

# مسرحنا

رئيس التحرير  
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة  
هشام عطوة

السنة الخامسة عشرة • العدد 769 • الإثنين 23 مايو 2022

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

متعدد  
المواهب..  
سمير صبري

عبد الرحمن الشافعي.. حفيد المسرح الشعبي

## «أنقاض»

## عرض مسرحى يناقش قضية هجرة الشباب



تصوير: مدحت صبري



تصوير: مدحت صبري

وعن أبرز صعوبات الشخصية قالت: تعد أبرز الصعوبات هو أن ليس هناك تمهيد للحدث فيتم الدخول للحدث مباشرة فارتباط الابن بسيدة عجوز أجنبيه حتى تساعده مكشوف للأم من البداية؛ ولذلك لديها ثورة داخلية من بداية العرض علاوة على هدم البيت.

قال الممثل محمود عساف عن دوره في «أنقاض»: أقدم شخصية الابن الذي يمثل شريحة كبيرة من الشباب الذين يقعون تحت سطوة الفقر والاحتياجات الأخرى نفسيا واجتماعيا وعاطفيا وماديا، وهو لا يستطيع تحقيق كل طموحاته فيبدأ في البحث عن الحلول الأسهل وهي الاتجاه إلى الأجنبي عن الطريق الزواج بسيدة أجنبية عجوزة؛ ليتمكن من السفر وتحقيق أحلامه، وكذلك صراع الأجيال الذي يحدث بينه وبين امه فهي تمثل الجيل القديم الذي عاصر الكثير من الأحداث التي مرت بها البلاد ورؤيته لوطنه فقد نشأ في مكان فقير ليس به أي شيء يساعده لتحقيق أحلامه. وعن ما جذبته في النص أضاف هذه التجربة تعد أولى تجاربي بالثقافة الجماهيرية وعندما قرأت النص جذبني كثيرا قوة طرح القضايا الهامة التي تخص الشباب.

رنا رأفت

المؤلف رجب سليم في تجربة ببورسعيد ومؤمنه بفكرة وأسلوبه في الكتابة الذي يتسم بمفردات لغويه متميزة وعندما قرأت النص وجدت به أجزاء تميل للتعبيرية، وتخرج مكنون الأم في أوقات كثيرة ومشاكلها الخاصة وليست فقط المشكلة الرئيسية وهي الفقر والبحث عن المصير والأمل بالنسبة لأبنها الذي يعد أملها أيضا، وامتداد لها وحلمها أنها تحقق ما تبقى لها من حياة شخصية.

واستكملت قائلة: الشخصية بها أداءت مختلفة وهو ما يجذب الممثل ويغريه وخاصة أنه يبحث عن مساحة ليخرج بها طاقته التمثيلية، وكأستاذة تمثيل أميل لتقديم عمل مميز ويشاهده الطلبة ويناقدونني في أحداثه ورؤيته والجاذب لي أنها المرة الأولى التي اقدم عمل ديودراما وهناك مجهود كبير ومسئولية وقضية الأم هي الحفاظ على الوطن والبيت والتراث فتحاول التمسك بهم وتريد ابنها أن يتمسك بهذا المبادئ الراسخة ويعيش بحب الوطن. وأضافت: شيء مهم أن يكون هناك رسالة وهدف من العرض، ودايمًا مسرح الثقافة الجماهيرية يقدم عروض لها أهداف ورسائل ويقدم فنانيين وإبداعات وطاقات مختلفة، وأنا ابنه مسرح الثقافة الجماهيرية وقدمت عروض منذ عام ١٩٨٨ جزء من تكويني وتعليمي الفن من قصر ثقافة ببورسعيد.

تكوين الوطن وعدم تركه والتمسك بجذوره. أوضح المخرج محمد الدسوقي عن تجربته قائلا: تقدمت بنص «أنقاض» إلي أحد الهيئات الثقافية قبل تقديمه بالهيئة العامة لقصور الثقافة وعندما علمت معالي وزيرة الثقافة د. إيناس عبد الدايم بفكرة العرض تحمست له واقتنعت بالفكرة وخاصة انه عرض توعوي وكذلك تحمس للفكرة رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة المخرج هشام عطوه، بعدها عقدت عدة جلسات عمل مع الشاعر طارق على لمناقشة بعض القصص والأشعار التي تخص العرض وتخص المضمون الدرامي الذي يضم الأنقاض الشخصية وأنقاض البناء، ويناقد العرض عدة قضايا مهمة تخص مصر وأنقاضها عبر الأزمنة المختلفة وكيف تحمل أهلها الكثير من العقبات والصعاب على المستوى الاجتماعي والسياسي وكانت هذه القضايا تشغلنا أنا والمؤلف رجب سليم وقمنا بتحويلها لمشاهد واستعنت بالملحن والموسيقى محمد عزت، والفنان أشرف شرف في التعبير الحركي وبالفعل بدأنا في التحضيرات والبروفات وقدمنا يعطى رسائل هامة وهي أنه علينا أن نتمسك بأوطاننا فهي المستقبل القادم.

فيما أشارت الفنانة عبير منصور عن مشاركتها في مسرحية «أنقاض» قائلة: عندما تحدثت إلى المخرج محمد الدسوقي عن فكرة النص والذي كتبه المؤلف المتميز رجب سليم، وافقت وخاصة أنه سبق لي مشاركة

برعاية د. إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة، افتتحت الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة المخرج هشام عطوه العرض المسرحي «أنقاض» الذي استمر تقديمه حتى ٢٠ مايو الماضي العرض يقام بمشروع التجارب النوعية بقصر ثقافة الجيزة ومن إنتاج الإدارة العامة للمسرح، برئاسة مهندس الديكور محمد جابر التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعي ويقام بإقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد والذي يرأس إدارته المركزية الفنان جلال عثمان.

العرض تأليف رجب سليم وإخراج محمد الدسوقي بطولة الفنانة عبير منصور، والفنان محمود عساف، أشعار طارق على ألحان موسيقى محمد عزت، تعبير حركي اشرف شرف، إضاءة نائل عبد المنعم، مسكات وعرائش فتحي مرزوق، والديكور والأزياء والدعاية هبه عبد الحميد، ومساعد الإخراج أول بكار حميدة، وتنفيذ ديكور حسين عبد النعيم، وأشرف طعيمة، احمد عبد الواحد، حسن أبو عقدة، شريف أنور، محمد محيي، مساعدو الإخراج يحيى الدسوقي، مروان هشام ن معتز محمد، مريم سامح، شادي ربيع مخرج منفذ شيماء ربيع.

تدور أحداث العرض حول قضية هجرة الشباب والمحاولة بشتى الطرق للسفر والبعد عن الوطن وذلك في إطار صراع بين الأم وابنها في تخفيف كل الأنقاض التي بداخله والمحاولة بإقناعه بالانتباه للأصل في

# دوارة والسلا موني

## بندوة ثقافية عن «تاريخ المسرح المصري» بصالون الأوبرا الثقافي



عقد صالون الأوبرا الثقافي - برعاية الدكتور مجدي صابر رئيس دار الأوبرا المصرية، وإشراف الفنان أمين الصيرفي، بالمسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية، الأربعاء ١٨ مايو في الساعة مساءً، ندوة ثقافية بعنوان « تاريخ المسرح المصري » والذي نظّمته الإدارة العامة للنشاط الثقافي والفكري بدار الأوبرا المصرية، وبإضافة كلا من الناقد والمخرج المسرحي الدكتور عمرو دواردة، والكاتب المسرحي الكبير محمد أبو العلا السلا موني، وأدارت اللقاء الكاتبة شاهيناز الفقي. تأتي هذه الندوة احتفاءً بميلاد المؤرخ المسرحي الدكتور عمرو دواردة، السابع والستين و التي حلت الأحد الموافق ١٠ مايو الجاري.

### معظم المسرحيات لم تسجل ولم يتم توثيقها

في بداية حديثه، تحدث الدكتور عمرو دواردة عن مسرح أبو العلا السلا موني وأشاد بإسهاماته الإبداعية ومقالاته النقدية ودراساته الأدبية وقيمة مسرحه الذي وصفه أنه مسرح غزير جدا، مسرح المقاومة، مسرح ضد التطرف، والمسرح التنموي والتوعوي والشعبي، فالسلا موني - كما قال دواردة - هو مكسب كبير للثقافة المصرية.

### دواردة: كنت حريصا على تجميع أجزاء الصورة الممزقة.

وبسؤاله عن بدايات المسرح قال دواردة : معظم المسرحيات لم تُسجل ولم يتم توثيقها، فالمسرح بدأ منذ عام ١٨٧٠ أي قبل السينما بما يقرب من نصف قرن ولم يوجد ما يوثق تلك الأعمال، وأوضح أن رجال المسرح هم من شاركوا في صناعة السينما والمسرح والدراما، وأنه حريص جدا على تجميع أجزاء الصورة الممزقة، فالموسوعات المصورة قليلة جدا على مستوى العالم، ولم نجد من استطاع أن يحدد بداية المسرح.

ثم تحدث عن الموسوعة المصورة قائلا:

أنها بدأت عندما كنت أجهز للماجستير والدكتوراه في فلسفة الفنون واكتشفت أن المركز القومي للمسرح منوط به التوثيق ، ومكتبة المسرح القومي في نفس المبنى، لكن ما بين الاثنين لا يوجد تعاون ، لذلك غير مسموح للمركز أن يحتفظ بالكتب أو الصور الموجودة في المسرح القومي والعكس.

### النصوص التي لم تقدم على خشبة المسرح المحترف لم تدخل في الموسوعة

وأوضح دواردة : أن الموسوعة المصورة تحتوي على ٧٥٠٠ عرضا مسرحيا وهي العروض الاحتفالية منذ بداية المسرح المصري عام ١٨٧٠ وحتى نهاية عام ٢٠١٥ وهي كل ما أنتج في القطاع الخاص والعام موثقا بثلاث صور لكل عرض مع البيانات الكاملة « سنة الإنتاج، و الفرقة، و التأليف، والإخراج، والديكور، والممثلين والموسيقى» فكل عرض موثق بمعلومات كاملة على مدى ٧٥٠٠ مسرحية في ١٨ جزء، مرتب أبجديا، والجزء الأخير فهارس توضح كيفية الوصول

نظرا لعدم وجود الجمهور.

### فترة الستينيات هي فترة نهضة حقيقية

وعن أكثر فترات المسرح ازدهارا أكد دواردة: أن المسرح المصري شهد ظروف ازدهار ومراحل انحدار وهبوط، لكن أفضل فترتين للمسرح هما فترة العشرينيات إلى الثلاثينيات، وفترة الستينيات التي بدأت من أواخر الخمسينيات إلى أوائل السبعينيات، ففي العشرينيات ظهرت فرق كبيرة مثل (الكسار والرياحي وفرقة جورج ابيض ومنيرة المهديّة ثم تأسست فرقة رمسيس عام ٢٣، وايضا فرقة (فاطمه رشدي ) والتي تأسست عام ٢٧، ثم فترة الستينيات وأواخر الخمسينيات فظهر كمال ياسين وكرم مطاوع وحمدي غيث ونبيل الألفي وسعد أردش وعدد كثير من المخرجين، وبدأنا في المسرح المصري ترجمة ثم تعريب ثم تمثيل ثم اقتباس، ثم في الخمسينيات إعداد نأخذ أعمال وروايات وقصص من كبار الكتاب ونعدها مسرحيا. ثم مرحلة التأليف وأصبح عندنا كتابا راسخين في الخمسينيات، وبدأ (سعد الدين وهبة ونعمان عاشور ومحمود دياب ونجيب سرور وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشراوي) أسماء مهمة بدأت في الظهور في الستينيات، وظهر مسرح الدولة ثم مسرح التلفزيون وظهرت فرق مهمة مثل السلام والنهضة والحرية، ولكن تطور المسرح وأصبح مسرح كوميدي والمسرح الحديث والمسرح العالمي والمسرح الحكيم بجانب المسرح الذي أسسته الدولة وبجانب فرقتين اندمجا في المسرح الغنائي الذي كان من ضمن مسرح الدولة والفرقة الاستعراضية الذي كان ضمن مسرح التلفزيون وهو قطاع الفنون الشعبية الاستعراضية اذن فتره الستينيات هي فترة نهضة حقيقية. للأسف إلى الآن لم نصل لها. لكن في السبعينيات كان هناك المسرح القومي برغم نكسة ٦٧ برغم الظروف الاقتصادية والانفتاح، و بدأ المسرح القومي يقدم انطونيو وكليوباترا في رموز في المسرح القومي الذي كان له دور مهم جدا.

لما يريده المسرحي، وعلى حد قوله : تستطيع البحث عن ما تريد بعدة طرق كأن تدخل على اسم المؤلف او الفرقة او السنة أو اسم العرض..... الخ

وأكد دواردة أن النصوص التي لم تقدم على خشبة المسرح المحترف ، لم تدخل في الموسوعة، كما تضمنت الموسوعة توثيقا للمسرحيات المصورة، كما أنها لا تتضمن عروض فرق الأوبرا أو فرق الرقص الحديث أو الفنون الشعبية. كما أشار دواردة: أن أبو العلا السلا موني ظلم في تلك الموسوعة؛ لأن إنتاجه غزير جدا فمسرحياته في القطاع الخاص مسجلة أما في الهواة لم تسجل في الموسوعة فالموسوعة للعروض الاحتفالية.

وبسؤاله عن مصادر المعلومات لهذه الموسوعة قال:

دائما ما نخذلنا الذاكرة الشخصية وأحيانا يتم عن عمد، فهناك بعض المخرجين والفنانين نسوا بعض أعمالهم.

وقال دواردة: اعتمدت في مصادري على أرشيف الصحافة والمجلات والجرائد والمركز القومي للمسرح.

وعن تبويب الموسوعة وترتيبها قال دواردة:

الموسوعة مرتبة في ١٨ جزء ويضم الجزئين ال ١٧ وال ١٨ الفهارس والمراجع الكاملة بالتواريخ من جريدة ومجلة ومذكرات شخصية وأيضا يوجد جزء للمقالات.

ونوه دواردة إلى أن الميزة في المسرح المصري «الجمهور»،

فإذا أحببنا أن نتحدث عن المسرح المصري في تواريخ سنجد أن المسرح بدأ عام ١٨٤٠ في لبنان، ولم تستمر التجربة إلا شهورا، بعدها بدأت التجربة في سوريا وأجهضت أيضا ، لأن التعصب أوقف المسرح.

وعندما جاء يعقوب صنوع عام ١٨٧٠ كان المسرح به جمهور وبالتالي استمر المسرح المصري، ومجيء سليم النقاش ١٨٧٦ استمر المسرح من وقتها إلى الآن ولم يتوقف المسرح المصري، وأصبح هناك عروض تعرض ل ٨ سنوات في القطاع الخاص والدولة، في حين أن أكبر فرقة عربية كانت الرحمانية» فيروز وعاصي....» لم يستطيعوا عمل عروض أكثر من ١٥ يوم

### فن الفرجة كان محتكرا من النخبة

وأكد أيضا أن المسرح الشعبي كان موجودا في تاريخنا كله لكن هناك إنكار لهذا المسرح من النخبة، لأنهم يهتمون بثقافة اللغة والقول مثل «الشعر والنثر والحكم والنوادر... الخ»، ولا تهتم بفنون الفرجة المتمثلة في المسرح، فتاريخنا كله بعد الفراغ لا يهتم بفنون الفرجة، وأوضح السلاموني أن الذي يهتم بفنون الفرجة هو الشعب المصري فهو يشاهد الأراجوز وصندوق الدنيا وخيال الظل و الحاوي... الخ فإذا فن الفرجة كان محتكرا من النخبة وهذا هو السبب الحقيقي لعدم معرفتنا بالمسرح، لأن المثقفين المصريين أو النخبة حينما بررت اختفاء المسرح بررت بأسباب غير منطقية منها ما تقول ان المسرح يحتاج لمكان بينما ثقافتنا ثقافة صحراوية، ورأي آخر يقول أننا لم نكن في حاجة إلى المسرح لأن الحاجة هي التي تدفع الانسان لإيجاد هذا الشكل. وأشار السلاموني أن القرآن مثلا يعتمد على المسرح كقصة قابيل وهابيل، والملك داوود، وامرأة العزيز... وغيرهم عندما جاء ابن دانيال تحول من ثقافة اللغة والقول إلى المسرح وعمل خيال ظل واستنكر أصدقائه من الشعراء هذا وقالوا له ما تفعله ينتمي للحرافيش وهذا ما لا يليق بك كشاعر.

### الجمهور المصري هو العنصر الرئيسي في الحفاظ على المسرح المصري

وأكد أبو العلا على ما قاله د. عمرو دواردة في أن الجمهور المصري هو العنصر الرئيسي في الحفاظ على المسرح المصري. فالجمهور في مصر عاش على المسرح الشعبي في كل أنحاء مصر في الشوارع والأزقة والريف والسامر... وغيرها وأوضح أن المسرح قام على اللعبة الشعبية والفرجة، ويعقوب صنوع لعب اللعبة الشعبية وقدم مسرحه في صورة شعبية وكان يسميها اللعاب التياترية؛ لأن الجمهور المصري كان لديه الاستعداد لمشاهدة هذه الألعاب الشعبية، وهو ما نشأ عند الإغريق لأن المسرح لديهم نشأ من اللعبة ومن الفرجة. لكن الذكاء عند الإغريق أن النخبة عندهم تختلف عن النخبة في مصر؛ فهم استغلوا اللعبة وانشأوا المسرح ودمجوا الفكر المسرحي والفلسفي والفكر المستنير ووضعوه في اللعبة الشعبية، أما فنحن فلدنا اللعبة الشعبية والفرجة الشعبية ولكن مثقفينا ونخبتنا تعالوا عليها ورفضوها، والوحيد الذي عملها هو ابن دانيال وكان شاعرا، ولكنها لم تستمر لأن الشعراء من النخبة رفضوها.

### النخبة في تاريخنا كله لم تقم بدورها التاريخي للحفاظ على تراث المسرح المصري

و أوضح السلاموني: أن النخبة في تاريخنا كله لم تقم بدورها التاريخي للحفاظ على تراث المسرح المصري للأسف الشديد، لكن الذي حفظ تراث المسرح المصري، هم الطبقات الفقيرة من الفلاحين ومن العمال ومن الذين نسميهم (الدهماء والغوغاء).

لذلك فالمسرح المصري كان موجودا لكن في الطبقات الشعبية ولم يكن موجودا في الطبقات الرسمية؛ لأن الطبقات الرسمية كانت ترعى الشعر والنثر والرسائل و و ..... إلى آخره.

سامية سيد



عصر سنوسرت السادس، حيث اكتشفنا من خلال البرديات أن هناك أوراق مسرحيات تتم من خلال مخرجين وممثلين ولا يوجد نص ولكن توجد ورقة لكل ممثل بدوره، لأن التاريخ لازال يخفى نصوص هذا التاريخ في قلب النسيان. لذلك طالب السلاموني بضرورة الاهتمام بالبرديات التي توجد بالملايين في جامعات أوروبا وأمريكا، لاكتشاف الحقيقة الموجودة في هذه البرديات، وهذه البرديات مخفية في قلب النفوس الضعيفة في هذه الدول، ودلل على ذلك أن هناك أستاذ تاريخ في الجامعة الأمريكية يسمى ويليام حيث اكتشف أن هناك بردية تقول انه يوجد تاريخ للمسرح المصري الشعبي وليس مسرح الطقوس فقط وإنما مسرحيات تنفذ في الشوارع وكل مكان في مصر، ودرس هذا الرجل تلك البردية مدة عشرة سنوات، ودرسوا هذه البرديات التي تثبت تاريخ المسرح الفرعوني الشعبي وليس الطقسي، وأثبت أن هذا التاريخ أسبق من المسرح الإغريقي، وهو ما أجهض ما يعتزفون به من أن التاريخ الإغريقي أسبق من الفرعوني كبرديات للمسرح.

### دواردة والسلاموني: هناك ظلم وتزيف لتاريخ المسرح المصري

وهو ما أكد عليه السلاموني ودواردة بأن: هناك ظلما وتزيفا لتاريخ المسرح المصري، فما فعله بعض المغرضين ليعقوب صنوع تم عمله مسبقا، وهو ما طالب به السلاموني الباحثين المصريين بالبحث عن الدراسات التي تخص المسرح والتي من المتعمد إخفائها. وقال السلاموني أسفا: للأسف عندما ضعف أو إهمال شديد في المحافظة على هذا التراث، ومن ضمن هذا التراث لوحة ادفو حيث شخصية فرفور «امحب» وهو دور المساعد أو المتابع للممثل الكبير- كما ف السينما المصرية- فظاهرة الفرفور ظاهرة فرعونية بالأساس.

وتعد فرقة المسرح القومي هي أطول الفرق بشكل عام سواء مسرح دولة أو مسرح قطاع خاص عمرا وغزارة إنتاج وقدمت العديد من الأعمال، و فرقة نجيب الريحاني هي أقوى الفرق عمرا كقطاع خاص، وفرقة يوسف وهبي أطول فرقة في الإنتاج وأكبر عددا كمخرج.

### تاريخ المسرح لا يكتبه إلا المسرحيون الوطنيون والمخلصون

وأكد دواردة أن في مصر يوجد المسرح الموازي، فما كان يعرض في عماد الدين يعرض بعدها في روض الفرج للفقراء. وأشار دواردة إلى ملك، أطلق عليها مطربة العواطف، أول سيدة مصرية تؤسس دار عرض مسرحي أسست أوبرا ملك برمسيوس وحملت راية المسرح الغنائي بعد سيد درويش منذ ١٩٤٠ وحتى عام ١٩٥٢، وقدمت ٣٦ أوبريت غنائي، وكان يكتب لها زكي طليمات وسيد زيادة ويخرج لها بيوم التونسي وأمين صدقي وغيرهم وأكد دواردة: إن تاريخ المسرح لا يكتبه إلا المسرحيون الوطنيون والمخلصون؛ لأن هناك من المسرحيين من يريدون تغيير تاريخ المسرح ونسبه لدول أخرى لم يكن لديها تاريخ مسرحي، وهو ما يعد تدليس للتاريخ وإخفاء للحقائق، كما أكد على أن المؤرخ مسئولية يجب عليه التأكيد من معلوماته ومصادره ومدى توثيقها.

### السلاموني: أطلب بالاهتمام بالبرديات التي توجد بالملايين في جامعات أوروبا وأمريكا

فيما أشاد الكاتب المسرحي أبو العلا السلاموني في بداية حديثه عن دكتور عمرو دواردة والذي اعتبره راهب المسرح المصري، مؤكدا أنه بذل جهدا كبيرا على مدار حياته للحفاظ على ذاكرة المسرح ووصف هذا الجهد بالأسطوري الذي لا تقوم به إلا مؤسسة، وذلك من أجل الحفاظ على ذاكرة المسرح المصري ل ١٥٠ عاما منذ عام ١٨٧٠ وحتى ٢٠١٥، وأشار السلاموني إلى أن هذا الجهد ناتج عن حب دواردة للمسرح وهو الحرص الذي ورثه عن والده الدكتور فؤاد دواردة، مشيرا إلى أن الدكتور دواردة مؤلف ومخرج ومؤسس فرق ومؤسس مهرجانات فهو متعدد المواهب والأنشطة الثقافية

على الباحثين المصريين البحث عن الدراسات التي تخص المسرح والتي من المتعمد إخفائها.

أما عن تاريخ المسرح قال أبو العلا السلاموني:

إن تاريخ المسرح ظلم ظلما كبيرا؛ لأنهم يعتقدون أن المسرح بدأ عام ١٨٧٠ وأكد أن المسرح له جذور في مصر الفرعونية والقبطية والعربية والإسلامية.

وتساءل السلاموني: ما مشكلة اختفاء المسرح المصري قبل ١٨٧٠؟

وقد دلت السلاموني على جذور المسرح المصري بالوقائع: الأولى منذ ٧٠٠٠ سنة حيث اكتشفوا حجر من الجرانيت الأسود، وكان أحد الفلاحين يستخدمه لطحن الحبوب، هذا الحجر كان به أقدم وثيقة مسرحية بالتاريخ لقصة إيزيس وأوزوريس من الدولة القديمة، موضحا أن الحجر الأسود هذا كان فيه فجر الضمير الأخلاقي المصري، وقال أن تاريخ المسرح مليون سنة منذ العصور الوحشية، فالمليون سنة كلها عنف ووحشية فيما عدا ال ٧٠٠٠ سنة من عمر الحضارة المصرية الفرعونية التي ظهر فيها أخلاقيات الإنسان. الواقعة الثانية، رجل اسمه نوخر الذي كان أمين الدولة في

عزيزي المسرحي الشاب .. ربما لم تتعرف على عبد الرحمن الشافعي، ذلك الذي أحزننا رحيله بعد صراع طويل مع المرض. ولعلك لم تشاهد عروضه، ولعلك تدهش من هذا القدر من الحزن الذي يجثم على صدورنا على رجل لم تعرفه، فاعلم يا ولدي أن الشافعي هو أحد المسرحيين الذين قبضوا على جمر موهبتهم وإيمانهم بأن المسرح للناس وبالناس. اختار لنفسه طريقا برع فيه إلى الحد الذي دفعنا إلى أن نمنحه لقب (شيخ الطريقة) . وهي باختصار تلك التي تحفر في مناخ هذا الشعب تستلهم منها أشكالاً وموضوعات. وصنع بها- كمنخرج- مع أبناء جيله من المؤلفين كتيبة حققت عروضاً ما تزال ندرسها ونأملها. الشافعي يا ولدي هو صاحب (المداحين) ومانح المسرح للمنشدين. كان تلميذاً نجيباً للرائد والمعلم الأول زكريا الحجاوي. (هل تعرف زكريا الحجاوي؟ أرجوك حاول أن تتعرف عليه) الشافعي يا بني هو من أعاد إلى (السامر) اسمه وحقق به عروضاً تنافس في مهرجانات الغرب بل وتبهرهم بهذه القدرة على المزج بين المسرح بقوانينه المستوردة وبين أشكالنا الخاصة، وكان في ذلك امتداداً لخط بدأ في ستينيات القرن الماضي على يد جيل من المكتشفين المغامرين العرب. خط ظل ولم يزل يعافر ليمنحنا الجديد الذي فرض نفسه على الدراسات الأكاديمية بل وصار يدرس في قاعات معاهدها. الشافعي يا ولدي كان يحكمه (هم) و(هدف) فحفر اسمه في خارطة المسرح المصري والعربي بحروف من نور. لذلك يا ولدي، وغيره الكثير، أصابنا الحزن على رحيل رجل كنا نعتبره - حتى في مرضه الذي استمر لسنوات- سديانة نستند إليها ونستظل بها. وكان وجوده في الحياة - مجرد وجوده- يمنحنا أماناً. هذا يا ولدي بعض من (عمنا) عبد الرحمن الشافعي. ولتستكمل أنت بحثك عن تاريخه إلى جانب رواد آخرين من جيله والجيل الأسبق لتعرف أن جذورك ضاربة في عمق يستحق الفخر. رحمك الله يا شافعي وجزاك عنا داراً خيراً من دارنا وصحبة أحن وأرحم من صحبتنا. وبلغ سلامنا إلى رفيق الرحلة يسري الجندي ولا تنسنا حتى نلتاق.

## وداعاً عبد الرحمن الشافعي شيخ الطريقة الشافعية

# المخرج الكبير عبد الرحمن الشافعي

## وداعا



### أسهم بقوة في تشكيل حركة مسرحية

### اهتمت بالهوية المصرية

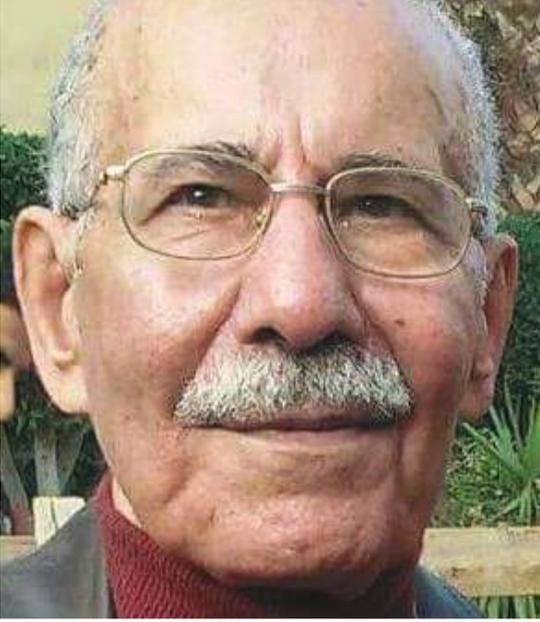
في البداية قال د. محمد الشافعي نجل المخرج الراحل عبد الرحمن الشافعي أحد أهم المخرجين المسرحيين الذين ساهموا في تشكيل حركة مسرحية مصرية تميزت بشكل ومضمون اختلف عن المسرح التقليدي المتوارث عن الثقافة الأوروبية، وأضاف: إن الحركة المسرحية التي ظهرت بعد ثورة ١٩٥٢ وأطلق عليها مسرح الستينات كانت بمثابة عصر النهضة المسرحية في تاريخ المسرح المصري ليس لأنها أهتمت بتأصيل حالة الشعب المصري فحسب وإنما لتقدمها لمجموعة كبيرة وتمييزها من الكتاب والشعراء والممثلين والمخرجين المسرحيين الذين أحتوتهم فرق التلفزيون فور إنشائها عام ١٩٦١، والتي التحق بها «الشافعي» عام ١٩٦٣ عندما جاء من إحدى قرى محافظة الشرقية والتحق بكلية الحقوق بجامعة عين شمس، فعمل ممثلاً ومساعداً للإخراج بشعبة المسرح العالمي لمجموعة من كبار الاساتذة أمثال حمدي

غيث، سعد أردش، حسن عبد السلام، سيدبدير وغيرهم، وزامل سمير العصفوري، فهمي الخولي، عبد الغفار عودة وآخرين. وكانت هذه الفترة هي فترة إعداد وتدريب تختلف عن ممارسات التمثيل التي كان يمارسها في إحتفالات وموائد القرية. وفي عام ١٩٦٨ تم انتدابه للعمل مخرجاً بالثقافة الجماهيرية التي كان يرأسها الكاتب الكبير سعد الدين وهبة ويشرف على مسرحها المخرج الكبير حمدي غيث، وكلف «الشافعي» بتكوين فرقة مسرحية لحي الغوري بالحسين، فكانت الفرصة الحقيقية لتقديم ذاته وسط هذا الزخم من كبار الاساتذة، ورغم بداياته وسط نصوص واتجاهات المسرح العالمي، إلا أنه اختار أن يبحث عن مسرح مصري، ليس فقط في النص ولكن في عناصر العرض كافة، هذا نتيجة لنشأته الريفية التي تشكلت من خلال عادات وتقاليده وأمثلة واحتفالات القرية، فبعد عن نصوص شكسبير وموليير ومارلو ولجأ إلى نجيب سرور ويوسف إدريس ويسري الجندي وأبو العلا سلاموني وغيرهم من الكتاب الذين تميزت أعمالهم بتناول الثقافة المصرية الشعبية بكل همومها وطموحاتها،

غيث الموت الأسبوع الماضي أحد اعمدة المسرح الشعبي الكبار وهو المخرج المسرحي الكبير عبد الرحمن الشافعي، مواليد عام ١٩٣٩ بمحافظة الشرقية. مارس هوايته المسرحية أثناء دراسته بالمرحلة الثانوية، فكون فرقة شعبية مسرحية كانت تقدم عروضها في الموائد، تخرج في كلية الحقوق جامعة عين شمس، ثم التحق بشعبة المسرح العالمي، وفي عام ١٩٦٣ انتدب للمسرح الحديث ثم للفرقة الغنائية الاستعراضية عام ١٩٦٧، وكون فرقة الغورس، وأخرج لها عدداً من الأعمال منها «ياسين وبهية»، و«آه يا ليل يا قمر»، و«أدهم الشراوى». كان أول مدير لمسرح السامر سبتمبر ١٩٧١ فأخرج لفرقة مجموعة من السير الشعبية أهمها على الزبيق، شفيقة ومتولي، السيرة الهلالية، عاشق المداحين، منين أجيب ناس، مولد يا سيد، الشحاتين، حكاية من وادي الملح. حصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٥ عن إخراجة لعرض السيرة الهلالية، التي جانب العديد من الجوائز الأخرى والتكريمات. المخرج عبد الرحمن الشافعي كما وصفوه هو شيخ طريقه المسرح الشعبي.. عرف كيف يقرأ الحكاية الشعبية بمنظوره الشخصي محملاً بثقافته الخاصة ويأثره الشعبي والتراثي الممتد لعقود مستخرجا من الحكاية الشعبية سرها المقدس، ذلك السر الذي جعله مدخلا له لاختراق المسرح بشتي جوانبه.. ما جعله يصل لأعلى مناطق التميز في التعامل المسرحي مع الحكاية الشعبية والسير والحكايات التي استدعت الإرث الشعبي المصري حاضره وماضيه، وقد خصصنا هذه المساحة لتتعرف أكثر على المخرج الراحل من خلال شهادات عدد من المسرحيين وأصدقاء رحلته حول رحلته.

رنا رأفت

### الشافعي هو راوي سيرة المسرح والوطن



الأنسب لجمهوره من سكان هذا الحى الشعبى العريق. أضاف هاشم: ذكاء الفنان عبدالرحمن الشافعى لم يتمثل في اختيار النصوص المسرحية المستلهمة من التراث الشعبى والسير الشعبية فقط، إنما تجلت عبقريته في تجسيد التراث الشعبى، و السير الشعبية عبر العديد من وسائل أو عناصر الفرجة الشعبية، كالمداح، وعازف المزمار البلدى، وعازف الربابة، وحكاى السير الشعبية، والمطربين الشعبين، وكلها عناصر فنية شعبية تضافرت مع الموضوعات التى تطرق إليها ك «عنتر بن شداد، و أبو زيد الهلالي، وسيف بن سى يزن، و الأميرة ذات الهمة، وعلى الزبيق، وغيرهم.

وتابع : الفنان الكبير لم يكن تفرده في تقديم الموضوعات الشعبية فقط، إنما في الصيغ التى قدمها من خلالها فقد تطرق عديد من المخرجين إلى الموضوعات الشعبية، دون الفطنة التى فطن إليها الشافعى من ضرورة تواءم الموضوع مع الشكل الذى يقدم من خلاله، وهو (الفرجة الشعبية)..وقد ظل الفنان الكبير طوال حياته المسرحية مخلصا لهذا

وأن تاريخ المسرح في العالم يؤكد أنه نشأ نشأة شعبية من خلال الاحتفالات الأسطورية في الحضارة الفرعونية ثم الاحتفالات الدينية في اليونان القديمة، وقد تطور المسرح الشعبى في اليونان نتيجة لإلتفاف النخبه حوله من فلاسفة وعلى رأسهم «أرسطو» بينما نحن اهتمنا بالقالب الأوروبي مستنكرين مسرحنا الشعبى.

### عبقريته تجلت فى تجسيد التراث الشعبى

فيما قال الناقد أحمد هاشم: قيل إنه شيخ طريقة، وقيل صاحب الطريقة الشافعية، وقيل «عبدالرحمن الشعبى» وكلها كنيات صحيحة تؤكد تفرده في المسرح الشعبى إلى الحد الذى استبدل به - أحيانا - إسمه الثانى «الشافعى» ليصبح «الشعبى» ما يؤكد مدى ارتباطه بهذا النوع من مسرح الفرجة الشعبية، منذ بدايات عمله بالمسرح، حيث لم يستمر طويلا بالمسرح العالمى الذى تم تعيينه به لينتقل إلى الغورى مخرجا، وكان من الذكاء بان فكر في تقديم الصيغة المسرحية

وكون أول فرقة مسرحية بحى شعبي وسط القاهرة الفاطمية، ثم جاء تعيينه مديرا لفرقة مسرح السامر في بدايات تكوينها لتفتح له مجالا آخر أكثر إبداعا وأصاله وهو تناوله لأعمال السير الشعبية وأبطال الأساطير المصرية، فاستلهم الأفكار والمواضيع المختلفة بمساعدة زملائه من الكتاب والمؤلفين الذي جمع بينهم انفعال الشباب والطموح الى البحث عن هوية المسرح المصري على غرار من سبقوهم من أساتذته كبار على نفس المنوال، لكن هذه المرة كانت أكثر جدية وجراءة، فأخذوا يتناولون أفكارا مصرية شعبية بجانب تقديمها داخل قالب مختلف عن المعتاد، وربما كان السامر مكانا مناسباً مع مخرج اعتاد العمل مع نوعية مختلفة من الممثلين أكثر شعبية وتواصلا مع الحياة العامة، بعيدا عن أمراض النجوم وأوهامهم. فقدم علي الزبيق- هنا القاهرة- شقيقة ومتولي- وغيرها. وفي تلك الفترة تم اختيار «الشافعى» مشرفا على فرقة النيل للالات الشعبية عام ١٩٧٥ مما فتح له أفقا وفرصا مختلفة لاستخدام الموسيقى الشعبية الحية ورواة السيرة الحقيقتين ليضعهم على خشبة المسرح نجوما تلقائين. و ليقدم عرض «عاشق المداحين» الذي شاهده الرئيس الراحل «أنور السادات» وأشاد به واستمر العرض لمدة عام. وهنا أستقرت قناعة «الشافعى» بأن يكون صاحب طريقة مختلفة استطاع من خلالها أن يقدم شكلا مميزا ومنفردا به، فقدم عشرات المسرحيات التي حصل من خلالها على الكثير من الجوائز من أهمها جائزة الدولة التشجيعية وجائزة الدولة في التفوق ونوط الامتياز من الدرجة الأولى وغيرها. وتميز مسرح «الشافعى» بتقديم العناصر الشعبية سواء في النص أو على مستوى العرض، فكان يعتمد في جماليات عروضه على العناصر البسيطة في الديكور والملابس والاكسسوار، وكان دائما ما يوظف المكان حسب الدراما، فقدم أعماله داخل المواقع الأثرية والأماكن والساحات الشعبية، وساعده في تشكيل هذه الرؤية الفنان التشكيلي «حسين العزي» الذي صاحبه في أغلب أعماله. أما التمثيل وهو العنصر المميز عنده فكان يعتمد في أغلب عروضه خاصة العروض التي تعتمد على الرواه والمداحين على أشخاص حقيقيين، فوجد شاعر السيرة يحيى ويغني ثم يتحول إلى ممثل مستخدما رباطه ويوظفها داخل الحدث، ثم يعود مرة أخرى للغناء والمديح وكأنه ذلك الممثل المحترف الذي يملك أدواته، ولديه تقنية الدخول والخروج في الشخصية. هؤلاء الفنانون كانوا أكثر حضورا وإبهارا من الممثلين المحترفين داخل نفس العمل. كذلك كان «الشافعى» يعتمد في عروضه على عدد كبير من المؤيدين ما بين ممثلين ومغنيين وراقصين كما كان يهتم بتقنيات الحركة المسرحية و يقدم حركات جماعية جمالية ويستخدم التشكيلات ملء الفراغ المسرحي. أما الجمهور وهو العنصر الأهم، فكان دائما متيقظا ومشاركا في الحدث وهو جمهور يقدر الفن ويستمتع به وليس مستهلكا يبحث عن النكات والقفشات والممثل النجم. وقد قدم «الشافعى» ٧٢ عرضا احترافيا بجانب إخراجة للحفلات القومية والدولية بمصر ودول أخرى. وختم بقوله: إن تكريم الشافعى هو تكريم مستحق خاصة





## أثرى الفكر المسرحي والحياة الفنية بالجواهر الثمينة

عرفت كيف أفكر في المسرح بسياقاته المختلفة على جميع الأصعدة.. وكيف أن الإخراج ليس عملية إبداعية فحسب إنما حالة من حالات الوعي بالزمن وبالمجتمع وما يريد المبدع قوله هنا والأذن.

وختم بقوله: لا تكفى الأوراق لأن أشهد بما علمنى إياه هذا المبدع الكبير لكن علي أيضا أن أمتن كثيرا لهذه الحالة الانسانية الراقية التي عايشتها وقتما كان يعمل على نصي حتى قبل أن يصعد به على خشبة المسرح، و سيطل مافعله معى هذا الرجل العظيم وما علمنى إياه أحد أهم الروافد التي شكلت وعي المسرحي مادمت على قيد الحياة . فشكرا له بقدر ماترك فينا من محبة للوطن وللمسرح ولروحه المحبة والسلام.

### راوي سيره المسرح

وقال الناقد والباحث المسرحي د. محمود سعيد : قليلة هي النماذج الفنية التي قدمت للمخرج المثقف القاريء، ولعل أبرزها الراحل عبدالرحمن الشافعي.. فقد كان يعطى درسا عمليا مهما جدا لكيفية فهم وأداء عمل المخرج المسرحي، لا يلتقط نصا مسرحيا أعجبه و يبدأ في تنفيذه علي الخشبة، إنما يقرأ ويقرأ كثيرا في المنطقه التي يهواها ويقرر العمل فيها ، خاصة منطقته المسرح الشعبي التي حقق فيها أقصى درجات الإجادة فهما ووعيا وتنفيذا، بدرجة جعلت الرجل يخلص لها وتخلص له بشكل ملموس علي مدار أكثر من نصف قرن من التجربة.

أضاف: لعب الشافعي كثيرا علي مسرحه المكان، يخلق من المكان إطارا مسرحيا مميزا، خاصه الأماكن الشعبية والتاريخية بالحسين والغوري ..فقد صنع أكثر من عرض مسرحي مميز في المكان بلا أي تغير، مستخدما المادة الموجودة، ولعل العرض المسرحي الهلاليه يشهد له بذلك، في عرضيه المختلفين، عام ١٩٨٥ بطوله ابراهيم عبدالرازق.. و ١٩٩٤ بطوله فاروق عيطه وحمدي غيث، فقد استخدم وكالة الغوري بشكل مذهل مستخدما الرواة الحقيقيين بما كفل له التميز وجائزة

في واقع الأمر ليس إلا وساما شاء الله أن يضعه على صدرى عملاق من عمالقة المسرح المصري، تعلمنا منه الكثير ليس عبر رؤية أعماله المسرحية التي أنارت خشبات المسرح المصري فقط، ولكن عبر القرب منه وهو يتعامل مع أحد نصوصي الذي أنار المسرح في أواخر عام الثورة المجيدة ( ٢٥ يناير ٢٠١١ ) بالتحديد في سبتمبر وهو العرض المسرحي الذي أنتجه المسرح الكوميدي، و مع ان نصي كان قديما و تم إخراجة عشرات المرات في مسارح الثقافه الجماهيرية في أقاليم مصر، برؤى متعددة، الا أن تناول الأستاذ له كان مختلفا، وكان حاسما وكان لصيقا بالثورة التي لم يمض عليها سوى شهور قليلة، وكان الأستاذ عبد الرحمن الشافعي الذي أعجبه نصي في العام ١٩٩٤ ظل يخزنه في ذاكرته رغم مضي أكثر من ١٥ عاما أو يزيد ليحييه مرة أخرى بطعم أخر وتقنية أخرى، وليقول عبره كل ماقلته أنا وكل ماقاله هو أيضا .. فقد علمنى كثيرا مما لم أكن أعلمه في المسرح، رغم كل هذه السنوات التي مرت على اشتغالي بالمسرح ممثلا ومخرجا ومؤلفا أيضا .. فقد



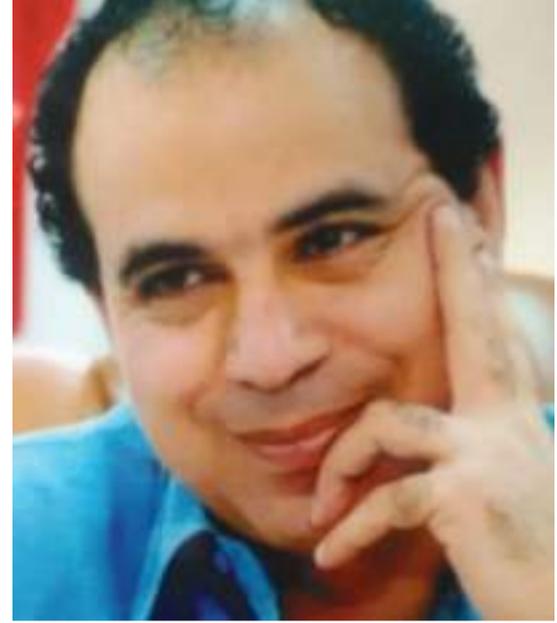
النوع من المسرح دون غيره فالتصق بإسمه، وقد حقق فيه نجاحات كبيرة، في فترة تاريخية مواتية للغاية، إذ اتجه كثير من الكتاب المسرحيين بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ إلى البحث في التراث العربي واستلهامه حفاظا على الهوية العربية التي تأثرت برياح تلك الهزيمة، كما أبدى النقاد اهتمامهم بهذا اللون من المسرح مع بداية السبعينات من القرن الماضي، وكأن هذا اللون المسرحي كان مع موعد مع القدر ومع عبدالرحمن الشافعي، الذي كان قد استفاد من تجربة «زكريا الحجاوي» في مسرح السامر، كما أن تولى «الشافعي» إدارة مسرح السامر لعب دورا كبيرا بوصفه بيت الخبرة لهذا اللون من المسرح الذي يلتقى فيه الفنانون الشعبيون من كل أقاليم مصر.

تابع هاشم : تمسك الشافعي بهذا اللون من المسرح جعله حين قدم آخر عمليين مسرحيين له في المسرح الكوميدي التابع للبيت الفن للمسرح لا يتخلى عن التراث، فقدم مسرحية «مافيش حاجة تضحك» نص «سعيد حجاج» المأخوذ من التراث العربي، والعرض الآخر هو «طاقاطيق جحا» لكاتب هذه السطور، وهو من التراث الشعبي أيضا عن تلك الشخصية الشهيرة.

### عملاق من عمالقة المسرح المصري

وبحزن شديد رثاه الكاتب المسرحي سعيد حجاج فقال: ما أصعب أن تكتب عن القامات الكبيرة بعض ماتعرفه. ذلك لأنك في الحقيقة لن تتقن الاختيار أبدا مهما حاولت .. فهل يمكنك الكتابة عن مواقفه الإنسانية ام عن إبداعه المتراعى الأطراف في خضم الحركة المسرحية المصرية منذ سبعينيات القرن الماضي ؟ الأهم في الأمر هو أن تكتب عما رأيته بنفسك وعاصرته معه.

أضاف: أسعدنى حظى أن أحظى باهتمامه ببعض نصوصي المسرحية، وهو ما لم يحظ به الا القليل من ابناء جيلي، وهذا



الدولة والخلود الفني أيضا. لقد عمل الشافعي مع أبرز كتاب المسرح الشعبي، نجيب سرور، يسري الجندي، نبيل فاضل.. بيم التونسي، أمين بكير، عبدالعزيز عبدالظاهر، محمد صدقي، صلاح جاهين، أحمد الحوتي، مهدي الحسيني، عزت عبدالوهاب، سمير عبد الباقي، محمود دياب، و أبو العلا السلاموني وغيرهم، وقدمهم في قراءات مغايرة للنص الشعبي، قراءه عاشق وخبير ومتمرس وفلاح شرقاوي أصيل، مستنطقا النص و منتزعا منه آفاقا مختلفة وجديدة بكل مرونة وبساطة.

### علم من أعلام مصر

د. كمال الدين عيد رثاه بقوله : الراحل عرفته إنسانا متواضعا كـمخرج مساعد معي في مسرحية روميو وجوليت في المسرح العالمي عام ١٩٦٥. وأنداك كان وكيلًا لوزاره الثقافة المصرية. بعدها بدأ في نشر السير الشعبية في المسرح المصري. و ظل طوال الحياة خادما للمسرح المصري والعربي . واليوم تفقد مصر علما من اعلامها المسرحيين الذين أثروا الفكر المسرحي والحياة الفنية بالعظيم من الجواهر الماسية. رحمك الله يا حبيبي وزميلي عبد الرحمن الشافعي. في جنه الخلد بإذن الله

### أيقونة المسرح الشعبي

فيما قال المخرج خالد جلال رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي، : ترك لنا إرثا قيما للمسرح، وبغيابه فقدنا أيقونة المسرح الشعبي، وقامة فنية كبيرة ساهمت في تشكيل حركة مسرحية مصرية تميزت في الشكل والمضمون، و قد تميز مسرح «الشافعي» بتقديم العناصر الشعبية، وكان يحرص على الذهاب بعرضه إلى الجمهور في أماكن تجمعاته

### صاحب الأيادي البيضاء

و قال الدكتور أحمد مجاهد : رحم الله المخرج الكبير الفنان عبد الرحمن الشافعي، صاحب الأيادي البيضاء على التراث الشعبي، والبصمة المتميزة في الثقافة الجماهيرية. وقد شرفت بالعمل معه لسنوات عديدة بها إنجازات متميزة تمت بفضلها،

القبلي وقدم من خلالها الكثير من الأعمال التراثية المسرحية للكتاب المصريين الذين اعتمدوا على التراث، وعلى رأسهم الكاتب الراحل يسري الجندي الذي قدم السير الشعبية مثل «عنتر والهلالية» وعلى الزئبق إلى جانب الأعمال الأخرى التي قدمها للكثير من الكتاب الذين يعتمدون على التراث الشعبي أمثال نجيب سرور ومحمود دياب وشوقي عبد الحكيم وعزت عبد الوهاب، وتابع : أسعدني الحظ أن قدم عملا تراثيا لي وهو «تغريبة مصرية» التي اقترح لها اسما آخر وهو «ست الحسن» وكانت من أهم الأعمال التي قدمها المسرح من خلال الفرقة الاستعراضية في منتصف التسعينيات بطولة محمود الجندی وسوزان عطية ورضا الجمال، وعطية عويس، وكرر تقديم العرض مرة ثانية في حديقة الفسطاط عام ٢٠٠٣ بطولة احمد ماهر، وممثلين من مسرح الثقافة الجماهيرية.

### شرح فى جدار الخوف

رفيق رحلته الموسيقار على سعد تحدث قائلا : تعرفت عليه عام ١٩٧٢ وبدأنا بعرض بعنوان «شرح فى جدار الخوف» وكان آخر تعاون معى فى عرض «السفيرة عزيزة» وما بين هذين العملين قدمنا عدة أعمال منها «على الزئبق»، «حكاوى الزمان»، وعرض عن حرب أكتوبر بعنوان «هنا القاهرة» قدم فى ١٨ أكتوبر عام ١٩٧٣ وهو أول عرض مسرحى يواكب عبور القناة كتبه الشاعر عبد العزيز عبد الظاهر ووضعت موسيقاه على مسرح السامر، ثم فى الذكرى الأولى لحرب أكتوبر قدم عرضا للكاتب يسرى الجندی، وقدم «عاشق المداحين»

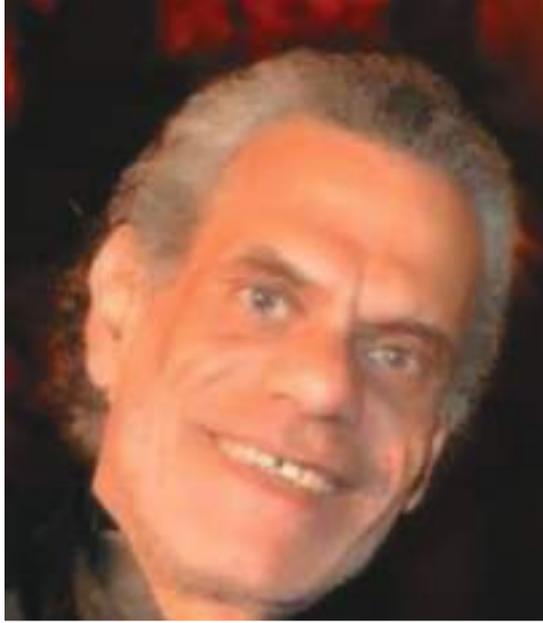
ولا يمكن أن أنسى له موقفين، الأول: ذهابه معى بنفسه بصحبة فرقة النيل والفنان أحمد الحجار فى قافلة ثقافية إلى حلایب وشلاتین عام ٢٠٠٩، فى وقت لم يكن فىهما فندقا لائقا للمبيت، وأصر على المبيت فى ما هو متاح من أماكن أقل من متواضعة،

والآخر هو الذهاب معى بنفسه أيضا بصحبة فرقة النيل إلى سيدى برانى، وقت أن كانت معقلا للتطرف، وإصراره على تقديم عرض الفرقة، على الرغم من وصول تحذيرات بهجوم المتطرفین على الحفل، وقد حدث بالفعل، وتصدينا لهم، بعدما قمنا بدورنا الثقافى والفنى.

### الطريقة الشافعية

و وصف الكاتب المسرحى محمد أبو أعلأ السلامونى الراحل بأنه صاحب مدرسة فى الأخراج المسرحى يسميها البعض «الطريقة الشافعية» فقد كان يعشق التراث والعمل من خلال البنى التراثية التى أوجدها الشعب طوال تاريخه فى اشكال متعددة منها السير الشعبية أو خيال الظل أو أسلوب السامر الشعبى وأسلوب الإرتجال عند المحبظاتية، كل هذه الأساليب إلى جانب الآلات الشعبية منها الربابه والطبلة والدف وكل هذه الاشكال كانت أدواته فى تقديم أشكال مسرحية مصرية تعبر عن هوية الشعب المصرى فى فنون العرض والفرجة، وكانت هذه الطريقة تسمى «الطريقة الشافعية» وهى الطريقة الوحيدة التى يمتاز بها هذا المخرج العبقري وقد استقاها من التراث الشعبى، سواء فى الوجه البحرى أو

**كان يحرص على الذهاب بعروضه للجماهير فى مواقعها**



عظيمة، و كنا في حالة انبهار به وبشخصيته منذ أن كنا شبابا ننضم «للفرقة النموذجية» قبل ان تسمى فرقة السامر مع مجموعة من المسرحيين، احمد مختار ومحمد الشرييني ، وناصر عبد المنعم ، وعزة شلبي، وكانت بالنسبة لنا السند، وكنا شبابا صغيرا لدينا احلام، وقد حضرنا السامر وهو يقدم اعمالا تراثية وكوميديا شعبية، وقد حضرت كل أعمال استاذ عبد الرحمن الشافعي. ،

وتابع: انضمت لفرقة السامر عام ١٩٧٨ بعد افتتاح المسرح بعرض «عاشق المداحين» التي قدمها تكريما لأستاذه وزميل نضاله في البحث عن التراث الشعبي والمأثورات الشعبية زكريا الحجاوي، وعمل عدد كبير من المداحين الشعبيين في هذا العرض ومنهم فاطمة سرحان، وخضره محمد خضر وجماليات شيهه ومنتقال قناوي. وقد بدأ تأسيس مسرح السامر عندما كان الأستاذ عبد الرحمن الشافعي مديرا لقصر ثقافة الغوري ويقدم عروضاً في وكالة الغوري، وتعرض لعدة مضاميات وذهب له انذاك رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة سعد الدين وهبه وأعطاه أرضاً صغيرة وهي التي بجانب السيرك «أرض السامر» و كانت عبارة عن خوص وبها غفير يحرسها وغرفة صغيرة والشجرة الكبيرة التي لاتزال موجودة حتى الآن ، وهي الأيقونة التي أصبحت مسرح السامر الذي افتتح عام ١٩٧١ ، عبد الرحمن الشافعي هو أبو السامر وعاشق المداحين وأتمنى عند إعادة افتتاح مسرح السامر أن يطلق عليه اسمه.

### السنيرة والثلاث ورقات

فيما قال الفنان رضا الجمال الذي قدم مع المخرج الراحل ثلاثة أعمال هامة هي السنيرة، وبلدي يا بلدي، وست الحسن عبد الرحمن الشافعي قيمة فنية وشعبية كبيرة شاركت معه في العرض المسرحي «بلدي يا بلدي» مع الفنان احمد ماهر ومجموعة متميزة من الفنانين مع فرقة الفنانة خضره محمد خضر. على مسرح السامر، وكانت تجربة مميزة وفريدة، وكان دائما يحرس على اعطاء الفرص للموهوبين وتقديمهم بشكل جيد، وكان مخرجا من طراز رفيع لديه منهجه وأسلوبه الخاص .



## ترك بصمة متميزة في الثقافة الجماهيرية

### كل ممثل في مساحته

فيما ذكرت الفنانة لمياء العبد إحدى أعضاء فرقة السامر إنها قدمت عرضا مع المخرج الراحل عبد الرحمن الشافعي وهما «يا صبر أيوب» تأليف ياسين الضو ، بطولة حمدي الوزير وسعيد صديق، مي رضا ، ولمياء العبد واشرف شكرى، و قدمت عام ٢٠٠٤

أضافت: استمتعت بتوجيهاته ونصائحه المهمة وخلال فترة البروفات لم نشعر بالملل رغم استمرار البروفات ٩ أشهر كاملة، فهو مخرج له ثقل ووزن وكان يضع كل ممثل في مساحته التي تناسبه ، وقدمت معه أيضا مسرحية «ست الحسن» التي قدمت في المحافظات.

### و أبو السامر وعاشق المداحين

فيما رثاه المخرج والفنان جلال العشري قائلا، «كان أبا وأخا وصديقا واستاذا ومن أعظم الفنانين الذين تعاملت معهم في رحلتي، كان رائدا من رواد الثقافة الجماهيرية وقيمة وقامة



مع زكريا الحجاوي ، وقدما «ست الحسن» للفرقة الغنائية الاستعراضية تأليف محمد ابو العلا السلاموني أشعار عزت عبد الوهاب ، وقد كان يتميز بالبساطة والتلقائية في التناول، وكان متفردا في توصيل المعلومة للمتلقى بأقصر طريق، لذلك كانت أعماله ناجحة، وهو اوائل المخرجين الذين تولوا قيادة فرقة الآلات الشعبية بعد زكريا الحجاوي.

### عنصر الغناء الشعبي

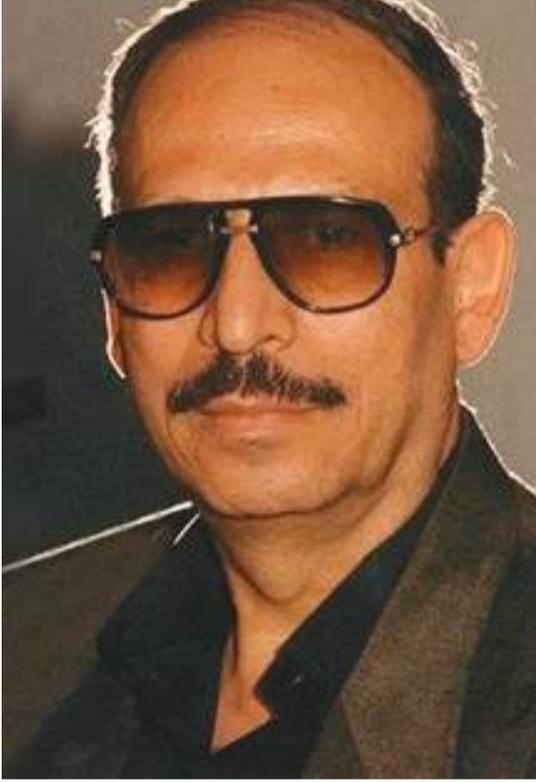
وقال د. أسامة أبو طالب : أهم ما كان يميزه هو انتماؤه الشديد والمبكر الذي اصر عليه للمسرح الشعبي بما يعنيه هذا المصطلح، سواء مسرح القرية أو الإهتمام بالأدب الشعبي أو عروض التراث الشعبية، بإعادة تقديمها أو بوضع لمسات جديدة عليها، وبالتالي كان اهتمامه بعنصر الغناء الشعبي في غالبية عروضه المسرحية، وقد بدأ مبكرا هذا الاهتمام والاجتهاد الشديد بالإستقاء من مصادر شعبية لذلك ارتبط اسمه بأسماء هامة في هذا النوع من العروض ومنها الاستاذ زكريا الحجاوي ومجموعة من المنشدين والمبتهلين وحكاوي السير الشعبية، أبرزهم خضره محمد خضر وفاطمة الجنائني ، كذلك تميز بارتباطه بالدراما المأخوذة من تراث الحكى الشعبي ونقله بين اقاليم مصرية كثيرة، إما باحثا أو مقدما لعروض مسرحية جديدة.

أضاف: الشافعي لم يتلق تعليما مسرحيا منهجيا بالمعهد العالي للفنون المسرحية، لكن ثقافته اعتمدت على تعدد مصادر المعرفة والمرونة ورحابة البحث والإطلاع، مع إخلاصه الشديد لهذا النوع من العروض التراثية، ما أثر في خياراته الدرامية، منها إخراجة المتميز للنسخة المصرية من الكاتب اللبناني الفرنسي جورج شحاته ونصه «مهاجر بريسبيان» والتي قمت بتقديم إعداد شعري بالعامية المصرية لها قبل أن نتعرف على مصطلح «الدراما تورجي» وقام بإخراجها، وكانت المغامرة الكبرى مع فرقة طنطا المسرحية ثم الفرقة النموذجية لهيئة الثقافة الجماهيرية.



## وداعا

# أصحاب المواهب المتفردة والبصمات المتميزة

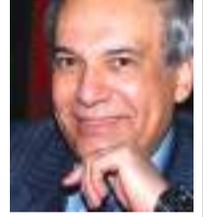


بالتلفزيون المصري من بينها برامجه الشهيرة: النادي الدولي، هذا المساء، وكان زمان. والذكريات المشتركة التي ربطت بيني وبين هذا الفنان الموهوب جدا متعدد المواهب ذكريات كثيرة وغالية. لقد بدأت بمتابعتي له كمقدم للبرامج الإذاعية والتلفزيونية وخاصة مهرجانات التلفزيون التي كانت تستضيف بعض النجوم العالميين وإعجابي الكبير بأسلوبه المميز وإجادته الحوار باللغات الأجنبية، ثم أتاح لي القدر فرصة اللقاء الأول معه حينما استضافني ببرنامجه الشهير «النادي الدولي» في فقرة مخصصة عن التجارب المتميزة للشباب بالمسرح الجامعي، وللتوالي بعد ذلك اللقاءات والتي كان آخرها استضافتي مع الأستاذة/ فاطمة حسين رياض ببرنامجه الشهير بإذاعة الأغاني (إف. إم) للحديث عن الكتاب الذي شرفت بتأليفه بعنوان «حسين رياض الفنان صاحب الألف وجه». وللأسف الشديد لم يمهلنا القدر لتنفيذ مشروعنا المشترك بإعادة تقديم المسرحية المتميزة «الجزير» للكاتب الكبير/ محمد سلماوي، حيث اتفقنا نحن الثلاث على تقديم المشروع لفرقة المسرح الحديث، وبالفعل رحب بذلك الفنان/ إسماعيل مختار، والذي وافق على اقتراحي بضرورة إضافة بعض الأحداث الدرامية لتناسب مع الأحداث التاريخية بعد قيامي ثوري ٢٠١١، و٢٠١٣ وكشف القناع عن الوجه البغيض للإرهابيين الذين قاموا بكثير من العمليات الإرهابية الخسيسة ضد جيشنا الباسل. رحم الله كل من الصديقين المبدعين وأدخلهما فسيح جناته جزاء أخلاصهما في العمل، وفيما يلي محاولة توثيقية لمجموعة الإسهامات القيمة الخاصة بكل منهما.



الشعبي المصري التقليدي بالشكل الجمالي للموسيقى والغناء الشعبي، كما يحسب له إطلاقه عليها اسم «فرقة النيل» كأهم المعالم الحضارية والتاريخية لمصر. وتحفظ الذاكرة لهذا الفنان القدير بعدد كبير من المواقف الإيجابية التي لمستها عن قرب - وهي وإن كانت ترتبط بصفة شخصية بمسيرتي الفنية إلا أنها تكشف عن نبل سلوكياته وعطائه ودعمه المستمر مع الجميع - ويكفي أن أذكر فضله وتأثيره الكبير في إحترافي للإخراج المسرحي، وذلك عندما بادر وأصر على اعتمادي كمخرج بجهاز الثقافة الجماهيرية (الهيئة العامة لقصور الثقافة) عام ١٩٨٢ بمجرد مشاهدته وإعجابه بعرض «النار والزيتون» الذي شرفت بإخراجه كباكورة إنتاج «الجمعية المصرية لهواة المسرح» بقصر ثقافة قصر النيل، حيث طلب مني تقديم طلب بتاريخ سابق (ثلاثة أيام) كما قام بتشكيل لجنة للتقييم والإعتماد من الأساتذة: محمد سالم، رؤوف الأسيوطي، أمير سلامة الذين تصادف أيضا حضورهم وإعجابهم بالعرض، وبالتالي يتضح مما سبق أنه لم يكن مسئولاً روتينياً على الإطلاق. أما الفنان النجم/ سمير صبري: الذي رحل عن عالمنا يوم الجمعة الموافق ٢٠ مايو (٢٠٢٢) عن عمر يناهز الخمسة والثمانين عاما فهو فنان شامل بمعنى الكلمة ومبدع متعدد المواهب، يحسب له بصفة عامة تألقه ممثلا ومطربا وراقصا ومذيعا ومنتجا في مشاركاته المتعددة بمختلف القنوات الفنية (سواء السينما أو المسرح أو بالدراما الإذاعية أو التلفزيونية)، حيث مارس من خلال تلك القنوات كل من التمثيل والغناء كما تألق أيضا في تقديم البرامج الفنية والمنوعات، ويكفي أن نسجل له تفوقه وتميزه في تقديم عدد من البرامج التلفزيونية المهمة

عمرو دواة



بالإضافة لوجع القلب ولوعة الفراق .. بأبي القدر أن يمهلنا ولو برهة قصيرة لالتقاط الأنفاس فتتكرر وتتجدد الأحزان سريعا مع توالي الأيام .. نحن جميعا نؤمن بكل يقين بأن البقاء والدوام لله وحده وأن الموت هو قدرنا ومصيرنا جميعا وأن لك أجل كتاب محدد، ولكن مع ذلك ما أصعب مشاعر الفراق للأصدقاء والأحباب الذين ارتبطنا معهم بأحلام وآمال وأعمال وذكريات، وخاصة إذا كانوا ينتمون إلى فئة هؤلاء المبدعين الذين يمثلون القدوة المشرفة للإبداع الفني والوجه المشرق لقوتنا الناعمة. لقد ودعنا بكل مشاعر الحزن والأسى خلال الأيام الماضية اثنين من كبار الفنانين خلال أقل من ٤٨ ساعة، ودعنا نجمين من رجال الفن العربي والمسرح المصري، وهما المخرج القدير/ عبد الرحمن الشافعي، والفنان الشامل/ سمير صبري، واللذين جمعت بينهما كثير من الصفات والسمات وعدة مواقف متشابهة ومشرفة، ويكفي أن أشير إلى تلك الحلقة التاريخية التي جمعت بينهما عام ١٩٩٧ من خلال برنامج «كان زمان» (فكرة ومادة تاريخية/ علي أبو شادي)، سيناريو وتقديم/ سمير صبري، وهي الحلقة التي استضاف فيها الفنان/ عبد الرحمن الشافعي للحديث عن مشواره الفني وأهم إسهاماته بمجال المسرح الشعبي. لقد اتضح جليا من خلال تلك الحلقة مدى انتماء كل منهما إلى تلك النوعية من الرجال المبدعين العاشقين لوطنهم، المؤمنين بدور المسرح في التنوير والتثوير ونشر الوعي الجمالي، هؤلاء الذين لم تكن الشهرة أو حصد الأموال هي طموحاتهم أو أقصى أمنياتهم - كما يحدث حاليا للأسف - بل كان فكرهم الحر وإخلاصهم للعمل وإيمانهم بدورهم الريادي هو محركهم الأساسي، كما كان ضميرهم الحي هو الذي دفعهم للمخاطرة والتضحية والتفاني، لذا ستظل أعمالهم القيمة باقية كما تظل سيرتهم وذكراهم العطرة خالدة، وأطول كثيرا من أعمارهم. والفنان القدير/ عبد الرحمن الشافعي: الذي رحل عن عالمنا مساء يوم الأربعاء الموافق ١٨ من مايو (٢٠٢٢) هو أيقونة المسرح الشعبي المعاصر بلا منازع، وبعد أستاذا رائدا في الفنون المسرحية والشعبية، خاصة بعدما وفق في الجمع بين الموهبتين الإبداعية والإدارية، وترك بصمة لا يمكن أن تنسى في المسرح المصري وفنونه بكل ما قدمه من تراث شعبي وفنون تلقائية. ويكفي أن نذكر له إخراج المميز لأكثر من خمسة وسبعين عرضا، وكذلك فضله في التطور الكبير الذي شهدته فرقة النيل (وهي الفرقة الأم لفرق الآلات الشعبية التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة)، فبمجرد توليه مسؤولية إدارتها حرص على تدعيمها بعناصر جديدة من الفنانين الشعبيين، وضخ دماء جديدة بها ليرز من خلالها - محليا وعالميا - أصالة الفن

# فارس المسرح الشعبي

## عبد الرحمن الشافعي

أيوب (١٩٦٩)، أدهم الشقاوي، سنبله على قبر جمال (١٩٧٠)، عرسان هنية، شلبية الغازية، الناس والبحر (١٩٧١).

ونظرا لنجاحه في إدارة فرقة الغوري تم تعيينه أول مدير لمسرح السامر عام ١٩٧١، فكانت بداية نقطة انطلاق جديدة له، صاحبه فيها نخبة من المسرحيين الموهوبين وفي مقدمتهم المبدعين: يسري الجندي، أبو العلا سلاموني، عبد العزيز عبد الظاهر، علي سعد، أمير سلامة، مهدي الحسيني، حيث جمع الطموح الفني وحماس الشباب بينهم للبحث عن هوية المسرح المصري، تلبية لدعوات نخبة من كبار المسرحيين وفي مقدمتهم الأساتذة الكبار: توفيق الحكيم، يوسف إدريس، د.علي الراعي، زكريا الحجاوي. فأخذوا يتناولون أفكارا مصرية شعبية بكل الجدية والجرأة ويقومون بتقديمها من خلال قوالب مسرحية مختلفة عن المعتاد. وربما كان السامر مكانا مناسباً مع مخرج أعتاد العمل مع نوعية مختلفة من الممثلين أكثر شعبية وتواصلا مع الحياة العامة بعيدا عن أمراض النجوم وأوهامهم. فقدم من إخراج لفرقة السامر (الفرقة النموذجية) مسرحيات: شفيقة ومتولي (١٩٧٢)، هنا القاهرة، علي الزبيق (١٩٧٣)، حكاوي الزمان، شرح في جدار الخوف (١٩٧٤)، حكاية من وادي الملح (١٩٧٥)، الناس اللي خافت من الفلوس (١٩٧٦) وغيرها من المسرحيات، وفي تلك الفترة تم اختيار «الشافعي» مشرفا على فرقة النيل للالات الشعبية عام ١٩٧٥ ليكتمل النضج الفني بإخراجه «عاشق المداحين» عام ١٩٧٨، وهو العرض الذي أستمرد لمدة عام وشاهده رئيس الجمهورية الأسبق/ محمد أنور السادات.

ومن أهم أعماله المسرحية الأخرى التي قام بإخراجها لفرقة السامر: مصطفى كامل (١٩٨٠)، منين أجب ناس (١٩٨١)، لعبة الزمن (١٩٨٤)، السيرة الهلالية (١٩٨٦)، مولد يا سيد (١٩٨٧)، الشحاتين (١٩٨٨)، سلطان زمانه (١٩٩٢)، حلاوة زمان (١٩٩٣)، وذلك بالإضافة لبعض المسرحيات الأخرى ومن بينها: أمسية عن بريم التونسي، مهاجر برسبان، أيوه جاي، وكذلك المسرحيات التي قدم أغلبها بسرادق الدراسة من خلال احتفاليات شهر رمضان الكريم ومن أهمها: يا عين صلي على النبي، الليلة الكبيرة، المولد، ليلة الرؤيا. وبالإضافة إلى جميع المسرحيات التي ذكرت قام أيضا بإخراج بعض المسرحيات المهمة بفرق مسارح الدولة ومن بينها: ست الحسن (الغنائية الاستعراضية - ١٩٩٢)، ليلة بني هلال (الحديث - ١٩٩٤)، أحلام ياسمين (الغنائية الاستعراضية - ١٩٩٦)، السنيورة والثلاث وركات (الغنائية الاستعراضية - ١٩٩٨)، الخلاييص (الهناجر - ٢٠٠٢)، يا



الموهوبين الذي نجح في توظيف مهاراتهم لتقديم أعمال قومية مصرية، مما جعله مبدعا مختلفا ومتميزا عن باقي المخرجين من أبناء جيله. وبصفة عامة يمكن تصنيف مجموعة مشاركاته وإسهاماته المسرحية إلى قسمين رئيسيين الأول: إسهاماته في الإخراج المسرحي، والثاني إسهاماته في القيادة وتولي المناصب الإدارية.

### أولا - الإبداعات الإخراجية:

حينما انتدب الفنان/ عبد الرحمن الشافعي عام ١٩٦٧ للعمل مخرجا بجهاز الثقافة الجماهيرية بادر بتكوين أول فرقة للحي الشعبي بالغوري بحي الحسين. فكانت تلك الفترة هي فرصته الحقيقية لتأكيد موهبته وإثبات قدراته، ولاستكمال أحلامه التي بدأها في القرية عندما كان يمارس هوايته للمسرح مع أبناء الريف البسطاء بتقديم نصوص وأفكار تعبر عن همومهم وأحلامهم. فكانت فرقة المسرحية من أبناء الحي والعاملين به، وقدم أول أعماله مسرحية: ياسين وبهية لنجيب سرور (١٩٦٧)، والتي حققت نجاحا كبيرا ففتحت له المجال في أن يستمر وأخرج بعدها مجموعة المسرحيات التالية: أه يا ليل يا قمر (١٩٦٨)، كفر

### عمرو دوايرة

المخرج القدير/ عبد الرحمن الشافعي من مواليد مركز منيا القمح بمحافظة «الشرقية» في ١١ أغسطس عام ١٩٣٩، بدأت هوايته لفنون المسرح أثناء فترة دراسته في المرحلة الثانوية، فكان فرقه شعبية مسرحية كانت تقدم عروضها في الموالد تأثرا بعشق أخواله وأبناء بلدته الفنانين الكبار: حمدي وعبد الله غيث لفنون المسرح. التحق بعد مرحلة دراسته الثانوية بكلية الحقوق (جامعة عين شمس) وتخرج فيها بالحصول على درجة الليسانس عام ١٩٦٨، والتحق أثناء فترة بداية دراسته الجامعية وبالتحديد عام ١٩٦٣ بفرقة «المسرح العالمي» (إحدى فرق التلفزيون المسرحية)، وقد مارس عمله بالفرقة ممثلا ومساعدة للإخراج مع كبار المخرجين، فتعلم بشكل مباشر أسس وقواعد الإخراج على يد نخبة من الرواد المبدعين الذين ينتمون إلى الجيلين الثاني والثالث من المخرجين في المسرح المصري الحديث وفي مقدمتهم الأساتذة: السيد بدبر، حمدي غيث، سعد أردش، كمال عيد، حسن عبد السلام، وخلال هذه الفترة تعرف على نصوص المسرح العالمي بشكل نظري وعملي، وكذلك على التيارات المسرحية ومناهج الإخراج الحديثة، خاصة وأن لكل أستاذ من هؤلاء مدرسته وأسلوبه المتميز. وقد استمر بالعمل في فرق التلفزيون حتى تاريخ حل الفرقة عام ١٩٦٧، وانتدب آنذاك للعمل مخرجا بالثقافة الجماهيرية (هيئة قصور الثقافة حاليا).

وخلال مسيرته الفنية ساهم في إثراء المسرح المصري بإخراج ٧٢ عرضا احتفاليا ما بين الهيئة العامة لقصور الثقافة، والبيت الفني للمسرح، والبيت الفني للفنون الشعبية ومركز الهناجر للفنون، وذلك بالإضافة إلى إسهاماته بإخراج بعض العروض الاحتفالية الكبيرة التي كانت تقدم في المناسبات القومية أو المشاركة في المهرجانات الدولية. وبصفة عام يمكن تسجيل حقيقة مهمة وهي أنه قد حرص طوال مشواره الفني على تأكيد الهوية المصرية واستلهام التراث الشعبي بجميع عروضه، والتعاون مع نخبة من الشعراء والموسيقيين والمغنيين والمداحين الشعبيين التلقائيين

ساهم في إثراء المسرح المصري بإخراجه خمسة

وسبعين عرضا تقريبا بمسارح المحترفين والهواة



عاشق المداحين



ست الحسن



السنيرة والتلات ورقات

## حرص على تقديم عروضه في أماكن تجمعات إلى الجمهور

### بالمواقع الأثرية والشعبية القديمة والحدائق والساحات والميادين

طنطاوي، سامي العدل، محمد الشويحي، سامي فهمي، رضا الجمال، خليل مرسي، عهدي صادق، حمدي الوزير، فاروق عيطة، عفاف حمدي، علي عزب، منال زكي، أشرف فاروق، محمد دسوقي، مجدي عبد الحليم، إبراهيم جمال، عايدة فهمي، زين نصار، سامي مغاوري، أميرة فتحي، أحمد الشافعي، يوسف رجائي، مجدي السباعي، هلال فهمي، شوشو سلامة، محمود عبد الغفار.

ويضاف إلى رصيده الفني تعاونه ومنحه فرصة الإبداع كاملة لنخبة من الفنانين بمختلف مفردات العرض المسرحي وفي مقدمتهم: ومصمم السينوغرافيا/ حسين العزي، الشاعر/ عبد العزيز عبد الظاهر، الموسيقار الكبير/ علي سعد، والمطربين الشعبيين/ فاطمة سرحان، جمالات ورضا شيحة، الرئيس متقال وشمندي، عزت وشوقي القناوي، سيد الضو.

وجدير بالذكر حصوله على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٥ عن إخراجه المتميز لمسرحية «السيرة الهلالية» رائعة الكاتب/ يسري الجندي، والتي شارك في بطولتها كل من الفنانين: عزيزة راشد وإبراهيم عبد الرازق وفاروق عيطة.



النجوم والممثلين من بينهم على سبيل المثال الفنانين: أمينة رزق، حمدي غيث، عبد المنعم مدبولي، جمال إسماعيل، آثار الحكيم، عزيزة راشد، سوسن بدر، فادية عبد الغني، حنان ترك، محمود الجندي، أحمد راتب، أحمد ماهر، أحمد عبد الوارث، هادي الجيار، محمد أبو الحسن، إبراهيم عبد الرازق، فاتن فريد، سوزان عطية، فاطمة التابعي، فتحية

صبر أيوب (السامر - ٢٠٠٤)، السفيرة عزيزة (الحديث - ٢٠٠٥)، مفيش حاجة تضحك (الكوميدي - ٢٠١١)، طقاطيق جحا (الكوميدي - ٢٠١٢).

ويحسب للفنان القدير/ عبد الرحمن الشافعي توفيقه في صياغة عالم مسرحي خاص به، وهو ما يمكن تصنيفه تحت مسمى المسرح الشعبي أو عالم أولاد البلد، والذي حرص من خلاله على الذهاب بعروضه إلى الجمهور في أماكن تجمعاته في المواقع الأثرية والشعبية القديمة والحدائق والساحات والميادين. ويمكن للباحث والناقد المتخصص بدراسة مجموعة المسرحيات السابق ذكره تسجيل وتوثيق تعاونه مع نخبة كبيرة من المؤلفين الذين يمثلون أكثر من جيل، حيث تعاون مع بعض كبار الكتاب المسرحي المصري ومن بينهم: نجيب سرور، يوسف إدريس، نعمان عاشور، رشاد رشدي، محمود دياب، سعد الدين وهبة وغيرهم، كما تعاون مع كتاب جيل الوسط الذي ينتمي إليه مع كل من: يسري الجندي، محمد أبو العلا السلاموني، السيد حافظ، محمد مهران السيد، نبيل فاضل، عزت عبد الوهاب، أمين بكير، صلاح هندراوي، مهدي الحسيني، وكذلك مع بعض رموز الأجيال التالية من الشباب ومن بينهم: أحمد الحوتي، أبو بكر خالد، سعيد حجاج، السيد محمد علي، يس الضو، أحمد هاشم.

وقد تعاون من خلال العروض السابقة مع نخبة كبيرة من



بالهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٦، رئاسة البيت الفني للفنون الشعبية ١٩٩٧، رئاسة الأمانة العامة لأطلس الفلكلور عام ١٩٩٨، عضوية المكتب الفني لقطاع الإنتاج الثقافي ٢٠١٢، عضوية اللجنة الفنية بالمجالس القومية المتخصصة التابعة لرئاسة الجمهورية ٢٠١٤.

## نجم طوال مشواره الفني على تأكيد الهوية المصرية واستلهام التراث الشعبي بجميع عروضه

### الجوائز والتكريم:

كان من المنطقي أن تتوج تلك المسيرة الفنية الثرية والإدارية المهمة بحصوله على العديد من الجوائز ومظاهر التكريم ومن بينها: جائزة التميز في الإخراج المسرحي للثقافة الجماهيرية ١٩٨٠، جائزة مهرجان نيس للفنون بفرنسا ١٩٨٤، نال جائزة الدولة التشجيعية ونوط الامتياز من الطبقة الأولى في الفنون عن إخراج سيرة بني هلال عام ١٩٨٦، جائزة فارس الثقافة الجماهيرية ١٩٩٩، كرمه المؤتمر العلمي الأول لمسرح الأقاليم ومنحه درع الهيئة العامة لقصور الثقافة، وشهادة تقدير من وزير الثقافة عام ٢٠٠٦، جائزة الدولة للتفوق ٢٠٠٩، تكريمه بالدورة الثانية عشر بمهرجان المسرح العربي (الذي تنظمه الجمعية المصرية لهواة المسرح) عام ٢٠١٤، تكريمه من قبل المجلس الوطني للثقافة والفنون بدولة الكويت، وأيضا تكريمه من قبل المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ٢٠١٦، وكذلك تكريمه من خلال فعاليات المهرجان القومي للمسرح المصري في دورته التاسعة ٢٠١٦، وذلك بالإضافة إلى حصوله على العديد من الجوائز التقديرية من عدة جهات علمية وفنية بمصر والوطن العربي، واختياره ضمن شخصيات الموسوعة القومية للشخصيات المصرية البارزة. رحم الله هذا الفنان القدير جزاء ما أخلص في عمله وعشقه للفنون الشعبية وتوظيفها لتأكيد الهوية المصرية، وما تركه لنا من إرث عظيم وفي مقدمته ابنه اللذين عشقا من خلاله الفنون المسرحية وهما الصديقين: النجم/ أحمد الشافعي رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية بهيئة قصور الثقافة، ود.محمد الشافعي الحاصل على درجة الدكتوراه في فلسفة الفنون ويعمل مدرسا لعلوم المسرح بجامعة ٦ أكتوبر ومديرا تنفيذيا لمهرجان «القاهرة الدولي للمسرح التجريبي».



### ثانيا - المناصب القيادية:

الرحمن الشافعي كان أول من بادر في تكوين فرقة الواحات للفنون الشعبية، وأيضا فرقة الأقصر للفنون الشعبية، وكذلك تأسيس أول مهرجان للتخطيط بمصر. وخلال مسيرته الإبداعية تقلد الفنان/ عبد الرحمن الشافعي عدد من المناصب الإدارية والقيادية بوزارة الثقافة ومن بينها: عضوية لجنة تقييم العروض المسرحية على مستوى الجمهورية ١٩٧١، مدير لمديرية ثقافة الجيزة ١٩٧٧، عضو المجلس الأعلى للشباب والرياضة بمحافظة الجيزة عام ١٩٨٠، المشرف العام على شئون المسرح بالثقافة الجماهيرية عام ١٩٨٢، الإشراف على مهرجان المائة ليلة بالثقافة الجماهيرية ١٩٨٥، مدير عام ثقافة القاهرة ١٩٩٢، منصب رئيس إقليم القاهرة الكبرى ١٩٩٣، عضوية المجلس الأعلى للثقافة منذ عام ١٩٩٣، منصب رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية

أسند للفنان/ الشافعي الإشراف على فرقة «النيل للآلات الشعبية» في عام ١٩٧٥، فأخرج برامجها الفنية، وهذه الفرقة تتميز بأنها تضم فنانين حقيقيين تلقائين لم يحصلوا على تدريب منهجي أو دراسات أكاديمية، وقد تم تجميعهم من شتى محافظات مصر، وبالتالي يحسب للفنان/ الشافعي فضل استكمال الطريق الذي بدأه الرائد/ زكريا الحجاوي، كما يمنح لأعماله المصداقية في تأصيل المسرح الشعبي المصري. وجدير بالذكر أن هذه الفرقة منذ توليه إدارتها نالت شرف تمثيل «مصر» في عدد كبير من المهرجانات الدولية (بكل من: أمريكا، أستراليا، كندا، فرنسا، إيطاليا، إنجلترا، أسبانيا، أيرلندا، الدانمارك، الهند، الصين، وكوريا وغيرهم، وحصلت على العديد من الجوائز. كذلك تجدر الإشارة إلى أن الفنان/ عبد



## متعدد المواهب

### سمير صبري

في المصيدة (١٩٧٠) ولفرقة أنصار التمثيل والسينما: جوز عقاريت (١٩٧٣). وذلك بالإضافة إلى بعض المسرحيات المصورة للعرض التلفزيوني ومن بينها: عائلة الأناضولي، يا إحنيا يا هي (من إنتاج/ سميحة أيوب) (٢٠١١).

ومن خلال هذه الأعمال تعاون مع نخبة من المخرجين يذكر منهم: عبد المنعم مدبولي، فتوح نشاطي، كمال يس، جلال الشراوي، محمود السباع، السيد راضي، أحمد حلمي، عبد الغني زكي، إبراهيم السيد، مصطفى سعد، عادل عبده.

ثانيا - الأعمال السينمائية: شارك في بطولة ما يقرب من مائة وأربعين فيلما وذلك منذ بداياته في فيلم اللص والكلاب عام ١٩٦٢، وخلال مسيرته السينمائية قدم عددا من الأفلام المتميزة من أهمها أخطر رجل في العالم، شنبو في المصيدة، نص ساعة جواز، إمتثال، البحث عن فضيحة، حكايتي مع الزمان، مبة كشر، الوفاء العظيم، الأخوة الأعداء، الأحضان الدافئة، وبالوالدين إحسانا، عالم عيال عيال، سلطانة الطرب، أهلا يا كابتن، السلخانة، التوت والنبوت، جحيم تحت الماء، دموع صاحبة الجلالة، هذا وتضم قائمة الأفلام التي شارك ببطولتها الأفلام التالية: حكاية حب (١٩٥٩)، من غير ميعاد، اللص والكلاب (١٩٦٢)، زقاق المدق، المتمردة، الحسنة والطلبة (١٩٦٣)، هارب من الزواج، نهر الحياة، لعبة الحب والجواز، حكاية نص الليل، العمر أيام (١٩٦٤)، جدعان حارتنا، الراهبة (١٩٦٥)، هو والنساء، قصر الشوق، عدو المرأة، شيء في حياتي، العبيط، ٣٠ يوم في السجن (١٩٦٦)، معسكر البنات، شباب مجنون جد، الراحل ده حيجني، إضراب الشحاتين، أخطر رجل في العالم (١٩٦٧)، عالم مضحك جدا، شنبو في المصيدة، جزيرة العشاق، بنت من البنات، المليونير المزيف، المساجين الثلاثة (١٩٦٨)، نص ساعة جواز، الحلوة عزيزة، أي فوق الشجرة (١٩٦٩)، لسنا ملائكة، المرآة (١٩٧٠)، لست مستهترة، المتعة والعذاب، الحب المحرم، أختي (١٩٧١)، عودة أخطر رجل في العالم، حب وكبرياء، إمتثال، الشيطان امرأة (١٩٧٢)، امرأة من القاهرة، الرجل

وكذلك في تكوين شركة للإنتاج السينمائي بعنوان «انترناشيونال فيلم»، وقام من خلالها بإنتاج عدة أفلام ناجحة من بينها: السلخانة (١٩٨٢)، نشاطركم الأفراح (١٩٨٨)، جحيم تحت الماء (١٩٨٩)، جحيم ٢ (١٩٩٠)، دموع صاحبة الجلالة (١٩٩٢)، في الصيف الحب جنون (١٩٩٥)، إنذار بالقتل (١٩٩٦)، علاقات مشبوهة (منتج منفذ - ١٩٩٦)، جحيم تحت الأرض (٢٠٠١).

ويمكن تصنيف مجموعة الإسهامات الفنية القيمة للفنان/ سمير صبري طبقا لاختلاف القنوات الفنية ومراعاة التتابع الزمني كما يلي:

أولا - مشاركاته المسرحية:

وتضمن قائمة المسرحيات التي شارك في بطولتها المسرحيات التالية:

١ - بفرق مسارح الدولة (المسرح الكوميدي): حكاية ماما (١٩٦٣)، ٣ مجانين عقلاء (١٩٦٣)، العبيط (١٩٦٤)، مقالب محروس (١٩٦٤)، بص شوف مين (١٩٦٤)، أخلص زوج في العالم (١٩٦٥)، ولا العقاريت الزرق (١٩٦٥)، مخالفة يهانم (١٩٧٢)، وللفرقة الغنائية (الاستعراضية) قطط الشوارع (٢٠١١).

٢ - بفرق القطاع الخاص:

- فرقة المسرح الفكاهي (أنور عبد الله) الفضيحة (١٩٦٩)، زوج



### عمرو دواره

الفنان النجم/ محمد سمير جلال صبري (الشهير بسمير صبري) من مواليد مدينة «الإسكندرية» في ٢٧ ديسمبر عام ١٩٤٦، وتعلم في مدرسة فيكتوريا، وأثناء دراسته بالمرحلة الثانوية والجامعية بدأ هوايته للفنون المسرحية، ثم بدأت مشاركاته الفنية في طريق الاحتراف أثناء فترة دراسته الجامعية بتقديمه لبرنامج «ما يطلبه المستمعون» باللغة الإنجليزية بالبرنامج الأوربي. وقد ذكرت بعض المراجع أنه عقب حصوله على ليسانس اللغة الإنجليزية في كلية الآداب سافر إلى جامعة «كمبردج» لدراسة الأدب الإنجليزي في القرن العشرين، وأنه أثناء إقامته في لندن تعرف بالممثل الإنجليزي/ ملتون إدوارد الذي شجعه على دراسة الدراما في «أكاديمية لندن للدراما» بجانب دراسته للأدب في كمبردج، كما أسند إليه دور صغير في مسرحية «أوديب ملكا» في إنجلترا، فكان أول دور تمثيلي له. وأنه بعد انتهاء دراسته بإنجلترا قام بجولة ببعض الدول الأجنبية والعربية ومن بينها: إيطاليا، اليونان، لبنان، العراق، الكويت، ثم عاد إلى مصر، ليعمل في الإذاعة المصرية بعدما لعبت الصدفة دورا كبيرا في التحاقه بها، حيث كان يسكن في العمارة التي يسكنها عبد الحلیم حافظ، وكان قد نجح في مسابقة للعمل بالسلك السياسي بوزارة الخارجية، ولكنه قبل ذهابه لاستلام وظيفته الجديدة عرض عليه الفنان/ عبد الحلیم حافظ أن يصاحبه في حضور تصوير أغنية «باحلم بيك» ضمن لقطات من فيلم «حكاية حب»، وهي اللقطات التي سجلت الحديث بينه وبين أمال فهمي ببرنامج «على الناصية»، وعندما انتهى تصويره معها قام عبد الحلیم بتقديم سمير صبري لها، والتي بمجرد معرفتها بقدراته وكفاءته عرضت عليه العمل في الإذاعة في القسم الأجنبي (خاصة وأن المذيع الشهير/ جمال فارس كان قد سافر إلى الخارج)، وقامت بدورها بتقديمه لكل من الأستاذين: تهاضر توفيق وعبد الحميد الحديدي، وبعد نجاحه في الامتحان الذي عقده له أصبح مذيعا في البرنامج الأوربي.

كانت الإذاعة هي نقطة انطلاقه الأولى، ثم اتجه إلى التمثيل والغناء بدءا من ستينيات القرن الماضي، وكانت بدايته بفرقة المسرح الكوميدي بمسارح التلفزيون بعدما نجح في مسابقة الوجوه الجديدة التي نظمتها وزارة الإعلام. كما نجح بعد ذلك في تكوين فرقة «A١» الغنائية الاستعراضية،

شارك بالبطولات المسرحية بمسارح

التلفزيون منذ ستينيات القرن الماضي



## تألق بجميع القنوات الفنية ممثلاً وفناناً استعراضياً ومذيعاً ومنتجاً

أيام الرعب والحب، حضرة المتهم أبي، قضية رأي عام، سامحني يا زمن، ورق التوت، النهر والتماسيح، ملكة في المنفى، كاريوكا، نظرية الجواقة، المرافعة، ريح المدام، فلانتينو. شارك الفنان/ سمير صبري أيضاً ببطولة بعض السهرات والمسلسلات التلفزيونية من أهمها: آمال وألام، الحب كلمة من حرفين، بيانو، دعاء، زمن الحب والكراهية، شيء من العذاب. ، وذلك بالإضافة إلى مشاركته ببعض الفوايزير ومن أهمها: إحنا فين (١٩٩٤)، مشاهير الدلتا (١٩٩٧)، وكذلك تقديمه لعدة برامج متميزة من أشهرها: هذا المساء، النادي الدولي، ١٩٩١: من غير كلام (١٩٩١)، بدون كلام (١٩٩٥)، كان زمان (١٩٩٧)، ليلة في شارع الفن (٢٠١٧).

رابعاً - المسلسلات الإذاعية:

العسل المر، أيام معه، شنبو في المصيدة، أرجوك لا تفهمني بسرعة، الوهم، بنت الدلال، شجرة اسمها الود، رجال صنعوا الحضارة، أين تذهب أمي؟، الوسادة ما زالت خالية، عوام على بر الهوى، عالم رغم أنفه، لطيف زمانه، برنامج ذكرياتي.

الجوائز ومظاهر التكريم:

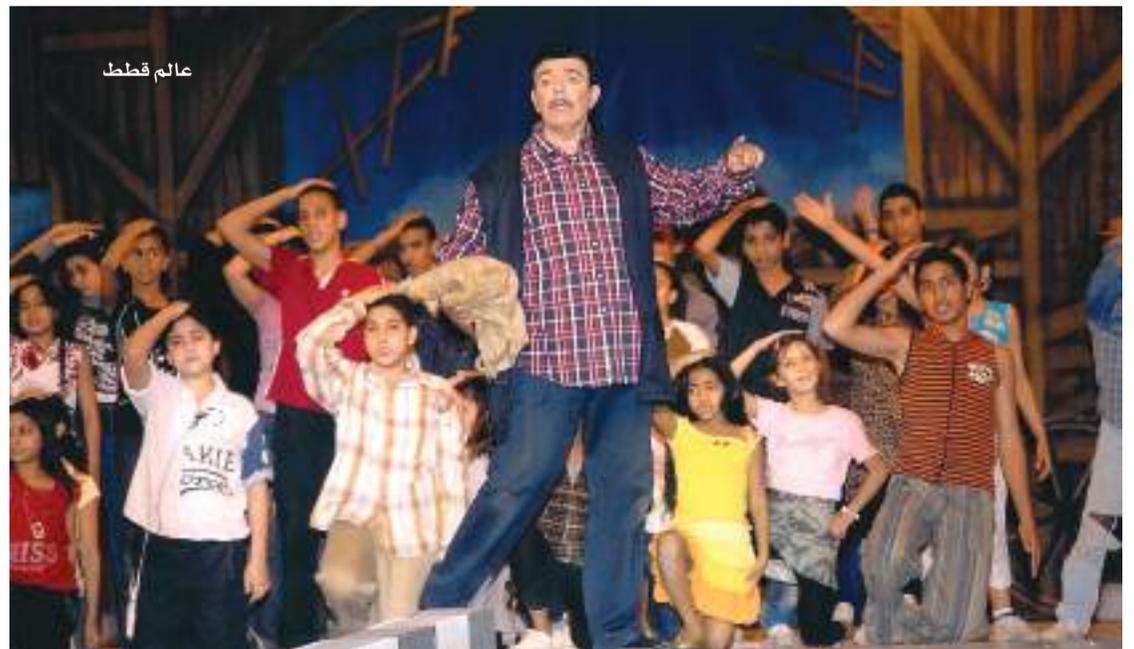
وكان من الطبيعي أن يحصل خلال مسيرته الفنية الثرية على كثير من مظاهر التكريم ، وأن يفوز بمجموعة من الجوائز التقديرية، ومن بينها:

- اختيار بعض أفلامه ضمن قائمة أفضل مئة فيلم بالسينما المصرية من خلال استفتاء الجمهور والنقاد عام ١٩٩٦ (احتفالا بمئوية السينما)، ومن بينها فيلمي: المذنبون، أي فوق الشجرة.
- تكريمه بالدورة العاشرة لمهرجان المسرح العربي (الذي تنظمه الجمعية المصرية لهواة المسرح) عام ٢٠١٢.
- تكريمه بالدورة الحادية عشر لمهرجان الإسكندرية الدولي للأغنية عام ٢٠١٤.
- تكريمه بالدورة الأربعون لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي بمنحه جائزة فنان حماية عام ٢٠١٨.
- تكريمه من قبل إدارة «دير جيست» عن مجمل أعماله الفنية بالدورة الثامنة عشر عام ٢٠٢١.
- انتخابه رئيساً لمجلس إدارة «نادي ليونز نيل العاصمة».
- تكريمه بدار الأوبرا المصرية من خلال احتفال صحيفة اليوم الدولي (الابنة الصغرى لصحيفة أسرار المشاهير) لدوره الوطني الكبير.
- حصوله على جائزة أحسن ممثل من مهرجان الأقصر للسينما الأفريقية عام ٢٠٢٢.

جسيم ٢، امرأة ضلت الطريق، النيابة تطلب البراءة، اقتل مراتي ولك تحياتي، اختفاء زوجة (١٩٩٠)، مجانيين على الطريق، لعبة الأشرار، صائد الجبابرة، بنت مشاغبة جداً، الهاربة إلى الجحيم، الكلبشات، الحلم القاتل (١٩٩١)، نوع آخر من الجنون، دموع صاحبة الجلالة، ابن الجبل (١٩٩٢)، البيت والحب، الصديقان (١٩٩٣)، ونسيت أي امرأة، لعبة القتل (١٩٩٤)، في الصيف الحب جنون، أسوار الحب (١٩٩٥)، علاقات مشبوهة، إنذار بالقتل (١٩٩٦)، إثر حادث أليم (١٩٩٧)، القتل اللذيذ (١٩٩٨)، جحيم تحت الأرض (٢٠٠١)، الهاربتان (٢٠١٠)، القطط الصغيرة، بتوقيت القاهرة (٢٠١٥)، المشخصاتي ٢ (٢٠١٦)، محمد حسين (٢٠١٩)، ديدو (٢٠٢١)، حدث في ٢ طلعت حرب (٢٠٢٢).

ثالثاً - الأعمال التلفزيونية: شارك الفنان/ سمير صبري في بطولة ما يقرب من خمسين مسلسلاً تلفزيونياً ومن أهمها: هارب من الأيام، العسل المر، الخونة، الأرض الطيبة، الأبواب المغلقة، نوادر جحا المصري، مفتش المباحث، المصيدة، عادات وتقاليد، الرجل الثالث، الخماسين، ألف ليلة وليلة، الخزنة دي مش لازم تسرق، من كل بيت حكاية، رائحة الورد، أم كلثوم، يا ورد من يشترك، لم تنسى أنها امرأة، قلب الدنيا، قيود من نار، حق مشروع، أولاد عزام، نفق الشيطان، كليوباترا في خان الخليلي، شيء من العذاب، موعد لم يتم، قصص بوليسية، عدى النهار، عاليها واطيها، جدار القلب،

الآخر، البحث عن فضيحة (١٩٧٣)، في الصيف لازم نحب، غابة من السيقان، حكايتي مع الزمان، مبة كشر، الوفاء العظيم، العمالقة، الأخوة الأعداء، الأحضان الدافئة (١٩٧٤)، ومضى قطار العمر، مين يقدر على عزيزة، شبان هذه الأيام، شاطئ العنف، سؤال في الحب، بنت اسمها محمود، المذنبون (١٩٧٥)، وبالوالدين إحساناً، لا يا من كنت حبيبي، عالم عيال عيال، سيقان في الوحل، رحلة الأيام، دقة قلب، بيت بلا حنان، الكروان له شفايف، العيال الطيبين (١٩٧٦)، عذراء ولكن، سري جداً، دعاء المظلومين، ١٣ كدبة وكدبة، جنس ناعم (١٩٧٧)، من بلا خطيئة، شقة وعروسة يا رب، شفاه لا تعرف الكذب، سلطنة الطرب، بدون زواج أفضل، أهلاً يا كابتن، المحفظة معاً، القضية المشهورة، الجنة تحت قدميها، أغنية الحب والموت (١٩٧٨)، سأكتب اسمك على الرمال (١٩٧٩)، موت أميرة، دائرة الشك (١٩٨٠)، دماء على الثوب الوردي، اللي ضحك على الشياطين (١٩٨١)، السلخانة (١٩٨٢)، سجن بلا قضبان (١٩٨٣)، ممنوع للطلبة، فتوة الناس الغلابة، امرأة في السجن، الطماعين، احتس من الخط (١٩٨٤)، النشالة والبيه، الموظفون في الأرض، الثعابين (١٩٨٥)، منزل العائلة المسمومة، عصر الذئاب، الجلسة سرية، التوت والنبوت، أحضان الخوف (١٩٨٦)، الخاتم، الجمالية، البيت الملعون، الاتهام (١٩٨٧)، نشاطركم الأفراح (١٩٨٨)، عائلة مشاغبة جداً، خيانة، اللعب بالنار، جحيم تحت الماء (١٩٨٩)،



# أشباح الأوبرا ..

## وعودة إلى زمن الهناجر الجميل



أشرف فؤاد

منذ تأسيس مركز الهناجر للفنون عام ١٩٩١، وقد أحدث حالة جديدة في الحياة الثقافية المصرية، بدأت بفكرة في رأس فاروق حسنى وزير الثقافة حينها تقوم على إيجاد مركز لفتح آفاق جديدة لمشاركة الشباب في الحركة الفنية، وإتاحة الفرصة للهواة تحديدا للتعبير عن مواهبهم الخاصة في مختلف الفنون سواء أن كانت في المسرح أو الموسيقى أو الغناء أو حتى في الفنون التشكيلية، وتلك الفكرة هي من منحت هذا المركز الثقافي طابعا خاصا وجعلته ملتقى للمواهب الشابة في كل الفنون، مما كان له أكبر الأثر في اختيار منظمة اليونسكو لذلك المركز عام ٢٠٠٠ كأفضل مركز ثقافي في حوض المتوسط .

إن مركز الهناجر للفنون قد ساهم على مدار سنوات طويلة وبالأخص في فترة ولاية د.هدى وصفي الطويلة له على مدار عشرون عاما في تغيير شكل المسرح المصري، كما كان له تأثير كبير على جيل كامل من المسرحيين وذلك من خلال (الورش الفنية) التي قام بتنظيمها، والتي قام فيها باستضافة العديد من كبار رواد المسرح من مختلف دول العالم أمثال بيتر بروك وعوفى كروما، ويوسف العاني، وروجيه عساف، وصلاح القصبى، وكرم مطاوع، ونور الشريف، والمخرج الكبير سمير العصفورى وغيرهم الكثير .

كما اهتمت هدى وصفي أيضا بالفرق المستقلة ومسرح الهواة وكان لها الجانب الأكبر من رعايتها لهم، كما اهتمت أيضا بدعم المبدعين المبتدئين لمسرح الدولة، فقد كانت البدايات الأولى للمخرج القدير خالد جلال على مسرح الهناجر، ومن الفنانين خالد الصاوى ومصطفى شعبان وخالد صالح وخالد سرحان وتامر عبد المنعم والمخرج رامى إمام، فقد قدموا جميعا تجارب هامة على ذاك المسرح العريق .

من هنا نستطيع القول أن «الورش الفنية» ارتبطت بمسرح الهناجر ارتباط وثيق وتاريخي وأسهمت في تطوير الحركة الفنية للمسرح وتخريج كوادر وعلامات من الهواة والمحترفين على مدار سنوات طويلة تحت إدارة وقيادة هدى وصفي، ومن بعدها لم تحظى تلك «الورش الفنية» بمسرح الهناجر المدعومة من الدولة ممثلة في وزارة الثقافة بالاهتمام الكافي على مدار عشر سنوات إلا من عدة تجارب على استحياء ومحدودة للغاية، ونال الفنانين المحترفين النصيب الأكبر من الاهتمام على حساب الهواة، إلى أن بدأت مجددا هذا العام النية في العودة مرة أخرى إلى الطابع الأصلي الذى يتسم به المكان إلا وهو الاهتمام بالهواة واكتشاف مواهبهم وإعداد الكوادر المتميزة منهم حتى يصيروا نجوم المستقبل، وظهر ذلك جليا في خطة المخرج شادى سرور المدير الحالى لمركز الهناجر للفنون، بإدراجه للورش الفنية كعنصر أساسي ومنتظم لا غنى عنه بالمركز، فكان العرض المسرحى «أشباح الأوبرا» من أول ثمار تلك الخطة، والناتج عن ورشة العمل الأولى تحت مسمى «ورشة الممثل الشامل» التي كان قد أعلن عنها شادى سرور وتضم مجموعة من شباب المسرح الواعد في كل المجالات، مروءة رضوان كمخرجة، واحمد حمدى رؤوف كملحن، وضياء شفيق كمصمم استعراضات،

يدور النص المسرحى « شبح الأوبرا » حول قصة كريستين داي، الفتاة التي تسحر الناس بصوتها في حفل للمتقاعدين بدار الأوبرا، ويراهها في هذا الحفل راؤول صديق الطفولة، ويتذكر حبه القديم لها، كما يعجب بصوتها شبح الأوبرا إيريك الذى يحمل بداخله الكثير من الغضب في شخصيته، بسبب أمور عديدة من بينها نبذ الناس له بسبب شكله وما يحمل وجهه من تشوهات ويقرر أن يمنحها كل موسيقاه كي تتزوج، ومن ثم تتصاعد الأحداث حين يقرر شبح الأوبرا اختطافها كي يتزوجها ويجبرها لاحقا على الاختيار بينه وبين راؤول بعدما يرتكب جريمة ويحاول قتل راؤول، فتختاره لتحافظ على حياة حبيبها بعد تهديده، إلا أنه لاحقا يتيح لها الهروب مع حبيبها ويكتفي بقبلة واحدة منها تشعره بكل ما فقده من حب في حياته، ويموت من شدة الحب، أو أنه يختفي من على المسرح في المشهد الختامي .

على الرغم من أن العرض المسرحى يضم كتيبة ضخمة من الممثلين أكثر من ستين ممثل وممثلة، كلهم من الشباب الموهوبة ووجوه مبشرة بلا استثناء، إلا أن هناك بعض الوجوه سواء على مستوى التمثيل أو الغناء التي استطاعت أن تترك بصمة في العرض المسرحى بما يجعل الملتقى منتبها لهم طوال مدة العرض وسط هذا الكم من المواهب نظرا لما يمتلكونه من تفرد على مستوى الصوت والآداء والقبول، على سبيل المثال لا الحصر في التمثيل كان هناك محمد عبد الله، محمد سعيد، شروق عوض، هاله ياسر، مروءة إمام، بولا، وفي الغناء كان هناك ماريز لحدود، عمر صلاح، بودة، جميلة، خليل، عمر دهب، نيرة، رودى سماحة، محمد عبد الله، نيللى، امانى، مى حمدى، ابانوب، وأخيرا نور شادى التي تجيد التمثيل أيضا بجانب الغناء لما تمتلكه من حضور واضح على المسرح ينبأ بأن تصبح يوما ما فنانة شاملة في المستقبل القريب .

الأشعار لطارق على، نجحت إلى مدى بعيد في التعبير عن رسالة العرض الرئيسية في الدعوة إلى التفاؤل وحب الحياة، كما أحسنت

واستمرت تلك الورشة قرابة عام كامل من التدريبات مع حوالى ستون ممثل وممثلة من شباب الهواة تم انتقائهم بعناية فائقة وسط مئات من المتقدمين من خلال اختبارات امتدت إلى ما يقرب من شهر كامل، وجارى حاليا الإعداد للورشة الثانية والتي يشرف عليها كلا من المخرج شادى سرور والمخرج محمد الصغير .

عرض «أشباح الأوبرا» نتاج «ورشة الممثل الشامل»، هو عرض استوحى مروءة رضوان فكرته من نص «شبح الأوبرا» للكاتب الفرنسى المعروف غاستون ليرو ١٩٠٩، وهى إحدى روائع الأدب الفرنسى في القرن العشرين، وتم إنتاجها سينمائيا في عامى ( ١٩٢٥، ٢٠٠٤ )، كما أنتجها اندرو لويد كمسرحية موسيقية معتمدا على القصة مثلما فعلت مروءة رضوان تماما حيث أنها اعتمدت على فكرة نص «شبح الأوبرا» الأصلى، ومن ثم قامت هى كونها الكاتبة أيضا بإضافة عليه شخصيات جديدة وأحداث مختلفة تتناسب مع العدد الضخم الذى تضمه الورشة، كما ضمنت بالعرض المسرحى الخاص بها عدة مشاهد شهيرة من مسرحيات «ريا وسكينة»، و«حلم ليلة صيف»، و«هاملت»، حرصت مروءة رضوان أيضا أثناء الكتابة على إضافة الصبغة الكوميديا التي تفضلها على عرضها الخاص « أشباح الأوبرا » بخلاف النص الأصلى، كما قامت بالدعوة من خلال العرض إلى فلسفتها الخاصة في الحياة حيث « الحب والأمل والتفاؤل »، فصارت كل أفكار العرض هى خير تعبير عن أفكار المخرجة الشخصية وميولها ومدرسها الخاصة في المرح وحب الحياة والإقبال عليها، وتلك تعد سمة مشتركة تميزها وتجعلها مختلفة عن الآخرين في كل أعمالها المسرحية، وحقيقة يحسب للكاتبة مروءة رضوان أنها استطاعت أن تقوم بإعداد كتابي للنص المسرحى الأصلى « شبح الأوبرا » بما يتلائم مع ذاك الكم الضخم من فنانى العرض، وبما يتوافق مع سياسة عدالة توزيع الأدوار والمساواة في الفرص بينهم من أجل إظهار مواهبهم جميعا .

يعبر عن حالة العرض المسرحى وكم ما به من زخم في المشاعر، حيث اكتفى المصمم من خلاله بقناع ابيض لشبح به العديد من الشروخ الممزقة كناية عن المعاناة التي يصابها المدعو الشبح بسبب ذاك التشوه الذي اصاب وجهه، ولكنه جاء بعيد تماما عما تريد المخرجة في ايصاله للمتلقى من دعوة إلى الحب والتفاؤل والسعى إلى السعادة، فجاء البوستر تقليدي ومبهم ومناقض تماما لفكرة العرض واهدافه .

وختاما، تعد هذه التجربة خطوة جيدة وبداية صحيحة للمخرج شادى سرور مدير المركز من أجل عودة الهناجر إلى مساره وهدفه الرئيسى الذى اعد خصيصا من اجله منذ عشرى عاما عند تأسيسه إلا وهو اكتشاف المواهب من الهواة غير المحترفين أو الدارسين وبداية وضعهم على أول الطريق الصحيح في عالم الاحتراف من خلال تلك الورش الفنية المعنية والمتخصصة بتدريس الفنون كافة من تمثيل وغناء ورقص من اجل تخريج جيل من الفنانين أصحاب المواهب الشاملة، ويرجع اهتمام شادى سرور بالورش الفنية وإيمانه بأهميتها ودورها في ثراء الحركة المسرحية لكونه مخرجا ومدربا للتمثيل له تجارب عديدة ناجحة سواء على مستوى مسرح الجامعة أو مسرح الدولة، كما وفقت المخرجة مروة رضوان وهى تلميذة لأثنان من كبار المخرجين المبدعين ألا وهم المخرج عصام السيد والمخرج خالد جلال في أول ورشة إخراجية لها من خلال حسن اختيارها لهذا العدد الضخم من الموهوبين، وبالرغم من نجاحهم جميعا في إثبات مواهبهم لكن من الأفضل فيما بعد أن تقتصر دفعات الخريجين من تلك الورش على عدد محدود من المواهب لا يتجاوز العشرة أو العشرون ممثل وممثلة على الأكثر من اجل التركيز في تدريبهم والعمل على إظهار مواهبهم في العروض المسرحية وحتى يتمكن جمهور المتلقى من استيعابهم جميعا وحسن تذكرهم وهذا في صالح الممثل قبل أي شئ، لذا فقد لجأت مروة رضوان من اجل حل مشكلة كثرة طلاب الورشة الناجحين والموهوبين مع محدودية الأدوار بالمسرحية التي لا تتناسب مع هذا العدد الكبير إلى اتباع أسلوب مشابه للمخرج جورج الثاني ( دوق مقاطعة ساكس ماينجنج عام 1874 م ) من خلال قيامها بتقسيم تلك الورشة إلى فريقين عمل لنفس العرض المسرحى، ويقوم كل فريق بتبادل الأدوار فيما بينهم في ليالى العرض المسرحى في الموسم الأول له، وهذا ما كان يفعله بالفعل دوق ساكس ماينجنج مع فرقته المسرحية «الميينجرز» من خلال قيامه بتبادل وإعادة توزيع الأدوار ما بين ممثلى فرقته لنفس العرض والشخصيات في ليالى العرض المسرحى المختلفة، وهذا أسلوب وفكر جيد اتبعته مروة رضوان تستحق عليه التحية أملا أن يستمر ذلك المنهج بل وأن يتبعه العديد من المخرجين لما سيسفر عنه من تطبيق مبدأ العدالة الفنية بين المواهب ومن اجل إعطاء الفرصة لكل فريق العمل في التنوع في الأداء وإظهار إمكانياتهم المختلفة ويصبح لكل مسرحية دبل كاست آخر له يتم العرض به في أيام أخرى ومحافظات مختلفة أو العرض في نفس التوقيت في مكانين مختلفين، كما يضيف متعة وإثارة للجمهور لمشاهدة ذلك التنوع وبالتالي ضمان زيادة الإقبال الجماهيرى على العرض وفرصة لدخول الشخص للمشاهدة أكثر من مرة، وأخيرا لو استمرت تلك الورش الفنية بالهناجر بشكل منتظم مع الحرص على أن يكون المقبولين فيها من الهواة مع التوسع والعمل فيما بعد في المرحلة المقبلة على استقطاب العديد من المخرجين من أساتذة الإخراج والتمثيل والرقص من مختلف دول العالم للتدريس في تلك الورش بل وإنتاج عروض لهم بالمركز، هنا فقط سنعود حتما وسريعا إلى زمن الهناجر الجميل، وهذا حقيقة هو ما يسعى إليه شادى سرور ولكن بشكل عصرى من خلال اعتماده على شباب المخرجين الموهوبين واستقطابهم من اجل التدريب بورش الهناجر التخصصية وإنتاج عروض لهم نتاج تلك الورش تحقق نجاحات ملموسة ومسموعة وتمثيل مصر في مهرجانات الخارج وحصد الجوائز كخطوة أولية وناجحة من اجل التوسع فيما بعد لاستقبال رواد التدريب في العالم أجمع .

على حرصها على إظهار الدلالات لما وراء شخصيات العرض من خلال تلك التصميمات، فرأينا الأشباح لأول مرة ترتدى بطانة خضراء تحت اللون الأسود بدلا من الأحمر المعتاد حيث أن الأشباح هنا ما هى إلا أشباح أوهامنا وخيالنا وضعفنا، فهى ليست أشباح بمعناها الحقيقى، ورأينا الفرقة المسرحية متنوعة في أزياءها بما يدل على شخصيات كل واحد منهم وما تحمله شخصيته من خوف وضعف، مع توحيد الأزياء لهم في بعض المشاهد مستخدمة اللون الأبيض المطعم بالأسود دلالة على اشتراكنا جميعا في نسب الخير والشر كل على حسب طبيعته وتكوينه وصفاته، لذا جاءت الأزياء موائمة للعرض المسرحى وفكرته ولشخصياته العديدة نظرا لأن مروة عودة قد لجأت هنا إلى الإبتكار وقراءة أفكار المخرجة ولم تلجأ إلى التقليد من النص الأسمى .

الديكور لعمرى الأشرف، تميز بالبساطة وعدم التعقيد وبشكل ثابت طول العرض مع بعض المؤثرات البسيطة المتحركة، ولكن جاء ذلك عن عمد حيث أن نوعية تلك العروض التي تأتى نتاج ورش وتحتوى على عدد ضخم من الممثلين لا يجوز معها الديكورات الضخمة والمتغيرة حتى لا تغطي على الهدف الرئيسى من تلك الورش التي يكون التركيز الأكبر فيها على إظهار مواهب الممثل وإمكانياته وعدم سرقة البصر إلى أي شئ آخر غيره، وأيضا تعتمد البساطة في الديكور هنا وثباته يأتي تفاديا لعدم الأخطاء نظرا لازدحام الكواليس بالممثلين، ولكن في النهاية نجح الأشرف من خلال تلك البساطة في التعبير عن حالة العرض المسرحية وما تخفيه صدورنا من مشاعر متضاربة ومتناقضة وعديدة، وقد ظهر ذلك جليا بأن جعل خلفية العرض عبارة عن لوحة بها العديد من التشابك والاختلاط المعقدة، وهذا هو ما يطلق عليه السهل الممتنع، وكان لابد لهذا الديكور حتى تكتمل معانيه وأهدافه من تصميم إضاءة خاصة ومميزة تعبر عنه وتفسر معانيه أكثر لجمهور المتلقى، فكان اختيار محمد عبد المحسن موقفا إلى حد كبير حيث انه واحد من مصممي الإضاءة القلائد ذوى الخبرات الكبيرة في هذا المجال ليس في مصر فقط بل في الدول العربية أيضا كما نال العديد من الجوائز والتكريمات، فمصمم الإضاءة عموما هو الوحيد الذى يكون عليه أن يعبر من خلال اضاءته عن أفكار كلا من المخرجة ومصمم الديكور والأزياء أيضا، وهو ما نجح فيه عبد المحسن من خلال اختياره للون الأخضر والأحمر في اغلب مشاهد العرض المسرحى حيث الصراع ما بين الخير والشر .

فقط بوستر العرض المسرحى «أشباح الأوبرا» لأدهم أحمد جاء بسيطا ووضح فيه عنصر الاستسهال واعتماده فقط على اسم العرض دون المضمون، وعدم بذل الجهد من اجل تصميم بوستر

مخرجة العرض أيضا اختيار الشاعر الذى يعبر عما يجول في ذهنها من أفكار وعما تعتنقه من مبادئ ظهرت واضحة كلها وجليه من خلال أحداث العرض المسرحى واختيارها للنص الذى قامت بإعداده بما يتلائم مع تلك الأفكار، لذا كان طارق على ومروة رضوان وجهان لعملة واحدة في ذاك العرض يعبر كل منهما عن الآخر، فجاءت كل أغاني العرض موفقة ومعبرة خير تعبير عن حالة العرض المسرحية وخاصة أغنية الختام « جربت تعيش » التى هى من أجمل ما كتب طارق على في العرض لما تحتويه الأغنية من مشاعر دافئة وعلاج لكل يائس وحزين ومقهور ودعوة صريحة للأمل والتفاؤل والإصرار، لذا فأنا اعتبر تلك الأغنية تحديدا بمثابة خير « رويته للنجاح » وكان من الضروري عندما تمتلك المخرجة شاعر بهذه الدرجة من الحرفية والاحترافية والصدق الفنى أن يقابله ملحن محترف ذو خبرة كبيرة يحسن التعبير عن تلك الكلمات بألحان صادقة معبرة لتكتمل الأغنية، فكان اختيار مروة رضوان للملحن إيهاب عبد الواحد، الذى قام بالتلحين للعديد من كبار المطربين، ومن اشهر ألحانه أغنية «رمضان في مصر حاجة ثانية» للمطرب الإماراتى الشهير «حسين الجسمى» والتي حققت نجاح وصدى واسع مؤخرا، لذا كانت الحان العرض أحد أهم أسباب نجاحه مع الأشعار والإخراج، فصار كلا من مروة رضوان مع طارق على وإيهاب عبد الواحد بمثابة ثلاثى اضلاع مثلث النجاح، كما اعتقد انهم لو استمروا في التعاون سويا سيحققا نجاح كبير مستقبلا نظرا لتشابهم مع بعضهم البعض في وحدة الأفكار والمشاعر والمعاني .

كما قام بالإعداد والميكساج الملحن احمد طارق يحيى، والموسيقى التصويرية للعرض المسرحى كريم شهدي، أما أغنية الختام فقط فقد قام بالتوزيع الموسيقى لها الملحن الشاب سام إميل شوقى، وهو ملحن واعد وله العديد من المساهمات الملحوظة في الدراما والمسلسلات التلفزيونية .

ومن أجل أن تكتمل تلك الصورة المبهجة للعرض المسرحى كان لابد لها من استعراضات تكون خير معبر عن رسالة العرض والدعوة إلى السعادة فجاء هنا اختيار ضياء شفيق مصمم الاستعراضات صاحب الخبرات العريضة والناجحة في ذاك المجال موقفا إلى حد كبير لما إضافة بتصميماته لاستعراضات تضم هذا العدد الضخم من الممثلين والممثلات في عمل مسرحى واحد دون اللجوء إلى راقصين محترفين أو فرقة استعراضية هو يدل على مجهود شاق قد بذله في تدريبات المواهب اغلبهم يتعلم الرقص لأول مرة .

الأزياء لمروة عودة ظهر من خلالها المجهود الواضح المبذول فيها نظرا لكونها مطالبة أن تصمم أزياء يستطيع المتلقى من خلالها أن يميز ما بين أعضاء الفرقة المسرحية وما بين أشباح الأوبرا، إضافة



# ساحر الحياة..

## الكل في حضرة الحلم أحياء



بطاقة العرض:  
اسم العرض:  
ساحر الحياة  
جهة الإنتاج:  
فرقة التجارب  
النوعية بيت  
ثقافة أهناسيا  
المدينة  
عام الإنتاج:  
2022  
تأليف: محمود  
جمال الحديني  
إخراج: محمد  
عرفة



دينا أحمد

كيف يصبح الإنسان عاجزاً؟ وهل العجز هو استسلام الإنسان للظروف المحيطة أم عدم قدرته على فعل ما يريد؟ يناقش العرض المسرحي ساحر الحياة، جدلية العجز والإرادة، من خلال حكاية «كامل» وهو مخرج مسرحي، يعاني من صعوبة في الحركة بسبب إصابة في إحدى ساقيه، ولكن إصابته تلك لم تمنعه أن يتغلب على عجزه، ليحقق ما يريد، وهو أن يصبح راقصاً، ولكن إصابته حالت دون أن يحقق ذلك بمفرده، فقرر أن يحقق أحلام الفرد بواسطة الجماعة عن طريق تكوين فرقة مسرحية.

يبدأ العرض بفرقة مسرحية من الشباب، الذين تعرضوا لظروف حياتية قاسية، على المستوى الاجتماعي والنفسي. فمنهم من ولد دون أن يعرف أباً أو أمًا، ومنهم من تعرض للسجن، ومنهم من تعرض للضغط الأسري، وغيرها من الضغوطات التي أثرت على البنية النفسية للشخصيات، ورغم اختلاف ظروفهم الاجتماعية إلا أن مصيرهم كان واحداً، وهو العجز عن مواجهة ظروف الحياة القاسية.

تبلغ الدراما ذروتها عندما يعلم أفراد الفرقة المسرحية، أن الأستاذ كامل قد أصيب ساقه في أول محاولة له للرقص، أي أنه لم يكن في الأصل راقصاً! وهكذا يتسرب إلى أفراد الفرقة الشعور أنهم في خدعة أو في كذبة كبرى، وأنه لا يوجد عرض مسرحي من الأساس، إذن لماذا هم هنا الآن؟

هم الآن في مركزية الصراع: إما تحقيق الحلم ومواجهة التحديات، أو الانسحاب والهروب. وسرعان ما يتم طرح أنه لا يمكن العيش بلا هدف، وأن العجز الحقيقي ليس العجز المادي، بل هو فقدان العزيمة والإرادة على بلوغ هدف ما، وكأن المسرح بالنسبة للفرقة بمثابة سفينة نوح بالنسبة لهم.

يبرهن محمد عرفة مخرج عرض «ساحر الحياة»، على دور المسرح في تغيير الإنسان، فعلى سبيل المثال ظهر ذلك على «ربيع» الذي لم يكن يريد الرقص خوفاً من أن يسخر منه أحد، لكنه يجد أن تلك الرهبة تتلاشى وتختفي حينما يقف على خشبة المسرح، ويطلق العنان لإرادته الداخلية لكي يرقص، دون أن يأبه من حوله، يجد نفسه منطلقاً، محلقة على خشبة المسرح.

يقول ربيع: «أنا حاسس إني عاوز أرقص.. روعي دلتنى». ففي أحلامنا كل شيء مباح، في أحلامنا تتحرر الأرواح، وتسبح، وتلحق هائمة منعزلة عن العالم الخارجي، دون أن يعوقها شيء.

اعتمد العرض المسرحي ساحر الحياة على تجسيد مشاعر الحزن والفرح لدى الشخصيات من خلال رقصات تعبيرية،

ساعدت الأشعار بشكل كبير في التعبير عن الحالة الدرامية للعرض، فحين تخبرنا «أسماء» عن ظروفها القاسية التي جعلتها تحيا يتيمة دون أن تعرف أباً أو أسرة، يظهر المهرج «ساحر الحياة» في تعبير حركي مع مهرج صغير، ليعبر بذلك عن الفتاة الصغيرة مع والدها في رقصه تعبيرية مغلقة بكلمات تعبر عن الاحتياج لكل منهما للآخر: «ضعنا من بعض ليه.. كنت دايماً واحشني».

بين العجز والإرادة يأتي العرض المسرحي «ساحر الحياة»، في ساعتين من الخفة والحركة والرقص المبهج، بين طيات رسالة مغزاها «الكل في حضرة الحلم/ المسرح أحياء»، لم يكن بإمكان تلك الأسماك السابحة في بحار المسرح/ الحلم أن تعيش خارجه، بعد أن وجدت حياتها وتمتسكها فيه. ونحن لم نرى من قبل سمكة تسأم العيش في البحر، فتقرر أن تقذف بنفسها إلي الشاطئ، حيث الموت، والهلاك، واللاشيء.

قد يعتقد المتلقي العادي أن البطل الحقيقي في عرض ساحر الحياة هو الأستاذ كامل، لأنه شخص لم ييأس ولم يستسلم لعجزه، بل جعل من عجزه الفردي سبيلاً لمساعدة أفراد آخرين في المجتمع، ومن رحم عجزه استطاع أن يهبهم القدرة والإرادة لتحقيق أحلامهم. إذا بحثنا عن البطل الحقيقي في هذا العرض، سنجد أن البطل الحقيقي هو الإيمان بالحلم، أو الهدف، ذلك الإيمان الذي يدفعنا نحو التحرر من القيود، وسعي الإنسان لتحقيق ذاته، والشعور بقيمته في الحياة.

مغلقة بعدة أغاني تعمل على تعميق الشعور بتحرر الروح، وتطهرها بشكل متصاعد مع كل مشهد استعراضي. ومع اعتماد العرض على مساحة زمنية ليست قليلة من الاستعراضات الغنائية، استطاعت المساحة المادية على خشبة المسرح أن تتيح للممثلين الرقص بحرية كافية. حيث جاءت مفردات الديكور في ملحقات بسيطة سهلة التحريك والنقل عبر إحداثيات مساحة التشخيص بسلاسة.

يضم العرض أشكالاً من الأداء الفردي (المونولوج)، والأداء الثنائي (ديو)، والأداء الجماعي الذي يشغل المساحة الزمنية الكبرى من العرض. مع بروز خطأ فني في العرض المسرحي يتعلق بالأداء الجماعي للممثلين وحركتهم على المسرح، ففي بعض الأحيان يختلط على المتلقي أياً من الممثلين كان يتحدث نتيجة لمشكلة في خطوط الحركة جعلت الممثلين يحجبون بعضهم، فلا نستطيع أن نتعرف بوضوح على من يتحدث في اللحظة الدرامية.

لم يقدم العرض شخصيات درامية، بالمفهوم الدرامي للشخصية، بل قدم أمهاتاً عامة من الحياة، تعبر عن حالات العجز، والرضوخ، والاستسلام، والهروب من الوصم الاجتماعي، بل تناول فكرة عامة تنأى عن أنواع المعاناة الذاتية التي تعانيها الشخصيات، أي إننا لو خلقنا أشخاصاً جدد في معاناة جديدة في هذا العرض المسرحي؛ لكانت فكرة الاستسلام للعجز، والإيمان بالإرادة، هي محور الأحداث في العرض المسرحي «ساحر الحياة»، وليست شخصيات المسرحية.

# تأكيدا على دورهم في عملية التنمية مسرح ذوي الاحتياجات الخاصة في مصر.. قادرون باختلاف



عيد عبد الحليم



جاءت مسرحية "كنز الدنيا" من إنتاج الشركة المتحدة للخدمات الإعلامية، من إخراج الفنان أشرف عبد الباقي، والتي يشارك في بطولتها عدد من الأطفال المعاقين، وهي مسرحية اجتماعية كوميدية تناقش عددا من القضايا التي تهم مثل هؤلاء الأطفال، تأكيد لدورهم الفاعل في المجتمع وعملية التنمية، وهذا ما أكدته قبل ذلك احتفالية "قادرون باختلاف" للاحتفال بذوي القدرات الخاصة والتي شهدها رئيس الجمهورية، لتؤكد على دعم الدولة لتلك الفئات لإخراج الطاقات الكامنة بداخلها فكريا وثقافيا وفنيا، فهم جزء أصيل من عملية التنمية.

والفن هو أقدر الأشياء على تحويل المستحيل إلى أمر ممكن، وهذا ما ينطبق على مجموعة من الفرق المسرحية التي تهتم بتقديم المواهب الفنية من ذوي القدرات والاحتياجات الخاصة في مصر، ممن يتحدون الصعاب وتحويل الإعاقة إلى طاقة.

ومن تلك الفرق "فرقة الشمس" التابعة للبيت الفني للمسرح بوزارة الثقافة المصرية، والتي تضم مجموعة من الأطفال الموهوبين ممن فقدوا نعمة البصر، وقدمت الفرقة عروضها في أماكن متعددة منها "مسرح الطليعة" و"مسرح الحديقة الدولية" و"مسرح السلام" وغيرها.

وتحمل الفرقة شعار "النور منكم ولكم"، وتشرف على الفرقة الفنانة وفاء الحكيم، وقدمت الفرقة مجموعة من العروض منها "العرط" إخراج محمد علام، و"ورد وباسمين" إخراج شريف فتحي، وهو أول عرض يشارك في صناعته فنانون من أصحاب القدرات الخاصة وأصحاب جميع الإعاقات الحركية أو السمعية في تاريخ مسرح الدولة.

وتؤكد الفنانة وفاء الحكيم على أن الفرقة أطلق عليها اسم "فرقة الشمس" تعبيراً عن الأمل والطاقة الإيجابية التي نتبادلها مع أبنائنا وإخوتنا من هؤلاء الأبطال.

وتقيم الفرقة مجموعة من الورش الفنية المتنوعة للتدريب على فنون الأداء المسرحي، وكذلك ورش لتعلم فن الرسم.

## فرقة الشكسية

"فرقة الشكسية" فرقة مسرحية للأطفال ذوي الاحتياجات الخاصة، أسستها المخرجة أميرة شوقي، لتقديم مسرح غنائي يقدم رؤية فنية واقعية، من خلال طرح قضايا اجتماعية تهم هذه الفئة من المجتمع، وعلى مدار عشر سنوات قدمت الفرقة أكثر من عشرين عرضاً، كان آخرها عرض "أين حقي"، وينتمي العرض إلى "المسرح الاستعراضي الغنائي"، حيث حاولت المخرجة توظيف الطاقات الفنية الابتكارية الكامنة داخل شخصية الأطفال وبعض الكبار المشاركين في العرض، في حدود خبراتهم الحياتية البسيطة، لتحفيزهم على فكرة المشاركة المجتمعية.

وتطرح عروض الفرقة مجموعة من القضايا الإنسانية المتعلقة بذوي الاحتياجات الخاصة.

وفي ظل قرارات سياسية أعطت لتلك الفئة الاجتماعية عدة حقوق أساسية، منها التمكين الاجتماعي، خاصة في الوظائف العامة،

سفر "عوني" وبعد العرض وصفنا د.الصبان في مقال له: بأننا مفاجأة المهرجان، وهي فرقة تأتي من الأقاليم المصرية بروح المغامرة.

وأشادت بنا كل وفود الدول الأوروبية، خاصة التكنيك الفني، خصوصا أن هناك صعوبات واجهتني وهي كيف أجعل الممثلين متفاعلين مع الموسيقى وهم صم وبكم، فتغلبت على ذلك بالرجوع إلى بيتهوفن، فبعد إصابته بالصمم أنه كان يضع رأسه على جسم البيانو حتى يحس بعظم الجمجمة بالموسيقى الخارجة من البيانو، أطلقت مصطلح "الاتصال العظمي" وهو ما جعل الصامتين يحسون بالموسيقى بالاتصال العظمي عوضاً عن سماعها.

كذلك حركة العين استطاعوا التواصل بها مع الجمهور، وهي تقنيات فنية وليدة اللحظة، وعن أهم عروض الفرقة سوف نجد أنها قدمت مجموعة من العروض منها "العرض الأول" "أجنحة صغيرة" وهو العرض الذي عرفنا به في الوسط الثقافي، وتناول قضية الانتهاكات التي يتعرض لها أصحاب الاحتياجات الخاصة، وعرض على المسرح الصغير بالأوبرا، وحضره عدد كبير من المهتمين بفن المسرح. وشاركت به في مهرجان الرقص الحديث.

كيان "الصامتين" منقسم لفرقتين "هتاف الصامتين" للأطفال الصغار، ولا يوجد لها دعم فهي تابعة لهيئة العامة لقصور الثقافة وكثيرون منهم لا يعمل بأجر.

الفرقة الأخرى "الصامتين" وهي فرقة خاصة للكبار وتقدم عروضها بشكل مستمر، خاصة في التجمعات الثقافية، وحاليا نقدم عروضنا في مركز طلعت حرب الثقافي بالقاهرة.

تحاول الفرقة جاهدة في عروضها القادمة التواصل مع البيئة المحيطة بها لتقدم مسرحاً يتماشى مع اللحظة والمكان، وأرى أن المسائل تتطور يوماً بعد الآخر، فأعضاء الفرقة يكتبون - كل يوم - خبرات جديدة، على مستوى الرؤية، وعلى مستوى تطوير الأداء الحركي، وهنا يمكننا الحديث عن التطوع إلى اجتياز حدود الشكل من أجل تقديم المسرح الشامل، الذي يتضمن إبهارا بصريا وعقلانيا.

ودخول نسبة منهم إلى مجلسي النواب والشورى، وغيرها من الاستحقاقات السياسية والاجتماعية المختلفة.

## فرقة الصامتين

أما "فرقة الصامتين" المسرحية، وهي الفرقة الأولى من نوعها في مصر من الصم والبكم، الذين تغلبوا على الإعاقة بالإبداع، وخلقوا من العجز حالة من العطاء والقدرة على الابتكار.

تأسست الفرقة عام ٢٠٠٥ بمدينة المحلة الكبرى على يد رضا عبد العزيز مخرج ومصمم الرقصات الذي اتخذ من أسلوب الموسيقى العالمي "بيتهوفن" في التعامل مع الموسيقى وحيا وإلهاماً، وهو ما يعرف بالاتصال العظمي، وهو عبارة عن تحويل النغمات الموسيقية إلى ذبذبات يحسها الصامتون عوضاً عن سماعها، وهو فنان قام بتطوير هذا الأسلوب عن طريق النقر على الكفوف والأكتاف ليتناسب مع طبيعة إعاقة الصامتين. وقد اختار رضا لفرقته هذا الاسم ليعبر به عن عالمهم الصامت الساكن.

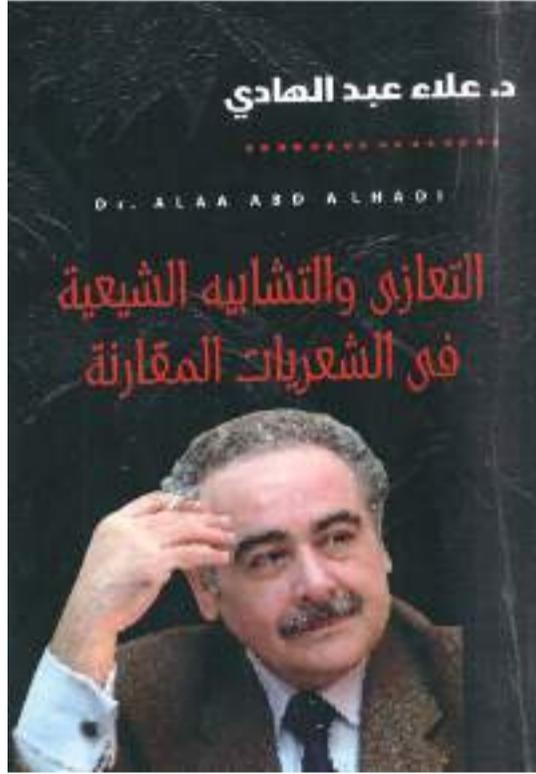
ويهدف "مسرح الصامتين" إلى الارتقاء بالطفل والناشئين الصم بهدف خلق جيل مبدع من ذوي الإعاقة منفتح على العالم، قادر على المشاركة في تأسيس مجتمع مبدع ناضج فكرياً، ومساهم في تطوير الحضارة الإنسانية.

وحول الفكرة يقول رضا عبد العزيز: جاءت الفكرة عام ٢٠٠٥ حيث كنت أعمل مدرساً في مدرسة الأمل للصم بالمحلة أخصائي مسرح، رأيت عروضاً مسرحية بلغة الإشارة قبل عملي في مجال المسرح، وأنا كذلك موسيقي واستعراضي، فتوقفت عند الموضوع، وحاولت خلق طريقة للاقتراب من هؤلاء الأشخاص الذي حرموا من السمع والنطق. فبدأت أبحث عن لغة فنية من خلال ثقافتني الموسيقية، فحاولت إقامة عروض تتماشى مع قضاياهم من خلال توظيف لغة الجسد، ومن خلال توظيف كل الوسائل المتاحة عندهم، بدأت بعروض تجريبية، حتى قابلت الراحل د.رفيق الصبان، فحدثته عن تجربتي، خاصة أنه كان مهتماً بالمسرح الراقص، فأحضرت له شريط فيديو لعروض الفرقة فقال لي: أنت أحدثت شيئاً جديداً في فن الرقص الحديث، فرشحتني للمهرجان الدولي للرقص بإدارة وليد عوني، وهو المهرجان الذي توقف بعد

# التعازي والتشابه الشيعة

## في الشعرية المقارنة (٢-٢)

النظام الطبيعي، بحيث يبدو النوع أسبق من تجلياته أنفسهما ويظل خارج مسألة النوع بالنسبة إلى نشاطات خطابية شفوية - كعروض التعازي من زاوية الشعرية المقارنة، أمراً نادراً علي الدوام في معظم دراسات النوع الأدبي أو الفني، وهكذا اجتهد الفريقان - سواء من رأوا انتماء التعازي إلى الفن المسرحي أو الذين رأوا خلاف ذلك في تحديد عناصر الشبه مع المسرح الأوروبي أو عناصر الاختلاف عنه، محاولين إثبات انتماء التعازي إلى الفن المسرحي أو نفي هذا الانتماء، وكأن المسرح اختراع وليس حاجة إنسانية تختلف تجلياتها الفنية باختلاف المكان والزمان - لذا يصبح تناول التعازي من زاوية الشعرية المقارنة ضرورة قبل البدء في تحليله السيميائي لأن تجاهل كلمة (مسرح) في مجتمعنا الفني جعل الفريق الذي ينفي وجود المسرح لأنه لا يشبه المسرح الغربي في انضج شكله وجمالياته عبر مئات السنين) - دون أن يحاولوا الفصل عند التعليل النظري مع مسألة (النوع المسرحي) بين ماهية النوع المسرحي التي تميل إلى الثبات البنيوي في العصور المختلفة التي عاشها وبين سماته الأسلوبية التي تميل إلى التغير في العصور ذواتها، ويرى أنه لا يمكن التعامل النقدي مع جماليات عروض شفوية تنتمي إلى فنون الفرجة الشعبية مثل عروض التعازي - لأن المسرح يتحقق مرتدياً مئات الشكول التي تختلف عن بعضها البعض باختلاف الأماكن والأزمنة والشروط البيئية، والخصوصيات الثقافية إذ «يحاول (المؤلف) قدر الإمكان الفصل إجرائياً بين المكون البنائي (الشعرية)، والمكون الجمالي (الأسلوبية) - دون أن يغفل عن تداخلهما المعقد في سياق أي عمل أدبي أو فني متحقق، وذلك من خلال الاهتمام بالأساس المشترك في عديد تجليات النوع، وتستند هذه الدراسة - قي تناولها لعروض (التعازي والتشابه) - علي مقارنته الخاصة برفض سلطة النوع القارة بصفتها هيكل لا يمكن الحكم من خلاله علي الانتماء إلى النوع المسرحي واستبدال (النوع النووي) بها، واعتبار (النوع النووي) الذي قدمه الكاتب في كتابه «مقدمة إلى نموذج النوع النووي نحو مدخل توحيدى إلى حقل الشعرية المقارنة» مركز الحضارة العربية ٢٠٠٧ [ وذلك في حال تطبيقه علي النوع المسرحي مقياساً علمياً يتيح لنا حسم انتماء فن ما من فنون العرض والاداء، وكانت أكثر الصيغ حذراً عند التعامل مع مفهوم النوع المسرحي هي تحديد سماته النووية من خلال مصفوفة حاكمة افتراض من خلالها - علي نحو أساس - أن ما لا يحوي هذه العناصر جميعاً لا ينتمي إلى العمل المسرحي يتيح له علي المستوي



المستشرقين لها فحسب، ويذكر الباحث (احمد عليمي) في كتابه «المظاهر المسرحية عند العرب» في المسرح العربي بين النقل والتأصيل» كتاب العربي - ١٩٨٨ - والذي لا يراها تمثل مظهراً مسرحياً عربياً، وذلك بسبب أصلها الفارسي، وأنه لا يمكن أن تنسب إلى المجتمع العربي، مؤكداً أنه من المحال وجودها في خلال السلطتين الأموية والعباسية، لأنه لم يكن يروق للسلطتين أن تسمحوا للمعارضة العلوية بفرصة ثمينة تعرض من خلالها قضيتها، وتدافع عنها في شكل غير مباشر - ذلك برغم توافر عشرات الشواهد التاريخية التي تدل علي وجودها - وقد استندت الآراء السابقة - ومثيلاتها إلى التعريف النقدي للنوع المسرحي بناء علي الإرث النقدي العربي (الارسطوي بخاصة) الذي كان قد حدد المجال علي مستوي النوع بناء علي معاينة واقعه الفني المحدود بالضرورة، والذي لا يمكنه بأية حال أن يكون مستوعباً لمئات التجليات النوعية الأخرى التي تقع خارج وعيه النقدي للوصول ببيئته القومية وخصوصيته الثقافية، وهذا ما رسخته علي مستوي عالمي مفهومات تاريخية عن (النوع) قام - أغلبها علي رؤية ثقافية عربية .. كانت قادرة علي فرض شروط تجلياتها، وجمالياتها علي الثقافات الأخرى وغالباً ما حدد النوع - بناء علي معاينة واقع تاريخي جزئي كما حدث مع المسرح مثلاً، علي نحو أدبي - إذا ما نظرنا من منظور كلي - إلى التعامل مع اصل النوع بصفته النوع ذاته، وفي هذا ما يدل علي امتثال نظرية النظام الأدبي لنظرية



عبد الغني داود

و في الفصل الثالث من هذا الكتاب، وعنوانه (في الشعرية المقارنة والنوع المسرحي - التشابه والتشابه نموذجاً) حيث يقدم التعازي والتشابه في ضوء (النوع المسرحي) ويُعرف (التعازي) بأنها جميع العروض التي تبدأ من اليوم الأول من محرم، وتنتهي في اليوم العاشر بما يسمى (التشابه) وذلك من زاوية ارتباطها بالفن المسرحي، في محاولات بحثية عديدة استهدفت من بدايتها إثبات وجود مسرح عربي سابق لدخول هذا الفن بتقاليدته الغربية، ويستشهد برأي (محمد كمال الدين) في كتابه «العرب والمسرح - الهلال» (أن العرب قد عرفوا مسرحية) مقتل الحسين في كربلاء [٤٠ - ٤١] هجرية، وأنها مسرحية كاملة تحكي قصة الحسين منذ مولده، ويستعرض آراء [محمد عزيزة]، و(د.علي الراعي) في كتابه «المسرح في الوطن العربي»، وأنها تعتبر ضرباً من ضروب تمثيل الشوارع، وتؤدي فيه قصة درامية واضحة، ورأي (علي عقله عرسان) في كتابه «الظواهر المسرحية عند العرب» لبيبا - ١٩٨١، بأنها من انضج شكول المسرح الجماهيري في الإسلام، ورأي (تمارا بونيتيسيفا) في كتاب «ألف عام وعام علي المسرح العربي» - ١٩٩٠ - إلى أنها أكثر من طقس وأكثر من موكب أو صلاة أو حتي مسرحية، وكذا (شريف خازندار) الذي يرى أن الشيعة كانوا مصدر الممارسة الدرامية ويمكن أن نقبلها علي أنها شبيهة (مسرح الألام) في الغرب، ويرى (يعقوب لاندوا) أن مسرحية «التعزية» (صورة مسرحية للألام المسرحية)، وتؤكد الرأي نفسه (تمارا بونيتيسيفا) وتربط بينه وبين المسرح الديني في تاريخ المسرح الأوروبي ذاهبة إلى (أن التعازي شكل من أقدم الأشكال المسرحية في العالم الإسلامي، ويتناول (شمس الدين الحجاجي) الرأي ذاته حيث يرى أن التعزية أشد الأشكال قرابة من مسرحيات الألام - وفي المقابل يذهب [جرجي زيدان] إلى خطأ من اعتبروا (التعازي) من قبيل التمثيل، ويقول أن التعازي في الحقيقة لا تعدو أكثر من كونها شعائر دينية، في كتابه « تاريخ أداب اللغة العربية» ١٩٣٧، ويستبعد (د. محمد مصطفى بدوي) التعازي كلية من مجال المسرحية في كتابه «نشأة المسرح العربي» ويذكرها بسبب كثرة ذكر

زمن فضاء المشاهدة، الزمن النفسي وازمته والانقطاع، وتتوافر هذه الأزمنة حين يتم الفصل بين انفصال جزئي بين فضاء المشاهدة والفضاء المنصي، بخروج المتلقي في سياق العرض ورجوعه اليه بعد ذلك .

ثانيا -العوامل الممكنة، استقبال العرض بصفته عالما ثانويا، ويعني بذلك أن يتضمن الخطاب المسرحي فوق الفضاء المنصي ما يتم استقباله من فضاء الفرجة علي انه عوالم ممكنة أو واقع ثانوي، وقد اكد في تناوله للازمة المسرحية في عروض (التعازي) وجود هذه العوالم

ثالثا: ازواجية العلامة المكانية والفضاء المنصي، وتشكل العناصر الثلاثة مجتمعة وفقا (النوع النووي) المسرحي في حالة الامكانية، وهذا المصطلح يختلف عما كان يسمى (نواة النوع) من وسيط متجانس - مضافا اليه المكونات البنوية التي بقيت بعد طرح مكوناته الجمالية، ويضيف إلى ذلك (آليات التغير) التي تطرأ علي هذه العناصر الثلاثة وهي: العلاقات الزمانية -المكانية في العرض،العوامل الممكنة: استقبال العرض بصفته عالما ثانويا، في ازواجية العلامة (المكانية والفضاء المنصي) عند تلقيها بسبب اختلاف (المستوى الثقافي والمعرفي) من مشاهد إلى مشاهد آخر، وهكذا يتحول (النوع النووي) من حالة الامكانية إلى حالة التحقق .

و يري المؤلف: [و هكذا لا تمثل (التعازي) طقوسا عفوية أو مراسم يمارسها اناس من دون غاية فنية مقصودة أو وظيفة تعبيرية تهتم بجانبها الوظيفي البحث، أو تقتصر علي جانبها الاتصالي النفعي، وأن تخلل هذه العروض استجابات عفوية مباشرة تدخل أحيانا في عفوية مباشرة تدخل أحيانا في صميم العرض، وتمتزج في بيئة العرض بعض الاحيان دوها تفريق بين هذه الاحداث ومكونات العرض، وهذا ينطبق علي نصوص العرض الشفهية بخاصة وانطلاقا من هذا التناول الموجز، وبقراءة هذه الجداول تشكل عروض التعازي منظورا إليها في إطار الوحدة (نظير مسرحيا) أي (isotope)theatrical دون حاجة إلى طول تفصيل، حيث تتوافر فيهم علاقات زمانية مكانية تشكل نظاما يطرأ عليه تغيير واضح في طاقته بين بداية العرض ونهايته،و تستقبل ما تشير اليه هذه العلاقات من المتلقين، بصفته تمثل عوامل ممكنة وثانوية، أو عوالم متخيلة، يتم بناء» عليها، تفعيل الفضاء المنصي وان لم يكن محددًا طوال العرض علي نحو حاسم، وذلك عبر تفاعل فضاء مشاهدة معه، الامر الذي يؤكد تأجيل ازواجية مفرداته المكانية وتحولها إلى علامة، وفضائه المنصي الذي يتم التعامل مع شخصيات العرض مثل (الحسين) و(مسلم بن عقيل)، وغيرهم.. فضلا عن بقية مفردات العرض في سياق كمي يؤكد حضورها الخيالي، مثلما يؤكد استقبال هذه المفردات -مزدوجة بصفته مفردات لا تمثل شخصيات القائم بها في العرض، وينطبق هذا النموذج علي عروض التعازي، فنجدتها تنتمي دون منازع إلى نظير مسرحي خالص، وأن اختلف سياقها الجمالي، أو عن الأداء المسرحي التقليدي المتعارف عليه في المسرح الأوروبي، عرضا ونصا



من هذه العناصر، وإرتباطه بعروض التعازي الشيعية فيبدأ (بالعلاقات الزمانية - المكانية في العرض) وهو تفاعل فضاء المشاهدة مع الفضاء المنصي الذي يستقبل المتلقي كل شئ عليه كان على انه علامة - بما انه الوسيط (المتجانس لاي عمل مسرحي).

ويشكف جدول ٣ (ص ٨٣) و ما يتضمنه (زمن الفضاء المنصي):

(الزمن المنصي)

زمن الأداء

ج-الزمن الطبيعي

هـ- الزمن الوهمي

الزمن المسرحي (التاريخي)

٢- زمن فضاء المشاهدة،

٣- والزمن النفسي،

٥- (ازمنة الانقطاع) وتتوافر هذه الازمنة حين يتم الفصل بين اجزاء العرض أو فصوله باستراحات قصيرة أو طويلة يتم فيها انفصال جزئي بين فضاء المشاهدة والفضاء المنصي،بخروج المتلقي من سياق العرض ورجوعه اليه بعد ذلك

المنهجي استبعاد ما لا يكون مسرحا عند التعامل مع تجليات أداء بدائية لا تعتمد علي خبرة فنية أو ادبية سابقة عند انتاجها،او علي جماليات قارة وأعراف واضحة عند تلقيها - فقد نظر النقد الغربي إلى تجليات الأداء الفني هذه عند الشعوب التي لم تعرف المسرح في شكله الأوروبي بوصفها اعمالا بدائية تخلو من الوحدة وتفترق إلى النظام، ولا يقبل الرأي العلمي صحة انتمائها إلى النوع المسرحي - لذا يصبح هذا المنهج الغربي عاجزا عن تناول هذه الاعمال نقديا لأنها تأتي الانصياع لتقسيماتهم التقليدية المعتادة، مثلما ترفض الانتماء إليها، وأصاب الدراسات القليلة عليها سوء التناول،وقد حاول (المؤلف) ضمن مبحث (النوع النووي) تحديد تلك الثوابت بعد اختبارها ، وكانت علي التوالي (العلاقات الزمانية-المكانية) (التحقق في قضاء ثلاثي الابعاد) (العوامل الممكنة) و الواقع الثانوي -كما جاء في مصطلحات السيمولوجين، واخيرا (ازواجية العلامة المكانية والفضاء المنهجي) وهي نتيجة مباشرة لطبيعة التلقي المسرحي وذلك لان كل ما يقع علي الخشبة المسرحية بما في ذلك جسد الممثل مما هو علامة (sign)، ويعرض (الكاتب) باختصار المقصود بكل عنصر

وتلقيا .

و يتمحور (الفصل الرابع) من هذا الكتاب الهام حول (قراءة سيميائية لنظير التعازي والتشابه المسرحي - من منظور النوع النووي، ويقدم فيه (تمهيدا) لسيمياء المسرح - مستعينا ومستشيرا بأراء (تشارلز بيرس) في كتابه «Logic of semiotics the theory of signes»

مع الاستعانة (بكير ايلام) في الجدول الذي اوردته في كتابه «سيميائية المسرح والدراما» « في الفصل الخاص بالاتصال المسرحي - كما كان كتاب (أن اوبرسفيد) « مدرسة المتفرج . قراءة المسرح » - مفيدا في تناولة لنظير التعازي المسرحي، و لم يغفل الاستئناس ببعض التطبيقات الواردة في الكتاب المشترك [لا لين ستون وجورج السافونا] الذي يتناول المسرح بوصفه نظاما سيميائيا للنص والعرض، بالإضافة إلى كتاب « علامات النص الدرامي » (لسوزان ملروز)، وكتاب (ماريا دل كارمن بوبيس) «سيميولوجيا العمل الدرامي»... فضلا عن كتاب (باتوبس بافيسس) « صوت المنظر المسرحي وصورته » دون أن يغفل عن المدخل المفهومية العميقة في كتاب (اميرتوايكو) (نظرية السيموطيقا) اما النموذج الذي اختاره للتحليل السينمائي لنظير التعازي المسرحي فأقامه جزئيا علي (اساس ربط دراسات النوع بالسيميائية، من خلال نموذج في (النوع النووي)، ويقول (تفاوت وجوه نظير التعازي أي (النظير المسرحي) قريبا» وبعدها من احتوائها علي عناصر مسرحية، وما يتعلق ببنية المشهد الكلي وتطور سياقه بخاصة، وتعد اتجاهات التحليل السيميائي من الاتجاهات المهمة، لقدرتها في الحقل المسرحي علي صوغ القواعد الدقيقة التي تحدد تشفير نص العرض، مع استبدال التعالقات التي تحكم تشكيل العلامة وتراكمها علي بعض مستوياتها الحركية والسينوجرافية وغيرها، بوصفها مهمة سيميائية تساعد علي ايضاح الكفاية الفنية التي يتمتع بها العرض، وذلك لظهور نتائج افعال الاتصال في العرض في نموذج يلائمها، وايضا للكفاية الفنية علي المستويين الدرامي والمسرحي في هذه العروض، وقد قام تحليله السيميائي علي خطوة سبقتة إلى تحديد الحقل الذي يقوم التعامل السيميائي معه، لذا سبقت هذا التحليل دراسة في النوع، والنتيجة التي قام عليها تحليله السيميائي فيما بعد أن قراءته هذه هي نموذج السيميائي إستنادا إلى نموذج (النوع النووي) فوجهت إهتمامه الكلي بالاداء، و يقتصرها على تحليل علاقات المؤدي والمتلقي في السياق المسرحي، والاهتمام بسمات التعبير الخارجي، وصفات المؤدي الفنية بوصفه عاملا للمجموع الاكبر من العلامات، ولم يغفل في النهاية شروط انتاج (نظير = isotope) التعازي المسرحي) ووظيفته، بصفته رأس مال رمزيا يتم استثماره علي المستوي الايديولوجي أو العقدي، وذلك من منظور السيميائية الثقافية (cultural semiotic) - ص (١٣٥) جدول التحليل السيميائي لنظير التعازي والتشابهية.

و يشير المؤلف إلى أهمية التحليل السيميائي لمظاهر الأداء في تراثنا العربي - حيث أن معظم الدراسات المقارنة بين

نظير التعازي المسرحي - والمأسي التقليدية في المسرح الأوروبي، وانه يحاول أن يقدم مدخلا اوليا لقراءة عروض التعازي علي المستوي السيميائي وان التعازي تعتمد علي ما يسميه [ الإخبار والتذكيري والاسترجاعي ]، وان (التبشير) في عروض التعازي عادة لا يقوم علي بنية الاحداث كلها ولكنه يقوم علي مشاهد أو اشعارات بأعينها كافية للاسترجاع الوافي للحكاية باعينها لان المتلقي مشارك في الأن ذاته حيث انه يعرف كل التفاصيل لما يدور حوله .. و يعتمد تحليل المؤلف السيميائي (وفق مهادة النظري) في النوع النووي علي ما يندرج في العلاقات الزمانية-المكانية في نظير التعازي المسرحي وهي الاتفاقات التي تحكم اليماء والتعبير والحركة والانساق غير اللفظية في العرض ويستعرض (الزى المسرحي)، و(المكياج) ، و(الديكور ووالملحقات المسرحية -الاكسسوار)، و(الاضاءة)، و(الفضاء المسرحي)، و(العلاقات المكانية)، و(الروائح)، وحركة الجسد وعلاقاتها، والجوانب السمعية، والجوانب البصرية، واطواع الجسد، وحركات الرأس، والتواصل البصري والتقاء العيون ، التماس الجسدي واللمس، وكذلك الشخصية والاداء التمثيلي) أي التشخيص والتمييز بين الشخصيات مثل أن يلعب بعض الرجال ادوارالحيوانات، وان (الأداء التمثيلي) في التعازي يقترب كثيرا من اداء (الملحمة)، واستثمار (المجاورة) بين المؤدين المختلفين، ويتناول التوحد الدلالي لمجموع رسائل العرض المختلفة أي (ما يندرج في العوالم الممكنة) ويتناول التوحد الدلالي لمجموع رسائل العرض المختلفة حيث يمكن التعامل مع هذه التجليات بوصفها عرضا واحدا يمتد عشرة أيام، وفي الاتفاقات الجمالية التي حكمت تأصيل الإيهام وتحديد المؤدي والمتلقي في نظير التعازي الشعبية، و٣- حول المحتوي العلامي لنص العرض ومستوياته، ويضم الايقونات،(الشواهد والارشادات)،(الرموز)، و - ٤ الاتفاقات الجمالية التي حكمت التعامل مع الفضاء المسرحي وأن الفصل يغيب ما بين نظير التعازي والتشابه المسرحي وبين الفضاء النصي وفضاء المشاهدة إلا ما قد يفرضه اختلاف كمية الحركة بين فضاءين متجاورين. ثالثا: (التلقي)، و يتناول فيه ١- السمات المتداولة وعلاقات المتلقي بالمؤدي في العرض، ٢- المناني بوصفه علامة، ٣- المعايير الاجتماعية في العرض بما يضمه من تجاور، وحشود و(سارقين) ايضا! كما يقول (جواد الاسدي).

و يقدم أيضا نموذجا للتحليل السيميائي لنظير التعازي والتشابه المسرحي وفق نموذج النوع النووي ص (١٣٠) وما تتضمنه العلاقات الزمانية -المكانية في العرض فتتعدد هذه العلاقات في (جدول ١)، وما يندرج في العوالم الممكنة ويضم اربعة عناصر وهي الاتفاقات التي حكمت تأصيل الإيهام في العرض، اتفاقات الفضاء المسرحي، التوحد الدلالي لرسائل العرض، المحتوي العلامي لنص العرض ويشمل (إيقونات، شواهد، ورموز في جدول)، و ثالثا: (الاستقبال) ويشمل التلقي ثلاثة عناصر هي: الممثل بوصفه علامة معايير اجتماعية في (العرض، والسمات

التداولية) وعلاقات المتلقي والمؤدي (جدول ص ١٧٤)، وجدول آخر حول تحليله السيميائي لنظير التعازي والتشابه المسرحي وفق نموذج النوع النووي)

و يضم (الفصل الخامس) من هذا الكتاب الهام الذي يقوم علي حفريات البحث العلمي الدقيق والمنهج الرياضي، وعنوانه (حول الاستثمار السياسي والايديولوجي) لنظير التعازي والتشابه المسرحي) و يشير فيه إلى مقولة العلماء الاوروبيين بتأثر التعازي باليهود أو بالافكارالفارسية ، وتأسل المذهب في العراق علي مر السنين حتي جاوز انتاج نظير التعازي واتشابه المسرحي بعده الديني والأخلاقي أي بعد سياسي اخر، واستمر حضوره القوي، ويرى أن عدم تطوره هذه العروض إلى مستويات فنية أكثر احترافا يرجع إلى انتماء نصوص هذه العروض إلى النطاق العقدي، وارتباطها بحادثة واحدة، وانفصال النصوص التاريخية عن العرض زمانيا ومكانيا، و ان الحشود تحول دون إحداث تغييرات حقيقية، وضعف الحوار الموجود في النصوص بانتعادها عن لغة الحياة اليومية مما اضعف قدره العرض علي التطور كافة، يقرر أن نظير التعازي المسرحي هو الفن الشعبي نظريا، وليس من مصلحة القائمين عليها أن يفقدوا قوة الاسطورة لصالح جماليات الفن، وينتهي إلى انه لا يمكن أن يدعي قدرة بحثه علي الاحاطة الوافية بالحيثيات المنهجية التي يمكن أن يثيرها التحليل النوعي السيميائي للتلقي، وأن ما إرادة في الاساس هو تقديم مدخل منهجي أولي لتحليل عروض قامت علي تقاليد فنية مغايرة، وعلي خبرة ثقافية مختلفة عن التقاليد الفنية للمسرح الغربي، مع معالجة ما يترتب علي ذلك من مشكلات قد يقترحها المنهج السيميائي عند التحليل من منظور النوع المسرحي النووي ي ضوء (الشعريات المقارنة)

و أخيرا يقدم هذا الكتاب المثير للاهتمام مجموعه من الجداول الشارحة لتجليات الأداء الفني في التراث العربي تصل إلى (سبعة) جداول ... ويورد في النهاية مجموعة من المواقع الالكترونية خاصة ب(اللطيمات -و لطمية ما بين الحرمين و(موكب بني عامر)، و(ركضه طوبريج) -ركضة طوبريج و(مكب بني عامر)، (عزاء الزنجيل)، موقع البقيع الموحد لأهالي القطيف، والاحساء والمدينة، (اللطيمات اللبنانية) و(الله ما ننسي حسيناه)، شعبة مصر في عاشوراء، الحسين ومجالس العزاء في البحرين، شعبة امير المؤمنين في تونس - يحيون عاشوراء، (رحبوا باخوانكم)، شعبة اليمن، محافظة الجوف، شبكة انصار الله الاخبارية - عشاء عاشوراء في اليمن، عشاء إيران، عاشوراء في تركيا، عشاء هندي في القلعة (القطيف)، (رحبوا باخوانكم شعبة)، وروافض الصين، وعاشوراء حول العالم .

و ختاماً فنحن أمام كتاب يتخذ منهجا علميا ورياضيا يتناول قضية طال فيها الجدل والنقاش ويفتح ابوابا أبعاد عمقا واستكشافا في ارض تحتاج إلى مزيد من البحث والاستكشاف ومنهج غير مسبوق في تناول هذه القضية الهامة.

# الوسائط الحية

## المسرح والتقنيات التفاعلية (٢-٢)



تأليف: ديفيد سولتز

ترجمة: أحمد عبد الفتاح

### التقاط الحركة في الوقت الفعلي: عرض «العاصفة»

ما جذبي إلى مسرحية «العاصفة»، التي أخرجتها في ربيع عام ٢٠٠٠ هو تحدي تصوير سحر المسرحية، ولاسيما التجسيد النهائي لشخصية «أريل». إذ تركز العديد من التفسيرات علي تجاور أرييل وكالبيان، مفسرين أن هاتين الشخصيتين متناقضتين ومتكاملتين. وهذا التأكيد منطقي لكنه يتجاهل حقيقة أن أرييل يوجد علي مستوى آخر من الواقع مختلف عن الشخصيات الأخرى، ومن ضمنها كالبيان. فأرييل ليس كائنا من لحم ودم: فهو روح شفافه بلا شكل محدد، خفي بالنسبة للجميع فيما عدا بروسبيرو، الشخصية الوحيدة الواعية بوجوده. ولديه القدرة علي الظهور والاختفاء في ومضة ويحول نفسه إلى أي شكل يريده. فكيف يستطيع ممثل بشري أن يمثل الطبيعة الأثرية لهذه الشخصية؟ وقد كانت التكنولوجيا دائما العنصر الأساسي في هذه المسرحية: والارشادات المسرحية في نسخة ١٦٢٣ تدعو إلى حيل غريبة لانجاز مآثر أرييل. وحيل العصر الحديث التقنية التفاعلية ملائمة لمواجهة تحديات هذه المسرحية.

ولم يكن استخدام الوسائط الرقمية في عرض مختبر الأداء التفاعلي مجرد حيلة تقنية لابتكار عرض علي خشبة المسرح. الأهم من ذلك أنها ساعدت في اظهار رؤيتي بأن نوع السحر الخاص بروسبيرو متأصل في التحكم بالعقل: يتلاعب بروسبيرو، من خلال أرييل بمفاهيم الواقع عند الشخصيات الأخرى. إذ يقدم السحري في المسرحية استعارة مرتبطة بعالمنا بعد الحدائي، حيث يعاد تشكيل الواقع وتغذيته باستمرار من خلال استخدام آلة الوسائط الضخمة. فالوسائط الرقمية بوجه خاص تصبح أدوات فعالة وتقدم هالة صدق خارقة للطبيعة للصور المتغيرة أو المنتجة بكاملها من القماش.

هيمنت شاشة عرض ضخمة بطول ١٨ ٣٢x علي المشهد في عرض مختبر الأداء التفاعلي، صممها ألين بارترديج. أحاطت الشاشة صخرتين كبيرتين. وفي ظل إحدى الصخرتين راقب بروسبيرو الجزيرة من خلال جهاز تليسكوب كبير. وأعلى الصخرة الأخرى قفص كبير يحمل أرييل، ويستخدم كتذكارة دائمة لعبودية أرييل الطوعية لبروسبيرو. والمنطقة الوسطي الواسعة من خشبة المسرح، والتي نسميها «صوت خشبة المسرح»، كانت خالية الا من صخرتين صغيرتين. وقد حدثت الغالبية العظمى من مشاهد المسرحية، ولاسيما كل المشاهد التي تجسد زوار السفينة الغارقة في الجزيرة، في هذا الفراغ. وفي تفسيري، فان كل ما رأيته الشخصيات أثناء وجوههم علي الجزيرة كان خياليا صنعه بروسبيرو بدقة. إذ كانت بيئة

وقد أدت الممثلة الحية أمام الجمهور مع مجسات مربوطة في رأسها، ورسغها وكوعها ووسطها وركبتيها وساقها. ونقلت هذه المجسات معلومات مفصلة عن حركات الممثلة للكمبيوتر الذي أنتج رسوما متحركة ثلاثية الأبعاد لأرييل. وقد عرضت هذه الرسوم المتحركة إما علي شاشة كبيرة خلف منطقة الصوت أو علي شاشة أصغر داخل زنزانه بروسبيرو. وقد سمح إدراك برنامج الصوت بالمقارن مع صوتيات الممثلة في الوقت الفعلي لشفاها الرسم المتحرك أن يتحرك تلقائيا في تزامن مع صوت الممثلة. ولم يكن الجانب الوحيد لأداء أرييل في الرسم المتحرك تحت السيطرة المباشرة للممثلة هو تعبيراته الوجهية، الذي كان يسيطر عليه مشغل من خارج خشبة المسرح.

لن يعترف الممثلون الأحياء بأرييل الحية في صورة التقاط الحركة. وعندما تفاعلوا مع أرييل، كان تفاعلهم مع الرسم المتحركة الذي وجهته. وكان الاستثناء الوحيد في نهاية المسرحية عندما يحرر بروسبيرو أرييل بفتح القفص وإزالة المجسات من جسمها، وعند هذه النقطة هرعت الممثلة بين المشاهدين خارج المسرح، وتركت بروسبيرو وحده في عالم الوسائط الخالي وقد بطل سحره.

وقد كانت أغلب التفاعلات الممتدة بين أرييل وبروسبيرو. ولعرض هذه المشاهد الحاسمة، تبنت استراتيجيات مختلفة عن تلك التي استخدمتها في عرض «كاسبار». فأثناء عرض «كاسبار» استخدمت التكنولوجيا التفاعلية في التدريبات من بداية العملية، وفي عرض «العاصفة» أجلت بشكل متعمد التدريبات الطويلة باستخدام التكنولوجيا حتى آخر بروفة. والسبب في هذا الفرق هو أن التفاعل الأساسي عرض «كاسبار

الجزيرة إيهاما مبتكرا بواسطة صور الفيديو التي ملئت شاشة العرض الضخمة. ولم تكن هذه الشاهد الافتراضية جامدة، بل تضمنت حركات دقيقة: أمواج دارت ببطء للداخل والخارج، أشجار و عشب تمايلا برقة مع الريح، وفرشاش رفرقت لإضفاء لحظات رومانسية. وبينما تحركت الشخصيات خلال الجزيرة (أو علي الأقل ظنوا أنهم يتحركون خلالها) عكس المنظر تغيرت في الموقع والطقس والزمن علاوة علي ذلك. وقد تحفزت هذه التغيرات الافتراضية والحركات باستخدام لوحة مفاتيح من خارج خشبة المسرح، مثل عرض «الشعر» بالتحديد. واستخدمنا نفس التقنية للمؤثرات الخاصة خلال العرض. فمثلا ظهرت المأدبة المليئة بالطعام لاثارة النبلاء في الفصل الثالث، وأدت كائنات خرافية من حفل الزفاف من خلال أقنعة في الفصل الرابع، وظهرت صورة فيديو لميراندا وفيردناند يلعبان الشطرنج داخل قمر كبير الحجم في الفصل الخامس.

ورغم ذلك، كان الجانب الأكثر فعالية في هذا العرض هو استخدامه لتقنية التقاط الحركة في زمنها الفعلي، وقد كان هذا هو أول استخدام لهذا النوع من التكنولوجيا في العرض الدرامية، علي حد علمي. فقد قمنا بتجنيد الصور المتحركة لحل مشكلة تمثيل الطبيعة غير الجسدية لأرييل وقدراتها السحرية. فقد سمحت لنا تقنية التقاط الحركة أن نقدم أرييل كرسوم متحرك علي الكمبيوتر وكممثلة حية في نفس الوقت (واستخدمنا امرأة لأداء الدور). وقد وضعت هذه التقنية الممثلة تحت سيطرة مباشرة لكلام وحركات الصورة المرسومة بالتحريك، وحافظت علي قدرة أرييل علي الاستجابة للأحداث علي خشبة المسرح بشكل دينامي.



شتاين التذكارية في عرض صور الفيديو علي الأفتنة . وأثناء المشهد الأخير من مسرحية كاسبار دخل إلى خشبة المسرح تسعة أزواج من كاسبار دخلوا إلى خشبة المسرح وتم إعطائهم جميعا كمامات سوداء، بها أنوار ليد، وكانت كلها تومض بنفس النمط المتغير في تزامن مع نوتة موسيقية يولدها الكمبيوتر التي وصلت إلى الذروة حتى اللحظة الأخيرة في المسرحية .

المنظور البديل: تصف الوسائط الأحداث المجسدة علي خشبة المسرح من منظور بصري آخر . وفي خلال مشهد من عرض « الشعر »، بينما قفز الممثلون من طائرة عمودية خيالية بأجنحة علي الشاشة رأى المشاهدون صور الرجال كظلال تسقط بالمظلات من الطائرة العمودية لتوضيح الحدث من وجهة نظر أخرى.

المنظور الذاتي: تصف الوسائط أفكار أو أوهام أو أحلام بعض الشخصيات علي خشبة المسرح . فقد ضخمت صورة كلود وهو يسقط في الدوامة هذا الاستخدام للوسائط، كما فعل تتابع الكابوس الممتد الذي تخيل فيه كلود سلسلة من أيقونات الثقافة الشعبية (من بينها فرقة الخنافس، وباجز بوني وسوبرمان و مايتي ماوس) يدمرون بعضهم البعض .

التوضيح: توضح الوسائط كلمات المؤدي. وهذا الدافع المشترك في استخدام الوسائط يمكن أن يكون فعالا في حالات معينة . ورغم ذلك، غالبا ما يكون متكررا. ولا أشجع الدارسين علي استخدام الوسائط بهذه الطريقة في مشروعاتهم وعادة ما أتجنب استخدامها في عروضي. ومع ذلك، فقد لجئت إلى الوسائط التوضيحية. كما في عرض «الشعر» عندما غنى الممثلون أغنية «جسمي يسبح في الفضاء» بينما شاهد الجمهور صور أجسامهم يفعلون ذلك. وهذا الاستخدام للوسائط له وظيفة ثنائية، رغم ذلك، لا تستخدم فقط كتوضيح صريح لكلمات الأغنية ولكن أيضا كتمر تعبيرى لهلاوس الشخصيات .

التعليق: الوسائط لها علاقة ديكالكتيكية مع حدث خشبة المسرح أو تستخدم كتعليق ملحمي علي استخدام اروين بسكاتور للشرائح ولقطات السينما التسجيلية لأن المخرج في العشرينيات من القرن الماضي يوفر نموذج لهذا الاستخدام للوسائط، الذي حاكاه عرض «الجراند الحية» في الثلاثينيات. وقد وفر عرض «الشعر» مثلا مباشرا للوسائط كتعليق وصفت الصور الفوتوغرافية اثنين من الممثلين يغنيان ” مما صنع الإنسان ” أهوال حرب فيتنام التي ظهرت علي الشاشة

المشهد علي سطح السفينة . وقد أوضحت الشاشة في خلفية المسرح البحر العاصف من خلف الشخصيات . وقد رفعت سنو ذراعها في وضع الصليب، وابتكرت خطا موازيا للأفق . ومثل ذراعها تضحية المحيط، وبينما تمايلت من جانب إلى آخر واندفعت إلى الأمام والى الخلف، تحرك البحر معها . وبهذه الطريقة لعبت الممثلة دور البحر، الذي لم يصبح سوى مشهد غير متحرك لكنهنه وسيط فعال .

### العلاقة بين المؤدي والوسائط: التصنيف

يستخدم هذا المثال الأخير، في الخلط بين أدوار المشهد والوسيط باعتباره مجازا ملائما لتغير العلاقة بين الوسائط والأداء الحي في المسرح اليوم . وقد تم تفسير الوسائط في المسرح (الوسائط الرقمية وغيرها) كعنصر تصميم، خليط بين الإضاءة وإعداد المشاهد . وفي أعمال الرواد مثل جوزيف سفوبودا، في تصميمات مارك ريني للواقع الافتراضي في جامعة كنساس وتوظيف الوسائط أساسا كمشاهد افتراضية لتحديد البيئة التي يحدث العرض بداخلها .

ولاشك أن طريقة فهم العلاقة بين الأداء الحي والوسائط، بينما هي ملائمة تماما، فإنها محدودة . ولأنني أجرب في الوسائط التفاعلية في عروضي وفي فصول الدراسية أيضا، فقد تأثرت كثيرا بتنوع الأدوار التي يمكن أن يؤديها داخل حدث العرض . اذ ميزت في عروضي علي الأقل بين اثنتي عشرة طريقة في العلاقة بين الأداء والوسائط . ولاحظ أنني أميز العلاقات في إطار الوسائط عموما، وليس الوسائط التفاعلية فحسب . وأن أي علاقة من علاقات المؤدي /الوسائط يمكن تعزيزها من خلال استخدام التفاعل، ولكن لا تحتاج أي علاقة منهم ذلك . وأقدم هذه القائمة كبدية لتصنيف عام ليس شاملا وليس حصريا .

إعداد المشاهد الافتراضي: توفر الوسائط ستارة خلفية توضح البيئة التي يحدث فيها الفعل المقدم علي خشبة المسرح . ويمكن أن يكون هذا المشهد ساكنا أو متحركا . فمشاهد الجزيرة المعروضة في ” العاصفة ” تضخم استخدام الوسائط في العرض .

الأزياء التفاعلية: تقلب الأزياء التفاعلية العلاقة الناشئة بين إعداد المشاهد الافتراضية : بينما توفر المشاهد الافتراضية يؤدي الممثلون أمامها، وتستخدم الأزياء الافتراضية جسم الممثل الحي كلوحة للوسائط . رسم مصمم الرقصات أولوين نيكولاس الراقصين بأهواط مختلفة من الإضاءة و وتجرب فرقة جرتود

« كان بين الممثل والوسائط، بينما في عرض «العاصفة» كان التفاعل الأساسي بين ممثلين فعليين . وقد عملت جينفر سنو التي لعبت دور أرييل مع نظام التقاط الحركة في المختبر لعدة ساعات في عملية التدريبات لكي تشعر بالقيود البدنية التي فرضها المجسات علي حركتها . والأهم من ذلك أنها استكشفت كيف بدت طريقة حركتها عندما رسمناها برسوم الجسم ثلاثية الأبعاد استخدام التحريك وطورنا مفردات الحركة التي وافقت جسمها الافتراضي بشكل مريح وعبرت عن نوايا الشخصية وتوجهاتها وحركاتها . وكانت تعود إلى المعمل بشكل دوري بعد هذه الجلسات المبكرة لمواصلة التدريب مع المجسات .

ورغم ذلك، كانت الغالبية العظمى لتدريباتها في مساحة خالية من التكنولوجيا، حيث عملت مع الممثل الذي يلعب بروسيرو . وفي هذه التدريبات وقفت في الموضع الذي يمكن أن يشغله عرض الرسوم المتحركة في النهاية فضلا عن الجانب الآخر من خشبة المسرح، أي في قفص أرييل الذي يُفترض أنها تشغله أثناء الأداء . وفي العروض الفعلية، لم تكن سنو قادرة علي النظر في اتجاه بروسيرو، لأنها يمكن أن أن تسيطر علي كل حركة وإيماءة في الرسوم المتحركة، اذ كان يمكنها افتراض أوضاع ملائمة للرسوم المتحركة المعروضة عبر خشبة المسرح . ولذلك يمكن أن تحتاج صورة واضحة لكل حركة في كل مشهد من منظور الرسوم المتحركة . فمثلا، عندما كان بروسيرو علي يسار خشبة المسرح وفي خلفية المسرح بالقرب من الرسوم المعروضة، كانت سنو نفسها في أقصى يسار خشبة المسرح وأقرب قليلا من بروسيرو في أعلى المسرح: فإذا نظرت إلى بروسيرو فعلا، فتبدو الرسوم المتحركة وكأنها بعيدة . علاوة علي ذلك، احتاجت أن تكون حساسة جدا تجاه الممثل الذي يلعب دور بروسيرو حتى يمكنها موازنة أدائها تلقائيا مع التنوعات الدقيقة في الأداء كل ليلة، معتمدة تقريبا علي صوته للإشارة إلي استجاباتها . وتطلبت إستراتيجية تدريباتنا قفزة كبيرة في الإيمان من جانبي ومن جانب الممثلة . وقد حققت الإستراتيجية نجاحا أكبر مما كنت آمل . استوعبت سنو بشكل فعال ساعات التدريبات المباشرة وتواءمت مع السهولة الملحوظة لنقطة وقوفها بالنسبة لبروسيرو .

وفي المشاهد بين أرييل و بروسيرو، رُسمت حركات الممثلة الحية صراحة علي حركات الرسوم المتحركة . بمعنى أنه، عندما ترفع الممثلة ذراعها الأيسر يرفع الرسم ذراعه الأيسر . ورغم ذلك في بعض المشاهد الأخرى، عالجتنا مدخلات المجسات بوضوح أقل . فمثلا أثناء حفل الزفاف في الفصل الرابع، رقصت أرييل، وهي علي هيئة الالهة سيرس، مع ميراندا وفيردناند . وانقسم الرسم المتحرك لسيرس إلى جزءين، ثم اندمجت الصورتان فيما بعد في صورة الالهة جونو لكي ترقص الرسوم المتحركة الأربعة علي الشاشة، وقد سيطرت سنو عليهم في الوقت الفعلي . وعندما اتخذت أرييل شكل هاربي المتوحشة، التي ملء وجهها الشاشة، تحولت حركات الممثلة الجانبية وحركات الرأس إلى رسوم متحركة ومن ناحية أخرى ارتبطت حركة الرأس للأمام والخلف بصوت الممثلة: إذ تحركت الرأس تلقائيا أكثر بينما يرتفع الصوت .

وبالمثل عندما غنت أرييل، اتخذت شكل فقاعة متموجة لدرجة أن الممثلة لفتتها بيدها عبر الشاشة . واستخدمنا برنامج التعرف الصوت في هذه الحالة لتغيير شكل الفقاعة، حيث ينشئ كل صوت شكلا مختلفا ويعدل حجم الصوت . وحدث التطبيق الأكثر غرابة في تقنية التقاط الحركة في الجزء العلوي من اللعبة عندما ابتكرت أرييل العاصفة . وقد حدث





المسرحية علي أساس نوع العلاقة السابقة. والكأس المقدسة بالنسبة لي كمخرج هو تقديم علاقة درامية بين المؤدي والوسائط، لمنح الوسائط وساطة حقيقية، لوضعهم في دور مساوي للمؤدين الفعليين. وتضع تقنيات الوسائط هذا الهدف في متناوله للمرة الأولى.

عندما تتفاعل الوسائط والممثلين الفعليين درامياً، ينشأ سؤالاً وجودياً مثيراً: هل الوسائط التفاعلية حية أو لا؟ تأمل صورة أرييل بالرسوم المتحركة في عرض العاصفة. هذه الصورة بالتأكيد ليست حية بمعنى الدم اللحم الإنساني. أنها ليست شيئاً بدنياً مطلقاً. إنها قطعة افتراضية. فصورة أرييل بالرسوم المتحركة ليست حية بمعنى الإذاعة التلفزيونية، وليست إشارة فوتوغرافية ولا تلفزيونية لإنسان غائب بل ابتكار لفنان رقمي. وفي نفس الوقت، علي الرغم من أن حضور أرييل المادي ليس حياً، فإن أفعالها بحكم أنها مسجلة مسبقاً. وأرييل بالرسوم المتحركة لها قدرة التفاعل، والارتجال، وارتكاب الأخطاء مثل المؤدي الحي.

ونظراً لأن حيوية أرييل مستمدة من حيوية المؤدي الفعلي الذي يتحكم فيها. فكيف تكون أرييل مؤثرة إذا لم تعتمد علي متحكم من البشر؟ وماذا لو كانت أرييل برنامجاً مستقلاً، روبوت بذكاء اصطناعي، قادر علي توليد العروض بذاته؟ مادامت البرمجة بارعة بالقدر الكافي لكي تتواءم بالطرق الجديدة وذات المعنى مع التنوعات غير المتوقعة في أداء الممثلين الفعليين، مثلما يمكن أن تكون أرييل حية بنفس طريقة التقاط الحركة التي تسيطر علي أرييل. ويقدم ألو كوبر ستون وصفاً إجبارياً للتفاعل كوسيطين في المحاورة، اللذان يطوران بشكل هزلي وتلقائي خطاباً متبادلاً. لأن الوسائط تصبح تفاعلية بهذا المعنى (بمساعدة التقاط الحركة أو بدونها)، فإنها تقف في تعارض مع الأداء الحي. بل علي العكس، أصبح نوعاً من الأداء الحي. فعصر الوسائط الجامدة وصلت إلى نهايتها. ونحن الآن في عصر الوسائط التفاعلية والحية.

• ديفيد سولتز : أستاذ مساعد للدراما ومخرج مختبر الأداء التفاعلي في جامعة جورجيا بالولايات المتحدة الأمريكية .  
• نشرت هذه المقالة ضمن منشورات جامعة جون هوبكنز -  
مجلة theater topics , v. 11 , no 2 , September 2001

حركات المؤدي عن كذب. ورغم ذلك، في إطار سيميوطيقي، فإن هذا الحس المركب أيقوني، بينما الوسيلة الافتراضية رمزية: العلاقة بين الحدث والتأثير ربما تكون عشوائية تماماً، مادامت متوقعة. في الواقع، كل قطعة أثاث معززة بمجس في عرض كاسبار كانت وسيلة أخرى؛ وبمجرد أن عرف كاسبار كيف تعمل دانت له السيطرة عليها تماماً عندما تم تشغيل الصوت. هذه الوسائل كانت بسيطة بالطبع، وسمحت لكاسبار فقط لتشغيل الصوت وإيقافه.

الدمى الافتراضية: تخلق الوسائط مؤدي مضاعف. فمثلاً الرسوم المتحركة لأرييل في العاصفة كانت دمي افتراضية تتحكم فيها مملّة فعلية مع نظام التقاط الحركة. ومثلما ينمحي الحس المركب في الوسائط المفيدة، تنمحي الوسائط المفيدة في الدمى الافتراضية. والفرق هو أنه في حين أن الوسيلة هي امتداد للمؤدي، إذ أنها نوع من الإضافة، توظف الدمى الافتراضية كمؤدي مضاعف. بمعنى أن الوسائل هي شيء يستخدمه المؤدون للتعبير عن أنفسهم (أو الشخصيات التي يؤدونها)؛ فالدمية مؤدي افتراضي في ذاتها. وهذا الفرق يتضح عندما نتأمل كيف يوظف صوت المؤدي في الحالتين. فعندما يغني المؤدي أثناء اللعب بالأداة، لا يربط الجمهور الصوت بالأداة بل بالمغني. فالأداة تصاحب المغني. وبالمقارنة، لا يمكن القول أن الدمية تصاحب لاعب الدمى. بل أن لاعب الدمى بالأحرى مثل الممثلة التي تؤدي دور أرييل تعطي صوتها للعروسة.

الوسائط الدرامية: يوظف هذا النوع من الوسائط درامياً بالتفاعل مع المؤدي كشخصية في السرد. وقدم عرض «الشعر» عدداً من الأمثلة البسيطة، مثلما عندما يطلق الهنود السهام نحو الرسوم المتحركة للجنود وعندما يطلق بوث المرسوم بالتحريك مسدسه نحو لنكون الفعلي. وتناول عرض العاصفة استخدام الوسائط إلى أبعد من ذلك. بينما كانت العلاقة بين رسوم الكمبيوتر والممثلة التي تلعب دور أرييل هي علاقة الدمى الافتراضية، فقد كانت العلاقة بين نفس الرسوم المتحركة والشخصيات الأخرى في المسرحية علاقة درامية. وأرييل المرسومة بالتحريك كانت شخصية كاملة الأهلية في المسرحية.

### الوسائط الحية:

تقدم عروض المختبر أمثلة لكل علاقات الإثني عشر مؤدي / وسيط التي حددها كان التركيز الأساسي في تجارب المختبر

وأبرزت سخرية كلمات الأغنية.

الوسائط الرقمية: توجد الوسائط الرقمية داخل عالم السرد - مثلاً، عندما تشغل إحدى الشخصيات الراديو أو التلفزيون في يفهم كاسبار صور الأثاث علي الشاشة كقطع أثاث فعلية في الغرفة، ولكن باعتبارها تمثيل ابتكره المحفزون لإرشادته. وفي عرض العاصفة احتوت زنانة بروسبيرو الخاصة شاشتي فيديو كررت ما يعرض علي الشاشة الكبيرة. وهدف هاتين الشاشتين هو توضيح المناظر الطبيعية للجزيرة للمشاهدين، التي قبلتها جمع الشخصيات باستثناء بروسبيرو وأرييل باعتبارها حقيقية، وهو صور ينتجها بروسبيرو. وبالتالي، لم تكن الصور الموجودة علي الشاشة أمثلة للوسائط الرقمية فقط، بل الأهم، أن الشاشات استخدمت لإبعاد الجمهور عن الصور المعروضة علي الشاشة الكبيرة، وتحويل تلك الصور من المشهد الافتراضي إلى الوسائط الرقمية.

الوسائط المؤثرة: يمكن أن تنتج الوسائط تأثيراً عاطفياً علي الجمهور. والوسائط المؤثرة غير رقمية؛ وهي لا توجد في عالم الشخصية. والشكل الأكثر شيوعاً هو خلفية الموسيقى التي تمنح الميلودراما اسمها، وهي منتشرة الآن في السينما. وبينما تكون الوسائط المؤثرة سمعية، فيمكن استخدام الوسائط البصرية أيضاً لهذا الغرض. ففي العاصفة، استخدم بروسبيرو طاقمه السحري لمنح كالبيان بعض التقلصات. وبينما تلوي كالبيان من الأم، نبض وهج أحمر عميق علي المنظر الطبيعي الافتراضي.

الحس المركب: الوسائط المركبة مشابهة للوسائط المؤثرة، ولكنها لا تستخدم كثيراً لإخبار المشاهدين عن إحساسهم تجاه الأحداث علي خشبة المسرح فيما يتعلق بانعكاس العرض بشكل آخر. والحس المركب هو الشرط العصبي الذي يحفز فيه أحد الأعضاء الحسية تجربة إحساس آخر؛ فمثلاً يمكن أن يسمع شخص الألوان أو يرى درجة الحرارة. والفقاغة المتموجة في عرض العاصفة التي تغيرت تلقائياً في الحجم والشكل استجابة لصوت أرييل، كان مثلاً كلاسيكياً للوسائط المركبة. إذ توظفت الرسوم المتحركة هنا مثل صورة الصوت، وترجمت إيقاعات الموسيقى والنغمة والكثافة في الصور.

الوسائط المفيدة: تستخدم الوسائط التفاعلية لابتكار أنواع جديدة من الوسائل، فمثلاً يمكننا تغطية أرضية خشبة المسرح ببلاط حساس للضغط وبرمجة كل بلاطة لإصدار صوت مختلف أو صورة مختلفة عندما يدوسها المؤدي. وهذا الاستخدام للوسائط مماثل للحس المركب في أنه يمكن أن يتابع

# علي الراعي..

## الناقد المنحاز للشعب



المهدد بالموت مثلما حدث في بلاد أخرى كثيرة .

أنها مسؤولة عن تجمد مسرحنا المصري على الصيغة التي استوردناها من الغرب والتي ظلنا منذ أواسط القرن الماضي نستخدمها ما بين اقتباس وترجمة.

وفي كتابه الثاني (فنون الكوميديا) يبدأ من مقامات بديع الزمان الهمذاني وتلميذه الحريري "فبعد طول تسكع في الطرقات والمجتمعات وقاعات الدرس دخلت المقامة المسرح" بل ويعود إلي جذور المقامة في أصلها أدب تمثيلي، وأنها من القيام في دار الندوة إبان العصر الجاهلي، ويخبرنا في مقدمة الكتاب قبل أن يقطع أرض - الكوميديا المسرحية من صحراء الممالك وحتى سبعينيات القرن الماضي، حيث بدأ من الكوميديا الشعبية بكل تجلياتها، وصولاً للكوميديا الانتقادية وممثلها نعمان عاشور، أنه أخذ على عاتقه مهمة أن يصل بين الكتاب المثقفين وبين تراث الناس في المسرح وأنه لا شيء يبرر انعزال كتاب الكوميديا المثقفين عن كوميديا الشعب، فالكوميديا عندنا بعيدة الجذور واسعة الرقعة، موفورة الحظ في الوجدان القومي،

فلا مستقبل حقيقياً للكوميديا ما لم تتصل بالكوميديا الشعبية بل بجذورها". ويتعرض بالدراسة والتحليل لنموذجين كان لهما التأثير الأكبر في بداية القرن العشرين في المسرح المصري وبالتحديد الكوميديا، وهما نجيب الريحاني وعلي الكسار، وكيف استفادوا من الكوميديا الشعبية.

الكتاب الثالث (مسرح الدم والدموع) دراسة في الميلودراما المصرية والعالمية.

فتح الراعي ملف الميلودراما المسكوت عنه، حيث تمت مناقشتها علي استحياء من قبل، ولكن دون دراسة عميقة لهذه الظاهرة التي وجدت قبولا لدى المصريين، فسره الدكتور محمد مندور أن الناس في مصر كانوا حزاني مثقلين بالهموم فوجدوا في الميلودراما تنفيساً عن أحزانهم، لدرجة أن المسرحيين استخدموها في النقد الاجتماعي بدلاً من الكوميديا. وفي هذا الكتاب لم يرفض الميلودراما أو ينحاز إليها بل طلب من دارسي المسرح أن يعملوا النظر في دراستها بعيداً عن الرفض المسبق، ففيها من الإمكانيات ما يمكن أن يستفاد به لو حسن استخدامها. وبدأ من تراث الميلودراما حين خلصتها الثورة الفرنسية من قبضة النبلاء وإصرارهم الزائف على الفضيلة، ويلاحظ قدرتها على تبني القضايا الاجتماعية الملتهبة وإبرازها والتعبير عنها تعبيراً واضحاً وملتمزاً، وينتقل بين آراء المسرحيين في الغرب تجاه هذا النوع المثير الذي يجذب الجمهور وينحاز إليه بقوة، حيث أنصف الأردائيس نيكولا الميلودراما على أنها حاجة نفسية وفنية لدى الجماهير العريضة ..

لقد كتب علي الراعي نقداً مسرحياً من دم ولحم، يسير فيه الفكر والصنعة جنباً إلى جنب، ليظل طيلة حياته في رحلة شاقة، واصل فيها البحث عن مسرح عربي يكون أكثر التصاقاً ..

### المصدر

كتاب مسرح الشعب : د علي الراعي : الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ٢٠٢٠



ليس فقط في عالم تشيخوف بل بمثابة نافذة على المسرح العالمي المعاصر. تولى الراعي مسئولية مؤسسة المسرح عام ١٩٥٩ وحتى ١٩٦٧، ليقود الحركة المسرحية في أزهى حقبة، ساهم في بناء ما يعرف الآن بمؤسسة مسرح الدولة، له الفضل في تأسيس جزء كبير من البنية الأساسية لهذا الكيان، مثل فرقة مسرح العرائس، وفي أوائل الستينيات أنشأ الإدارة الثقافية، لتاريخ المسرح ووثائقه والتي كانت نواة لما يعرف الآن بالمركز القومي للمسرح والموسيقى، كما أنشأ الفرع المصري للمعهد الدولي للمسرح برئاسة توفيق الحكيم.

وأصبحت مصر أول دولة عربية تفتح فرعاً لهذا الكيان على أرضها، له الفضل أيضاً في تأسيس الفرقة القومية للفنون الشعبية التي انبثقت منها فرقة رضا، في عهده أقيم أول مهرجان لمسرح الأقاليم، وكما عايش وساهم في سنوات الازدهار، عاش فترات التراجع والنزاعات والخلافات والمؤامرات واكتوي بنارها، ليتك القيادة العملية ويتفرغ للقيادة النظرية والفكرية، فما قدمه الراعي في مؤسسة المسرح هو مشروعه الثقافي وإيمانه بالمسرح، بعد عام واحد أصدر كتاب الكوميديا المترجمة، ثم فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، ثم دراسة مسرح الدم والدموع .

والكتب الثلاث صدرت بعد ذلك في كتاب جامع الثلاث كتب بعنوان ((مسرح الشعب)).

تبحث الكتب الثلاثة في أصول الظواهر المسرحية في مصر، وتؤكد هدف صاحبها وقناعاته بالشعب صاحب الحق، فيقدم بانوراما وافية ودراسة تحليلية لظواهر المسرح المصري، وصولاً إلى القرن العشرين.

في كتابه الأول "الكوميديا المترجمة"، ينفذ الغبار عن فناني مسرح الارتجال، ويؤكد على قيمته وقيمة الممثل، ويعرض مجموعة من النصوص التي حفظها التاريخ لفناني الارتجال، ونادى الراعي بقوة إلى عودة المسرح المترجل في مصر، ورأى فيها مغنماً كبيراً للمسرح المصري بفنانيه المختلفين، ما بين ممثلين، ومخرجين ومؤلفين.

إن المسرح القائم على فكرة نص مكتوب معد من قبل، أخرجه مؤلف عبقرى أو موهوب وأصبح وثيقة مقدسة لا يمكن - حذر الموت أو ارتكاب جريمة فنية - أن يتطرق إليه تعديل؛ لأنه شئ، ثابت أزلي لا يتغير، هذه الفكرة ستسلم مسرحنا المصري إلى الجمود الشديد،



هاجر سلامة

أصر منذ البداية أن يكون الناقد الذي يلم بحقول معرفية متعددة ليجمع في أعماله بين البساطة والعمق منحازاً للشعب ومحاولاً توسيع دائرة الثقافة حتى لا تقتصر على النخب فقط ..

عرف علي الراعي المسرح من ينابيعه السخية، لم يكن ناقداً كبيراً فقط، بل مفكراً موسوعياً، كتب نقداً مسرحياً من لحم ودم، نشأ في أحضان جيل كان همه التأسيس والبناء، حيث أمن هؤلاء بفن المسرح، وأمن هو ليس بأهمية هذا الفن فقط، بل أيضاً بضرورة وصوله للشعب الذي اعتبره مصدراً لإبداع الفنان، لم يكن الباحث الأكاديمي الذي اكتفى بدراسة النظريات والاتجاهات المسرحية قديمها وحديثها وتطبيقها، بل راح يبحث عن أصل الظاهرة المسرحية في مصر والعالم العربي، وأخذ على عاتقه مهمة أن يربط بين الكتاب المثقفين وبين تراث الناس في المسرح، حتى يصل إلى هذا الهدف قطع أرض المسرح المصري مسافراً عبر الزمان والمكان مع الأراجوز وخيال الظل والمحيطين والمقامات التي رأى فيها ظواهر مسرحية وليدة - أجهضها الواقع الذي - يحرم التمثيل في عصور الاضمحلال، مروراً ببعقوب صنوع رائد المسرح المصري في العصر الحديث، ثم نجيب الريحاني وعلي الكسار ويوسف وهبي، وصولاً إلى نعمان عاشور والأجيال المعاصرة .

ثم قطع أرض المسرح العربي من المحيط إلى الخليج مترجلاً ومتجولاً هنا وهناك، من الأصول والتراث والمسرح الشعبي في مصر وسوريا ولبنان وفلسطين والعراق، وتقصى المسرح في دول الخليج وكذلك المغرب العربي، وعاد إلي الوراثة، فدخل قصور الخلفاء وشاهد الألعاب والمسليات والرقص والموسيقى، وقدم الطقوس الاجتماعية والدينية التي عرفها العرب قبل الإسلام والتي لم تتطور إلي فن مسرحي، وشاهد مسرح خيال الظل الذي عرفه العرب أيام الخلافة العباسية، وفي خطوة أولى ومبكرة قطع أرض المسرح العالمي حين سافر إلي إنجلترا من خلال بحثه حول (برنارد شو) ليقراً ويدرس "روائع الأدب العالمي".

عمداً الراعي على أن يقدم للقارئ المصري والعربي لمحة عن المسرح العالمي، منذ كلاسيكيات المسرح اليوناني وحتى الاتجاهات المسرحية الحديثة في القرن العشرين. بعد عودته من البعثة قدم للقارئ كتاب "فن المسرحية" عام ١٩٥٩ وفيه يعلن عن منهجه وعن شخصيته في الكتابة فهو يتوجه للقارئ بأسلوب بسيط وكأنه يلقي درساً على القارئ في فن المسرحية، ويبدأ من أرسطو وتعريفه للقصيدة الممسرحية ذات الهدف، أي القصة التي ترمي إلى تقديم الحدث تقديماً فنياً خاصاً، ويأخذ بيد القارئ ليرشده إلي هذا الفن ويخبره بأن المسرحية قصة وحركة وشخصيات ثم يتناول بالشرح والتحليل لهذه العناصر واحداً واحداً.

حين أطلقت وزارة الثقافة والإرشاد القومي سلسلة روائع المسرح العالمي جاء العدد الأول بتوقيع علي الراعي الذي ترجم مسرحية "الشقيقات الثلاث" لأنطوان تشيخوف مع دراسة شاملة عن هذا الكاتب ومسرحه، أبرز فيها تشكك تشيخوف في مسرحه ! وفجاً قارنه بأن هذا الكاتب العظيم أبدى مجموعة من الملاحظات على مسرحياته حين قال عن «الشقيقات الثلاث» بأنها ليست مسرحية وإنما شلة من الخيوط أما «بستان الكرز» ففيها شيء من التطويل "وخالف الراعي تشيخوف ونقاده ورأى أن الكاتب نفسه لا يدرك مبلغ الأصاله والطرافة اللتين يقدمهما في مسرحياته، فشلة الخيوط التي يتوه فيها قلمه والتطويل الذي يشكو منه هي العناصر الفنية التي ابتكرها الكاتب لكي يعبر تعبيراً مجسداً عن شيء، ثمين بالنسبة لمسرحه، وجاءت الدراسة لتضع القارئ



طلاب مدرسة شبرا في ملابس مسرحية أحمرس والعكسوس

## بدايات المسرح في شبرا (٦)

# عروض المدارس المسرحية (١٩١٣ - ١٩٣٢)

رواية «سهام»، ويخصص دخل هذه الحفلة لمساعدة المدارس المشار إليها.

### غرام توت عنخ آمون

من الوثائق الرقابية المتعلقة بالعروض المسرحية لبعض مدارس شبرا، وثائق مسرحية «غرام توت عنخ آمون» عام ١٩٣٠، والتي مثلتها مدرسة رقي المعارف في شبرا. والمسرحية من تأليف «فهمي خليف عبد الجواد»، وتدور أحداثها حول «توت عنخ وارث عرش فرعون، ولكن عمه أختاتون قد غضب الملك منه وأخذ يحمل الناس على عبادة آتون وترك عبادة آمون. أحب توت عنخ سميراميس ابنة عمه وتزوج بها سراً، وشايعه الكهنة. وفي ليلة الزواج يطعن أرتيبون الذي يحب سميراميس توت عنخ بخنجر غيلة، ثم يفر ليستدعي الملك الطبيب لعلاج الجريح. ويكتب مجهول هو أرتيبون إلى الملك أن ابن أخيه قد لوث شرفه، فيثور الملك ولكن الوزير يهدئه. تقوم الثورة في البلاد الشامية فيشير الوزير بتولية توت عنخ القيادة، ثم يقتل هناك غيلة، وينتصر توت عنخ انتصاراً عظيماً، فيريد الملك أن يزوج سميراميس من توت عنخ. أما أرتيبون فيخطف سميراميس ويعذبها ثم يقبض عليه وهو

والقصائد لفريق من أنصار العلم والأدب.

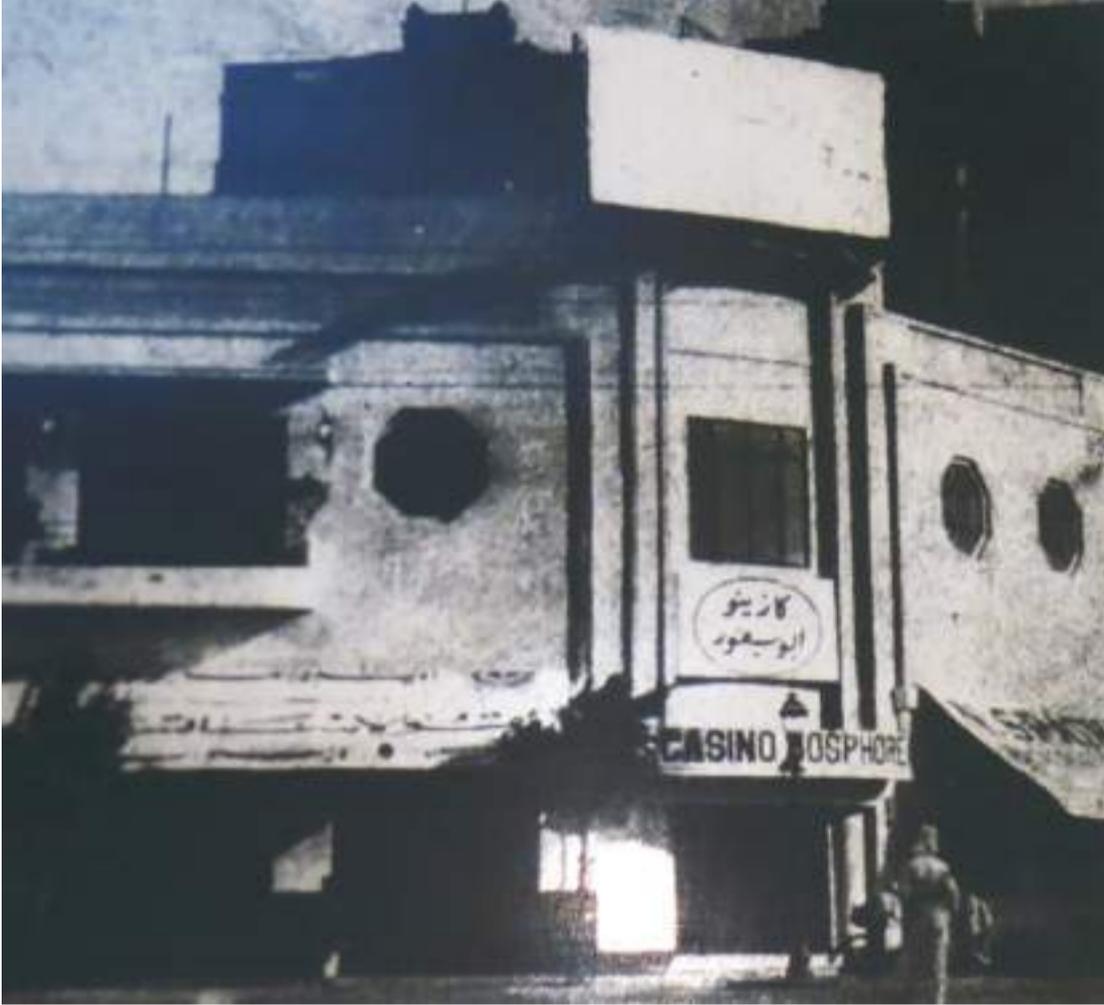
كما ذكرت الجريدة نفسها خبراً في سبتمبر ١٩٢١ عوانه «حفلة زاهرة بمدرسة الهلال والصليب»، قالت فيه: أقامت مدرسة الهلال والصليب بشبرا حفلتها السنوية في منتصف الساعة السادسة من مساء يوم الجمعة. بدار التمثيل العربي حيث مثلت تلميذات المدرسة مسرحية «الشقيقين»، وشرف الحفلة معالي سعد باشا زغلول. أما مجلة «الصباح» فتحدثت عام ١٩٢٩ عن إحدى حفلات مدرسة وادي الملوك بشبرا، قائلة تحت عنوان «فرقة التمثيل العصري»: «تقام حفلة تمثيلية لمدرسة وادي الملوك بشبرا يوم الجمعة ٢٦ أبريل سنة ١٩٢٩ الساعة ٩ مساء على مسرح البوسفور، تمثل بها فرقة التمثيل العصري رواية «صاحب البيت» تأليف الأديب يوسف أفندي علي. ويقوم بتمثيلها عباس رحمي، وصالح عجاج، وكامل بيومي، وسيد خميس، وحسني حسنين، وأحمد حسين. وتقوم بالدور المهم وترقص في خلال الفصول «السيدة نرجس مظلوم». وفي العام نفسه قالت جريدة «المقطم» تحت عنوان «حفلة خيرية»: «تقيم مدارس الكمال الابتدائية بشبرا حفلة تمثيلية في دار التمثيل العربي في مساء الأحد ١٢ الجاري، فتمثل فرقة فكتوريا موسى وعبد الله عكاشة

سيد علي إسماعيل



تعرضنا في مقالاتنا السابقة إلى الحديث عن بعض العروض المسرحية المتعلقة بالمدارس في شبرا، من خلال حديثنا عن الفرق المسرحية المحترفة، أو فرق الهواة .. إلخ؛ ولكننا هنا سنتحدث عن عروض مسرحية أقيمت بالمدارس أو لحساب المدارس في شبرا! حيث إنني وجدت مجموعة من الأخبار المنشورة في الدوريات، مع بعض الوثائق القليلة، والتي من الممكن أن يستفيد بها الباحثون مستقبلاً لاستكمالها، أو الاستفادة منها.

ومن هذه الأخبار على سبيل المثال، ما ذكرته جريدة «مصر» عام ١٩١٣ بأن إدارة المدرسة الصادقة بقصور الشوام بشبرا، ستحيي حفلة زاهرة في مساء السبت ١٩ يوليو، يقوم فيها التلاميذ والتلميذات بتمثيل مسرحية «اليد الأثيمة»، ويتخلل فصول المسرحية إلقاء الخطب



مسرح البوسفور

الطالبة لاستلامها طلب حضرة الموظف المختص كتابة الزمان والمكان اللذان فيهما ستمثل الرواية. وبعد ذلك عاد الطالب المذكور لاستلام الرواية فطلب منه خطاب من المسرح أو المكان، الذي فيه ستمثل الرواية. لذلك وحيث إن الاتفاق مع المسرح سيتم في خلال هذا الأسبوع لذلك أرجو من عزتكم الموافقة على تسجيلها، وعدم تسليمها إلا بعد إحضار خطاب المسرح أو عقد الاتفاق. وأمل في عزتكم قبول هذا الرجاء، وتفضلوا بقبول فائق الاحترام [توقيع] مؤلف الرواية «عيسى محمد السباعي» منزل رقم ٩ بعطفة الوفائية بالسادات مصر».

قامت الداخلية بواجبها، وأرسلت النص إلى أحد الرقباء، الذي راقب النص وقراه، وكتب عنه تقريراً، قال فيه: موضوع الرواية إن شاباً يدعى حمدي انقاد إلى ملاذ الحياة وعشاء السوء فلهى عن دروسه. بينما صديقه محمود تنبه إلى أمره فنجح واحترف المحاماة. أما حمدي فأضاع ما ورث عن والده على موائد القمار، وفي حانات الخمر، حتى ساءت حالته فأصبح بائساً متشرداً، فذهب إلى صديقه القديم محمود طالباً بالإحسان والعطاء. فيحزن محمود لرؤيته على هذه الحال. هذا كل ما في الرواية، فهي سخيقة كل السخف، ولا أظن أن مسرحاً من المسارح يرضى إظهارها وتمثيلها. فإذا رؤي الترخيص، فيجب حتماً شطب ما يمس كرامة البوليس في ص ٩ و ١٠ حيث أشرت بالمداد الأحمر».

وتوجد وثيقة ضمن وثائق النص المسرحي، عنوانها «طلب من الطالب بالتمثيل»، وفيها الآتي: «حضرة صاحب العزة مدير إدارة المطبوعات، قدم علي أحمد الشناوي رواية

شبرا الثانوية، كتبه وكيل فرقة التمثيل بالمدرسة «عبد المنعم شكري»، ونشرته له جريدة «أبو الهول» في مايو ١٩٤٠ تحت عنوان «حفلة مدرسة شبرا الثانوية»، جاء فيه الآتي: «جاء في مجلة الصباح تحت عنوان «تقدير طلبة التمثيل» بمدرسة شبرا الثانوية «صفحة المسرح المدرسي»، إننا تسلمنا جوائز مقابل قيامنا بمجهود نعتبه للفن والفن فقط، مع أننا لم نتسلم جوائز. ونشر عن «أحمد عواض عيسى» إنه أجاد دور «زينب» وهذا مخالف لما حدث إذ أنه سقط في دوره سقوطاً ذريعاً، لا قيام له من بعده. وأنا لا ألومه على هذا، فهذه أول محاولة له في التمثيل، وللأسف كانت فاشلة. أما عن «يوسف عامر» الذي قام بدور فتاة «ليلى العامرية» في «إسكتش مدرسة شبرا» فقد أتقنه أيما اتقان. أما عن «صالح عمر» فهو الوحيد الذي أبدع في هذه الحفلة بفضل ما له من نبوغ كامل واستعداد عظيم».

### عروض مدرسة السلطان حسين

ضمن الوثائق الرقابية الخاصة بعروض المسرحيات، وجدت مجموعة منها تتعلق بمسرحية «طيش الشباب»، التي كانت ستمثلها مدرسة السلطان حسين الأول الثانوية بشبرا مصر عام ١٩٣١. وأول وثيقة رقابية كانت خطاباً كتبه مؤلف المسرحية «عيسى محمد السباعي» إلى مدير الرقابة المسرحية، قال فيه: «حضرة صاحب العزة مدير قلم المطبوعات بوزارة الداخلية، أتشرف بأن أرفع ملتصقي هذا إلى عزتكم راجياً قبوله. منذ نصف شهر قدمت رواية «طيش الشباب» تأليفي لتسجيلها، وعند حضور أحد

في طريقه إلى صيدا. ويخلي الملك سبيل الرجل الذي اتهم ظلماً بطعن توت عنخ، ويقتل أرطيون وتقود سميراميس إلى حبسها».

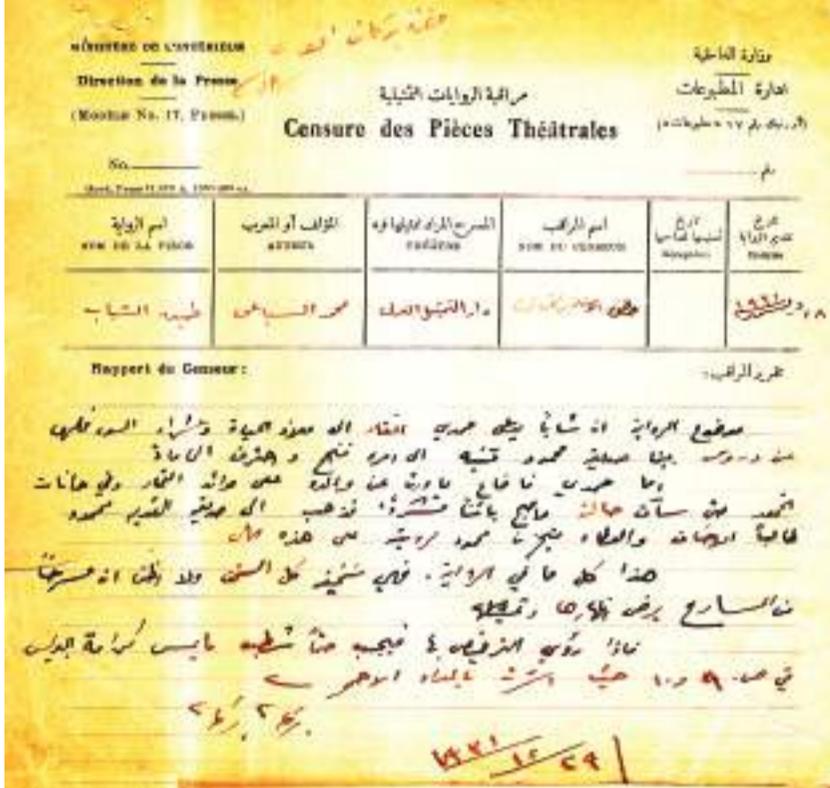
### مدرسة شبرا الثانوية

كان لمدرسة شبرا الثانوية نصيب الأسد من الأخبار - كما يُقال - ففي عام ١٩٣٠ كتب أحد الطلاب وصفاً تفصيلياً، نشره في مجلة «الصباح» تحت عنوان «حفلة مدرسة شبرا الثانوية»، قال فيه: «إن فرقة تمثيل وموسيقى مدرسة شبرا الثانوية الجديدة أحييت حفلة سمر كبرى، تحت رعاية حضرة صاحب العزة ابراهيم بك تكلا ناظر المدرسة في مساء يوم الخميس ٢٠ فبراير بدار المدرسة، حضرها بعض كبار رجال التعليم في وزارة المعارف وأساتذة المدارس وأولياء أمور الطلبة. وقامت الفرقة بتمثيل روايتين إحداها من نوع الدرام، والأخرى كوميدي. وقبل بدء الحفلة خرج حضرة الأستاذ حنا أفندي جرجس مدرب فرقة التمثيل، وأعلن إيقاف الحفلة عشر دقائق حداً على وفاة نجل الأستاذ عبد الرازق أفندي محمد المدرس بالمدرسة، ومراقب فرقة التمثيل. ولا يسعني إلا أن أهنئ حضرة الأستاذ حبشي أفندي جرجس مدرب الفرقة، ومخرج الرواية على النجاح الباهر الذي أحرزته فرقة التمثيل خصوصاً في الرواية الكوميدي، كما إنني أؤيد أيضاً مزيد إعجابي بمكياج الممثلين، ولا أنسى فرقة الإضاءة. وكذلك أهنئ حضرات الأندية أعضاء فرقة التمثيل، وأخص بالذكر منهم: عبد العظيم جاد الحق، وأحمد قطب، ويوسف عز الدين، ووديع رومان، وليبب مسيحة، ومحمود حمدي، وشفيق العوضي. ولا أنسى فرداً آخر مثل دور المحامي، أضحكنا كثيراً ونال مزيد إعجابنا. وكنت أود أن أهنئه باسمه لولا أنني لم أتمكن من ذلك لعدم معرفة اسمه. وقد أشنفت أسماعنا فرقة الموسيقى بقطع بديعة فأهنتهم، ولفؤاد بولس شديد إعجابي، وقد خرج المدعوون بعد انتهاء الحفلة وهم يتنون على هذا المجهود، ويبدون مزيد إعجابهم وسرورهم».

وفي عام ١٩٣٢ نشرت مجلة «الكواكب» خبراً بعنوان «حفلات المدارس»، قالت فيه: «تزداد الحركة الفنية انتشاراً في المدارس، سواء الحكومية منها والأهلية. وقد كان الأسبوع الماضي مليئاً بحفلات الطلبة في المسارح وفي المدارس نفسها. من ذلك أن مدرسة شبرا الثانوية قد أحييت حفلتها بدارها، وقام طلبتها بتمثيل الرواية الخالدة «لويس الحادي عشر». وقد ظهر في إخراجها فضل مدرب فرقة المدرسة الممثل المعروف الأستاذ «عبد العزيز أحمد»، إذ كان الطلبة يؤدون أدوارهم ثابتي الخطى مملوئين ثقة بأنفسهم».

وفي عام ١٩٣٧ أسهمت المدرسة في مشروع الطائرة، فكتبت مجلة «المصور» كلمة بعنوان «لمساعدة مشروع الطائرة»، قالت فيها: «أقامت مدرسة شبرا الثانوية في الأسبوع الماضي حفلة شائقة لمساعدة مشروع الطائرة. وقام أفراد فرقة التمثيل بالمدرسة بتمثيل رواية «أحمس والهكسوس» بنجاح. وقد خطب في تلك الحفلة الدكتور محبوب ثابت في أغراض المشروع وفوائده.

وآخر خبر - فيما بين أيدينا من معلومات - عن مدرسة



تقرير مسرحية طيش الشباب



غلاف مخطوطة مسرحية طيش الشباب

جميعاً كما كان ربيع أفندي عبد المجيد منتبهاً لإدارة المسرح بدقة ونظام [توقيع] «طالب».

### مدارس النهضة الوطنية

ضمن الوثائق الرقابية، توجد بعض الوثائق المرفقة بنص مسرحية «هارداسي أو ضحية المسكرات»، والتي ستمثلها مدارس النهضة الوطنية بجزيرة بدران في يناير ١٩٣٢. وضمن الوثائق وجدنا ملخصاً للمسرحية، به الآتي: «راسوار رجل موسر غني توفيت زوجته منذ سبع سنوات فلم يتزوج، لأنه يريد أن يعيش سعيداً مع ابنته هارداسي التي ليس له سواها والتي يحبها حباً جماً. ويختار راسوار لابنته زوجاً لها لا من بين الأسر الكبيرة، ولكن من بين الملاجئ! فقد اختار لها هارندرا الولد اليتيم، وتبناه لكي يتخذ منه لابنته زوجاً. وبعد زواجها يصاب هارندرا بأحد الأمراض فيصنف له الطبيب أن يتناول كل يوم كأساً صغيرة من الخمر. ويستلذ هارندرا الخمر فيصبح سكيراً عرييداً، ويفقد مركزه كمحام شهير ثم يبيع ما ملكت يده وما تملكه زوجته، ويترك أولاده بلا عائل في الحياة وتموت هارداسي متأثرة بما أصاب زوجها وبذلك تنتهي المسرحية».

قرأ هذه المسرحية الرقيب «إبراهيم حسني جزار»، وكتب تقريره، واختتمه قائلاً: «... الرواية مفككة المناظر، ضعيفة الأسلوب، ولكنها تصلح لأن يمثلها الطلبة في مدارسهم. وأرى التصريح بتمثيلها في مدارس النهضة الوطنية». وحدد مدير المطبوعات التصريح بتمثيلها داخل المدرسة فقط! ومن خلال الوثائق علمنا أن المسرحية عربيها «مهني جورج» من الإنجليزية، وهو مدرس بمدارس النهضة الوطنية بشارع جزيرة بدران ٤٦ شبرا مصر، وأن المسرحية ستعرض بالفعل يوم ١٩٣٢/٢/٦ بتياترو مدرسة النهضة الوطنية.

باشا، فمثلت بها رواية «العواطف» من إخراج فرحات أفندي أبو نجم. وقد بذل في هذه الرواية مجهوداً ظاهراً. وقام بأهم الأدوار محمد بيومي، الذي أبكى المتفرجين في دوره، فمثل نعومة الطفولة، كما كان عبد المنعم حسين ممثل دور أخيه (محمود) في غاية الدقة. أما سيد عبد النبي (العمدة)، فبالرغم من أهمية الدور انتقل به إلى (التهرج) المكروه. وقام بباقي الأدوار محمود إمام (الأب صديقي)، وعبد الحميد حماد (إبراهيم بك)، وأحمد مرسي (إسماعيل بك)، ومحمود العسكري (خليفة الخادم) فنجحوا



خطاب الطالب بخصوص مسرحية طيش الشباب

«طيش الشباب» من تأليف عيسى محمد السباعي الطالب بالمدرسة، وسيقوم بتمثيل الرواية طلبة المدرسة، أي الفرقة التمثيلية التي بها على مسرح دار التمثيل العربي بمصر في خلال شهر رمضان ١٣٥٠، وتفضلوا بقبول فائق الاحترام، [توقيع] «علي أحمد الشناوي» طالب بمدرسة السلطان حسين الأول الثانوية بشبرا مصر». ووجدت تأشيرته على هذه الوثيقة مؤرخة في يناير ١٩٣٢، مكتوب فيها: «يجب موافقة ناظر المدرسة على هذا الطلب». ولم أجد شيئاً آخر يدل على تمثيل المسرحية بالفعل، أو على منعها من التمثيل! والمرجح أنها مثلت، طالما هناك تعامل مع النص بعد مراقبته من وزارة الداخلية، مما يعني أن الداخلية صرحت بتمثيله، وإن كانت لم تمثل فهذا راجع إلى عدم موافقة ناظر المدرسة، كما جاء في آخر وثيقة.

وفي عام ١٩٣٤ نشر «عبد السيد منصور» من شبرا كلمة في جريدة «أبو الهول» تحت عنوان «الحفلة الخيرية لمدارس السلطان حسين بشبرا»، قال فيها: أحيا طلبة المدرسة حفلتها السنوية بمسرح الماجستيك يوم ٣ إبريل الجاري، ومثلت فيها رواية «العواطف» لفرحات أفندي أبو نجم أستاذ التمثيل بالمدرسة. وقام بأهم الأدوار الطلبة: محمود إمام القاضي، وعبد المنعم محمود، ومحمد بيومي، وعبد الحميد حماد، وأحمد مرسي سعيد، وباقي حنا، وعز الدين مراد، ومحمود العسكري، وسيد عبد النبي سام، ومحمود محمد الصافي، وحسن السيد أحمد عمر، [توقيع] «عبد السيد منصور - شبرا».

وقام أحد الطلاب بكتابة كلمة أخرى حول العرض نفسه، نشرتها له مجلة «الصباح» تحت عنوان «حفلة مدارس السلطان حسين»، جاء فيها: «كان موعد الحفلة الخيرية السنوية بمدارس السلطان حسين الأول بشبرا لمساعدة القسم المجاني بها مساء الثلاثاء الماضي، على مسرح الماجستيك تحت رئاسة حضرة صاحب السعادة أحمد فطين