

# مسرحنا

رئيس التحرير  
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة  
هشام عطوة

السنة الخامسة عشرة ❖ العدد 766 ❖ الإثنين 02 مايو 2022

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

مسرح المقهورين  
بين النظرية والتطبيق

الفهم التفسيري  
للعروض المسرحية

وداعا الرقيقة  
فاطمة مظهر

٣٩ عرضا للثقافة الجماهيرية  
في حصاد الموسم الرمضاني

# موانا

## علي مسرح جلال الشرقاوي



مسرحية مسرح جلال الشرقاوي أبطال مسرحية موانا لديزي مصر لتقديم عرضهم للأطفال وذلك في ثالث أيام العيد في تمام الساعة ٧ م مساءً، أسعار التذاكر ١٠٠،١٥٠،٢٠٠

تدور أحداث مسرحية "موانا" المأخوذة عن الفيلم الشهير الذي يحمل نفس الاسم، حول "موانا" الابنة الوحيدة لزعيم جزيرة موتونوي، التي تقرر مساعدة عائلتها فتخرج في رحلة ملحمية لكي تحمي أهلها من خطر الموت المحتوم من وحش اللحم تي كا، وتنطلق بسرعة نحو ماوي لتطلب منه إعادة قلب تي فيتني لها كي يتوقف الخراب بالمحيط.

ندى سعيد

تدور أحداث مسرحية "موانا" المأخوذة عن الفيلم الشهير الذي يحمل نفس الاسم، حول "موانا" الابنة الوحيدة لزعيم جزيرة موتونوي، التي تقرر مساعدة عائلتها فتخرج في رحلة ملحمية لكي تحمي أهلها من خطر الموت المحتوم من وحش اللحم تي كا، وتنطلق بسرعة نحو ماوي لتطلب منه إعادة قلب تي فيتني لها كي يتوقف الخراب بالمحيط.

العرض من إخراج محمد حافظ، إعداد و صياغة

## «برا السالفة»

## لعبة خارج الصندوق

من الإشكاليات على نحو مخفف ومختلف.

يشارك في المسرحية مجموعة من المواهب الشابة، وهم ريتاج على، وهبة هشام، وسامية على، ووعده محمد، ونورهان عبد العزيز، وأحمد محمد الشاعر، ورميساء خالد، وميار مؤمن، وميسون زايد، ويوسف السيد، ويوسف إبراهيم، وفادي أحمد، ويوسف أمجد، وأحمد صبحي، ومعتز صابر، وعبد الرحمن خميس، وبيدو بدير، وحمو الزيك، وبيجاد ممدوح، ومانجا، وجيهان محمد على وهي أيضاً المخرج المنفذ للعرض، كما يشارك بيجاد ممدوح كمخرج مساعد، بالإضافة إلى سينوغرافيا لأحمد تامر.

نور وائل



المخرج والممثلين والجمهور الذي من ضمن مهامه المشاركة في المسرحية وتأدية دور فيها دون حتى أن يدري.

تدور أحداث المسرحية حول العادات والتقاليد السلبية في صعيد مصر المستمرة حتى وقتنا الراهن رغم تطور المجتمعات ووصول العقل البشري إلى قمة انفتاحه على

العالم، إلا أن موضوع مثير للفرح والاستهجان مثل الأخذ بالثأر لا يزال ماثلاً بثقله بين إخواننا في الصعيد. تجادل المسرحية في حقيقة أن معظم تلك الثارات تنشأ عن وهم كلي وليست عن حقيقة راسخة تستحق إهدار دم إنسان، كما يستعرض المخرج رؤيته في كيفية حصر هذا النوع وتقليصه لكثير

تقدم فرقة "روميساء الفن" في أول أيام العيد الموافق الثاني من شهر مايو مسرحية من ذلك النوع الذي يوصف بأنه خارج الصندوق، وهو ما يتبدى في عنوانها "برا السالفة"؛ التعبير المنبثق من صعيد مصر والذي يعني "خارج السياق" حسب ما صرح به مخرج العرض لمسرحنا. تعرض المسرحية على خشبة مسرح عبد المنعم جابر بالإسكندرية في تمام الساعة الرابعة والنصف. فرقة "روميساء الفن" للفنون المسرحية هي فرقة مسرحية سكندرية بدأت في تقديم عروضها على المسرح منذ عامين، برئاسة المخرج مازن خالد الذي يعد المؤلف الرئيسي لمسرحيات الفرقة مثل مسرحية "أخرتها إيه يا ديناري". تتخذ المسرحية سمت اللعبة بين



## تالنت ميديا

### علي مسرح تياترو آفاق

يستعد فريق تالنت ميديا لتقديم مسرحية "اقرأ الخبر" علي مسرح تياترو آفاق ثاني أيام العيد بعد عرض المسرحية علي مسرح ساقية الصاوي مما تضمنته من نجاح باهر، سعر التذكرة، يبدأ العرض في تمام الساعة السابعة مساءً.

يعود فريق تالنت ميديا ثاني يوم العيد على مسرح تياترو آفاق بتقديم عرض "اقرأ الخبر" بشكل مختلف ومجموعة متنوعة من الأبحاث بطريقة عرض جديدة وتبسيط الضوء على بعض الأحداث والمواقف المؤثرة.

العرض من تأليف وإخراج كريم حسين، تمثيل دعاء أحمد، محمد سعيد، شهد عادل، تامر فؤاد، داليا مصطفى، كريم عبد السلام، نرمين مصطفى، أحمد جمال، رشا عطا، محمد محمود، سماح المصري، أحمد شعبان، محمد البنا، مرشد رمزي، مؤمن الحوتي، عبد الرحمن عبد العليم، ياسمين بركات، جيجي منير، أحمد الشاعر، محمد سامي، الطفل حسن، الطفلة جودي، الطفلة سارة، الطفلة جنة مصطفى، الطفلة ملك مصطفى، الطفل أحمد الطحلاوي، الطفل محمد الطحلاوي، مدير إضاءة أسامة حربي، دعايا وإعلان محمد سعيد، شؤون إدارية وعلاقات عامة دعاء أحمد .

ندى سعيد

## فروزن.. علي مسرح جلال الشرقاوي في العيد

تستعد فرقة ديزني مصر لتقديم العرض المسرحي فروزن المأخوذ عن الفيلم الشهير فروزن إنتاج ديزني في يوم الأربعاء ٥/٦ ثاني أيام العيد في تمام الساعة السادسة والنصف مساءً علي مسرح جلال الشرقاوي، وأسعار التذاكر ١٠٠،١٥٠،٢٠٠

عرض فروزن هو رؤية جديدة لفيلم ديزني الذي يحمل نفس الاسم و لكن برؤية ونظرة مختلفة تحمل الطابع المصري، و في نفس الوقت تتناسب مع الأطفال و أجواء البهجة والإبداع. عرض فروزن من تأليف منال مغربي، إخراج محمد شريف، تمثيل عمر الحسيني، رحاب حسن، دنيا جمال، مصطفى عادل، أحمد سعيد، علي الحريري، خالد سيد، شادي خالد، مساعدين إخراج خالد سيد، علي الحريري، استعراضات محمد عاطف، ديكور رولا الروبي، أزياء هاجر كمال، سينوغرافيا محمد شريف، تأليف موسيقي محمد قابيل، ألحان أمير وليد، مكياج جيبية مصطفى، مدير إنتاج هاجر أسامة، أشعار منال مغربي.

ندى سعيد



# فرقة القاهرة القومية للفنون المسرحية

## تقدم «دقه بدقه»



بسيطة ما بين شعر المسرح الدرامي الذي اعتدنا عليه وما بين المفردات الحديثة. لمحاولة عمل وجهة نظر من خلال الأشعار تكون مقابل موضوعي للدراما المقدمة في العرض. وقال فتحي مرزوق مصمم الديكور والأزياء: عندما أرسل لي الأستاذ يس الضوي الإعداد المبدئي المكتوب بخط يده وقرأت رؤيته للنص وردتني رؤية للعرض وسرعان ما تقابلنا وجلسنا للمناقشة والعمل علي رؤيته مع فكرة للديكور والأزياء والأكسسوار بالطبع. ولقد استخدمت في ذلك العرض أسلوب جديد من حيث حركة الديكور وتغيير المشاهد علي المسرح من لوحة لأخري.

كما جعلت الأزياء تاريخية ولكن وضعت بها لمسة حديثة. وجعلت لكل شخصية لمسة مميزة في الأكسسوار. فمثلاً الحراس يرتدون بدل حديثة لكنهم يحملون حراب وعلي رؤوسهم خوذة تاريخية. والعكس في شخصيات آخري الأزياء تاريخية والأكسسوار حديث.

وأضاف: إن العرض يتحدث عن العدالة بشكل عام فعملت علي ذلك في الرؤية بدون ترميز. ولعبت أغلب اللوحات معتمداً علي اللون الأسود في أغلب المشاهد. والحمد لله أن وفقني علي تحقيق رؤية المخرج في الشكل العام للعرض وجماليات اللوحات وانسيابية تغيير المناظر.

العرض عن مسرحية «دقه بدقه» لشكسبير، إعداد وإخراج ياسين الضوي، مخرج منفذ أحمد صبري، تصميم ديكور وأزياء فتحي مرزوق، موسيقي وألحان محمد الكاشف، أشعار فتحي الجندي، استعراضات محمد سعد، وتمثيل ممدوح المبري، محمد مرسي، سامح الإمام، عمرو علي، عبالله فيلو، حبيبة، أحمد القرش، إسلام شيتوس، حسام العمدة، نوران علي، إيمان عقل، سلمي هاني، شيماء صبحي ويحيي عامر.

مي سيد.

فيقوم رامح باستدعاء أخته الشابة الجميلة المتدينة طليقة اللسان لأنه يثق في قدرتها علي الإقناع لكي تتوسط له عند الحاكم لتخفيف الحكم عنه. وأضاف عن الصعوبات التي واجهته في الدور: الصعوبة في الشخصية أنها شخصية نفسية جداً لأن رامح يمثل الشخص الذي يقترب من الموت فيعبر عن أحاسيسه في ذلك الوقت وكيف تكون قراراته. كما يمثل صراعه الداخلي وكيف يؤثر علي أفعاله؛ وكل ذلك يجب أن يظهر علي الشخصية لذلك كانت الصعوبة تكمن هنا.

وقال فتحي الجندي مؤلف أغاني وأشعار العرض: بالرغم من أن ياسين الضوي شاعراً إلا أنه استعان بي في كتابة أشعار العرض لإضافة وجهة نظر جديدة في العرض. فبدأت التعامل مع النص المسرحي وفهمه ومن ثم أخذت الأشعار بشكل بسيط لتحكي لوحات العرض بشكل به حيادية ولغة شعرية



يستعد المخرج ياسين الضوي لتقديم عرض «دقه بدقه» في منتصف الشهر القادم مع فرقة القاهرة القومية للفنون المسرحية التابعة لفرع ثقافة القاهرة بإقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد ضمن خطة إنتاج الإدارة العامة للمسرح التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

قال ياسين الضوي مخرج العرض: تدور الدراما حول عدة قضايا وقيم إنسانية أخلاقية بالدرجة الأولى، في أطروحة عنوانها الأوضح هو (العدالة الرحيمة) أو (الرحمة العادلة) اعتماداً على البناء الشكسبيرى الذي يمزج بين الكوميديا الهزلية والتراجيديا القائمة ولكن بكثير من التصرف فيما هو مكتوب في النص الأصلي «دقه بدقه» لشكسبير وفي صياغة العرض بجميع عناصره. ذلك التصرف الذي أقصد من ورائه أسلوباً مغايراً لأداء الممثلين للشخصيات الدرامية. فالشخص هنا يحكون لنا حكايتهم وليس الممثلين المؤدين، يحكون وفي كل منهم الراوى الخاص به؛ والذي يروى عن نفسه وعن الآخرين أيضاً وهو داخل سير الأحداث والمواقف. كما أن العرض يصطبغ في شتى عناصره بمزج شكلي بين القديم والعصرى.

ولقد قمت بإعداد النص أثناء سير البروفات وأحلت الحوار إلى العامية التي لا تخلو من الفصاحة والبلاغة لتكون لغة ثالثة بين الفصحى والعامية اعتماداً على ترجمة د. فاروق عبد الوهاب التي هي بالفصحى الخالصة. كما اعتمدت في إعدادي للنص على تقنية أو أسلوب حكى الشخص لحكايتهم.

كما قال عمرو علي بطل العرض: ألعب دور البطولة في العرض والذي يتحدث عن الرحمة في تطبيق العدالة لأن كل إنسان بداخله أخطاء مهما كان تقياً. شخصيتي في المسرحية هي شخصية الشاب رامح الذي حُكم عليه ظلم بالإعدام.

# كاندي كراش

## جديد في العيد



وحلم جميل وعفركوش وفركش لما يكش في العيد واستمرار حلاوة حب وخلطة شبرا علي مسارح البيت الفني للمسرح.

تستعد حالياً مسارح البيت الفني للمسرح برئاسة الفنان إسماعيل مختار لاستقبال جماهيرها في ثاني أيام عيد الفطر المبارك وذلك علي معظم مسارحها داخل وخارج القاهرة من خلال مجموعة من العروض المسرحية المتميزة والتي حظت بنجاحها علي المستويين النقدي والجماهيري عند عرضها أول مره حيث تقدم فرقة مسرح الشمس لدمج ذوي الاحتياجات الخاصة العرض الجديد «كاندي كراش» للمخرج محمد متولي .

### كاندي كراش في الحديقة الدولية

قالت الفنانة وفاء الحكيم مديرة الفرقة أن الشمس انتهت من البروفات النهائية للعرض المسرحي الجديد «كاندي كراش» وهو أحدث إنتاج فرقة الشمس والذي يتم عرضه أول أيام عيد الفطر المبارك في حفلتين يومياً صباحاً ومساءً داخل مسرح الحديقة الدولية نظراً للإقبال الكبير لزوار الحديقة والمسرح .

«كاندي كراش» بطولة شيماء عبد الناصر، محمود الهندي، أشرف عبد الفضيل، وفاء السيد، محمد دياب، ريهام ممدوح، شهاب الدالي، حمادة عبد السلام، ديكور حازم شبل، ريم هيبه، أشعار بلال إمام، ألحان حازم الكفراوي، توزيع موسيقي محمد الكاشف، استعراضات ضياء شفيق، تصميم إضاءة إبراهيم الفرن تصميم دعاية غاده شلبي، تأليف سعيد حجاج، إخراج محمد متولي

### «حلم جميل» في الكوميدي

بينما تقدم فرقة المسرح الكوميدي برئاسة الفنان القدير ايمن عزب العرض الذي حظي بأعلي نسبة مشاهدة واستحسان الجمهور «حلم جميل» وذلك بداية من ثاني أيام عيد الفطر المبارك العرض بطولة النجم سامح حسين والفنانة حنان عادل بدلا من الفنانة سارة درزاوي نظراً لارتباطها بأعمال أخرى والفنان القدير عزت زين، جلال الهجرسي كما يضم العرض أيضا مجموعة من النجوم منهم، أحمد عبد الهادي، رشا فؤاد، هشام حسين، هنادي محمود وكوكبه من شباب المسرح الكوميدي،

«حلم جميل» عن رائعة «تشارلي شابلن» وهو عرض غنائي موسيقي استعراضى، يدور حول شاب صعلوك يجول في الشوارع ويرى أحد الأثرياء وهو ينتحر ويحاول إنقاذه فيتعرف عليه ويأخذه إلى منزله للعيش معه، وتظهر التباين بين الطبقات وسلوكهم وأفكارهم ويصبح هناك

أحد أعرق أحياء القاهرة وسكانه وحكاياته، العرض بطولة علاء النقيب، أحمد عبد الجواد، محمد هاني محمود عبد الرازق، ألحان الراحل أحمد الحجار، غناء ماهر محمود، ديكور وملابس مي كمال، مادة فيلمية عبد الحميد السيد. تأليف وأشعار يسري حسان، إخراج محمد سليم . وفي لفته طيبة قامت إدارة الفرقة بإهداء العرض لروح الموسيقار الراحل أحمد الحجار، والذي لحن أغنيات العرض و لم يمهله القدر فرصة لغنائها .

### «عفركوش وفركش لما يكش» للأطفال

وفي المسرح القومي للأطفال قال الفنان محمود حسن مدير المسرح: أن العرض المسرحي «عفركوش» يعود من جديد علي خشبة مسرح متروبول بالعتبة وذلك من ثاني أيام العيد.

«عفركوش» موسيقى وألحان إيهاب حمدي، ديكور وعرائس مجدي ونس، ملابس إيمان حمدي، أشعار ايمن النمر، ماده فيلمية محمد الجباس، استعراضات اشرف فؤاد، تأليف عيسى جمال و إخراج عادل.

وفي مسرح القاهرة للعرائس بالعتبة برئاسة الفنان محمد نور تعود من جديد «فركش لما يكش» وتستقبل جمهورها ثاني أيام العيد لتقدم لهم رائعة من روائع مسرح العرائس « فركش» موسيقي وألحان فاروق الشرنوبي، نحت عرائس محمد كشك، ديكور وملابس وعرائس آيات خليفة، تأليف وإخراج شوقي حجاب.

محمود عبد العزيز

علاقة تكاملية بين الشاب الصعلوك والرجل الثرى . من تأليف طارق رمضان، ديكور حازم شبل، ملابس الراحلة نعيمة عجمى، موسيقى هشام جبر، أشعار طارق على، استعراضات ضياء شفيق، وإضاءة أبو بكر الشريف، ومن إخراج إسلام إمام .

### استئناف «حلاوة حب» في السلام

وفي المسرح الحديث برئاسة الفنان الكبير محسن منصور يستأنف العرض المسرحي «حلاوة حب» الذي استمر عرضه طوال شهر رمضان الكريم وذلك بداية من ثاني أيام العيد علي خشبة المسرح الحديث بشارع القصر العيني.

تدور أحداث العرض في أجواء المولد المبهجة، لتسمو بالروح بين متعة الفن وسحر التصوف، فالعرض حالة من تجليات العشق الإلهي التي تسكن قلوب المحبين.

«حلاوة الحب» بطولة حسام فياض، ليلة نبيل، سارة فؤاد، آية أبو زيد، أشرف فؤاد، عادل سعيد، مصطفى شعراوي، خالد نبيل، وفارس قناوى، ديكور هبة عبد الحميد، ألحان مصطفى منصور، توزيع محمد الكاشف، دراما حركية د. سالى أحمد، إنشاد أدهم السعيد، مصطفى منصور، تأليف وأشعار وإخراج محمد إبراهيم .

### «خلطة شبرا» في الطليعة

وفي السياق ذاته تستأنف أيضاً فرقة مسرح الطليعة برئاسة المخرج عادل حسان العرض المسرحي «خلطه شبرا» «خلطة شبرا» هو عرض حكي تدور أحداثه حول حي شبرا

# توقيع «التجريب في مسرح الثقافة الجماهيرية» في بالحديقة الثقافية



عبد الرازق أبو العلا: كتبه من أجل الحفاظ على

الذاكرة المسرحية ورصدت كل التجارب التي عاصرتها

بدأ مناقشته الكتاب بالحديث عن احتفاليات شهر رمضان في السبعينيات، مشيراً إلى عروض فرقة الآلات الشعبية التي أسسها المخرج عبد الرحمن الشافعي والمستمرة حتى اليوم، مؤكداً على أنه يمكننا الحفاظ على التراث من خلال تلك الاحتفاليات التي تؤثر على الأجيال المتعاقبة التي قد يخرج منها الكاتب والمؤلف والمخرج، وكل من يهتم بتلك التجارب الشعبية، وطالب السلاموني بالعودة لجذورنا الشعبية التي عدها أساس الفن الحقيقي، مؤكداً أن الثقافة الجماهيرية هي من قامت بهذا الدور.

تعرض لهذا الموضوع، ومن هنا تأتي أهميته وفرادته، وأكد أبو العلا علي سعادته به واعتبره علامة، ومن أهم كتاباته لأنه يقدم في إطار احترام التاريخ المسرحي خاصة المتعلق بمسرح الثقافة الجماهيرية؛ مسرح الجماهير، ولأنه المسرح الحي، وليس المسرح الميت، أو الميت، الذي سيظل حياً بفضل هذه الجهود التي قدمها المسرحيون وما زالوا يقدمونها .

## أساس الفن الحقيقي

الكاتب المسرحي الكبير محمد أبو العلا السلاموني

أبو العلا السلاموني: الكتاب وثيقة أرجو

أن تحفظها الأجيال وتسير على نهجها

ضمن فعاليات البرنامج الثقافي الذي نظمتها الهيئة العامة لقصور الثقافة خلال شهر رمضان، أقيم في الحديقة الثقافية بالسيدة زينب حفل توقيع ومناقشة كتاب «التجريب في مسرح الثقافة الجماهيرية» للناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا، الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٢١

قدم الحفل الحسيني عمران الكاتب و مدير النشر بالهيئة العامة لقصور الثقافة، وناقش الكتاب الكاتب المسرحي الكبير محمد أبو العلا السلاموني أحمد عبد الرازق أبو العلا مؤلف الكتاب قال:

هذا الكتاب يؤكد على ضرورة الحفاظ على الذاكرة المسرحية في مصر، ففي الخارج عندما تدخل المسرح تحصل علي كتالوج كامل به تاريخ المسرح والعروض التي قدمت فيه، وهذه الكتيبات تعتبر ذاكرة للمسرح، أما في مصر فنحن نهمل هذا المنحى، أو هذا الاتجاه ولا نهتم به، و التجريب في مسرح الثقافة الجماهيرية قائم قبل ان يكون هناك مهرجانا دوليا، عام ١٩٨٨

أضاف : الثقافة الجماهيرية منذ نشأتها تهتم بالتجريب المسرحي، من خلال التجارب التي قدمت فيها، والتي لم يتم تسجيلها وتوثيقها لتكون مرجعا للأجيال القادمة.

وأشار أبو العلا إلى أنه رصد تجارب منذ السبعينات قائلا: كنت حريصا - من خلال المنهج الذي اتبعته في هذا الكتاب - علي أن أقدم التجارب التي عاصرتها، وشاهدتها وتابعتها نقديا، وكنت عضوا في لجان تحكيم بعضها مع أصدقاء آخرين، وبعض تلك التجارب قدمتها بنفسني كمشروع فني حين كنت مديرا عاما للمسرح في الثقافة الجماهيرية، مثل مشروع (مسرح الشارع) الذي قدمته عام ٢٠١٢ في ميدان التحرير

تابع : من هنا يصبح الكتاب بجانبه : التطبيقي، والتنظيري مفيدا لكل من يريد التعرف علي تلك التجارب المسرحية، و كاشفا لمنظور أصحابها مثل تجارب التأليف الجماعي لأحمد اسماعيل وبهائي الميرغني، وتجربة مسرحة المكان لحسن الوزير وهشام السلاموني، وتجربة مسرح الأماكن المفتوحة، ومسرح الشارع، ومسرح الفلاحين، والسرايق، والصوتي والحركي . بالإضافة إلى الجانب التطبيقي للعروض التي قدمت تحت هذه المسميات المختلفة، لذلك أعتبر هذا الكتاب بداية لنهتم بتوثيق تجاربنا ولا ينبغي أن نكتفي فقط بتقديم العروض فتذهب جهود المسرحيين هباء.

تابع : هذا الكتاب هو الوحيد في المكتبة المسرحية الذي

إلى تراث المسرح الشعبي، وقد قامت تجربة يسري الجندي على السيرة الشعبية، كما أن التجارب التي كتبها كلها تعتمد على تراث المسرح الشعبي، أما أحمد عبد الرازق أبو العلا فهو من حفظ لنا هذا التراث في كتابه (التجريب في مسرح الثقافة الجماهيرية) حيث وثق كل التجارب، وضمنها كتابه الهام الذي يُعد توثيقاً وتأريخاً وتنظيراً، ويضم حوالي ١٢ شكلاً من أشكال التجريب: الإبداع الجماعي، ومسرح المكان المفتوح، ومسرح الفلاحين، ومسرح الأحياء الشعبية، ومسرح الشارع، ومسرح السرادق، ومسرح الكوكيتيل، ونوادي المسرح، والمسرح الحركي والصوت، ومسرح السامر، ومسرح منف.

أضاف السلاموني: كلها تجارب سجلها هذا الكتاب الذي أرجو أن يكون وثيقة تحفظها الأجيال القادمة حتى تسير على منوالها وتقدم تجاربها الجديدة من خلالها. تابع: فهناك مسرح الإبداع الجماعي الذي بدأه أحمد اسماعيل في شبرا باخوم بتجربة (سهرة ريفية) في مكان مفتوح، تبعه صديقه بهاء الميرغني وقدم إضافة لهذا المسرح فأسس فرقة الطيف والخيال، ومسرح الأماكن المفتوحة، وهو ما كنت أنا شخصياً مسؤولاً عنها في فترة التسعينات ٩٧، ٩٨ وعملنا فيها مهرجانين للمسرح في الأماكن المفتوحة، منها تجربة الدكتور (رضا غالب) «شهورش الكذاب» التي قدمها في ملعب كرة، وهناك تجارب قدمت أمام الهويس في إحدي القري، وأخري في الجرن.

وأضاف السلاموني: في الثمانينات عملنا تجربة في وكالة الغوري وكنا في الأساس معنيين بتقديم المسرح الشعبي، وهو ما رصده الكاتب، ورصد أيضاً تجربة مسرح الفلاحين التي بدأت في القرى عام ٥٨ وهي تجربة مازالت مستمرة، وهي تجارب بها الحس الوطني، ويعد مسرح الشارع اختراعاً شعبياً كمسرح الأراجوز والحاوي والسامر ونحن من قمنا بتقديمه بصورة حديثة من خلال تجريبه مسرح الشارع في ميدان التحرير، التي اشرف عليها الكاتب أحمد عبد الرازق أبو العلا، وكانت قد بدأت من قبل علي أيدي شباب في السويس، واستثمرها أبو العلا وقدمها أثناء أحداث الثورة في ٢٠١٢ وفي ذلك الحين توقعنا أن تحدث فوضى في الميدان، ولكن العكس كان هو الصحيح فالجماهير هم من أمنوا المكان وحافظوا عليه ويرجع الفضل في ذلك لأحمد عبد الرازق الشجاع، الذي أقدم على تقديم التجربه في الوقت الذي كان العديد من مسؤولي الثقافة الجماهيرية متخوفين منها، وسبق تلك التجربة ورشه تدريب وعمل مشروع يسمى مشروع (مسرح الميدان) الذي نتمنى أن يتبناه المسؤولون في المستقبل

واختتم السلاموني بقوله التجريب في مسرح الثقافة الجماهيرية من أساسيات المسرح المصري.

سامية سيد



## التجريب في مسرح الثقافة الجماهيرية من أساسيات المسرح المصري

استناداً إلى المسرح التجريبي، لأننا - يعني هنا مسرح الثقافة الجماهيرية- أساس التجريب في المسرح منذ الخمسينات، حيث المسرح الشعبي، ومسرح الفلاحين، وهي البدايات. وذكر أنه « في فترة الخمسينات والستينات عملنا مسرحاً يسمى (المسرح التجريبي) بمحاولة من الكاتب المسرحي الراحل (يسري الجندي) حين كتب مسرحية «الشمس وصحراء الجليل» وقدمها تحت عنوان المسرح التجريبي، وكنا نستند في تجاربنا

وقدم السلاموني التحية لمؤلف الكتاب، ذكراً أنه استطاع من خلال تجربته في هذا المسرح وأعماله النقدية ومشاهداته أن يسجل تجربة مسرح الثقافة الجماهيرية وأشار إلى قول المؤلف في بداية كتابه ( من الخطأ أن نؤمن بالتجريب ونتبناه لمجرد أن لدينا مهرجاناً للمسرح التجريبي، بل ينبغي أن يكون منطلقنا نابعا من الرغبة الأكيدة في تطوير تجربتنا المسرحية ) تابع السلاموني: فنحن لا نهتم بالتجربة



## عن عرضه «نور الطريق» محمد الخولي: هناك كيمياء فنية بيني وبين عبد الرحيم كمال



المخرج محمد الخولي أحد المخرجين الذين حملوا على عاتقهم تقديم أعمال دينية، قدم مؤخرا على خشبة المسرح القومي عرض «نور الطريق» تأليف السيناريست عبد الرحيم كمال. الخولي مؤلف ومخرج قدير بالمسرح القومي قدم ٥٥ عملا مسرحيا، منها بالبيت الفني: «مصر أرض الأنبياء»، «عبور وانتصار»، «قمر العشاق»، «في مديح المحبة»، «ملك الشحاتين»، «النمر»، «ماكث واللي بعده»، «ثورة الموتى»، «الغرباء لا يشربون القهوة»، «ما أجملنا»، «حورس» كما قدم عروضاً لفرق الهيئة العامة لقصور الثقافة والمسرح الجامعي والقطاع الخاص. شغل عدة مناصب إدارية مهمة، أنشأ إدارة التجهيزات بالبيت الفني للمسرح وعين مدير عام لها، وتم نديه عام ٢٠١١ لقطاع الإنتاج الثقافي لاستحداث إدارة التسويق، عين مشرفاً فنياً على عروض المسرح القومي، كما عين مديراً لمسرح الطلبة عام ٢٠١٥. ورئيساً للإدارة المركزية للمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية. عضو لجنة تحكيم في عدة مهرجانات للثقافة الجماهيرية والفرق المسرحية الحرة.

حوار: رنا رأفت

يكتب عملاً درامياً متكاملًا ومحكم الصنع .

- ما أهم الرسائل التي أردت أن تبعثها للجمهور من خلال عرض «نور الطريق» ؟

بعد عام ٢٠١١ كل ما قدمته من أعمال مسرحية دينية أو وطنية، وبالتحديد بعد ثورة يناير، كلفت نفسي بهذا الأمر بحكم غيرتي على بلدي، عندما لاحظت أيضاً ان معظم الشباب لا يعلم معلومات كثيرة عن تاريخ مصر العريق وكذلك ينساق بعضه إلى الجماعات الدينية المتطرفة التي تستقطب الشباب ممن يفتقدون للثقافة الدينية والوطنية، من هنا قررت أن يكون لي دوراً وأن يكون المسرح الذي اعلم به له دور أيضاً في هذا التوجه، و

ومازلنا مستمرين. ورغم أنه كاتب وسيناريست كبير وله أعمال عديدة للدراما التلفزيونية ولكنه لا يتوانى عن كتابة أعمال دينية للمسرح، والعام الماضي قدمت عملاً كتبه الشاعر محمود حسن وهو شاعر كبير وله ثقل قدمنا «مصر أرض الأنبياء» على المسرح القومي الذي حمل على عاتقه تقديم أعمال دينية.

- ما الذي تتميز به كتابات عبد الرحيم كمال ؟

هناك كيمياء فنية كبيرة بيني وبينه، أعماله محكمة ولا يستطيع المخرج حذف أي جملة من نصوصه، وذلك يتضح في العرض، فأقوم بتفسير جملة عن طريق أغاني تتفق مع الموقف أو اعبر عنها بمشاهد الفيديو في خلفية العرض، وهي أهم ميزه له فهو

«عبور وانتصار» أقرب التجارب إلى قلبي

- ترتبط العروض الدينية دائماً بالمناسبات.. لماذا نعانى من نقص في الأعمال الدينية على مستوى الدراما التلفزيونية والمسرح ؟

الأمر يعد تقصيراً من الأجهزة المعنية بتثقيف المواطن ثقافة دينية وفيما مضى في فترة السبعينيات والثمانينات كان التلفزيون يهتم بإنتاج المسلسلات الدينية منها «القضاء في الإسلام»، «محمد رسول الله»، «على هامش السيرة» ويقدم المسرح عروضاً دينية، وبداية من الألفية الجديدة سيطرت المادة على كل شيء وامتنع التلفزيون عن تقديم أعمال دينية خاصة أنها لا تجلب إعلانات، والدولة توقفت أيضاً كما أغلقت شركة «صوت القاهرة» والأمر ينطبق أيضاً على وزارة الثقافة. وأنا أدرك ضرورة أن يكون للمسرح دور في تقديم الأعمال الدينية، ومنذ سبع سنوات اتجهت لتقديمها وقمت بعمل «ثنائية فنية» مع الكاتب الكبير عبد الرحيم كمال وقدمنا عام ٢٠١٦ «في مديح المحبة» و«قمر العشاق»

## اتبعت إلى تقديم الأعمال الدينية منذ ٧ سنوات

أي عمل شعري مكسب كبير، فلهذه تطلقه في أداء اللغة العربية الفصحى، أما الفنان بهاء ثروت فهو عضو المسرح القومي وعندما قرأت شخصية الملحد وجدته الأنسب لتقدمها .

العروض التي قدمتها في الثقافة الجماهيرية منذ عام ٢٠١٢ كانت في الاتجاه ذاته، فعندما قدمت «الزير سالم» قدمتها برؤية وطنية وكذلك في عام ٢٠١٥ عندما قدمت عرض «عريس بنت السلطان» أسقطت على حكم الإخوان وقدمت عرض «عبور وانتصار» الذي استمر تقديمه خمس سنوات وهو عمل شديد الوطنية حقق نجاحا جماهيريا ومردودا جيدا. رأيت بعد ثورة يناير أن هناك ضرورة لتنمية الروح الوطنية لدى الشباب وقدمت في القطاع الخاص عرض «مصر الحضارة» الذي أبرزت من خلاله أن مصر هي بلد الحضارة من صدرت العلوم والفنون للعالم.

### - ما الرؤية التي أردت أن تبرزها خلال عرض «نور الطريق»؟

لدينا ثلاث شخصيات وهم «التائبة» و«الملحد» و«المجذوب» ثلاثة أطياف مختلفة، فالتائبة ترتكب المعاصي ولكنها تبحث عن طريق التوبة، والملحد يبحث عن طريق ليتحول إلى شخص مؤمن، والمجذوب شخص زهد الحياة وأصبح في ملكوت الله وكل شخص منهم يحاول الوصول إلى الطريق، الذي أطلقنا عليه «نور الطريق»، تصل إليه شخصيات العرض وقد أثرت كلمات التائبة والمجذوب على الملحد وجعلته يتغير ويشهد أن الدين حق، وقد استعنت بشاشة كبيرة كخلفية تعرض صوراً للطبيعة لها دلالات مع بعض الأغاني الدينية، وعندما نقوم بربط المونولوج الذي يقوله الممثل بالإنشاد الديني مباشرة سنجد ان هناك علاقة تكتمل بالفيديوهات التي أقدمها على المسرح والإضاءة التي لها دور كبير في العرض حيث تدخل المتفرج في الأجواء .

### - ماذا عن العلاقة بممثلي العرض الفنانة فردوس عبد الحميد والضمان بهاء ثروت وخالد الذهبي؟

سبق وأن قدمت تجربة مسرحية مع الفنانة فردوس عبد الحميد عام ٩٩ وبعد انتهاء البروفات رشحتها لتقديم فيلم سينمائي ولم تستكملته وقدمته الفنانة ماجدة الخطيب وعندما قرأت نص «نور الطريق» كان أول ما تبادر إلى ذهني أن تقدم الفنانة فردوس عبد الحميد شخصية «التائبة» وبالفعل قدمتها بشكل رائع ونالت إعجاب الجمهور، الفنان خالد الذهبي أستاذ في الإلقاء ووجوده في

### - لماذا نعانى من ندرة المسرحيات الشعرية في الفترة الحالية؟

المسرح الشعري أصبح من الصعب تقديمه لسببين: الأول أن الممثل الذي يجيد اللغة العربية وصحة مخارج الألفاظ والإلقاء أصبح عمله نادرة، والسبب الثاني لم يعد لدينا كتابا للمسرح الشعري يوازن نجيب سرور وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشراقوي، وكان هناك تجربة هامة للمخرج الراحل جلال الشراقوي في المسرح الشعري حاول تقديمها على مدار خمس سنوات ولكنها لم تخرج للنور .

**- ما أبرز صعوبات تجربة عرض «نور الطريق»؟**  
لم أواجه أي معوقات أو صعوبات بسبب خبرتي في الإدارة، خاصة أني أنتقى فريق العمل بعناية شديدة وأحتوى جميع المشكلات الخاصة بفريق العمل، لذلك لا تواجهني صعوبات، فهناك تفاهم وتناغم كبير بيني وبين الممثلين والمساعدين وجميع عناصر العمل، فالمشكلات الفنية المستول عنها المخرج أما المشكلات الإدارية تخص إدارة الفرقة أو المسرح .

### - هل هناك اتجاه لمد عرض «نور الطريق» لمواسم جديدة؟

الأمر وارد بشكل كبير، خاصة أنه عرض مكتمل العناصر ولكن لازال العرض يقدم على خشبة المسرح القومي وتنمى عقب انتهاء لياليه أن نقوم بعمل جولات بالمحافظات.

### - تعدد من أكثر المخرجين الذين تجولت عروضهم في عدد كبير من المحافظات لماذا؟

في عام ٢٠٠٧ قدمت مسرحية «النمر» إنتاج المسرح الكوميدي واستمر العرض لمدة اربع سنوات وحقق نجاحا جماهيريا كبيرا وكان بطولة الفنان محمد نجم ومظهر أبو النجا والفنانة حنان

## فردوس عبد الحميد أول من خطر بذهني عندما قرأت النص



شوقي ومن خلال هذه التجربة وجدت أن جمهور الأقاليم متشوق ومتعطش للمسرح، وأتذكر أن سعر التذكرة كان ٢٠ جنيها وحققنا أعلى إيرادات وصلت إلى ٢ مليون جنيه، كانت هذه التجربة من أسباب اهتمامي بتقديم عروضي في محافظات مصر المختلفة.

### - حدثنا عن تجربة «عبور وانتصار» التي استمر تقديمها لمدة خمس سنوات؟

«عبور وانتصار» إنتاج عام ٢٠١٨ تم افتتاحه نوفمبر ٢٠١٧ على مسرح بريم التونسي، ثم قدمناه في ٢٠١٨ في متروبول وتجول العرض فقدم في مسرح نقابة الصحفيين ومسرح الشباب والرياضة ومسرح السلام ثم عاد مرة أخرى إلى الإسكندرية وقام بعمل جولات في عدة محافظات منها الإسماعيلية ودمنهور، وتعد تجربة «عبور وانتصار» من اقرب التجارب إلى قلبي من بين الخمس والخمسين مسرحية التي قدمتها، وكان هذا العرض سببا في تعديل أفكار كثير من الجماهير، أحدهم شاهد العرض ٣٥ مرة، وهناك عديد من الذكريات حول هذا العرض لما يحويه من روح وطنية عالية، وقد أشاد د. اشرف ذكي بالعرض، كل الأحداث التي قدمت به من الحارة المصرية عشتها بالفعل ورايتها.

### هل اعتمدت فيه على وثائق تخص هذه المرحلة؟

لدى ما يقرب من ١٢٠ مرجعا لكل المعلومات التي طرحها العرض، وقد كتبت المسرحية لتقديمها كمسلسل تلفزيوني، وبرغم جودة المسلسل إلا ان المنتجين رأوا أن تكلفته الإنتاجية عالية والدولة أحق بإنتاجه فالعرض يتحدث عن حرب أكتوبر المجيدة ويحتاج إلى دبابات ومدافع وذخيرة حيه، ولم يكن لدى المخرجين مقدرة مالية لإنتاجه ولكنهم أشادوا به، وهو ما كان الدافع لتقديمه كعرض مسرحي، خاصة اني قمت بمجهود كبير لجمع المادة التاريخية، وقد أرسلت النص إلى سبع جهات أمنية ومنها إدارة الشؤون المعنية بالقوات المسلحة و حصلت منهم على فيديوهات وحصلت على الموافقة على النص، فكل الشكر للقوات المسلحة وتعاون إدارة الشؤون المعنية معي .

### - من الفنانة التي تود التعاون معها في عرض مسرحي؟

الفنانة القديرة وسيدة المسرح العربي سميحة أيوب .

### - شغلت العديد من المناصب الإدارية فأيهما تفضل عملك كضمان أم عملك بالإدارة؟

عندما كنت أجرى اي لقاء تلفزيوني أو صحفي كنت أفضل أن يأتي قبل المسمى الوظيفي كلمة «المخرج» وسيظل طيلة حياتي لقب المخرج محمد الخولي هو الأوحى بالنسبة لي فالفنان يظل فنانا مهما شغل من مناصب .

### - ما مشاريعك المقبلة؟

أحضر لعرض مسرحي بعنوان «سهرة في حي السيدة» من المفترض أن تقدم مسرح البالون بعد العيد مباشرة وأقوم بالتجهيز لمسرحية للقطاع الخاص تقدم في إجازة الصيف بإحدى المحافظات .

«نور الطريق» من إنتاج المسرح القومي التابع للبيت الفني للمسرح برئاسة الفنان إسماعيل مختار تأليف عبد الرحيم كمال إخراج محمد الخولي بطولة الفنانين فردوس عبد الحميد، بهاء ثروت، خالد الذهبي، تصميم ديكور ناصر عبد الحافظ، مادة فيليمية مينا إبراهيم، و فرقة الإنشاد الديني «فراديس».

# ٣٩ عرضا للثقافة الجماهيرية و٩ للبيت الفني

## أبرز حصاد الموسم الرمضاني

حالة من الزخم الفني والثقافي شهدها الموسم الرمضاني هذا العام، شاركت فيها هيئات وقطاعات وزارة الثقافة تحت رعاية وزيرة الثقافة د. إيناس عبد الدايم، حققت إقبالا جماهيريا كبيرا منها الهيئة العامة لقصور الثقافة، البيت الفني للمسرح، البيت الفني للشعبية والاستعراضية، البيت الفني للمسرح، الهيئة العامة للكتاب، قطاع شؤون الإنتاج الثقافي، المركز القومي لثقافة الطفل.. من خلال هذه المساحة قمنا برصد سريع لعدد من هذه الفعاليات الفنية والثقافية

رنا رأفت



### فرق مسرح الثقافة الجماهيرية

فيما قدمت فرق الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة المخرج هشام عطوه في شهر رمضان الكريم ٣٩ عرضا مسرحيا في ٦ أقاليم وهي إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد، غرب ووسط الدلتا، وشرق الدلتا، وسط الصعيد، جنوب الصعيد، وإقليم القناة وسيناء من إنتاج الإدارة العامة للمسرح بقيادة المهندس محمد جابر التابعة للإدارة المركزية للشؤون الفنية برئاسة الفنان احمد الشافعي، قدم إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد ١٣ عرضا وهي: فرقة قصر ثقافة مصر الجديدة العرض المسرحي « ألف واو ميم » تأليف مصطفى سعد إخراج باسم بطرس، قصر ثقافة الجيزة قدم عرض الأحدث إعداد أحمد آدم إخراج محمد العشري، قصر ثقافة الريحاني قدم عرض «المتخصص» تأليف سامح عثمان إخراج على عثمان، فرقة البدرشين قدمت عرض « الحضيض » تأليف مكسكيم جوركي إخراج احمد شوقي، فرقة طامية عرض « ألف ليلة وليلة » تأليف أحمد سمير إخراج محمود عبد المعطي، فرقة صلاح حامد عرض «المهرج تيل » تأليف جريجوري جروين إخراج احمد السلاموني، فرقة بنى سويف القومية عرض « قصة حياة » تأليف ماكس

عباس، فرقة أبو المطامير عرض «آخر المطاف » تأليف مؤمن عبده إخراج محمد إسحق، بينما قدم إقليم شرق الدلتا أربعة عروض لفرقة هواة المنصورة عرض «المنتحر » تأليف نيكولاى إردمان إخراج ذكى ثروت، فرقة فلاحين المنصورة عرض «بير السقايا » عن ماكثب إعداد حسام عبد العزيز إخراج على سعد، فرقة كفر سعد عرض «الحياة حلم » تأليف كالدرون دي لارباكا إخراج محمد المنسى، فرقة قصر الزقازيق عرض «في المصيده عن رواية المفتش » تأليف انطون شاقير إخراج احمد سعيد، بينما قدم إقليم وسط الصعيد ثلاثة عروض لفرقة مغاغة عرض «مستورة » تأليف محمد سيد عمار إخراج محمد جمعه، فرقة الخارجة عرض «زحف النخيل » تأليف حسام عبد العزيز إخراج حسن رفقى، فرقة منفلوط عرض « مآذن تلفظها الأندلس » تأليف أحمد سمير إخراج احمد عبد العظيم، بينما قدم إقليم وسط الصعيد ٨ عروض مسرحية، لفرقة قوص عرض «عشرة بلدى تأليف إبراهيم الحسيني إخراج عادل العدوى، فرقة فرشوط عرض «قول يا مغنواقي » تأليف بكرى عبد الحميد إخراج عربى الجندى، فرقة نجع حمادي عرض «عيون بهية » تأليف بكرى عبد الحميد إخراج نبيل مكرم، فرقة دشنا عرض «قلب الجيل» تأليف

فريش إخراج السعيد منسى، فرقة قصر بنى سويف عرض «أحداث خاصة غير معلنة » تأليف محمد السورى إخراج أسامة محمود، فرقة قصر ثقافة الجيزة عرض «كونكان » تأليف أحمد الأباصيرى إخراج عمرو حسان، فرقة قصر ثقافة الجيزة عرض فتاة الأقنعة تأليف وإخراج محمد عبد الوارث، فرقة سنورس «عرض أوديب وشقيقة » تأليف أحمد الأبلج إخراج احمد عبد الباسط، فرقة مكتبة الفيوم عرض «ماريونت » تأليف صفاء البيلى إخراج راندا شريف، فرقة أبو ضيف عرض أنتيجون تأليف جان أنوى إخراج أشرف فتحى، وفي إقليم غرب ووسط الدلتا قدم ٧ عروض مسرحية وهم : قومية الغربية عرض «حتى لا يغيب القمر » تأليف عبد القادر إبراهيم إخراج السيد فجل مخرج منفذ سامى فره، فرقة غزل المحلة عرض « اغتصاب » تأليف سعد الله ونوس إخراج عبد الرحمن سالم، فرقة وأدى النطرون عرض «حدث ذات مساء » عماد عامر إخراج شنوده فتحى، فرقة الدلنجات عرض «أسطورة » تأليف وإخراج هيثم عباد، فرقة قصر ثقافة السادات عرض «يعزيز عيني » تأليف طارق عمار إخراج محمد جمال سليمان، فرقة قصر ثقافة القبارى عرض «صاحيه ونعسان » تأليف ملحه عبد الله إخراج شريف

وهو عدد كبير و من العروض التي قدمت «حلاوة حب» تأليف وأشعار وإخراج محمد إبراهيم، خلطة شبرا» على مسرح الطليعة تأليف وأشعار يسرى حسان وإخراج محمد سليم، الليلة الكبيرة، نور الطريق تأليف عبد الرحيم كمال وإخراج محمد الخولى، أمسية «فتح مكة» على خشبة مسرح مترو بول، عرض «مش إلكترا» ضمن مبادرة المخرج المحترف بفرقة مسرح الشباب تأليف وإخراج محمد عبد المولى، عرض «كنت هنا من قبل» إنتاج ورشة إخراج «ابدأ حلمك» تأليف جى بي بريسلى إخراج انس النيلى.

### بين الفني والثقافي

رئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية الشاعر مسعود شومان قال عن البرنامج الخاص بالهيئة العامة لقصور الثقافة: قدمنا نشاطا يجمع بين الفني والثقافي للبسطاء بحي السيدة زينب عن طريق عرض كتاب واستضافة مفكر وتقديم أمسيات شعرية و ندوات تثقيفية متنوعة كما تعاوننا مع وزارة الأوقاف، و شمل البرنامج عدة فقرات منها عرض «السيرة الهلالية» وحفل توقيع لأحد كبار الكتاب بحضور ناقد وكذلك تضمن البرنامج الرمضاني «واحة الشعراء» الذي يستضيف اثنين من الشعراء من كل إقليم يصاحبهم مغنى، كذلك تضمن البرنامج «عطر الأحباب الراحلين» كما ضم البرنامج عروضاً مسرحية لفرق المسرح من كل أقاليم مصر وفرق الفنون الشعبية وورش لذوى الاحتياجات الخاصة والموهوبين وهو موسم يعد موسم غير مسبوق .

### عاصمة الثقافة الإسلامية

فيما قال الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف رئيس المركز القومي لثقافة الطفل: بما أن القاهرة عاصمة الثقافة لدول العالم الإسلامي فقد قررت معالي وزيرة الثقافة د. إيناس عبد الدايم بدء الاحتفال بذلك في شهر رمضان وهو ما أعطى زخماً كبيراً لهذا العام، كل الجهات قامت بالتجهيز لبرنامج يخصص شهر رمضان وآخر يخص احتفال القاهرة عاصمة الثقافة الإسلامية وتم تحديد عدة جهات مسئولة عن هذا الأمر: الهيئة العامة لقصور الثقافة وقطاع شئون الإنتاج الثقافي والهيئة العامة للكتاب ومعرض فيصل الإسلامي، و المركز القومي لثقافة الطفل التابع للمجلس الأعلى للثقافة وكان الافتتاح يوم ١٢ رمضان وقد تم عمل برنامج المركز على خطتين، الأولى تم التجهيز لها منذ شهور وتشمل عدة فعاليات منها مسابقة القاهرة في عيون أطفال دول العالم الإسلامي وتم الإعلان عن المسابقة بالتعاون مع العلاقات الثقافية الخارجية وكذلك تم الإعلان عنها في البلاد الإسلامية، ثم بدأ التحكيم وإعلان النتائج والتواصل مع السفارات عن طريق الخارجية المصرية، و تم الإعداد للفعالية الثانية وهي «أطفال العالم الإسلامي في رحاب القاهرة» بمشاركة عدد من الأطفال الفائزين من دول إسلامية قدموا فعاليات وأنشطة تعبر عنهم في معرض أقيم في حديقة الثقافة، وشاركت الهند وبنجلادش والأردن وفلسطين



## مسؤولو قطاعات وهيئات وزارة الثقافة: وزيرة الثقافة أعطت

### إشارة البدء للاحتفال بالقاهرة عاصمة للثقافة الإسلامية

تأليف فيكتور هوجو إخراج محمد حامد، الفرقة الإقليمية ببورسعيد عرض «القفص» تأليف ماريو فيروني إخراج حسن عز الدين، فرقة بور فؤاد عرض «حزام ناسف» تأليف السيد فهيم إخراج محمد حسن.

### البيت الفني للمسرح

فيما قال رئيس البيت الفني للمسرح الفنان إسماعيل مختار : شارك البيت هذا العام ضمن فعاليات القاهرة عاصمة العالم الإسلامي و تضمن برنامج عروضنا في رمضان تسعة عروض مسرحية قدمت ما بين القاهرة والإسكندرية،

على عثمان إخراج محمد المعتصم، فرقة أسوان عرض «المرقمون» تأليف إلياس كاننى إخراج خالد عطا الله، فرقة حسن فتحي عرض «عشوش في زمن الفاشوش» تأليف إبراهيم الحسينى إخراج يسرى السيد، فرقة قنا عرض التوهه تأليف أشرف عترى إخراج احمد حسين، فرقة العقاد عرض «المصححة» إخراج احمد سمير إخراج إيهاب زكريا،

وقدم إقليم القناة وسيناء أربعة عروض مسرحية لفرقة التل الكبير عرض «الحافلة» تأليف ستان سلاف شرايف إخراج أحمد كمال، فرقة الإسماعيلية عرض «البؤساء»



## برنامج «هل هلاك» حقق مبدأ العدالة الثقافية



وفرقه أنغام الشباب، كما قدمنا عرض «سندباد» على مسرح البالون إخراج شادي الدالي وعرض «رمضان جانا» إخراج صلاح لبيب وعرض «عاشق ومداح» للفنان أحمد الكحلاوي الذي قام بعدة جولات كان آخرها في محافظة المنوفية .

### العدالة الثقافية وإتاحة الفرص

كما نظم قطاع شؤون الإنتاج الثقافي برئاسة المخرج خالد جلال النسخة السادسة من برنامجه «هل هلالك» بساحة مركز الهناجر للفنون، وقدمه مجانا تحقيقا لمبدأ العدالة الثقافية وإتاحة الفرص لأكثر عدد ممكن من الجمهور للاستمتاع بال فقرات الفنية والثقافية التي يقدمها القطاع، حيث قدم خلال برنامج «هل هلالك» مجموعة من الفقرات الفنية والمسرحية ومنها «الليلة الكبيرة» إنتاج البيت الفني للمسرح كما شارك البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية بمجموعة متنوعة من الفقرات للسيرك القومي وقدمت فرقة رضا روائع رائد استعراضات الفن الشعبي المبدع محمود رضا، كذلك قدم ضمن البرنامج فقرات لفرقة أنغام الشباب، وأقيم معرض وثائقي بالتعاون مع الهيئة العامة لدار الكتاب والوثائق القومية برئاسة الدكتورة نيفين محمد وذلك ضمن فعاليات وزارة الثقافة للاحتفال بالقاهرة عاصمة الثقافة الإسلامية، كما قدمت مجموعة من الفقرات الغنائية لفرقة «طلبة الست»، «الحرملك» وفرقة مؤسسة رتيبة الحفني لذوي الاحتياجات الخاصة بالإضافة الى مجموعة من الأمسيات الشعرية قدمها الشاعر محمد بهجت، كمار شاركت الفرقة الموسيقية للمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية بقيادة المايسترو تامر غنيم بحفل ختام برنامج «هل هلالك»

### معرض فيصل فى نسخته العاشرة

رئيس الإدارة المركزية لشئون المعارض إسلام بيومي تحدث عن أهم فعاليات معرض فيصل للكتاب الذي أقامته الهيئة العامة للكتاب برئاسة الدكتور هيثم الحاج على فقال: المميز هذا العام في معرض فيصل انه يقام ضمن احتفالات وزارة الثقافة باختيار القاهرة عاصمة للثقافة الإسلامية وبطبيعة الحال صاحب المعرض مجموعة من الفقرات الفنية والمسرحية فشارك فرقة الشمس لذوي الاحتياجات الخاصة بعرض «زار وحيد» ضمن ورشة الحكى وكانت هناك تجربة للتعاون مع وزارة الأوقاف في أربع ندوات دينية ضمن النشاط الثقافي، وإيماننا منا بضرورة التطوير وتقديم تجارب تحقق نجاحا كبيرا قمنا بنقل تجربة تكنولوجية غير مسبوقه، باستخدام تقنية نظارات «الثرى دي» التي يرتديها الأطفال ويستمتعون بها بالقصص المختلفة والشيقة وقد قدمت فرقة الهيئة العامة لقصور الثقافة و صندوق التنمية الثقافية وقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية مجموعة من الفقرات الفنية والمسرحية بذلك شهدت هذه النسخة تطورا كبير وملحوظا ..



الحدث والتفاعل الرائع مع كل الفعاليات الفنية والثقافية حيث كانت كل الفعاليات تقام بشكل متوازي في توقيت واحد، فقرات تقدم على مسرح الصغير والكبير والركن الثقافي الذى يقدم بعض من شعراء السيرة وأيضا أمسيات شعرية، وبلغ عدد المترددين على الحديقة الثقافية للأطفال بالسيدة زينب يوميا من ١٥٠٠ إلى ٢٠٠٠ متفرج، و كمشرف فني على ليالي الدعم الثقافي والفني اقول إن الدعم قد وصل لمستحقه.

### حالة نشاط واسعة

كما قال د.عادل عبده رئيس قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية: قدم البيت مجموعة من العروض و الفقرات الفنية المختلفة احتفالا بالقاهرة عاصمة الثقافة لدول العالم الإسلامي وشارك في فعاليات قطاع شؤون الإنتاج الثقافي الرمضانية «هل هلالك»، وفعاليات المجلس الأعلى للثقافة بالتعاون مع المركز القومي لثقافة الطفل بالحديقة الثقافية بالسيدة زينب، وكذلك فعاليات الهيئة المصرية العامة للكتاب «معرض فيصل»، وشارك في فعاليات الهيئة العامة لقصور الثقافة «المسرح الروماني سور القاهرة الشمالي، فشارك الفرقة القومية للفنون الشعبية بمجموعة من الرقصات، كذلك شاركت فرقة رضا للفنون الشعبية وكذلك السيرك القومي بالعجوزة، وفرقة الإنشاد الديني والفرقة القومية للموسيقى الشعبية

والسودان واليمن وتم عمل كتالوج خاص برسومات الأطفال الفائزين من ١٤ دولة إجمالي ٢٧٥ طفلا بواقع ٤٠ لوحة للأطفال

وأضاف ناصف: كما تم إعداد البرنامج المعتاد بالتعاون مع عدة جهات حيث شارك بالإضافة إلى المركز هيئة قصور الثقافة بعروض فنية وعروض فنون شعبية كما شارك السيرك القومي و ساهم البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية بعرض «رمضان جانا» إخراج صلاح لبيب، و شارك البيت الفني للمسرح بعرضين هما «الليلة الكبيرة»، و «حواديت الأراجوز» وشاركت الهيئة العامة للكتاب مع وزارة الأوقاف في برنامج «حواديت رمضان» الذي ضم عددا من الكتاب والأدباء وكانت الفقرة الثانية عرض «أراجوز وأراجوزنا» تأليف سعيد حجاج إخراج ناصر عبد التواب وقدمنا مجموعة ورش لذوي الاحتياجات ومعارض وعروض فنون شعبية بالإضافة إلى ورش للرسم والتدوير والفخار كما قدمت فرقة كورال سلام بقيادة وائل عوض عدة أوبريتات واغانى، كما شاركت فرقة كذا لون .

### تفاعل رائع

وعن المردود الخاص بأنشطة الحديقة الثقافية بالسيدة زينب قال الفنان ناصر عبد التواب المشرف الفني على ليالي رمضان:الملفت للنظر هو إقبال الأسر على هذا

# هزيمة الإرادة الإنسانية

## في معركة القدر



محمد علام

في نهاية العرض المسرحي «حياة» يقف كورمن العجوز، ممسكاً بالكأس المسمومة، وحيداً مهزوماً بعد أن فشلت كل محاولاته في صياغة حياة أفضل من حياته، حيث اكتشف أنه في كل مرة يحاول فيها تغيير مشهد من حياته الماضية؛ كان يفسد مشهداً آخر. فهو لكي يحتفظ بعلاقته مع هيلين؛ يهجر والدته المريضة في المستشفى ولا يراها للمرة الأخيرة. ويتزوج من امرأة لا يحبها بدون سبب وجيه؛ فتشعر بذلك وتنتحر وهكذا يفقدها، ويفقد علاقته مع ابنه الذي يزدريه ويكرهه كما كان يقسو على أبيه ويكرهه أيضاً. ويحاول بكل الطرق أن تنجح علاقته مع أنطوانيتا التي هجر في سبيلها فرصة تعيينه مديراً للكلية، وسرعان ما تنتهي قصة كورمن بمأساة كبيرة في كل مرة يحاول فيها تعديل النهاية.

### كيف يتخلص الإنسان المعاصر من قيوده؟

يبدأ عرض «حياة» من إخراج السعيد منسي؛ بنقاش بين كورمن العجوز والملقن المسرحي حول إمكانية تغيير مشهد الانتحار في نهاية المسرحية التي يتم تقديمها للجمهور كل ليلة عن حياته، لكن الملقن يؤكد له أن المسألة ليست بسيطة، ويحذره أن أي تدخل اعتباطي سيتسبب في خلل درامي، ولذلك فإن تغيير مشهد النهاية سيستلزم تغيير بعض المشاهد الأخرى في حياة كورمن الصغير.

يمثل كورمن العجوز والملقن طرفي نقبض، فالأول مقتنع تماماً بحرية الإرادة الإنسانية، وقدرته على صياغة الماضي والحاضر كيفما يشاء، أما الملقن فيرى أن الإرادة الإنسانية محدودة بقيود في الماضي لا يمكن التخلص منها بشكل كامل، ومع ذلك يؤكد الملقن لكورمن العجوز أنه حر في أن يصوغ مشاهد حياة كورمن الصغير كيفما يشاء. وهكذا فإن من ينكر حرية الإرادة يعتقد بوجودها في واقع الأمر، وإلا لما تكبد عناء المحاججة عن عدم وجودها، إلا لو قال إنه أيضاً مجبر على فعل ذلك! ويتم طرح حياة السيد كورمن باعتبارها مجرد نص درامي يمكن التعديل عليه والتدخل فيه. وهذه واحدة من الثيمات الرئيسية التي ينهض عليها عرض «حياة».

حيث الماضي أو التاريخ شكل من أشكال المسرح، يعاد ترتيب أحداثه بشكل انتقائي، فيصبح اللعب المسرحي بنية أساسية لتشكيل/ تخييل تاريخ بديل.

### تخييل الواقع أم واقعية الخيال؟

يمزج عرض «حياة» بين الواقعية والتعبيرية، والرمزية، وهو إعداد السعيد منسي عن نص «سيرة حياة»، للكاتب السويسري ماكس فريش، ورغم أن الإعداد الدرامي طور بعض السياقات الدرامية، إلا أن السياق الرئيسي ظل كما هو، وهو أن الإنسان مهما حاول التحكم في حياته، فإن جزءاً منه خارج على سيطرته. حتى تغيير مسمى الشخصية الرئيسية لتصبح الملقن بدلا من أمين السجل؛ لم يقدم جديداً، حيث ظل الملقن محتفظاً بماهية أمين السجل العليم بالأحداث، والقادر على الحذف والإضافة، ويمثل الإرادة العليا على إرادة كورمن العجوز، وهو ما يتناقى مع الصورة التقليدية

للملقن المسرحي. تنهض الدراما بالأساس على تخييل الدراما أو «الميتافيكشن»، فنجد الملقن يستعرض الحدث، ويتدخل فيه، ويعلق عليه، ثم يطعن في مصداقيته، ويستبدله بحدث آخر، ثم يتدخل فيه ويعلق عليه، ويطعن في مصداقيته، وهكذا. ويتحقق مفهوم «الميتافيكشن» بالخلط بين العالمين: الواقعي والمثالي، دون إمكانية فصلهما أو التمييز بينهما. فما يتم عرضه على خشبة المسرح على أنه مجرد عرض مسرحي/ خيال؛ هو أيضاً واقع كورمن/ حياته التي يحاول تذكرها طوال الوقت، وبالتالي لا توجد حقيقة نهائية، لأنه ببساطة لا يوجد عرض مسرحي نهائي، لأن كل ما يتعرض له المشاهد على أنه حقيقة؛ إنما مجرد تصورات لانتهائية لما يمكن أن تكون عليه الحقيقية. وتلقت الدراما انتباه المشاهد بوعي كامل إلى تكوينها



### الشخصيات تدرك أنها تشارك في مسرحية.

عندما يقدم الملقن لكورمن العجوز فرصة الاختيار بين المشاهد التي يريد عرضها من حياته؛ يتم تقديم الممثلين على أنهم شخصيات من حياته، مثل: أنطوانيتا، وروتس، وغيرهما. وهكذا يتم استخدام تقنيات التوقيف، والسلوموشن، والفلاش باك، ما يؤكد أننا أمام بروفة مسرحية لم تنته بعد، ويتدخل كورمن والملقن في بعض الأحيان لتبديل أكسسوار إحدى الشخصيات، أو تعديل وضع الممثل الجسدي على المسرح، أو إلغاء المشهد ككل. «لو أتيحت الفرصة لأي إنسان أن يختار حياته فدايماً سيخطئ». في نهاية العرض يمسك كورمن العجوز بالكأس المسمومة ويكشف الجمهور أن كل ما شاهدناه مجرد احتمالات لقصة كان يريدنا أن تكتمل ليثبت بها فكرته حول الحياة المثالية. وهكذا تختلط قصة كورمن التي هي نص المسرحية في يد الملقن، مع القصة التي يحاول أن يرتجلها عن نفسه. وعندما يعطي الملقن الكأس إلى

المسمومة، ويقول: «الأفضل أن نحيا حياتنا كما هي». وينتهي العرض بعد ما تم توريث كل مشاهد في مأساة كورمن بين حرية الاختيار، والاستسلام للقدر.

### ظهور المؤلف كشخصية مشاركة.

منذ قرر الملقن وكورمن العجوز تغيير النص الدرامي؛ صار كل منهما مؤلفاً اعتبارياً للمشاهد التي يتم تجسيدها على خشبة المسرح، كورمن باعتباره الإرادة الحرة أو الرغبة في صياغة حياة مثالية، والملقن باعتباره القدر أو الثوابت الدرامية التي ينبغي حمايتها حتى لا يختل بناء النص. ويعترض كورمن العجوز في كل مرة على الإحباطات التي تصاحب المشاهد التي يتم تجسيدها في العرض من حياته، ويطالب بإعادتها دوماً، فهو مصر على تخليص نفسه من كل ذنب ناجم عن الخيارات السيئة التي اتخذها، إنه مقتنع أنه إذا ذهب بعيداً بما يكفي في ماضيه، يمكنه إعادة كتابة قصته لتبدو مثالية تماماً.

المصطنع، وتخفت وتيرة واقعية اللعب المسرحي، لتثير الأسئلة حول العلاقة بين ما يتصوره كورمن عن نفسه باعتباره الواقع المتخيل، وما هو قائم بالفعل باعتباره الواقع. وهكذا يتم تجسيد الحقيقة واللاحقيقة معا على خشبة المسرح، ما يعبر عن أن الحياة نفسها مجرد نظام مصطنع وسلسلة لا نهائية من الهياكل البنائية، ويضغط بقوة على المتلقي ليحس أن التخيل الدرامي قد يكون هو جوهر الحياة خارج المسرح. وتنهض دراما العرض المسرحي «حياة» على مبادئ رئيسية:

### التدخل في النص بما يزيد بناءه خلقة وتشويشاً.

تخضع حياة كورمن لفحص مسرحي، من خلال الملقن المسؤول عن سير الدراما وحمايتها من العبث. حيث يعطي التوجيهات المسرحية، بتغيير الأدوار، وحذف المشاهد الزائدة. يتدخل كورمن العجوز مع الملقن في تغيير المشاهد أو تعديلها، وأحياناً قد تتعارض تدخلاته مع الملقن ما يزيد المشاهد ارتباكاً وتشوشاً، مثل مشهد والد أنطوانيتا الذي حذفه الملقن لأنه زائد عن الحاجة، أو مشهد الغداء مع فتاة الباليه الذي حذفه كورمن لأن ليس له مزاج للمقابلات الغرامية الآن.

وتحد قيود اللعبة المسرحية من خيارات كورمن الإبداعية لإنشاء سيرة ذاتية جديدة. لأن اللعبة المسرحية تقوم على ما تم تجربته بالفعل، وهو ما لا يستطيع كورمن أن ينفصل عنه تماماً. إن إصرار كورمن على التمسك بأنطوانيتا مدفوع برغبة عشوائية حول تشوه مصيره، ورغم كل الخسارات التي يجنيها مع أنطوانيتا فعندما تقرر المغادرة يتشبث بها، لأنه لا يستطيع تحمل البقاء بدونها، لأن ذلك يعني أنه سيصبح بلا مصير، بلا هوية. إنه مثل سيزيف، الذي يكافح عبثاً مع حبيبته/ الحجر، أو ما يمكن إسقاطه على صورة أنطوانيتا.

### مخاطبة المشاهد مباشرة وتوريثه في الأحداث.

يرمز الملقن للسلطة الأبوية التي تقوم بالحساب وتوقيع العقاب، في آخر مشهد من المسرحية عندما يجذب الملقن العصا من كورمن العجوز ويصرعه إلى الأرض مع كورمن الصغير في ضربة واحدة، ليسقطا تحت قدميه في منتصف المسرح، وسط ركوع كل الممثلين المتحلقين حول الملقن وهو يواجه الجمهور بنبرة تقريرية: «أنت لم تجد تمثيل الدور يا سيد كورمن.. لقد أتيحت لك الفرصة أن تحدث تغييراً جذرياً في دراما حياتك لكنك فشلت». وهكذا يصبح كل مشاهد في الصالة هو كورمن العاجز عن تغيير أي شيء. إنه مشهد يعبر عن لا جدوى الحياة، وعشيتها. وتؤكد نبرة كورمن العجوز في بداية العرض، أنه تعب من التفكير، فالبدء بالتفكير إذعان بالبدء في التهدم، وفي نهاية العرض يمسك العجوز بالكأس



الانشطار يمثل انشطارا في الزمن، ومع هذا الانشطار، يتداخل الماضي مع الحاضر بشكل مربك للغاية، ولدرجة يستعصي معها فصل أحدهما عن الآخر.

يأتي القسم الثالث من المنظر المسرحي، في أعماق منطقة من المسرح، حيث تظهر موتيفة أشبه بشكل خلية النحل، ولكنها مفرغة بشكل يسمح بظهور شخصيات خلالها ترتدي الأقنعة، فتتمثل بذلك لكورمن الكبير بأنها جزء من عامله المسكوت عنه أو الماضي الذي يطارد. وهكذا فإنه هناك دائما حياة وراء حياتنا، كما أن ماضيها بأسره يسهر وراء حاضرها، ويصبح كل مشهد، عبارة عن لوحة منتزعة من الماضي، وليست اكتشافا وليد الآن.

### تحديات الأداء التمثيلي والتعبير الحركي

لا يحكم العرض نمط أداء واحد، وإنما ينطلق الممثلون من أمط متباينة عند تقديم شخصياتهم. قدم كورمن الصغير/ جويد نجم الدين، تحديا مسرحيا في تجسيد مراحل عمرية مختلفة من الطفولة إلى الشباب إلى الكهولة معا في تقاطعات متوالية، متبعا نمط الأداء الواقعي مع مراعاة الاعتبارات الجسمية، والاجتماعية، والنفسية لكل مرحلة، وهو أقرب إلى منهج التفكير المثالي. حيث يعتمد على التجسيد المتكرر لتوضيح عملية تأثر الباعث الداخلي بالباعث الخارجية، ما يشير إلى أن لكل حركة اتبعها الممثل دافعها المنطقي من وجهة نظر الشخصية، بوصفها ذاتا يشف مظهرها الخارجي عن هوية غير قابلة للذوبان، بينما هي في الواقع تفعل ما تريد.

على الجانب الآخر؛ لعب علاء محمد شخصية كورمن العجوز، بالتركيز على الحركة النمطية، والتي ترتكز على البعد الاجتماعي وحده في اتجاه التفكير المادي. وهكذا يختلف نمط الأداء التمثيلي بين شخصيات العرض، لأن الأولى شخصية حية من لحم ودم، أما الثانية فهي مجرد نموذج، أو رمز.

ينطلق الفهم الكيروجرافي من منظور رحلة سيزيف للصعود إلى القمة ثم السقوط مرة أخرى، حيث تتحول كل الشخصيات إلى مجموعة من الصخور، وتشكل جبلا يصعد عليه كورمن الصغير ليلمس السحاب، ثم تتحول نفس هذه الكتلة إلى هاوية يسقط فيها كورمن دون أن ينال شيئا. ونلمس مع مناطق التعبير الحركي، الإهانات والإشارات إلى عثية الحياة، وعدم الجدوى. وعندما يد كورمن يده إلى أنطوانيتا يقيد ابنه من قدميه، وعندما تمد أنطوانيتا يدها إلى كورمن تقيدها هيلين من قدميها، ويتسع الفراغ بينهما كما في لوحة خلق آدم لمايكل أنجلو، كأحد أشكال التعبير عن الانقطاع عن الذات. وقد نجحت تصميمات وليد حسين في جعل الدراما الحركية تعبر أيضا عن تناقضات الحالة الإنسانية: الرغبة والكتب، النجاح والفشل، الحرية والقبود حيث تقدم شخصيات العرض كنتائج هزلية ومأساوية لما تتضمنه حياة الإنسان المعاصر.

الولاء والشعور بالانتماء، الانتماء للأسرة، للنجاح المهني، لتقاليد العائلة، للحب، وحتى الانتماء إلى نفسه يفشل في تحقيقه.

يريد السعيد منسي أن يظهر لنا خواء بطله ومن ثم خواءنا نحن، من خلال تقديم شخصية كورمن في هذه الهيئة المهزومة الضعيفة، إنه الرجل المجرد من كل الملابس الجاهزة التي يرتديها المجتمع تعبيرا عن الخواء المعتاد لوجوده وضميره. إن المشاعر وردود الأفعال التي يسعى إلى إدراكها داخل نفسه (حزنه على موت أمه، حبه لهيلين، أسفه على قتل أنطوانيتا) لا يجدها في نفسه، بل لا يجد سوى المشهد الشبيه تماما بذلك الذي يمكن أن يراه الآخرون في سلوكه.

### جدلية الزمن وحدود إرادة الإنسان

يمثل المنظر المسرحي حاضر كورمن وماضيه، وأحلامه. ويتكون من ثلاثة أقسام، القسم الأول يتضمن العالم الواقعي للمسرحية التي يتم تأديتها على خشبة المسرح، حيث يتحرك خلالها الملقن وكورمن العجوز بشكل مشارك في الأحداث، ويعطيان التوجيهات للممثلين.

يعبر القسم الثاني عن ذاكرة كورمن، والأحداث التي يتم استعادتها خلاله تتقاطع مع الأحداث في المنطقة الأمامية من خشبة المسرح والتي تعبر عن الحاضر أو الواقع. ويتكون من ثلاث بانوهات على التوالي، كل منها على شكل ساعة عملاقة منشطرة إلى نصفين، يحددها شرائط مضيئة حمراء وزرقاء، أشبه بشرايين القلب المفتوح. تنشق تلك البانوهات عن قاعدة من التروس الضخمة، تعبر عن الزمن. وهذه المنطقة يظهر فيها كورمن الصغير وشخصياته، ولا يظهر فيها كورمن العجوز أو الملقن بشكل مشارك في الأحداث.

ورغم أن الديكور يمنع نفسه من وصف الحاضر، ويكتفي برؤية تجريدية للمكان في القسم الأمامي من خشبة المسرح، إلا إنه يصور الماضي في الحاضر، من خلال الطرح التعبيري للساعات المشطورة، حيث هذا

كورمن العجوز يكون قد أدرك الاثنان بأنهما داخل قصة ولا بد أن تنتهي كما هو مكتوب.

### عبث، هزيمة، خواء

يطرح العرض العديد من الأسئلة حول جدوى الحياة، وما هي حدود الإرادة الإنسانية؟ وهل الحياة المثالية مجرد وهم لا وجود له؟ إننا نتورط -نحن المشاهدون- منذ الدقيقة الأولى في لعبة الحزن التشاؤمية التي يطرحها العرض، من خلال حياة كورمن التي تسير دائما في اتجاه خاطئ، وتصبح إرادة كورمن لتغيير هذا الاتجاه مجرد أيدٍ ممتدة تصفع الفراغ، فكل ما تلمسه هذه الإرادة يختفي، وكل ما تتحسسه يتبخر ويهرب، وهكذا يتم التعبير عن إرادة الإنسان المعاصر بأنها مجرد خداع، أو خواء لا وجود لها.

ونلمس مع كورمن، عجزه عن تذكر ما حدث في الماضي، فهو لا يستطيع أن يتذكر أي شيء، بل كل شيء يتلاطم في ذهنه دفعة واحدة: الوقائع، التصورات، والكوابيس. هذا العجوز يبدو بالنسبة إلى نفسه كما لو كان أحد غيره يراه ويتحدث عنه، إنه في الخارج تماما، وهو أكثر ذاتية وإن بدا أقل فكرا وشعورا وصدقا مع نفسه. إن كورمن هو صورة الواقع الإنساني المعاصر عندما نجردها من كل مصطلحات التحليل النفسي والاجتماعي، عندما نتوهم أننا نسيطر عليها بوصف خارجي فقط، خالٍ من كل التأويلات الذاتية.

أما كورمن الصغير فهو شاب تائه أغلب الوقت، متردد أغلب الوقت، قلق، ضائع، متهور، تقلبه الحياة كما تتقلب وريقات الشجر في تيار لا نهائي من الرياح. ولذلك يفقد كل ما كسبه في حياته دون عناء، يفقد والدته التي تتوفى دون أن يراها، يفقد والده الذي يهجره منذ الصغر، يفقد حبيبته، وزوجته، وابنه، ومهنته التي تميز فيها، حتى يصبح على مشارف أن يفقد عقله، «ذلك اللعين» على حد وصف كورمن العجوز له بإشارة من سبابته إلى رأسه. وهكذا يفقد كورمن أدنى درجات



## البقاء لمن يملك سلطة التأثير

# في «هاملت بالمقلوب»



❖ بسنت البغدادي

السياسة والدين والجنس، ثالثاً مقدس يخشى الناس الاقتراب منه لما فيه من إشكاليات لا يتقبلها الجميع، باعتباره كما يعتقدون تهديداً للقيم المجتمعية، وبطبيعة الحال فالواقع الذي نعيشه يثبت خطأ اعتقادهم هذا . أكثر النقاط التي تميزت بها النصوص المسرحية للكاتب الإنجليزي شكسبير إنها تحتوي علي مادة خام للأفكار التي يمكن الاستلهاً منها مهما مر عليها سنوات بل قرون لخلق عمل فني آخر، بجانب أن هذه الأفكار لا تختص بزمن أو مجتمع بعينه فيمكن تطويعها لتناسب أي عصر ومجتمع مما أكسب نصوصه الملمح العالمي الإنساني . فمسرحية هاملت بالمقلوب التي عرضت علي مسرح السلام/المسرح الحديث للمخرج مازن الغرباوي هي استلهاً من النص المسرحي الشهير هاملت أمير الدنمارك المتضمنة من الناحية الحكائية لها: أن هاملت الشاب الذي عاد من إنجلترا بعد وفاة والده أكتشف أن هذه الوفاة ليست وفاة طبيعية كما أشاعوا و إنما هي جريمة قتل من تخطيط أمه و عمه اللذان تزوجا عقب الوفاة بوقت قصير فيسعى للانتقام منهما، وذلك الاكتشاف كان نتيجة ظهور شبح والده المقتول له والذي أخبره بما حدث، بينما هاملت بالمقلوب من تأليف سامح مهران تحكي عن هاملت الذي عاد من إنجلترا عقب وفاة والده ويريد ظاهرياً الأخذ بالثأر لمقتله ولكن في طيات ذلك الانتقام تكمن رغبته في اعتلاء الحكم بدلاً من عمه المتسبب في مقتل والده بالتخطيط مع أمه .

وهنا داخل نص و عرض هاملت بالمقلوب نجد أن رسم شخصية هاملت التي قام بدورها عمرو القاضي اختلف كثيراً عن النص الأصلي فنجدته بالتوازي مع شخصية كلاوديوس التي قام بدورها أيمن الشيوبي يعدان نموذج للحاكم السياسي الذي يعتلي حكمه علي مدار التاريخ شرقاً و غرباً بخلق معادلة يخلط فيها الدين بالجنس يتوسطهم السياسة لخلق نظام حكم يمكنه السيطرة من خلاله علي شؤون الدولة أو المملكة التي ينصب حاكماً أو ملكاً عليها .

فهاملت الذي أدعى الجنون / أدعوه الجنون في طيات رغبته الانتقام سار ضمن هذه المعادلة، حيث بإتقان

أوفيليا «تراوده عن نفسها» بعد أن قدم دليل عفته إلى عمه . وكان هذا المسلك ما أتخذ منه كلاوديوس أيضاً ذريعة لإزاحة هاملت عن الحياة السياسية بعد أن وعده بخلافته سياسياً من خلال العنصر الأكثر وضوحاً للمعالجة المعاصرة للعمل و هو عنصر وسائل التواصل الاجتماعي، حيث تم استخدام سلطة وسائل التواصل الاجتماعي من حيث تأثيرها على المجتمع و الرأي العام من خلال عرض مقاطع لنساء توثق من خلالها كذباً بأن رجال هاملت الحاكم المنتظر يتحرشون بهن ويسلبن شرفهن و ذلك يشكل خطراً علي البلاد فأتخذ ذلك كله المنحى الحقوقي المعني بالمرأة، و كانت تلك خطة وضعها كلاوديوس و

شديد من الناحية الأدائية جعلنا نصدق عزوفه عن الشهوة الجنسية التي تمثلت في مشهد يعد الأجرأ علي مدار العرض وهو قطعة ديكور/أكسسوار علي شكل قدم ذهبية وتحدثت إليه بصوت أنثوي و حركات إيحاءية يئمان عن الإغراء بأنه لا يمكن ألا ينجرف ناحيتها، حتى نكتشف زيف عزوفه هذا في مشهد مواجهته مع أوفيليا حبيبته التي قامت بدورها سمر جابر حيث حاول التقرب منها أولاً وما أن سنحت له الفرصة من ناحية أن يتقرب من عمه كي يكسب ثقته مما يسهل عليه انتقامه منه و من ناحية أخرى الانتقام من أوفيليا بسبب علاقتها الغرامية مع عمه فأخذ من الناحية الجنسية مسلماً يتوافق مع غرضه كما ذكرت أعلاه و راح يوشي كذباً بأن



بالمقلوب «أكون أو لا أكون تلك هي المسألة» فهاملت شكسبير كما ذكرت كان صاحب لا فعل و ذلك ما أثار تساؤله بعدما رأي جنود جيش فورتنبراس يذهبون تجاه أرض لن يجنو منها شئ و لكنهم مستعدين لذهاب أرواحهم تجاه قضية ربما يخسرون بها أرواحهم، بالتوازي مع عزم لايرتس الانتقام ممن قتل والده مهما كلفه الأمر بينما هو يقف عاجزاً و لا يستطيع الانتقام لوالده المقتول، بينما هاملت في هاملت بالمقلوب هو صاحب فعل حقيقي كما ذكرت أعلاه، إذاً هناك فارق جوهري تتضمنه الشخصية في العمليين، فليس كل هاملت أما يكون أو لا يكون .

لعب التأليف على تحويل هام أولاً على مستوى الشخصيات متمثل في جعل بولونيوس راهب بدلاً من وزير لبيان و إيضاح تحالف السلطة السياسية مع الدينية كدرع واحد تجاه مصالحهم و ثانياً على مستوى العلاقات بجعل أوفيليا حبيبة لكلاوديوس كسببية أن لهاملت حق إلانتقام من الجميع و ليس هناك أحد يمكنه أن يقف أمام رغبته و جموحه السلطوي، يضعنا هذا كله بصدد التنافس من خلال اللعبة التي يقوم بها هاملت وكلاوديوس فراح كلاً منهما يلعب على الظهور أمام الرأي العام، فهاملت الذي يسعى زيفاً لتوطيد العلاقة بينه وبين أفراد المجتمع وكلاوديوس الذي يخشى ظاهرياً من بطش الحاكم المنتظر فيحيله للقضاء، وهو ما يشير إلى التنافس بين قوي ليست متضاده أبداً كثنائية الخير والشر علي سبيل المثال بل صراع يتخذ شكل الجانب الواحد من الثنائية .

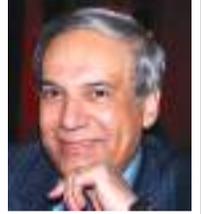
و دراما حركية و موسيقي لطارق مهران بشكل خدم العرض علي مستوي الصورة البصرية و الحالة الشعورية و ما أحدثته من تأثير إيجابي على الجمهور. و إذا ذهبنا إلى ما يشير إليه أسم العرض نجد أنه بالضرورة و بالتبعية يتنافى مع أسم العمل الشكسبيري و ما يتضمنه هاملت من سمات شخصية، فهاملت شكسبير كان متأرجحاً بين الفعل و اللافعل بين الثأر و التراجع نتيجة أحداث و ملابس تخاص النص و رسم شخصيته فيه، بينما هاملت هنا بالمقلوب صاحب فعل من خلال التنقل بين العديد من التحولات في شخصيته الأدائية الظاهرية لنا و ليست الحقيقية، فهو منذ بداية شخص يرغب في السلطة و نجح بإقناعنا أنه أولاً مجنون و زاهد الحياة في مشهد القدم كما ذكرت أعلاه ثم يتبعه مشهد انتقامه من أوفيليا مروراً بمشهد الحاكم الذي يشغله رعاياه ويسهم في تنفيذ الأعمال الخيرية من خلال حوار استعراضي عبر وسائل التواصل الاجتماعي، وصولاً إلى المشهد الذي كشف عن وجهه الحقيقي الطامح في السلطة في مشهد طغى عليه الظلام إلا من الكشافات التي وضعت أسفل وجهه من قبل أصدقائه حيث مكوثه علي الأرض بضحكة تنم عن زيف كل ما عرفناه عنه طوال العرض فانسحبت الأضواء من تحته كاسراً توقع المتلقي بشكل صادم فلا يثنيه شبح والده الذي قام به خالد الصاوي عن التراجع في مسعاه و لا نصح أصدقائه له، وهذا يحيلنا إلى دلالة الجملة الشهيرة عن تلك الشخصية والتي تختلف وفقاً لرسم الشخصية في أعمال أخرى والتي وردت علي لسان القاضي في هاملت

الراهب بولونيوس الذي قام بدوره خالد محمود، الجدير بالذكر هنا في هذا المشهد هو الاستخدامات المتعددة على مستوى الديكور و الإضاءة لدكتور صبحي السيد حيث كان يتم عرض ما يتحدث به الممثلون مسلط ببروجيكتور علي قطع الديكور المثبتة علي خشبة المسرح مما أعطى أولاً إبهار بصري للجمهور من ناحية و من ناحية أخرى الصدى الذي يمكنه الانتشار في كل مكان من خلال هذه الوسائل التي تنتشر علي مقدمة المسرح من قبل الممثلين و وجودهم أيضاً في الخلفية و هو ما يشير إلى الفاعلية التي يمكن أن تحدثها هذه الوسائل من تأثير خارج حدود فضاءها -خارج الفضاء المسرحي-

وهذا العنصر أيضاً تم استخدامه كسببية نعرف من خلالها أن سبب القطيعة بين هاملت وأوفيليا جاءت نتيجة معرفتها من خلالها عن نزواته في إنجلترا في مشهد غلب عليه قدر من المبالغة على مستوى التمثيل الذي راح يتسم بصراخ واستعراض للقدرة الصوتية والأدائية دون التركيز علي التنقل بين العديد من التحولات علي مستوى المشاعر التي من المفترض أن تتخذ موضع الصعود والهبوط والتلوين الصوتي كدلالة علي تغير هذه الحالات، وأيضاً جعل من الكلمات ومخارج الحروف غير واضحة في هذا المشهد وعدد من المشاهد التي أتسمت بصراخ في الأداء الصوتي. وبالعودة إلى الديكور يجدر الإشارة إلى أن العرض استخدم عدد هائل من الديكورات بداخله منها له توظيف درامي واضح و منها لم يكن ذات توظيف حيث تم استعراض القدرة الإخراجية في مزج العناصر المكونة للعرض المسرحي من ديكور و إضاءة و ملابس مروة عودة التي تنوعت بين القديم و المعاصر

## وداعا الشقيقة الرقيقة

## فاطمة مظهر



عمرو دوار

الفنانة القديرة/ فاطمة مظهر والتي رحلت عن عالمنا في هدوء شديد مساء الأربعاء الموافق ٢٧ أبريل الحالي (عام ٢٠٢٢ - الموافق ٢٦ رمضان ١٤٤٣ هـ)، نموذج ومثال مشرف للفنانة المثقفة. وإسمها بالكامل/ فاطمة حافظ مظهر، وهي من مواليد مدينة «القاهرة» في ٢ يونيو عام ١٩٤٣، وجدير بالذكر أنها الأخت الصغرى - غير الشقيقة - للفنان/ أحمد مظهر، والذي عارض بشدة خلال فترة بداياتها الفنية احترافها للفن، ولكنها نجحت بإصرارها واعتمادها على موهبتها في حفر مكانة فنية مميزة لها وبالتالي فقد وفقت أيضا في كسب ثقته بأدوارها الجيدة وسلوكياتها المحترمة مع جميع العاملين بالوسط الفني. ويذكر أنها قد بدأت ممارستها لهواية التمثيل من خلال المسرح الجامعي، حيث تخرجت في قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب، ثم التحقت بعد حصولها على درجة الليسانس بالمعهد «العالي للفنون المسرحية» (بأكاديمية الفنون)، وحصلت على درجة البكالوريوس عام ١٩٧٥ (قسم التمثيل والإخراج)، وذلك ضمن دفعة تعد من الدفعات المتميزة، حيث ضمت عددا من الموهوبين الذين نجحوا في تحقيق النجومية والشهرة بعد ذلك ومن بينهم الفنانين: فاروق الفيشاوي، إبراهيم يسري، محمود مسعود، عماد رشاد، سامي العدل، وجدي العربي، إسماعيل رجائي، عبد الله إسماعيل، والمخرج/ محسن حلمي.

وخلال فترة دراستها بالمعهد أتيحت لها فرصة العمل ببعض العروض الاحترافية التي يقوم بإخراجها أساتذتها بالمعهد، وخاصة في مجال المسرح الذي عملت به وهي مازالت في السنة الأولى، حيث كانت أولى مشاركتها مسرحية «بلدي يا بلدي» لفرقة مسرح الحكيم عام ١٩٦٨ من إخراج/ جلال الشراوي، كذلك شاركت في العام التالي (١٩٦٩) بأول فيلم سينمائي بالنسبة لها وهو فيلم «أسرار البنات» من إخراج/ محمود ذو الفقار، ولكن استطاعت أن تلفت النظر إلى موهبتها وتثبت تألقها الفني بدءا من بدايات سبعينيات القرن الماضي، وذلك عندما شاركت ببطولة مسرحية «العم النبيل» من إخراج/ أحمد زكي بفرقة مسرح الجيب عام ١٩٧٢، وفي نفس العام بفيلم شياطين البحر من إخراج/ حسام الدين مصطفى، ويتضح مما سبق أنها تعد من مجموعة النجمات اللاتي تألقن أو كانت بدايتهن خلال فترة سبعينيات القرن الماضي ومن بينهن: ناهد شريف، نادية الجندي، نبيلة عبيد، ناهد يسري، نبلي، شمس البارودي، سهير رمزي، مديحة كامل، ميرفت أمين، نجلاء فتحي، وإن كانت قد اختارت لها أسلوبا مميزا يتسم بصفة عامة بالالتزام الكبير في اختياره لأدوارها، وعدم الموافقة على تقديم

نخبة من النجوم. ومن بينهم: فردوس عبد الحميد، محمود الجندي، آثار الحكيم، فاروق الفيشاوي، صلاح السعدني، يحيى الفخراني، حسن عابدين، زيزي مصطفى، وكذلك مسلسل «برج الأكاير» من إخراج/ سعيد مرزوق عام ١٩٨٧، وبطولة: ليلى طاهر، حسن عابدين، رجاء حسين، تيسير فهمي، محمد العربي. تجدر الإشارة إلى أن الفنانة المثقفة/ فاطمة مظهر لم ترتبط وظيفيا بعد تخرجها من أكاديمية الفنون بإحدى الفرق المسرحية بمسرح الدولة، حيث تم تعيينها قبل ذلك وبمجرد حصولها على ليسانس الآداب كموجهة بالمسرح المدرسي، وهو العمل الذي عشقته وعملت به طوال مسيرتها الفنية مع بعض زملائها وفي مقدمتهم الفنانين: صلاح منصور، أحمد شوقي، سيد الملاح، وفيق فهمي. فكانت سعيدة جدا بدورها في نشر الوعي المسرحي ورفع مستوى التذوق وصقل موهبة أكبر عدد من التلاميذ.

أي تنازلات فنية، وبالتالي كان عليها أن تضحي بفرصة البطولات السينمائية المطلقة.

شاركت الفنانة/ فاطمة مظهر في عدد كبير من الأعمال السينمائية منذ حقبة السبعينات وحتى التسعينات، ربما كان أشهرها دورها في فيلم «الأحضان الدافئة» حيث جسدت شخصية صديقة البطلة التي قامت بدورها الفنانة/ زبيدة ثروت وشاركتها البطولة الفنانان/ سمير غانم وسمير صبري، وكذلك أدوارها بأفلام: بائعة الحب، الاتحاد النسائي، كما شاركت في بطولة العديد من المسلسلات التلفزيونية، ومن أهمها وأشهرها: مسلسل «القاهرة والناس» من إخراج/ محمد فاضل عام ١٩٧٢، والذي شارك ببطلته كل من الفنانين: عقيلة راتب، محمد توفيق، نور الشريف، نادية رشاد، أشرف عبد الغفور، ومسلسل «أبنائي الأعداء شكرا» من إخراج/ محمد فاضل عام ١٩٧٩، والذي قام ببطلته الفنان عبد المنعم مدبولي بمشاركة

خير مثال وقدوة للفنانة المثقفة التي تدرك جيدا

دورها الاجتماعي في التنمية والارتقاء بالوعي



مسرحية العم النبيل



مسرحية الرهائن

## ساهمت طوال مسيرتها الفنية في تطوير المسرح المدرسي وكذلك العمل النقابي

الفنانة القديرة، ولم توفق في توظيف قدراتها الفنية وخبراتها الكبيرة، ولكنها مع ذلك نجحت منذ حقبة السبعينات وحتى التسعينات في تقديم بعض الشخصيات الدرامية المؤثرة التي أكدت موهبتها بصورة متميزة فحظيت بإعجاب الجمهور وإشادات النقاد. وتضم قائمة الأعمال السينمائية التي شاركت فيها بأداء بعض الأدوار الرئيسية فيما يقرب من عشرة أفلام فقط وهي: أسرار البنات (١٩٦٩)، شياطين البحر (١٩٧٢)، السلم الخلفي، أبناء للبيع (١٩٧٣)، الأحضان الدافئة (١٩٧٤)، بائعة الحب (١٩٧٥)، المنحرفون (١٩٧٦)، بص شوف سكر بتعمل إيه ؟ (١٩٧٧)، الاتحاد النسائي (١٩٨٤)، الأسطى المدير (١٩٨٨).

### ثالثا - مشاركتها بالدراما التلفزيونية:

أتاحت الدراما التلفزيونية للفنانة/ فاطمة مظهر فرصة التألق وإثبات قدراتها الفنية في أداء مجموعة من الشخصيات المتنوعة، فشاركت بأداء عدد كبير من الأدوار الرئيسية والأدوار المساعدة بكثير من المسلسلات والتمثيليات والسهرة التلفزيونية. وكانت آخر إسهاماتها بالدراما التلفزيونية المشاركة ببطولة المسلسل التلفزيوني «الماضي يعود الآن» عام ١٩٩٧، والسهرة التلفزيونية إعتراقات ليلية عام ١٩٩٨. هذا وتضم قائمة مشاركتها بالدراما التلفزيونية المسلسلات التالية: نهاية القصة، قرية الرعب، متاعب مرزوق، خمسة في مصيدة، حساي مع الأيام، فوازيير ثلاثي أضواء المسرح، الفنان والهندسة، أغاني في بحر الأمان، الفتى برهان، حب وكبرياء، مغامرات رجل زي وزيك، القاهرة والناس، برج الأكابر، أم العروسة، الهاربان، ليالي الحصاد، الشاطئ المهجور، إصلاحية جبل الليمون، من أجل ولدي، أبنائي الأعداء شكرا، بين السريات، حديقة الزوجات، ضحى، موعد مع الغائب، عطشان يا صبايا، الماضي يعود الآن، الحب الكبير، أحلام .. كو، الشباب يعود يوما، اللعب في الضائع، أهل الطريق، الطوفان، خلك معي، الطريق إلى القدس، هبة

- «المسرح الحديث»: الرهائن (١٩٨٢).  
- «مسرح الشباب»: جمهورية زفتي (١٩٨٨).  
- «تحت ١٨»: نسمة سلام (١٩٩٣).  
٢- بفرق القطاع الخاص:  
- «المسرح الجديد: نحن لا نحب الكوسة (١٩٧٥).  
وتجدر الإشارة إلى تعاونها من خلال مجموعة المسرحيات السابقة مع نخبة من المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل ومن بينهم الفنانين: جلال الشرفاوي، أحمد زكي، فهمي الخولي، هاني مطاوع، فاروق زكي، حسام عطا.  
**ثانيا - أفلامها السينمائية:**  
للأسف لم تستطع السينما الاستفادة من الموهبة المؤكدة لهذه

وبصفة عامة يمكن تصنيف مجموعة مشاركتها الفنية طبقا لاختلاف طبيعة القنوات الفنية (المسرح، السينما، الدراما التلفزيونية، الإذاعة) مع مراعاة التسلسل التاريخي كما يلي:  
**أولا - مشاركتها المسرحية:**  
شاركت الفنانة/ فاطمة مظهر في بطولة عدد من المسرحيات سواء بمسرح الدولة أو بفرق القطاع الخاص، والتي يمكن تصنيفها مع مراعاة اختلاف الفرق المسرحية والتتابع التاريخي كما يلي:  
١- بفرق مسارح الدولة:  
- «مسرح الحكيم»: بلدي يا بلدي (١٩٦٨).  
- «مسرح الجيب»: العم النبيل (١٩٧٢).



مسرحية نسمة سلام



## جميع إسهاماتها الفنية نماذج مشرفة للفتاة

## المثقفة أو المرأة المصرية الملتزمة بالقيم والعادات

نقابة المهن التمثيلية، فكانت خير مثال للفنان النقابي المتعاون المعطاء والمتفاني بصدق لخدمة زملاءه، وهو بلا شك قدمت بذلك نموذج فريدا ومثاليا ونادرا بخلاف ذلك الذي النموذج المتكرر الذي يسعى لضمان تكرار فوزه في الانتخابات بالحرص على المشاركة في الأفراح وسراقات المآتم مع قيامه باستغلال منصبه وتوظيف علاقاته في الحصول على فرص الترشيح بالأعمال المختلفة!!، لذا أحبها واحترمها الجميع ووفقت بالفعل في تحقيق كثير من الإنجازات على أرض الواقع باستغلال شهرتها ومحبة واحترام المسؤولين لها في تقديم المساعدات لعدد كبير من زملائها، حتى أن العمل النقابي قد شغلها في أحيان كثيرة عن مشاركتها الفنية.

لقد ظلت طوال مسيرتها الفنية محتفظة بروح الهوية الخاصة، وفي تصالح مع ذاتها، لذا فقد اكتفت في فترة مبكرة نسبيا من حياتها بما قدمته من أعمال (مازالت بصمتها موجودة إلى الآن). وبعد تعرضها لعدد من الأزمات الصحية فضلت في النهاية اعتزال الفن بهدوء والتفرغ لرعاية أسرته وللعبادة، وبرغم مرور سنوات طويلة على اعتزالها (ما يقرب من خمسة وعشرين عاما) إلا أنها مع ذلك تظل جزءا غالبا من ذاكرتنا الفنية ورمزا ومودجا مشرفا للفنانة المثقفة الملتزمة بسيرتها العطرة وأعمالها المتميزة. وأخير لا يسعني سوى الدعاء للفنانة القديرة/ فاطمة مظهر برحمة الله ومغفرته جزاء إسهاماتها الفنية الكبيرة بمختلف القنوات الفنية، وأيضا مجال الإدارة والقيادة والتخطيط سواء بالمرح المدرسي أو بالعمل النقابي.



التي يغلفها الخجل، وبأدائها الهادئ الرقيق الذي أهلها لأداء بعض الأدوار الرومانسية، وإن لم يمنحها ذلك من تجسيد بعض الأدوار الأخرى ومن بينها بعض أدوار الشر، ويذكر أن شركة «ديزي» قد وقع اختيارها على الفنانة/ فاطمة مظهر لصوتها المتميز ونبرات صوتها المعبرة ووضوح مخارج ألفاظها وتمكنها في تجسيد الشخصيات الدرامية، وذلك - في إطار منافسة شديدة - لتشارك ببطولة رائعة من أعمالها الكبيرة المترجمة عن طريق الدوبلاج إلى اللغة العربية لأول مرة على الإطلاق بجميع أرجاء الوطن العربي، وذلك خلال فترة منتصف سبعينيات القرن الماضي، وبالتالي يحسب لها مشاركتها بتقديم الأداء الصوتي للأميرة الشهيرة «سنوايت».

ولكن للأسف خلال السنوات الأخيرة اختفت من الساحة الفنية، واتجهت فقط للعمل النقابي من خلال عضوية مجلس

من الله، كنوز لا تضع، الإمام محمد عبده، القضاء في الإسلام (ج ٢٠١). وذلك بالإضافة إلى مجموعة من التمثيليات والسهرات التليفزيونية ومن بينها: وبعد الخريف، قضية بدون متهم، سلام يا أحلام، شيء من الرومانسية، زواج سعيد جدا، آين الأشجار، العودة، المعذبون في الأرض، الخطابات الثلاثة، اللعب في الممنوع، الرهان، الحاج أحمد لا يكذب، إقرافات ليلية،

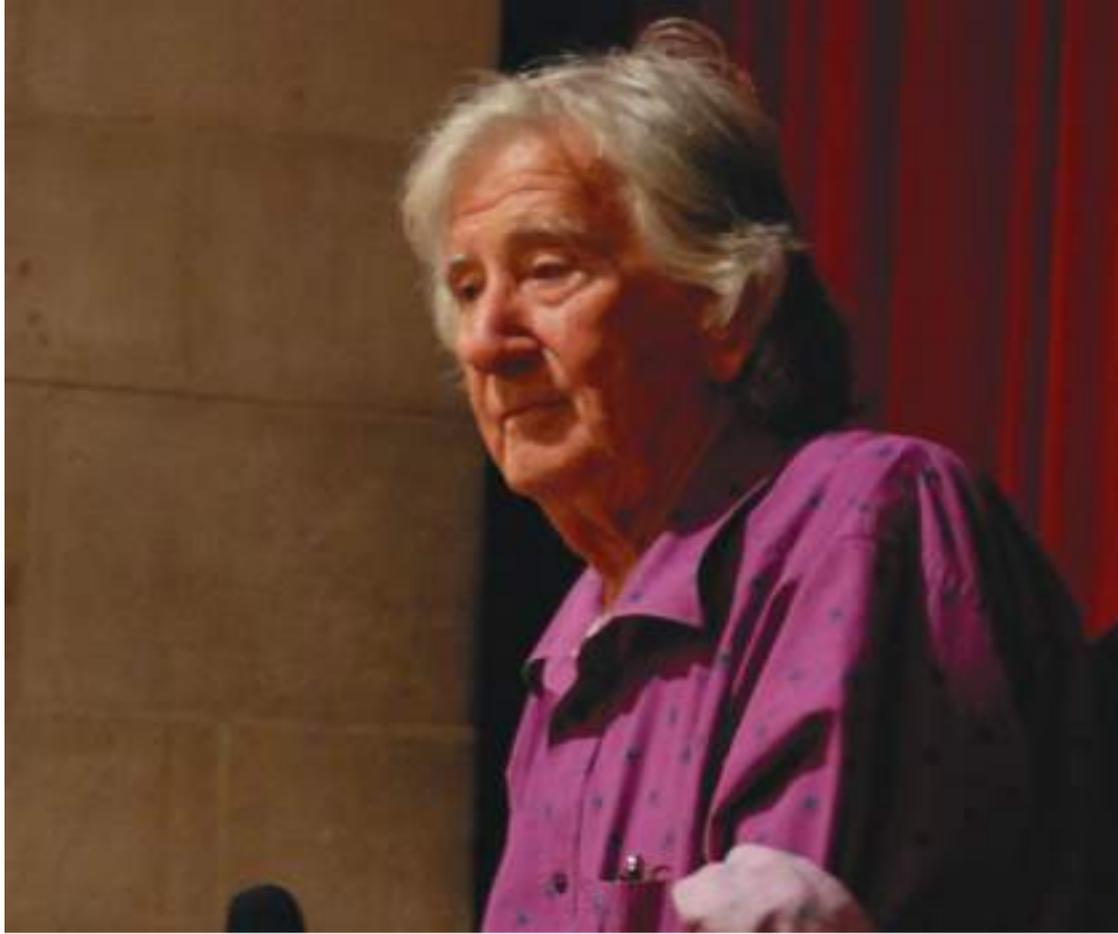
### رابعا - إسهاماتها الإذاعية:

عاشت الفنانة القديرة/ فاطمة مظهر ميكروفون الإذاعة وعشق هو أيضا صوتها المعبر وقدرتها على التمثيل باللغة العربية الفصحى بنفس قدر إجادتها للتمثيل باللهجة العامية، لذ فقد أخلصت للعمل الإذاعي وشاركت بعدد كبير جدا من المسلسلات والسهرات والبرامج الإذاعية التي يصعب حصرها. وتضم قائمة مشاركتها بالدراما الإذاعية المسلسلات التالية: وعاد نور القمر، وكان زواجا سعيدا، واحدة بواحدة، هذا الحب هل يموت، مراتي عاقلة جدا، قلوب من ذهب، فوق الجراح، قارئة الفنجان، عصفير الجبل، عصر الحب، عندما تبكي الشموع، صراع مع الحب، صفقة العمر، عبقرى زمانه، سلام لحضرة الناظر، رحلة في الزمن القديم، حب في دوامة، بنات الأصول، جنون الحب، بنت من الريف، أوراق خاصة لطالبة جامعية، أيام عاصفة، أوراق ضاحكة، الوجه الآخر، أمور، الجدران الدافئة، الشيء، أغرب القضايا، الأم والأرض، التمثال الحي، أحلام في الظهيرة،

وبصفة عامة تميزت الفنانة/ فاطمة مظهر بهلامها المصرية الأصلية التي تشعرك على الفور أنك أمام شقيقتك أو زميلتك بالجامعة، وبوجهها الطفولي البريء وابتسامتها الرقيقة الساحرة

# مسرح المقهورين

## بين النظرية والتطبيق (٣)



مينا ناصف



**د. أحمد سخسوخ: مسرح «أوجست بوال» اقتراب من كوميديا**

**«دي لارتي»، و«بريخت» فهم في مصر بشكل خاطيء!**

مصر والعالم العربي خطأ، نتيجة للتركيز على مرحلة واحدة فقط هي الملحمية. فور انتهاء د. سخسوخ من الحديث وجدتي أسأله: ان كان الأمر هكذا لماذا يهاجم النقاد مسرح «بوال»؟. رد «سخسوخ» في بساطة متناهية: هؤلاء لا هم نقاد ولا علاقة لهم بالنقد، لأن المسرح دائما في حالة تغير وتحرك وتخلي عن قواعده السابقة؛ فلا توجد قوانين أبدية في المسرح، وإلا لما تطور، وبالتالي قوانين المسرح مختلفة من عصر إلى آخر؛ بل لدى الفنان الواحد من فترة إلى أخرى. رأي د. «سخسوخ» ذكرني بتعليق الفنانة عبير علي: «سلفيو» الفن هم السبب وراء رفض مسرح «بوال». ترفض «علي» وجود كتاب مقدس للفن. وسألني: ما هو الهدف الحقيقي لهذا المسرح؟ التنوير أليس كذلك؟! وهو ما يحقق المتعة الإنسانية؛ فمسرح المقهورين مسرح مهم، ولكن المشكلة إننا أصحاب ثقافة لا تعترف سوى بالرأي الواحد ونحن ندعي التعددية، ولكن لا نمارسها؛ فهذا المسرح علاج عملي أو بالحري مصحة عملية لتدريب الأفراد على إعادة قراءة مشاكلهم وكيفية إتخاذهم القرار، وأن يتقبلوا أكثر من حل؛ فجوهر المشكلة يكمن في تعودنا طرح المشاكل

دفعهما- بريخت وبوال- دفعا لإعادة النظر في شكل العملية المسرحية ككل بدء من كتابة النص مروراً بالتمثيل انتهاء بالإخراج، وكأي فن غايته دهشة وجوهرة إدهاش ليحقق المتعة، والتي بالفعل تحققت مع «بريخت»، ولكن البعض يرى انها لم تحقق مع «بوال» والذي رفض من كثيرين، وفي لجة التفكير والبحث والتنقيب قال لي الناقد الكبير د. أحمد سخسوخ: مسرح أوجست بوال مختلف عن مسرح «بريخت»، ولا علاقة له به، فمسرح «بوال» متغير من مرحلة إلى أخرى، فهناك مرحلة كان يعتمد فيها على الارتجال، وكان يقترب فيها من المسرح الارتجالي الذي ينتمي إلى كوميديا «دي لارتي»؛ حيث يطرح سيناريو ويستكمل الممثلون، كأن يذهبون إلى سوبر ماركت، وهناك ممثل وممثلة فقط، يبدأ في الشجار؛ فيتدخل الجمهور، ليشاركه في الحدث، وأسباب هذا المسرح هو نسبة الأمية التي كان عليها الجمهور انذاك، أما مسرح «بريخت» فهو مسرح مغاير ومختلف من مرحلة إلى أخرى؛ فقد بدأ مسرحا تعبيريا، ثم تعليميا، ثم ملحميا، ثم ديالكتيكيا، وكل مرحلة لها خصوصياتها وتكنيكها، وقد فهم «بريخت» في

«المسرح هو شكل من أشكال المعرفة»؛ ليست مجرد مقولة شهيرة للمخرج البرازيلي «أوجست بوال»، ولكنها مثل أغلب مقولاته كاشفة عن رؤيته للمسرح من ناحية وتوجهه الفكري من ناحية أخرى؛ فمسرح المقهورين «مسرح بياني» هكذا قال لي مؤسس فرقة الورشة المخرج الكبير حسن الجريتي. وفي لقاء مع مؤسسة مختبر المسرحيات المخرجة الكبيرة عبر علي قالت لي: مسرح المقهورين مسرح تنموي. ظلت هذه النقاشات عالقة ذهني، وذات يوم قلت للمخرج السوري عمرو أبو سعدة، وبالمناسبة هو من قام بتدريبي على هذا التكنيك المسرحي؛ اعتقد ان هذا التكنيك يفقد فيه الفن لذته ومتعته؛ فيجد الفنان نفسه محاصرا بإطار تعليمي يقدم من خلاله عرضا مسرحيا غارقا في المباشرة. لكنه قال لي: ولما لا تقول ان لذة الفنان تحدث بحدوث التفاعل بين الجمهور والممثلين. سألت نفسي هل كان «أبو سعدة» يضع التغيير الذي يحدثه هذا اللون المسرحي معادلا موضوعيا لحدوث بل وتحقيق المتعة الفنية؟ أي ان حدوث التغيير لدي (المتفرج / الممثل «المقهور») والذي يعد الهدف الأهم عند «بوال» هو المتعة المنشودة أم فقط هو الغرض والغاية؟. ان كان الأمر كذلك فالمقاربة بين (بريخت و بوال) قائمة وجائزة وواجبة وحتمية؛ فكلاهما بنى مسرحه على فلسفات ثورية، وقاما بكسر الحاجز الرابع، سعيا في حدوث الثورة والتغيير من خلال إيقاظ وعي المشاهد فأسسا مسرحا تعليميا يدفع المشاهد للتفكير، وهذا

المقهور، ويحتوي أيضا المشهد على تفاقم هذا الضغط ووصوله للذروة، والمشهد الثالث، وهو اليوم الاستثنائي؛ أي اليوم الذي سيشهد حدثا استثنائيا يقوم به القاهر ضد المقهور؛ فينفجر المقهور ضده ويثور عليه. وكأن المسرحية التفاعلية (إطار وذروة وانفجار) وبنظرة عامة نخلص إلى ان النص المسرحي يكون مُعد بشكل مسبق ويناقد قضية محددة لفئة محددة تعاني من مشكلة محددة؛ وبذلك يكون هناك وحدة تركيز الفعل في الزمن؛ بمعنى آخر .. يتم سرد القصة بترتيب زمني وفق حبكة قوية وواضحة، ولكن كما حدثت في الواقع، وعلى فريق العمل عدم الخلط بين واقعية الصورة التي شهدت حدوث الحدث في الواقع، وبين الصورة الدقيقة للواقع؛ فنحن لا نقلل الواقع كما هو؛ فعند كتابة النص التفاعلي نركز فقط على قضية رئيسية بشكل واضح دون الدخول في قضايا فرعية، وكلما كانت مدة العرض قليلة وكان التفاعل أكبر؛ كلما حدثت الفائدة، وأغلب الظن المسرحيات التفاعلية تُعرض في مناطق فقيرة ومهمشة، وبالتالي لا حاجة مُلحة لوجود سينوغرافيا - إضاءة وديكور وموسيقى- ولكن وجود بعض الاكسسوارات - وهي أي أيضا عنصر سينوغرافي- أمر مهم وضروري، ولكنه ليس حتمي؛ كما ان العرض التفاعلي يشترط توفر أركان المسرح الثلاث (مكان العرض ومكان للفرجة وغرض الفرجة) - بحكم انه مسرح- ولكنه لا يشترط توافر شكل هندسي محدد للمسرح سواء بشكله المتعارف عليه أو بأي أشكال أخرى؛ كالعلبة الإيطالية مثلا؛ فمسرح المقهورين يُقدم في قاعات أو ساحات عامة أو في الشارع أو في أي مكان. أهم شيء هو التفاعل، ولكن كيف يحدث التفاعل؟ بعد ان يحدث اليوم الاستثنائي؛ فيثور المقهور ضد القاهر يقوم «الجوكر» بإيقاف العرض المسرحي، ويطلب من الجمهور اقتراح حلول؛ فيبدأ الجمهور في اقتراح حلول من شأنها إيجاد حل للمقهور؛ فيطلب «الجوكر» من كل شخص قام باقتراح حل الصعود إلى خشبة المسرح لمواجهة القاهر، هذا القاهر ما هو إلا نموذج للقاهر الحقيقي الموجود في الواقع، وبالتالي وفور انتهاء العرض التفاعلي نكون أمام فرد شاهد ظلمه وقهره يُعرض أمام عينيه، ولكنه تعلم كيف يواجه هذا القهر، ومن هذا المنطلق نكون أمام ثلاثة متفرجين الأول: متفرج المسرح الأرسطي، والذي يسلم نفسه إلى الشخصية الدرامية؛ بحيث تقوم بأداء الفعل والفكر بالنيابة عنه؛ بل ان المسرح الأرسطي «يُطهر» المتفرج من أي فكر ثوري من خلال الإيهام كمرحلة أولى، و«التطهير» كمرحلة ثانية؛ فالشفقة التي يشعر بها المتفرج تجاه البطل، والخوف من الوقوع في نفس مصير البطل، يطهر المتفرج من أي فعل ثوري. المتفرج الثاني: وهو متفرج المسرح الملحمي - المسرح البريختي- والذي يسلم نفسه، أيضا، للشخصية الدرامية لتقوم بأداء الفعل بالنيابة عنه، ولكن المتفرج يحتفظ لنفسه بحق التفكير الذي غالبا ما يكون متعارضاً مع فكر الشخصية الدرامية، ويحدث التفكير من خلال «التغريب». والتغريب في أبسط تعريفاته (جعل المألوف غريبا). المتفرج الثالث: وهو (المتفرج / الممثل) والذي يقوم بدور البطولة؛ فيغير في مجرى الحدث الدرامي، ويقترح الحلول، ويناقدشها؛ فيدرب نفسه على القيام بالفعل الحقيقي في الحياة من خلال مسرحية تفاعلية مكتوبة بشكل مقصود وموجه يديرها «جوكر» يحفز الجمهور على التفاعل، ولكن من هو «الجوكر» وما هي وظيفته؟ وما هي طبيعة الأفكار التي يطرحها مسرح المقهورين؟ وما هي صفات وخصائص القاهر والمقهور وإلى أي مدى نستطيع تهميش العناصر السينوغرافي؟ وما هي التجارب التفاعلية الرائدة في المجتمع المصري؟. هذا ما سنعرفه في الحلقات القادمة.



## عير علي: سلفيو الفن أساس الضجة المثارة حول مسرح المقهورين

داخل المجتمع أكثر من مسرح المقهورين، علاوة على كونه شكلا فنيا غير مباشر عكس مسرح «بوال» ولذلك فضل «البريتلي» مسرح الصورة لأنه يقدم الفن من خلال رسايل شعرية، ولكن مسرح المقهورين بشكله الحالي هو مسرح بياني. يرى أيضا «البريتلي» ان مسرح المقهورين يختزل الفن والفن لا يختزل في رسالة. رغم كل السطور السابقة أرى ضرورة النظر للموضوع من المنظور الدرامي؛ فالدراما كما نعرف وطبقا للتعريف الإغريقي هي (فعل أو عملا يؤدي)، وهي جوهر التراجيديا؛ لان التراجيديا وفق تعريف «أرسطو» في كتابه الأشهر «فن الشعر» هي (محاكاة أفعال)، والمسرح طبقا لهيجل هو (صراع إرادات حرة)، ومسرح «بوال» به دراما من خلال الفعل الذي يقوم به القاهر والفعل المضاد الذي يقوم به المقهور؛ وأيضا به صراع، ولكن جوهر الصراع بين القاهر والمقهور يتم من خلال إرادات قد تبدو غير حرة أو غير متكافئة؛ وهذا ما توضحه النصوص المسرحية، والتي تُكتب من خلال ورشة مسرحية يحدث فيها ارتجال أو سيناريو سريع أو تقنيات درامية تساعد على كتابة النص، أو تُكتب هذه النصوص بشكل مُعد سلفا شرط ان يحتوي النص المسرحي على ثلاث شخصيات رئيسية وشخصيات أخرى فرعية - لا يوجد عدد محدد للشخصيات ولكن يفضل الاقتصاد في الكتابة لتقليل النفقات فغاية هذا المسرح عرض القضية لا أكثر ولا أقل- والشخصيات الرئيسية هي «قاهر» و«مقهور» و«جوكر» يدير العرض المسرحي. يُصاغ النص المسرحي من خلال ثلاثة مشاهد .. المشهد الأول، وهو مشهد البداية وفيه التعريف بالشخصيات، وتأسيس عام، وعرض للقضية ولطبيعتها مع توضيح القهر الذي يقوم به القاهر ضد المقهور .. المشهد الثاني، ويحتوي على جوهر القضية بكل تفاصيلها مع تأكيد توضيح ضغط القاهر على

ولا نكون فاعلين في حلها وهو ما اثاره «بوال» من خلال المتفرج الفاعل أو المتفرج الإيجابي؛ فهو وضع حل سحري من خلال مسرحه «التنموي» الذي يقوم على آلية استخدام الفن في التنمية، ولكنه لا يدرب كوادرات على حرفيات الفن المسرحي؛ فهو شكل فني يقلل من حدة المناقشة، ويقوم بإعادة صياغة لبرنامج تدريب تعليمي بشكل علمي؛ فهو بمثابة تأهيل اجتماعي للجمهور، وبالتالي هو لا يطرح نصا أدبيا بالمعنى المتعارف عليه.

استطاعت «علي» وضع يدها على جوهر المشكلة؛ فالمتعة موجودة، ولكنها إنسانية لا فنية؛ ربما ذلك لطبيعة القضايا التي تطرحها نصوص مسرح المقهورين التفاعلية، والذي سبقته صيغ مسرحية أكثر متعة؛ هذا ما أكدته «البريتلي»: «كنت مهتم ان احضر شغل «بوال» وقتها قرأت كتابه الأول «ألعاب الممثلين وغير الممثلين» وأثناء عملي معه، ورغم اهتمامي بمسرح الملتقى أو الفورم، ومسرح الضوء، والمسرح الامري «الخفي» - صيغ مسرحية سبقت الظهور الفعلي لمسرح المقهورين بشكله الحالي- وجدت نفسي مثار بشكل أكبر نحو مسرح الصورة - أحد الصيغ المسرحية التي اشتغل بها «بوال»- وصممت صورة مسرحية لعائلة مصرية لخصت فيها محتوى اجتماعي، وفي هذه الصورة اختزلت أشياء كثيرة، واخذ «بوال» هذه الصورة ووضعها في كتابه، وقام بوصفها بعد ذلك، ورغم ذلك لدي انطباع عام ان مسرح المقهورين ما هو إلا أداة لخلق حوار داخل مجتمعات بها درجة ما من التجانس. كان الحوار بياني وبين «البريتلي» ثري وشيق؛ كنا نقفز من نقطة لأخرى، ولكنه في نهاية المطاف فضل الحكى المسرحي؛ فهو يراه طريقة مثلى في التغيير المجتمعي. وبحسب رؤية «البريتلي» فان الحكى المسرحي يُفجر الدراما

## حسن البريتلي: مسرح «بوال» مسرح بياني، وأنا أفضل الحكى المسرحي

# محمود أمين العالم..

## ناقدًا مسرحيًا

مفهوم سلبي للحرية".  
في حين يرى "العالم" في مسرحية "الفتى مهران" لعبد الرحمن الشرقاوي نموذجًا لتقديم البطل الثوري، حيث يقول:

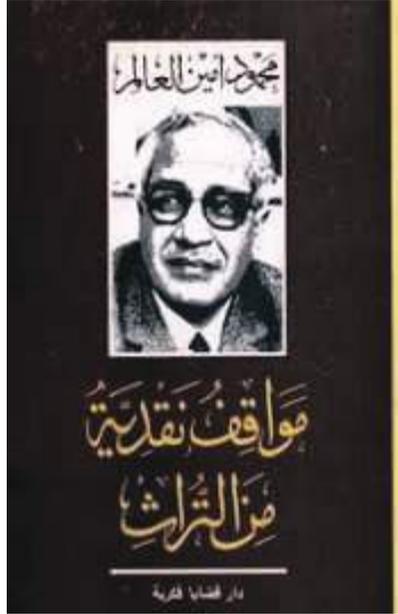
"لا شك أن الفتى مهران بطل ثوري يصعد إلى منصة مسرحنا العربي، وما أندر ما نجده على هذه المنصة، لقد قدم نعمان عاشور وألفريد فرج وسعد الدين وهبة ويوسف إدريس بعض هذه النماذج، ولكنها لم ترتفع أبدًا إلى مستوى الوعي الثوري للفتى مهران".

ويشغل مسرح توفيق الحكيم حيزًا كبيرًا من الجهد النقدي لمحمود أمين العالم، حيث كان يرى فيه النموذج الأمثل للمثقف والمفكر ورجل المسرح، مؤكداً على أن الحكيم يقف بين طليعة أدبائنا ومفكرينا الذين ساهموا بإبداعهم الأدبي والفكري على السواء في إرساء القواعد والقيم الجديدة لأدبنا العربي المعاصر، ثم يبدأ في تحليل بعض أعماله مثل "الصفقة" التي يعتبرها حلقة مهمة في تجربة الحكيم المسرحية خاصة في مرحلة "الاتجاه الواقعي" بما فيها من تعبير عن الصراع الاجتماعي الواقعي، كذلك تقترب المسرحية من لغة الشخصيات بما فيها من تعبيرات من اللهجة العامية.

كذلك يستعرض العالم مسرحية "رحلة إلى الغد" والتي تؤكد فلسفته حول الإنسان، مستعينا بما وصل إليه العقل البشري على أيامنا هذه من اكتشافات علمية. كما كتب "العالم" عن "عودة الروح مسرحياً" والتي قدمت في ستينيات القرن الماضي من إخراج جلال الشرقاوي، مؤكداً على أنها تقدم الروح والمناخ الاجتماعي والنفسي، ومن خلالها نتعرف على جوانب من المجتمع.

كما حظيت تجربة صلاح عبد الصبور بعدة إضاءات نقدية من "العالم" فكتب عن "مأساة الحلاج" و"الأميرة تنتظر"..  
كذلك نراه يحتفي بتجربة محمود دياب خاصة في مسرحية "الزوبعة" ومسرحية "باب الفتوح".

وكان محمود أمين العالم صاحب رؤية تدعو للتجديد المسرحي وفق الطبيعة الاجتماعية، وكان يرى أن المسرح يحتاج إلى تخطيط في إطار تخطيط ثقافي، واجتماعي شامل، يحقق لقاء الإنسان العربي بالإنسان العربي، على أرض النضال والمعاناة، وبهجة التفتح والتجدد والإبداع، بما يحقق لقاء حميميا واعيا مضيئا بحقيقته. وحقائق مجتمعه.



كما بتحليل عدد كبير من الأعمال الأدبية والفنية، بل إن هذا الاتجاه ساد لفترة في الثقافة المصرية خاصة بعد ثورة يوليو ١٩٥٢. وكانت البداية مع صدور كتاب "في الثقافة المصرية الذي كتبه "العالم" بالمشاركة مع صديقه د.عبدالعظيم أنيس عام ١٩٥٧.

وبالمثل جاء تحليله لمسرحية "اللحظة الحرجة" التي يرى فيها "أن يوسف إدريس أراد أن ينتقد بعمله الفني هذا أعمالاً فنية أخرى يغالي مؤلفوها في إسباغ ثوب خرافي على شخصياتهم مما يجعلها أقرب إلى أبطال الأساطير المبرئين من كل نقص أو رذيلة"، أراد يوسف إدريس أن يدافع عن إنسانية الإنسان، عن إنسانية البطل، عن ضعفه وقوته، عن حقيقته الصادقة.

ويأخذ "العالم" على يوسف إدريس في مسرحية "الفرافير" أنه استلهم التراث الشعبي في الشكل المسرحي دون الاستفادة من في المضمون الفكري للمسرحية.

ويرى العالم أن إدريس في هذه المسرحية تورط بالشطحات التجريبية المغرقة في مفاهيم مغلوبة هي لعبة الأدب الوجودي ومسرح اللامعقول" حيث الحرية بغير علاقة بغير مجتمع، بغير إطار، بغير نظام شامل، بغير انتماء، دفاع عن الإنسان اللانتمائي، الذي يقف وحده في مواجهة العالم، وغير المنتمي لنظام اجتماعي محدد.

يقول العالم:  
"عندما يشغلنا الدكتور يوسف إدريس بالبحث عن حل لهذه القضية، قضية تحقيق الحرية الفردية المطلقة، فإنه في الحقيقة يورطنا في



ويتعرض الكتاب لواقع المسرح المصري في فترة زمنية محددة من ١٩٥٥ وحتى ١٩٧١، وهذه تقريبا هي الفترة الناصرية، وهي الفترة التي ازدهر فيها فن المسرح كأحد تجليات النهضة الفنية والثقافية في ذلك الوقت.

ومع أن "العالم" قال في مقدمة الكتاب "أنه لا يؤرخ للمسرح العربي أو المصري المعاصر، ولا يقوم بتحليله وتأصيله وتحديد معالمه الأساسية، وإنما هو في الحقيقة، كتاب تطبيقي في النقد الأدبي"، أقول على الرغم من ذلك ففي كثير من الدراسات والمقالات التي ضمها الكتاب نجد رؤية نقدية وفنية في تحليل الظواهر المسرحية التي كانت موجودة في ذلك الوقت في مصر والعالم.

فالفرة الأولى والتي شهدت سطوع نجم عدد من الأسماء المسرحية مثل نعمان عاشور وألفريد فرج وسعد الدين وهبة، وظهور أعمال جديدة للرائد الكبير توفيق الحكيم، فهي المرحلة التي وصفها العالم بأنها "تعبير عن إرادة التحرر الوطني" فظهرت أعمال مسرحية ذات إطار واقعي كما في "الناس اللي تحت" و"الناس اللي فوق" لنعمان عاشور، والتي يصفهما العالم قائلاً:

"المسرحيتان في الحقيقة استجابة فنية واعية، لواقعنا الاجتماعي الجديد، فالثورة التي تعيشها بلادنا في هذه السنوات، لا تقف عند الحدود السياسية فحسب، وإنما تمتد إلى علاقتنا ومؤسستنا وقيمنا الاجتماعية".

وهنا نرى موقف العالم النقدي المنحاز للوظيفة الاجتماعية للأدب والفن، وهو ما كان يسمى بـ"الواقعية الاشتراكية في الأدب" ومن خلالها



عبد عبد الحليم

تنوعت تجربة المفكر الراحل محمود أمين العالم -والذي تهر مؤبته- هذا العام، ما بين السياسة والفكر والنقد، كانت تجربة "محمود أمين العالم" الفكرية استكمالاً لتجارب تنويرية سابقة عليه مثل تجربة د. طه حسين، وسلامة موسى، وعلي مبارك ورفاعة الطهطاوي وشبلي شميل وفرح أنطوان وغيرهم ممن حملوا لواء التنوير في الثقافة العربية خلال المائتي عام الماضية.

وقد تميزت رؤيته الفكرية بالتجديد المستمر وفق متطلبات العصر، فكان يؤمن بدور المثقف في الواقع الذي يعيش فيه. حيث ربط بين النظرية والتطبيق، فظهرت آراؤه الإصلاحية مبكراً سواء على المستوى الثقافي أو على المستوى الاجتماعي والسياسي، وقد تعددت صور ذلك، ضارباً مثلاً واضحاً لما سماه "جرامشي" بالمثقف العضوي، منطلقاً في ذلك من الجملة التي كان يرددتها دائماً: "النظرية رمادية، لكن شجرة الحياة خضراء"، وهو بذلك يؤكد على المعنى الجوهرى لدور المثقف، وهو أن يقترب من واقع الأشياء التي يناقشها، لا أن يسكن في البرج العاجي الذي لا يري من خلاله الأشياء جيداً. ونتيجة لأفكاره الجريئة ورؤيته المستنيرة الكاشفة والراصدة والمتمردة، فقد عانى "العالم" الكثير من الاضطهاد والإقصاء ومنها الاعتقال السياسي في الفترة ما بين (١٩٥٩ وحتى ١٩٦٤) في سجن الواحات مع عدد كبير من أهم مثقفي ومبدعي مصر ومنهم فؤاد حداد والفريد فرج ونبيل زكي وفوزي حبشي وصنع الله إبراهيم وسمير عبد الباقي وغيرهم. وما يهمنا هنا هو دوره النقدي الرائد في الحياة الثقافية المصرية، وخصوصاً كتاباته النقدية المسرحية، فللعالم كتاب مهم تحت عنوان "الوجه والقناع في مسرحنا" وهو من الكتب ذات الطابع التحليلي للظواهر المسرحية. في هذا الكتاب يؤكد "العالم" على أن "المسرح هو لقاء الإنسان بالإنسان على أرض المعاناة والبهجة، ولقاء الإنسان بالإنسان في المسرح فهو لقاء الإنسان بجوهر إنسانيته، بجوهر ما هو به إنسان".



انطلقت في الولايات المتحدة فعاليات مهرجان باسم الكاتب المسرحي والأديب الأمريكي «ثورنتون ويلدر» بمناسبة مرور ١٢٥ عاما على مولد هذا الكاتب الذي توفي عام ١٩٧٣. بدأ المهرجان اعتبارا من ٢٧ أبريل الذي يوافق عيد ميلاده. ويستمر المهرجان بعد ذكرى وفاته في السابع من ديسمبر لينتهي في ٢٢ يناير من العام القادم.

ويتخذ الاحتفال عدة أشكال منها عروض لعدد من مسرحياته وعرض مسرحية له لأول مرة لم يستكملها بسبب وفاته المفاجئة عن ٧٨ عاما بأزمة قلبية وهي مسرحية «السوق» وسوف تعرض على مسرح «الاي» في هيوستن. كما يشمل المهرجان إصدار طبعات من مسرحياته وأعماله الأدبية. وسيتم إعداد فيلم تسجيلي عن حياته عرض على مسرح لنكولن في بروودواي الذي تعرض على خشبته مسرحيته «جلد أسناننا».

### رقم قياسى

ويعد ويلدر صاحب رقم قياسى لم يحققه غيره في تاريخ المسرح الأمريكي حيث فاز مرتين بجائزة بوليتزر الأدبية الأمريكية الرفيعة عن اثنين من أعماله المسرحية وهما مسرحية «جلد أسناننا» ومسرحية «بلدتنا» التي تعد أشهر مسرحياته على الإطلاق والتي تناقش قيمة الحياة وضرورة أن يعيش الإنسان كل لحظة منها. وتعرض هذه المسرحية على أكثر من مسرح في أكثر من ولاية منها مسرح شكسبير في واشنطن.

وسوف يبدأ في يونيو القادم في مسرح «الاي» في هيوستن عرض مسرحية «السوق» بعد أن قام باستكمالها حسب رؤيته الخاصة كاتب مسرحى وأديب أمريكي آخر هو «كيرك لين». وتعرض المسرحية فرقة مسرحية شارك لين في تأسيسها باسم غريب وهو «الميكانيكيون الحمقى». ويشمل الاحتفال أيضا عرض بعض المسرحيات التي

تأثرت أفكارها بأفكار مسرحيات ويلدر وقصصه (لكنها غير مأخوذة منها بشكل مباشر) مثل مسرحية «شموع عيد الميلاد» التي تأثر كاتبها «نوا هايدل» مسرحية «عشاء عيد الميلاد الطويل» لويلدر.

وإضافة إلى ذلك سوف تعرض مسرحيات عديدة لويلدر في عديد من الدول بلغات عديدة بإذن من الورثة نظرا لعدم مرور ٥٠ عاما على وفاته بعد. وتشمل هذه الدول على سبيل المثال لا الحصر المجر والتشيك وإسبانيا والبرتغال والصين ورومانيا وهونج كونج واليونان والإكوادور.

### سر النجاح

ويقول عنه ابن شقيقه «تابان ويلدر» أن السبب الرئيس في نجاح عمه هو أنه كان يلجأ دائما إلى التجديد في الشكل حتى لا يصاب المشاهد أو القارئ بالملل من الفكرة الأساسية التي عالجها في أعماله وهي التأمل في الكون وما يعنيه ذلك بالنسبة للإنسان. وهو يعتقد أن عمه عاد إلى الحياة بهذا القدر من الاهتمام بأدبه الذي جمع بين العمق والاتساع لأفكار وتفسيرات عديدة فضلا عن تأثيره على جيل كامل من أدباء اليوم رغم رحيله من ٤٩ عاما. وسوف يدير تابان ندوة حول أدب ويلدر باعتباره أديبا سعى من خلال مسرحياته إلى تغيير

الولايات المتحدة والعالم.

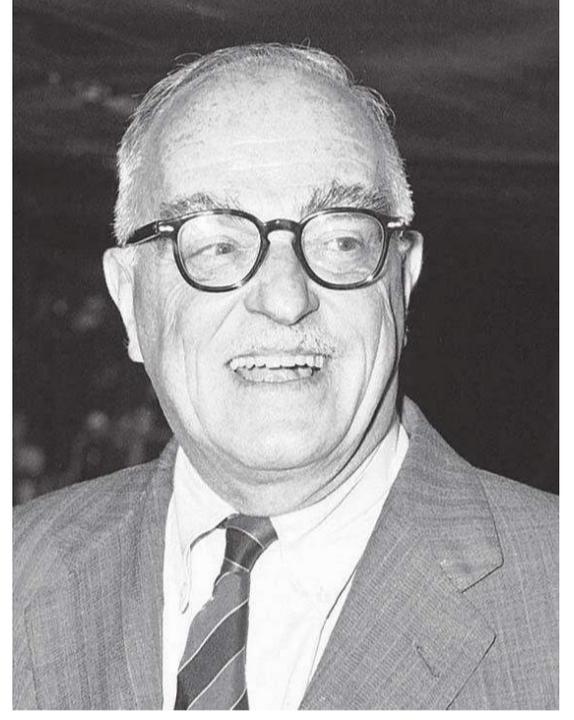
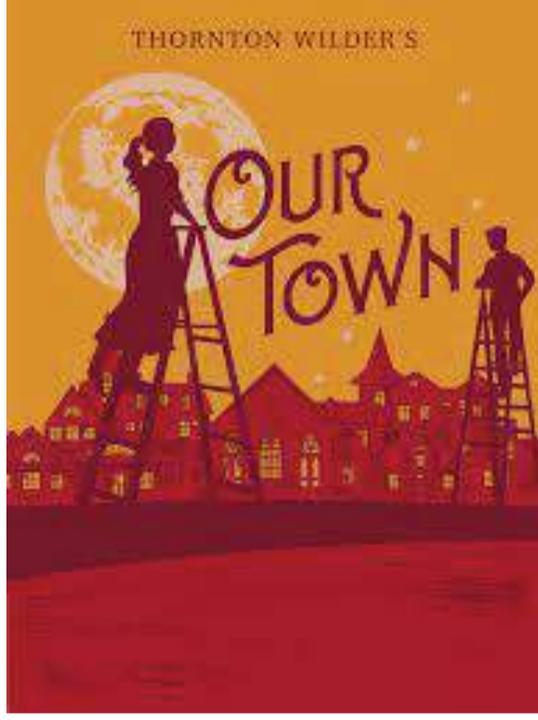
وسوف ينتهى المهرجان بحفل يقام في ٢٢ يناير القادم يتم فيه تكريم عدد من الممثلين والمخرجين الذين شاركوا في مسرحية «بلدتنا».

وبلدتنا كانت من أوائل المسرحيات التي كتبها ويلدر في حياته الإبداعية التي بدأت متأخرة نسبيا بعد أن امتلك أدواته. في وقت واحد صدرت المسرحية في كتاب وبدأ عرضها على المسرح في نيوجيرسى في يناير من ذلك العام. وتحولت في العام التالي إلى مسلسل إذاعي قام ببطولته أورسون ويلز وتحولت إلى مسلسل إذاعي آخر على محطة أخرى عام ١٩٤٠ وهو نفس العام الذي شهد تحولها إلى فيلم شارك فيه معظم أبطال المسرحية. وعلى مدى عشرين عاما تحولت المسرحية إلى مسلسل إذاعي خمس مرات برؤى مختلفة لم يكن ويلدر راضيا عن معظمها. وتحول إلى مسلسل تليفزيوني قام ببطولته هول هولبروك عام ١٩٧٧.

### الموت والحياة

وتدور أحداث المسرحية - وهي من النوع التحليلي بين عامى ١٩٠١ و١٩١٣ في بلدة افتراضية صغيرة قريبة من بوسطن يختلف سكانها البسطاء حول مفاهيم الموت والحياة من خلال سلوكياتهم في حياتهم اليومية. وهي

## التجديد فى الشكل سر النجاح



### جلد أسناننا

ونأتي إلى مسرحية أخرى وهي «جلد أسناننا» التي عرضت للمرة الأولى عام ١٩٤٢ في مسرح شوبيرت في نيوهايفن بولاية كونكتكت قبل أن تنتقل إلى برودواي وأخرجها في بداية حياته الفنية المخرج اليوناني التركي الأمريكي العالمي «اليا أو الياس كازان» (١٩٠٩-٢٠٠٣). وهي مسرحية رمزية عبارة عن كوميديا في ثلاثة فصول -يعتقد أن مسرحية الهمجي لمحمد صبحي تأثرت بها - تدور حول الحياة الإنسانية من خلال عائلة «انتروبوس» التي تعيش في أكليسيبور وهي مدينة افتراضية في ولاية نيوجيرسي. وتتكون الأسرة من الأب والأم جورج وماجي والأبناء هنري وجلايس وسابينا التي تظهر في شخصية خادمة في الفصلين الأول والثالث وشخصية ملكة جمال في الفصل الثاني. وتدور أحداث المسرحية حول بعض الأحداث التاريخية والدينية مثل قتل قابيل لأخيه هايل ويفترض أنها تحدث داخل الأسرة. كما تدور أحداث الفصل الأول في العصر الجليدي. ويدور الفصل الثالث وقد أصاب البيت الدمار بعد أن شارك الجيش الأمريكي بقيادة الأب في حروب نابليون.

وتناقش المسرحية قدرة الإنسان على إعادة بناء نفسه بعد أن يدمر نفسه بنفسه. ويدور كل ذلك في إطار كوميدي تتفجر فيه الضحكات التي تصل في النهاية إلى أن يظهر شخص يقدم نفسه على أنه مدير المسرح ويقول أن هؤلاء ليسوا الممثلين الأصليين لأن الأصليين لم يتمكنوا من الحضور لإصابة بعضهم بالأنفلونزا والبعض الآخر بالتسمم الغذائي.

وتعرض ويلدر وقتها لنقد حاد رغم النجاح الكبير للمسرحية بانها مأخوذة عن رواية للأديب الأيرلندي جيمس جويس "يقظة الفينقيين" الذي توفي قبل عرض المسرحية بشهور. وتعرض لنقد أيضا بسبب إصراف الممثلين في الدخول في حوار مع الجمهور.

## دعوة للحياة والاستمتاع بكل لحظة منها



بن النجاح والفشل واحيانا ينتهي بها المصير إلى الانتحار. وبعد عدة اشهر من عرضها وما حققته من نجاح عرض في برودواي ليحقق نجاحا كبيرا ويفوز بجائزة بولتزر ويصفه احد النقاد بانه «اعظم مسرحية أمريكية كتبت حتى تاريخه».

وكان من المفارقات أن أول من جسد شخصية مدير الخشبة على المسرح هو فرانك كرافن (١٨٧٥ - ١٩٤٥) وكان أيضا كاتباً مسرحياً. ولايدري احد لماذا اختار ويلدر عام ١٩٠١ بالذات بل ويوم ٧مايو من ذلك العام ليكون بداية الأحداث.

عبارة عن مسرحية داخل مسرحية لأن ويلدر جعلها تدور حول مجموعة من شباب القرية يعدون لمسرحية لتقدمها لسكان البلدة.

وكان مدير خشبة المسرح الشخصية الرئيسية في المسرحية حيث يتحدث إلى جمهور افتراضي ويلقى عليه محاضرات وي طرح عليه تساؤلات ويتلقى منه تساؤلات أخرى ويقوم بأداء بعض الشخصيات في المسرحية الافتراضية مثل شخصية الواعظ وصاحب محل العصير وتكون خشبة المسرحية خالية تقريبا من الديكورات. وفي معظم الأحوال يؤدي الممثلون أدوارهم بدون كلام. ويصاحب ذلك حالات شخصيات متعددة تدور تجاربها

# الفهم التفسيري

## للعروض المسرحية



تأليف: جيمس هاملتون

ترجمة: أحمد عبد الفتاح

ينطوي مفهومنا العملي للتقويم الكامل للأداء المسرحي علي قدرتين. الأولى هي القدرة علي مشاهدة الأداء أمام خلفية تستطيع أن تطلع المتلقي علي الإنجاز الظاهر أو غير الواضح في الأداء. والثانية، هي القدرة، بالرجوع إلى تفاصيل الأداء، علي التحدث عن مساهمة ممارسات الأداء في الشيء المنجز أو الانتقاص منه وما إذا كان موضوع الأداء قابل للتحقق من خلال أنواع ممارسات أداء معينة. والمتلقي الذي يمتلك فهما أعمق للمؤدي ملائم تماما للمهمة الأولى. وتحديد كيفية نجاح المتلقيين في المهمة الثانية هو ما يجعلنا ندرس طبيعة اكتساب فهم تفسيري للأداء المسرحي.

هناك العديد من الأسباب التي تجعل الناس يجدون قيمة في الأعمال الفنية. ويمكن استخدام العديد من القيم في تفسير العمل الفني. والمناقشة التي أجريها هي الأضيق نطاقا، ورغم ذلك، لأن أنواع التفسير التي أود أن أدرسها هي تلك التي تؤدي إلى توضيح كيف يمكن تقييم العروض المسرحية من أجل الإنجاز الذي تمثله، ومن أجل الطرق التي يحل بها المؤدون المشكلات، وتجاوز العقبات، والاستفادة من المواد المتاحة (1).

يقال غالبا إن التفسير هو الوسيلة التي ننجز بها الفهم. وهذه رؤية شائعة بين أولئك الذين تتركز اهتماماتهم الفلسفية حول الفن علي التفكير في أنواع تفسير أكثر عمومية. وي طرح (ديفيد نوفيتز David Novitz) الفكرة بهذه الطريقة:

في أحد المعاني الأساسية - وربما الأولية - لهذه الكلمة يشير التفسير إلى نشاط نقوم به عن قصد لسد الفجوات في فهمنا. وبهذا المعنى، لا يُستدعى التفسير إلا عندما نعلم أن معرفتنا وإيماننا الراسخين قد نفذوا وتبددوا في إطارهما ارتباكنا وجهلنا. ولكن بشكل مختلف يتطلب التفسير دائما علمنا بقصور فهمنا. فعملية الوصول إلى الفهم تتعلق بالتشكيل المذهل للفرضيات المعدة صراحة لتبديد عدم فهمنا.

تؤكد مقولة (نوفيتز) عنصرين في هذه الرؤية الشائعة: يهدف التفسير مبدئيا إلى الفهم؛ والتفسير هو عملية والتفسيرات هي نتيجة تلك العمليات. علاوة علي أننا عندما نفسر بشكل صحيح فإننا نصل إلى فهم شيء، وتعتبر تفسيراتنا فقط عن ذلك الفهم الذي وصلنا إليه. وفي دراسة الفهم التفسيري للأداء المسرحي، سوف أناقش أن ثاني هذه العناصر - فكرة التفسير كعملية لمعرفة الأشياء - حاسم لشرح ما يحدث في تفسير

قادتنا إلى توقع مشاهدة أداء مماثل أو مختلف تماما. فإذا اعتقدت أنهما سوف يكونا عرضين متشابهين، وربما تبدأ في أن تصير واعية بالفروق عندما تلاحظ الفروق في الحالة المزاجية أثناء العرضين: ما ضحكت عليه في الأول يبدو في الثاني أكثر جدية، فتلاحظ مثلا، التوتر الجنسي الأصيل في المشاهد التي تجمع «هيدا» مع القاضي «براك» حيث رأيت من قبل مهرجا عجوزا ذا لسان حاد ساخر يثير الضحك. فإذا خالجه اعتقاد بأنهما سوف يكونا عرضين مختلفين جدا، فقد يتضمن وعيها

الأداء المسرحي. وللمساعدة في هذا البحث، تخيل مشاهدين سوف نسميهما «بيتيا Petia» و«ثياجو Thiago»، واللذان شاهدا نفس العرضين - الأول «مباشر» والثاني «تهكمي» - ولديهما علي الأقل فهما أساسيا لكليهما. عندما تشاهد «بيتيا» العرض الثاني فإنها تعي فورا بعض الفروق والتشابهات. وسوف يعتمد أول شيء تبدأ في التفكير فيه علي الأداء الذي شاهدته أولا وعلي ما إذا كانت أي معلومة مسبقة عُرضت لها قد

الأخرى لا تكشف إلا القليل أو ربما لا تقدم شيئا معقولا أو حتى تكون خاطئة بشكل كبير. ولذلك فإن «ثياجو» بخلاف أولئك المهتمين بالمثير مسرحيا، ربما يكون أي شيء إلا أن يكون بليدا، إذ يمكن أن يكون في واقع الأمر حساسا ومدركا مثل «بيتيا» وربما أكثر. ولكن علي أية حال، عندما يحكي لأي شخص رؤيته لهذه القصص، فإنه يقدم تفسير المتلقي.

النوع الثاني من الفهم التفسيري المقترح أنفا باعتباره ملامها للأداء المسرحي يبدو أنه يهدف إلي تقديم الفروض التي يمكن أن تفسر لماذا يستفيد المؤدون من الممارسات في المسرحية. الأسئلة التي يستجيب لها هذا النوع من التفسير هي مزيج من أسئلة (ستيكر) من (١) إلي (٣) بأنه «تفسير المؤدي».

والآن الشيء المثير للدهشة حول ممارسة فهم «بيتيا» هو أنها سوف تطرح بعض الأسئلة التي تفتقر فيها إلي المصادر لتتزوج بالإجابات. وسوف تكون أسئلتها نوعين. لأنها، في الفرضية السابقة، متلق فاهم بشكل أساسي، فلن تعرف الكثير عن كيفية نجاح المؤدين في تقديم العروض ذات الكثير من القواسم المشتركة والكثير المختلفة. وسوف تتوجه الكثير من أسئلتها إلي اكتشاف كيف تم هذا. وربما تتوجه بعض أسئلتها إلي اكتشاف لماذا تقدم الفرقة هذه العروض بطرق مختلفة ومؤثرات مختلفة. ولأنها ليس لديها إجابات علي النوع الأول من الأسئلة، فلن يكون لديها مصادر للإجابة علي النوع الثاني. تبدأ «بيتيا» في الفهم بعمق وكل ما تسعى إليه هو تفسيرات المؤدي لهذه العروض.

تفسيرات المتلقي هي القصص حول المغزى المفهوم من الأداء. وتفسيرات المؤدي هي القصص عن السبب وراء اضطلاع الفرقة بأسلوب وبناء أداؤها.

تجنب نظريات معنى العمل:

يستخدم كثير من الفلاسفة مصطلح «تفسير interpretation» للإشارة إلي أي عملية تتعلق بمعرفه الأشياء وأنه يؤدي إلي الفهم. ويمكن أن يؤكد بعضهم أن نموذج الملامح البارزة الذي طورته ونشرته في الفصول السابقة، هو بالتالي نموذج للتفسير. وأعتقد أن هذا مضلل، ولكني لا أملك الرد، ولن أعترض بشدة إذا أصر أحدهم علي ذلك. ما يمكن أن أؤكد هو أن التناول الدقيق ملائم، وبالطبع مطلوب، مهما رغبتنا أن نسمي الأشياء. وأفضل أن أتحدث عن العمليات التي يتحقق بها الفهم علي المستويين الأساسي والأعمق وأن أقارن ذلك - كما أعتقد أننا نقارنه في خطاب الحياة العادية حول العروض المسرحية - بمحاولة قول أشياء تتجاوز ما نعتقد أنه يمكن للجميع معرفته، مع توفير الخبرة والتدريب الكافيين.

ولا أعتقد أننا يجب أن نسمي ادعاءاتنا بأنها «تفسيرية» علي أساس أننا لا نعرف حقيقة محتواها أو أننا لا نرى حقيقة الأمر الذي ننشده في إقرار الحقيقة. في النهاية، أؤمن بالفهم التفسيري باعتباره امتدادا طبيعيا للفهم الأعمق للمؤدي والفهم الأعمق للموضوع، بما هو كذلك، كفهم إدراكي. ولكنه ملحق، وأعتقد أننا يجب أن نبدأ بهذه الحقيقة ونشرحها.

فهم المشاهدين وتفسيرهم أمران معقدان، ومن الحكمة الانتباه إلي الاختلافات بين أنواع الاستجابات والتفكير الذي يحدث عندما تتم مناقشة مختلف جوانب فهم المتلقي للأداء.

يمكن إعطاء هذا المنهج الدقيق سمة أكثر حدة بواسطة



هناك علي الأقل نوعان من الأفكار تتجمع بشكل طبيعي باعتبارها تفسيرات للعروض المسرحية. والتوصيف التالي لشروط نجاح امتلاك فهمها تفسيريا للأداء المسرحي يجسد كليهما:

ملك المتلقي فهمها تفسيريا للأداء المسرحي إذا كان قادرا علي تقديم أولا، قصة عن الصلات التي يملكها الفهم قضايا أو موضوعات أخرى تثار في الثقافة المعاصرة ( بما في ذلك ردود فعله الخاصة تجاه الشيء)، أو ثانيا مجموعة الأسباب التي تكون لدي الفرقة من خلال بناء وتقديم موضوع الأداء بالطريقة التي فعلته بها .

يرى (روبرت ستيكر Robert Stecker) أن أسئلة مناسبة للتفسير هي:

- (١) ماذا يقصد أن يعني (أو يكون أو يفعل) الموضوع؟
- (٢) وماذا يمكن أن يعني (أو يكون أو يفعل)؟
- (٣) وماذا يعني (ما هو وماذا يفعل)؟
- (٤) وما هو مغزاه بالنسبة لي (مجموعة g)؟.

وهذا يبدو صحيحا جدا. يهدف الفهم المسرحي الأساسي والفهم المسرحي الأعمق إلي إجابة السؤال (٣). يهدف النوع الأول من الفهم التفسيري الذي اقترحه إلي الإجابة علي السؤال (٤). وسوف أشير إلي هذا بأنه ( فهم المتلقي) لتسجيل حقيقة أن المتلقي الذي يقيم هذا النوع من الروابط يعبر عن إحساسه بمغزى الأداء.

وعلي الرغم من أن «ثياجو» البليد مسرحيا لا يجد شيئا لكي يتأمله فيما يتعلق بأنواع التشابهات والاختلافات التي تراها «بيتيا» المدربة إدراكيا بين الأدائين المباشر والتهكمي، فرمما يظل يتأمل بحساسية حياته وحياة الآخرين نتيجة لمعايشة هاتين المسرحيتين. ربما تثيره إحدى القصتين التي يرويها باعتبارها تعبر عن وجهة نظر يعتبرها دقيقة في الحياة في حين أن القصة

إدراكا غير متوقع بأنها تسمع الكثير من الملاحظات نفسها والعديد من الأفعال نفسها التي حدثت في الأداء الآخر .

تعرف «بيتيا» شيئا ما عن هذين العرضين من تجربة مشاهدتهما. وسوف تبدأ في التفكير فيهما بعمق أكثر. ولذلك دعونا نسميها «ممارسة إدراك بيتيا» لتسجيل أنها مطالبة بالتفكير في الممارسات المسرحية وكيف تؤثر علي تصورهما لهذين العرضين.

يمكن «ثياجو» من حكي قصة ما شاهده في هذين العرضين وناقش الشخصيات أثناء كل أداء. وتفاعل بطريقة كانت متوافقة مع القصتين وهما تتطوران في الأداء ثم كان أخيرا قادرا علي أن يحكي القصة. ورغم ذلك، لم يشاهد «ثياجو»

شيئا يتأمله في المقارنة، علي سبيل المثال بين المواجهات بين (براك) و (هيدا) في الأداء الأول ومواجهتهما في الأداء الآخر. وأنه لم يلاحظ شيئا من حقيقة أن نفس الكلام حدث في كلا العرضين. ولأن تلك الإشارات والأفعال حدثت في عرضين مختلفين كهذين - كما اتضح من خلال القصتين المختلفتين اللتان يروييهما «ثياجو» ونريد أن نقول إن لديه فهما أساسيا للعرضين ولكنه فشل في معرفة شيء عنهما من خلال تجربة مشاهدتهما. وبالتالي ينقصه بالتأكيد الفهم الأعمق.

ربما يرى «ثياجو» أو يسمع بعض الفروق والتشابهات. ولكن من السهل ان نتصوره لا يبالي بما يراه ويسمعه من فروق لأنه ببساطة لم يفهمها باعتبارها فروق تحتاج منه شيئا أو تدفعه إلي المزيد من التفكير في هذين العرضين. فرمما يميل بعكس ذلك إلي تأمل أشياء كثيرة تؤثر علي حياته وحالته المزاجية. ولكن في حالة هذه الفروق والتشابهات المحددة ليس لديه عذر. ولذلك، بدلا من أن نظلمه، دعونا نسميه «ثياجو الكسول مسرحيا» لكي نسجل أنه ليس مدفوعا بتجاربه مع العروض لأن يفكر في ممارساتها المسرحية.

شروط نجاح تفسير ما يتم أدائه وكيفية أدائه:



(Caroll) عن وجهة نظر حول معنى النطق (وبالتالي معنى العمل) الذي يربطه بشكل أو ثقل بمعنى الناطق. واقتراحه الذي يسميه «القصدية الفعلية المتواضعة modest actual intentionalism»، هو أن قصد المؤلفين الذي يتناوله القصد الفعلي المتواضع هو فقط قصد المؤلف الذي يمكن أن تدعمه الوحدة اللغوية/الأدبية ( بالنظر إلى تقاليد اللغة والأدب ) .... حيث يمكن أن تدعم الوحدة اللغوية أكثر من معنى محتمل .... والتفسير الصحيح هو ذلك الذي يتوافق مع القصد الفعلي للمؤلف، الذي يجب أن يكون هو ذاته مدعوماً بلغة النص.

### الهوامش

- (1) Denis Dutton, " Artistic Crimes : The Problem of Forgery in Arts " , British Journal of Aesthetics 194/(Autumn ,1979) p. 305 .
- (2) David Novitz , " Interpretation and Justification" , in Philosophy of Interpretation , ed., Joseph Margolis and Tom Rockmore ( Oxford : Blackwell, 2000) p.5 .
- (3) Stecker, Interpretation and Construction : Art, Speech , and the Law ( London and New York : Blackwell,2003) p.4 .
- (4) صيغ المصطلح بقدر ما أستطيع أن أقول بواسطة جاك ميلاند , The Meaning of the Text , British Journal of Aesthetics 3/21 (summer 1981) p. 197 .
- (5) William Tolhurst , on " What a Text Means and How it Means " , British journal of Aesthetics 191/ (winter1979) 45- >
- لم يستخدم تولهرست مصطلح معنى العمل وفضل أن يشير الى هذا بأنه « معنى النص » .
- (6) Jerold Levinson, " Intention and Interpretation in Literature" in The Pleasures of Aesthetics (Ithaca , NY : Cornell University press, 1996) p. 177 .
- (7) Ibid., p. 178 .
- (8) Noel Carroll , " Interpretation and Intention : The Debate Between Hypothetical and Actual Intentionalism " in Philosophy of Interpretation , ed. Joseph Margolis and Tom Rockmore (Oxford:Blackwell, 2000) , p. 76 .
- (9) Stecker, Interpretation and Construction , p. 13 .
- (10) Ibid., p. 42 .
- (11) الحجج التي يناقشها ستبكر هي حجج دونالد ديفيدسون , "A Nice derangement of Epitaphs" , in Actions and events : perspectives on the Philosophy of Donald Davidson , ed. Ernest Lepore and Brian Mclaughin (Oxford , Basil: Blackwell, 1986) pp. 433- 46 .
- (12) Donald Davidson , " Communication and Convention " , in Inquiries into truth and interpretation " ,2nd edition ( Oxford : Clarendon Press, 2001) p. 280 .
- (13) Stecker , Interpretation and construction , p. 13 .
- (14) Davidson, " Commubication and convention" p. 278 .
- (15) نوقشت هذه المسائل في الفصل السابع « مايراه المشاهدون » .
- (16) ناقشناه في الفصل الخامس « الفهم المسرحي الأساسي » .
- (17) Bernard Williams , " persons, Character, and Morality " in Moral Luck (Cambridge: Cambridge University Press, 1981) .
- (18) Stecker, Interpretation and Construction , pp. 45-.



هذا يمكن أن يهدم التمييز بين الاتصال اليومي، حيث نريد أن نحدد ما يقصده الناطق، والاتصال الأدبي، حيث نريد أن يكون النص موضوع مستقل عن ما قصده الناطق. وإذا انهار هذا التمييز في اتجاه معالجة الاتصال الأدبي باعتباره نوعاً من التواصل اليومي، فلن نحتاج بعد الآن، من حيث المبدأ، إلى نصوص أدبية. أننا بمجرد أن نتمكن من تحديد ما يعنيه الناطق بالنص، يمكننا التخلي عن النص.

يفكر (ليفنسون) في احتمال ثالث، «المعنى المرادف Ludic meaning» - وهي أي معاني يمكن أن تنسب إلى «النص الخام Brute text»... أو النص كمنطق، بحكم اللعب الخيالي، المقيد فقط بمتطلبات المعقولية الفضفاضة، أو الوضوح، أو الاهتمام. ويرفض هذا كمرشح غير مناسب للمعنى الأساسي للنصوص الأدبية علي الأقل، إذا كان ذلك بسبب أن المعنى المرادف يفترض معنى العمل لكي ينطلق من الأساس.

هذا يترك معنى النطق باعتباره المرشح الوحيد المعقول لمعنى العمل. ولكن كيف نحدد معنى النطق؟ إنه يرتبط بوضوح معنى الجملة ومعنى النطق، ولكن كيف تتم بالضبط هذه العلاقة؟

### هنا، توجد ثلاث رؤى باختصار.

يجادل (ليفنسون) برؤية يسميها «القصدية الافتراضية Hypothetical Intentionalism» باعتبارها التي نحدد بها معنى / نطق العمل، ومعنى وقيود التفسيرات الممكنة للنصوص الأدبية. وعلي أساس هذا الرأي، ينفصل معنى النطق منطقياً عن معنى الناطق، بينما يرتبط به مفاهيمياً في الوقت نفسه بالضرورة: نصل إلى معنى النطق بأكثر الطرق شمولية واستنارة يمكن أن نحشده كمتلقين مقصودين. إذن، القصد الفعلي للناطق، ليس هو ما يحدد معنى العرض الأدبي أو الخطاب اللغوي، بل بالأحرى، القصد باعتباره مفترضاً، بالنظر إلى جميع الموارد المتاحة لنا في البنية الداخلية والبيئة المحيطة بالإبداع، بكل ما فيه من خصوصية ذات طابع شرعي.

لا يعتقد الجميع أن أفضل الحجج تفضل «القصدية الافتراضية» باعتبارها وجهة النظر المناسبة فيما يتعلق بما يحدد معنى العمل ويقيده التفسير. ويدافع (نويل كارول Noel

الاعتبارات التالية. يستمد المصدر الأساسي للقلق علي كل شيء اقترحه فيما يتعلق بالفهم الأساسي، والفهم الأعمق، والفهم التفسيري من تأمل رؤية معيارية حول شروط تحديد ماذا يعني العمل الأدبي. ويمكن أن يبدو المنهج الدقيق الذي أتناوله مضللاً إذا فكرنا أن كل أسئلة فهم العمل المسرحي تختزل إلي بحث عن المعنى: لأنه إذا كان الأمر كذلك، فإن ما نناقشه عندئذ هو كيف يحدد المتلقين ماذا يعني الأداء.

والدافع لهذا الاعتراض يمكن أن يوجد في الأدب الفلسفي الذي يتعلق بما الذي يشار إليه غالباً بأنه البحث عن محددات معنى العمل. وقد هيمنت الرؤية الخاصة لمعنى العمل علي النقاش في المجال منذ منتصف التسعينيات. وتلك الرؤية هي أن معنى العمل يجب أن يفهم بأنه «معنى النطق». وهذه الرؤية تسمى « نموذج النطق ».

ومعنى النطق مميز عن معنى الناطق وكلمة معنى التتابع بالطرق التالية. ويمكن نطق نفس كلمة «تتابع» في مناسبات مختلفة بواسطة متكلم، وفي هذه الحالة، ربما يقول أشياء مختلفة. وهذا سيكون كذلك بالتأكيد، فمثلاً، إذا كان صادقاً في المثال الأول وساخراً في المثال الثاني. ولتمييز هذا الفرق نتبنى مصطلح «معنى الناطق the utterer meaning» لتابعة

الأشياء التي يعني في مناسبات منفصلة. والآن، لأننا في أغلب الوقت نعني ما نقول ونقول ما نعنيه، فقد يغرينا أن نقول أن ما يعنيه النطق يتحدد بالكامل بواسطة ما يعنيه المتكلم في تسلسل نطق كلام معين. ولتمييز حقيقة أننا أحياناً لا نقول ما نعنيه أو نعني ما نقول، رغم ذلك، نتبنى مصطلح « معنى النطق» لكي نميز ما نقول فعلاً عما ننوي أن نقول (والذي هو بالطبع معنى الناطق). وبطرح هذا، أتابع صياغة تلك المفاهيم في دراسة (ويليام تولهرست William Tollhurst) المؤثرة التي يدافع فيها عن تمييز معنى العمل ومعنى النطق.

ويناقش (جيرولد ليفنسون Jerold Levinson) المسألة علي هذا النحو. لماذا لا يمكن أن يكون معنى العمل هو معنى الجملة؟ لأنه يبدو أن شرط التفسير الأدبي أن تعتبر الجملة قصدية في النصوص الأدبية، وأن معنى الجملة منفصل عن معنى العمل.

لماذا لا يمكن أن يكون معنى العمل هو معنى الناطق؟ لأن



مدرسة أو قصر طوسون

### بدايات المسرح في شبرا (٣)

# عروض مسرحية في شارع شيكولاني

ونصف داخلية وخارجية للبنين والبنات! وفي يوم ١٨ فبراير قرر ناظر المدارس إقامة حفلة مدرسية، يتم فيها تمثيل مسرحية «نيران» تأليف «سيد الجمل»، فكتب الناظر خطاباً من أجل تصريح وزارة الداخلية بتمثيل المسرحية، قال فيه: «حضرة المحترم صاحب العزة مدير إدارة المطبوعات بوزارة الداخلية. بعد الاحترام، نرجو التصريح بتمثيل رواية «نيران» المرفقة طيه من ثلاث نسخ على الآلة الكاتبة، وملخص عنها، وذلك لتمثيلها بالمدرسة يوم السبت ٢ مارس ١٩٣٥، وطيه خطاب فرقة معهد التمثيل الشرقي الذي سيقوم بتمثيلها للمدرسة. وتفضلوا بقبول فائق الاحترام. [توقيع] ناظر المدرسة».

أما ملخص المسرحية المرفق مع هذا الخطاب، فيقول: عزيز باشا رجل موثر، رجعي المبدأ، يضحي بواجبه في سبيل المادة. له ابنة هي «عنايات» أبي أن يزوجه من ابنة خالتها الشاب المستقيم «رأفت أفندي المهندس» مفضلاً عنه ابن أحد أعيان الوجه البحري المدعو «سمير»، ذلك المحتال الجريء، الذي انتحل شخصية وجيه مستعيناً بالخطابة، فأوهم الباشا أنه غني ذو جاه. فقبل راضياً مسروراً عن زواجه بابنته عنايات.

خبراً عن «مدرسة شيكولاني للبنات» حول حفلتها السنوية، نشرته جريدة «المقطم» عام ١٩١٨، قائلة: «تقيم مدرسة شيكولاني للبنات بشبرا حفلتها السنوية في الأوبرا السلطانية مساء يوم الأحد في ٣ مارس، تحت رعاية حضرة صاحب الدولة حسين رشدي باشا، فيمثل جوق عبد الله عكاشة وإخوته في تلك الليلة التي قدموها من ليايهم في الأوبرا حباً بفعل الخير، فعسى الجمهور أن يقبل على هذه الحفلة مساعدة للمدرسة». ولنا أن نتخيل أهمية مثل هذه الحفلات التابعة لإحدى مدارس شارع شيكولاني في شبرا، عندما نقرأ أن الحفلة ستقام في دار الأوبرا، وسيحييها جوق عكاشة، ويرعاها رئيس الوزراء!!

### مسرحية نيران

من أهم الموضوعات المكتملة في سلسلة مقالاتنا حول بدايات المسرح في شبرا، وثائق مسرحية «نيران» عام ١٩٣٥. وتبدأ قصتها داخل مدارس الأمة الابتدائية بشارع الجيوش بشيكولاني بشبرا مصر، والتابعة لجمعية نهضة التعليم الخاضعة لتفتيش وزارة المعارف العمومية! والمدارس داخلية

سيد علي إسماعيل



ذكرنا من قبل أن شبرا كانت المنتزه الأول في مصر منذ عهد محمد علي باشا الكبير، وتطورت بصورة ملحوظة في عهد الخديوي إسماعيل، لا سيما بعد تهافت الأمراء لبناء قصورهم فيها، ومنهم الأمير عمر طوسون ابن سعيد باشا ابن محمد علي باشا الكبير! والأمير عمر بنى قصرًا فخماً له في شبرا، ويقع في شارع طوسون المعروف باسم الأمير حتى الآن. وفي معية هذا الأمير يوجد خادم أرمني اسمه «برنار شيكولاني»، ونتيجة لوفاء هذا الخادم منحه الأمير عمر قصرًا بجوار قصره، عُرف بقصر شيكولاني الذي تحول إلى مدرسة، وسُمي الشارع باسم «شارع شيكولاني» الموجود حتى الآن في شبرا وبهذا الاسم. مع مرور الوقت تحولت بعض قصور شارع شيكولاني إلى مدارس، أو أن المدارس كثرت حول قصور الشارع، ومنها نقرأ



وزارة الداخلية  
إدارة المطبوعات  
(أوريك رقم ١٧ «مطبوعات»)

وزارة الداخلية  
مراقبة الروايات التمثيلية

MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR  
Direction de la Presse  
(MONÈRE No. 17, PRESSE.)

Censure des Pièces Théâtrales

No. \_\_\_\_\_

Goel. Press 11.529 A. 1921-1926 ca.

اسم الرواية NOM DE LA PIÈCE	مؤلف أو العرب AUTEUR	المسرح المراد تمثيلها فيه THÉÂTRE	اسم المراقب NOM DU CENSUREUR	تاريخ سلمها لصاحبها Date	تاريخ قدم الرواية Date
نيران	سيد الجمل	المنصورة	فرنسيس شفتشي		

Rapport du Censeur :

هذه الرواية فضلاً عما يشوبها من ارتباك وخلط ولغو لا يستطاع من حيث منازها واقتراحها وصفها بأكثر من أنها بؤرة موبقات وكشكول للأخلاق الساقطة التي حاول المؤلف - في غير براءة - أن يزجها إلى أذهان الجمهور منتحلاً كحجة له في ذلك تمثيل الدعارة لاتخاذ العبرة مما تشتمل عليه من قبح وإباحية واستهتار أو تنبيه الآباء - على زعمه - إلى ضرر منح الحرية لهم \* وهذه النغمة التي ألفناها نسي المطبوعات من أمثال هذا المؤلف أصبحت مملوكة لكثرة ما حفت بها أقلامهم فضلاً عن أن نقد الفضائح لا يستلزم إبرازها على المسرح في شكلها العربي \*  
لقد عني المؤلف في هذه الرواية بإبراز صورة مشوهة غاية التشويه مسوخة كل الصيغ لابتداء أحد الباعثات ممن عرفوا بالشرف والجاه وتدعي الفتاة عناءات \* ذلك بأن جمل والدها (عزيز باشا) يخطبها إلى شخص يزعم المؤلف (وهو كاذب في زعمه) أنها لا تهواه ويهدي سميير ومع ذلك فقد جعلها تستسلم له كل الاستسلام وتفرط لأرضائه في عذاتها \* ثم أخذ المؤلف ينحني باللائمة على الوالد - على لسان الفتاة - بقولها إنه أصل البلاء (وهو منه براء) وذلك لأنه غضبها (كزعمه) على هذا الزواج وحاول أن يثبت لنا أن تغربها في عرضها لمن لم تكن تحبه إنما جاء نتيجة لهذا الإرضاء \* وهذا تناقض غريب حاول المؤلف به أن يسترصفه الدمار التي تنصل بهذا الحادث الشائن الذي يعرضه في روايته \* وقد كانت خطبة الفتاة ويدي سميير - أو هو ينتحل هذا الاسم - شاباً فاسقاً عربداً وكان لها شقياً تطارد العذلة وقد استطاع بكثرة وحيلته أن يصل إلى خطبة ابنة الباشا طعناً في ماله \* وسرعان ما اعترت خطبته مع الفتاة جنباً أخذ يتحرك في إغرائها قبل أن يتم زواجه

#### تقرير الرقيب لمسرحية نيران

بذلك حيث وجدت فيه الشاب المستقيم ذا الأخلاق الحميدة. وتترقب السعادة بجناحها على العائلة بهذا الختام.

#### الرقيب فرنسيس شفتشي

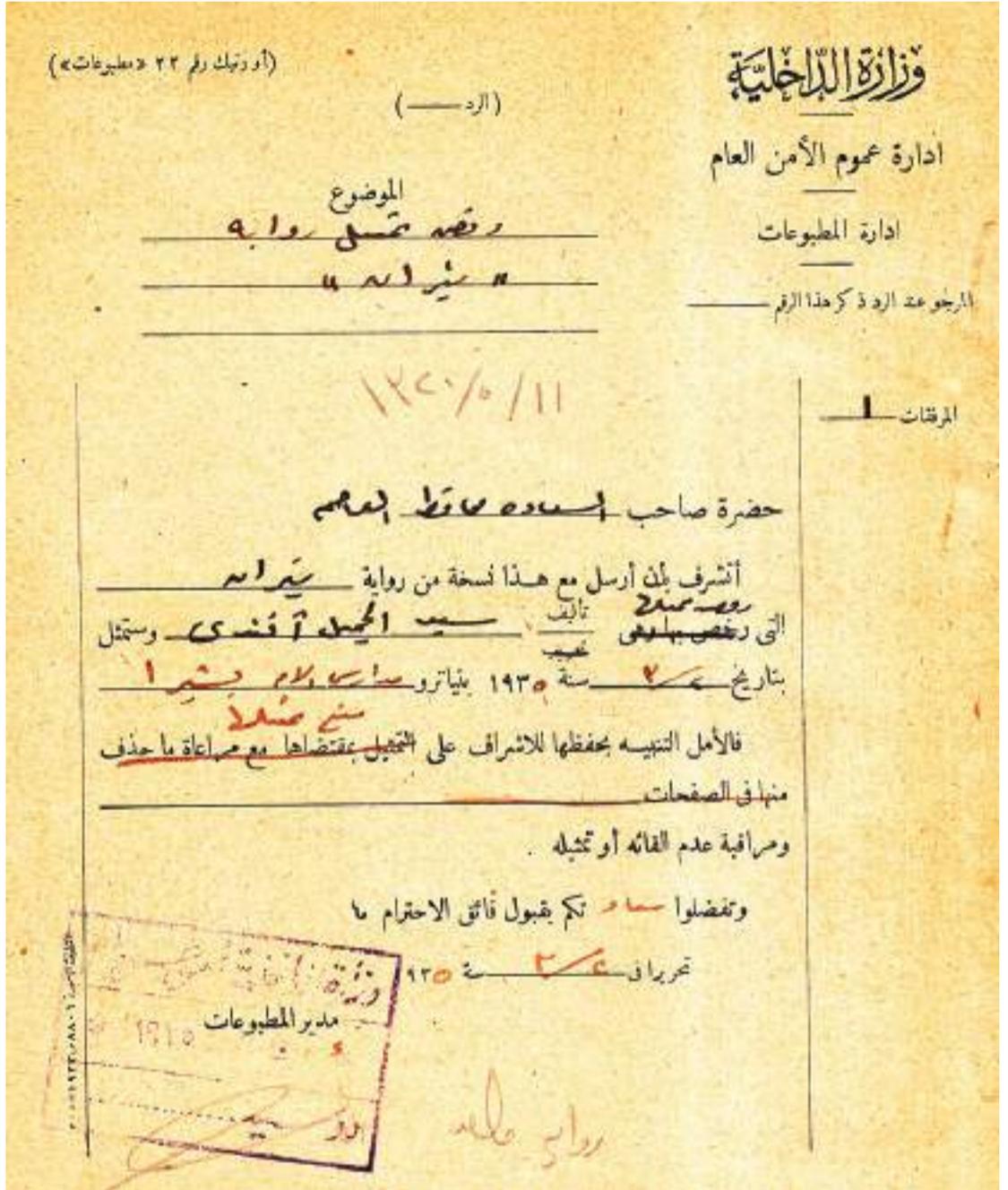
استلمت وزارة الداخلية نص المسرحية، وأعطته إلى الرقيب «فرنسيس شفتشي» - وهو من الرقباء المشاهير في تلك الفترة - فكتب تقريراً طويلاً، قال فيه: هذه الرواية فضلاً عما يشوبها من ارتباك وخلط ولغو، لا يستطاع من حيث مغزاها وأغراضها وصفها بأكثر من أنها، بؤرة موبقات، وكشكول للأخلاق الساقطة، التي حاول المؤلف - في غير براءة - أن يزجها إلى أذهان الجمهور، منتحلاً كحجة له في ذلك تمثيل الدعارة لاتخاذ العبرة مما تشتمل عليه من قبح وإباحية واستهتار، أو تنبيه الآباء - على زعمه - إلى ضرر منح الحرية لفتياتهم. وهذه النغمة التي ألفناها في المطبوعات من أمثال هذا المؤلف، أضحت مملوكة لكثرة ما حفت بها أقلامهم، فضلاً عن أن نقد الفضائح لا يستلزم إبرازها على المسرح

الزواج فتثور «صدف» التي أحبت «سمير المصور» بمنتهى قوتها، وتدفع بهذا الحب إلى الإفصاح لأبيها على الاجتماعات السرية التي تحصل بين عنايات وسمير في الحديقة وقت أن يكون والدها غائباً. تلك المقابلات التي كان يداهمها بها سميير ليغمها على كتمان ماضيه عن «شكيب بك» حتى يتم استيلائه على الغنيمية وهي «صدف». فيثور الوالد ويرمي زوجته بالغدر والخيانة ذلك في الوقت الذي اتصل فيه «رأفت» بالبوليس ومهد بمعرفة عنايات الطريق الذي يوصل البوليس للقبض على «سمير»، ويتم ذلك فلم يجد لنفسه خلاصاً غير النافذة الذي يرمي بنفسه منها فيقع من هذا العلو الشاهق فوق سياج الحديقة الحديدي فيتمزق جسمه ويموت شرميتة. هنا يتضح لشكيب بك الحقيقة ويعرف أن زوجته ضحية بريئة يجب انتشالها والاحتفاظ بها خصوصاً وأنها قضت مدة الزوجية معه كامرأة أمينة شريفة لزوجها، فيتغاضى عن ماضيها بعد أن يسدل عليه ستار النسيان. ويزوج ابنته «صدف» بالمهندس «رأفت أفندي»، وترضى هي

وتمت الخطوبة وأصبحت الفتاة في يده. ولكي يخضعها تماماً سطا على عفافها، فانتزعه دون احتياط منها. ولكي يوهم الجميع عظمة مكانته سطا بمعرفة إخوانه اللصوص على سراي شكري باشا مهيب، أحد أصدقاء «عزيز باشا»، وسرق بعض المجوهرات من ضمنها خاتم ماسي ثمين، قدمه كهدية لعنايات التي نست به آلامها واغتبط الباشا بمكانة «سمير»، التي أتاحت له تقديم تلك الهدية الثمينة. وبحث البوليس وتنقيب استطاع أن يعرف أحد السارقين، وبواسطته استدل منه على مكان سميير فهاجم سراي «عزيز باشا» فجأة واستخرج من أصبع «عنايات» ذلك الخاتم الماسي، في الوقت الذي اختفى فيه «سمير» عن أعين الرقباء. وبعد إجراء التحقيق استطاع «سمير» أن يتقابل مع «عنايات» في الخفاء مستعيناً «بالدادة»، فغلاً تم له اللقاء بها ليلاً وأقنعها بأن موقفها بعد فقد شرفها يدعو إلى اضطهادها ووجودها في حياتها وجود المرأة المنبوذة. ولسداجتها خضعت له للمرة الثانية وهربت معه إلى بلدة ريفية. وقد أوى الزواج منها وجعلها كعشيقة له وقد رآها «ماجد» ابن عمدة البلدة فاستهواه جمالها الفاتن واستقرطيتها التي ظهرت عليها رغم حالتها المبكية، فدفعه نبه إلى الزواج منها وانتشالها من براثن هذا الوحش الآدمي، فجن والده «العمدة» من حرص ابنه وأبى في تصميم الموافقة على هذا الزواج، مستعيناً برأفت الذي حضر صدفة مبعوثاً من قبل المساحة لمسح فدادين خاصة بالعمدة. وهنا المفاجأة حيث يتقابل «رأفت» بابنة خالته «عنايات» واستطاع «سمير» أن يفر من الجميع. هنا أصبح موقف رأفت حيال ابنة خالته عنايات موقفاً محيراً. لم يستطع الزواج بها لنقم العائلة عليها، خصوصاً بعد أن قضت بهروبها على حياة والدها، حيث مات بالسكتة القلبية فالتجأ للدادة التي عرفته بأن بها صلة قوية من مدة ٢٠ سنة بأحد موظفي مساحة المنصورة المدعو «شكيب بك»، وأن زوجته توفت قريباً. فطلب رأفت نقله إلى مساحة المنصورة وتم له ذلك وتقرب بحكم وظيفته من شكيب بك واستعان بالدادة على إغرائه إلى أن قبل الزواج من عنايات، وقد بهره جمالها الفاتن واستحوذ على لبه. وكان المعارض في هذا الزواج ابنته «صدف» فقد رفضت أن يكون للمرحومة والدتها في البيت بديل. ولحسن حظ «شكيب بك» كما توهم هو أن ذلك من حسن حظه عثر على خطاب من عشيق لها يدعى جميل، كانت تذهب إليه برضاء والدها لتأخذ على يديه درس في التصوير، ولحل المشكلة قبل شكيب بك تحت تأثير الدادة أن يزوج ابنته من ذلك المصور ليتسنى له الزواج من عنايات. وهنا المفاجأة إذ يظهر أن المصور «جميل» الحاصل على دبلوم الفنون العليا كما أوهم الجميع وأثر العمل الحر هو نفسه «سمير» الشاب الجريء المحتال. وقد استطاع تضليل رجال البوليس بانتحاله تلك الشخصية مع تغيير ملامح وجهه. هنا يأتي ضمير عنايات أن تروح «صدف» ضحية لهذا الذنب الآدمي فتعارض في زواجها به بحجة أنه مصور لا يكفل لفتاة كابنة «شكيب بك» حياة سعيدة رغدة تليق بمكانة هذا الرجل العظيم. فيعود «شكيب بك» إلى رشده ويرفض هذا

بنفسه من تباريح الحب مثل ما بنفسها - وقد جاء ذلك اليوم ليخطبها من أبيها، ويعلم بخبر خطبتها إلى سمير، فيثور ثأره لخيانتها عهده، ويهدد بقتل سمير، فتعترف له الفتاة في صراحة كلية بأنها حامل منه إلا أنها تلتمس منه الصبح عنها وسترها، فيعدها بكنم سرها. وفي هذه الأثناء يقرأ عزيز باشا في الصحف خبر سرقة منزل أحد الوجهاء من أصدقائه، ويتضح للبوليس أن السارق هو سمير الذي أطلق عليه عيار أصابه في ذراعه أثناء فراره من نافذة البيت المسروق، وأن الخاتم الذي قدمه لعروسه مسروق. ويحضر البوليس للقبض عليه إلا أنه يهرب ويؤثر على الفتاة فتقبل الهروب معه بعد أن تسرق من خزانة أبيها ما وسعها، وذلك خوفاً من افتضاح أمرها. ويأخذها سمير إلى بلدته حيث يسومها الذل والهوان، ويرغمها على بيع عرضها لإشباع شهوة المال في نفسه. وتعشق هي بدورها ابن العمدة الذي يدعى ماجد، ويعلم بذلك والده فيحضر مع أحد أصدقائه الذي يتضح فيما بعد أنه (رأفت) إلى منزل عنايات لطلبها إليها أن تكف عن معاشره ماجد هذا. وكان رأفت لا يعلم من أمرها شيئاً بعد الذي جرى فبأغت إذ يراها (ابنة خالته) ويصعق ولما يراه سمير يرتج عليه، ويحاول الهرب من النافذة فيصيبه رأفت بعيار من مسدسه. ويعمل رأفت على أن يستر ابنة خالته، التي ما زال يحبها، ولكنه يخشى الزواج منها لسوء أخلاقها بشكيب بك أحد رؤسائه في الديوان، ويسعى إلى إتمام هذا الزواج بواسطة دادة عنايات. وقد كانت هذه الدادة في الحقيقة أصل البلاء، إذا هي التي مهدت لسمير سبيل السطو على عفاف الفتاة، ثم جاءتها بعد الحمل بدواء لإجهاض نفسها فلم تفلح، وكانت النتيجة أن وضعت عنايات مولوداً، وقد وعدت الدادة رأفت هذا (الذي جعله المؤلف مثال النبل والشرف!!)، وعدته بأن تمهد له سبيل مقابله مع عنايات على خلوة بعد الزواج من شكيب بك. وكان لهذا الأخير زوجة توفيت وتركت له أولاداً وبناتاً تدعى صدف. وكان دأب الفتاة أن تعارض والدها في إحلال امرأة أخرى مكان والدتها في البيت - ويعلم الوالد أن لابنته عشيقاً يدعى جميل - ولنلاحظ هنا أن الفتاة تتحدث عن الحب بألفاظ تخرج عن المؤلف من فتاة مهذبة - فيعمل شكيب بك على استرضاء ابنته لكي يأمن معارضتها في زواجه، بأن يخطبها إلى الشاب الذي تحبه ويدعى جميل. ويتضح فيما بعد أن جميل ليس إلا سمير المحتال وسرعان ما يقف جميل أمام عنايات، التي تنكرت بعد زواجها باسم عزيزة، ويكون بينهما مواقف بشأن الطفل، يقف منها شكيب بك على حقيقة زوجته وخطيب ابنته. وتعترف عزيزة بكل قصتها ملتزمة عفو زوجها وتدبر معه الحيلة للإيقاع بسمير فيقبض عليه البوليس. ويعفو الرجل عن زوجته العاهرة، ويزوج ابنته لرأفت الذي يحب امرأته. وأرى أن هذه القصة سائنة.

وبناءً على ما سبق، كتب مدير المطبوعات خطاباً، قال فيه: «حضرة صاحب السعادة محافظ العاصمة، أشرف بأن أرسل مع هذا نسخة من رواية «نيران» التي رفض تمشيلها تأليف سيد الجمل أنندي، بتاريخ ١٩٣٥/٣/٢ بياترو مدارس الأمة بشبرا. فالأمل التنبيه بحفظها للإشراف على منع تمشيلها».



### قرار رفض مسرحية نيران

مع الفتاة جنيناً أخذ يتحرك في أحشائها، قبل أن يتم زواجه منها. وقد باتت من أجل ذلك في غم، تتعجله بالدخول بها - وهي تحدّثه بكل صراحة عن انتفاخ بطنها وقرب فضيحتها وسط الأهل والأصدقاء، وعن آلامها النفسية من جرّاء ذلك. إلا أنه يرجئ ويماطل إلى ما لا نهاية حتى أخذ المرض يتفشى في أوصالها فألزمها الفراش. وأخذت الشفقة والد الفتاة على ابنته فهمّ باستدعاء طبيب العائلة فأبّت وادعت - بإيعاز من سمير - أنها سائرة في طريق التحسّن. وجاءها سمير ذات يوم بعد غياب أسبوع عنها مربوط الذراع، فإذا سأل عن خطبه أجاب بأنه انزلق من القطر فأصابه رضٌ بسيط، يؤمل الشفاء منه على عجل، ثم يبرز لخطيبته خاتماً من الألباس الثمين يدعي أنه جاء به هدية لها للزواج، ثم يستأذن من والدها في أخذها معه إلى نزهة للرياضة وعرضها على أحد أصدقائه الأطباء!! فيوافق الوالد عن طيب خاطر!! وبينما هما في شاغل من الاستعداد للخروج، يأتي (رأفت) ابن خالتهما - وهو فتى مهندس كانت الفتاة تحبه وتأمل الزواج منه وكان

في شكلها المعيب. لقد عني المؤلف في هذه الرواية بإبراز صورة مشوهة غاية التشويه، ممسوخة كل المسخ لابنة أحد الباشوات، ممن عرفوا بالشرف والجاه، وتدعى الفتاة عنايات. ذلك بأن جعل والدها عزيز باشا يخطبها إلى شخص يزعم المؤلف (وهو كاذب في زعمه) أنها لا تهواه، ويدعى سمير! ومع ذلك فقد جعلها تستسلم له كل الاستسلام وتفترط لإرضائه في عفافها. ثم أخذ المؤلف ينحي باللائمة على الوالد - على لسان الفتاة - بقولها إنه أصل البلاء (وهو منه براء)، وذلك لأنه غصبها (كزعمه) على هذا الزواج، وحاول أن يثبت لنا أن تفرطها في عرضها لمن لم تكن تحبه، إمّا جاء نتيجة لهذا الإرغام. وهذا تناقض غريب حاول المؤلف به أن يستر صفة العار التي تتصل بهذا الحادث الشائن الذي يعرضه في روايته. وقد كان خطيب الفتاة ويدعى سمير - أو هو ينتحل هذا الاسم - شاباً فاسقاً عربيداً. وكان لصاً شقيماً تطارده العدالة، وقد استطاع بفكره وحيلته أن يصل إلى خطبة ابنة الباشا طمعاً في ماله. وسرعان ما أثمرت خطبته