرح وحشنا»

مدرسة المشاغيبين، إلا خمسة، سيدتي الجميلة، هالة حبيتي وغيرهم من المسرحيات التي مازالت خالدة في أذهاننا حتى اليوم.

إيناس العيسوي

ويشارك في بطولته خالد أنور، نغم صالح، مازن جمال عبد الناصر، ميرنا نديم، عبد العزيز علي وعدد من طلاب المعهد، ويعتبر إعادة إحياء للمسرح القديم حيث يتم تقديم أهم مشاهد وأغاني المسرحيات الخالدة في الوجدان منها

أن ملاً جنبات الأكاديمية بهجة وسعادة، بكل ما يحمله العرض من تفاصيل مبهجة ومختلفة، من خلال إعادة إحياء الفن الجميل، الذي يحمل رسائل وقيم مجتمعية بشكل مبهج وسلسل. «المسرح وحشنا» من إخراج الدكتور أشرف ذكي.

«ابدأ حلمك»..

قصور الثقافة تحتفل بتخرج دفعة ورشة بني سويف

تستعد الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة المخرج هشام عطوه، لحفل تخرج دفعة جديدة من المرحلة الثانية لمشروع «ابدأ حلمك»، ورشة محافظة بني سويف، يوم الثلاثاء ١ مارس المقبل، وبعقبها الإعداد لحفل تخرج ورشة محافظة بورسعيد.

بلغ عدد المتقدمين للورشة بمحافظة بني سويف ٧٦٠ شابًا وفتاة بواقع ٥١٥ تقدموا ورقياً، ٢٤٥ تقدموا إلكترونياً، وجاء عدد المقبولين ٦٠ شابا وفتاة، وعدد الخريجين ٥٥ خريجاً وخريجة، وكانت مدة التدريب ٦ شهور من أبريل حتى ديسمبر ٢٠٢١، وتم تقديم العرض المسرحي «حكاوينا» نتاج مشروع تخرج الورشة في شهر يناير الماضي.

العرض المسرحي «حكاوينا» تأليف جماعي لمتدربي الورشة، تدريب دراما د. محمد الشافعي، تدريب سينوغرافيا المهندس محمود حنفي، تدريب موسيقى وغناء الفنان محمد عبد الوهاب، تدريب أداء حريري الفنان تامر فتحي، المدير الإقليمي المخرج أسامة محمود، العرض إخراج الفنان شادي الدالي. يذكر أن مشروع «ابدأ حلمك» أحد أهم المشروعات الفنية التي تنفذها الهيئة ويهدف إلى تدريب شباب الموهوبين بالأقاليم وإعداد الممثل الشامل، بالإضافة إلى نشر منظومة القيم الإيجابية الطارئة للتطرف لدى الشباب من خلال سياسة ثقافية تعكس التسامح والمواطنة واحترام الأديان واحترام الاختلاف في الرأي، كما يسعى لتعليم المشاركين مهارات التمثيل والارتجال والكتابة وعناصر صناعة الصورة للوصول إلى تقديم عروض مسرحية ذات طبيعة إنتاجية مختلفة تنتمي إلى الطبيعة الثقافية للموقع المنفذ به المشروع.



«خط فاصل»..

في إبداع في دورته العاشرة



يستعد فريق مسرح كلية الزراعة جامعة المنصورة لتقديم العرض المسرحي (خط فاصل) في إبداع في دورته العاشرة في مجال المسرح الغنائي الاستعراضى علي مسرح وزارة الشباب والرياضة يوم الخميس ٣ مارس في تمام الساعة الثانية عصرًا و الدخول مجاناً.

«ابحث عن ذاك الخط الفاصل وحاول أن تمحوه» تلك كانت كلمة المخرج التي عبر بها عن العرض؛ تدور أحداث العرض عن مجموعة من المشردين الذين يسعون لكسب أرزاقهم الزهيدة من خلال عرض مواهبهم المتعددة و مواهب أخرى و لكنهم يشتركون جميعهم في الغناء الشئ الذي يشعروهم بالسعادة العارمة رغم سلبيتهم و ظروف الحياه القاسية

يختلف كل شئ ولكن الحياة لا تسير علي وتيرة واحدة ... فهل يستطيعوا أن يمحووا الخط الفاصل؟! العرض تأليف وإخراج محمد فرج، ديكور محمد طلعت، ملابس محمد سعد، أشعار محمد فوزي، تأليف موسيقي وألحان رفيق يوسف، كيروجراف أحمد مجدي، تمثيل: ماجد لطفي، ندى سعيد



«عبد الدايم» تجدد الثقة لـ«ياقوت» و«إسماعيل» لرئاسة التجريبي والقومي



جائزة الدولة التشجيعية في الإخراج المسرحي عام ٢٠١٤، وترشح لجائزة الدولة للتفوق في الفنون عام ٢٠٢١. وقد عبر الفنان القدير يوسف اسماعيل رئيس المهرجان القومي للمسرح عن سعادته وإحساسه بالمسئولية في نفس الوقت عقب هذا القرار، وأكد أيضا حرصه علي تحقيق دورة مميزة وناجحة تعبر عن قيمة وتاريخ المهرجان.

الفنان القدير يوسف اسماعيل يتولي رئاسة المهرجان هذا العام للدورة الثالثة، وكان المهرجان خلال الدورتين السابقتين قد احتفل بمرور ١٥٠ سنة مسرح «دورة الآباء» وكان شعار الدورة الثالثة عشرة، وفي الدورة الرابعة عشرة كان عنوانها دورة «الكاتب المسرحي المصري». المهرجان القومي للمسرح المصري، هو مهرجان تقيمه وزارة الثقافة المصرية، وهو أكبر ملتقى مسرحي على مدار العام ويضم أفضل العروض التي قدمت خلال العام من المؤسسات الثقافية المختلفة، وهو «أحد أهم الأنشطة المسرحية التي تحتضن مصر وترعاها وزارة الثقافة وتمثل احتفال لحصاد عام كامل للمسرح المصري»، وهدف المهرجان هو عرض نماذج متميزة مما قدم في فضاءات العرض المسرحي في مصر، من أجل تأصيل ملامح المسرح المصري المعبر عن شخصية مصر ونشر الرسالة التنويرية لبناء الإنسان المصري، وكذلك تشجيع المبدعين من فني المسرح على التنافس الخلاق، وتحفيز الفرقة المسرحية على تطوير عروضها فكريا وأدائيا وتقنيا من أجل المشاركة في صناعة مستقبل أفضل للوطن. إيناس العيسوي



ويعمل رئيسًا لقسم الإخراج والوسائط المتعددة بالمعهد العالي لفنون الطفل - أكاديمية الفنون، وهو أستاذ التمثيل والإخراج والإنتاج المسرحي المساعد بقسم المسرح بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية - مصر، ومنتدبًا للتدريس في المعهد العالي للفنون المسرحية - فرع الإسكندرية، وبكلية السينما والفنون الأدائية بجامعة بدر. بدأ ممارساته المسرحية ممثلًا عام ١٩٨٢، ثم تحول إلى الإخراج، وأخرج ما أكثر من ٧٠ عرضًا، وحصلت عروضه على الكثير من الجوائز منها حصول عرض «بيت الدمية» على ثلاث جوائز في الدورة الأولى من المهرجان القومي للمسرح المصري عام ٢٠٠٦، جائزة أفضل مخرج صاعد، وحصول عرض «القرد كثيف الشعر» على خمس جوائز في الدورة الرابعة من المهرجان القومي للمسرح المصري منها جائزة أفضل عرض وأفضل مخرج، كما حصل عرضه «القصة المزدوجة للدكتور بالمي» على سبع جوائز في مهرجان المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة، وجائزتين في الدورة السابعة من المهرجان القومي للمسرح المصري، بالإضافة لترشحه لثلاث جوائز أخرى، كما حصل على



«وزيرة الثقافة» تجدد الثقة لـ«د. جمال ياقوت» رئيسًا لدورة التجريبي الـ«٢٩» وللـ«١٥» لدورة القومي الـ«١٥» يُعد المهرجان القومي للمسرح المصري ومهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، هما من أكبر وأعرق المهرجانات المسرحية في مصر، والحاصلين على الصدارة على مستوى الوطن العربي أيضًا، المهرجان الأول يرصد حصاد عامًا مسرحيًا مصريًا من الإبداع والتميز، والثاني نافذة حية لتبادل الخبرات على المستوى العالم، فيتوافد إلى مصر عروضًا من مختلف بلدان العالم، العربية والأجنبية، ليقدموا على خشبات مسارح جمهورية مصر العربية عروضًا مختلفة، تعكس ثقافتهم وتطورهم المسرحي، إلى جانب تفعيل مفهوم التجريب وتقبل الاختلاف والتنوع، ولا يقتصر المهرجانان فقط على العروض المسرحية وإنما يضم كل منهما ورشًا فنية ومحاور فكرية وندوات ثقافية، إلى جانب الإصدارات الهامة التي يتم إصدارها خلال كل مهرجان. وقد أصدرت الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة، قرارًا بتجديد الثقة في الدكتور جمال ياقوت لرئاسة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته التاسعة والعشرين، في الفترة من ١ إلى ١١ سبتمبر ٢٠٢٢. وقد جددت معالي وزيرة الثقافة أيضًا الثقة في الفنان القدير يوسف اسماعيل لرئاسة المهرجان القومي للمسرح المصري في دورته الخامسة عشرة، والمقرر إقامتها خلال شهر أغسطس ٢٠٢٢. الجدير بالذكر أن الدكتور جمال ياقوت حاصل على الدكتوراه في الإخراج والإنتاج المسرحي عام ٢٠١١،

الإتحاد قدم «ليلة الكريستال»

ويضيء الهوساير بأول ليلة عرض



قدم فريق الإتحاد العرض المسرحي "ليلة الكريستال" وذلك على خشبة مسرح الهوساير بوسط البلد في تمام الساعة مساء الاحد الماضي ٢٠٢٢/٢/٢٠ وسط حشد جماهيري كبير من محبي المسرح ويقول مؤلف ومخرج العرض محمد عادل هيكل . أن العرض يدور حول فرضية خيالية بظهور شخص في ألمانيا يدعي انه "أودولف هتلر" وانه استطاع الهرب والنجاة وانه لم ينتحر كما قيل عنه وذلك بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ويقوم بتنفيذ عمليات إرهابية هو ومجموعة اخري تابعة له كعمليات مشابهة لليلة الكريستال والتي كانت سببا في بداية الحرب العالمية ،بعد عدة احداث نراها على خشبة المسرح تقرر الحكومة الألمانية محاكمة هذا الشخص للوقوف والتأكد من صحة إدعائه هل هو فعلا الحاكم "أودولف هتلر الحقيقي" ؟ ام انه شخص ادعي انه هتلر؟ وتدور الاحداث في إطار المحاكمة على خلفية الشخصية والتفاصيل الغامضة التي كانت خلف ستار الحرب العالمية الثانية .

مصطفى الجوهري، هايدى عزام، نسمة ابو المجد، احمد مهاب، ماجدة شريف، ميرا اميل، يارا شاكر، احمد حسين، معتصم شعبان. ويعتبر عرض "ليلة الكريستال" هو العرض الأول الذي قدمه فريق الإتحاد ويعتمد على الانتاج الذاق للفريق حيث أن الفريق تأسس في يناير من عام ٢٠٢٢ مؤسسه المخرج والمؤلف محمد عادل هيكل وسوف تقدم الفرقة مشاريع اخري وأعمال مسرحية قادمة للجمهور.

حسن السيد

موسيقي، نادية فاروق مصبح لغوى، الاء محبوب تنفيذ موسيقي، منار محمود دعايا وإعلان، زينب ياسر هيئة الإخراج الاء محبوب هبه قيسوني، هند المليجي، زياد محمد، ابراهيم خالد، باسم خالد، طارق عصام ، إشراف عام ، باسم وفاي .
تمثيل: بولا جمال زرور، محمد سمير، عبد الرحمن الزبيدي (دوي) ، عمار ياسر، ابراهيم خالد، مصطفى خليل، حسام حسن، حسين حسام، ياسمين اشرف، خالد ابو المجد، شريف عادل، امنية مجدي، احمد سعد، احمدكمال توفيق، هند المليجي، طارق عصام،

وايدى هيكل سعادته وفريق الإتحاد بتقديم العمل وقد رأى الجمهور يتفاعل اثناء العرض مع المشاهد والاحداث وان الجمهور متشوق لمثل هذه الاعمال وابدوا سعادتهم وإعجابهم بما قدمه المخرج وابطال العرض المسرحي حيث أن العرض تم تقديمه باللغة العربية الفصحى وهو مايسعي اليه المسرحيين الشباب في وقتنا الحالي من احياء للثغتنا العربية واسترجاع الماضي المسرحي العريق واصالته وعروضه الضخمة واكد اننى اعلم جاهدا لحياء هذه النوعية من العروض المسرحية الهادفة التي تستهدف احترام الجمهور واحترام مشاهدته وعقله .

فرقة هاملت تقدم «مؤنس» و«هي دي الحكاية»

علي مسرح آفاق ٣٠ مارس

يستعد فريق هاملت لتقديم عرضين في يوم واحد علي خشبة مسرح آفاق وهما عرضي "مؤنس" و "هي دي الحكاية" وذلك في الثلاثين من شهر مارس المقبل. وقالت ماجدة اللبان مؤلفة العملين أن عرض "مؤنس" يناقش قضية سوء معاملة الآباء لأبنائهم. وقد اكتفت بذلك لأنه يُعرض للمرة الأولى علي خشبة المسرح. أما عرض "هي دي الحكاية" فيعرض القضية الفلسطينية ووجوب الوقوف بجانبها ويحدث ذلك من خلال فريق تمثيل يقوم المخرج بتكوينه من مجموعة من الهواة والذين يبدؤون الأمر باستهارة ولكن عندما ترضى عندهم فكرة القضية الفلسطينية يقومون بالعمل بجد من أجل الوقوف بجانب القضية من خلال هويتهم المحببة وهي التمثيل.

العرضان من تأليف: ماجدة اللبان وهي مؤسسة فريق هاملت، إخراج وإعداد: محمد أشرف ومخرج منفذ يوسف المعاون، كما اشترك يوسف المعاون في التمثيل إلي جانب عدد من الممثلين الشباب الذين يعدهم الفريق من خلال ورش التمثيل التي يقيمها. ويعتبر عرض "مؤنس" هو العرض الثالث للفريق فقد قام الفريق بإنتاج مسرحية "البحث عن مسرحية" العام الماضي كما قام الفريق بعرض مسرحية "هي دي الحكاية" للمرة الأولى في منتصف العام الماضي علي مسرح الهوساير ولقي نجاحا كبيرا.

مي سيد



«علاقات خطيرة»

ترفع «كامل العدد» خلال موسمها الأول



لم يُرحب بذلك في الوقت الحالي، ولكنه لم يرفض الفكرة فربما نقدمها مستقبلاً كعملًا مسرحيًا.

واستكمل «مايكل»: نحن نهدف إلى أن نجذب جمهور الكتاب للمسرح، من أجل توسيع رقعة الجمهور المسرحي، لأن المسرح جمهورية ليس كبيراً في مصر، لذلك وقع اختيارنا على كتاب «علاقات خطيرة» وذلك لأكثر من سبب منهم، هو من الكتب الأكثر مبيعاً ونجاحاً في مصر والوطن العربي، بالإضافة إلى أن د. محمد طه هو أول شخص يخوض هذه التجربة، بمعنى أنه يقدم علم النفس والطب النفسي بشكل بسيط وسلسل ويناسب جميع الفئات، وجعل حتى من لا يحبون القراءة يقبلون على الكتاب وعلى القراءة بشكل عام، وكان هناك سبباً بارزاً لاختيارنا لهذا الكتاب، وهو أنه يناقش مشاكل غاية في الأهمية للمجتمع، فهو يركز بشكل كبير جداً على فكرة علاقة الآباء بالأبناء، ربما اسم الكتاب في الوهلة الأولى يجعلك تتخيل أنه يتحدث عن علاقة الرجل بالمرأة، ولكن الكتاب يتناول النقطة التي ذكرتها سابقاً بشكل كبير جداً، بالإضافة إلى توضيح معنى العلاقات الخطرة، وتأثيرها نفسياً ومجتمعياً على حياتنا. وأن هناك أشياء بسيطة تحدث في الطفولة قد لا يلتفت لها الأهل، ولكن تأثيرها على الأبناء كارثي بشكل كبير جداً.

العرض المسرحي «علاقات خطيرة» هو عن الكتاب الأكثر مبيعاً «علاقات خطيرة» للطبيب النفسي د. محمد طه، والذي تم طرحه من جديد من خلال دار الشروق، وهو من تأليف وإخراج مايكل مجدي وقشيل باخوم عماد ويوسف جرجس وكيرلس ناجي وماري صموئيل وماري روماني وجورج أشرف ومارينا إيهاب ومينا خليل وماير هاني ومديانا جمال ويوستينا رفعت ويوستينا هاني ويوسف سليم، وديكور مارينا أكرم ومكياج ماري روماني وسمر يونان وإضاءة أبو بكر الشريف والموسيقى للمؤلف الموسيقي رفيق جمال.

إيناس العيسوي

يتحدث عن علاقة الرجل بالمرأة، ولكن الكتاب يتناول قضية التربية وعلاقة الآباء بالأبناء، بالإضافة إلى توضيح معنى العلاقات الخطرة، وتأثيرها نفسياً ومجتمعياً على حياة الفرد والمجتمع. وأن هناك أشياء بسيطة تحدث في الطفولة قد لا يلتفت لها الأهل، ولكن تأثيرها على الأبناء كارثي بشكل كبير جداً.

وعن فكرة اختيار الفريق لهذا الكتاب ليكون عملاً مسرحياً، حدثنا مخرج العرض ومؤسس الفريق المخرج والممثل المسرحي مايكل مجدي قائلاً: في البداية وقع اختيارنا على رواية «في ممر الفتران» للعراق أحمد خالد توفيق (يرحمه الله)، ولذلك أكثر من سبب منهم أنه يُعد من أبرز الكُتاب العرب وله جمهور ضخم، بالإضافة إلى أن الرواية بها أفكار ومعاني كنت أرغب أن أقدمها، ولكن للأسف لأنها الآن تُعد لتكون فيلماً سينمائياً فأبنته

أسدل الستار على الموسم الأول للعرض المسرحي «علاقات خطيرة» تأليف وإخراج مايكل مجدي، عن الكتاب الأكثر مبيعاً «علاقات خطيرة» للطبيب النفسي د. محمد طه.

وقدم فريق Better Show المسرحي على مسرح كلية رمسيس للبنات، على مدار ستة أيام (الموسم الأول)، أربعة عشر عرضاً مسرحياً، جميعهم حملوا لافتة «كامل العدد»، وكان لا يخلوا العرض من ضيوفه من النقاد والإعلاميين والصحفيين وبعض الفنانين والمسرحيين منهم الفنان محمد على رزق والمخرجان الكبيران عصام السيد وطارق الدويري والمخرج والفنان أمير اليماني والمؤرخ والناقد المسرحي عمرو دودة.

الجدير بالذكر أن العرض يناقش مشاكل غاية في الأهمية للمجتمع، فهو يركز بشكل كبير جداً على فكرة علاقة الآباء بالأبناء، ربما اسم الكتاب في الوهلة الأولى يجعلك تتخيل أنه



الفنان قاسم إسطنبولي

يعيد تاريخ المسرح اللبناني والسينما اللبنانية



بدأت «جمعية تيرو للفنون» و«مسرح إسطنبولي» أعمال إعادة تأهيل «سينما أمبير» في طرابلس، وذلك بهدف تحويلها إلى «المسرح الوطني اللبناني» كمنصة ثقافية حرة مستقلة للناس، تُنظّم فيها ورشات تدريبية ومهرجانات وعروض فنية ومكتبة عامة ومقهى فني. وكانت الجمعية قد خاضت تجربة إعادة تأهيل وافتتاح دور السينما المقفلة في جنوب لبنان وتحويلها مساحات ثقافية مستقلة ومجانية

وأكد الممثل والمخرج قاسم إسطنبولي، مؤسس المسرح الوطني اللبناني: «أن الهدف من المشروع هو إقامة صلة بين الجنوب والشمال، لكونه تكملةً لحلمنا الذي كان قد بدأ مع تأسيس «المسرح الوطني اللبناني» في صور، منذ أربعة أعوام، وهو أول مسرح وسينما مجاني في لبنان، وأنه وبفضل جهود الشباب المتطوعين، سوف نحقق ما بعد المركزية الثقافية ونكسر الجدار الوهمي بين المناطق اللبنانية عبر الفنون وربطها ببعضها عبر المنصات الثقافية، ونحن سعداء أننا نعيش الحلم في طرابلس التي تُعتبر أكثر مدينة تحوي صالات سينما في تاريخ لبنان حوالي ٣٥ صالة، تأسس فيها أول معهد فنون للتمثيل، ومنها انطلق العديد من الفرق الفنية، وهي عاصمة للثقافة والفنون في لبنان».

هذا وتتعاون جمعية تيرو للفنون مع وزارة الثقافة اللبنانية وبلدية طرابلس من أجل افتتاح المسرح الوطني اللبناني وإطلاق قاعة الكاتب والمخرج نزار ميقاتي ابن طرابلس على المسرح الجديد.

وتهدف جمعية تيرو للفنون التي يقودها الشباب والمتطوعون إلى إنشاء مساحات ثقافية حرة ومستقلة في لبنان من خلال إعادة تأهيل سينما الحمرا وسينما ستارز في النبطية وسينما ريفولي في مدينة صور والتي تحولت إلى المسرح الوطني

والعالمية، ومن المهرجانات التي أسستها: مهرجان لبنان المسرحي الدولي، مهرجان شوف لبنان بالسينما الجوال، مهرجان لبنان المسرحي الدولي للحكايات، مهرجان صور الموسيقي الدولي، مهرجان تيرو الفني الدولي، مهرجان صور السينمائي الدولي للأفلام القصيرة، مهرجان صور الدولي للفنون التشكيلية، مهرجان أيام صور الثقافية، مهرجان لبنان المسرحي لمونودراما المرأة، ومهرجان لبنان المسرحي للرقص المعاصر .

اللبناني كأول مسرح وسينما مجانية في لبنان، وإقامة الورش والتدريب الفني للأطفال والشباب، وإعادة فتح وتأهيل المساحات الثقافية وتنظيم المهرجانات والأنشطة والمعارض الفنية، وتقوم على برمجة العروض السينمائية الفنية والتعليمية للأطفال والشباب، وعلى نسج شبكات تبادلية مع مهرجانات دولية وفتح فرصة للمخرجين الشباب لعرض أفلامهم وتعريف الجمهور بتاريخ السينما والعروض المحلية

«محطة مصر»

ضمن حياة كريمة بفرع ثقافة الفيوم

وتتعرف على مجموعة مختلفة من الأشخاص وتستمتع لمجموعة من الإلهاميين يخططون لتفجير محطة مصر وتعرض للخطف من قبلهم ويتعاون جميع الأفراد والشرطة في البحث عن الفتاة مع والدها إلى أن يجدها، وتم القبض على الإلهاميين وتنقذ المحطة من التفجير وقال المخرج «رضا حسانين» أن العرض يناقش عدة قضايا منها توعية الأطفال بكيفية مواجهة التطرف والإرهاب في قالب فني شعبي غنائي بسيط مشيداً بالدور التنويري الذي تلعبه العروض الفنية والمسرحية في تشكيل وعي وثقافة النشء بما يساهم في مواجهة العادات والأفكار الخاطئة.

برعاية أ. د. إيناس عبد الدايم وزير الثقافة والهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة المخرج هشام عطوة أقام فرع ثقافة الفيوم التابع لإقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد الثقافي برئاسة الفنان جلال عثمان عدد من الأنشطة الفنية والثقافية، حيث قدم فرع ثقافة الفيوم بالتعاون مع البيت الفني للمسرح العرض المسرحي «محطة مصر» علي مسرح بيت ثقافة طامية ضمن مبادرة حياة كريمة من خلال مسرح المواجهة والتجوال، وفي إطار درامي غنائي، تدور أحداث العرض حول فتاة صغيرة تتواجد مع والدها في محطة مصر وتهتم بالقراءة والاطلاع



«مسرح الطفل والانتماء للوطن»

في صالون «في محبة الوطن» بالحديقة الثقافية للأطفال



صراع مع الآخرين الا اذا اضطررنا لذلك، ونرى أن بعض الدول كاليابان استطاعت أن تهتم بالتعليم والثقافة حتى اصبحت دول كبيرة وغنية، ونحن دولة كبيرة لدينا تاريخ كبير ولدينا العلماء والمفكرين والأدباء والمسرح الذي يؤهلنا للحاق بركب التقدم، فلسنا بأقل من هؤلاء.

وأضاف حسان: حتى يكون بلدنا بلد متطور ومتقدم فعلياً أن يقوم كل فرد بعمله وعليه أن يتقنه، وهذا ما يؤكد عليه المسرح والدين والشعر فقد قال سيدنا علي كرم الله وجهه « وقيمة المرء ما قد كان يحسنه، و الجاهلون لأهل العلم أعداء، فقم بالعلم ولا تطلب به بدلاً، فالناس موتى وأهل العلم أحياء». فالإنسان تتحدد قيمته من عمله وقدرته على الاداء في هذا العمل، وهذا دور المسرح في تأكيد وترسيخ قيمة العمل من أجل ترسيخ قيمة محبة الوطن ومحبة الله حيث أن العمل عبادة.

يوسف أبو زيد: المركز القومي قدم حوالى ٨٠ عرض مسرحي وكانوا جميعاً يهدفون إلى غرس قيم المحبة والانتماء للوطن

وفي كلمته تساءل المخرج يوسف ابو زيد عن كيف يكون المسرح وسيلة للانتماء ومحبة الوطن؟

فقال: هو سؤال سئل منذ ٣٥ عام على يد أحد أبطال حرب أكتوبر اللواء أحمد تحسين شنن كان قائد الفرقة ١٥ مدرعة في ٧٣ ووصل لدرجة رئيس أركان الجيش المصري، وعندما ترك

يسري حسان: المسرح بدوره استطاع أن يرسخ حب الوطن وتقاليد وعاداته

وتحدث الكاتب الصحفي يسري حسان عن دور المسرح في ترسيخ حب الوطن وتقاليد وعاداته قائلاً:

أوبريت الليلة الكبيرة الأشهر في مسرح العرائس المصري والذي يحتفظ بمكانته حتى الآن، الذي يعد لوحة شعبية غنائية ليلية المولد، وهو الأوبريت الذي يجذب الكبار والصغار معاً، لحبكته الفنية الرائعة وأبطاله الذين يحاكون الشخصيات الحقيقية في المجتمع المصري.

وأشار حسان: أن الشاعر صلاح جاهين هو شاعر مصري من كبار الشعراء الذين كتبوا هن حب مصر والذي لديه قصيدة هامة تسمى على اسم مصر وكان يقول فيها:

« النخل في العالي والنيل ماشي طوالي، معكوسة فيه الصور، مقلوبة وانا مالي، يا ولاد أنا ف حالي زي النقش في العوايد، زي الهلال اللي فوق مدنة بنوها عبيد، زي باقي العبيد باجري على عيالي، باجري وخطوي وثيد من تقل أحمالي، محنيه قامتي وهامتي كأن فيها حديد، وعينيا رمل العريش فيها وملح رشيد، لكنني بافتحها زي اللي اتولدت من جديد، على اسم مصر.»، وكتب الكثير من الشعراء في حب مصر وتغنى الكثير من المطربين بها.

وأوضح قائلاً: أريد أن اقول أن المسرح بدوره استطاع أن يرسخ حب الوطن وتقاليد وعادات، وعلياً أن نعي الفرق بين الرغبة في التفوق وفكرة الصراع فنحن لا نريد أن نكون في

أقام المركز القومي لثقافة الطفل برعاية الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزير الثقافة والأستاذ الدكتور هشام عزمي أمين عام المجلس الأعلى للثقافة وإشراف الكاتب محمد ناصف رئيس المركز القومي لثقافة الطفل صالون (في محبة الوطن) تحت عنوان « مسرح الطفل والانتماء للوطن » بالحديقة الثقافية للأطفال تحت إدارة الباحثة/ ولاء محمد في إطار التعاون بين وزارة الثقافة ممثلة في المركز القومي لثقافة الطفل مع وزارتي الأوقاف والتربية والتعليم وذلك يوم الأربعاء التاسع من فبراير ٢٠٢٢.

شارك في الندوة كل من: الكاتب والصحفي يسري حسان ، والمخرج يوسف أبو زيد، و دكتور محمد مصطفى عبد الفضيل عضو المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، و الواعظة د. سحر شعبان السنوسي ، وأدار الندوة الكاتب محمد ناصف، بحضور طلاب من إدارة حدائق القبة التعليمية وأبناء السيدة زينب.

وقدم الندوة الاستاذ محمد ناصف رئيس المركز القومي لثقافة الطفل مستهلاً كلمته بتقديم كلمة الشكر لوزارة الأوقاف ووزارة الثقافة ووزارة التربية والتعليم وجمعيات التضامن لأنهم الشركاء الذين يحضرون في صالون محبة الوطن، ثم قام بتعريف الحضور وتعريف الأطفال بعنوان الندوة « محبة الوطن» و تعريف معنى محبة الوطن، وبعدها قدم المشاركين في الندوة للتحدث عن كيف نستغل مسرح الطفل في تنمية روح الانتماء وترسيخ حب الوطن عند الأطفال؟

غرس قيم الانتماء و محبه الوطن في ابهي صورها. وكيف قدم عمار الشريعي والفنان سيد مكايي أجمل الألحان الوطنية، وكيف قدم الدكتور طه حسين أجمل الأعمال الروائية التي كانت سبب أساسي لتقوية حب الوطن والانتماء له لدى الطفل.

واختتم أبو زيد كلمته قائلا: ما يهمني أن يعرف الأطفال كيفية حب الوطن وكيف يشاركون بالفنون في حب الوطن سواء رسم أو مسرح أو كتابة للمساهمة في حب الوطن.

د. محمد مصطفى : المسرح من أكثر وسائل تشكيل الهوية الوطنية

وتحدث الدكتور محمد مصطفى عبد الفضيل عضو المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية قائلا: خلقنا الله في الكون لمهمة عظيمة واضحة وهي عبادة الله «وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون» و أمرنا الله بتزكية النفس البشرية وتطهيرها، كما أمرنا بعمارة الأرض والكون فقال تعالى « هو انشأكم من الأرض واستعمركم فيها».

وتساءل مصطفى : كيف نستغل مسرح الطفل في تزكية النفس البشرية وفي عمارة الكون وفي غرس قيم الولاء والانتماء الحقيقي وترسيخ مفهوم الهوية الوطنية عند الشباب؟ فالهوية هي مجموعة القيم الاخلاقية والعادات والتقاليد، وكيف نستغل مسرح الطفل في الحفاظ على هويتنا فالهوية لها أبعاد كثيرة منها السياسية والاجتماعية والدينية والتي تعد أخطر وأهم الهويات، والتي تم اختطافها في وقت من الأوقات وحاولت جماعات الإرهاب والتطرف أن تغير فكر الشباب.

وهنا السؤال كيف لمسرح الطفل أن يغير أو يشكل الهوية وخاصة هوية الطفل. فالأسرة ودور العبادة ووسائل الإعلام لهم دور في تشكيل الهوية الوطنية وترسيخ قيم الولاء والانتماء للوطن، ويعتبر المسرح من أكثر وسائل تشكيل الهوية الوطنية، والرسول عليه الصلاة والسلام علمنا كيفية حب الوطن فالوطن له مكانة عظيمة في قلوبنا.

واختتم دكتور محمد مصطفى قائلا: إن المحبة تكون بالعمل والجد والاجتهاد والدعاء للوطن مع اتقان العمل والاخلاص فيه كما قال رسولنا الكريم (إِنَّ اللَّهَ تَعَالَى يُحِبُّ إِذَا عَمِلَ أَحَدُكُمْ عَمَلًا أَنْ يَتَّقَنَهُ).

د. سحر السنوسى: الوطن يقوى بأبنائه، فالإنسان بنيان الله على الأرض.

فيما تحدثت الواعظة الدكتورة سحر شعبان عن الحقوق متسائلة ما هو حقي وما هو حق الله وما حق المحيطين بي؟ وأشارت إلى كيف يحبك الله مستشهدة بقوله تعالى « قل أن كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله ويغفر لكم» وأشارت إلى أن حب الوطن هو حب لله وان الوطن يقوى بأبنائه، فالإنسان بنيان الله على الأرض.

جدير بالذكر أن الأطفال تفاعلوا مع الندوة وقدموا بعض مواهبهم من غناء وإلقاء شعر ولغة الإشارة لأغاني وطنية، وقدم المشاركون الجواز للأطفال لمشاركته وتفاعل، وعلى هامش الندوة أقيمت ورش فنية (تلوين الفخار، تاج ورد، تاج فرعوني، أشكال بالمشابك، تشكيل بالورق، أعمال أركيت) وعرض الأراجوز للفنان ناصر عبدالنواب والفنان أحمد جابر.

سامية سيد



الخدمة تولى محافظة السويس وكان يحب الفنانين والمسرح وكان متابعا جيدا للعملية التعليمية في المدارس، وفي يوم دخل على احد المدرسين وهو يشرح قصة احمد عرابي قائد الثورة العربية وطلب من المعلم أن يمثل الأطفال قصة الثورة و شخصية عرابي نظرا لصعوبة الدرس، ومن هنا بدأ يسأل نفسه كيف يحب الأبناء الوطن وكيف ينتمون له، وقدم بعدها مشروع هام يقدم إلى الآن في المدارس اسمه « مسرح المناهج التعليمية».

وسأل اللواء شنن بعض الفنانين ومنهم الراحل الدكتور أحمد زكي والاستاذ شوقي خميس مؤسس المسرح القومي للأطفال عام ١٩٨١ كيف نجعل الاولاد ينتمون للمسرح وكيف يكون لهم هوية، ومن هنا نبتت فكرة أول مهرجان عربي لمسرح الطفل شاركت فيه ١٠ دول وأقيم على نفقة محافظة السويس وشارك فيه كل من العراق وفلسطين واليمن، وكان شرط اللواء تحسين شنن أن يقدم كل عرض قيمة من القيم عن الوطن، وكيف نعلمه ونبنيه ونحب جيشه، وعمل أيضا شعبة المسرح القومي للأطفال بالمشاركة بين محافظة السويس والمسرح القومي للأطفال، فكانت في الثمانينات القضية الفلسطينية في أعلى درجات الاهتمام والرعاية، فعمل شعبة المسرح الفلسطيني ليربط الطفل المصري بهويته العربية والقضايا

للوطن. وأضاف أبو زيد: كنت حريص اثناء الإعداد للمشروع الذي تم على اساسه انشاء فرقة مهمة في البيت الفني للمسرح حاليا « فرقة الشمس لذوي الاحتياجات الخاصة» والتي تهدف إلى



بمناسبة تكريم المركز القومي للمسرح له فاروق فلوكس: التكريم حياة وأمل جديدين



أقام المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية احتفالية كبرى لتكريم الفنان الكبير فاروق فلوكس، برعاية وحضور وزيرة الثقافة الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم، وبإشراف رئيس قطاع شؤون الإنتاج الثقافي المخرج خالد جلال، ورئيس المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية الفنان القدير ياسر صادق وذلك يوم الأربعاء ٩ فبراير ٢٠٢٢ بالمسرح القومي. واختتم الحفل بتكريم وزيرة الثقافة لفلوكس بإهدائه درعا تذكارية تقديرا لرحلة عطائه الفنية، ولجهوده الفنية التي أثرت الحركة المسرحية والسينمائية والتلفزيونية والإذاعية والتي ابدع فيها رصيда كبيرا من الأعمال القيمة ومنها «أنا وهو وهي، سيدتي الجميلة، قصة الحي الغربي، زقاق المدق، خيل الحكومة، كحيون ربح المليون» وأفلام مثل «القاهرة في الليل، المحفظة معايا، عفوا أيها القانون، الراقصة والسياسي» والمسلسلات مثل «عيلة الدوري، البراري والحامول، عاذلة الحاج متولي، الدالي، ليالي الحلمية، الأب الروحي». وبعد التكريم التقت مسرحنا بالفنان وأجرت معه هذا الحوار

حوار: سامية سيد

لولا عملي في الهندسة «كان زمانى لا يص»

الدراسة وكانوا يسمونني «البروفيسور»، وتركنا المكان بعد قيام الثورة نظرا لحدوث حادث خطير، وهذه صورة عشتها منذ الصغر: «كان خلف شارع الذي نطقن به واسمه أشلاء عابدين فيلا بها إدارة الآداب، وفي يوم رجع الملك بسيارته المرسيديس التي أهداها له هتلر وكان مسرعا إلى قصره بعابدين ومن الجهة الأخرى كانت سيارة الآداب وتقابلا في

إذا طلبنا بطاقة تعريفية كيف تعرف فاروق فلوكس؟

فاروق فلوكس هو اسم الشهرة، واسمي الحقيقي فاروق توفيق صالح مبارك، من المنيا بني مزار ومغاغة، كانت لي أخت وحيدة وكنا نعيش في ميدان عابدين وبدأت حياتي من هذا الميدان، وانطلقت في العلم فكنت متميزا في



عنها ولكني كنت احب حزب الوفد ومصطفى النحاس باشا وسمي بحزب الوفد تيمنا بالوفد الذي ذهب إلى لندن فكانت الأحزاب متناحرة رغم الشكل الديمقراطي في تلك الفترة، ثم أحداث ٢٥ يناير بالإسماعيلية و٢٦ يناير بالقاهرة حيث حريق القاهرة، أنا عشت هذه الفترات وعاصرتها وكان لها أبلغ الأثر في تكوين شخصيتي.

صف لنا بداياتك مع السينما والمسرح؟

منذ طفولتي وأنا مرتبط بالسينما، كان والدي يأخذني للسينما مرة كل أسبوع أو أسبوعين، وأتذكر مرة دخلنا فيلما ليوسف وهبي وفجأة وجدته كأنه شيطاناً فخرجت مسرعا من السينما وأنا خائف جدا لدرجة أنني كرهت السينما، وفي هذه الفترة كنت لا أعلم شيئا عن المسرح، غير أن الإذاعة كانت تذيع كل خميس مسرحية إما لنجيب الريحاني أو ليوسف وهبي، وكان من الملفت الضحك الذي كان يضحكه المذيع وكنت أتساءل هل هذه المشاهد فيها كل ذلك الضحك؟ وكنت استمع إلى هذه المسرحيات ففي صغري وأنا مستمتع جدا.

كيف كانت بداياتك في المسرح؟ وعلى يد من تم اكتشافك؟

عندما دخلت كلية الهندسة ونظرا لظروف الحرب سنة ٥٦ وقد دخلته متطوعا مع الفدائيين لمدة ٥٥ يوما، وعندما رجعت من الحرب أثر ذلك على دراستي فرسبت في ثلاثة علوم، وبدأت وقتها العمل على لوحات أصدقائي وبيعها لهم حتى لا أكلف أبي مصاريف، وكنت أخذ أجرا على ذلك حتى أصرف على نفسي، عندها جاءني اثنان واحد منهما اسمه مصطفى شعبان طلب مني التمثيل معهما فذهبت معه وعلى حسب ما أتذكر وجدت الأستاذ أسعد أمين وأسند لي دور خواجة في مسرحية «حكاية كل يوم» التي تدور أحداثها داخل فندق ووقتها شطبوا دوري من المسرحية، ما ضايقتني جدا وسألت نفسي لماذا تم شطبي فلست غيبا لهذه الدرجة؟ وعندما بدأوا في عمل مسلسل صامت «باننومايم» أخذني الراحل أبو بكر عزت في دور صامت وبدوره اكتشف في موهبة التمثيل، وكان له الفضل في ذلك فكان أول من وضعني على بداية الطريق، ثم عملت «خاتم سليمان» وهو مسلسل صامت بمفردي على المسرح لمدة نصف ساعة نجحت فيه نجاحا باهرا، ومنذ ذلك الحين وأنا عاشق الفن.

كيف كانت معرفتك بفؤاد المهندس؟ وكيف كان الحال بعدها في عالم المسرح؟

بعد العرض الصامت طلبوا مني التعرف على الأستاذ فؤاد المهندس وكان وقتها متوليا رعاية الشباب وذهبت وتعرفت عليه في وجود زكريا موافي وبدر الدين جمجوم وأسامة عباس والدكتور محمد الجداوي وحسن عفيفي والضيف احمد وغيرهم ومنذ ذلك الحين وأنا أعشق المسرح، وبعدها أثبت نفسي وتوليت رئيس فريق التمثيل ثم مخرجا مساعد لفؤاد المهندس بالجامعة وأنشطة متتالية، وأخرجت عدة مسرحيات «٢٣» عملا فنيا ما بين الهواة في الجامعة والهواة في الشركات وقد عملت بها بأمر تكليف، حيث صدر قرار



أبو بكر عزت اكتشفني ووضعني على الطريق

بعدها تركنا المكان وانتقلنا إلى شارع القصر العيني أمام مستشفى الكلب، ثم ذهبت إلى مدرسة القرابية وكان المعلم الذي يعلمنا في هذه المرحلة معلم من جامعة أكسفورد وأنا كنت في الصف الأول الابتدائي وكان يعلمنا اللغة الإنجليزية كما ينبغي وكان الصف يضم حوالي ٢٠ طالبا وتخرج منها نوابغ وكوادر كبيرة منهم رئيس قسم القصر العيني.. وغيره فكان اتجاهي علمي فدخلت مدرسة الإبراهيمية الثانوية وعاصرت فترة الصراعات السياسية بين الأحزاب ولم يكن لي وقتها أي أدوار سياسية، فكنت أبعد

منتصف الميدان وكانت السيارتان مسرعتان، فكادت سيارة الآداب تصدم سيارة الملك فاروق فوصل الملك قصره في قمة الانزعاج، ووجدنا في الصباح الشارع وقد تم إغلاقه وسده بالبناء، وعندما قامت ثوره ٥٢ كنا ما زلنا نقطن الميدان وكان قصر الملك محاصرا وكنا محاصرين مثله فكانت العمارة التي اظن بها أمام السرايا مباشرة، وعندما غادر الملك ٢٦ يوليو تحركت الدبابات لتهدم هذا الحائط وبعدها قرر والدي البعد عن المكان الذي تحوطه الدبابات والشرطة وغيرها.

هربت من السينما بسبب يوسف وهبي



شعرت بقلة الحماس؟

بالطبع لا، فانا عشقت المسرح وأصبح مهنتي، أحلق ذقني وأخذ حمامي وألبس جيدا وكأني ذاهب لأتزوج.

يقال أن دورك في «سيدتي الجميلة» من أكثر الأدوار التي تركت علامة عند جمهورك ما رأيك؟

سيدتي الجميلة ليست من أفضل أعمالي فلدي أدوار أخرى أفضل، أما رواية سيدتي الجميلة فيجب أن يؤرخ لما قبل سيدتي الجميلة وما بعدها؛ لأنها أول عمل استعراضي كوميدي متكامل، وجميع شخوصه جيدة جدا، فهذه المسرحية تعتبر محورا لما قبلها وما بعدها.

كيف يكون إحساسك إذا وجدت الجمهور قليلا بعد ظهورك على المسرح؟

هنا يكون العيب في المنتج لعدم الدعاية الجيدة، وأيضا قد يكون أحدهم شغله لا يجذب الجمهور فيكون لنا صورة سيئة مما يقلل من الجماهير، وقد يكون بسبب ظروف عامة تحدث وتتسبب في قلة الجمهور، والحقيقة أنه لم يحدث ذلك لي ولم يصادفني.

ما أجمل ما حدث لك في المسرح؟

كنا في الإسكندرية وفي العيد ونعرض على مسرح الريحاني وأجرت فرقة المتحدين المسرح لنا وذهبنا لعرض مسرحية «البيجامة الحمراء» كنا نعمل ماتينييه وسواريه في نفس الليلة، وكان هذا يعد شيئا جميلا بالنسبة لي.

هل كان طريقك مفروش بالورود أم قابلتك

لطفي وكانت الرواية الوحيدة التي تعمل بها على المسرح ولم تستمر إلا شهرا، وبعدها «سيدتي الجميلة»، وبعدها عملت لفرقة الأستاذ أمين هنيدي في «مجنون بطة» وكانت الأدوار فيها مسجلة وعلينا فقط تحريك الشفاه، ثم بعد ذلك تركت الفرقة واشتريت في رواية «البنات والتعلب» مع الأستاذ أنور عبد الله بطولة بدر الدين جمجوم ومجموعة من الممثلين، وبعدها انضمت للريحاني في «سنة مع الشغل العزيز» وكانت أول مسرحية يستمر عرضها على المسرح ثلاث سنوات.

كم تبلغ حصيلة أعمالك؟

قدمت حوالي ٤٤ عرضا جماهيريا وحوالي ٢٠ أو ٢٥ عرضا للتلفزيون و١٥٠ فيلما وغيرها من المسلسلات حتى الآن.

أيهما أقرب إليك العمل المسرحي أم السينمائي أم التلفزيوني؟

المسرح بالطبع، المسرح كما يقال عنه: أبو الفنون، فالممثل المسرحي قيمة كبيرة جدا وعنده قدرة على التحمل كبيرة ولديه إجادة يومية مع مرور الأيام، أنا مثلت مع رشدي أباطة سبعة أفلام وتحدثت معه في مرة ليعمل في المسرح فقال لي: «هو أنا مجنون أعمل مسرح أنا أجي كل يوم أقول نفس الكلام طيب أنتم مجانين وأنا مالي ومالكم». ممثل المسرح يجب أن يكون لديه جلد ومستعد يوميا للعمل، وعندما تظهر على المسرح يعطيك الجمهور حقه، فكل يوم امتحان واختبار، ولذلك أنا أحترم من يقدم الأعمال المسرحية سواء لفترة بسيطة أو لفترة طويلة.

هل شعرت مرة بالملل من العمل بالمسرح أو

جمهوري بتعيين السيد مهندس فاروق توفيق مهندسا في كذا وكنا نأخذ مرتبات عالية بالإضافة إلي البدلات، وعندما كنت طالبا في الجامعة قدمنا العديد من الأعمال لنجيب محفوظ ونعمان عاشور وبريخت والأدب العالمي كليونوف..... حتى تخرجت من الجامعة.

صف لنا علاقتك بؤااد المهندس؟

فؤاد المهندس هو الأستاذ والمعلم، تعلمت منه الكثير، وعملت معه كمساعد مخرج في العديد من الأعمال، وكان يشعر بالطمأنينة أثناء وجودي بجانبه، وكنت دائم الاتصال به والسؤال عنه وأذكر مرة غضب مني كثيرا لأني تأخرت في السؤال. وحاولت أن أوضح له أي في عمرة فقال لي «اترك العمرة وتعال» وألفت له مسرحية بعنوان «عيد ميلاد فؤاد». وعندما جلس في بيته قال لي مرة «أصبحنا كخيل الحكومة».

ما أول عمل لك على مستوى الاحتراف؟ وكيف انطلقت بعده؟

كان أول عمل احتراف لي في المتحدين وهو مسرحية «البيجامة الحمراء» ومن هنا بدأت الانطلاق إلى الاحتراف فقدمت حوالي ٤٤ مسرحية يطلق عليها «عرض جماهيري» وعندما تخرجت كان هناك فقط مسرح إسماعيل ياسين ومسرح الريحاني كان من الصعب اختراقهما، وعملنا فرقة الـ ٢٠ مسرحية للأديب الأستاذ عبد الله فرغلي وانضمت إليها وكنا ٢٠ فردا وكنا ندفع من جيوبنا حتى نقوم بعمل المسرحية، وعملنا مسرحية «نوسة الغنية» بطولة نجوى فؤاد وإخراج عبد المنعم مديبوي ولكنها لم تلق نجاحا، ويشاء العليم بعد ذلك أن يأخذ المسرحية عبد الله فرغلي في المتحدين ويقدمها باسم غراميات عفيفي ودخلت المتحدين واشتغلت بها عدة روايات، والهام جدا في هذه الفترة أي عملت عدة روايات منها «هبة كشر» بطولة نادية



المسرح حاليا بعافية

عقبات؟

لم اعش غير العقبات، في الصباح مهندس ومساء أركب قطار ٤م لأذهب إلى الإسكندرية لعمل عرض مسرحي وبعد العرض أعود إلى القاهرة مثلما حدث في سيدتي الجميلة، أيضا كان لدي مشروع في أسوان وعرض ليلا في القاهرة كنت أركب الطائرة صباحا إلى أسوان وأذهب إلى الموقع بالسيارة بعدها، وكانت الطائرة تأتي من أبو سمبل وأحيانا تتأخر علينا وعندما نصل نأخذ تاكسي على المسرح مباشرة في ميعاد عرض المسرحية، كان الموضوع مرهقا جدا وتلك كانت أصعب العقبات التي قابلتها. أريد أن أقول أنك إذا تحملت المسؤولية فيجب أن تتحملها صح. أما المعاناة النفسية فكانت في أولئك الذين ينظرون لرزقك ومن يتصيدون لك الأخطاء، ومن تساعده يكون أول من يوجه ضربته لك. في مرة قالها لي محمود المليجي «الفنانين غرقانين ولكن من يريد أن يركب عليك ينجح على حسابك وانت تموت».

هل أنت راض عن أعمالك؟ وهل أخذت نصيبك من التمثيل وحققت كل ما حلمت به أم لا زال هناك أحلام لم تحقق؟
أنا راض تماما عن كل عمالي، ولا يوجد أحد في العالم يحقق كل ما يحلم به أو يتمناه، لكن ما وصلت إليه في الفن وجعلني في قمة سعادتي هو إحساسي بحب الناس لي.

ما أقرب أعمالك إلى قلبك خاصة المسرحية منها؟

أحب جميع عمالي وأفتخر بها، مثلت أعمالا كثيرة أفرح بها وأدبت فيها أداء جيدا، ولكن هناك أعمال أرغمت على عملها لظروف مادية منها حينما كنت في ضائقه مالية، وحدثني ليلا المخرج حسام الدين مصطفى لأعمل معه في «وكالة البلح» ولما ذهبت كان دوري دلالا في وكالة البلح، ولكنهم أعطوني طرفا به ما احتاجه من النقود لعمل الأشعة لأبي، وكان الوقت لا يسمح برفض مثل تلك الأعمال نظرا لظروفي، و حسام الدين مصطفى هو أول مخرج أعمل معه سينما، وله فضل كبير علي، ولا أعلم إن كانت النقود متوفرة لدي هل كنت سأقبل هذا الدور مراعاة لهذا المخرج وأفضاله أم كنت سأرفض.

هل شاهدت أيا من المسرحيات الحديثة؟ وفي رأيك هل اختلف المسرح حاليا عن المسرح سابقا؟

شاهدت مسرحية قواعد العشق الأربعون لعادل حسان وأعجبتني جدا وأعجبتني تناول والممثلين لأنهم مؤمنين بما يقدمونه، وفي نفس الوقت تم اختياري في لجنة التحكيم لجامعة الزقازيق ورأيت عشرة مسرحيات ومما ابهرني حقا

وجود طلبه بهذه القوة و هذا الجمال، أما حاليا فلم أر أعمالا أخرى بسبب ظروف الكورونا، ولكن في رأيي أجد أن المسرح حاليا بعافية، حتى القطاع الخاص غير موجود.

ماذا عن مسرح الفضائيات؟

على سبيل المثال اشرف عبد الباقي استطاع أن يرجع جمهور المسرح، والشباب الذين يظهرون لعمل اسكتشات الجيد منها يظهر والسيء لا يظهر بالتأكيد، وهم جيدون ولكن ما يقدمونه يكون في قالب اسكتش أو مسلسل قصير وهو عمل جيد ومن أهم مميزاته أنه جذب الجمهور وبالطبع حضور الجمهور من كل مكان إلى المسرح يحسب لأشرف عبد الباقي.

ما رأيك في مشروع حياة كريمة وما يقدمه من مسرحيات للقري والمحافظات البعيدة؟

هو شيء عظيم، فكرة تقديم المسرح لهؤلاء البعيدين عنه، لكن هناك سؤال هل تستطيع أن تكون فريق تمثيل في كل قريه من محبي المسرح فتقوم بعمل ورش لهم في أماكنهم، هذا يجعل أفكارهم تنمو وتترعرع في مناخ آخر غير مناخ النطرف، وفي نفس الوقت سنساعدهم على القراءة، فإذا نجحنا في ذلك يكون شيء عظيم ولأن المسرح له رسالة عظيمة يكون بذلك قدم رسالته بصورة كاملة.

هل لديك مشاريع مستقبلية؟

لدي العديد من المسرحيات والأعمال من تأليفي، فأنا أخرجت حوالي سبعة أعمال هامة، وألقت العديد من المسرحيات منها مسرحيه توجد عند الفنان أشرف عبد الباقي وأمني أن يقدمها للجمهور. أيضا هناك مسرحية «في عيد ميلاد فؤاد» وأدعو أشرف عبد الباقي لتقدمها وأن يقوم اشرف عبد الباقي بدور فؤاد المهندس، وهذه المسرحية بها أشياء جديدة حيث أن الشخصوخ في المسرحية هم الذين عمل معهم فؤاد المهندس، أيضا لدي العديد من المسلسلات للإذاعة والتلفزيون، ولذلك وقتي لا يضيع إلا في المسرح أو الفن.

هل من أدوار تمنيت أن تؤديها ولم يحدث حتى الآن وهل أدى أحد الممثلين دورا تمنيت أدائه؟

نعم بالفعل هناك عدة أدوار تمنيت أدائها مثل العجوز والبحر وأحدب نوتردام، ولكني لم افكر طيلة حياتي في أداء دور أداه غيري، هذه هي طبيعتي .. الفن للأخريين كما هو لي.

ألم يحدث تعارضا بين عملك ممثلا وعملك مهندسا؟

أحب عملي كمهندس فهو عمل به الكثير من المتعة رغم

الإرهاق وأيضا أحب عملي في التمثيل ولذلك استطعت التوفيق بينهما، ولولا عملي في الهندسة «كان زماني لا يص» لأنه الذي نفعتني الآن، فانا أخذ معاشي منه، .. عملت مهندسا بأمر تكليف بعد أن تخرجت حتى وصلت لمركز كبير، بعدها قدمت استقالتني وأخذت معاشا مبكرا كي انضم كعضو عامل في نقابة المهنة التمثيلية.

ماذا يمثل التكريم أو الجائزة لفاروق فلوكس؟

التكريم يمثل لي قيمة كبيرة جدا فأنا فنان قدم كل جهده للمسرح، وعندما أكرم فهذا يعني تقدير لهذا الجهد، والتكريم في رأيي جزء منه تكريم لجيلي، ولحسن حظي أن كرمتم في المهرجان القومي للمسرح وبعدها بفترة قصيرة تم تكريمي في نقابة المهندسين وأخيرا تكريمي على خشبة المسرح القومي، وهذا ما اسعدني حقا، فعنوانك هو الإخلاص في ما تقدمه، وأنا أخذت حقي وزيادة من الحضور يوم التكريم. شيء عظيم أن تجد من يحبك ويقدرك، وأعمالي لم تكن هباء وإنما كان لها قيمة عند هؤلاء الذين كرموني وعند الجمهور.

ماذا عن تكريمك من وزيرة الثقافة الدكتورة إيناس عبد الدايم؟

أنا سعيد حقا بهذا التكريم، خاصة أني الوحيد الذي كُرم في هذا اليوم بمفردتي، وبيد وزيرة الثقافة فهو تكريم كبير بالنسبة لي لدرجة أن دموعي سبقتني، فالتكريم إعادة حياة وأمل جديد لأن أستطيع أن أقدم الكثير والكثير.

هل التكريمات تصنع الأسماء؟

الاسم يصنع صاحبه والمتلقي يؤيده ويقويه، وهناك من الأسماء الكبيرة التي لم تكرم مثل حمزه الشيمي وأسامة عباس.. وغيرهم من الأسماء العظيمة لم يتم تكريمها، و التكريم الحقيقي للفنان هو حب الجمهور ولا يعني عدم تكريمه بالجوائز أو الشهادات أنه لا اسم له. وأمل أن يتم تكريم الفنانين في حياتهم.

ما أكبر قيمة في مشوارك الفني والمسرحي؟

أكبر قيمة وأكبر مكسب لي هو حب الناس فأنا غني بحب الناس لأن الحب أكبر ثروة قد يحصل عليها الإنسان والفنان خاصة.

هل من كلمة توجهها للمسرحيين ولجمهور المسرح؟

كلمتي للمسرحيين «من العظيم أن من يجلس أمام الستار يحبك ولكن الأعظم أن يحبك من وراء الكواليس أكثر، حُب زملائك لك يرفعك فحافظ على حب زملائك» .

أما كلمتي للجمهور «من فضلكم جمهوري الحبيب الذي كان دائما عنوان نجاح المسرح أرجو أن تقفوا بجانب المسرح وتؤازروه في كل الأعمال المسرحية حتى يستطيع المسرح أن يتقدم بكم ولكم دائما في أعمال جديدة، وكلما أزرعوه كلما قدم لكم الجديد والمفيد، فالمسرح أمانه بين أيديكم وعليكم أن تضعوا أنفسكم تحت أمر المسرح الذي سيكون لكم دائما منبرا ونبراسا ومعلما، فكونوا بجانبه».



«المخرج المنفذ».. الجندي المجهول

كيف يرى دوره وكيف يراه المخرجون؟

يعرف الإخراج المسرحي بأنه تحويل النص المكتوب إلى عرض حي ملموس، و دمج للعناصر الفنية المختلفة في إطار متجانس ومتناغم .. والعرض عناصره معروفة، الرؤية و الديكور والأزياء والإضاءة والتأليف والممثلين، إلا أن هناك مجموعة غاية في الأهمية، لا يتداول ذكرها إلا في تحية العروض المسرحية فقط، وهي فريق الإخراج المسرحي، وعلى رأسه «المخرج المنفذ»، والمتعارف عليه أنه الجندي المجهول، ويعد اليد اليمنى للمخرج، والمنفذ لرؤيته، والمسؤول الأول بعد مخرج العرض. عن دور المخرج المنفذ و أهميته في العرض المسرحي التقت مسرحنا بمجموعة من المخرجين المنفذين.

إيناس العيسوي

قال المخرج المنفذ والناقد وليد الزرقاني: لا أعمل كمخرج منفذ إلا مع مخرجين لهم مواصفات خاصة، أهمها أن يكون محترفاً وجيذاً، والمخرج المنفذ





بكل عناصر العرض المسرحي، على سبيل المثال في أحد العروض التي كنت فيها مخرجا منفذاً، قمت بالتمثيل بدلاً من ممثل لم يستطع الحضور لظروف خارجة عن إرادته، فكان الحل أن يكون هك بديلاً له، لذلك فمن قوة المخرج المنفذ أن يكون دائماً جاهزاً لحل المشكلات، فمهارات المخرج المنفذ هي التي تميزه، بالإضافة إلى أنه يجب أن يطور من ذاته طوال الوقت.

بالورقة والقلم

وقال المخرج المنفذ حيدر شوهير: دور المخرج المنفذ ينقسم إلى شقين، الأول متابعة التفاصيل الإنتاجية من حيث التعاقدات مع الفنانين والتقنيين (مهندس الديكور، استيلست- مصمم استعراضات... إلى آخره)، وذلك بالاتفاق مع مخرج العمل، ومن هنا يبدأ عمله مع المخرج بداية من قراءة النص المسرحي، وتسكين الممثلين واختيار الأدوار الثانوية والكومبارس، وذلك بمعاونة مساعدين إخراج العرض المسرحي، ثم عمل بروفات الترابيزة، بعد اختيار الممثلين وترتيب أيام بروفاتهم وترتيب جلسات مع المخرج والتقنيين، وإسناد مهام لكل مساعد لعمل البروفة، مثل حركة الممثلين وتشغيل الموسيقى ودخول وخروج الديكور، وكل ذلك في أيام البروفات، وعمل تقرير بروفات لهذه الأيام، أما عن أيام العرض فيكون المخرج المنفذ هو الوحيد المسؤول عن العرض، والالتزام برؤية المخرج الذي يسلم له العرض بعد ثلاث أيام من بدايته، ويشرف المخرج المنفذ على العرض من هذه اللحظة وعمل تقرير أيام العرض المسرحي.

وأضاف «شوهير»: متطلبات المخرج المنفذ من وجهة نظري هي الورقة والقلم، لأنه لا يبديع ولكنه ينظم العملية الفنية.

شخص «واحد باله»

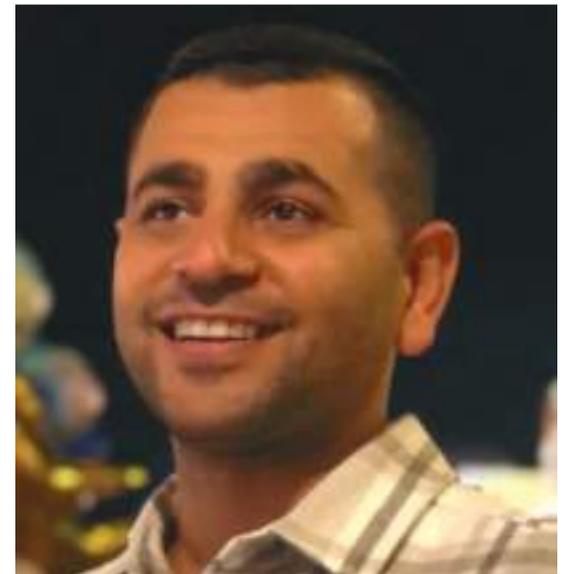


يملك مهارات القيادة وينفذ رؤية المخرج وهو المسؤول عن كل عناصر العرض

دور أيضاً في العملية الإبداعية، فهو يشجع الممثلين قبل بداية العرض، ويعلمهم كيفية التعامل مع السوشيال ميديا بشكل إيجابي.

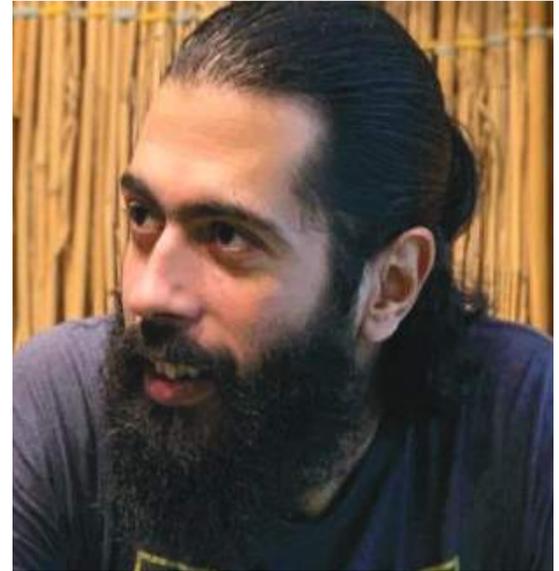
وأضاف «الزرقاني»: من سمات المخرج المنفذ أن يكون فناناً في المقام الأول، وليس آلة تنفيذية للتعليمات دون فهم، فيجب أن يكون فناناً ذو رؤية، ولديه قوة شخصية حتى يستطيع إدارة كل عناصر العرض المسرحي، وأن يكون ذكياً في التعامل مع المشاكل، ولديه رؤية في حلها، مشاكل فنية أو تقنية أو نفسية، و أن يكون سريع البديهة، خاصة في المشاكل المفاجئة أثناء عرض العمل، ويفضل أن يكون المخرج المنفذ شاملاً قادراً على القيام

هو عصب العرض وميزانه، واليد اليمنى للمخرج، والمسؤول عن تنفيذ كل طلبات المخرج اتجاه العرض، وهو المسؤول عن التوازن النفسي لكواليس العرض، عليه عامل كبير اتجاه جودة العرض المسرحي، وهو المسؤول عن حفظ وكتابة كل تعليمات المخرج، والتعامل مع الممثلين بشكل ذكي، وحل المشاكل، وإزالة أي سوء فهم بين الممثلين وبعضهم البعض، وبين المخرجين والمخرج والعكس صحيح، بالإضافة إلى أنه من الممكن أن يشارك المخرج في رؤيته. أحياناً بعض المخرجين يستشيرون المخرجين المنفذين في رؤية العرض، فدور «المنفذ» ليس مقتصرًا على العملية التنظيمية والنفسية فقط، ولكن له



خبراته وممارسته تجعله سيد القرار

في كثير من لحظات العرض



كذلك قال الممثل والمخرج المنفذ كريم محروس: من وجهة نظري، المخرج المنفذ شخص «واحد باله»، شديد الانتباه لكل تفاصيل العرض المسرحي، ومنها بروفات الترابيزة والحركة، يجب أن يكون مُلماً بكل الأشياء، واعياً ومنتبها ومدركاً، قد يكون أكثر من المخرج، لأن المخرج يعطي رؤيته للمخرج المنفذ، ويضع معه خطة العمل، والمخرج المنفذ هو المسؤول عن تنفيذها بكل دقة وحرفية.

وتابع «محروس»: تراكم الخبرات هو الفرق بين المخرج المنفذ والمساعد، والمسرح يحتاج مسؤولية أكثر، المساعد خبرته أقل ولم يمارس الكثير من العروض المسرحية، وليس لديه خبرات في حل المشاكل، أما المخرج المنفذ فخبراته وممارسته تجعله سيد القرار في الكثير من الأحيان، لذلك يجب أن يكون على كثير من الخبرة والوعي الكافي، هي في النهاية منظومة واحدة ولكنها تدريجية، والمنفذ الواعي هو من يحتوي فريق عمله، ويكون قادراً على القيادة دون أن يشعر أحداً بذلك.

وأضاف «محروس»: المخرج المنفذ للأسف خارج كل الحسابات، من وجهة نظري يجب أن يكون هناك جائزة في المهرجانات، وأن يحصل المخرج المنفذ على جائزة، مثلها مثل جوائز الإخراج والتمثيل وما شابه، فهو أكثر شخص يحمل على عاتقه أعباء العمل، أي شيء يحدث خلال العرض المسرحي على خشبة المسرح أو خارجها مسؤولية المخرج المنفذ، وحتى في البروفات قبل العرض، هو المسؤول الأول بعد المخرج، فأقل تقدير له أن يكون له جائزة، ويتم تكريمه والاعتراف بأهميته بشكل ملموس، على الأقل معنوياً، ثم يصبح مادياً ومعنوياً معاً، النجاح الأول والأخير يكون للمخرج وللبلبل، ولكن هناك جنود مجهولين على رأسهم «المخرج المنفذ».

وتابع «محروس»: يجب أن يكون قيادياً وهي هبة من عند الله، بالتدريب من الممكن أن يتم اكتسابها، ولكنها ليست كالموهبة الفطرية، ويجب أن يكون متمكناً من

لديه الثقافة المسرحية الكافية لأن يعرف فكرة العمل والهدف والرسالة التي يجب أن يتم توصيلها للجمهور، هو ليس آلة أو مُنفذاً للتعليمات دون فهم، و مهمته الأساسية فهم الرؤية الإخراجية للمخرج، والتواصل مع عناصر العمل المسرحي المختلفة، و أن يكون لديه آلية التعامل مع الممثل، هو حلقة الوصل بين المخرج والممثل والعكس صحيح.

وأضافت «حافظ»: القدرة على القيادة من أهم سمات المخرج المنفذ، والثقافة المسرحية له غاية في الأهمية، من حيث الخبرة وإلمامه بكل عناصر العمل المسرحي ومدارس الإخراج، و يجب أن يكون قيادياً بشكل يتناسب مع كل عناصر العرض المسرحي، ويكون محبوباً بين فريق العمل. هي ليست مهنة تُدرّس، و ليس لها تعريف واضح، في بعض المدارس المخرج المساعد درجته أكبر من المخرج المنفذ، ولكن في مصر المخرج المساعد

أدواته، أقلها «الورقة والقلم»، أحياناً أرى مساعدين إخراج ومخرجين منفذين لا يحملونهما، التسجيل على الهاتف المحمول أو الاعتماد على الذاكرة، لا أراه من وجهة نظري صحيحاً، لا غنى في الحياة بشكل عام عن التدوين في الورقة والقلم، فما بالك بمهنة اعتمادها الأول على الانتباه والتدوين.

شيء لا يدرّس

فيما قالت المخرج المنفذ داليا حافظ: المخرج المنفذ شيء لا يُدرّس، غير موجود في الكتب، مهنة تأتي من خلال الممارسة والخبرة العملية، تعتمد على الممارسة والخبرة والتعلم من أكثر من مدرسة إخراجية مختلفة، من آليات المخرج المنفذ أنه يجب أن يكون لديه قدرة على فهم الرؤية الإخراجية للمخرج، و أن يكون قارئ جيد للعمل الدرامي، ويحلل شخصياته، لأن جزءاً من مهنته أن يكون

لابد من تخصيص جوائز للمخرج المنفذ وأن

يحصل على حقه معنوياً ومادياً



هذا الوضع في مصر فقط، وأن المخرج المنفذ والمساعد حاصلين على حقوقهم ووضعهم بشكل كبير خارج مصر.

قادر على التعامل مع الاختلاف

وقال الممثل والمخرج المنفذ السكندري أكرم نجيب: هو القائد رقم ٢ في العرض المسرحي، بعد المخرج مباشرة، وعليه أن يُنفذ وجهة نظر المخرج بالأدوات المتاحة وبطريقة المخرج، لأن الإخراج مبني على مدارس، ويجب أن يكون هناك تفاهم بين المنفذ والمخرج، وأن يتحلى بالصبر خاصة في التعامل مع الممثلين، وأن يكون مثقفاً في فكرة الإخراج، وقادراً على التعامل مع ظروف كل شخص في فريق العمل، وعلى التعامل مع المخرج بأفكاره المتنوعة والمختلفة، وبشكل أوضح يكون قادر على التعامل مع الاختلاف. المخرج المساعد هو مناقش في العرض، ولكن المنفذ هو من في أرض الواقع، ويبدأ في تنفيذ كل الأفكار التي اتفق مع المخرج عليها، وللأسف حقه مُهدراً في مصر، وعلى مستوى العالم يتم تقديره بشكل أكبر مادياً ومعنوياً.

أن يحضر يومياً

كذلك قال المخرج المنفذ أحمد رضا: المخرج من الممكن أن لا يتواجد في العرض، ولكن المخرج المنفذ يجب أن يكون حاضراً، لأنه المسؤول عن تنفيذ وإدارة كل تفاصيل العرض، والمنفذ بناءً على رؤية المخرج، ويجب أن يتابع ذلك يومياً بشكل دقيق ومفصل. يجب أن يكون عنده ولو فكرة عن كل عنصر من عناصر العرض المسرحي، ويكون قارئاً جيداً، ويختلف المخرج المنفذ في الدولة والقطاع الخاص عن الجامعة، ففي الجامعة يكون هدفه الأول العمل على بناء الممثل بجانب العناصر الأخرى، أما في القطاع الخاص ومسرح الدولة (المسرح المحترف)، يفكون اهتمامه أكثر بعناصر العرض المسرحي، والمخرج المساعد يشارك بشكل ما في الإخراج، قد يناقش المخرج



بعض التقدير الأدبي لبعض المخرجين المنفذين.

حلل المشاكل

وقال المخرج المنفذ كمال خضر: هو «حلل المشاكل»، المسؤول عن إتاحة جو مناسب لكل العاملين بالعرض المسرحي، وأن يقوم بحل المشكلات على قدر المستطاع، ولا أجد فارقاً بينه وبين المخرج المساعد، الاثنان واحد، ولكنه يقود العملية المسرحية، يقوم بعمل المساعد ولكنه يقودهم، وهو المسؤول الأول بعد المخرج مباشرة، ويجب أن يكون مجتهداً وذو فكر، وسريع التصرف، والأهم أن يكون محبوباً من الجميع واجتماعي بشكل حقيقي ومتعاون.

وتابع «خضر»: دوره مهدر بالتأكيد، أغلب من يعملون خلف العمل المسرحي (في الكواليس) وليسوا في الواجهة، حقوقهم وأدوارهم مهذرة للأسف، واعتقد أن

ما زال في دور التعلم والتدرج، ثم يليه المخرج المنفذ ذو الخبرة والممارسة، وبعد أول ليلة عرض هو المسؤول فعلياً عن العرض والإشراف على كل تفاصيله، والمساعد يكون مسؤولاً عن جزء محدد تحت إشراف المنفذ، ولكن الأمر ما زال به إشكالية في الفرق بين المنفذ والمساعد.

وتابعت «حافظ»: للأسف المخرج المنفذ لم يأخذ حقه بعد في مصر، وبخاصة في مسرح الدولة، اللاتحة المالية للآتين متساوية، وفي بعض الأحيان في التعاقد من الخارج، المخرج المساعد قد يأخذ أكثر من المخرج المنفذ في مسرح الدولة، وعلى المستوى المادي المخرجين المنفذ والمساعد لم يحصلوا بعد على حقوقهم، ولكن على المستوى الأدبي، كل شخص واجتهاده، هناك بعض المخرجين المنفذين معروفين بالاسم على مستوى الحركة المسرحية، ومجرد وجود اسمه على الأفيش، يجعلك تظمن أن العمل متقن من الناحية التنفيذية، فهناك

لا بد أن يتلمذ على يد أستاذ

ويأخذ عنه الصنعة



بعد انتهاء الجائحة والظرف الاقتصادي، حتى يتم توفير واقع مسرحي اقتصادي أفضل.

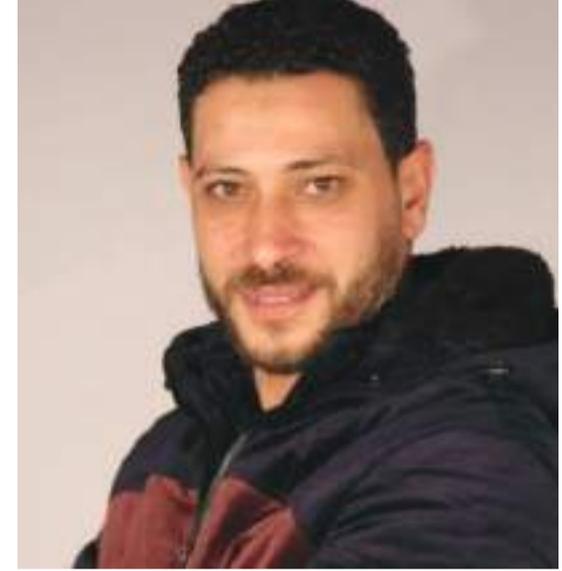
وختاماً قال المخرج المسرحي سعيد سليمان: في المسرح المحترف لدينا قلة من المخرجين المنفذين، هذه المهنة على الرغم من أهميتها، لم تعد متوفرة بسهولة، ولا المخرج المساعد، في مسرح الهواة قد يكون عددهم أكثر بكثير، يجب أن يكون «المنفذ» في المقام الأول يحب عمله، هناك قلة قليلة هم الجيدين في تلك المهنة، وهو عنصر في غاية الأهمية، المخرج عندما يكون معه مخرج منفذ محترف، يكون مطمئناً، يجب أن يكون «فاهم» وواعي، وأن يكون ملماً بالمسألة الإدارية، وهو مسؤول عن إصلاح ما قد يفسده المخرج دون قصد مع الممثلين أثر توتره، فالمخرج المنفذ هو حلقة الوصل بين فريق العمل والمخرج، ويجب أن يكون صبوراً ومتعاوناً، الكواليس ما قبل العرض مهمته، وما بعد العرض أيضاً، فيجب أن يكون لديه قدره على خلق روح التناغم والانسجام بين عناصر العرض المسرحي.

وأضاف «سليمان»: ربما من حسن حظي أن من عمل معي من المخرجين المنفذين كانوا على حرفية كبيرة ومنهم وليد الزرقاني وداليا حافظ وغيرهما، ويجب أن يكون «المنفذ» ملماً بالجانب الفني والإداري، ومن وجهة نظري أرى أن المناقشة ما بين المخرج المنفذ والمخرج شيء صحي جداً، وتضيف للعمل، وهو جزء أساسي من العملية الإبداعية، وبالتأكيد يجب أن يكون «دارس»، سواء خريج دراما أو تمثيل وإخراج، وأنا أفضل العمل مع من هم دارسين وعلى دراية بالعملية المسرحية، وبالتالي المخرج المنفذ ليس آلة، ولكنه إنسان ذكي وقادر على التناقش والتحاور، وقادر على إيجاد حلول لأي مشكلة إدارية أو فنية، أتمنى أن يصبح لدينا في المسرح المحترف زيادة في عدد المخرجين المنفذين المحترفين.



يستطيع أن يعبر عن ذاته ويستطيع أن يقوم بعمل فني ويستقل فيه بنفسه، ويكون له رؤية فنية إخراجية خاصة.

وأضاف «العصفوري»: بعد التدريب الطويل مع استاذة في أعمال متعددة، سيعتبر أن تلك الفترة هي فترة تدريب مهمة، ويجب أن يدرس بشكل أكاديمي في فرع من فروع الإخراج، ويكون مدركاً لتفاصيل المسرح وما في المسرح من فكر وفلسفة، و يجب أن يكون لديه القدرة على تغطية كل الإجابات التي سوف يُسأل عنها، ويكون لديه القدرة على تفسير النصوص بشكل جيد، ويجب أن لا يُقلد أستاذة، ويكون له رؤيته المستقلة وتصوره، والحكاية كلها خارجة عن إطار المنظومة السليمة في الوقت الحالي، وذلك بسبب أننا في فترة انتقالية بسبب الكورونا، وظروف في غاية الصعوبة، والمخرج المنفذ أحد الطاقات العظيمة التي تساعد على قدر المستطاع ويسعى أن يجد لنفسه مكاناً وتقديراً، وحتى إن لم يتم تقديره هو وباقي الإخراج، فعلى الأقل هو يقدر ذاته، ومن يعمل معه يحمل له كل معاني التقدير، الصورة لم تكتمل بعد، نحن في سبيلنا لإعادة تنظيم الصورة، ولكن



في رؤيته، ولكن المخرج المنفذ، هو منفذ فقط لرؤية المخرج، ومن حقه المناقشة، ولكن ليس الهدف هو تغيير وجهة نظر المخرج، إلا في حالات محدودة جداً تتطلب ذلك.

خطوة من خطوات السلم الإخراجي

فيما قال الراقص والمخرج المنفذ باهر فتح الله: التفاهم هو أساس التعامل ما بين المخرج والمخرج المنفذ وباقي فريق العمل المسرحي، فيجب أن يكون على دراية بأساسيات العناصر المسرحية المختلفة، والمخرج المنفذ خطوة من ضمن خطوات السلم الإخراجي، والخبرات المتراكمة أساس نجاح المخرج المسرحي، إلى جانب الاطلاع والقراءة، والقدرة على القيادة والتعاون واحتواء وتفهم مشكلات الفريق المسرحي بكل عناصره.

التلمذة على يد أستاذ

وكان لابد أن نسأل واحداً من أكبر المخرجين خبرة ومهنية وهو المخرج القدير سمير العصفوري، حيث قال: أهم عنصر في هذه القضية، أن يكون المخرج المنفذ مقتنعا بأستاذ أقدم منه في مهنة الإخراج، على سبيل المثال عملت كمخرج منفذ مع أحد كبار المخرجين العظام وهو الأستاذ حمدي غيث، مهم أن يكون هناك ما يسمى بمنطقة التلمذة على يد أستاذ، في هذه الحالة يستفيد عملياً المخرج المنفذ من عمل أستاذة، وأستاذة يعطيه تفاصيل ينفذها بذاته، ويستطيع أن يكون نائباً عنه، بعد أن يسند له أستاذة هذه العملية برؤيته ووجهة نظره، ويجب أن يكون المخرج المنفذ فناناً في المقام الأول، ومحترفاً، ولديه خبرة تراكمية مهنية ونظرية، ويفضل أن يكون أحد الدارسين الأكاديميين بأحد المعاهد والكليات المتخصصة، وينتقل «المنفذ» بعد فترة تدريبه مع أستاذة إلى تجربته الشخصية، على مستوى الهواة أو الجامعة أو في الشركات أو عروض حرة، ومن هنا



«أرنوب صياد الثعالب»

عبر بساطة الطرح والمتعة نتعلم كيف نهزم القوة الغاشمة بالفن

لنا المخرج التلفزيوني بتقنيات الكاميرا . ويحكي العرض المصور عن ثعلب مكار يعيش في الغابة ويصاحبه غراب تمام يخبره بكل ما يحدث في مزرعة الفلاح حتى يتحين الفرصة ويسرق إحدى الدجاجات وذلك لكراهيته للدجاجات وللديك الذي يؤذن يومياً بصوت يراه سيئاً وتحبه حيوانات المزرعة، ونعلم بالمشهد الأول أن الفلاح سوف يترك المزرعة ويذهب للسوق وأن الثعلب سوف يتحين تلك الفرصة للهجوم على قن الدجاج، ثم تنتقل للمشهد الثاني لنرى الديك ودجاجاته في هناء ويرافقهم أرنوب في المزرعة والذي يحذرهم من هجوم محتمل للثعلب لو علم عبر الغراب النمام أن الفلاح سوف يغادر المزرعة، وعلى أثر ذلك نرى مشهداً للثعلب ينقض على الدجاجات ويسرق إحداهن بعد مطاردة مثيرة، ثم تنتقل لمشهد آخر بظهور الفار الرسام الذي رغم صغر حجمه أتى ليساعد الدجاج للتخلص من الثعلب للأبد،

آخر نجد أن تلك الشاشة تصنع حاجزاً وتحول العرض المسرحي لدراما تلفزيونية وما يستتبعها من إخراج للصورة يتحكم به المخرج التلفزيوني بالأساس حسب رؤيته للدراما المقدمة وباستخدام كاميراته وتركيزها على ما يراه الأهم في تلك اللحظة أو أخرى كما يتطلب التصوير التلفزيوني استخدام محدود للإضاءة الخافتة وتلوين المسرح ويعتمد أكثر على الإضاءة الكاملة حتى تضح الصورة وهو ما يجب أن نراعيه خلال مشاهدتنا للعرض المصورة بشكل عام .

وفي عرض «أرنوب صياد الثعالب» والذي ظل عنوانه كما كتبه فنان الدمى العراقي الراحل عاصم الخيال عام ٢٠١٠ وكما يبدو في النص الذي قرأت نسخته كتب خصيصاً لمسرح الدمى، وأخرجه للمسرح الفنان السوري عبد السلام البدوي، أما الإخراج التلفزيوني فكان لنايخ الإمام، حكاية التزم بها المخرج المسرحي درامياً وقدمها وصورها



أحمد زيدان

بداية لا يمكننا أن نتأمل جيداً عرضاً مسرحياً عبر وسيط تلفزيوني فنحن نفقد متعة المعيشة الحية التي يمنحها لنا فن المسرح، والاشتباك مع العرض والحضور الحي للعرض وصنائه وسط الجمهور وهو أحد أضلاع اللعبة المسرحية، وهي مقدمة لا بد منها حيث شاهدت العرض عبر الإنترنت وذلك مناسبة عقد ندوة نقدية حوله بإشراف صفحة مسرح الدمى نيوز والتي تشرف عليها د. زينب عبد الأمير، وبالعودة لمسألة مشاهدة المسرح عبر وسيط



وذلك عبر استخدام حيلة يستخدم فيها فنه وخدعة بأن يشيع الدجاج والأرنب أن هناك سوبر أرنب يقضي على الثعلب قد أتى للغابة ويريد اصطياد الثعلب ويرددون تلك الشائعة على مسامح الغراب النمام وكذلك يستطيع ذلك الأرنب السوبر أن يشتم النمامين ليرهبوا الغراب أيضاً، ثم ننتقل لمشهد للثعلب يرى لافتات في الغابة وعليها صور السوبر أرنب وهو لا يفهم شيئاً ويأتي الغراب خائفاً يشرح له القصة التي سمعها محفزا له على الهرب من الغابة كي لا يصطاده سوبر أرنوب، وهو ما يتحقق في النهاية بهروب الغراب والثعلب حينما يسمعان أصوات أقدام عملاقة تطاردهما، لينتهي العرض بانتصار الفن وتعاون الجميع في حيلة ذكية لطرد ذلك الثعلب المكار .

هذه هي الحكاية ببساطة في خمسة مشاهد صاغها الراحل عاصم الخيال أما كيف قدمها المخرج السوري عبد السلام البدوي فقد استخدم ديكورا صممه موسى الهزيم ونفذته ريم أحمد، وبدا الديكور للغابة كمنصة تدور خلالها أحداث المسرحية بينما يقوم بالتغيير قطع ديكورية بسيطة تشير مرة للغابة مكان الثعلب ومرة للمزرعة وقن الدجاج، وأمام ذلك الديكور نجد على يمين ويسار المسرح منطقتين لجلوس الراوي أبو سليمان ليحكي منهما الحكاية للأطفال ويوصل ما بين المشاهد ويستخدم أيضاً كحيلة لتغيير المنظر أعلى المسرح. أثناء الحكاية.

وعلى بساطة ذلك المنظر كان موحياً بأماكن الأحداث بشكل كبير، وقد أدى الممثل الذي قام بدور الراوي دور الجد العجوز الذي يستند على عصاه، على مستوى الحركة والأداء بشكل تقليدي مناسب، وارتدى ملابساً تشبه ملابس رجل مسن، وإن كانت تبدو ملامح وجهه شابه حيث لم يستخدم الماكياج لإظهار كبر سن الشخصية، وقد أشارت المعلومات أن التمثيل كان لـ إبراهيم عيسى وأسامة تيناوي ولا أعرف بالفعل أيهما أدى الدور.

العرائس

أما عن العرائس فقد استخدم المخرج تصميم وتنفيذ الراحل عاصم الخيال، لعرائس الباتوه فقط والتي صنعت منها عرائس العرض وهي عرائس كاملة للشخصيات تحمل على عصا وتتحرك بعض أجزائها عبر سلك تحريك في يد المحرك، والتي كانت مناسبة جداً للحكاية البسيطة وسهلة التحريك، ونرى في أول ظهور لشخصية الثعلب تلك العروسة النحيفة والتي ترتدي بذلة بيضاء تبدو لرجل من مجتمع راق مهندم في ذاته ويضع مندبلاً أحمر اللون في جيب البدلة العلوي، ويرتدي ربطة عنق ذات ألوان مختلفة يغلب عليها الأحمر أيضاً، وإن كان البياض هنا يوحي أكثر بمحاولة التمسح في الخير بينما الأحمر يشير لدموية ما في الشخصية، وتوحي ملابسه بمحاولة التحايل وإظهار غير ما يبطن، ثم نرى شخصية الغراب الرمادي الغامق اللون والذي ارتدى قبعة غريبة فوق رأسه، وما تشير إليه تلك القبعة من كونه غريباً أو أجنبياً، وتنتهي

والأحمر، ويرتدي تي شيرت غامق اللون عليه نقاط كبيرة ملونة بين البنفسجي والأحمر والبني والأصفر، وبنطال يخلط بين الأزرق والأبيض.

وتثير شخصية الفأر الرسام التأمل من حيث استخدام شخصية صغيرة بشكل مجرد وكيف يمكنها الفعل والتأثير، وبين كون الفأر كحيوان بري ضار جداً ومشكلة تحيق بالبيوت والمزارع على حد سواء، وما يسترعي التأمل أيضاً كون الفأر في إحالة أخرى يذهب بنا لاستدعاء فأر والت ديزني "جيري" والذي خلق مصالحة مع الأطفال مع شخصية الفأر بشكل عام في دراما الكارتون، وهنا يجب الانتباه للتفكير ملياً فيما ترمز الشخصية وما الذي أريده من وجودها وهيئتها وعلاقتها بالواقع المعاش، وبخيال المتفرج الذي نود أن تصله رسالتنا داخل العرض، والأسئلة هنا هي التي تفتح الباب للتأمل والنقاش وربما اختيارات

ريشاته بلون بنفسجي .

أما الدجاجات فكانت باللون الأبيض ومنقار أصفر وأسفل ريشات الجناح والذيل اتسمت بلون أحمر، وكان الديك يغلب على ريشه درجة بسيطة من الأصفر تبدو زاهية عند الصدر والذيل والأحمر لعرف الديك، وقد تعددت ألوان الذيل بين الصفرة الفاقع والأحمر وأخضر والبنفسجي، أما الجناح فكان تنهي أطراف ريشاته بالأحمر والبنفسجي. شخصية الأرنب فكانت تكتسي بفراء أبيض وترتدي ما يشبه السالوبيت "بنطلون بحمالة" مكسو بالبربعات الحمراء والخضراء والصفراء والزرقاء، ويحمل جزرة في يده، وهي أقرب لألوان مهرجي السيرك .

وبدا الفأر الفنان في ملابس زاهية حيث ارتدى قبعة حمراء يرتديها الرسامون ويحمل فرشاة كبيرة في يمينه وباليتة للألوان في يده اليسرى، وكوفية مقلمة بين الأخضر





حيث دخلت شخصية الجد من صالة المسرح قد تفاعل مع الأطفال أثناء موسيقى التهيئة لبداية العرض، وهو ما قلل كثيرا من التفاعل وجعل الأطفال يشاهدون دون مشاركة . أما عن الإضاءة التي صممها نصر الله صفر فكان تنقلنا بين الليل والنهار من الغابة للمزرعة وتنتقل بين إظلام على المشهد العرائسي للإضاءة على الراوي في بساطة وانضباط، موحية بالأحداث ببهجتها وترقبها وإيحاء المؤامرة والخوق والتوتر في مشهد خطف الدجاج والبهجة والسطوع في مشاهد المزرعة .

انتهى العرض برسالة واضحة حول عدم التقليل من شأن الصغير والذي قد يكون مفيدا والبعد عن النمام وبعض النصائح التي أتت غنوة النهاية وكررها الجد بعد انتهاء الغناء في نصائح نهائية أو تلخيص لما يتضمنه العرض أو مقولته النهائية، في شكل تلقيني تأكيدا على وصول المعلومة وهو ما كان يتبادله الراوي طوال الوقت في التعريف بالشخصيات والحكاية وتحفيز الأطفال لمعرفة ما سوف يأتي من أحداث أو الإشارة لما سوف يأتي بالمشهد القادم وإن أوقع ذلك الأسلوب صناع العرض في فخ تلقين و تكرار معلومات ولكن ضرورة قد يراها المخرج لتأكيد المعلومة التي يريد رسوخها في ذهن المشاهد في السن الصغيرة، وإن كان ذلك يقلل من تدفق الدراما ومن بلاغة الرسالة المقدمة، واللجوء للمباشرة عبر الراوي حتى لا يفوت المشاهد الطفل شيئا مما أراد فريق العمل أن يقدموه.

ولكن تناول المخرج النص البسيط والذي كتبه الراحل عاصم الخيال وصمم ونفذ عرائسه وعلى نفس البساطة قدمه المخرج مع فريق عمل مختار من إضاءة وديكور وأداء صوتي وتحريك وحقق متعة وبهجة أضفت الكثير على النص خاصة عناصر الديكور والموسيقى والإضاءة وتصميم وتنفيذ وتحريك العرائس، والذين أوصلوا رسالة كانت ربما أهم من وجهة نظري مما تم تلقينه في نهاية العرض ألا وهي أنه بالفن الذي ركز الكاتب والمخرج على أهميته في دور الفأر الرسام يستطيع أن يرتقي بنا ويصنع لنا حلولا لمشاكلنا وهو معنى هام وترسيخه في وجدان الأطفال لأمر ملهم وناخب وضروري ويستحق عليه صناع العمل كل ثناء وإشادة على الرغم من تلك التفاسير السياسية داخل العرض والتي توأكب الأوضاع في سوريا الشقيقة، وتحذر من إعلام ومضاد وخطورة نشر معلومات هامة قد تضر، وما غلى ذلك من رسائل، وي طرح العمل في النهاية تساؤلات علينا تأملها حول تسييسي مسرح الطفل وضرورته، وحول التلقين وعلاقته ببلاغة الرسالة وجماليتها، و الأثر المطلوب ،

تحية لصناع العرض بسوريا الشقيقة القابضون على الجمر والذين يبذلون كل نفيس ليستطيعوا تقديم فن المسرح والأصعب مسرح الطفل الذي يشكل الوجدان لمستقبل قادم بكل أمل في غد أفضل لنا جميعا .

ثم تأتي غنوة هجوم الثعلب على المزرعة ليلا والتي جسدتها الموسيقى في غنوة قاق قيق وهي الصيحات التي أطلقتها الدجاجات خوفا من الثعلب، ويشارك في الغناء الثعلب والدجاجات والغراب والديك في مشهد مغنى يلخص المعركة التي خاضها الثعلب والدجاجات ليفوز في النهاية بإحداهن، والغنوة لاهثة في لحنها بسرعة الحدث وتجسد موسيقيا المشهد الذي يحمل الفزع والمطاردة .

غنوة الفأر الرسام الذي يهوى الألوان والتي أتت مبهجة بالآلات النحاسية والإيقاعات، وإن كانت على مستوى الكتابة غنوة فردية للفأر ولكن اللحن هنا شارك بها الدجاجات والأرنب ليرددا بعض المقاطع التي يغنيها الفأر، وإن لم يبدو مناسباً أن تشارك الدجاجات بهجة الفأر وهي في حزن على زميلتهن التي خطفها الثعلب، ولكن بالنهاية حققت الغنوة الغرض منها في التعريف بالفأر الرسام وقدراته الفنية العالية، وصنعت نقلة مبهجة بعد الحزن الذي تركه مشهد خطف الثعلب للدجاجة.

ثم تأتي غنوة الختام التي تقول لا تظلم لو كنت كبير أو كنت قويا وأمير لا تهزأ مني لا تهزأ من حجري لو كنت صغير

وقد أتت الغنوة مبهجة ومعبرة عن الانتصار والأمان الذي تحقق للدجاجات في القن بعد تعاونهم مع الفأر والأرنب لطرده الثعلب والغراب والنمام بالحيلة .

وعن شريط الصوت والأداء الصوت للممثلين فقد جاء جادا ورضينا ومناسبا للشخصيات في المسرحية دون تكلف فبساطة ووضوح الشخصيات تناسب معه مُمطية في الأداء بخبث الشخصية وشرها أو بعفويتها وبساطتها وهو ما يستدعي الإشادة بطاقم الأداء الصوتي من ممثلين وهم : مأمون الفرخ، محمد خير أبو حسون، رولا ذوبيان، أسامة تيناوي، كمال بدر، رندا شماس،

وتجدر الإشارة بأن التسجيل الصوتي للعرض لم يترك أية فرصة للارتجال والتلاحم مع الأطفال إلا في بداية العرض

مغايرة أو تطوير ماتم بالفعل صنعه على الخشبة . وهنا يجب الإشادة بفريق التحريك الذي حاول قدر الاستطاعة أن يبذل كل الجهد لظهور حركة العرائس بشكل جمالي لافت ومناسب للدراما وهم: ممثلوا الدمى كمال بدر، خوشناف ظاظا، إيمان عمر، أيهم الجيجكلي، زينب ديين رنا صعب، عصام الحمدان .

الصوت والموسيقى

لعبت الموسيقى للفنان أيمن زرقان دورا كبيرا وأساسيا في العرض من حيث دفع البهجة بين مشاهده والتعريف بالشخصيات بالطبع مستندة على أشعار عاصم الخيال، حيث كانت في بداية العرض موسيقى بسيطة هادئة للتهيئة للعرض مع استخدام تيمة قصيرة مكررة في اغلب الفواصل كنات مناسبة لعمل نقلات في الزمان والمكان.

أما ألحان الأغاني وتوزيعها فنجدتها تبدأ مع موسيقى غنوة الثعلب التي مزجت البيانو ونقراته التي فيها ترقب والفيولين التي كانت سحبات قوسها تحيلنا لموسيقى أفلام الرعب الكارتونية مع عواء للثعلب في فواصل الغنوة، وهي كانت مناسبة جدا للكلمات التي حملتها وأعطت جوا غامضا ومرعبا لشخصية الثعلب تحمل في طياتها إحساس التسلل، كذلك أظهرت الكلمات مع الموسيقى شخصية الثعلب الوثائق الطماع المحتال والمختال باحتياله وقدراته، خاصة وأن الحدث يحدث ليلا في الغابة.

ثم تأتي غنوة المزرعة وقن الدجاج والتي أتت موسيقاها مبهجة متماشية مع كلمات الأغنية، التي يغني فيها الدجاج مع الديك بادئة بصياحه كوكوكوكو ومستخدمها فيها آلات نحاسية مناسبة للصحيان وكأنها بروجي الصحيان الذي يصيح لإيقاظ المجندين ولكن ممتعة وبهجة، ملائمة للصحيان، وعلى إيقاعات حماسية تناسب الحدث، والغنوة على لسان الديك تشاركه فيها الدجاجات وتحمل معاني النشاط والصحو مبكرا وفوائده .





ومحاولات خصومه من الديمقراطيين وحتى من الجمهوريين انفسهم لهزيمته . ومن خلال ذلك يتضمن العرض المسرحي إسقاطات لما يمكن أن يحدث في بريطانيا.. ويقول بارتليت انه سبق أن كتب مسرحية تتناول هذا الموضوع في ٢٠١٤ لكن بطريقة مباشرة وهي "الملك شارل الثالث". وتتخيل المسرحية صراعا على السلطة بعد وفاة ملكة بريطانيا. لكنه فضل أن يتناول الأمر هذه المرة من زاوية أخرى. ويقوم كارفل بدور ترامب.

ومضى قائلا انه كتب المسرحية بطريقة شكسبيرية على حد تعبيره حيث يعتبر ترامب ملكا من الملوك الذين تحفل بهم مسرحيات شاعر الانجليزية الأول. وأضاف أنه اختار بنفسه كارفل لتجسيد شخصية ترامب لانه يعتبره ممثلا شكسبيريا. كما اعجب به منذ شارك في المسلسل التلفزيوني دكتور فوستر. وهو من افضل الممثلين القادرين على تجسيد الشخصيات التي يكرهونها أو التي يكرهها الجمهور كما حدث مع شخصية "مس ترنشبول" في مسرحية "ماتيلدا" وروبرت مردوخ في مسلسل "الحبر".

والمسرحية عبارة عن قماشة واسعة فهي لا تتناول فقط مستقبل الديمقراطية في بريطانيا برؤية أمريكية، لكنها تناقش أيضا مستقبل الولايات المتحدة ذاتها.. أين تقف حاليا وإلى أين تتجه خاصة بعد الأحداث الدامية التي شهدتها الكونجرس العام الماضي قبل تداول السلطة التي اشعل فتيلها

ويقوم ببطولة المسرحية الممثل البريطاني أيضا "روبرت كارفل" وهو ممثل ومنتج ومخرج مسرحي (٤٥ سنة). وسبق له الحصول على جائزة لورانس أوليفيه مرتين. وسبق له الفوز بجائزة توفى المسرحية على الجانب الآخر من الأطنطبي. وهو أيضا خريج جامعي حاصل على درجة في الأدب الإنجليزي ويعمل في تدريس المسرح في جامعة سوسيكس. وهو مشهور بتجسيد بعض الشخصيات النسائية في المسرحيات مثل شخصية ميس ترانشبول في المسرحية الغنائية ماتيلدا التي فازت بست من جوائز . وهو مارس الإخراج منذ سبع سنوات.

لكن المؤلف والبطل لا يقدمان تفسيراً لهذا الاهتمام الجماهيري بعرض مسرحي مرتقب.

السبب الحقيقي

هناك في الحقيقة سببان الأول هو أن المسرحية تعالج قضية مستقبل الديمقراطية في بريطانيا. لكن الجديد هنا انه سوف يتعامل مع هذا الموضوع بطريقة غير مباشرة. سوف يتعامل مع الموضوع البريطاني برؤية أمريكية.

سوف يتناول الموضوع من زاوية محاولات الرئيس الأمريكي السابق دونالد ترامب للعودة إلى حكم الولايات المتحدة في انتخابات ٢٠٢٤ ليكون الرئيس السابع والأربعين لها- وهو ما تستمد منه المسرحية اسمها- بعد أن كان الخامس والأربعين

الشهر القادم سوف يكون الإنجليز على موعد مع مسرحية مهمة ينتظرها عشاق المسرح .أنها مسرحية "السابع والأربعون" التي تعرض على مسرح "أولد فيكتوري" الشهير في العاصمة البريطانية.

وإذا عرف السبب. فالمسرحية من تأليف الكاتب المسرحي البريطاني والسيناريست الشهير الحاصل على العديد من الجوائز رغم صغر سنه "مايكل بارتليت" (٤١ عاما فقط). وهو كاتب صاحب موهبة كبرة صقلها بالدراسة في جامعة ليدز. وقد بدأت رحلته مع الإبداع المسرحي في سن الخامسة والعشرين. كما أنه يكتب مسرحيات إذاعية تحقق درجة عالية من الإقبال كما لو كانت تقدم على المسرح العادي مثل مسرحية "لايتكلم" التي قدمت عام ٢٠٠٧. كما أن مسرحياته تقدم معالجة للواقع البريطاني بسلبياته وإيجابياته ومشاكله مثل مشكلة التغير المناخي. ويشتهر بمسرحيته "كاتب في بيته" التي كتبها في ٢٤ ساعة عام ٢٠٠٧. وسبق له الحصول على جائزة لورنس أوليفيه عروس جوائز المسرح الأوروبية عن مجمل أعماله في سن صغيرة . ويقول عنه الناقد الفني للدلي تلجراف أنه يقدم هذه المعالجات بطريقة مبتكرة عر معها المشاهد وحتى المستمع بأنه في قطار ملامه فضلا عن الوبه المرح. وهذا ما يتضح في العديد من مسرحياته مثل مسرحية "حب حب حب". وكان يكتب أعماله التلفزيونية بروح الكاتب المسرحي.



والسود وأصحاب الملامح الصينية. وسوف يكون ذلك أمرا طبيعيا في ضوء التنوع العرقي الذي يميز المجتمع البريطاني ولابد للمسرح أن يعكس هذا التنوع. ويجب تجديد دماء الفرق المسرحية بعدد من أبناء الطبقة العاملة. ويجب أن تسند لهم ادوار رئيسية وليس مجرد أدوار مساعدة أو أدوار كومبارس. كما يجب أن تسند إليهم مناصب مهمة في إدارة الفرق. ويجب أن تعالج الأعمال المسرحية قضايا هذه الفئات باعتبارها من الشعب البريطاني. وهو واثق تماما من أن ذلك سوف يكون الطريق إلى تغيرات خلاقة في العمل المسرحي.

حجج مرفوضة

ويعود فيقول انه عندما بدأ يتحدث مع المسؤولين في عالم المسرح البريطاني كان اكثرهم يرفضون الفكرة بحجج مختلفة منها تكلفة مثل هذا التمكين للعرقيات المختلفة في عالم المسرح. وهو يعترف بان هذا الأمر يمكن أن تكون له تكاليف على الأقل في إقناع الجمهور بهذه الوجوه الجديدة. لكنه يرى مبالغت في تقدير التكاليف كما أنها لن تكون ضرورية في كل الأحداث. ويعرب في الوقت نفسه عن أمله في أن يتم ذلك بسرعة لتعويض الوقت الذي ضاع بسبب قيود كورونا. ويرجو كومانر أن يتم ذلك وألا تنظر الفرق إليه كنوع من المخاطرة والركون إلى القناعة الخاطئة بأن العمل المسرحي ينبغي أن يكون محسورا بين البيض وبين الطبقة الوسطى.

ولن تكون هذه التكاليف نفقات بلا عائد بل سوف يكون لها مردود في جذب هذه الفئات إلى المسرح خاصة عندما تشعر بان المسرح يعالج قضاياها بشكل حقيقي ومقنع وليس مجرد أفراد وشخصيات منهم.

ويقول كومانر انه بدأ بفرقة التي تستعد حاليا لتقديم مسرحية "بانجارا" التي تدور حول مشاكل الآسيويين في بريطانيا. كما يكتب مسرحية عن ظاهرة إجبار الآسيويين على الزواج من بنى عرقيتهم. وكل ذلك سيتم في إطار من الترفيه الهادف.

ويقول انه يعترف بالفضل لحركات السود في الولايات المتحدة المعروفة باسم "حياة السود مهمة" التي شجعت على المضي قدما في حركة تطالب بحقوق غير البيض عموما في المسرح على الأقل باعتباره موضع اختصاصه.

المسرح بانجارا هي البداية

لا يعرف جمهور المسرح البريطاني "برافيش كومانر" كممثل مسرحي. يعرفون كومانر وهو هندي الأصل وبريطاني المولد كمدير فني لفرقة مسرحية تعرف اختصارا باسم فرقة "ريفكو" التي شارك في تأسيسها. هذا رغم انه درس التمثيل في الجامعة وتخصص فيه لكنه لم يجد في نفسه ميلا إلى ممارسته.

وسبق له أن عاد لبعض الوقت إلى مسقط رأس أباه في الهند والى بوليوود عاصمة السينما الهندية حيث عمل لبعض الوقت كمساعد مخرج وكاتب سيناريو ثم عاد إلى بريطانيا ليعمل في مجال المسرح. وهو يقدم عن طريق الفرقة بعض المسرحيات الهندية التي تستهدف البريطانيين ذوي الأصول الآسيوية وللجمهور البريطاني بوجه عام وأن كان نشاط الفرقة لا يقتصر على هذه المسرحيات.

في الفترة الأخيرة كتب كومانر مجموعة من المقالات دعا فيها الفرق المسرحية في بريطانيا إلى ضخ دماء جديدة في صناعة المسرح في بريطانيا. وقال أن ذلك يمكن أن يأتي عن طريق تنوع ممثلها بحيث تضم إليهم عناصر من الملونين

أنصار ترامب. ويضيف أن كتابة المسرحية فتحت عينيه على قدرات ترامب البلاغية وعلى أساليبه التكتيكية بعبوبها ومزاياها. ومضى قائلا انه استمتع بكتابة المسرحية وهو يتخيل ترامب ملكا من ملوك شكسبير.

وقال انه اختار ترامب بالذات من متابعته لما حدث في الانتخابات عندما اعترض على نتائجها ورفض الاعتراف بها والتطورات التي تلت هذا الرفض وهددت بتفشي العنف في المجتمع الأمريكي بشكل اخطر مما يحدث الآن. ولم يكن من الممكن أن يقف المسرح صامتا.

ويقول أن المسرحية الجيدة هي التي تثير تساؤلات وجودية .. على غرار .. ما هي طموحاتنا؟ هل نسير في الطريق الصحيح أم لا؟ لماذا نحن مفتونون بترامب؟ هل يوجد شيطان يعيش في داخلنا؟ إن الفن بحث عن حقيقة القصة وحقيقة الشخصية.

والمسرحية من إخراج روبرت جولد وهو الذي قام بإخراج الملك تشارلز الثالث عام ٢٠١٤.

مطلوب دماء جديدة في المسرح البريطاني تعكس التنوع وتجذب جماهير جديدة إلى





المكان والزمان

في المسرح بعد الدرامي (٢-٢)



تأليف: هانز سيز ليمان
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

وعلي النقيض من استراتيجيات التباطؤ والجمود والتكرار، تحاول أشكال المسرح بعد الدرامي الأخرى أن تتبنى سرعة زمن الوسائط أو حتى تتجاوزها. ويمكننا أن نذكر هنا الإشارات إلى جماليات مقاطع الفيديو، الممزوجة باقتباسات الوسائط، ومزيج من الحضور الحي والتسجيلات أو تقطيع الزمن المسرحي كما في مسلسلات التلفزيون. وتتطور أعمال الممارسين الشبان في التسعينيات هذا الأسلوب خصوصا، ولم يتكوا أنفسهم لإحباط احتمال اقتراب أعمالهم من العروض متعددة الوسائط والاستعراضات بل تناولوا نماذج الوسائط كمادة استخدموها في بسخرية وبسرعة شديدة غالبا. وبفضل الإذاعة والتلفزيون والإنترنت يمكن أن يتكامل الواقع من كل أنحاء العالم في الأداء، ويضع المتفرجين في حالة اتصال مع الناس البعيدين عنهم في مواقع الأداء الفعلية. فما يمكن أن يظل تافها كمجرد إثبات للتواصل الواسطي، إذ في سياق المسرح يظهر الصراع الكامن بين لحظة الحياة الفعلية وسطح الزمن الاليكتروني الافتراضي. وفي أعمال يورجن كروز تؤدي اقتباسات التكامل بين الفن الشعبي والوسائط إلى تفسيرات مثيرة في الدراما، وتدمج فرقة فون هايدوك الهولندية إيهام السينما، ومسرحيات المخرجين الشبان مثل رينيه بوليتش ووتيم ستافيل واستيفان بوشر أو تبني فرق مسرحية مثل فرقة جوب سكواد علي سرعة جماليات الفن الشعبي والوسائط. فالآنية التي صارت سائدة هنا هي أحد السمات الرئيسية في تشكيل الزمن بعد الدرامي. فهي تقدم السرعة وتقدم آنية أفعال الكلام المختلفة والفيديو تداخل مختلف إيقاعات الزمن، وتنقل زمن الجسم والزمن التكنولوجي إلى المنافسة مع بعضهم البعض (كما هو الحال في أعمال جون جوسيرن أو عرض « اكتشاف وهمي » لفرقة هاوس ستاشان) من خلال عدم اليقين بشأن ما إذا كان يتم إنتاج صوت أو صورة أو مقطع فيديو مباشر أو مسجل باستخدام تأخير الزمن، فيصبح من الواضح أن الزمن هنا من أصل مشترك ويقفز بين

الفراغات الزمنية غير المتجانسة.

وحدة الزمن:

الثلاثينيات المسرح الملحمي عن القواعد الكلاسيكية في المسرح الدرامي فقط، بل ميزته عن هدف إثارة عاطفة المتلقي من خلال التقمص. فجانبا من إعداد المسرح الملحمي هو دراماتورجيا القفزات في الزمن التي تشير إلى الواقع الإنساني والسلوك باعتباره متقطع. لا يرغب المتفرج الحديث أن يكون مرعيا ومنتهاكا (وتحديدا من خلال جميع أنواع الحالات العاطفية)، فهو يريد أن يكون حاضرا ببساطة أمام المواد الإنسانية من أجل ترتيبها بنفسه. ولهذا السبب يجب أيضا أن يرى الإنسان في مواقف ليست لا تحتاج إلى شرح، ولهذا السبب لا يحتاج المسرح المنطقي ولا دوافع المسرح القديم النفسية. وكذلك أيضا علاقات الناس في عصرنا ليست واضحة.

في أكثر من مجال، كانت وحدة الزمن جوهرية في المسرح الدرامي الأرسطي. فرمما أشار في البداية إلى وحدة المحاكمة وجلسة الاستماع - وقد وصف أدورنو التراجيديا القديمة ذات يوم بأنها جلسة استماع بدون حكم. وحتى عندما لا يتم السعي إلى وحدة خارجية للزمن (كما هو الحال في المسرح الاليزابيثي مثلا) كان المسرح يحكمه التقارب العضوي المثالي، والذي كان له نتائج علي تمثيل الزمن. ومما يميز ذلك عن الدراماتورجيا التي غيرت فهم المسرح في القرن العشرين. فلم يميز مفهوم بريخت للدراما اللأرسطية والذي صيغ في

فما يجب تجنبه علي سبيل المثال، هو طقوس النشوة الجماعية، أو السلوك التمثيلي المفرط الذي يؤدي إلى اندماج عاطفي. وبالتالي يسعى المفهوم الأرسطي لوحدة الزمن الدرامي إلى:

تحديد مجال مغلق للجمالي بزمنه المغلق.

فهم تجربة الجمال التي ينشئها كنظير للمنطقية.

فحتميات الاستمرارية الداخلية والتناغم والتناسق العضوي والإحاطة الزمنية كلها أمور تستخدم لتنمية هذا التناظر. وبالمقارنة، يلاحظ أرسطو بوضوح التأثير العاطفي الكبير للمسرح - فالخوف والشفقة عاطفتان قويتان. والتطهير معني بترويضهما عن طريق نوع من التأطير من خلال العقل.

بغض النظر عن التضمينات الفلسفية لكتاب أرسطو «فن الشعر»، فإنه نص عملي ووصفي. ورغم ذلك أعيد تفسير ملاحظاته في العصور الحديثة باعتبارها قواعد معيارية، قواعد كدعوات قوية، ودعوات قوية كقوانين - لقد تحول الوصف إلى دعوات قوية. وأثناء عصر النهضة كانت هناك منافسة بين المفهوم الأفلاطوني الجديد للفن الموجه نحو الضجة الشعرية والمفهوم الأرسطي للفن الموجه نحو العقلانية والقواعد. وتغلب المفهوم الأرسطي ووصل إلى تعريف أفكار المسرح في العصر الحديث، وفي بادئ الأمر المذهب الكلاسيكي. ويفسر كتاب بيير كورنيه «الحديث عن الوحدات الثلاثة Discours sur les trios unites» عام ١٦٦٠ أن الكاتب المسرحي يجب أن يحاول إنجاز هوية بين الزمن الذي يجري تمثيله وزمن التمثيل المسرحي. ويفسر أن هذه القاعدة لم تلبسها سلطة أرسطو فقط بل أنها وفقا للعقل الطبيعي، فالقصيدة الدرامية بالنسبة لكورنيه، دون أي سؤال، هي محاكاة أو بتعبير أدق صورة لأفعال الإنسان. وهذه المقارنة مثيرة. فكورنيه يجعلها تخدم الحجة الأساسية:

إذ يقول «يقاس إتقان الصورة بتشابهها مع الأصل. ومادامت وظيفة وحدة الزمن هي المعنية، وتظهر الكلمة الأساسية المهمة التي يجادل فيها كورنيه لماذا لا يجب أن يكون الزمن الذي يجري تمثيله في النهاية أطول من زمن التمثيل، وأنه يجب أن تكون الصورة والأصل متشابهين قدر الإمكان في هذا الصدد أيضا. ويقدم كورنيه سببا واحدا خاصا للسبب الذي يجعلنا نطمح إلى هذه الهوية: وهو تحديد، بسبب الخوف من السقوط في حالة بدون قواعد. فالهوية العملية للزمن الذي يجري تمثيله وزمن التمثيل ليسا هما التحفيز الحقيقي لوحدة الزمن بل بالأحرى الخوف من محو القواعد والتشويش. وسبب القاعدة هو - تأكيد القاعدة نفسها. فما علي المحك هو منع التشويش، ومنع تجول الخيال الحر غير المسيطر عليه من خلال العملية الدرامية، ومنع تفشي التلقي المتخيل في مجالات زمنية ومكانية لا يعلم الله

- الجميل والتناغم العضوي - يجب أن يكون مفهوما للبدئية بدون تأخير الزمن، في لحظة واحدة، ومن نظرة واحدة. وإذا طبقنا ذلك علي الفعل الدرامي، فإن هذا يعني أن منطق المتناغم وكماله لا يجب أن يفلت من المنترج. بالتالي تقول الحجة أن الفعل يجب أن يكون مكثفا بالطريقة التي تبقيه مختصرا - قابل للإحاطة - وسهل التذكر آنيا: يمكن حصره.

وبنظرة عامة واضحة، هناك حاجة الرغبات التشويش واللبس في تعزيز الوحدة المنطقية. وبدنهما، لن يتحقق شيء جميل. وباسم هذه الإحاطة المثالية، فإن الطول السليم للفعل الدرامي يتحدد وفقا للزمن الذي يستغرقه الانعكاس لكي تحدث التغير المفاجئ. ارتفاع وسقوط، بمعنى آخر زمن التغير المنطقي. فالدراما تمنح الارتباك الوفير والفوضى منطق وبنية في الوجود، وبهذه الطريقة، فإنها بالنسبة لأرسطو، لها مكانة أرفع من التأريخ الذي ينقل الأحداث الفوضوية فقط. فهي جوهرها وحدة الزمن التي يجب أن تدعم وحدة هذا المنطق المعني بالنجاح بدون تشويش، واستطراد وتمزق. وأحد صور مفهوم وحدة الزمن هذه، والتي ظلت كامنة عند أرسطو هي: بنفس الدرجة التي يحقق فيها الزمن والفعل تماسكا واستمرارية متتابعة وكلية قابلة للإحاطة، ترسم هذه الوحدة نفسها خطأ لتمييز الدراما عن العالم الخارجي. فهي تحمي بنية التراجيديا المغلقة: الفراغات والقفزات في الاستمرارية الداخلية للزمن، يمكن أن توظف علي الفور، من الناحية الأخرى، كنقاط تداخل مع الواقع الخارجي. فالتماسك الداخلي والانغلاق أمام الواقع الخارجي هما صورتان مكملتان لهذا الزمن المسرحي الموحد. فلا يجب أن تكون المتعة الجمالية بلا ترتيب -

وبالتالي يجب علي المسرح أن يجد شكل تمثيل عدم الوضوح هذا بشكل كلاسيكي بقدر الإمكان، أي في صفاء ملحمي.

ففي حين يفضل بريخت القفزات والتقطيع علي كل المستويات، فإن المنطقي والزمني، وهما عند أرسطو الأهمية الأساسية لوحدة الزمن، تعني ضمان وحدة الفعل ككل متماسك. فلا يجب أن تحدث قفزات أو استطراد يمكن أن تحجب أو تشوش علي الفهم. بل بالأحرى، بل يجب أن يسود منطق يمكن التعرف عليه بدون انقطاع. المهم في هذا السياق هي الملحوظة المقتبسة من الفصلين السادس والسابع من كتاب أرسطو « فن الشعر » والتي نادرا ما يتم تقويمها لأنها تستحق أن تكون تحديدا، أن الفعل الدرامي يجب أن تكون له جاذبية - بمعنى الامتداد الزمني. وهنا يستخدم أرسطو مقارنة غريبة للفعل مع الحيوان (المفهومة فقط في ضوء فكرة الوحدة العضوية وكلية الفعل). فهو يقول - وهذا المقطع يستحق الاقتباس مرة أخرى - لا يعتمد الجميل فقط علي الترتيب بل يعتمد أيضا علي الجاذبية الصحيحة:

لهذا السبب لا يمكن أن يكون الكائن جميلا إذا كان شديد الصغر (لأن الملاحظة تصبح مشوشة حيث يتعلق الأمر بعدم وجود مدى زمني محسوس أو شديد الضخامة (لأن المشاهدة عندئذ لن تكون متزامنة، وسوف يجد المشاهدون أن معنى الوحدة والكلية مفقودان من رؤيتهم، أي أنه إذا كان هناك حيوان طوله ألف ميل). ما معني هذه المقارنة التي تبدو غريبة لحيوان يبلغ طوله ألف ميل، في أقصى حدود الإدراك. إن ما علي المحك هو تجنب الالتباس والفوري. فالشكل



مداها.

بالنسبة لكونيه، يجب تنظيم مدى الزمن الأوسع في الدراما بالطريقة التي توضع فيها الثغرات الأكبر في الزمن بين الأفعال إذا لم يكن هناك مفر من ذلك. ويتم تجنب جعل الزمن الفعلي موضوعا من خلال عدم الإشارة إلى التواريخ الدقيقة والأزمنة في النص المنطوق. وبالتالي يجب تقليل التقارير حول الأحداث قبل عرض الحدث علي خشبة المسرح حتى لا يزيد الحمل علي ذاكرة المتفرجين وقوتهم الفكرية. وباعتباره ضعفا مثاليا مفضلا للواقع، وفي نفس الوقت ككيان من العقلانية والتناسك الإيحائي، يحتاج المسرح إلى وحدة الزمن والتزكيز علي الحاضر واستبعاد الفراغات الزمنية متعددة الطبقات. فالوحدة تخلق الاستمرارية المعنية بأن تجعل أي فصل بين الزمن الخيالي والزمن الحقيقي غير مرئي. لأن أي تمزق في بنية الزمن، نقرأه، من شأنه أن ينطوي علي خطر أن يصبح المشاهد واعيا بالفرق بين الأصل والصورة، والحقيقة والصورة، وأنه سوف يتجه حتما إلى زمنه، الزمن الواقعي. ثم بدون أي سيطرة، يمكنه أن يترك الخيال يعربد بغير ضابط، ويتأمل ويشغل نفسه بالتفكير أو بالحلم. البنيات الزمنية في التقاليد الأرسطية ليست خاطئة ببساطة ولا هي إطار عفا عليه الزمن بل هي بالأحرى جزء جوهري من التقاليد القوية ضد فعاليته المعيارية التي يجب علي المسرح أن يؤكد نفسه من خلالها باستمرار - حتى لو لم يتمسك أحد بمعيار وحدة الزمن بأي معنى شكلي. ويمكن تحديد المفاهيم الجمالية الدرامية الأساسية لهذه التقاليد كتعريف وشمول للتلقي كمحاولة لبناء نموذج التخيل والفكر والمشاعر في المسرح. فبداخله يكون لوحدة الزمن قيمة الملمح المهم بشكل حاسم. وقد ركزنا هنا علي أرسطو وكورنيه، مع أنه في القرن الثامن عشر وتحت راية ما يسمى العلامات الطبيعية، استمرت شاعرية المسرح عاملة في السيطرة علي الخيال وتكوينه، بما في ذلك العادات الجسدية.

لقد كانت جوانب وحدة الزمن المعاصر ومازالت - الاستمرارية في الداخل، الانعزال عن الخارج - هي القواعد الأساسية ليس فقط لأي مسرح، بل أيضا في أشكال السرد الأخرى، مثل النظرة الجانبية في أفلام هوليوود بقطعاتها الخفية المثالية التي يمكن أن تؤكدنا بسرعة. ويمكننا أن نستنتج أن التقاليد الأرسطية في دراماتورجيا الزمن لم تتبع هذا الهدف فقط: كي تمنع ظهور الزمن كزمن. والوقت بما هو كذلك معنى بالاختفاء، والاختزال إلى شرط غير ملحوظ لوجود الفعل. وقد خدمت قواعد معالجته في النهاية غرض أنه ظل غير ملحوظ. فلم يكن هناك شيء يحرر المتفرج من سحر الفعل الدرامي. والمعنى الحقيقي لجماليات الزمن الأرسطية ليس جماليا. فوحدة الزمن في المسرح بالأحرى - باعتبارها استمرارية للزمن

الخيالي في الدراما وزمن الأداء - تشير إلى صورة فنتازية عميقة، ووهم الاستمرارية. يهدف المسرح إلى عكس وتكثيف الاستمرارية الاجتماعية للتفاعل والاتصال، واستمرارية السياق الاجتماعي الرمزي للمثاليات والقيم والتقاليد. وبشكل عكسي: إذا افترض المسرح تمزيق هذه الاستمرارية العميقة، سوف تتوقف وحدة الزمن أيضا - ليس فقط في الدراما بل أيضا في حقيقة نص الأداء.

الجسم: صور الجسم بعد الدرامية

المفاهيم الثقافية لمهية الجسم عرضة للتغيرات الدرامية، والمسرح يصوغ هذه الأفكار ويعكسها. فهو يمثل الأجسام وفي نفس الوقت يستخدمها باعتبارها مادته الدلالية الرئيسية. ولكن الجسم المسرحي لا يستهلك نفسه في هذه الوظيفة: ففي المسرح الجسم قيمة فريدة. ومع ذلك، ظلت حقيقة الجسم المادية، قبل الحداثة، ذات أهمية عرضية بالأساس. فقد كان الجسم معطى مقبولا بامتنان. وأصبح تجليا لهيمنة الطبيعة المطبقة علي الإنسان. فقد كان منضبطا ومدربا ومكونا لكي يعمل كدال، ولكنه لم يكن مشكلة مستقلة وموضوعا في المسرح الدرامي، حيث بقي بالأحرى كنوع ضمني.

وهذا ليس مستغربا بالنظر إلى أن الدراما جاءت أساسا كتجريد من كثافة العالم المادي من خلال التركيز الدرامي علي الصراعات الروحية - علي النقيض من غرام الملحمي بالتفاصيل. فيما قبل الحداثة، كانت الجسدية موضوعا صريحا فقط في حالات استثنائية تؤكد قاعدة تهميشها الخطائي: القضيبي في الكوميديا القديمة، وألم فيلوكتيتيس، والتعذيب والألم في المسرح المسيحي، وحادثة جلوسستر، ومرض فوتسيك. ورغم ذلك، في الحداثة، أصبحت النزعة الجنسية والألم والمرض والاختلاف البدني والشباب والشيوخوخة ولون البشرة موضوعات حاضرة لأول مرة. وبدأ زواج الإنسان والآلة (عند هايتر مولر) مع الطليعة التاريخية بالمزوجة بين العضوي والآلي. واستمر تحت راية التقنيات الجديدة ورسخت الجسم البشري بأسلوب شامل: المرسل عبر الأسلاك إلى نظم المعلومات، ويولد الجسم أوهاما جديدة في المسرح بعد الدرامي أيضا. بينما يشير التنظيم المكاني في عرض شليمير «البالية الثلاثي Triadic Ballet» أو ترتيب السطح في لوحات موندريان إلى المنظور اليوتوبي للتنظيم الاجتماعي العقلاني، فإن آلات الرغبة والارهاب التي يتم توسيطها تقنيا في المسرح المعاصر تفتقر إلى هذه السمة اليوتوبية





ليس من قبيل المصادفة أن صور الجسم الجديدة في الرقص هي المرئية بوضوح. ففي الرقص نجد أن المعبر عنه بشكل متطرف هو الحقيقي بالنسبة للمسرح بعد الدرامي عموماً: فهو لا يصوغ المعنى ولكن الطاقة، ولا يمثل التوضيح ولكن الأحداث. فكل شيء هنا إيماءة. إذ يبدو أن الطاقات المجهولة أو الخفية تنطلق من الجسم. وتصبح رسالته وتُعرض في نفس الوقت أغرب عمق في الذات: ما يتعلق بالأرض المجهولة. وهذا واضح في قسوة الطقس الذي يستكشف حدود ما يمكن تحمله أو عندما تظهر الظواهر الغريبة والخارقة علي السطح (الجلد) والإيماءات الاندفاعية والاضطراب والإثارة والتشنجات الهيستيرية وتفكك التوحد وفقدان الاتزان والسقوط والتشوه. ومثلما يفضل الرقص الحديث الانقطاع، تأخذ مختلف أعضاء الجسم الأسبقية علي مجملها باعتبارها كل. والتخلي عن الجسد المثالي في أعمال ويليام فورسيث أو ميخ ستيوارت أو فيم فاندكيبوس أمر شديد الوضوح. ولا توجد أزياء تنكرية إلا إذا تم استخدامها بطريقة ساخرة. ولا تستبعد الأوضاع الجديدة السقوط والدرجة والاستلقاء أو الجلوس، أو الالتواء والإيماءات مثل هز الكتفين، وتكامل الصوت واللغة، وكثافة جديدة

والمبارزة المجازية فقط علي خشبة المسرح، بالفعالية الحركية البدنية، أو إعاقته، أو تشكيلها أو عدم تشكيلها، أو إكمالها أو تفتيتها. فبينما كان الجسم الدرامي هو حامل الألم، يقدم الجسم بعد الدرامي صورة لألمه. وهذا يمنع كل التمثيل والتصوير والتفسير بمساعدة الجسم كمجرد وسيط. إذ يجب علي الممثل أن يهب نفسه. ويلاحظ فاليري نوفارينا Valere Novarina: « الممثل ليس مفسراً لأن الجسم ليس أداة ». ويرفض فكرة تكوين الشخص الدرامي من خلال الممثل، ويعارضها بصيغة أن ما يحدث علي خشبة المسرح هو تفكك الإنسان. ويتغير مفهوم الاتصال باعتباره اتصالاً جسدياً بشكل جذري. ويمكننا القول إن الدينامية التي تحافظ علي الدراما كشكل من أشكال التطوير قد انتقلت إلى الجسم، والى وجوده العادي. فتحدث النزعة الدرامية البدنية الذاتية. ولعل باعث المسرح بعد الدرامي في تحقيق الحضور المكثف (التجليات) للجسم الإنساني هو السعي إلى تأكيد الجسم. ومن هذا الوضع فقط في المسرح، وهو تحديداً الواقع المسرحي (das TheatReale).

(الدرامية). بدلا من ذلك نجد اختلافات في الجسم المخترق تقنيا: صورة قاسية للأجسام بين الكائن الحي والآلات. يكتسب المسرح الحدائي والمسرح بعد الدرامي إمكانيات جديدة من تجاوز الجسم الدلالي. فأصبح الجسم أحد العوامل المميزة للمسرح الآن، إذ تطبق عليه الصيغة التالية: الحسية تقوض الفهم. فقد تطلب الأمر تحرير المسرح كجانب ملائم من جوانب الفن لكي يفهم أن الجسم لا يجب أن يكتفي بنفسه كدال بل يمكنه أن يكون وسيطاً مؤثراً في التجربة بدون المعنى، وهي تجربة لم تهدف إلى إدراك الواقع والمعنى، بل تهدف إلى تجربة الاحتمالات. وعلي هذا النحو، يفتح الجسم متعة النظر والخوف منه في فراغ الاحتمال المتناقض من خلال وجوده في إشارة ذاتية. مسرح الجسد هو مسرح الاحتمالية المتحولة ما بين الجسد غير المعد وتسلط الضوء علي الإمكانات باعتبارها تهديداً للسلب (كما في ينظر له ليوتار في مفهوم المتسامي) وفي الوقت نفسه كوعد تحدث العملية الدرامية بين الأجسام، وتحدث العملية بعد الدرامية مع/علي/نحو الجسم. وتستبدل المبارزة الذهنية، التي يترجمها القتل الجسدي على خشبة المسرح

والحيوية، إلى كشف نظرة المتفرج المتلصص علي المؤدي. وعندما يعود عنصر النحت في مسرح الثمانينيات والتسعينيات فانه يكون تحت منطلق مختلف تماما عما كان موجودا في الحداثة الكلاسيكية. فالمثالي يتحول إلى عنصر من القلق. ولا يُعرض الجسم من أجل اقترابه من المثال الكلاسيكي ولكن من أجل مواجهة مؤلمة مع الخلل. وتتكون جاذبية النحت الكلاسيكي للجسم وجدليته الجمالية من كل معنى بأن الكائن البشري الحي لا يستطيع أن ينافسهم. ففي تبادل النظرات " هنا والآن" بين المشاهدين وخشبة المسرح، بالمقارنة، يتعرض الجسم العجوز المتداعي إلى امتداد قاسي. ويتوازن المؤدي علي نصل سكين بين التحول إلى قطعة معرض مينة وتأكيد ذاته كشخص. وبطريقة معينة، يقدم المؤدي نفسه كضحية: بدون حماية من الدور الذي يلعبه، وتحصين صفاء المثالي، ويتم تسليم الجسد في هشاشته وبؤسه إلى محكمة تحكم علي النظرات كعرض للتحفيز والاستفزاز الجنسي. ورغم ذلك من موقف الضحية هذا، يمكن أن تتحول صورة الجسم النحتي بعد الدرامي إلى فعل عدواني وتحدي للجمهور. وبينما يواجه المؤدي كفرد، كشخص قابل للكسر، يصبح المتفرج واعيا بحقيقة أنه يرتدي قناع في المسرح التقليدي، ورغم أنه يخضع بشكل لا مفر منه إلى علاقة النظرة بالمشهد: علاقته بفعل الرؤية الذي يتم تطبيقه بشكل تلصصي علي المؤدي كما لو كان قطعة نحت.

يمكن للمسرح الذي يرفض النموذج الدرامي أن يستعيد إمكانية إعادة الأشياء إلى قيمتها وإعادة تجربة الشيئية للممثلين البشر وهي التجربة التي أصبحت غريبة عليهم. وفي نفس الوقت تكتسب مجال لعب جديد في مجال الآلات، التي تربط الناس والآليات والتكنولوجيا - من آلات تادوش كانتور الغربية في الحب والموت وصولا إلى المسرح عالي التقنية. وقد لاحظ هاينز مولر في مسرح ويلسون حكمة الحكايات الخرافية التي لم يستطع تاريخ البشر أن يفصلها عن تاريخ الحيوانات (والنبات والأحجار والآلات). لقد بدا أنه يتوقع وحدة الإنسان والآلة، وهي الخطوة التالية في التطور. ويبدو أن التسارع التقني ومع ميله لتحويل كثافة الجسم إلى جهاز يمكن التحكم فيه واختياره - جسم تقني مبرمج - يعلن عن طفرة أنثروبولوجية سُجلت أول هزاتها بشكل أدق في الفنون بشكل أكبر منه في الخطاب السياسي والقضائي الذي عفا عليه الزمن.

• هذا المقال الجزء الثاني من الفصل الرابع في كتاب « المسرح بعد الدراما » تأليف هانز سيز ليمان والذي صدر عن روتليدج عام ٢٠٠٦ . وقد سبق أن قدمت مسرحنا عدة مقالات لهذا المؤلف ...



يبقي كامكانية في الفعل ويرقص فيه.

وفي أعمال فرقة سوسيتاس رافاييلو زانسيو نجد النحت الجمالي ملحوظا. وهذه الفرقة المدهشة، هي أحد أهم الفرق المسرحية الايطالية التجريبية، وقد بدأت عام ١٩٨١. في كل مشروع يتم تجميع فرقة جديدة حول قلب المجموعة كلوديا كاستيلوتشي. وغالبا ما يدمجون الناس في بدنية شاذة أو بدنية معدلة بالمرض. فكل جسم له حكايته، يفسره روميو كاستيلوتشي. إنها مسألة عودة الجسم باعتباره حقيقة غير مفهومة وغير محتملة آنيا. وعروضها المهمة هي «سانتا صوفيا Santa Sofia» - «مسرح الخمير Teatro Khmer» (١٩٨٥)، و«جلجامش (١٩٩٠)، «هاملت» - «المظهر الخارجي العنيف لموت الرخويات The Vehement Exteriority of the Death of a Mollusk» (١٩٩٢)، «قناع Masoch» (١٩٩٣)، الأورستية (١٩٩٥)، «يوليوس قيصر» (١٩٩٧). ففي الأورستية، هناك وفرة في الاقتباس من الفنون البصرية: فمثلا يتم اختيار ممثل لأنه طويل ويشبه شخصيات جياكوميتي. وآخر يرتدي ثياب بيضاء ومكياج أبيض لكي يذكرنا بنحت جورج سيغال وأحيانا يقوم بأوضاع واتجاهات رسوم كافكا. وتلعب دور كلوتمنسترا الممثلة التي تبدو صراحة وكأنها جبل من اللحم الملون بالأحمر، وكأنها مستلقية في جمود في حكاية خرافية. وكإشارة جسدية ينقل ثقلها قوتها، ولكن الانطباع الحسي الفوري الخالي من تفسير يظل سائدا. وكاسندرا محبوسة في إطار أشبه بصندوق، وتتشوه ملامحها من خلال زجاج متجمد، بحيث يبدو وكأننا نشاهد لوحة لفرانسيس بيكون. هنا يوجد المسرح في أقرب ما يكون إلى الفنون البصرية.

يؤدي النحت الإنساني الحي، وحركة النحت بين السبات

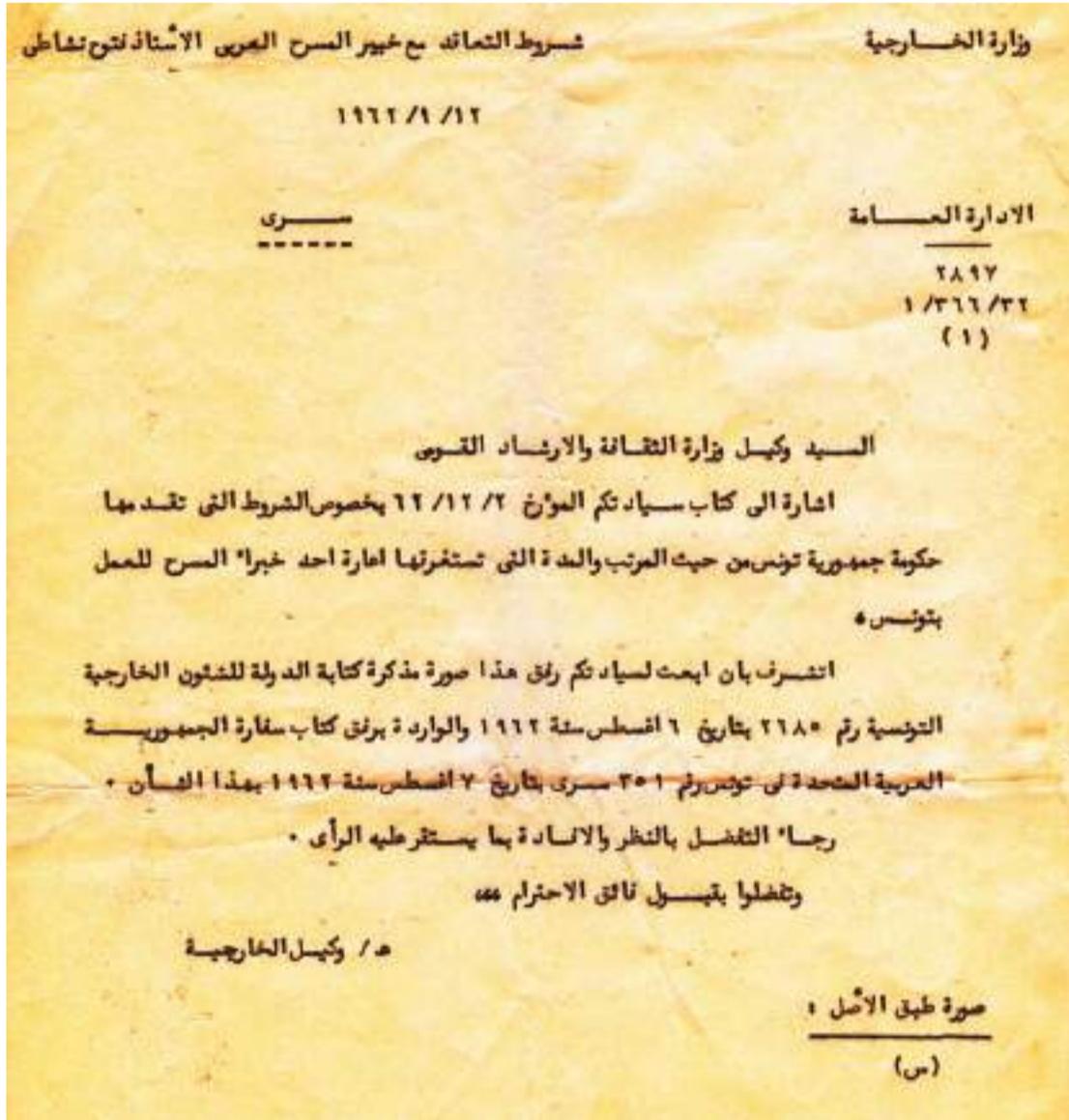
للاتصال البدني (ميج ستيوارت).

من بين سلسلة الصور التي يمكن أن تعد عرضية بالنسبة للمسرح بعد الدرامي تقنية الحركة البطيئة، المنتشرة أعقاب أعمال ويلسون. إذ لا يمكن اختزالها كمجرد تأثير بصري خارجي. فعندما تعرض الحركة البدنية إلى درجة أن زمن التطور يبدو ممتدا وكأنه عدسة مكبرة، والجسم نفسه يُعرض في ماديته بشكل لا مفر منه. ويتم تكبيرها كعدسة ومنفصلة عن استمرارية الزمن-المكان كموضوع فني. وفي نفس الوقت، يتم تغريب الجهاز الحركي: يظل كل فعل معروفا (مثل المشي والنهوض والوقوف والجلوس) لكنه يتغير وكأنه لم يُرى. ويتحلل فعل المشي، فيصبح رفع القدم، ومد الساق وانزلاق الوزن والنزول بعناية عن النعل. ويتخذ الفعل في المشهد جمال إيماءة نقية بغير هدف.

ولكن ما الذي نعنيه بالإيماءة؟ قبل كل شيء، تخلينا عن مجال الوسائل الهادفة، ولكن ليس كغاية في حد ذاتها (كشكل جمالي). فالرقص مثلا إيماءة، وفقا لجورجيو أجامبين، لأنه يتألف من شخصية الوسائط وعرضها كلية من دعمها للحركة البدنية. فالإيماءة تتألف من عرض الوسائطية في الجسم ويصاغ جوهره الإيمائي باعتباره البعد الذي تبقى فيه كل الإمكانيات في الفعل وفي التشويق وفي بيئة خالصة (وفقا لملازميه). الإيماءة هي التي تظل متخلفة في أي عمل هادف: فائز من الإمكانية وظاهرانية الرؤية التي تعمي، أن جاز التعبير، أي تجاوز للنظرة المنظمة فحسب - فأصبحت ممكنة لأنه لا يوجد هدف ولا ميل لتوضيح الضعف الحقيقي للمكان والزمن والجسم. والجسم بعد الدرامي هو جسم الإيماءة، ويفهم كالتالي: الإيماءة هي الإمكانية التي لا تفسح المجال للفعل لكي يستهلك نفسه فيها لبل بالأحرى

العلاقات المسرحية والفنية بين مصر وتونس (٢٦)

فتوح نشاطي خيرا مسرحيا



سيد علي إسماعيل



ترك زكي طليمات تونس في أواخر عام ١٩٥٧ وعاد إلى القاهرة استعداداً لمهمة جديدة في الكويت، وهي مهمة تتشابه إلى حد كبير مع مهمته في تونس! ومهمة طليمات الجديدة بدأت في الكويت في فبراير ١٩٥٨، وبذلك فقدت تونس خبرة طليمات وإرشاداته ورعايته للفرقة القومية التونسية التي أنشأها. وحاولت تونس الاعتماد على أبنائها، وحاول الأبناء النهوض بالمسرح التونسي قدر الإمكان، لا سيما وأن تونس كانت تمرّ بأهم فترة تاريخية، وهي فترة بناء الجمهورية التونسية بعد الاستقلال من الاحتلال الفرنسي، وفيها برزت أسماء وطنية مهمة أسهمت في مجالات عديدة من أجل الارتقاء بالدولة، ومنهم كان السياسي «الصادق المقدم»، الذي تولى عدة مناصب سياسية، كان من أهمها منصب «كتابة الدولة للشئون الخارجية التونسية». هذا السياسي وجد - في ديسمبر ١٩٦١ - أن تونس تحتاج إلى نهضة مسرحية - تتناسب مع تطلعات الحكومة للارتقاء بكافة النواحي في الجمهورية التونسية - وهذه النهضة تحتاج إلى خبير مسرحي من خارج تونس ليضع التخطيط السليم لها، والإشراف على تنفيذها، ويكون بديلاً عن زكي طليمات الذي سافر إلى الكويت!

وثائق الخبير

ومن خلال بعض الوثائق، أقول إن مراسلات عديدة تمت بين الصادق المقدم وبين وزارة الثقافة والإرشاد القومي في مصر - وتحديدًا مع الدكتور «علي الراعي» رئيس مجلس إدارة المؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى - حول اختيار الخبير المسرحي المصري الذي سيكلف بوضع التخطيط للنهضة المسرحية في تونس والإشراف عليها. ووقع الاختيار على الفنان المخرج «فتوح نشاطي». فقام وكيل وزارة الثقافة المصرية بإرسال خطاب إلى الخارجية التونسية يستفسر عن بعض الأمور، فردت عليه الخارجية بخطاب عنوانه «شروط التعاقد مع خبير المسرح العربي الأستاذ فتوح نشاطي»، جاء فيه الآتي:

«السيد وكيل وزارة الثقافة والإرشاد القومي. إشارة إلى كتاب سيادتكم المؤرخ ١٩٦١/١٢/٢ بخصوص الشروط التي تقدمها حكومة جمهورية تونس من حيث المرتب والمدة التي تستغرقها إغارة أحد خبراء المسرح للعمل بتونس، أتشرف بأن أبعث لسيادتكم رفق هذا صورة مذكرة كتابة الدولة للشئون الخارجية التونسية رقم ٢٦٨٥ بتاريخ ٦ أغسطس سنة ١٩٦٢ والواردة برفق كتاب سفارة الجمهورية العربية المتحدة في تونس رقم ٣٥١ سري بتاريخ ٧ أغسطس سنة ١٩٦٢ بهذا الشأن. رجاء التفضل بالنظر والإفادة بما يستقر عليه الرأي. وتفضلوا بقبول فائق الاحترام. [توقيع] وكيل الخارجية».

والمذكرة المرفقة لهذا الخطاب، تُعدّ أهم وثيقة في هذا الموضوع، لأن كاتبها هو «الصادق المقدم» إلى سفارة الجمهورية العربية المتحدة بتونس يوم ١٩٦٢/٨/٦، وهذا نصها: «تهدي كتابة الدولة للشئون الخارجية التونسية أطيب تحياتها إلى سفارة الجمهورية

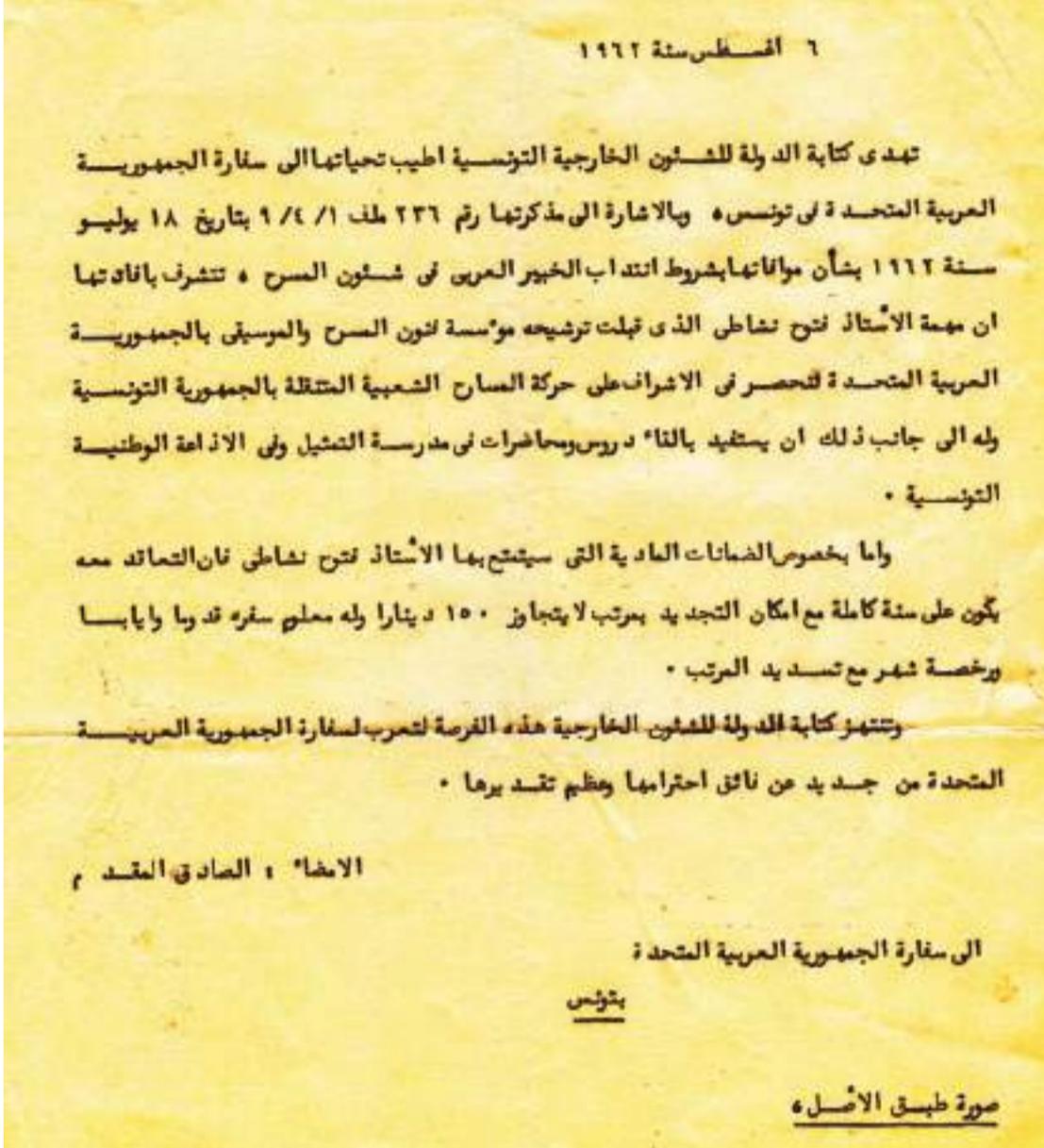
المتنقلة بالجمهورية التونسية!! والحق يُقال إن فكرة المسارح المتنقلة عربياً، اهتم بها زكي طليمات، عندما كتبها في مذكرة رسمية - ضمن مقترحاته لتطوير المسرح في الكويت - وأطلق على مشروعه اسم «المسرح المعدني المتنقل»، وعرفه قائلًا: «والمسرح المذكور سيجري تصميمه بحيث يقام في أي مكان ويطوى في أقصر وقت، ثم يحمل في سيارات تجري نقله، هذا مع وفائه بأهم الإمكانيات الفنية الخاصة بالإخراج المسرحي. وبهذا المسرح يمكن إقامة حفلات تمثيلية خارج دولة الكويت وفي الإمارات العربية التي لم تنشئ بعد دوراً للتمثيل».

تفاصيل المهمة

وبالعودة إلى موضوعنا، وبناء على ما بين أيدينا من وثائق مصرية في هذا الشأن، وجدت خطاباً مؤرخاً في ١٩٦٢/١٠/٦ أرسله الدكتور علي الراعي - رئيس مجلس إدارة المؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى بوزارة الثقافة والإرشاد القومي - إلى فتوح نشاطي، هذا نصه: «ورد إلينا من وزارة الخارجية الكتاب المرفق صورته طيه بشأن شروط التعاقد معكم لتنفيذ الاقتراح الخاص بإعارتكم لحكومة تونس لوضع برنامج للنهوض بالمسرح بها. رجاء

شروط التعاقد مع فتوح نشاطي العربية المتحدة في تونس، وبالإشارة إلى مذكرتها رقم ٢٣٦ ملف ٩/٤/١ بتاريخ ١٨ يوليو سنة ١٩٦٢ بشأن موافاتها بشروط انتداب الخبير العربي في شئون المسرح، تتشرف بإفادتها أن مهمة الأستاذ فتوح نشاطي الذي قبلت ترشيحه مؤسسة فنون المسرح والموسيقى بالجمهورية العربية المتحدة تنحصر في الإشراف على حركة المسارح الشعبية المتنقلة بالجمهورية التونسية وله إلى جانب ذلك أن يستفيد بإلقاء دروس ومحاضرات في مدرسة التمثيل وفي الإذاعة الوطنية التونسية. أما بخصوص الضمانات المادية التي سيتمتع بها الأستاذ فتوح نشاطي فإن التعاقد معه يكون على سنة كاملة مع إمكان التجديد بمرتب لا يتجاوز ١٥٠ ديناراً وله معلوم سفره قديماً وإياباً ورخصة شهر مع تسديد المرتب. وتتنهز كتابة الدولة للشئون الخارجية هذه الفرصة لتعرب لسفارة الجمهورية العربية المتحدة من جديد عن فائق احترامها وعظيم تقديرها».

سنتوقف قليلاً أمام بعض العبارات التي وردت في هذه المذكرة، ومنها وصف فتوح نشاطي بالخبير العربي في شئون المسرح!! وهذا وصف يعكس مكانة مصر وقيمة رموزها المسرحية في هذه الفترة. أما العبارة الثانية، فتتمثل في مهمة فتوح نشاطي في تونس؛ بوصفه خبيراً عربياً مسرحياً، وهي «الإشراف على حركة المسارح الشعبية



فتوح نشاطي

دراسة الموضوع بصفة عاجلة وموافاتنا برأيكم الأخير في العمل المقترح لإبلاغه للمسؤولين. وتفضلوا بقبول فائق الاحترام.

هذا الخطاب يثبت وجود مراسلات مفقودة في هذا الشأن؛ حيث إن هذا الخطاب يشير إلى أن تونس أرادت من فتوح نشاطي؛ بوصفه خبيراً عربياً مسرحياً أن يضع برنامجاً للنهوض بالمسرح في تونس، دون تحديد المهمة السابقة وهي الإشراف على حركة المسارح الشعبية المتنقلة أو إلقاء محاضرات في مدرسة التمثيل والإذاعة!! ولعل وضع برنامج النهضة المسرحية كان من اجتهاد الدكتور علي الراعي، أو إنها عبارة عامة وشاملة للمهمة بكافة تفاصيلها!!

بعد أيام قليلة، أرسل فتوح نشاطي خطاباً إلى الدكتور علي الراعي في ١٨/١٠/١٩٦٢، قال فيه الآتي: «حضرة السيد الدكتور علي الراعي رئيس مجلس إدارة المؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى. تحية وإجلالاً وبعد: رداً على خطابكم الكريم الخاص بإعازي لحكومة تونس للنهوض بالمسرح هناك وذلك لمدة سنة قابلة للتجديد. أنشرف بإخباركم أن مرض السكر لم يعد يسمح لي بالتعب عن بلدي لمثل هذه المدة الطويلة، وإني على استعداد لتمضية ثلاثة أشهر بتونس العزيزة - من يونيو إلى نهاية أغسطس - أخرج خلالها مسرحية أو اثنتين يتفق عليهما قبل سفري من مصر بالشروط المادية التي عرضتها الحكومة التونسية زائد نفقات السكن والطعام والتنقلات داخل تونس. وتفضلوا يا سيدي الدكتور بقبول فائق الاحترام.»

هذا الرد كان رفضاً للمهمة بصورة مهذبة؛ لأن اختيار فتوح نشاطي لم يكن مفاجئاً ولم يحدث بين يوم وليلة؛ حيث كان ترشيحه بناء على رغبته وموافقته منذ البداية كما تقول الوثائق!! كما أن مرض السكر لم يظهر فجأة بالنسبة للخبير، بل كان مريضاً به من قبل ذلك بسنوات، كما أن الإعاقة لمدة سنة قابلة للتجديد ولم تكن لثلاثة أشهر!! إذن ما السبب الحقيقي وراء هذا الرفض؟!

من هو البديل؟

الحقيقة لم أجد إجابة على هذا السؤال، وربما يجده أحد الباحثين في تونس مستقبلاً!! ولكن ما يهمني هو سؤال آخر: من كان البديل لهذا الخبير؟ ومعنى أوضح: إذا كان فتوح نشاطي رفض هذا العرض، أو لأسباب معينة لم يقم بالمهمة، فمن هو الخبير المسرحي العربي الذي سافر إلى تونس، وقام بالمهمة المطلوبة، ووضع تخطيطاً لنهضة المسرح في تونس؟! بكل أسف لم أجد وثيقة تجيب على هذا السؤال أيضاً، وربما يجدها غيري، وإن كنت أشك في وجودها!

ورغم ذلك هناك إجابة منطقية لهذا السؤال، تقول: إن الجمهورية التونسية، عندما أرادت أن تضع تخطيطاً لنهضة مسرحية تونسية في أوائل ستينيات القرن الماضي، لم تجد من الخبراء العرب المسرحيين سوى الفنان المخرج فتوح نشاطي، الذي لم يقبل بالمهمة لسبب أو لآخر، مما جعلها تبحث عن البديل، فلم تجد بديلاً عن هذا الخبير المسرحي المصري سوى خبير آخر نجح في مهمته نجاحاً كبيراً، وصنع لتونس مجدداً مسرحياً كبيراً، إنه الفنان التونسي «علي بن عياد» الذي تولى إدارة فرقة بلدية تونس عام ١٩٦٣، والذي على يديه بدأت تونس نهضة مسرحية ما أظن خبيراً مسرحياً، كان سيحققها مثلما حققها علي بن عياد.

كلمة ضرورية

كل ما نشرته من مقالات حول موضوع «العلاقات المسرحية والفنية بين مصر وتونس»، وما سأشره من مقالات متبقيّة حول الموضوع نفسه، هو جديد لم أكتبه من قبل، إلا ما جاء في هذه المقالة تحديداً من وثائق، حيث سبق ونشرتها - منذ أربع سنوات - في مقالة بعنوان «وثائق سرية للنهوض بالمسرح التونسي عام ١٩٦٢»، وقد نشرتها جريدة «مسرحنا» أيضاً في العدد رقم «٥٦٥» بتاريخ ٢٥ يونيو ٢٠١٨. ومن يعقد مقارنة بين هذه المقالة والمقالة السابقة، سيجد الوثائق ثابتة، ولكن الاختلاف كان في أمور أخرى ذكرت في المقالة الأولى، ولم أذكرها في مقالتي الحالية، لاختلاف الظروف؛ حيث إن المقالة الأولى كانت مقالة مستقلة بذاتها وموضوعها. أما مقالتي اليوم فتأتي في سياق موضوع أعم وأشمل في العلاقات



علي بن عياد



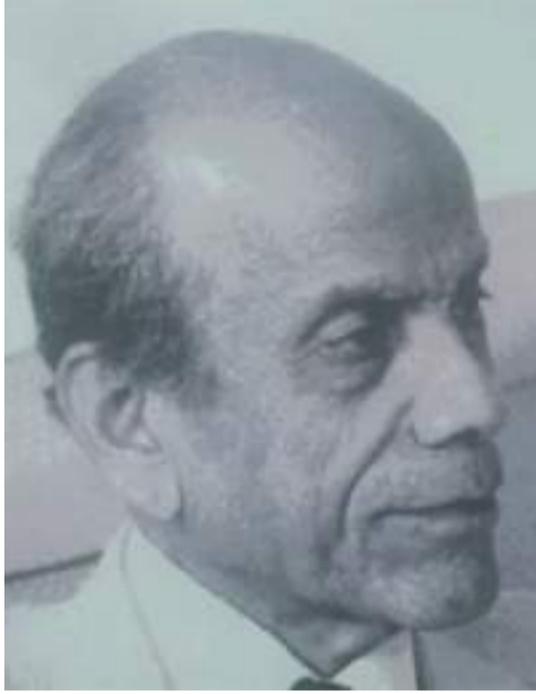
صورة الصادق المقدم

وفرقة الأحياب .. إلخ. هذا بالإضافة إلى أخبار الفرقة الرسمية وهي البلدية أو القومية، مع موضوعات رسمية أخرى منها الندوات والمؤتمرات والأسابيع .. إلخ!!

والأخبار المنشورة في الدوريات المصرية وتعلق بهذه الفرق والجمعيات والرسميات لا تشكل في مجموعها مقالات مستقلة ومتكاملة لكل فرقة أو جمعية أو مناسبة، لأن الأخبار المنشورة عنها في الدوريات المصرية، كانت تأتي من خلال بعض المراسلين التونسيين المؤقتين وفقاً لاستمرار الجريدة أو المجلة، ووفقاً لاهتمامها. وهذا يعني أن المراسلة لم تكن منتظمة حتى نستطيع تكوين رؤية كاملة أو رؤية عامة للنشاط المسرحي التونسي والفني معتمدين على هذه الأخبار المنشورة من حين لآخر!! هذا بالإضافة إلى أن اختيار الأخبار المتعلقة بموضوع واحد لا تكون مقالة كاملة في حجم المقالات السابقة لتستقيم الأمور كما تعودنا في مقالات السلسلة المنشورة سابقاً!

وهذا الأمر جعلني أقع في حيرة: ماذا أفعل بهذه الأخبار؟! هل أحيها جانباً واكتفي بما نشرته في المقالات السابقة؛ بوصفها مقالات ذات استقلالية في موضوعها، ومكتملة المعنى والمضمون! أم أقوم بنشرها مهما كان الأمر، لأنني أرى فيها فائدة للباحثين مستقبلاً؟! وأخيراً قررت أن أنشرها حسب تسلسلها التاريخي في النشر، وسأنشر الخبر بنصه إذا كان النص له أهمية في المعلومة والصيغة، أو أقوم بتلخيص الخبر إذا كان به حشو غير مفيد، دون إخلال بالمعنى وأهمية المعلومة المنشورة، أو أشير إلى أهم معلومة فيه وأتجنب غير المهم. وبذلك أحافظ على أهمية الأخبار التي جمعتها، مبرزاً قيمتها المسرحية والفنية والتاريخية، لتكون مادة علمية جاهزة للباحثين مستقبلاً، ربما تجد قيمتها عند باحث يستغلها، ويضيف إليها الأخبار المناسبة لها والمنشورة في الدوريات التونسية أو المنشورة في الدوريات الفرنسية الصادرة في تونس حينها، وبذلك تكتمل صورة المسرح التونسي تاريخياً وعلمياً بقدر المستطاع.

وبناء على ذلك كتبت ست مقالات - وهي آخر مقالات في سلسلة موضوعنا الرئيسي - وعنوانها الفرعي ثابت وهو «المسرح التونسي في الدوريات المصرية». والمقالة الأولى ستكون أخبارها المنشورة بين عامي ١٩١١ و ١٩٣١. والثانية بين عامي ١٩٣٢، و ١٩٣٣. والثالثة بين عامي ١٩٣٤ و ١٩٣٥. والرابعة بين عامي ١٩٣٦ و ١٩٥٤. والخامسة بين عامي ١٩٥٥ و ١٩٦٣، والسادسة بين عامي ١٩٦٤ و ١٩٦٥.



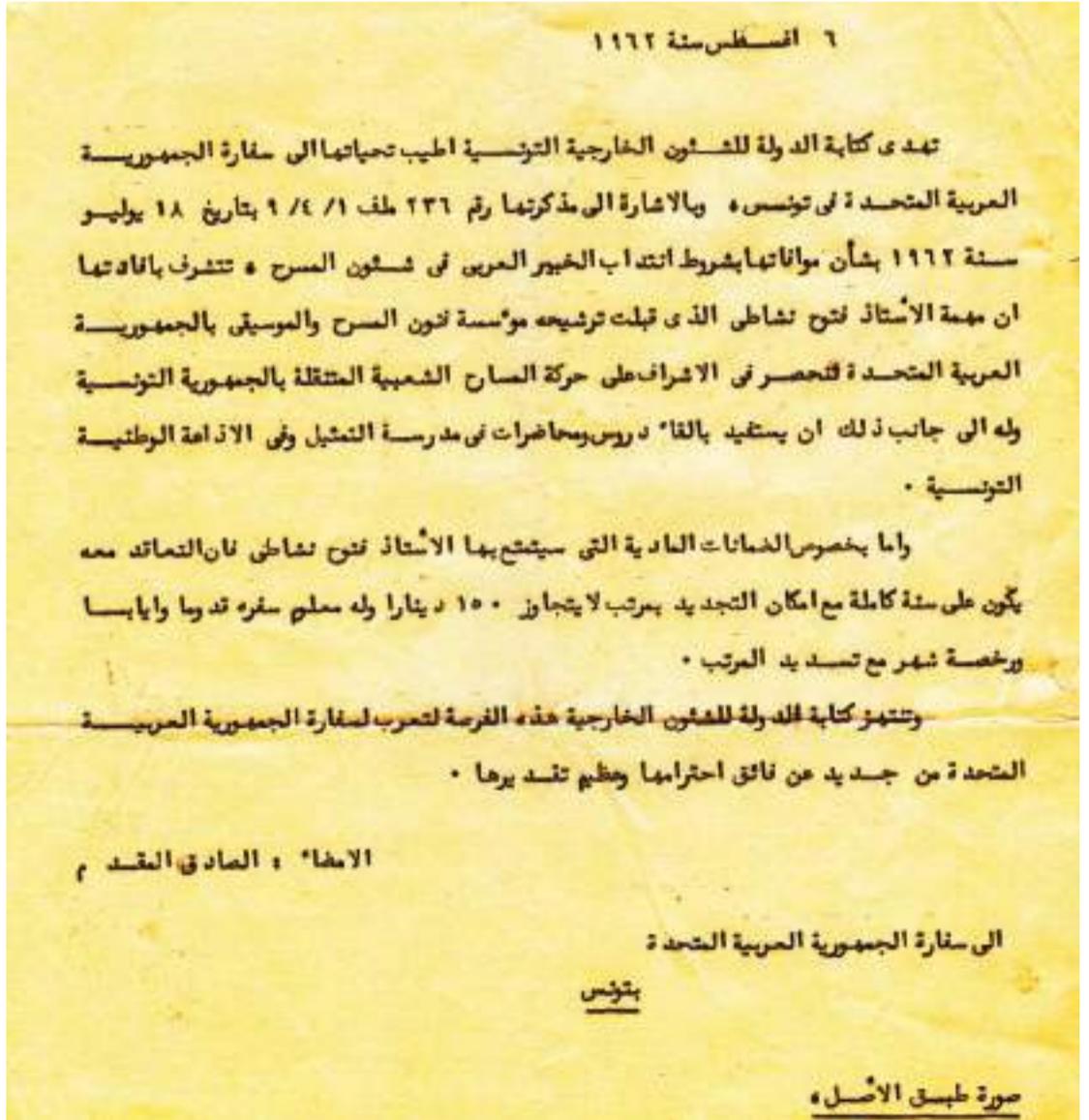
علي الراعي

المسرحية التونسية في مجال النشاط المسرحي للهواة، سواء للفرق أو الجمعيات، مثل: جوق النهضة العربية، وفرقة السعادة، وفرقة الشيخ إبراهيم الأكوادي، وفرقة التمثيل العربي، وأسرّة فينوس لهواة التمثيل، وفرقة المستقبل التمثيلي، وفرقة النجم التمثيلي،

المسرحية والفنية بين مصر وتونس.

حتى تكتمل الصورة

إلى هنا والمفروض تنتهي الحلقات، والتي تتبعت فيها العلاقات المسرحية بين مصر وتونس، مع المساس ببعض الأمور الفنية أيضاً. وحاولت قدر الإمكان أن أكتب عن الجديد الذي لم يُنشر من قبل، وتحديداً تفاصيل بعض الأمور التي تم نشرها في الدوريات المصرية. والهدف من وراء ذلك هو إنقاذ ما نشرته الدوريات المصرية متعلقاً بالعلاقات المسرحية المصرية التونسية، حيث إن أغلب ما نشرته الدوريات لم يتطرق إلى تفاصيله المؤرخون أو الباحثون، بل كتبه عامة وفي خطوط عريضة، واعتمدوا فيه على النقل من الكتب السابقة، والتي نقلت من بعضها البعض أغلب المعلومات ومعظم الموضوعات والتقسيمات، ومن هنا كان الاختلاف بين ما كتبه في هذه المقالات، وبين ما هو معروف ومنشور في الكتب المتداولة. وإحفاً للحق أقول: إنني وجدت أخباراً مسرحية منشورة في الدوريات المصرية، تتعلق بالنشاط المسرحي التونسي من خلال أنشطة الهواة في الجمعيات والنوادي وبعض الفرق، بالإضافة إلى أخبار فنية أخرى، مما يعني أن الدوريات المصرية لم تهتم فقط بالفرق المسرحية المصرية التي زارت تونس - كما يُعتقد بناءً على المقالات السابقة - بل اهتمت بالدوريات المصرية أيضاً من حين لآخر بأنشطة المسرح التونسي نفسه، وبعض الأخبار الفنية المتعلقة بتونس. وهذه الأخبار تتمثل أهميتها في أنها غير معروفة للتونسيين، ولم يهتم بجمعها أو الإشارة إليها أي مؤرخ أو باحث من قبل. وفي ظني أنها مهمة للباحثين مستقبلاً؛ لأنها توثق للحركة



خطاب الصادق المقدم



محمد الروبي

منذ شهور قليلة مر بي طيفه، وتساءلت عن ذلك الرجل الذي غاب عن المهرجانات فلم يعد يدعو أحد من مسئوليهها. هانفت أصدقاء في سوريا أسألهم عنه وعرفت أنه يحيا في عزلة اختيارية. بعدها عرفت أنه يمر بوعكة صحية، ثم جاءني الخبر (رجل المسرح) .. بكيته وتذكرت ذلك المقال الذي كتبه عنه منذ سنوات .. وها أنا أعيد توديعا لرجل اعتبرته أحد المجددين في المسرح العربي ...

في وداع رجل عظيم ..

وليد إخلاصي .. المسرح حياة

ولكن ها هو الزمن يمر عليه ليتركه وحيدا يغني أغنية التذكار الأخيرة ويموت. الأمر نفسه يتكرر مع بطل إخلاصي وإن باختلافات هامة سواء في الشخصية أو في الهدف من منولوج كل منهما. فعلى مستوى الشخصية، تتحول عند الكاتب العربي لتصبح عاملا بسيطا هو شاهد على زمنين - كان وكائن - وهو أيضا ممثلا ولكن مغمورا، من أولئك الذين يعيشون المسرح ولا يحصلون منه إلا على أدوار هامشية بسيطة، رغم موهبتهم الكبيرة وحبهم للعمل الذي يصل إلى حد حفظهم لكافة أدوار المسرحية عشقا واستعدادا لفرصة ربما تجيء بأي دور.

وهنا لا بد من التأكيد على أن التشابه بين قصة تشيكوف ومسرحية وليد إخلاصي هو أمر لا يعيب الثانية ولا ينقص من جهد إبداعها، بل ربما يؤكد بطريقة ما، على موهبته الشديدة التي استطاعت أن تصنع من هذه الفكرة العامة حدثا مسرحيا عربيا يناقش من خلاله ليس فقط هموم المسرح العربي ولكن أيضا هموم الواقع العربي بشكل أعم. ولعلنا نتذكر أننا لا نحب مطلقا على بريخت اعتمادها على أصل قديم في خلق رائعته الشهيرة «أوبرا الثلاث بنسات». بل إننا أيضا لا نذكر بريخت مطلقا ونحن نقرأ أو نشاهد مسرحية الراحل العربي نجيب سرور «ملك الشحاتين». والأمثلة المشابهة عديدة ومتنوعة بتعدد وتنوع إبداعات المسرح في كافة أرجاء العالم.

في مسرحيته استطاع وليد إخلاصي أن يحول المسرح إلى حياة اجتماعية متكاملة، أو بتعبير أكثر دقة استطاع أن يعكس مشاكل الواقع الاجتماعي والسياسي على مشاكل المسرح لنتكشف، دون إشارات مباشرة فجة، أن فساد الواقع وتعفنه هو المحرض الأول والرئيسي لانهايار المسرح في بلادنا. فها هو الممثل في جزء مهم من منولوجه يقولها بوضوح ومرارة :

(أيها الجمهور. في عيد المسرح لا بد من أن ننوه إلى المشكلة التالية، فقد تسلسل الممولون الأثرياء إلى خشبة المسرح. أليست مشكلة تمت بصلة إلى كرامة الفن والفنان؟ هم يتحكمون كما يشاءون ويفرضون آراءهم التجارية البحتة....)

تحول المسرح إلى حياة في هذا العمل لا يقتصر فقط على نقد الواقع الآتي، لكنه يمتد ليستفيد الكاتب، وهو يخلق شخصية ممثلة للرئيسي، من حياته هو نفسه. فمن المعروف أن والد الكاتب كان يعده لأن يكون رجل دين، لكنه كان ينمو - حسب تعبيره - كمشروع مغامر. تمكن منه حب الأدب والفن، فعكف على تعليم نفسه وإعدادها ليكون قاصا أو روائيا أو حكواتيا أو مسرحيا. وهاهو ينشد على لسان بطله تاريخا يؤكد عشق هذا العامل البسيط لعالم المسرح، ليعمق مأساة هذا العاشق وهو يرى الآن انهيار حلمه وعشقه. ففي أحد مقاطع منولوج الممثل الهامة يقول عن نفسه:

(سقفك الخشبي، وأنت طفل خائف تتطلع حذرا إلى السقف الذي يطر العقارب.... ولا يسليك سوى صندوق العجائب تبهرك فيه شجاعة عنزة وجمال فطوم المغربية، وإذا ما سمح لك بمخاطبة الكبار فأنت تستمع إذن إلى الحكواتي بأذنيك المهندستين لبطولة بني هلال.... كركوز وعيواظ يتحركان وراء الشاشة البيضاء بكلامهم اللادع فتتصور أنك تستطيع أن تكون شجاعا مثلهم..... أول المهين كانت تلك، أن تتعلم القرآن لتتلوه على المقابر. وفي مدرسة الحفاظ لتعليم العميان تزج بك الفاقة هناك لتتقن مهنة.... ولن تفلح تلك المهنة فالقبور تفرغ، الحكواتي أفضل وكذلك كركوز وعيواظ.... وطموحك يزداد يوما بعد يوم إلى أن تقف على هذه الخشبة الملعونة. ها أنت تقف.)

وهكذا يستفيد وليد إخلاصي من شذرات جهاده هو في أن يصبح رجل مسرح، ليصنع تاريخا لشخصية عمله المسرحي فيصوغ منها واحدا من أفضل مقاطع منولوجه الطويل وأكثرها تأثيرا.

ليؤكد على أن «المسرح هو الحياة» عنوان عريض لهذا العمل القصير المؤثر الذي نجح وليد إخلاصي أن يجعله صرخة احتجاج ضد فساد المسرح والواقع في آن واحد.



بصدد البدء. بل ويكاد يرسم بدقة المنظر المسرحي الذي سيدور بداخله الحدث، فنحن نشاهد خشبة مسرحية داخل أحد المسارح الحكومية الذي يستعد للاحتفال بيوم المسرح العالمي، والشخصية الرئيسية هي عامل المسرح الذي سيتضح فيما بعد بأنه مكلف بتنظيف الخشبة تهييذا لإعدادها للاحتفال.

دقة وصف المنظر المسرحي هنا - وفي أغلب أعمال وليد إخلاصي - تعكس مدى اهتمامه بالتفاصيل التي يراها هامة ومؤثرة في حدثه المزمع تقديمه. وهي سمة تميز وليد إخلاصي ككاتب مسرح يهتم بكثافة إرشاداته المسرحية بتفصيل تتيح للقارئ، ومن ثم المخرج والممثل فيما بعد، فهم الأجواء العامة للعمل، الأمر الذي يسهل عملية الإخراج والتمثيل ولا يترك المجال مفتوحا، باتساع مبالغ، لتفسيرات ربما تكون مناقضة لما يريد.

المنولوج الطويل الذي يليه هذا العامل والممثل المغمور في الآن نفسه، يعكس أحلام وألم رجل قضي عمرا طويلا بين جنبات هذه الخشبة، وشاهد عليها عمالقة كانوا في زمن مضى يكونون للمسرح حبا يليق بهم ويليقون به، كما شاهد من الزيف والنفاق ما يليق بزمن آني هبط فيه المسرح هبوطا هو انعكاس بالضرورة لهبوط اجتماعي وسياسي أكثر عنفا.

بطل وليد إخلاصي ومنولوجه المشعب ومشاهد من أعمال مسرحية عالمية وعربية تعد من كلاسيكيات المسرح، يذكرنا ببطل تشيكوف في مسرحيته الشهيرة أغنية البجعة - والتي قدمت مرارا في بلدان عربية عديدة. فالمكان هو المسرح، والشخصية هي رجل مسرح. وإن كان عند تشيكوف ممثلا عجوزا انطفاة عنه الأضواء، ويستعيد وحيدا - في ذكرى ميلاده - صخب أيام كان فيها هو النجم الأوحده. ويتذكر أدوارا كان قد أداها ببراعة على هذه الخشبة وحظي عنها بتصفيق الجمهور وتأوهات المعجبات من بنات الطبقة الراقية.

في إجابته عن سؤال كيف يرى هذه الذخيرة الكبيرة من إنتاجه الأدبي الذي تنوع ما بين القصة والرواية والمسرح، استشهد وليد إخلاصي بعالم المسرح، وقال:

(إن أية مسرحية بحاجة إلى «بروفا جزال» قبل عرضها الأول من أجل اطمئنان الجميع - ممثلين ومساعدين...- أن حلمهم الذي فكروا به قد أصبح جاهزا لعرضه على الآخرين. أما بالنسبة لي فأنا أعتبر أن كل شيء مضى كان أطول بروفا مرت علي، ولا أعرف متى تنتهي حتى أبدأ بعرض ما يجب أن يعرض!!)

إن استشهد وليد إخلاصي بعالم المسرح هنا وتشبيه حياته به، يفتح لنا النافذة الأولى لنطل منها على كيف يرى إخلاصي المسرح، بل وكيف يرى الحياة. فالمسرح هو الحياة عند إخلاصي، بل ربما كانت الحياة هي المسرح.

وهاهو في موضع آخر من حوار طويل، كانت قد أجرته معه جريدة البيان الإماراتية، يؤكد على هذه الحقيقة. فهو يؤمن الأشياء دوما، يؤمن المكان والزمان والأفكار. ينفخ فيهم من روحه ليحيلهم إلى شخص حية. فيصبح لديه المكان الإنسان، والزمان الإنسان، والفكرة الإنسان. بل إن الإنسان الإنسان أيضا يعاد تشكيله في ذهن إخلاصي ولا يكتفي بالنظر إليه بما هو عليه الآن، لكنه يعيد خلقه مرة أخرى في ذهنه - وبطريقة مسرحية - ليغير له ما تقدم من ذنبه، وليجد بداخله حبا كان يكنه له يوما.

يقول وليد إخلاصي:

(إن قضية أنسنة المكان هي جزء من حياتي..... لم أستطع مثلا أن أقبل الأفكار الفلسفية والدينية إلا بأنسنتها وبتحويلها إلى أشخاص يمكن التماهي معهم.....) ويضيف: (أنسنة المكان والأفكار تجعلني أفعل ذلك مع الأشخاص، فأنا أعيد تشكيلها بشكل آخر... وأنا أحاول الأنسنة من أجل الحب. وبالصدفة اكتشف العيوب، فكلما زاد الحب عندي لشيء أو لشخص كلما اكتشفت عيوبه، لذلك أنا أحب الناس على عيوبها.)

المسرح هو العالم

ولأن المسرح هو من أحب الأشياء لدى وليد إخلاصي، فمن الطبيعي أن يتحول معه إلى كائن حي، يحب ويكره، ويحب ويكره. ولا نقصد هنا بالمسرح ذلك النوع من الكتابة الفنية، لكننا نقصد بالمسرح ما يعنيه من خشبة وممثلين وإكسسوار، ما يعنيه من علاقات بين العاملين فيه، ما يعنيه من تحويله من مكان تدور فيه أحداث مؤلفة إلى مكان هو في بعض مسرحيات وليد إخلاصي أقرب إلى النموذج المصغر للوطن أو ربما للكون.

ومن بين مسرحيات عدة كان المسرح فيها - خشبة وعاملين - هو مكان الأحداث الرئيسي، اخترنا عملا قصيرا - نظرا للمساحة المتاحة هنا - ندلل به على كيف يتحول عالم المسرح عند إخلاصي إلى عالم متكامل، أو بالأحرى كيف تحولت خشبة المسرح إلى واقع، وتحولت شخصياتها إلى كائنات حية تعاني ما نعانيه نحن في الواقع.

العمل هو (حدث في يوم المسرح العالمي)، وهي مسرحية قصيرة جدا، أقرب إلى منولوج طويل يليقه أحد عمال المسرح وهو يستعد لتنظيف الخشبة استعدادا للاحتفال بيوم المسرح العالمي. بل وكان يمكن إدراج العمل بين عوالم المونودراما، لولا دخول شخصية أخرى - مدير المسرح - قبيل النهاية ليعتف العامل الكسول من وجهة نظره.

في إرشاداته المسرحية الأولى، يصف وليد إخلاصي المنظر المسرحي بقوله: (خشبة مسرح مظلمة وعاطلة. بقايا مناظر وأدوات مسرحية متناثرة على أطراف الخشبة وفي مستويات مختلفة.... في مقدمة الخشبة ينتصب عدد من الميكروفونات، وفي الصدر علق لافته كبيرة تشير إلى احتفال رسمي بيوم المسرح العالمي.... الممثل الذي سيظهر على الخشبة رجل أربعيني يرتدي ملابس عمل، وتدور عيناه وراء عدستي نظارة سميكة...)

في هذا الوصف يحدد الكاتب معالم أساسية وهامة لأجواء العمل الذي هو