

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

السنة الخامسة عشرة • العدد 772 • الإثنين 13 يونيو 2022

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

افتتاحيات مسرحيات شكسبير .. تمهيد أوبرالي

بكري عبد الحميد
وعالمه المسرحي

المسرح الشعري .. أسباب الغياب

المخرج محمود عطيه:

أرض النسايس عرض يبرز الإحتلال الفكري والثقافي الذي تتعرض له الدول

ست الستات التي تحمل خريطة نهر القوة ولم تخبر بها إلا من يبحث على القوة لمحاربة الشر ونصر الخير، لكن هناك أشخاص يأتوا يشربوا من نهر القوة ويستخدموا تلك القوة في الشر، ثم أتى فرقع لوز، أخبرني بأنه أت لنهر القوة ليشرب منه ويحارب تلك الغولة التي احتلت مدينتهم دون وجه حق، وعندما شعرت بصدقه وصدق مشاعر الحون التي سكنة صوته أخبرته طريق نهر القوة ليحرر مدينته.

أوضح لنا الفنان صبحي سعد: أنه يقوم بدور عم مفتاح، وهو حكيم المدينة الذي يأت كل أهالي المدينة ليعرضوا عليه مشاكل المدينة ويعرض عليهم الحل الصواب، وعندما أت أهالي المدينة يعرضوا عليه اقتراحاتهم الثلاث، قلت لهم بأن تلك الحلول غير صحيحة ومن الممكن تسبب مشاكل أخرى.

قلت دينا زهيري (مهندس الديكور) لقد وضع تصميم الديكور على بانورامتين، الأولى هي تصميم لمدينة الأمان وتتكون من شجر المشروم وبحيرة وأشجار خيالية، أما عن تصميم الغولة عن طريق (السلوت)، وتصميم مدينة النسايس ببانوراما آخر تكثر فيها الأشخاص الخيالية، ويتحرك فيها تلك الأشخاص عن طريق (السلوت).

شيماء سعيد



نهر القوة ولا مغارة الخير، بل تكمن في توحدهم ليكونوا جميعهم يدا واحدة تضرب تلك الغولة المحتلة لمدينتهم...

تابع عطيه: قد رمز العرض الغولة على إنها رمز للتخلف الفكري والثقافة والفساد الذي لحق بكثير من الدول، وأنها رمز لهؤلاء الأعداء الذين يحتلوا بلادنا وأفكارنا ليهدموا ثقافتنا ويقعوا بهذه الدول في بئر الجهل والتخلف.

أشارت صباح سعد: (بطلة العرض) أنها تقدم دور

ليأكلوا منها دون حرب أو مواجهة قد تنقذ من طاقتهم المستنزفة، بينما كان هناك رأى آخر بأنهم يظلموا في أمكانتهم لحين أن تستكفي الغولة بما أكلته وتذهب إلى أرض أخرى، وبعد رحيلها يستطيعوا يأكلوا ويشربوا دون حرب أو مغارة، فأستقر كل سكان المدينة بأن كلا منهم يذهبوا ليجدوا ما اقتراحه، بالفعل ذهبوا الثلاث راجل في ثلاث رحلات مختلفة، وبعد كل أن أنهى كلا منهم رحلته أدركوا أن قوتهم لم تقتصر على

بدأت إدارة التمكين الثقافي التابع للهيئة العامة لقصور الثقافة البروفات النهائية لعرض «أرض النسايس» المقرر عرضه أول شهر يونيو الجاري، تأليف الكاتب حمدي عيد وإخراج محمود عطية...

قال المخرج محمود عطيه: «أرض النسايس» بطولة فرقة ياسمين، وهم الفنان صبحي سعد، الفنانة صباح سعد، الفنان سيد دعبس، الفنان اشرف حامد، الفنان صبرى علم الدين، الفنانة مياده زين، والفنانة عزة محروسى، ديكور وملابس دينا زهيري، موسيقى وألحان عبد الله عز الرجال، استعراضات محمد عبده.

أضاف المخرج محمود عطيه: أرض النسايس مسرحية غنائية استعراضية للأطفال، وقد تتناسب مع الكبار، حيث تدور أحداث العرض حول أزمة مدينة الأمان التي كانت الغولة التي سكنت بحيرتها السبب فيها خراب المدينة وقهر أهلها، حيث استحوذت تلك الغولة على طعام وشراب، كما قل السمك والزراعة المدينة ولا يقدر أحداً على سرقة الطعام منها، وقد اقترح ثلاث من المدينة بأنهم يمكن أن يبحثوا عن نهر القوة ليشربوا منه ويتحولوا إلى أبطال خارقين يمكنهم هزيمة تلك الغولة واسترجاع ثروتهم، بينما كان هناك اقتراح آخر بأنهم يبحثوا عن مغارة الخير التي تقع في جبلا بعيدا، ويذهبوا



وما زالت فلسطين

تنرف فنا

كثوم وعبد الوهاب وكيف كانت مدينة حب وفن وسلام وكيف عمدا الاستعمار على تصفية أهل يافا وتخلصوا منهم . العرض يشهد تفاعل كبير واستحسان الجمهور وأشادوا به على مواقع التواصل الاجتماعي .. لأنها تذكرهم بتاريخهم وكيف كانت حياتهم قبل الاحتلال.

العرض تأليف وإخراج وبطولة المبدع سعيد البيطار والفنانة الشابة ميسم يعقوب موسيقى وليد الهشيم وأزياء اربح عروق وإضاءة عماد متولى وسينوغرافيا مايا النشاشي ..

هاجر سلامة

رغم كل ما تمر به فلسطين من انتهاكات واستعمار وحصار للشعب الفلسطيني إلا أن الفن لم يموت هناك، وما زالوا قادرين على ممارسة الفن بل اتخذوه سلاحا للدفاع عن قضيتهم وتاريخهم وأرضهم .. يقدم مسرح قصر ثقافة رام الله عرض مسرحي بعنوان «يافا وابوها»، تتناول المسرحية أحداث النكبة الفلسطينية من خلال استعراض حياة عائلة فلسطينية هاجرت من يافا إلى رام الله ماشياً على الأقدام وهي بالطريق يسير معها عشر حكاوى عن مدينة يافا وكيف كانت منارة الفن، وأن على مسارحها أقيمت حفلات أم

«مذكرات صلاح القصب - خمسون عاما من الزمن»

كتاب جديد للدكتور نادر عبد علي حسين

-بدقة- أن الدكتور (نادر عبد علي) الذي حرر وركب هذه المذكرات بذل جهداً لا يوصف في تحرير مواد الكتاب المتنوعة، ومكاتبته الكثير من الكتاب والنقاد

وسواهم، إضافة إلى إخراج بهذه الطريقة الجميلة مع صور ملونة للقصب منذ طفولته إلى الآن، إنه يبحر بنا بشكل لافت بتجربة كانت الأكثر جدلاً بتاريخ مسرحنا في العراق وما زالت يثار حولها الكثير من الأسئلة عراقياً وعربياً.

وتابع: أجد أن نادر عبد علي يريد الاحتفاء بصلاح القصب وبتجربته المذهلة عن طريق كتاب جامع

لكل التفاصيل الصغيرة والكبيرة ليكون بين أيدينا الآن.. أضيف إلى ذلك نجد في قراءة هذا الكتاب متعة هائلة، ومعلومات جديدة وأراء مختلفة.. انه بحق تحفة فنية لا تقدر بثمن.

ياسمين عباس

صدر عن دار عدنان للنشر، كتاب جديد بعنوان «مذكرات صلاح القصب - خمسون عاماً من الزمن» للكاتب والدكتور نادر عبد علي حسين.

وقال الدكتور نادر حسين، إن الكتاب يجمع بين السيرة الذاتية للمخرج العراقي الكبير الدكتور صلاح القصب، وبين آراء مجموعة كبيرة من النقاد والفنانين وسواهم بتجربة القصب التي أثرت بشكل بارز في روح مسرحنا العراقي، وذهبت به إلى الصورة بعد أن كان الكلام سيداً على خشبته لعقود طويلة من الزمن.

وأشار حسين، إلى أن تجربة هذا الكتاب عن المسرحيين (الأحياء)

أعددها متفردة في مشهدها المسرحي، فهو مصدر مهم لكل الباحثين والدارسين، خاصة وأن مصدر المعلومة المخرج القصب نفسه، وأيضاً فرصة مهمة لتعريف جيل الشباب الجديد بشخصية المخرج القصب وبمسرحه وأرائه وتصورات وأحلامه.

فيما قال الدكتور علي عبد النبي الزبيدي: أزعج



مصر تكرم مبدعيها فى جوائز الدولة..

رشوان توفيق بـ«التقديرية» ومحمد السورى بـ«التشجيعية»



العمل الفائزة: نص مسرحى بعنوان «بلا أثر».

٧- فرع الموال الشعبى (جمع وتوثيق)

- الأستاذة/ حنين طارق عبد الله فرج الله

العمل الفائزة: كتاب بعنوان «الموال المصرى تنويكات أدبية»

٨- عزف على الآت النفخ الخشبى (فلوت-

اوبوا- كلارينت- فاجوت)

- العازف/ ريمون فوزى عطية حلقة

العمل الفائزة: عزف «كونشيرتو موتسارت للكلارينت والأوركسترا بقيادة المايسترو «شريف محيى الدين»

ثانيا: فى مجال الآداب

● عدد الجوائز المخصصة: ٨

● الفائزون: ٨

● الجوائز التى حجت: (لا يوجد)

وبذلك فاز بالجائزة التشجيعية فى الآداب الآتى أسماؤهم:

١- مجال السرد القصصى والروائى

٢- فرع التأليف السينمائى (السيناريو)

حجت.

٣- فرع النحت فى الخامات الصلبة

- الفنانة / يوستينا شحاتة فهمى شحاتة عازر

العمل الفائزة: عن نحت «تمثال برونز ٥٥ × ٦٥ × ٤٥ سم»

٤- فرع التصوير

- الفنانة/ رانيا محمود أبو العزم دياب

العمل الفائزة: لوحة تتكون من «جزئين مساحة كل منهما (متر × متر) بألوان الزيت والأكريليك من معرض محمود أبو العزم وأسرتة الفنية».

٥- فرع رسم كتاب لطفل ما قبل المدرسة

- الفنانة/ سالى سمير احمد السيد حمادة

العمل الفائزة: رسوم لكتاب بعنوان «أشكال تملأ بيتي»

٦- فرع التأليف المسرحى

- الفنان/ محمد دسوقى سيد حسن

اعتمد أعضاء المجلس الأعلى للثقافة أسماء الفائزين بجوائز الدولة لعام ٢٠٢٢، وذلك خلال الاجتماع السنوى رقم ٦٧ الذى يقام بمقر المجلس، و برئاسة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة، وأمانة الدكتور هشام عزمى.

جائزة الدولة التشجيعية: أولا: فى مجال الفنون

● عدد الجوائز المخصصة ٨

● الفائزون ٧

● الجوائز التى حجت ١

وبذلك فاز بالجائزة التشجيعية فى الفنون الآتى أسماؤهم:

١- فرع مشروعات الحفاظ المعماري والعمرانى - المبانى والنطاقات ذات القيمة

- الدكتورة/ لولا محمد عادل جابر سالم ياقوت

العمل الفائزة: عن أعمال «ترميم وتدعيم الإنشاء الداخلى الخاص بتمثيل الأطفال الملائكة مبنى قنصلية فرنسا العامة بالإسكندرية».

(جائزتان).

- الأستاذ/ حسام همام العادلى مصطفى محمد عدلي
العمل الفائزة: رواية بعنوان «نجع بريطانيا العظمى»
- الأستاذ/ محمد إبراهيم عبد العاطى إبراهيم
العمل الفائزة: متوالية قصصية بعنوان «حارة عليوة»
سابقاً»

٢- مجال شعر الفصحى والعامية (جائزتان)

- الأستاذ/ حسن عامر على عامر
العمل الفائزة: ديوان بعنوان «كالذى جرب الطريق»
- الأستاذ/ عبد الله محمد عبد الله السيد خليفة
العمل الفائزة: ديوان بعنوان «يـك»

٣- مجال الترجمة من العربية وإليها (جائزتان)

- الأستاذ/ مينا ناجى يوسف المصري
العمل الفائزة: ترجمة كتاب «ضد الابتزاز المزدوج»
- الدكتور/ على محمد عبد اللطيف معوض
العمل الفائزة: ترجمة كتاب «مختارات من مقالات مارايانو خوسيه دى لاررا».

٤- مجال الدراسات الأدبية واللغوية (جائزتان)

- الدكتورة/ نهلة صلاح منصور أحمد
العمل الفائزة: كتاب «الرهان الصهيونى وتحطيم الأساطير»
- الدكتور/ شريف حنيفة الصافي جاد الله
العمل الفائزة: كتاب «الرواية العربية الرائجة»

ثالثاً: فى مجال العلوم الاجتماعية

- عدد الجوائز المخصصة: ٨
- الفائزون: ٧
- الجوائز التى حُجبت: ١

وبذلك فاز بالجائزة التشجيعية فى العلوم الاجتماعية الآتى أسماؤهم:

١- فرع التاريخ والآثار وحفظ التراث

الدكتور/ على متولى أحمد المتولى
العمل الفائزة: كتاب بعنوان «كمال الدين رفعت مقالات فى الفكر والسياسة»

٢- فرع الجغرافيا والبيئة والمياه والتغيرات المناخية.

الدكتور/ جميل جمال عبد المعطى عبد الهادي
العمل الفائزة: بحث بعنوان
«The Possible Impacts Of Different Global Warming Levels on Major Crops In Egypt»

٣- فرع الفلسفة والاجتماع والانثروبولوجيا

الدكتورة/ هبة جمال الدين محمد العزب
العمل الفائزة: كتاب بعنوان «الدبلوماسية الروحية والمشتزك الإبراهيمي.. المخطط الاستعماري للقرن الجديد»

٤- فرع التربية وعلم النفس

الدكتورة/ رشا عادل عبد العزيز إبراهيم
العمل الفائزة: بحث بعنوان: «فعالية برنامج إرشادى معرفى سلوكى فى استخدام استراتيجيات مواجهة التنمر الإلكتروني لدى طلاب المرحلة الثانوية»

٥- فرع الإعلام والتواصل الاجتماعى وتكنولوجيا المعلومات.

الدكتور/ حسين حسنى عطية عبد النبي

العمل الفائزة: بحث بعنوان «استخدامات المتزوجين لوسائل التواصل الاجتماعى وعلاقتها بظاهرة الطلاق فى المجتمع المصري»

٦- فرع علوم الإدارة

حُجبت الجائزة

٧- فرع الكتاب والنشر والمكتبات والمتاحف

الأستاذ الدكتور/ بهاء إبراهيم عبد الحافظ رزق

العمل الفائزة: بحث بعنوان

«The Role Of Egyptian State Awards In Changing Researchers Performance In The Science and Technology Sector»

٨- فرع الثقافة العلمية

الأستاذ/ حسام جابر على الضمرانى

العمل الفائزة: كتاب بعنوان «التحول الرقمى والثقافة المصرية- رؤية ٢٠٣٠»

رابعاً: فى مجال العلوم الاقتصادية والقانونية

● عدد الجوائز المخصصة: ٨

● الفائزون: ١

● الجوائز التى حُجبت: ٧

وبذلك فاز بالجائزة التشجيعية فى العلوم الاقتصادية والقانونية الآتى أسماؤهم:

١- فرع تجربة نظام المجلسين التشريعيين فى البرلمان المصرى

- الأستاذ الدكتور/ حسين أحمد مقداد عبد اللطيف
العمل الفائزة: بحث بعنوان «تقييم تجربة نظام المجلسين التشريعيين فى النظام الدستورى المصرى»
وتم حجب باقى فروع العلوم الاقتصادية والقانونية

ثانياً جائزة الفنون: التفوق فنون:

جمال السيد حسين محمد (جمال ياقوت)

أحمد محمد على عبد الكريم (أحمد عبد الكريم)

التفوق آداب:

ريم احمد رفعت أحمد بسيونى (ريم بسيونى)
عمرو فؤاد محمد دواردة (عمرو دواردة)

التفوق علوم اجتماعية:

المرحومة المستشارة تهانى محمد السيد حسب الله الجبالي (تهانى الجبالي)
إيمان محمد عبد المنعم عامر (إيمان عامر)
أحمد حسين حسن حسنين (أحمد حسنين)
ثالثاً جوائز الدولة التقديرية:

التقديرية فنون:

الفنان رشوان توفيق محمد رشوان (رشوان توفيق)
أ. د. سهير محمد زكى حواس (سهير زكى حواس)
المرحوم أ. د. أحمد نبيل محمد سليمان (أحمد نبيل)

التقديرية آداب:

محمد ابو الفضل محمود بدران (أبو الفضل بدران)
يوسف حسن نوفل (يوسف نوفل)
كمال صلاح محمد رحيم (كمال رحيم)
التقديرية علوم اجتماعية:
سعید إسماعيل على السيد على (سعید إسماعيل)
محمد نعمان جلال
عبد السلام محمود عبد الحميد أبو قحف (عبد السلام أبو قحف)
معتز سيد عبد الله مرعى (معتز سيد عبد الله)

رابعاً جائزة النيل جائزة النيل للفنون:

داود عبد السيد داود (داود عبد السيد)
جائزة النيل للآداب:
الروائي/ إبراهيم عبد القوى عبد المجيد خليل (إبراهيم عبد المجيد)

جائزة النيل للعلوم الاجتماعية:

المرحوم أ. د. محمد رجائى عطيه عبده (رجائى عطيه)

جائزة النيل العربية

أعلنت الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة، فوز المفكر الراحل الدكتور قيس خزعل حواد (قيس العزاوى) بجائزة النيل للمبدعين العرب، وذلك خلال اجتماع أعضاء المجلس الأعلى للثقافة رقم ٦٧، لاختيار الفائزين بجوائز الدولة لعام ٢٠٢٢.

ياسمين عباس

«توظيف التراث في مسرح ممدوح عدوان»

رسالة ماجستير للباحث طارق عبد الله ورد



تم مناقشة رسالة الماجستير بعنوان «توظيف التراث في مسرح ممدوح عدوان» مقدمة من الباحث طارق عبد الله ورد، وذلك بكلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة البعث، وتضم لجنة المناقشة الدكتور مروان غضب، اختصاص الآداب الحديث - مسرح بجامعة البعث (رئيساً وعضواً)، والدكتورة رشا العلي، اختصاص الأدب الحديث - نثر بجامعة البعث (مشرفاً)، والدكتورة وفاء استانبولي، اختصاص الأدب المقارن بجامعة البعث (عضواً). والتي منحت الباحث من بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط ومعايير أكاديمية درجة الماجستير.

وجاءت رسالة الماجستير الخاصة بالباحث طارق ورد:

قضية التراث من أكثر القضايا التي تعرّض لها الباحثون والمنظرون العرب في الفن المسرحي، وقد تطوّرت استخدام التراث تطوّراً كبيراً، فأصبح سمة يتسم بها معظم الإنتاج المسرحي العربي.

ومن أهم من وظف التراث في أعماله المسرحية الكاتب ممدوح عدوان الذي يمس وجهه شطر التراث العربي والإنساني، فنهل منه وعالج به قضايا تهم الإنسان العربي؛ لذا جاء هذا البحث ليكشف الستار عن مسرحه وليستجلي مفهوم التراث، موضوعاً كيفية توظيفه ودوافعه ومستوياته وأنواعه في أعماله المسرحية.

وبناءً عليه جاء عنوان هذه الدراسة (توظيف التراث في مسرح ممدوح عدوان)

وإضافة إلى دراسة المضمونات التراثية سيقف البحث على بعض التقنيات الفنية في مسرحه.

وأهمية البحث تكمن في:

1. دراسة علم من أعلام المسرح لم توفّه الدراسات حقّه في توضيح مدى إسهامه في تطوير العمل المسرحي، وهو يحتاج إلى أكثر من عمل ليغطي جوانبه كاملة.
2. التوجّه نحو الجانب التطبيقي في التعامل مع مسرح عدوان.
3. محاولة الكشف عن كيفية تعامل عدوان مع البنيات التراثية المختلفة التي أغنت موضوعاته.

ومن الأسباب التي دعنتني لاختيار هذا البحث:

1. القيمة الثقافية لعدوان وأثره في الحركة المسرحية والنقدية.
2. غنى مسرحه على الأصعدة جميعها الفنية والثقافية والمضمون الجدي الذي يحمل رسالة إنسانية.

ومن الصعوبات التي واجهت البحث:

1. ضخامة الإنتاج المسرحي للكاتب، إذ إنّها تقع في ثلاثة مجلدات.

المسرح العربي، وذكر بعض الآراء المتناقضة حول مسألة: هل عرف العرب الفن المسرحي في تاريخهم قبل منتصف القرن التاسع عشر أم لم يعرفوه؟ ومن ثم ذكر قضية التأصيل لمسرح عربي له هويته ومركزاته ومقوماته انطلاقاً من واقع المجتمع العربي، وتناول بشيء من التفصيل مسألة التراث وعلاقته بالمسرح العربي، ووقف على بعض التعريفات والرؤى حول مفهوم التراث وطريقة توظيفه في الأعمال المسرحية. ومن ثم عرج البحث على المراحل التي مر بها المسرح السوري ابتداءً من أي خليل القباني حتى وقتنا الراهن. ومن ثم عرّف البحث بالكاتب ممدوح عدوان وتحدث عن تجربته مع الفن والإبداع.

ومن ثم جاء الفصل الأول: تحت عنوان (توظيف التراث التاريخي في مسرح ممدوح عدوان)، فبدأ البحث بمدخل نظري مبين الفرق بين نظرة المؤرخ ونظرة الأديب للأحداث والشخصيات التاريخية، وقام البحث بتحليل ثلاث مسرحيات لعدوان اعتمد فيها على التراث التاريخي. وهي:

1. مسرحية (ليل العبيد) التي قام عدوان فيها بتسليط الضوء على أهم الأحداث التي وقعت في عصر النبي محمد صلى الله عليه وسلم، والتغيرات المجتمعية والعقائدية التي حدثت في تلك الحقبة المهمة من حياة المجتمع العربي، والحدث الرئيس في المسرحية هو فتح مكة على يد المسلمين، وقد قدم عدوان تلك الأحداث من وجهة نظر ثلاث شخصيات محورية تمثل تيار العبيد وهي: وحشي بن حرب، والشاعر الحطينة، والصحابي بلال بن رباح الحبشي، وقد وقف البحث على تحليل هذه الشخصيات مستظهاً أبعادها النفسية ونظرتها لما وقع في تلك الحقبة.

2. المسرح أقل الأجناس الأدبية دراسة مقارنة بالشعر وفنون النثر الأخرى.

3. صعوبات تتعلق بطبيعة مسرح عدوان، ولجونه في بعض الأحيان إلى الرمّز والغموض.

4. قلة الدراسات التي تناولت مسرح ممدوح عدوان، ونذكر منها:

1. مسرحيات ممدوح عدوان الشخصية- الفضاء، رسالة دكتوراه، زيدون جميل الشوفي.
2. مجلة الحياة المسرحية، العدد 56/ 2005 م الذي خصّصته لدراسة حياة ممدوح عدوان وأعماله.
3. الدراسة التي قدمها د. غسان غنيم في كتابه المسرح السياسي في سوريا.
4. الدراسة التي قدمها الدكتور علي الراعي في كتابه المسرح في الوطن العربي وقد تحدث عن بعض المسرحيات لعدوان.
5. إضافة إلى مجموعة من المقالات التي نُشرت في الدوريات والصحف المحلية والعربية.

وقد استعان البحث في هذه الدراسة بالمنهج الوصفي التحليلي، والمنهج التاريخي، وهما الأقدر على تتبع جزئيات البحث.

وقد سعت في هذه الدراسة، فسرت على نهج لم أكن فيه بأول، وأدرت الدراسة على أربعة فصول اشتمل كل منها على عدد من المحاور، ومقدمة ومهيد وخاتمة.

المقدمة ذكرت فيها أسباب اختياري لموضوع البحث وأهميته ومسوغاته والصعوبات التي واجهتني في أثناء إعداد البحث. أما التمهيد: فقد عرّج فيه البحث بعجالة على بدايات

عنده: هو تحقيق عملية التّواصل بين العرض المسرحي والمتلقي ومخاطبة الجمهور عبر تعلقه بالماضي، وكان ذلك خطوة أولية لمناقشة بعض الأفكار التي تحوّلت إلى بدهيات، فكان لابد من إعادة النّظر فيها.

ولم يكن توظيف الأحداث التاريخية مقصوداً لذاته، بل لرمزيته، ومن هنا ركز عدوان على دور الفكر الإصلاحي في الواقع العربي الراهن، وقد أراد عدوان من ذلك توجيه الناس في زماننا إلى تعلم الدرس من الماضي، فيصبحون قادرين على تحقيق النّصر لأفكارهم، ويُنهون الجوع والقيهر من حياتهم، وهذا الأمر لا يتحقّق إلا إذا كان القول مقترناً بالعمل.

وقد تميز عدوان بطرحه الجريء، الذي افتقده كثير من المثقفين والأدباء؛ وقد قدم هذه الأحداث والشخصيات بقالب فنيّ دراميّ إبداعيّ ناضج.

3. وأما توظيف عدوان للتراث الأدبي، فكان الهدف منه تحريض الناس وإخراج الكبت الذي كانت تعيشه الشخصيات، وقد حاول عدوان إخراج كتاب ألف ليلة وليلة من التصور الجامد عنه، وإعادة صياغة حكاياته بما يتلاءم مع الواقع المعاصر للإنسان العربي.

وعدوان لم يكتفِ بتوظيف تلك النصوص فحسب، بل أضاف إليها ليعكس بها قضايا وأحداث تتوافق مع الحالة الراهنة للمجتمع العربي.

فشخصياتها وأحداثها وصراعاتها كلّها تعبر عن واقع عام يعيشه كل مجتمع، ولا سيما المجتمع العربي.

4. وأما توظيف التّراث الشعبي فكان أكثر أنواع التّراث حضوراً في مسرحيات عدوان؛ لما له من أثر في حياة الناس وقربه من أنفسهم؛ ولا سيما أن أشكاله التي ذكرها البحث سواء الحكاية الشعبية والبطل الشعبي والأغنية والمثل هي من نتاج الشعب نفسه فكانت تعبيراً صادقاً عن كل ما يجول في خاطر الشخصيات، لذا كان لها هذا الحضور البارز.

ومما زاد في قوة هذا النوع من التّراث كون عدوان له معرفة كبيرة بتلك المرويّات؛ لأنه ابن البيئة الريفية، ويحفظ في ذهنه ما تناقلته الألسنة، وما حفظته الذاكرة الجمعيّة للناس.

فهي لم تكن مجرد حالة فنيّة، بل تحمل في طياتها ذاكراً الماضي، وروح الواقع.

5. وأما على الصعيد الفني فقد أولى عدوان الجانب الفنيّ اهتماماً كبيراً في طريقة تقديمه لتناجه المسرحي؛ لأنّ العمل المسرحي يتكامل فيه الشكّل مع المضمون، وبعد أن توقف البحث على عدد من التقنيات الفنيّة وجد أن منها ما هو تراثي متواتر (الجوقة، الراوي)، ومنها ما هو جديد (المونودراما) وهي من أكثر التقنيات حضوراً في مسرحيات عدوان فقد عالج بها عدداً من القضايا الاجتماعية والنفسية، وقدم عدداً من المُشكلات التي تواجه الإنسان العربي، وفي العموم كان أبطالها من الرجال، في حين كان صوت المرأة ضعيفاً، وكان تركيز عدوان فيها على الأفكار الإصلاحيّة التي تبدأ من الأطفال، فهو الحلّ لإنقاذ المجتمع، عسى أن ينشأ جيلٌ تَقَلُّ فيه الفروق الطبقيّة، وتُبَعثُ الإنسانيّة في الأرواح والقلوب من جديد.

6. وفي العموم كان مسرح ممدوح عدوان مسرحاً ناضجاً فكرياً وفنيّاً، وقد اعتمد على التّراث العربي والعالمي، وقد عالج عدوان مجموعة من القضايا السياسيّة والاجتماعيّة بوعي ووضوح وجرأة وبقدرة فنيّة عالية.

ياسمين عباس

ومن ثم درس البحث توظيف المثل في مسرح عدوان، فتناول بالدراسة بعض الأمثال العامية والفصيحة التي استعدها الكاتب في مسرحيته.

ومن ثم درس البحث توظيف الأغنية وذكر بعضاً من الميادين التي وظف فيها عدوان الأغنية.

وأما الفصل الرابع فقد جاء تحت عنوان (التقنيات الفنيّة في مسرح ممدوح عدوان)

وذكر البحث عدداً من هذه التقنيات منها:

الشخصية: ووقف البحث على تحليل بعض من الشخصيات التي ذكرها عدوان في مسرحياته، مبينا أنواعها ومستوياتها وأماطها، ومن ثم تناول البحث تقنية الراوي وآليات توظيفه وأدواره المتعددة التي برع عدوان في تقديمها، ومن ثم درس تقنية الجوقة وحلل البحث عدداً من صورها والطرق التي قدم عدوان فيها هذه التقنية، ومن ثم تناول بالدراسة تقنية الحوار واستظهر البحث عدداً من الحوارات في أعمال الكاتب.

ومن أهم التقنيات الفنية التي درسها البحث: المونودراما؛ لأنها أخذت حيزاً كبيراً في نتاج عدوان؛ فله أربع مسرحيات تقوم على المونودراما، وهي: القيامة وحال الدنيا والزبال وأكلة لحوم البشر.

وقام البحث بتحليل شخصياتها ودراسة أبعادها النفسية والأخلاقية والجسدية.

وأما الخاتمة فقد ذكر البحث فيها أهم النتائج التي توصل إليها، ومنها:

1. أن علاقة المسرح العربي بالتّراث علاقة متجدرة، فهما مترابطان ومتشابكان، ولا يمكن الفصل بينهما؛ لأنّ توظيف التّراث بدأ مع المسرح العربي، وظلّ مرافقاً له في مراحلها كلّها حتى عصرنا، وعلى الرّغم من تطوّر الأدوات الفنيّة للكتاب المسرحيين العرب، لكنهم لم يخرجوا من عباءة التّراث، بل إن المسرح السوري اكتسب هويته وريادته بوساطة هذا التّراث، ومن ثم تعددت مصادر التّراث في أعمال الكاتب المسرحيين.

2. وفي مضمار توظيف التّراث التاريخي، وظّف عدوان الحوادث والشخصيات من التاريخ العربي والإسلامي في عصوره المختلفة، وكان الهدف المباشر من توظيف هذا التّراث

2. والمسرحية الثانية (كيف تركت السيف؟) التي تناول فيها عدوان موضوع الصّراع بين الحاكم والمحكوم، والقول والفعل، ولترسيخ هذه القضية استدعى شخصية أبي ذر الغفاري رضي الله عنه، والسبب لاختيار عدوان أبا ذر هو أنّه كان صوت الإسلام النّقي أمام من فرغوا الدّين من جوهره الأساسي، وحولوه لمصلحتهم.

وقد نقل عدوان فيها تصوّراته عن تلك الأحداث، وانعكاسها على واقع الإنسان العربي المهزوم في عصرنا.

3. مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) التي وصف فيها عدوان معاناة الفقراء الذين يطلب منهم أسيادهم الدّفاع عن أوطانهم، والحدث الرّئيس فيها هو سقوط بغداد في يد التتار بقيادة (هولاكو)، فتقام محكمة لمحاكمة رجل من عوام الشّعب؛ توجّه له تهمة عدم محاربة الأعداء والتهاون في الدفاع عن وطنه.

وأما الفصل الثاني فقد جاء تحت عنوان (توظيف التّراث الأدبي في مسرح ممدوح عدوان) واشتمل على محورين:

أولهما توظيف الأدب الشعبي الذي وظف فيه عدوان كتاب ألف ليلة وليلة في مسرحية (حكايات الملوك) التي أعاد فيها الكاتب صياغة شخصية شهرزاد، ومن ثم جعلها نسيجاً من كل شخصية من شخصيات المسرحية.

وفي المحور الثاني تناول البحث فيه توظيف الأدب العالمي الذي استلهم منه عدوان مسرحية (هاملت) لوليم شكسبير في مسرحية (هاملت يستيقظ متأخراً).

وأما الفصل الثالث فقد جاء تحت عنوان (توظيف التّراث الشعبي في مسرح ممدوح عدوان) وقد ذكر البحث أربعة أشكال لهذا التّراث.

الحكاية الشعبية وقد وقف البحث على تحليل مسرحية (سفر برك) التي اعتمد فيها عدوان على مرويّات الناس عن تلك الأيام وما لاقوه من جوع وقهر.

وتناول صورة البطل الشعبي موضحاً مفهومه وقام البحث بتحليل صورة بطل شعبي ذكره عدوان في مسرحية (المخاض) التي كرسها للتحدث عن شخصية (شاهين) ذلك المتمرّد على حكم الفرنسيين أيام الانتداب الفرنسي على سوريا.



(تطوير جهاز الداتا شو بروجكتر كبديل الرقمي للمنظر المسرحي)

براءة اختراع للدكتور عماد هادي الخفاجي



حصل الدكتور عماد هادي الخفاجي، بكلية الفنون الجميلة في جامعة بغداد على براءة اختراع بعنوان (تطوير جهاز الداتا شو بروجكتر كبديل الرقمي للمنظر المسرحي) والصادرة من جمهورية العراق.

وقال الخفاجي، إن فن المسرح في الحقبة الأخيرة من القرن العشرين شهد تطوراً فنياً كبيراً في مجال التكنولوجيا، فكان معطى عصر الكمبيوتر أن أنتج ثورة تكنولوجية أعادت تشكيل مفهومات المجتمعات البشرية باتجاه قيم ميل وتفضيل جمالي متأثرة بتلك القدرة التكنولوجية المستحدثة، وبما انعكس بشكل مباشر على بنية العمل الفني، وطبيعة التجربة الجمالية في تلقيه، بما توفره التقنية الرقمية من إمكانيات فائقة التحقق، لمعالجة وتجسيد الرؤية الإبداعية للمخرج، واستحضار فضاءات الفرضية الأدبية للمؤلف، وربط أداء الممثل بالوسائل التقنية لتحقيق الأداء المبدع، مثلما أوجد الانتاج الفني، بمعطيات التقنية الحديثة، ظروفاً عصرية للتداول.

وأشار الخفاجي، إلى أن تحقق التجربة الجمالية، إذ أصبح بإمكان المتفرج أن يتلقى العرض بطور متساوقة مع ديناميكية الصورة الذهنية، وتداعياتها في الفضاء المسرحي بما تتيحه التجهيزات التقنية الرقمية في المسرح، من تقنيات الصوت والصورة، في معالجات، للزمان والمكان، وخلق الشكل المسرحي، وبما يتوافق مع مزاج العصر، إذ دأب المشتغلون في حقل الفنون المسرحية من المخرجين ومصممي السينوغراف، على مقارنة معطيات التقنية المعاصرة جمالياً، نحو توظيفها فنياً، للوصول بالتركيب الإخراجي إلى مستوى التكامل الفني، بالاعتماد على المعطى التقني لجهاز الكمبيوتر المتمثل بجهاز البديل الرقمي للمنظر المسرحي، واستعماله كمعالجة تقنية، للمخرج والمصمم لخلق الفضاءات المرئية لتداعي الفرض الجمالي للإخراج في البنية التصميمية لسينوغرافيا المصمم، وصولاً إلى التكامل الفني في العمل المسرحي.

وتابع: فضلاً عن المشكلات المادية والتقنية وخاصة في مشكلة الاعدادات المسرحية وبالذات الصعوبات بتصميم وتنفيذ المناظر المسرحية بالاعتماد على الطرائق التقليدية بسبب الكلفة الباهظة ومخاطر الاستخدام الغير آمن وبما انعكس على النشاط المسرحي بالمحدودية وعدم قدرته على وصول خطابه إلى فئات المجتمع،

جهاز بديل رقمي للمنظر المسرحي حيث وفر معالجات متعددة ومهمة أفرزت عن طريق التجربة على جهاز (الداتا شو بروجكتر)، حيث أعطت دعماً إضافياً للعملية الفنية بما يساعد المخرج ومصمم المناظر على امتلاك القدرة بالتنوع بمجال العمل وإضافة حلول متعددة لأي مشكلة تقنية.

ومما لا شك فيه أن هذا التطور أدى بشكل مباشر إلى خلق افاق جديدة أمام المخرجين والمصممين والمؤلفين لاكتشاف سبل وادوات وامكانيات جديدة في التجسيد الإبداعي والخلق الفني من أجل تطوير العرض المسرحي وتوفير مرونة كبيرة في الانتاج المسرحي على المستويات التالية: وهما مستوى الكلفة حيث يخفض من مستوى الكلفة العامة للعرض المسرحي، ومستوى التصميم والتنفيذ يعطي خيارات فنية واسعة جداً للمصمم ومرونة كبيرة في التنفيذ، حيث أن العملية الرقمية المتحققة بجهاز البديل الرقمي للمنظر المسرحي تعطي نتائج أسرع وأوسع في تشكيل فضاء العرض المسرحي عن طريق السرعة والدقة المنتظمة في التركيب والتوليف الرقمي بين الصوت والصورة والفيديو والتعددية بالأشكال والالوان وفق برنامج البوربوينت (Pint) وبرامج أخرى. فضلاً عن البرنامج اللوني الرقمي (RGB). ياسمين عباس

ولحل هذه المشكلة وبالتالي تفعيل دور النشاط المسرحي لإيصال خطابه التنويرية والانسانية إلى فئات المجتمع وأخذ دوره المؤثر في التربية الانسانية والجمالية للمواطن كان السعي لخلق اختراع بديل رقمي للمنظر المسرحي ليقصص الاعدادات المسرحية ويعالج مشاكله المتمثلة بمساوئ وعيوب المناظر المسرحية التقليدية المذكورة سابقاً.

وأردف: لذلك يمكن القول بأن بنية الكمبيوتر التقنية وسعت الامكانيات المتاحة للمسرح التقليدي بإضافة قوة اضافية إلى المخرج ومصممي المناظر المسرحية وكتاب الدراما والكيفية التي تؤثر على المتلقي، وهذا ما دفع الباحث إلى استعمال الأداء الذي للكمبيوتر لجعل المؤثرات شيئاً سهلاً وممكناً من خلال التوظيف الفني والعلمي لجهاز (الداتا شو بروجكتر Data Show Projector) كبديل رقمي للمنظر المسرحي عن الأدوات والاجهزة المستخدمة في تصميم وتنفيذ المنظر المسرحي التقليدي بوساطة الافادة من نظام الالوان الرقمي (RGB) والذي أتاح فرصة الحصول على أكثر من 16 مليون درجة لونية مختلفة.

وعمل الباحث على المزاج العلمية والفنية بين نظام (RGB) اللوني الرقمي وجهاز (الداتا شو بروجكتر) واحد البرامج المختزنة بالكمبيوتر (P.Point) ليقوم بإنتاج

د. عمرو دوارنة: جائزة الدولة للتفوق أهم الجوائز التي حصلت عليها



بعد سنوات من الإبداع والتميز المسرحي في الإخراج والنقد والتوثيق، يحصل المخرج والمؤرخ الكبير الدكتور عمرو دوارنة على جائزة الدولة للتفوق في الآداب. الدكتور عمرو دوارنة أطلق عليه حارس ذاكرة المسرح المصري بسبب مشروعه التوثيقي الكبير للمسرح المصري « موسوعة المسرح المصري المصورة » وهو المشروع الأول من نوعه للحفاظ على التراث المسرحي، تلك الموسوعة التي تكتسب أهميتها من اهتمامها بالمسرح المصري والتدقيق فيه من فرق وعروض وفنانين والإنتاج وجميع المشاركين في العمل المسرحي من إخراج وتأليف وموسيقى وديكور.. وغيره، وهو الإصدار الذي وثق الإنتاج المسرحي منذ ١٨٧٠ وحتى عام ٢٠١٥.

د. عمرو دوارنة قام بإخراج أكثر من خمسين عرضاً لمسارح المحترفين والهواة منها « سوق الشطار، السلطان يلهو، جان دارك، حكم فراقوش.. وغيرها، كما أخرج خمسة عروض لمسرح الأطفال وهي: « قطار الحواديت، عصفور خايف يطير، العصا السوداء، حقوق الأبناء والتاج المسحور». حاز على العديد من الجوائز في الإخراج المسرحي لمسارح الأطفال والمسرح الجامعي و مسارح هيئة قصور الثقافة. كما حصل على الجائزة الأولى للنقد الأدبي من اتحاد كتاب مصر عام ٢٠١٦.

وجاءت موسوعة المسرح المصري المصورة، بعد سنوات عمل قدم فيها عدداً كبيراً من الكتب في مجال توثيق تاريخ المسرح المصري منها: « فؤاد دوارنة عاشق المسرح الرصين ١٩٩٧، يوسف وهي فنان الشعب، المهرجانات المسرحية العربية، هناء عبد الفتاح فارس التجريب المسرحي ٢٠١٢، حكاية المسرح القومي ٢٠١٣، أحمد عبد الحليم قائد فيلق الفنانين العرب ٢٠١٣، ملك مطربة العواطف ومسرحها الغنائي ٢٠١٤، محمود الألفي وعالمه المسرحي ٢٠١٥، جلال الشرفاوي المسرح السحري ٢٠١٨، كرم مطاوع فنان المهام المسرحية الصعبة ٢٠١٩، حسين رياض الفنان صاحب الألف وجه ٢٠١٩، المسرح المصري مئة وخمسون عاماً من الإبداع ٢٠١٩، المسرح الكوميدي ٢٠٢٠، عبد الله غيث فارس المسرح العربي ٢٠٢١، سميحة أيوب سيدة المسرح العربي ٢٠٢٢». حول الجائزة وأشياء أخرى كان لنا معه هذا الحوار.

حوار: سامية سيد

أن تتأخر الجائزة أفضل بكثير من ألا تأتي أبداً



الإخراج المسرحي عشقي الأول

كما أن بعضها تناول قضية الصراع العربي الصهيوني وضرورة مواجهة المحتل لاستعادة الأراضي المغتصبة. وتتضمن قائمة عروضي أيضا خمسة عروض للأطفال وقد نلت من خلالها بعض الجوائز المهمة مهرجان توياما الدولي لمسرح الأطفال باليابان (جائزة الإخراج الأولى عام ١٩٩٦، وجائزة العرض الأول عام ٢٠٠٠). وقد شارك ببطولة العروض التي شرفت بإخراجها نخبة من كبار النجوم من بينهم: سهر المرشدي، سميرة عبد العزيز، جلييلة محمود، انتصار، عفاف رشاد، عايدة فهمي، ناهد رشدي، منال سلامة، ماجدة حمادة، سوسن ربيع، لبنى ونس، منال زكي، أحمد راتب، محمود مسعود، سامي مغاوري، محمد رياض، خليل مرسي، مخلص البحري، حسن الديب، عهدي صادق، ناصر سيف، رضا الجمال، ممدوح درويش، منير مكرم، هاني كمال، أشرف فاروق، أحمد منير. وبالطبع لن أعود للعمل بالإخراج إلا إذا توفرت الظروف المناسبة التي تتيح لي المحافظة على اسمي ومستوى عروضي.

- الموسوعة المسرحية المصورة مشروع كبير جدا ومهم، حدثنا عنها وعن الظروف التي عملت فيها؟

- موسوعة المسرح المصري المصورة بصورتها الحالية هي موسوعة غير مسبوقه عالميا لأنها أول موسوعة مصورة يوثق بها كل عرض بثلاث صور، يكفي أن أذكر أنها تتضمن ٢٢ ألف صورة نادرة سواء للعروض المسرحية أو صور شخصية للرواد وأعلام المسرح، كما أنها تتضمن ٧٥٠٠ عرضا مسرحيا، وهو مجموع العروض التي تم انتاجها على المستوى الاحترافي (فرق القطاع العام والخاص) على مدار ١٥٠ عاما (من بداية المسرح المصري الحديث عام ١٨٧٠ بفضل مبادرات الرائد المصري/ يعقوب صنوع). وهي بذلك سجل شامل لحياتنا المسرحية وترقى كثيرا عن المعلومات الأرشيفية، وعلى سبيل المثال من خلال الجزئين ١٧، ١٨ واللذان يشملان على خمسة مداخل (فهارس) يمكن للباحث أن يحصل على معلومات كاملة عن أي مسرحية أو مجموعة مسرحيات، من خلال البحث بإحدى الأساليب التالية: اسم العرض/ اسم الفرقة/ سنوات الإنتاج/ اسم المؤلف/ اسم المخرج.

- ما المعوقات التي واجهتكم أثناء العمل في تلك الموسوعة؟

واجهتني بالطبع كباث كثير من الصعاب والمعوقات أثناء محاولات إعداد هذه الموسوعة بمراحلها المختلفة (جمع البيانات والصور وتوثيقها ورصد أهم الانجازات وتحليلها)، وهي تلك الصعوبات التي يمكن إجمالها في النقاط التالية أولا: غياب المراكز البحثية المتخصصة، وندرة المعلومات والوثائق، وكذلك غياب الدوريات المسرحية من مجلات متخصصة أو صفحات مسرحية بالصحف والمجلات خلال بعض الفترات لسنوات طويلة متتالية. ثانيا: عدم تعاون المؤسسات الصحفية مع الباحثين والتعامل معهم بشكل تجاري عند محاولة الاستعانة ببعض المواد المتوفرة بأرشيفها، حتى أن بعض المؤسسات تحدد سعر خمسمائة جنيه لاستنساخ الصورة الواحدة من المسرحيات النادرة. ثالثا: وجود كم كبير من الأخطاء والمغالطات الفنية والتاريخية بمذكرات بعض كبار الفنانين، وذلك سواء عن عمد

شموع مسرحية انطفت بلا وداع، مسرح الأقاليم وعلامات على الطريق، الإخراج لمسرح الأطفال، وكذلك الكتاب المهم جدا «المسرح المصري مئة وخمسون عاما من الإبداع»، المهرجانات المسرحية العربية (نشر بالمملكة الأردنية)، مسارات فكرية وفنية لشباب المسرحيين في زمن التحولات (نشر ببلبنان)، وبجانب ذلك تعاونت مع المركز القومي للمسرح في تقديم عدد كبير من الأنشطة ومن بينها: «إعداد المادة العلمية والإعداد لثلاثين فيلما توثيقيا عن أعلام المسرح المصري، وأيضا إعداد المادة العلمية والتقديم لثلاثين حلقة عن الفرق المسرحية الكبرى بمسيرة المسرح المصري، وإعداد خمسة وعشرين كتيباً لتكريم بعض رموز وأعلام المسرح المصري، وأيضا الإشراف على إعداد دورة «التوثيق المسرحي» والتدريس بها».

- والدك الناقد الكبير فؤاد دواره، ماذا ورثت عنه من وجهة نظرك؟

- تعلمت من والدي على المستوى الإنساني الكثير من الصفات الحميدة ومن أهمها ضرورة الالتزام والمصادقية واحترام المواعيد وتقدير جهود الآخرين وخاصة الأساتذة والرواد، وعلى المستوى النقدي أو في مجال العمل بصفة عامة تعلمت قيم الجدية والدأب والتحمل والإصرار والحرص على الدقة الشديدة في انجاز المهام، وكذلك ضرورة البحث بكل الجهود وكافة الطرق لاستكمال كافة المصادر والمراجع المتاحة والمربطة بموضوع البحث والاستعانة بها، مع ضرورة ذكرها بوضوح لأن الأمانة العلمية تقتضي ذلك.

- كواحد من المخرجين الذين قدموا للمسرح أكثر من ستين عملا متميزا هل ترى أن أحوال المسرح المصري الآن كانت سببا في توقف نشاطك في هذا المجال؟ أم أن التوقف جاء بسبب انشغالك بأعمال التوثيق وعلى رأسها الموسوعة المسرحية المصورة؟

- بصراحتي المعهودة أقرر أن الإخراج المسرحي هو مجال عشقي الأول الذي أستمتع جدا بممارسته، وعملي بالهندسة أو النقد أو التأريخ لم يؤثر أبدا على عملي كمخرج، ولكن كان لا بد لي من التوقف والابتعاد عن الساحة مؤقتا لعدة سنوات، وذلك ليس بسبب أحداث الثورة في ٢٠١١ أو بسبب جائحة كورونا كما يظن البعض، ولكن بمنتهى الصراحة إن السبب الحقيقي هو رفضي الشديد العمل من أجل العمل أو للعائد المادي فقط، حتى ولو بالتواجد في ظروف صعبة وشاقة ومميزانيات هزيلة وبلا نجوم!، فأنا كمخرج والحمد لله أعتز جدا وأفتخر بمسيرتي الفنية وإخراجي لأكثر من ستين عرضا مسرحيا، من بينها ثلاثين عرضا بجميع تجمعات الهواة (المسرح المدرسي، الجامعي، العمالي، فرق الأقاليم، مراكز الشباب، المراكز الثقافية الأجنبية، فرق الهواة والفرق الحرة والمشهرة وفرق «الجمعية المصرية لهواة المسرح»)، بالإضافة إلى ثلاثين عرضا بفرق مسارح الدولة المختلفة (القومي، الحديث، الغد، الشباب، الهناجر، أنغام الشباب، تحت ١٨). وقد تنوعت القضايا التي تناولتها بعروضي، ولكن أغلبها يتناول قضايا الشباب المعاصرة وأيضا قضية الصراع مع السلطة، وجميعها تنحاز بصفة عامة لمطالب الأغلبية والبسطاء وتنادي بمزيد من الحريات والديمقراطية،

ماذا تمثل الجائزة بالنسبة لك؟

- جائزة الدولة للتفوق تعد من أهم الجوائز التي حصلت عليها في مسيرتي الأدبية والفنية، فبالرغم من تكريمي وحصولي على عدد من الجوائز المتميزة ببعض المهرجانات العربية والعالمية وتكريمي من بعض الحكام ووزراء الثقافة العرب إلا أن التكريم الرسمي في بلدي له مكانة خاصة ونكهة أخرى، وما أسعدني جدا في هذا التكريم وحصولي على الجائزة ثلاثة نقاط أساسية وهي: الأولى، أنني لم أسع إليها بل رشحت لها من قبل مجلس إدارة اتحاد الكتاب بالإجماع، والثانية أنه تكريم على مجمل أعمالي الأدبية في النقد والتاريخ والتأليف وليس عن عمل واحد أو مجموعة أعمال، أما النقطة الثالثة فهي ذلك الحب الحقيقي والتقدير الكبير الذي شعرت به من قبل جميع الأدباء والمسرحيين من مختلف التخصصات ومختلف الأجيال، وفي مقدمتهم سيدة المسرح العربي/ سميرة أيوب والفنان الكبير/ محمد صبحي، وكذلك من هواة المسرح بكل الأقاليم وذلك بالطبع بالإضافة إلى تلك الإشادات من المسرحيين العرب بمختلف الأقطار الشقيقة، لقد رأى البعض أنني جدير بالجائزة التقديرية كما رأى آخرون أنني أستحقها أيضا في الفنون عن اسهاماتي كمخرج، وأرى أن هذا التقدير الأدبي لإسهاماتي الفنية والأدبية على مدى نصف قرن والحب الحقيقي الذي وضع جليا هما التكريم الحقيقي للمبدع، و الجائزة الكبرى التي يطمح إليها كل أديب أو فنان، وحصولي على الجائزة وسط تلك المنافسة الشرسة والتي حسمت لصالحها بعبارة: «أن هناك فرق كبير بين مبدع شهير يتقاضى أكبر الأجور على إبداعاته ومبدع آخر يضحى بأكثر من ربع قرن من حياته وأمواله لتحقيق مشروع قومي تعجز عن إنجازه المؤسسات الحكومية».

- هل ترى أن تلك الجائزة تأخرت؟

أن تتأخر الجائزة أفضل بكثير من ألا تأتي أبدا، وأنا دائما والحمد لله مؤمن تماما بكرم الله وقدره وأن لكل خطوة أوانها وزمانها المقدر، والذي هو في النهاية لصالح كل فرد، وكما نؤمن جميعا بأننا لو اطلعنا على الغيب لاخترنا الواقع.

حدثنا عن دورك في توثيق تاريخ المسرح المصري، وأهم إنجازاتك في هذا المجال؟

- يعتقد البعض من غير المسرحيين المتخصصين أن اسهاماتي في مجال توثيق المسرح المصري تنحصر في هذا الإنجاز الضخم بإعداد «موسوعة المسرح المصري المصورة»، التي استغرق إنجازها أكثر من ربع قرن وتصدر بإذن الله في ١٨ جزءا و١٧ ألف صفحة (صدر منها بالفعل عشرة أجزاء والباقي بالمطبعة حاليا)، والتي توثق لسبعة آلاف وخمسمائة مسرحية تم انتاجها خلال ١٥٠ سنة مسرح، وبالتحديد من بدايات المسرح المصري الحديث عام ١٨٧٠ بفضل إسهامات الرائد المصري» يعقوب صنوع»، ولكن في الحقيقة أن ذلك الاعتقاد ظلم واجحاف كبير بدوري واسهاماتي الكثيرة والمتعددة في مجال التوثيق، ويكفي أن أصرح بأن ما يقرب من ٥٠% من إصداراتي الكثيرة في مجال التوثيق، ومن بينها على سبيل المثال: ثلاثة كتب عن ثلاثة فرق مسرحية مهمة وهي: (فرقة ملك ومسرحها الغنائي، المسرح القومي، المسرح الكوميدي)، وأربعة كتب عن أربعة ممثلين كبار (يوسف وهبي، حسين رياض، سميرة أيوب، عبد الله غيث)، وستة كتب عن سبعة مخرجين كبار (د. كمال عيد، كرم مطاوع، أحمد عبد الحليم، جلال الشراوي، محمود الألفي، د. هناء عبد الفتاح)، ودراستين عن كل من المخرجين: نجيب سرور وعبد الغفار عودة، وذلك بالإضافة إلى بعض الكتب التوثيقية الأخرى مثل: «فؤاد دواره عاشق المسرح الرصين،

«مسرح الهواة» تمثل الوجه المشرق للمسرح المصري



موسوعي الصورة للمسرح المصري غير مسبوقه عالميا



«القومي للمسرح المصري»، وإن كان هذا لا ينفي تدهور وانحدار مستوى «مسارح الأقاليم» بصفة عامة بعدما شهدت أهم وأزهى فترات نشاطها خلال فترة ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، وذلك عندما كان يتم إدارتها بروح الهواية الخالصة سواء من كبار المسئولين والإداريين أو من خلال الفنانين المشاركين في مختلف مفردات العرض المسرحي، ولكن مع تقليص الميزانيات أصبحت عروضه موسمية فقط للأسف، وذلك بهدف المشاركة بالمهرجانات الختامية والتنافس على الجوائز المالية !!

- نسمع كثيرا عن أزمة النص المصري، ولجوء المخرجين إلى النصوص الأجنبية، هل بالفعل هناك أزمة في النص المسرحي.. أم أن تلك الحجة تكشف عن كسل من المخرجين وتوضح عدم سعيهم نحو اكتشاف النصوص الجديدة ؟

- الحقيقة أن هذا ادعاء باطل وبعيد جدا عن الحقيقة، يكفي أن أذكر أنني كعضو لجنة قراءة بعض السلاسل المسرحية المتخصصة أو بعض الفرق كثيرا ما أسعد - مع زملائي باللجنة - بتلك المستويات الرائعة لعدد كبير من النصوص التي أبدعها عدد من المؤلفين الجدد الذين يمثلون أكثر من جيل وسواء بالعاصمة أو بكثير من الأقاليم. ولكن للأسف أن الأزمة الحقيقية هي أزمة إدارة بالدرجة الأولى سواء بتقليص حجم وميزانيات الإنتاج، أو بعدم توجيه المخرجين إلى قراءة ودراسة تلك العروض، وذلك بالإضافة إلى ضعف الحركة النقدية المنوط بها إلقاء الضوء على تلك الإبداعات، ويضاف طبعا لكل ما سبق استسهال بعض المخرجين من محدودية الثقافة باختيار النصوص العالمية التي سبق نجاحها في المسرح المصري، بل وأحيانا إعادة استنساخ للعروض التي سبق تقديمها ونجاحها!!

- لماذا توقف نشاط «الجمعية المصرية لهواة المسرح» التي قمت بتأسيسها عام ١٩٨٤ خاصة في تنظيم «مهرجان المسرح العربي» والذي كان مهرجانا نوعيا مهما ومن أهم المهرجانات المسرحية بالوطن العربي ؟

- نشاط الجمعية لم يتوقف إطلاقا وقد تم على المستوى الإداري خلال الشهور الماضية توفير الأوضاع طبقا للقانون الجديد ككل الجمعيات المتميزة، وإن شاء الله نستعد خلال الشهور القادمة للاحتفال بذكرى مرور أربعين عاما على تأسيسها، والأنشطة الدورية بالجمعية كتنظيم الندوات الشهرية أو الدورات التدريبية والورش الفنية المجانية أو إتاحة خدمات استعارة الكتب أو قطع الديكورات والملابس مستمرة بمقر الجمعية، كما أننا نحرص سنويا على التنسيق مع الإدارة العامة للجمعيات الثقافية للمشاركة في مهرجان الهواة السنوي، والذي نحصد من خلاله غالبا كثير من الجوائز، وبالتالي يحرص مجلس إدارة الجمعية سنويا على تنظيم عدة جولات فنية بالعروض الفائزة ببعض الأقاليم. فقط بالنسبة لمهرجان المسرح العربي فهو الذي توقف بعد الدورة الخامسة عشر عام ٢٠١٧، وذلك نظرا لتعاظم كثير من المعوقات الإدارية مع الجهات الداعمة خاصة وأنا نرفض التعامل مع المؤسسات والشركات الخاصة كرها. ويضاف إلى ذلك زيادة وتعاظم ظاهرة تنظيم كثير من المهرجانات الأخرى، وفي مقدمتها مهرجان المسرح العربي الذي تنظمه الهيئة العربية للمسرح منذ عام ٢٠٠٩، وبرغم أن مهرجانا كان له سبق وتأسس مع بداية الألفية الجديدة (عام ٢٠٠٠) إلا أن الإمكانيات الضخمة للهيئة العربية قد استقطبت كثير من الفرق العربية الكبرى التي كانت تحرص سنويا على المشاركة بمهرجاننا.

- بصراحة شديدة حال المسرح المصري حاليا لا يسر الحبيب ويسر فقط العدو، وذلك لأنه أصبح يقدم ضجيجا بلا طحن برغم بعض الجهود المخلصة التي تحاول تصحيح مساره، لكن لا بد من الاعتراف بأن كل الأنشطة المسرحية الآن للأسف تقدم فقط لمجرد المساهمة وإثبات التواجد. عدد كبير من المهرجانات المسرحية تنظم للدعاية والترزح فقط، العروض أغلبها مكررة، وكذلك تتكرر أسماء المكرمين وأعضاء اللجان، الحركة النقدية في تراجع شديد، لقد أغلقت خلال السنوات الأخيرة كثير من المجلات والصحف وتحول بعضها إلى نسخ إلكترونية فقط، كما ألغيت كثير من الصفحات الفنية والمسرحية المتخصصة وكذلك بعض البرامج المسرحية!!، الإنتاج في تراجع كمي وكيفي وأصبحت المسارح تضاء لمدة ثلاث أو أربع ليالي فقط أسبوعيا في أفضل الحالات، عدد محدود جدا من المسرحيين يعملون والباقي ينتظرون الفرصة لعدة سنوات، فرق القطاع الخاص لم تستطع الصمود واختفت من الساحة، وعروض مسارح الدولة بصفة عامة تشهد خلال السنوات الأخيرة تباينا كبيرا في مستوياتها الفنية، ولكن بصفة عامة المستويات الفنية في هبوط وانحدار خاصة مع غياب النجوم عن المشاركة بها (لاستقطابهم بالأعمال السينمائية والدراما التليفزيونية ذات الأجور التي لا تقارن أبدا مع الأجور بالمسرح). وأرى بصفة عامة أن هبوط وتدني مستوى العروض يعود بدرجة أولى إلى سوء الإدارة والذي يتمثل في غياب لجان القراءة الحقيقية التي يشارك بها كبار النقاد والمتخصصين، وكذلك إلى إلغاء المكاتب الفنية بكل فرقة والتي كانت تحرص على المحافظة على الهوية الخاصة بكل فرقة. وأخيرا لا بد من التأكيد على أن «مسارح الهواة» الآن وخاصة بفرق الأقاليم أو فرق الجامعات هي التي ما زالت تمثل الوجه المشرق للمسرح المصري، وما زال العاملون فيها يحملون راية الإبداع للمسرح المصري، وأكبر دليل على ذلك هو حصول عدد كبير منهم على الجوائز الأولى بكل دورة من دورات المهرجان

لتعظيم دورهم أو كنتيجة طبيعية لضعف الذاكرة الشخصية بفترات الشيخوخة أثناء كتابتهم لمذكراتهم. رابعا: تقديم النص الواحد بأكثر من اسم سواء بالفرقة نفسها أو من خلال فرق أخرى، حتى إن بعض النصوص قدمت بأكثر من أربعة أسماء، ومثال لذلك تقديم تاجر البندقية بعنوان الصراف المنتقم أو تاجر فينسيا، وروميو وجوليت بعنوان شهداء الغرام أو شقاء المحبين. خامسا: تقديم العرض الواحد أحيانا بأكثر من مخرج بنفس الفرقة خلال فترة العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي، وذلك عند إعادة العروض (الريبرتوار)، وهي نتيجة منطقية لغياب بعض المفاهيم الأكاديمية لدور المخرج ولحقوق الأداء العلني، حيث يعتبر صاحب الفرقة نفسه مخرجا للعرض عند إعادة تقديمه بمجرد تغيير بعض الممثلين أو حذف وإضافة بعض المشاهد أو الحوارات. سادسا: إعادة تقديم النص الواحد بالفرق المختلفة أكثر من مرة حتى وصل عدد عروض بعض المسرحيات مثل «عايدة» إلى سبعة عشر عرضا، وكذلك تشابه أسماء بعض العروض أو تكرار نفس اسم العرض بالرغم من اختلاف النص مما استدعى ترتيب هذه العروض رقميا (عايدة ١،٢، ٣،) طبقا لتاريخ الإنتاج، سابعًا: تداخل مساحات الاحتراف مع الهواية بالنسبة لإنتاج بعض الفرق كمركز «الهناجر للفنون» أو «فرقة السامر المركزية» بهيئة قصور الثقافة على سبيل المثال. ثامنا: عدم اهتمام المبدعين بمختلف المفردات المسرحية بتوثيق أعمالهم أو بتنظيم أرشيف فني خاص بها، كذلك ضعف ذاكرة عدد كبير منهم. تاسعا: اختلاف برامج الحاسب الآلي للفرز مع بعضها البعض، حيث تعتمد بعض البرامج على ترتيب الهمزات على حرف الألف على سبيل المثال في حين تهمل بعض البرامج الأخرى هذا الترتيب، كذلك وجود عناوين لبعض المسرحيات تتضمن أرقامًا وبالتالي فقد تم كتابة هذه الأرقام بالحروف حتى يمكن ترتيبها في أماكنها المناسبة.

- هل أنت راض عن واقع المسرح المصري الآن ؟

أفتخر بمسيرتي الفنية وإخراجي لأكثر من ٦٠ عرضا مسرحيا



المسرح الشعري أين؟

عدد كبير من الشعراء العرب كتبوا مسرحيات شعرية في مراحل مبكرة، ومنهم أحمد شوقي وعزيز أباطة وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور وغيرهم، ولكن المسرحية الشعرية انحسرت في العقود الأخيرة انحساراً شبه تام، فما السبب وراء ذلك؟ هل يعود الأمر إلى اختلاف الظروف الاجتماعية أم إلى تغير ذائقة الجمهور؟ وهل تتطلب المسرحية مهارات خاصة في الكتابة والأداء التمثيلي؟ طرحنا هذه التساؤلات على عدد من المسرحيين علنا نجد الإجابة...

رنا رأفت

مسرحيون: المسرح الشعري يحتاج إلى مهارات خاصة غير متوفرة



تابع قائلاً: «وحيثما نكون في صدد الحديث عن المسرح الشعري لابد وأن نبدأ من ريادة أمير الشعراء/ أحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) الذي أثرى المسرح العربي بعدد كبير من النصوص المتميزة بدءاً من أول محاولاته في التأليف المسرحي بمسرحية «على بك الكبير» عام ١٨٩٣، ثم استكمال مسيرته الإبداعية بدءاً من عام ١٩٢٧، فقدم لنا مجموعة مسرحياته الشعرية ومن أهمها: «مصرع كليوباترا»، «مجنون ليلى»، «عنتر»، «قمبيز»، و«أميرة الأندلس»، بالإضافة إلى مسرحية نثرية كوميدية وهي «الست هدى»، كما نتذكر إسهامات

«المسرح هو أبو الفنون»، وهو في حقيقة الأمر خطأ شائع لأن المسرح الإغريقي خرج من رداء الشعر وبالتالي يكون «الشعر هو الأسبق تاريخياً وبالتالي فهو «أبو الفنون» في حين يظل المسرح هو «جماع الفنون». وإذا انتقلنا إلى بدايات المسرح العربي وبالتحديد إلى مارون النقاش في بيروت (١٨٤٧)، وأبو خليل القباني في سوريا (١٨٦٥) يمكننا رصد توظيفهم للغناء بعروضهم استجابة لذوق المشاهد العربي، وفي بدايات المسرح المصري من عام ١٨٧٠ لا يمكننا أبداً إغفال جهود وريادة المبدع عثمان جلال في تصير مسرحيات مولير زجلا.

قبل أن نتطرق إلى موضوعنا أرى أهمية إلقاء الضوء على أهم الإسهامات الإبداعية في هذا المجال، ولذا كان لابد أن نبدأ هذا التحقيق مع الناقد والمؤرخ المسرحي/ د. عمرو دواردة ليحدثنا عن أهم علامات المسرح الشعري في مسيرتنا المسرحية خلال قرن ونصف من الزمان، ذلك باعتباره وكما وصفه المسرحيون «حارس ذاكرة المسرح» وله علامات مضيئة في توثيق تاريخ المسرح المصري وفي هذا الصدد قال عمرو دواردة: عدد كبير من المسرحيين والمثقفين يستخدمون ويكررون أن

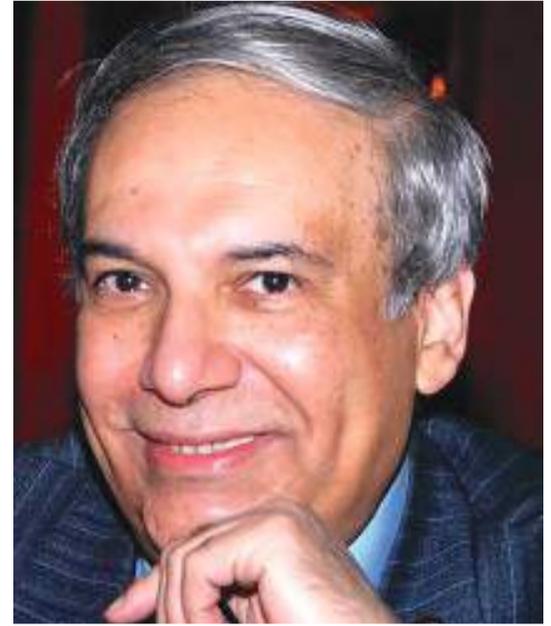
القصيد المسرحي

الكاتب المسرحي د. طارق عمار قدم ثلاثة نصوص للمسرح الشعري وهي «تمن القمر»، «يا عزيز عيني»، «الملك سيف» فرق بين مفهومين هامين وهما «النص المسرحي الدرامي الشعري» والقصيد المسرحي وأوضح قائلا: قبل الخوض في أزمة المسرح الشعري علينا أولاً أن نوضح الفرق بين مفهومين مهمين وهما النص المسرحي (الدرامي) الشعري والقصيد المسرحي، فالأول يعتمد على مقومات حركة الدراما المعتادة عند كتاب المسرح غير الشعري مغلفاً إياها بغلالة من الشعر الذي تصاغ به الجملة المسرحية، بينما القصيد المسرحي قد يغفل بعض مقومات الدراما المسرحية لصالح الشكل الأقرب للتقديم وهو الشكل الملحمي المعتمد على مجموعة من الرواة أو الكورس، ومن الأمثلة على ذلك مثلاً نص «ياسين وبهية» كنموذج للقصيد المسرحي ونص «أه يا ليل يا قمر» وهو من نصوص المسرح الشعري وكلاهما من تأليف الكاتب الكبير الراحل نجيب سرور، لذلك فإن أغلب ما يقدم حالياً من نصوص درج على تسميتها «مسرحاً شعرياً» تنتمي بالفعل إلى القصيد المسرحي ولعل ذلك السبب وراء عزوف المخرجين عن تقديمها نظراً لخلو أغلبها من الصورة الدرامية القابلة للحريك على خشبة المسرح فالدراما المسرحية لا يمكن أن تقوم فقط على اللغة حتى وإن كانت شعرية وإما هناك مقومات أخرى من التفاعل الديناميكي بين الشخصيات والذي يؤدي بدوره إلى تنامي الحدث وتصعيد الخطوط الدرامية وتشابكها بالصورة التي تؤدي إلى إثارة خيال المخرج وتمكينه من إنتاج معادلات بصرية مرئية وقابلة للوضع على خشبة المسرح للتعبير عن الجزء المنطوق من العمل والمكتوب في هذه الحالة شعراً.

فاللغة الجيدة حتى وإن كانت شعرية وحدها لا تكفي لصنع عمل مسرحي جيد كما أن الدراما الجيدة دون لغة معبرة وقوية لا تكفي لصنع حالة مسرحية ممتعة للجمهور.

عبد الله الفيصل

ومن ناحية أخرى قال الكاتب والشاعر د. سيد عبد الرازق الحاصل على جائزة عبد الله الفيصل للمسرح الشعري: حين كتب «أرسطو» عن فن الشعر لم يغفل تلك العلاقة المتشابكة بين المسرح والشعر، وحين نقل «أبو بشر متى» كتابات أرسطو إلى العربية فتح ذلك أبواباً للعقل العربي للتأمل في تلك العلاقة؛ التي تربط بين الشعر والمسرح تكاد تثير الشك في نشوء أحدهما وترتب الآخر عليه، لكنها تبرز بجلاء ارتباط إيقاعهما المبني على اختزال الحياة بجوانبها المتباينة. واستناداً إلى ما ذهب إليه الفيلسوف اليوناني «هرقليطس» من أنه لا شيء في هذا العالم ثابت إلا التغيير؛ فإن النهضة التي شهدتها المسرح الشعري العربي بدءاً من أحمد شوقي ومروراً بصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشراقوي ونجيب سرور وفاروق جوييدة آلت إلى واقع هذا اللون الفني الآن من انحسار دائرة الضوء عنه وانصراف عناصر العملية الإبداعية الثلاث، الكاتب، المتلقي، الناقد- عنه، إضافة إلى



دواره: الشعر أسبق تاريخياً وبالتالي هو «أبو الفنون» والمسرح «جماع الفنون»

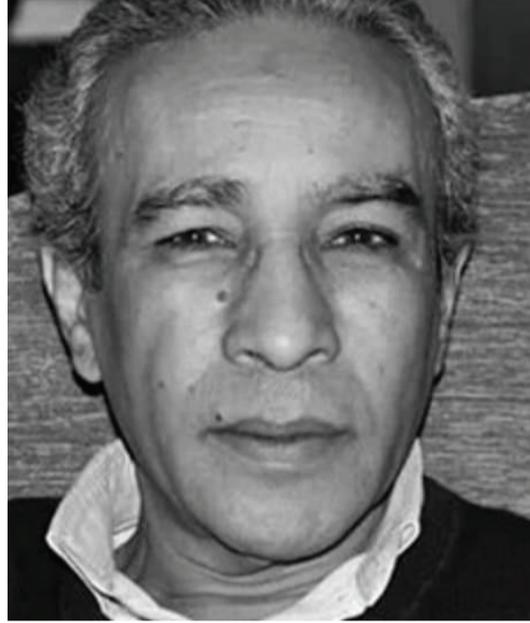
الشعري، والذي أثري المكتبة العربية بخمس مسرحيات هي: مأساة الحلاج (١٩٦٤)، مسافر ليل (١٩٦٨)، الأميرة تنتظر (١٩٦٩)، ليلي والمجنون (١٩٧١)، بعد أن يموت الملك (١٩٧٣). والحقيقة أنه حتى الآن لم يأت من يضاها بقلمه إبداعات الشاعر الكبير/ صلاح عبد الصبور الذي نجح في إعادة المسرح الشعري إلى خشبة المسرح، وما زال مسرحه يقدم ويلقي نجاحاً في الدول العربية، وذلك بالرغم من وجود بعض الإبداعات المتميزة لعدد كبير من الشعراء وفي مقدمتهم الأساتذة: محمد إبراهيم أبو سنة، أحمد سويلم، فاروق جوييدة. وحينما نتحدث عن المسرح الشعري يجب ألا نغفل الإشارة أيضاً إلى بعض الإبداعات الشعرية بالعامة المصرية للمبدعين الكبار: بريم التونسي، يونس القاضي، بديع خيري، نجيب سرور ومن بعدهم صلاح جاهين، سمير عبد الباقي، فؤاد حجاج وآخرين. استطرد قائلا: ويبقى السؤال المحوري الذي يطرح نفسه لماذا توارى المسرح الشعري وأصبحنا نفتقد عروضه برغم تعطش وتشوق الجمهور لها، والإجابة باختصار بسبب صعوبة كتابة المسرحية الشعرية التي تتطلب موهبة خاصة بحيث يصبح الشعر جزءاً من نسيج النص وليس مجرد قصائد مقحمة (نص يتضمن مجموعة قصائد شعرية ولكنه ليس مسرحاً شعرياً)، بالإضافة إلى ضرورة وجود نخبة متميزة من الممثلين الذين يجيدون التمثيل باللغة العربية الفصحى ويملكون مهارة الأداء الشعري، ويمتدح الصراحة أصبح للأسف عددهم قليل جداً يعد على أصابع اليد الواحدة!!

الشاعر الكبير عزيز أباطة (١٨٩٩ - ١٩٧٣) الذي سار على درب أمير الشعراء وقدم لنا عدة مسرحيات تاريخية بصياغة شعرية ومن بينها: «قيس ولبنى» (١٩٤٣)، «العباسة» (١٩٤٧)، «الناصر» (١٩٤٩)، «شجرة الدر» (١٩٥١)، «غروب الأندلس» (١٩٥٢)، «شهباز» ١٩٥٤، قافلة النور ١٩٥٩، «زهرة» ١٩٦٨.

وأضاف قائلا: تجدر الإشارة إلى أن المسرح الشعري قد وصل إلى ذروة الإبداع والتقدم والرقي - من وجهة نظري - بفضل إبداعات شاعرين كبيرين أولهما هو الشاعر القدير/ عبد الرحمن الشراقوي (١٩٢٠ - ١٩٨٧)، الذي يُعد حلقة مهمة فاصلة وفارقة بين المسرح الشعري القديم والحديث، حتى أننا حينما نقوم بالتأريخ للمسرح الشعري فإننا نسجل الحقائق عن مرحلة ما قبل عبد الرحمن الشراقوي أو بعده، خاصة بعدما نجح في تحقيق إضافة نوعية بتطوير مرحلة إبداعات الشعراء الكبارين/ أحمد شوقي، وعزيز أباطة، وبصفة عامة تتميز لغة الأديب/ عبد الرحمن الشراقوي بأنها سهلة وعميقة في آن واحد، من أشهر أعماله المسرحية الشعرية: الأسير، الحسين ثائراً، والحسين شهيداً، مأساة جميلة، الفتى مهران، النسر الأحمر، وأحمد عرابي. ويحسب له بجميع أعماله المسرحية التزامه بالثورية والفكر التقدمي وكذلك توفيقه في توظيف الشعر الحر بعيداً عن قيود الشعر العمودي القديم الملتزم والمحكوم بالقافية التقليدية، وثانيهما هو الشاعر المجدد/ صلاح عبد الصبور، الذي تجاوز مسرحياته الشعر المسرحي إلى المسرح

العصفوري: ضعف الإنتاج هو السبب،

وليس قلة المهارات



الجمهور بريء من عزوف المسرحيين عن تقديم المسرح الشعري

من المؤسسات العربية وأود أن أشيد أيضا بمسابقات إبداع لطلاب الجامعات المصرية ومراكز الشباب ومشروعات الورش المسرحية مثل «أبدأ حلمك» ربما تمنح هذه المحاولات الضوء فرصة تعيد المسرح الشعري إلى دائرته من جديد.

أزمة إنتاج

المخرج الكبير سمير العصفوري قدم عددا من العروض للمسرح الشعري ومنها على سبيل المثال «الست هدى» على خشبة المسرح القومي و«مأساة الحلاج» وعن سبب تراجع هذه النوعية من المسرحيات قال: الأزمة ليست في وجود كتاب يكتبون مسرحيات شعرية ولكن تكمن في الإنتاج القليل، فهناك أزمة إنتاجية ولا توجد جهات إنتاجية سوى مسرح الدولة، وبالنسبة للقطاع الخاص فهو يعاقر لتقديم عروض مسرحية، علاوة على أنه لا يوجد كتابة مسرحيات شعرية من الألف إلى الياء، فالأمر يخضع برمته إلى الظرف الاقتصادي، وليس هناك اضطهاد أو موقف ضد الكتاب الجدد الذين يكتبون لهذه النوعية، فالحركة المسرحية مضطربة وليست متمسكة والتساؤل يطرح نفسه: كم عدد المسرحيات الشعرية النثرية التي قدمت؟ أجاب: من الصعب أن نرصدها فلا توجد أرقام علمية واضحة.

ممثل من نوعية خاصة

المخرج إيمان الصيرفي له أيضا عدة تجارب للمسرح الشعري للكاتب نجيب سرور حيث قدم له «منين اجيب ناس»، «كان جدع»، «قولوا لعين الشمس»، «يا بهية وخبريني» وكذلك قدم لصالح عبد الصبور «مسافر ليل»، وعرض مجمع لمسرحيات صلاح عبد الصبور بعنوان «قراءة في كراسات صلاح عبد الصبور». وعن أسباب تراجع هذه النوعية من العروض قال

المسرح، ربما يمكن استثمار تلك التجارب والسير على نهجها فيما يتعلق بالمسرح الشعري دون اتجاه المستوى للإسفاف والابتذال.

وعن النقد في هذه الاتجاه قال: بمطالعة بسيطة أيضا لنتائج الدراسات الأكاديمية المتعلقة بالمسرح الشعري سيقود لفهم واضح توقف تلك الدراسات عند نتائج المسرح الشعري للرواد دون أن يتماس إلا فيما ندر مع الكتاب الشباب وإبداعاتهم طلبا للتقييم والتقويم والتفاعل المستمر بين الإبداع والنقد وهو ما يعد ترسا في دفع المسرح الشعري على طريق الانتشار والبروز، وفي هذا الصدد أشيد بدور جائزة الأمير عبد الله الفيصل للشعر العربي إذ خصت الشعر المسرحي بإحدى جوائزها الأربع التي تقدمها في دورتها وأيضا الشارقة لأنها ما زالت تقدم جوائز متعددة للمسرح وبالطبع يدخل ضمنها المسرح الشعري، والهيئة العربية للمسرح وغيرها



اهتراء البيئة الإبداعية التي تحققت لأجيال بعينها دون ما عقبها.

أضاف: من الجدير بالإشارة إذن أن تراجع المسرح الشعري يقع على عاتق النقاط الأربع السالفة؛ فكاتب المسرح الشعري يختلف عن كاتب المسرح العادي، رغم التصور المغلوط حول كون المسرح الشعري لا يكتب إلا بالفصحى إلا أنه وفي كل الأحوال يجب على المتصدر للكتابة في هذا الباب أن يكون ملما بالمسرح والشعر معا وهو ما لا يتوافر للكثيرين، والثانية ولأن الناس على دين ملوكهم- جل ما اطلعوا عليه من تلك التجارب التي كونت مرجعيتهم المعرفية في كتابة المسرح الشعري كانت تجارب تاريخية، وباستعراض بسيط لأسماء تلك التجارب يتبين أن الخلف يسرون على درب السلف تماما في اللجوء إلى الكتابة في التاريخ مما أكسب المسرح الشعري لباسا ليس له باعتباره منفصلا عن الواقع، فمطالعة عناوين مثل «مصرع كليوباترا»، «مجنون ليلي»، «قمبيز»، «غروب الأندلس»، «شجر الدر»، «مأساة الحلاج»، «الحسين ثائرا»، «الحسين شهيدا»، «دماء على أستار الكعبة... الخ تشعر المتلقي بأن هذا فن للتاريخ والتاريخ فقط، ولا أبرئ نفسي من الوقوع في ذات المسألة. كما أن الإفراط في الغنائية واعتبار الشعر هو الجانب الغالب في المسرح الشعري أدى بدوره إلى توقف الحركة على الخشبة والميل للإلقاء لنجد مونولوجات تمتد لصفحات عديدة داخل النص تودي بإيقاع العرض وتحوله لمسابقة في براعة الإلقاء بين الممثلين، بينما لو ترسخ في ذهن كاتب المسرح الشعري أن المسرح الشعري هو مسرح بالأساس يرتبط بإيقاع مسرحي مبني على الحوار الموزون فلن يقع تحت سطوة غنائية الشعر خاصة إذا ما تحدثت بالتاريخ ومالت إلى الوعظية والمباشرة في بعض أحيائها.

وتابع قائلا: اعتقاد الكاتب نظرا لإلمامه بالحدث والشخصية التاريخية التي يسوقها للنص أن المتلقي يعرف عنها بمقدار ما يعرف هو ذاته، أدى إلى وضع إشاري للشخصيات غير مشبع للمتلقي لأنه ربما لم يتماس مطلقا مع الحدث الشخصية المطروحة، كذلك انفصام الكاتب عن الشارع وهمومه وقضاياه لنجد أن المسرحية الشعرية الوحيدة التي ساقها شوقي في إطار مجتمعي هي الست هدى، ربما نجا من ذلك بعض نصوص صلاح عبد الصبور، وتجلت النجاة عند نجيب سرور وهو يقدم نصوصه ببساطة للمتلقي، لكن الأغلب كان يلجأ للقناع التاريخي أو الأسطوري لتمرير قضاياه وهو ما قد تتفهمه النخبة لكن ربما لا يتفاعل معه الجمهور العادي الباحث عن المتعة قبل الدلالة وراء النص وأضاف: أما عن المتلقي، فإن إسهامات كثيرة ابتدعت للترويج عن المسرح الشعري باعتباره فنا للنخبة المثقفة، كالنحت والأوبرا وغيرها من الفنون، وانصراف المتلقي إلى ثقافة «التيك أوأي» التي لم تواكبها الفنون بشكل عام والمسرح بشكل خاص، وإن كانت هناك محاولات فردية في تقديم سهرات مسرحية إن جاز التعبير يغلب عليها الترفيه دون محتوى حقيقي يقدم للجمهور، لكنها وبكل حال جمعت الناس أمام خشبة

تابع: كما أن شخصية الحسين نفسه ألفت العديد من المنولوجات التي كانت توقف الحدث الدرامي وتعمل على عدم تقدمه مما يعد نقيصة من نقائص الكتابة الدرامية وقبل هذين الفارسين، صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشراوى، نجد أن من حاول كتابة المسرح الشعري كان لا يمتلك الحرفة في أصول الكتابة المسرحية ومنهم أحمد شوقي على سبيل المثال الذى كانت مسرحياته تمتلئ بالغمائية وهو نوع مغاير تماما للشعر الدرامي، أما ما بعد صلاح عبد الصبور فقد أفلت من تلك الآفة نجيب سرور الذى كان موهوبا شعريا، وفي ذات الوقت فارسا للدراما في المعهد العالى للفنون المسرحية، ومع ذلك كانت مسرحياته تتسم بالغمائية في الشعر وأضاف : إذا اردنا النظر إلى الواقع المسرحى الحاضر سنلاحظ عدم وجود مسرحيات شعرية معروضة في المشهد المسرحى، وهذا ليس معناه أنه لا يوجد لدينا المؤلف المسرحى الشاعر، إلا أن ذائقة المتفرج المصرى لن تعد قادرة على الاستمتاع بالشاعرية المسرحية أو المسرح الشعري، حيث أصبحت ثقافة «التيك أواي» هى الغالبة، والمتصدرة لثقافة الشباب الذين يمثلون الجزء الأكبر من جمهور المسرح.

نتيجة حتمية

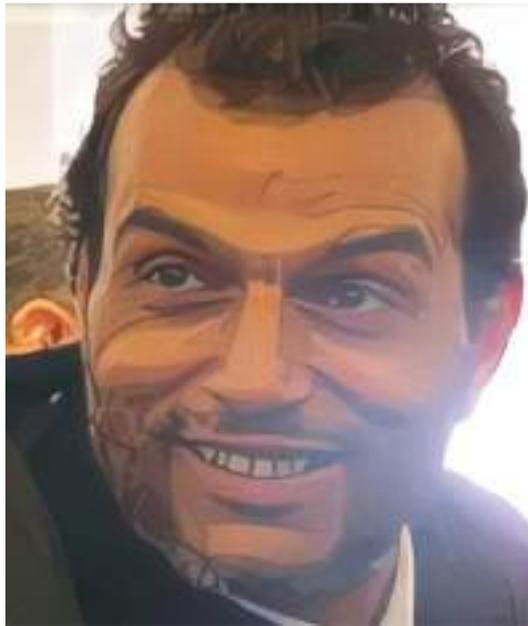
وبوجهة نظر أخرى أشار الناقد والباحث حسام الدين مسعد إلى أسباب أخرى لاختفاء هذا النوع من المسرح فقال: «يعود السبب الرئيس لاختفاء المسرح الشعري في مصر والوطن العربي إلى فقدان الشعور بالهوية العربية منذ عودة الهويات الهاربة إلي أوطانها والدعوة إلى الاستقطاب الثقافي والارتقاء في أحضان الآخر الغربي وتبني حلوله الجاهزة ولا شك في أن ما تبنته المؤسسات التعليمية في وطننا العربي من مناهج وأساليب لدراسة اللغة العربية أدت بشكل أو بآخر إلى نفور الطلاب في مراحل التعليم الأولي من دراسة الشعر الجاهلي بجزالة مفرداته اللغوية واللسانية التي باتت منعزلة عن مجتمع الدارس الحديث. فضلا عن حالة التمزق التي يعيشها الشاعر العربي بين انبهاره بإنجازات العقل الغربي دون البحث في نقائصه، مما أدى إلي تحقير العقل العربي وطمس هويته المتمثلة في لغته ونتاجه الشعري، وأردف قائلا: «إننا نمتلك تراثا شعريا عربيا كبيرا إلا أن تراثنا من المسرح الشعري الذي وفد إلينا وحاكينا تقليدا للغرب كان قليلا وبعد احمد شوقي رائدا للمسرح الشعري المقفي أو العمودي في مصر، وقد أنتج لنا مسرحيات شعرية عظيمة مثل «مصرع كليوباترا» و«الست هدي» التي كان لها نصيب كبير من الرواج والانتشار، وفي حقبة الستينيات برز صلاح عبدالصبور كشاعر حدائي ينتمي إلى مدرسة الشعر الحر وأنتج لنا العديد من تجارب المسرح الشعري كتجربته الخالدة «مسافر ليل» التي ما زالت تنفذ حتي وقتنا هذا. وبعد «نجيب سرور» ممن اثروا التراث الشعري باستخدام المفردة اللسانية العامية التي تناقش قضايا المتلقي اليومية من خلال العودة إلي التراث الشعبي واستلهام شخصياته في تقديم صرخة ما بعد حداثة في وجه المؤسسات المالكة



ثقافة «التيك أواي» هي المسؤولة

عن تراجع المسرح الشعري

مسرح العبث وتأثر كثيرا بعيدا عن العبث بالكاتب والناقد الإنجليزي «ت. س. إليوت» مما جعله يمتلك الحرفة المسرحية كتابة، وهو ما جعل نصوصه تتسم باحتوائها على العناصر التي يجب أن يتسم بها النص المسرحى من «صراع وبناء شخصيات وعقدة».... إلخ وتابع قائلا : على العكس من ذلك نجد أن مسرحيات عبد الرحمن الشراوى «الشعرية» تفتقد إلى تلك الحرفة، وينظره سريعة على نصوصه نجدها تميل للغمائية، مثال على ذلك مسرحيته الشهيرتين «الحسين ثائرا» و«الحسين شهيدا» وبهما منولوجات طويلة توقف الحدث الدرامي؛ حيث تدل الشخصية بمنولوجها الطويل الذى قد يكون بكائيا مثل العديد من المنولوجات التي أدلت بها «السيدة زينب» لوقف اخيها الحسين عن التقدم إلى منصة الصراع في العراق أو تلك المنولوجات التي تؤديها بعد استشهاد الحسين.



إن المسرح الشعري نوع نادر ومعظم المسرحيات في تاريخ المسرح العالمى قدمت شعرية، ومنها مسرحيات «شكسبير، سوفكليس، فولتير، لوركا وغيرهم، فالشعر هو لغة المسرح ؛ وبالتالي فهو نوع أصيل ولكنه مكلف في أمرين: أولهما ارتباطه بالموسيقى، وعالم الموسيقى مكلف، كما أن أدوت التعبير داخل المسرح الشعري ليست مجرد حركة وأداء فقط، فهناك جانب هام للإيماءة المسرحية ؛ وبالتالي نحن بحاجة لممثل من نوعية خاصة، وهو الممثل الذى يجيد الغناء والتعبير الجسدى، وعلى الرغم من الاهتمام بالجانب الحركى لدى الممثل في الفترة الحالية، ولكنه يدور في إطار التعبير أكثر منه في المسرح الشعري، باعتبار أن الأداء الحركى حاليا هو جزء من النص المسرحى.

وأردف قائلا «لا نستطيع اتهام الجمهور بتدني ذائقتهم فنحن لم نجرب ردود فعله حول تقديم المسرحيات الشعرية، والدليل على ذلك أن الجمهور الطبيعى كان يستمع إلى أغنيات أم كلثوم باللغة العربية ولا يجد غضاضة أو اغتراب تجاه ما يتلقاه من الشعر إذن نحن لم نحفز ذائقتهم لكي تصدر حكما عليه».

الشعر الدرامى أو الشعر الغنائى

الناقد المسرحى احمد هاشم قال: علينا أن نفرق بين نوعين من الشعر وهما الشعر الدرامى المسرحى والشعر الغنائى، معظم شعرائنا حتى الذين حاولوا كتابة نصوص مسرحية اتسم شعرهم بالغمائية في الشعر على حساب الدرامية، وفي اقل تقدير لم يمتلك معظم الشعراء الذين حاولوا كتابة نصوص مسرحية للحرفة المسرحية في الكتابة، نستثنى من ذلك صلاح عبد الصبور في كتابة المسرحية الشعرية باللغة الفصحى ؛ وذلك لتأثره بالثقافة الغربية حيث قرأ كثيرا في



الحوار في المسرحية الشعرية تهتم بالتفعيلية الشعرية والحالة الشعورية وجماليات اللغة والصورة على حساب الأحداث وبناء الحكمة الفنية.

وتابع قائلا : بالنسبة للممثل فهو عنصر أساسي في هذه العروض وعدم الأهتمام بتعليم اللغة العربية أدى إلى ندرة الممثل المتقن لاداء هذه النوعية من المسرحيات كذلك عزوف المخرجين عن تقديم المسرح الشعري لمتطلباته الإنتاجية من موسيقى وغناء ومناظر مسرحية، كذلك تراجع المؤسسة الثقافية التي تهتم بالمسرح مثل البيت الفني والثقافة الجماهيرية عن تقديم هذه النوعية وعمل مسابقات للمسرحية الشعرية.

واضاف: وبالرغم من أن هناك مكتبة للمسرح العالمى والعربي والمصري فمن كتاب المسرح العالمى شكسبير، تشيكوف، يوجين أونيل، بيراندلوا ومعظم التراجيديات اليونانية وفي المسرح العربي كتابا لهذه النوعية ومنهم سعد الله ونوس، ممدوح عدوان ومحمد الماغوط ومن الكتاب المصريين صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشقراوى ونجيب سرور وفاروق جويده وهؤلاء الكتاب لديهم لغة غنية ومكثفة بالدلالات ولها إيقاع.

صيغ جديدة

الكاتب المسرحى والدراما توج والمخرج ياسر أبو العينين قدم عروضاً شعرية منها «مسافر ليل» «الوزير العاشق» كما قام بعمل دراماتورج لثلاثة أعمال لصالح عبد الصبور، قال: الشعر العامى ليس مستحبا في الدراما لأنه اقرب للغناء، كما أن انتشار الأغنية مقارنة بفترة الستينيات والسبعينات خصوصا الأغنية الدرامية جعل هناك استعاضه عن المسرح الشعري العامى بالأغنية، فالأغنية أصبحت أكثر درامية وأصبحت تروى حدثا دراميا، بالتالي أخذت مكان المسرح الشعري، والتساؤل: لماذا لا تقدم العروض المسرحية بالفصحى لصالح عبد الصبور وفاروق جويده الإجابة لأن هذا يرجع لعدم إجادة الممثلين للفصحى؛ وبالتالي يعزف أغلب المخرجين عن تقديم عروض مسرحية شعرية بالفصحى، لأنهم يبذلون جهدا كبيرا في البحث عن ممثلين يجيدون اللغة، علاوة على أن من الصعب تغيير الشعر أو تعديله، فالمخرج ينفذ النص كما هو لأن التغيير سيكسر الوزن الشعري، بينما النصوص النثرية أكثر طواعية لأن يتدخل المخرج بالإعداد وحذف الجمل وإضافة مشاهد.

وتابع : في الأونة الأخيرة ندرت عروض المسرح الشعري سوى تجارب قليلة منها مثل عرض «مسافر ليل» للمخرج محمود فؤاد صدقى الذى قدم بتناول جديد وكان هناك تقان للغة وهو ما جذب الجمهور لمشاهدة العرض، وكذلك الثلاثية التى قدمها المخرج محمد طارق لصالح عبد الصبور «مأساة الحلاج»، و«ليلى والمجنون»، «مسافر ليل» والكولاج الذى قدمه بشكل جذاب وهو ما يحتم علينا تقديم المسرح الشعري بالفصحى بصيغ جديدة تربط المتلقى الحالى بالأعمال التى قدمت فى السابق.



اختفاء المسرح الشعري نتيجة حتمية للقطيعه مع التراث

الثقافة الغربية علي الثقافة العربية، كان نتاجا حتميا أن عزف المخرجون والمؤدون عن تقديم مثل هذه النصوص من تجارب المسرح الشعري، نظرا لأن هذه التجارب تتطلب مخرجا لديه ذائقة شعرية ووعي بعلم العروض وبالذلات اللفظية التي تقوده إلى عرض وجهة النظر لإيصال رسالة العرض من خلال مؤد يمتلك قدرات خاصة في الإلقاء والتمثيل لمثل هذا النوع من النصوص.

بين الشعر المسرحى والمسرح الشعري

عدة تجارب مختلفة قدمها المخرج سمير زاهر للمسرح الشعري ومنها «إليكي يا مدينة الصلاة»، «على باب مصر لسكندرية» لصالح جاهين، «ياسين وبهية»، «اه ياليل يا قمر»، «منين أجيب ناس»، «ملك الشحاتين» لنجيب سرور «المهراج» لمحمد الماغوط. وعن تراجع المسرح الشعري قال «يرجع تراجع المسرح الشعري إلى افتقاد كتاب النص الشعري للوعى الدرامى لكتابة هذه النوعية؛ لذلك نرى الكثير من هذه الكتابات منذ الثمانينات كتبت كشعر مسرحى وليست مسرحا شعريا، والشعر المسرحى يتمثل فى كتابة عزيز أباطة وأحمد شوقى وعلى أحمد باكثير والمقصود بالمسرح الشعري النموذجي مسرحيات صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشقراوى، بذلك ابتعدت المسرحية الشعرية عن تأكيد قيم الدراما الشعرية بقواعدها الفنية وجمالياتها، فأصبحت تلك النصوص التى كتبت شعرا صالحة للقراءة وليست لتقديمها على خشبة المسرح؛ ذلك لابتعادها عن الفعل الدرامى والحكمة والصراع وتحولات الأحداث، وأصبحت الفرجة فى الأونة الأخيرة من اهم عناصر العروض التى تقدم للجمهور، هذا التطور الدرامى القائم على مشاركة الجمهور ساعد على تراجع المسرح الشعري وأصبحت لغة

للخطاب والقوة والمعرفة. فقد أنتج «سرور» تجارب مثل (آه يا ليل يا قمر، ومنين أجيب ناس) بالعامية المصرية وآخر ما تبقى لنا منذ سنوات هو تجربة الشاعر فاروق جويده التي ظهرت كضوء علي المأزق الذي يعاينه المتلقي العربي من شح النصوص المسرحية الشعرية التي تحقق أفق التوقع الخاص له وتستهدفه بمناقشة قضاياها اليومية، في ظل حالة تسيد التجارب الشعرية النثرية السواد الأعظم من شعراء الوطن العربي.

واستطرد قائلا: أرى أن اختفاء المسرح الشعري هو نتيجة حتمية للقطيعه مع التراث والتي هي شرط أصيل لتحقيق الحدائة فضلا عن أن موجة وتقليعة التناصت من النصوص والأفكار السابقة لا تتسق مع فكرة الكتابة للمسرح الشعري الذي يعتمد في صنع الدراما علي الحوار المغلف بالموسيقى الإيحائية والأوزان الشعرية وهذا ما جعل الكتاب يعزفون عن تناول الأسلوب الشعري في الكتابة المسرحية بل ولجوا فيما يعينهم علي التناصت الحرفية باستخدام السرد النثري، وفي ظل الواقع الديستوي الذي نجاها لم يعد للتذوق الجمالي ضرورة، فبات صناع الأعمال المسرحية يعكسون الواقع البغيض بكافة تفصيلاته وهذا ما أدى إلي تراجع وقلة الإنتاجات المسرحية الشعرية.

وتابع: لا أعفي المؤسسات المنتجة للعروض المسرحية أو صناعها من المسئولية فغياب التخطيط للحفاظ علي الهوية العربية المتمثلة في إعادة عرض العروض التراثية أو تجارب المسرح الشعري كان سببا في الاختفاء وندرة الإنتاج. هذا فضلا عن عدم تشجيع تلك المؤسسات للشعراء علي إنتاج تجارب من المسرح الشعري وغياب المسابقات المتخصصة التي تحثهم علي ذلك.

وختم بقوله: ولأننا لا نشعر بهويتنا العربية في ظل طغيان

«خلطة شبرا»

.. زى ما تيجى!



أشرف فؤاد

لم أجد عنوانا لمقالى النقدي عن العرض المسرحي «خلطة شبرا»، إنتاج مسرح الطليعة، يلخص ويصف ذلك العرض الحالة أنسب من عنوان (زى ما تيجى!) الذى هو كان عنوانا لرباعية شعرية ثابتة للكاتب والناقد المسرحي الكبير يسرى حسان بجريدة المساء قبل قرار تحويلها إلى جريدة إلكترونية بدلا من ورقية، وقد كانت تلك الرباعية الشعرية اليومية له هي واحدة من أهم الأسباب التي كانت تدفعني للحرص على اقتناء الجريدة ومتابعتها بشكل شبه دائم، فمن خلال تلك الرباعية الشعرية الثابتة له وما يلخص فيها يوميا من خلال أربع أبيات فقط حال الحياة والبشر وحب الوطن والشهامة والجدعنة والإخلاص والانتماء والارتباط بالمكان وصفات وقيم ومواقف أخرى عديدة لا حصر لها نفتقد وجودها هذه الأيام، كان يسردها لنا في رباعيته الشعرية بشكل يومي أما أحيانا بصيغة شعرية ساخرة لافتقادنا لها وأما مادحة أحيانا أخرى على أمل رجوعها، من هنا تعلقت بأشعار هذا الرجل ووجدت فيها لسان حالي في كل مشاعري ومواقفي ومشواري في الحياة والتي كان يلخصها ببراعة لا متناهية في أبيات قصيرة، بل كنت أجمع قصاصات هذه الأشعار في مكتبتي للرجوع إليها بين الحين والآخر والتذكر والتعلم منها ومحاولة التحلي بصفاتها، فقد كانت بها رائحة الأخلاق والمروءة وكل صفات أولاد البلد التي نتمناها هذه الأيام، والتي استشفيت من خلالها صفات هذا الرجل الذي أحببته واصبح من ضمن الشخصيات القليلة التي اتخذتها قدوة في حياتي، ومن ثم علمت فيما بعد انه فنان شبراوى ابن بلد وأصيل، ومن هنا أدركت سر جاذبيته الشعرية وسر حلاوة قلمه، ومن هنا زاد حبي لأبناء شبرا أكثر وأكثر، وزاد تعلقى بهم، فلم أصادف أن وجدت فنان شبراوى واحد غير موهوب أو لا تجد فيه على الأقل بضعة صفات من تلك الصفات الأصيلية التي كان يتغزل بها يسرى حسان في رباعياته الشعرية بجريدة المساء تحت عنوان ثابت لها باسم (زى ما تيجى!)، فذاك العنوان يصلح عنوانا أيضا لمسرحية يسرى حسان الأخيرة التي كتب قصتها وأيضاً أشعارها (خلطة شبرا)، فإذا شاهدت العرض وكنت من متابعي الرباعيات الشعرية لهذا الرجل ستأكد من ذلك، فكلاهما لهما مرادف واحد ونفس الخلطة، فالشبراوية اغلبهم كانوا يعيشون حياتهم

ببساطة يوما بيوم وجنبا إلى جنب دون تمييز ديني أو حتى عرقى ودون أية حسابات أو تفكير في الغد تاركين تسيير كل أمورهم وحياتهم لله عز وجل ثقة فيه دون الخشية من أحد سواه في سبيل الحق والخير وحب الوطن، وتلك هي كانت سر الخلطة التي حولها يسرى حسان فيما بعد إلى عمل مسرحي، كما انه لجأ أيضا لفكرة تلك الرباعيات الشعرية في مسرحيته الأخيرة (خلطة شبرا) للتعبير عن حياة وصفات الشبراوية والتي تغنى بها الفنان والمطرب الواعد ماهر محمود من ألحان الموسيقار الراحل احمد الحجار فسكنت في القلوب، المسرحية تدور أحداثها في الفترة من الستينيات حتى الثمانينات في واحد من أعرق أحياء مصر وأقدمها ألا وهو «حى شبرا»، ذاك الحى الذى قام بتأسيسه محمد على باشا منذ اكثر من قرنين من الزمان، والمسرحية مأخوذة عن كتاب ليسرى حسان بنفس الاسم تناول فيه طبقة البسطاء والمهمشين بالمجتمع، واختار لهم أن يستعرض أسلوب حياتهم وأحلامهم البسيطة من خلال ذاك الحى العريق الذى هو نفسه ينتمى إليه، حى شبرا ذاك الحى الأقدم والذي يعبر عن كل ربوع مصر كنموذج، كما يضم كل الأطياف المجتمعية من فقراء



من خلال العرض للوحدة ونبد أية تعصب أو خلافات مثلما كنا بالماضي، وبالتالي ستجد تعمدتها على أن تجعل صورة مريم العذراء معلقة بيمين المقهى تتوسطها زينة رمضان وفي المقابل لها من يسار المقهى ستجد فانوس رمضان دلالة على الوحدة الوطنية التي كانت تسود حتى شبرا حتى وقتنا هذا، حتى وجدنا من ضمن ما يحكى لنا من أبطال العرض ذلك القبطى الذى اعتاد الأذان للمسلمين وبالرغم من انه كان يخطئ في بعض الأذان إلا أنه لم يجرؤ مسلم واحد حينها أن ينهره أو حتى يلومه حيث لم يكن يجمع بين المسلم والمسيحى سوى الود والمحبة والنسيج الواحد، كما تعمدت مصممة الديكور هنا أيضا أن تجعل من كلمة «الأهلى حديد» و«الزمالك مدرسة»، كلمتان تقابل كل منهما للآخر يمينا ويسارا بالمقهى كناية على ما كان يسود بينهم في ذلك الحى من تشجيع مثالى وحب متبادل لا صراعات ولا كما يقال تحفيل كما نسمع ونشاهد الآن، وحقيقة هذه أمور قد يراها البعض بسيطة إلا أنها رموز غاية في الأهمية قصدت مصممة الديكور مى كمال من ورائها إيصال رسالة العرض لجمهور الجيل الحالى بحرفية وذكاء يحسبها لهما، وعلى جانبى المقهى يمين ويسار الجمهور تجد شاشتى عرض المفترض دراميا بالمسرحية أنها شاشات لرواد المقهى لمشاهدة المباريات، وحيث أن فترة العرض تدور ما بين الستينات حتى التسعينات حيث لم تكن بعد قد ظهرت تلك الشاشات الحديثة للنور ولم تختزع بعد وكان المتداول حينها بمقاهى ذلك الزمن هى أجهزة التلفاز القديمة، لذا تعتبر هنا هذه الشاشات سقطة غفل عنها كل من المخرج ومصممة الديكور معا، ولكن بما أن استخداما في العرض لم يكن الغرض منه دراميا بمعنى أن المخرج لم يطلب من الممثلين أن ينظروا للشاشة

بالغ الأهمية في العرض المسرحى وصفا وتعليقا على الأحداث من خلال الرباعيات الغنائية التى كتبها يسرى حسان والتي كانت هى أشد ما يثير إعجاب الجمهور ودوما كان في حالة تشوق وانتظار لها ما بين مشاهد الحكى نظرا لما يمتلكه ماهر محمود من صوت قوى رنان يآثر القلوب بجودة إحساسه ولما تعبر عنه الرباعية من معانى روحانية صادقة وجميلة عن شبرا وناسها مع سحر الألحان التى جاءت متوافقة تماما مع كلمات الرباعية وما بها من حب وشجن ومعبرة أيضا عن الحالة المسرحية للعرض وكل معانى العاطفة والانتماء للمكان والزمان، والتي كانت آخر ما لحن الموسيقار والمطرب الراحل احمد الحجار، فكان ذلك العرض خير تكريما له وسط كل محبيه خاصة مع تفاجئ الجمهور بصوته وهو يشدوا بالغناء في نهاية المسرحية، غالبا في العروض التى تنتمى إلى مسرح الحالة المسرحية الواحدة من بداية العرض لنهايته تشعرك بأن كل عناصر العرض وحدة واحدة تكمل بعضها البعض ولا ينفصل احدهما عن الآخر، وهذا ما نجح محمد سليم في استحضاره إلى حد بعيد، فيكفيك أن تشاهد العرض المسرحى لتشعر بعدها أن هناك حالة روح وحب وهدف واحد جمعت كلا من المؤلف مع المخرج في جلسات عمل فنية عديدة مع باقى عناصر العرض من ممثلين وألحان وطرب، حتى الديكور الذى قامت بتصميمه مى كمال والذى جاء عبارة عن مقهى شعبية يتوسطها الجمهور وكأنه جزء منها ويجلس فيها مع أبطال العرض المسرحى لخلق حالة روحانية وتفاعل جيد مع بعضهما البعض أثناء مشاهد الحكى، وإذا دقت النظر جيدا في كل ما بالمقهى ستجد حرص مصممة الديكور على احداث التوازن بين كل الأمور التى دوما قد تثير الفتنة، ومنها أيضا تكون دعوة

اختياره لأسلوب الحكى المسرحى كطابع للعرض مع تطويره ومزجه بالتشخيص والغناء في دراما شراوية شعبية تلخص لنا حال ذاك الحى الذى يرمز لمصرنا الحبيبة في تلك الحقبة الزمنية ليخرج الجمهور من العرض المسرحى وهو في حالة من التطهير والتشبع بقيم وأخلاقيات ذاك الزمن الجميل وروحانياته والسعى إلى التغيير من الواقع الصادم الذى يحيا فيه ومحاولة استعادة وتأصيل ولو بالجزء اليسير من تلك القيم والعادات مما شاهدوها وسمعوها من هذه الملحمة الشراوية الأصيلة، ولأن مسرح الحكى يعتمد على ممثلين ذوى قدرات خاصة حتى يستطيع أن يلقى قبول المتلقى ولا يتسبب في أية لحظات ملل له، لذا كان اهتمام محمد سليم في المقام الأول هو في اختيار شخصيات المسرحية بعناية شديدة تناسب الطابع الخاص لذلك النوع من المسرح، وهو أن يكون حكاء جيد يتمتع بالقبول والمهارة في التلوين الصوتى والأدائى، فجاء اختياره موفقا لأربعة من نجوم العرض المسرحى يتوسطهم مطرب ومؤدى ناجح في نفس الوقت، فشحرننا مع كل من محمد هانى وعلاء النقيب وأحمد عبد الجواد ومحمود عبد الرازق بإنهم ليسوا اربع شخصيات فقط بل أكثر من اثني عشر شخصية في مسرحية جرائد، وذلك بسبب قدراتهم الكبيرة في التنوع بين الشخصيات المسرحية بكل تلقائية والتلوين الصوتى أيضا وابتكار كاركترات مختلفة لكل شخصية مما جعلنا لا نشعر بمحدودية عددهم، لذا فاستحق كل منهم حقيقة الثناء والإشادة على حسن تقمصهم لكل أدوارهم، وبالرغم من أن ماهر محمود ينحصر دوره في العرض في الأداء الغنائى فقط وسط فرقته الموسيقية في الجانب الأيمن من المسرح إلا أن وجوده يعد جزءا لا يتجزأ من العرض ومكملا له ولا ينفصل عنه حيث انه يقوم بدور

الموسيقار أحمد الحجار بوضع صورته محتضنا العود وهو في حالة تأثر وشجن فنى، وكانت ألوان البوستر خليط ما بين الأبيض والأسود والألوان كناية عن المقارنة المقصودة من العرض ما بين ماضى شبرا وحاضرها .

وفي النهاية، يبقى أن نلفت نظر القارئ إلى أن العرض المسرحى «خلطة شبرا» هو عرض إنتاج مسرح الطليعة وينتمى إلى مسرح الحكى، وقد تم افتتاحه في ذكرى مرور ستون عاما على تأسيس ذاك المسرح، وقد كان موضوع العرض مناسبا جدا لتلك المناسبة، حيث أن مسرح الطليعة طوال عهده منذ الستينات وهو متخصص في التجارب الطليعية الجديدة، وهو ما ينطبق على ذلك النص الذى كتبه شاعر العامية المصرى الشبراوى يسرى حسان فقط من اجل أن يؤرخ ويخلد لطبقة هامة مهمشة ومظلومة من الشعب عاشت بيننا طويلا واختار لنا هنا أن يحكى عنهم من خلال بسطاء شبرا الذين عاش وترى معهم وعلى مواقفهم وحكايتهم، حيث خصوصية المكان عن دونه من أماكن المحروسة، وحيث قوة الانتماء ومبادلة الحب وأصول الجيرة ما بين بعضهم البعض والهدوء والسكينة والوحدة الوطنية بين المسلمين والمسيحيين، في فترة زمنية من الماضى الجميل كانت الأشياء فيها ليست كالأشياء سواء على مستوى الإنسان أو الزمان أو المكان، والتجربة الجديدة هنا قائمة على فكرة الخلط ما بين الحكى والتجسيد مع الغناء دون أن ينفصل احدهما عن الآخر، وهى من وجهة نظرى تجربة ناجحة بالفعل استطاع محمد سليم أن ينال رضا الجمهور عليها، ليقدم لنا تجربة جديدة وموفقة بشباب موهوبة تدرت وأتقنت فن الحكى فشحرننا مع تلقائيتهم بأننا جزء منهم وهم جزء منا، ولم نشعر معهم بالوقت على مدار ساعة ونصف الساعة من الزمن، كما سلب الضوء على واحدة من أهم وأعرق أحياء مصر كنموذجا مستخدما العديد من الرموز والإسقاطات المسرحية للمقارنة بين الماضى والحاضر على المستوى الأخلاق والقيم وصناعة الإنسان، وساعده في ذلك كثيرا اختياره لنص مكتوب بحرفية شديدة ليس عن عمد وتعمد، فالكاتب يسرى حسان هنا لم يستخدم القلم كالمعتاد في كتابة تجربته عن شبرا ذلك الحى الذى ولد به ويعشقه على كل المستويات، بل استخدم قلبه وانتمائه وذاكرته وذكرياته وموهبته المفضلة في الاختلاط بالمهمشين وحبهم والسماح لحكاياتهم في كتابته للنص المسرحى «خلطة شبرا»، فهو دوما يعيش وسطهم مهما علا شأنه لا يفارقهم أو يتلون عليهم، بل يقترب منهم أكثر وأكثر يكتب عنهم وعن حياتهم ومعاناتهم وأحلامهم، فقط من اجلهم ومن أجل الاهتمام بهم وإلقاء الضوء عليهم وتخليدهم دون وضع أية حسابات للتجمل أو التذوق في الكلمات أو الحرص في الموضوعات أو انتظار لنتائج، فقط هو يكتب بكل حب وصدق وتلقائية لكل ما يدور على قلبه ولسانه و«زى ما تيجى!» .

تتسم بالبساطة وتعبّر عن مستوى معيشتهم كما كانت ملائمة بدقة للزمن الذى يدور الحكى عنه بالمسرحية .

جاءت الإضاءة لمحمد سليم وهو نفسه مخرج العمل هادئة وناعمة في ألوانها بحيث تعطى للعرض روح الماضى الجميل، فغلب اللون الأصفر الناعم على معظم مشاهد العرض مما كان له ابلغ الأثر في سلب أرواح الجمهور وكأنه حلم وتعايشهم مع الشخصيات وأحداث العرض المسرحى .

المادة الفيلمية المهداة من عبد الحميد السيد التى عرضت على شاشات المقهى يمينا ويسارا في توقيت وأحد جاءت موفقة ومختارة بعناية من أهم أحياء شبرا واعرقها وناسها في الماضى والحاضر ونجح عبد الحميد من خلالها في تحقيق هدف المخرج والمؤلف معا في تصدير المقارنة للمتلقى بين شبرا الأمس واليوم .

نجح احمد مجدى مصمم البوستر والدعاية إلى حد بعيد في تصميم بوستر موفق ومعبر جدا عن حالة العرض المسرحية وخصوصية شبرا وأهلها وأماكنها وأحيائها وشوارعها وما تتميز به، وظهر ذلك جليا في اهتمامه بإدراجه في البوستر صورة للمسجد والكنيسة كل منهما يقابل الآخر وحماس السلام يطفو حولهما في سماء شبرا، مع المباني ذات الطراز المعماري العريق والأثرى وبساطة الشوارع وسكانها حيث الحنطور كان وسيلة مواصلات هامة، وظهر بالبوستر محل مكتوب عليه باللغة الانجليزية كناية عن التعايش ما بين المصريين والأجانب في وئام وسلام في ذلك الحى وذاك الزمن، كما توسط البوستر صور أبطال العرض وهم جميعا مبتسمون ابتسامة عريضة توحى من خلالها بالشهامة والجدعنة والسعادة التى يضيفها أولاد شبرا على الآخرين، كما توحى بأنهم لا يعيرون للغد أي اهتمام ولا يعيرون سوى اللحظة الآنية، فكان اختيار الصور موفقا وعن عمد، وأخيرا حرص المصمم بالبوستر على تكريم الراحل

ويتحدثون عما يشاهدونه بل كان الغرض منها توثيقا للجمهور ليرى من خلالها مادة فيلمية عن شبرا امس واليوم ويلمس الفرق بينهما، ففى هذه الحالة لا تعد هنا سقطة فنية، ولكن كان من الأفضل إخراجا أن تقوم مصممة الديكور بعرض هذه المادة الفيلمية على بانوراما سينمائية في مكان مناسب بالمسرح حتى لا يقع أي من المخرج أو المصممة في هذا اللبس أو الخطأ الفنى ويظن البعض أنها جزء من المقهى، وأيضا من أجل أن تكون زاوية الرؤية واضحة وكبيرة لعين المتلقى حيث انها لم تكن كبيرة وواضحة بالشكل الكافي نتيجة لصغر حجم الشاشات، كما اهتمت مصممة الديكور بالتفاصيل الدقيقة بالمقهى التى تعبّر عن زمن الأحداث من خلال لوحة الأسعار المتعلقة على مقهى الحائط والمدون بها أسعار المشروبات بزمن الستينات وأيضا أسماء العاملين بالمقهى من الممثلين كي تعطى للمكان خصوصية شبرا، كما أن وجود مثل هذه اللوحة بكتابة وزاوية رؤية واضحة لم يكن مصادفة بل هى من وجهة نظرى بها إسقاط هام جدا أجاد كلا من المخرج ومصممة الديكور تصديره للمتلقى ببراعة وذكاء على هذه الأيام التى نحيها الآن والظروف التى يعيشها العالم اجمع وأثارها علينا وما وصلنا إليه بسببها، مما أضفى عظيم الأثر على شعور المتلقى بالتعاطف والحنين إلى ذاك الزمان والمكان وتمنى إعادة إحيائه، لذا تتجلى هنا عبقرية مصممة الديكور في هذا العرض نظرا لأنها لم تهتم بالرؤية البصرية للديكور فقط بل اهتمت أيضا بكل التفاصيل الدقيقة التى تصدر إحياء للمتلقى بروح الزمن وبخصوصية المكان بحى شبرا والتى اختار المؤلف أن يرمز لها بالمقهى الذى يجمع كل أطراف الناس البسطاء منهم والمهمشين وأصحاب الطبقة المتوسطة والديانة المختلفة، فعملت على إضافتها في تصميمها لذلك المقهى الشعبى، كما جاء تصميمها لأزياء شخصيات العرض أيضا





هشام عبد الرؤوف

الشقف مسرحية تونسية تعالج قوارب المهاجرين



القارب الاتصال عبر الموبايل بحبيبه وليد، الذي يعلمه بانتهاء علاقتهما وقراره بالزواج من امرأة !!! . يصعد نبيل إلى القارب وهو في حالة يأس، ويحاول الانتحار ويتعاون الركاب في محاولة لإنقاذه.

وهناك السوروية أم بشار تروي حكاية أخرى، فممنذ أشهر، ومنذ هاجر ابنها بشار على متن القارب نفسه الذي تركبه الآن، إلى أوروبا، لم تستلم من ابنها أي رسائل ولم تصلها عنه أخبار. إنها تركب القارب في للوصول إلى إيطاليا ولقاء ابنها هناك. لكن مجريات المسرحية ستكشف لنا أن ابنها فارق الحياة غرقاً أثناء رحلة العبور، ولم يصل أبداً إلى إيطاليا. وتهاجر زركا التونسية لأسباب أخرى، فهي تشكو من القمع في بلادها لأنها امرأة . وهي تريد السفر إلى باريس لتفتتح "بوتيك" قريباً من برج إيفل، تتمنى الحصول على الأوراق التي تجعلها مواطنة فرنسية ثم العودة للسير في شوارع بلدها الأصل تونس.

خبة رابعة

ونأتي للشباب التونسي يرم وهي المرة الرابعة التي يركب فيها قارب البحر في رحلة الهجرة إلى إيطاليا. في المرة الأولى، توقف

لم يكن من الممكن أن يظل المسرح العربي بعيداً عن مشكلة تشغل العالم حالياً خاصة في منطقتنا العربية وهي قوارب المهاجرين الذين يهربون من أفريقيا عبر شواطئها الشمالية. وحسب معلوماتي فإن أول محاولة مسرحية للتعامل مع المشكلة بدأت قبل أيام على أحد مسارح العاصمة التونسية وهي مسرحية "الشقف". وهذه المسرحية للأسف اعتمدت على قماشة جيدة لكن إصرار المخرجين على إقحام "مشاكل الشواذ" في العرض واعتبارها من أسباب الهروب اضعف العرض كثيراً.

تروي مسرحية "الشقف"، حكاية مهاجرين من شمال أفريقيا والشرق الأوسط في رحلة عبور البحر المتوسط إلى أوروبا. وتدور الأحداث على متن قارب يجمع عدداً من المهاجرين. و"الشقف" كلمة تطلق باللهجة التونسية على قارب الصيد الصغير.

تدور الأحداث على متن قارب يجمع ثمانية من المهاجرين من الرجال جاءوا من بلاد تفرقها الحواجز (تونس ولبنان وسوريا وبنين) وتقسّمها الحروب، يتوحد هؤلاء اللاجئون غير الشرعيين على متن القارب. يجدون أنفسهم متشابهين بتلك المأساة الإنسانية العميقة والرعب العميق في نفوسهم. ولكن، وحينما تضرب العاصفة قاربهم الصغير، يبدأون بالتناحر. يتحدون بعضهم بعضاً، ويدافعون عن بقائهم على قيد

رحيل مفاجئ

تأخرت بداية عرض المسرحية نحو عام بعد أن انتهى من إخراجها المخرج المسرحي التونسي عز الدين قنون وهو أيضاً مؤلف المسرحية وحال رحيله المفاجئ دون بدء العرض في موعده المقرر. وبالاعتماد على رؤيته الإخراجية. تعاون المخرج اللبناني المقيم في كندا مجدي بومطر والمخرجة التونسية سيرين قنون ليخرج العرض مشوهاً إلى الحياة . يعتقد أنهما من أضافا موضوع الشواذ إلى النص حيث لم يكن قنون معروفاً بتبنى هذه الموضوعات في عروضه.

والديكور في المسرحية عبارة عن قارب مطاطي يحتل منتصف مساحة الفضاء المسرحي، تصعد إليه الشخصيات في بداية المسرحية، لتدور القصة داخل هذا الفضاء المصمم ليستوعب كامل أحداث المسرحية. وتتكفل أحداث المسرحية برواية حكاية كل منهم، ماضيه، أسباب هجرته، وأحلامه المعلقة.

ويتم إقحام شخصية الشاب الشاذ التونسي نبيل في المسرحية منذ البداية، الذي يحاول حتى آخر لحظة قبل الصعود في

قماشة جيدة ومعالجة ضعيفة



مات المخرج فعبث خليفته في النص

من بين شخصيات الرحلة، الأم التي تحمل رضيعها معها، تحاول حمايته من كل ما يحصل على القارب، ووصوله إلى البر بأمان. لكن حين تروي حكايتها نكتشف أن ابنها هو حصيلة عملية اغتصاب تعرضت لها على يد مسلحين، كان اغتصابها نوعاً من التعذيب الذي تعرضت له، وها هي تحمل رضيعها إلى البر الأوروبي لتؤمن له حياة أفضل.

ومن دولة بنين شخصية جي، الذي تتهمه أم الرضيع بأنه شارك في الماضي باغتصابها. كان جي طفلاً حين تعرضت منطقتها في بلاده للاعتداء والنهب والاعتصاب، وقادته ظروف الحرب والنزاع المسلح في بلاده إلى أن يتحول محارباً بلا رحمة منذ الصغر.

ويعتمد الأسلوب الإخراجي على التناوب بين المشاهد الجماعية، التي تتخذ أغلبها طابعاً حركياً، والحوارات الفردية التي تؤديها الشخصيات. وعبر روي كل شخصية حكايتها، تتنوع الموضوعات التي تتطرق لها المسرحية، من الأحداث السياسية: حرب لبنان، الحرب السورية، الصراع المسلح في بعض الدول الأفريقية، وكذلك حال المواطنة وغياب العدالة والمساواة.

في الثلث الأخير من المسرحية، يكتشف ركاب القارب أن منسوب مياه البحر يرتفع ليغرقهم، وأن عليهم التخلص من أحدهم للتخفيف من حمولة القارب، تدور بينهم صراعات على اختيار الضحية. هناك نبيل الذي لم يكن راغباً في الحياة بعد خسارة علاقته العاطفية، وجي من بنين الذي يحمل سلاحاً ولا بد من التخلص منه. وهناك القبطان - اللص، قائد القارب والأكثر سناً من بين أفراد المجموعة، الذي يقول: "تذكروا أنني لا أموت، لقد ابتلعتني البحر أكثر من مرة وأعادني حياً في رحلتي السابقة". وحين تعلم أم بشار من القبطان - اللص أن ابنها مات غرقاً في البحر، تطلب من الركاب أن يضحوا بها لأنها لم تعد تحتل الحياة بعد فراق ابنها. وفي اللحظات الأخيرة، في ذروة الأزمة، تصل سفن إنقاذ المهاجرين الإيطالية، وتشرع في نقل المسافرين عبر الطائرات وقوارب الإنقاذ.



طلبات الهجرة لأكثر من دولة أجنبية بلا جدوى. ويقود ياسمين اليأس إلى أن تحرق بصماتها بالمكاواة، ومن ثم تدعي أنها سورية، فلا تتوقف عن تكرار الحكاية التي تبنتها كسورية: "والدي مات في دمشق، وأمي ماتت في حلب، وأخوتي فارقوا الحياة على إثر قذيفة".

صاحب القارب

ولا يخرج صاحب القارب عن القاعدة فهو يعاني من كوابيس يسترجع فيها وجوه المهاجرين الذين ماتوا غرقاً في رحلات قاربه، يسمع نداءاتهم واستغاثاتهم، ويتذكر نظراتهم الأخيرة الشاحصة إلى السماء في لحظات الغرق والموت. من أجل المال يخفي على أم بشار أن ابنها مات غرقاً في رحلة هجرة القارب الذي قاده بنفسه، وما زال إلى الآن يتذكر كيف أمسك بشار بعنقه ورقبته طالباً المساعدة قبل الموت.

محرك القارب في عرض البحر، وقرر الركاب العودة إلى تونس للحفاظ على حياتهم. في المرة الثانية، وقبل الوصول بمسافة قصيرة إلى إيطاليا، قبضت شرطة الهجرة على القارب ومن فيه، وقادتهم إلى مأوى للاجئين. يصف بيرم المعاملة في مأوى اللاجئين والأيام التي أمضاها هناك، ثم يكتشف أن مصيره العودة إلى تونس.

وهناك الشاب بيروم الذي يهاجر هرباً من والوعود الكاذبة والأمال التي لم تتحقق مع ثورة عام ٢٠١١ في تونس، وينتقد الاغتيالات السياسية التي عاشتها تونس عام ٢٠١٣. ويركز بيرم على الوضع السياسي والاقتصادي في بلاده، على فقدان الأمل وانعدام فرص العمل، وصعوبة العيش في نظام فاسد. ونأتى إلى ياسمين اللبنانية تصطدم أيضاً في طموحاتها مع الواقع الاجتماعي والثقافي من حولها، إنها تحلم باحتراف الرقص، تعارضها العائلة.. وحاولت تحقق حلمها بتقدم

بكري عبد الحميد

وعالمه المسرحي



عبد الغني داود



هنا يلعب الإضاءة دورا بالغ الأهمية في الخروج والدخول من وإلى المشاهد المختلفة دون الالتزام بتقاليد الكتابة المسرحية التقليدية كعمل أدبي، ويشير إلى لغة الكاتب المسرحية بأنها أقرب إلى العامية وهو في ذلك يشبه كثيرا عددا من كتاب المسرح في جيله الذي يتسم معرفته بلغة خشبة المسرح بعد تخليها عن الكثير من الصفات الأدبية وعن البناء الخارجي للنص، ويلتقط (الناقد) التجديدات التي طرأت على نصوص هذا الجيل في مسرحيته مستعرضا تاريخ بني هلال بالإضافة إلى (غراب اليمن) الذي يبشر رجال الهلالية بالشؤم من (خلقة البنات) حتى يصبحوا من الأموات في نظر ديان وهو يطارد (سعدى) بنت الزناتي خليفة سلطان تونس بعد أن غزاها الهلالية مجسدا ذلك الشؤم بالإضاءة البؤرية لبحر حب سعدى (المرعى) الهلالي السجين في سجن تونس وكراهيتها لدياب الزغبى ليضع سعدى أمام جرمها الذي ارتكبه من خيانة ولوالدها السلطان وهكذا تنتقل الأحداث إلى زمان ومكان مغايرين دون حاجة أي كتل ديكور مع ثبات صورة شاهد القبور والشجرة العجفاء بينما يواصل (دياب) مطاردة (سعدى) ويستحثه (غراب اليمن) أن يستولي عليها ليصبح سلطانا، ولا يستطيع أحد إغاثة سعدى- لا فرسان الهلالية الذين أصبحوا أمواتا ليسرد تاريخ هؤلاء الأبطال منذ ميلادهم، ولا يبقى للهلالية إلا (الجازية)

التي تقاوم - بلا جدوى- سطوة دياب- الذي لا يهتم بنصيحة أبيه أو غيره- فقد أصبح لا يخشى أحدا ويشير (المؤلف) إلى إجادة الكاتب (بكري عبد الحميد) لاختياره شخصية (غراب اليمن) و أن المؤلف هنا اهتم بتشابه ضياع الهلالية بسبب صراعاتهم وقبول الآخر بالعيش على أرضهم- وهو مغزى

وهي معالجات لحدث واحد في ثلاثة أعمال منفصلة برؤى مختلفة، فتظنها منفصلة ويغير في كل معالجة طبيعة الشخصيات وطرق تعاملها مع الطرف الأخر مع تطورات الواقع حوله- فيبدأ بنص «الهلالي» عام ٢٠٠٧ الذي يعيد تجسيد الجذب الذي أصاب فيقرر (أبو زيد) مع أبناء أخته (يحيى ومرعى ويونس) الخروج لريادة الطريق إلى تونس الخضراء وفي عام ٢٠٠٧ يقدم نصا بعنوان (الهلالي) وفيه يبتكر شخصية (غراب اليمن) علي أحداث السيرة الهلالية عندما يحل الجذب بنجد وينحسر الكلأ ينجو في جو شكله الكاتب براءة يسيطر عليه شواهد القبور وأشجار جرداء وينحصر الكلام فيتوجه فارسهم (أبو زيد) إلى الغرب بصحبة (يحيى ومريم ويونس) أبناء للسلطان حسن، ويعود أبو زيد وحده تاركا الثلاثي في سجون تونس ويصحبه (دياب بن غانم) الذي ينتمي إلى أحد فروعها الزغابة ويتوقف (المؤلف) عند شعور (دياب) بأنه لا ينتمي إلى هذه القبيلة وشعوره بالظلم بعدم الاعتراف به كفارس ذي شأن وبأس شديد، وأنه طامع في السلطة، ويقسم بأنه قد اضر الكراهية لبني هلال، ويشير (الناقد) أي أن الكاتب (بكري) لا يلتزم في صياغته بالفصول والمشاهد المسرحية في سلسلة تراتب، وفقا لتطور الأحداث وهو الحبكة، الدرامية وإنما يقوم باستهلاك المشاهد من بعضها عبر الزمان والمكان في غير تراتب سردي منتظم.. إذ أن هذه التقنية في الكتابة تعطية حرية واسعة في تخطي المكان والزمان كما تعطية الفرصة في استخدام تقنية المونتاج السينمائي في نزول الحدث دون اكتماله في مشهد معين والذهاب إلى حدث آخر في مكان وزمان آخر مختلفين- ثم العودة مرة أخرى للحدث السابق الذي لم يستكمل ومن

صدر عن المهرجان المسرحي الدولي شباب الجنوب كتاب (بكري عبد الحميد)، وعالمه المسرحي وكم سعدنا كثيرا بكتاب المسرح الذين أثروا الإبداع المسرحي من خارج القاهرة، وهم كثيرون على مدى أجيال كثيرة ممن عاشوا خارج القاهرة مثل الشاعر الكبير (محمد عفيفي مطر) الذي عاش لفترة طويلة في كفر الشيخ، وكذا الشاعر الكاتب المسرحي (درويش الأسبوطي) الذي ما زال يعيش في أسيوط، والراجلين (فتحي فضل) من المحلة، و(فؤاد حجازي) من المتصورة، وكذا الذين ما زالوا يعيشون وتستمتع بإبداعاتهم مثل (أشرف عتريس) و(محمود سيد عمر) من المنيا، وكثيرين غيرهم حاولت الإحاطة بأعمالهم في كتاب أو مبدعون خارج القاهرة، أو كتاب المسرح في الأقاليم، وما زال الجنوب والشمال يقدمون لنا مبدعين مهمين في عساكر المسرح وها نحن نلتقي بمبدع من أبناء الجنوب هو الكاتب.. بل والممثل (بكري عبد الحميد) (الذي استطاع أن يجمع ما بين التمثيل والكتابة)، واستطاع ناقدنا المتميز (أحمد هاشم) أن يقدم هذه الموهبة التي تندفق بالعباء، كواحد من أبناء جيل يقدم المسرح بشكل حدائي محتفظ بأصالته. فيتناول أولى من مسرحياته، «دم السواقي» مستلهما شخصيات شعبية محفورة في الوجدان الشعبي مثل (شفيقة) متولي، حسن، نعيمة، بهية، حسين، ياسين، ويبتكر من الحاضر ثنائي آخر هما (نور/صبح)، ويتابع قصة كل واحد من الثنائي وهي قصص معروفة في (المواويل الشعبية والمآسي التي أحاطت بهم بسبب الحب والتقاليد البالية والتراتب الاجتماعي والصراع الطبقي، ويسقط الكاتب مثل هذه القصص على العصر الحاضر والواقع الآني وأن أسباب اغتيال الواقع الآني، وأن أسباب اغتيال الحب لا زالت قائمة مما حدث للثنائي الجديد (صبح ونور) حيث تتدخل شخصيات جديدة للتعلق على ما حدث ويتبادلون الحوار مع (صبح ونور)، وبهذا الأسلوب يستدعون وعلى رأسهم شخصية (أبو الكلام) ليروي قصص العشاق السابقين الذين دارت حولهم المواويل، ويرى المؤلف أن (الكاتب) في هذا النص (كاتب ملتزم- يدرك قيمة الكلمة وقيمة المسرح، وأنه يقدر حرصه على الكتابة المسرحية بشكل مغاير، وأن نسخته المسرحي له دور في إيقاظ وعي متلقية ما وتحريضه للخروج عن صمته)

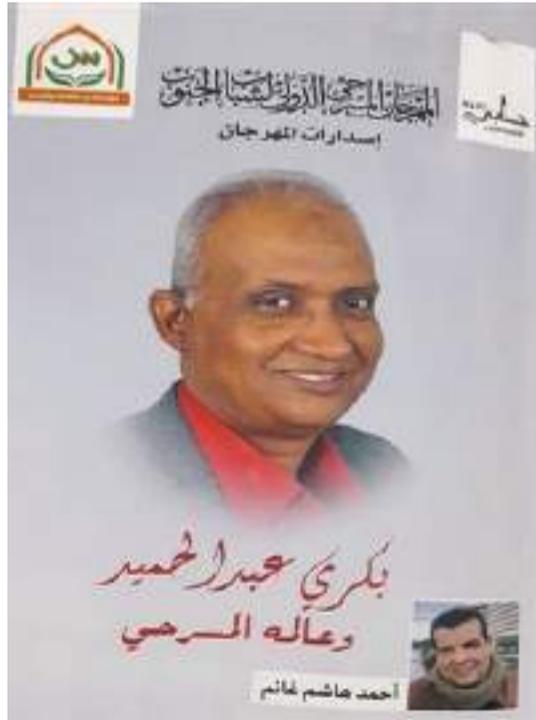
وينتقل المؤلف إلى النص التالي وعنوانه (سلاطين الهلايل وتجربة مختلفة) وهم ثلاثي الهلالي، تغريبه بنت الزناتي، أبواب تونس) مستوحيا إياها من ملحمة (السيرة الهلالية).

لأنهما أيضا عملين سينما تبيين كبيرين قبل أن يكونا عملين روائيين، وهو في هذه التجربة الأخيرة كان أكبر جرأة لأنه يتناول هنا- عبر تقنية شديدة الخصوصية حول الشخص والأمكنة والتقنية لرواية لأن كاتب الرواية يركن إلى الصعب في وسط الصحراء الغربية، وعلى مساحة زمنية عريضة، واستدعاء للحظة ماضوية بشخصها وحدثها لإعادة تشخيصها أمام من يستمعون إلى الحكى عن طريق (العودة إلى الماضي)، حيث دارت الأحداث أيام الاحتلال البريطاني لمصر، وتتمحور الأحداث على مجموعة من المهتمشين وأحداث متكررة، وصبية يقومون على رعي الأغنام، ويشير إلى عبقرية، الروائي (أشرف الخمايسي) في القدرة على نسخ مجموعة من الأحداث البسيطة، حول احتراق منزل (سعدون)، ومحاولات استخراج جثة الطفل الميت من عين الماء، وحكاية (غنيمه)، و.....) ذا المائة عام ورحلته مع الراهب، وسلوك المستعمر، وأن من يدخل إلى عالم هذه الرواية ويتعرف على تفاصيلها الفنية والبنائية لا يستطيع أن يتخلص من الشعور، بالاشتقاق على من يقترب منها، وتوانيه الجرأة أو الحماسة لتحويلها إلى نص مسرحي- فهي تشكل شركا أملس لكل مقرب منها حتى وإن توافرت له حسن النوايا- إذ كيف يتعامل مع مثل ذلك العمل المكتمل، وماذا يمكن أن يضيف لنا العالم المكتمل، لكن (بكري عبد الحميد) حدد ثورة أن ينقل النص من الوسيط الروائي إلى الوسيط المسرحي.. محددًا دوره بتواضع وذكاء ومحددًا مسؤوليته في إطار الدور الذي قام به وأعلنه- فهو يضع في السطور الأولى شخصيات المسرحية في الفضاء المسرحي دفعة واحدة، وتوزيع محسوب في غير ارتجال ولتكتشف تلك الشخصيات في الفضاء المسرحي دون ارتجال أمام المسرح لتظل دائما أمام المنفرج ليتجاوز بذلك تعدد الأمكنة والمشاهد بشكل كمي وكيفي، وتوفر له حرية الالتجاء إلى أكثر من ممثل ليجسد الشخصية ومراحلها العمرية، ويستخدم بعض التقنيات السينمائية على مستوى الصورة وعلى مستويات أخرى، وتوظيف الإضاءة مثل تقديم مشهد مكثف للنص المسرحي كامل كتمهيد للأحداث، ويرى الناقد أن المؤلف سبق في هذا الكثيرين، وكذا اللجوء إلى تعدد الأصوات (اليوليفونية) على الأحداث الكثيرة التي يستدعيها.. مع اعتماده على التقنية المسرحية التقليدية في غرضه للحدث، وجعل النص مجموعة من المشاهد السينمائية تنقسم إلى مجموعة من اللقطات مختلفة الأمكنة والأزمنة- إذا لعبت الإضاءة دورا رئيسيا في هذه التقنية، وكذا يعتمد تقنيات الدراما الإذاعية في تنشيط خيال المتلقي، وإلى التوليف (أي المونتاج في كثير من تفاصيل النص ويتعدد (التقطيع) بين تلك المشاهد ذهابا وإيابا مع كثرة الشخصيات وتعدد الأمكنة والأزمنة أصبح نصا مسرحيا متميزا.

والكتاب في النهاية جهد متميز للبحث عن الأصيل والصادق في أدبنا المسرحي القادم من أقصى الجنوب الذي لم ينل حقه الطبيعي في الوجود للمشاركة المتميزة في حياتنا المسرحية التي تعاني في كل الظروف.. وتحتاج إلى من يأخذ بيدها.

لهم من ملاحقة الناس الذين يعبدون (إتون) إله إخناتون، وما ارتكبه من إرهاب كما حدث في البر الغربي بالأقصى عام ١٩٩٦ عن قتلهم للسباح، ويشكو أبناء الشعب من ظلمهم، وتحدث المواجهة الأولى بين إخناتون وكهنة آمون، وتتدخل (أي) والدة إخناتون الصالحة على الكهنة لكنه لا يخشى أحدا قدر ما يخشى على الشعب، وإلا سوف يعيش في بلد تأكله الفتنة وتمزقه الضغائن، ويتوقف الكاتب أمام مهارة المؤلف في الصنعة المسرحية وقدرته على كيفية الترتيب بمشاهدة المتأزمة دراميا بشكل سلس ما ومتسلسل، خاضع للقانون الأرسطي (الضرورة والاحتمال) حين ترفض الأم الخروج من القصر مع إخناتون، وأنه فيلجأ الكاتب إلى حيلة كاشفة لمكونون طرفي الصراع (الكاهن الأكبر ومع كهنه آمون من جانب، والفرعون إخناتون من جانب آخر .. حين يكشف الكهنة عن هدفهم وهو السيطرة على الناس والاستحواذ على الذهب والفضة تراكم في المعبد من جديد- إلى أن يموت الملك إخناتون ويعود العرش إلى معبد آمون (رب الأرباب لكن فكرة الـ X إخناتون تعيش عند الشعب الذي تصنع من أجله كل الأشياء وتظل رؤية المؤلف واضحة ومؤكدة طوال الوقت في أن اطراف الصراع على السلطة الدينية والمدنية تتصارع فيما بينها على السلطة وإحكام السيطرة ويظن الشعب مرازحا تحت نير الظلم، وهو الذي يدفع ثمن الصراع بين الأطراف المختلفة- دون أن يجني ثمار الانتصار أي طرف) كما يقول المؤلف.

وفي هذا الفصل (٤) منذ هذا الكتاب يتناول المؤلف تجربة بكري عبد الحميد في (الإعداد المسرحي) حيث أعد رواية رد منافي (الرب) التي كتبها الروائي (أشرف الخمايسي) عام ٢٠١٨- بعد أن قدم المؤلف إعدادين من قبل لروايتي (شيء من الخوف) ٢٠٠٩، و (دعاء الكروان) ٢٠١٥- ويقرر (المؤلف) (إذن فهو يتناول في كتابه هذا رواية «د منا في الرب» والمسرحية السينمائية)، ويقدم دفاعا عن فكرة (الإعداد المسرحي) بحجة ضعف النصوص المسرحية لذا فهو يرى أن إعداد بكري عبد الحميد لهذه النصوص الثلاثة هو (أنه استطاع أن يضع يده ببساطة على ما عتالة من جرأة يُحسد عليها عندما تناول (شيء من الخوف) و (دعاء الكروان)



سياسي واضح، ويؤكد (الناقد) مقولته بالإشارة إلى عودة المؤلف إلى نفس الموضوع مرة أخرى عام ٢٠١٧ في طرحه للقضية الوطنية ليكتب في عام ٢٠١٩ تحت عنوان «أبواب تونس»، فالقضية ما تزال قائمة في معالجة ثالثة التي تختلف عن المعالجة الأولى المسماة (الهلائي) > وينتقل الكاتب إلى المعالجة الثانية لسلطين الهلايل بنصه تغريمه بنت الزناقي لتحاس (سعدى) نفسها ..وجنايتها فتستنجد بالهلايل فلا يستطيعون نجلتها بعد أن أصبحوا خارج الزمن، وخسروا كل شيء، ويرى الناقد أن هذا النص قد جاء كندير للمجتمع من خطر إنتشار تلك النماذج الخائفة المتخاذلة- باللجوء إلى تجسيد نموذج دياب الذي ينتهك كل هذه القيم النبيلة.

نأتي إلى المعالجة الثالثة للهلايل - بعنوان «أبواب تونس»، والتي كتبها المؤلف بين ديسمبر ٢٠١٩ و فبراير ٢٠٢٠- أي بعد عامين- وفي هذا الجزء يشكل الكاتب فضائه المسرحي من صحراء قاحلة، وفي العمق أحد أسوار تونس وتقف (سعدى) في مقدمة المسرح ويشير (الناقد) أن علينا الانتباه إلى تلك الصياغة البصرية الدالة، كذا انعكاس حمدا الواقع لهذا العربي وفي شخصية (سعدى) كارثة الهزيمة، والتي ترفض أن تكون النهاية التسليم لدياب، ويلاحظ الناقد عدم ظهور، دياب في النصف الأول من المشهد- لتظهر (خضرة) أم أبو زيد لتحاول أن تحمي سعدى من دياب- ليتحول دورها إلى الزعامة العربية، ورغم تهافت الهلالية إلا أن (المؤلف) على المستوى الدرامي يجد حلا عبقريا (إذ أنه رغم الحالة العربية المتزدية تلك يستدعي صوت صرخات نساء الهلايل في حالة المخاض الموحى بالولادة بجبل جديد يكون قد استوعب التجربة القاسية مجتمعيا بنوعي ما حدث للأجيال السابقة، ومحدرا (الزغابي) دياب- وسيغا علينا بالأمل القادم)>

وينتقل الناقد إلى الجزء الثالث من كتابة وعنوانه (استلهام للتاريخ) الذي يتناول فيه نص «نصب تذكاري» الذي كتبه عام ٢٠٠٩، ليتعد المؤلف قليلا عن التراث الشعبي ليخوض في عمق التاريخ المصري القديم في (مسرحيته) (نصب تذكاري) ويبدأها (لاخناتون) قبل أن يتولى العرش وأفكاره الدينية والسياسية التي تدور حول مملكة أبيه المريض، وغضبه من شرطة كهنة آمون، وحب الناس للملك، وأنه لا بد أن يتغير آمون ليفقد كهنة آمون سطوة، ويتساءل الناقد (بكري عبد الحميد) كيف حاول بكري عبد الحميد طرحه لهذه القضية وهي التخلص من عبادة آمون، واستبداله بأتون، حيث يؤجل إخناتون الصراع بينه وبين كهنة آمون- إلى يأتي يوم تنصيبه ملكا فيسمع للشعب لأول مرة بحضور حفل تنصيبه، وبذلك أخذ زمام المبادرة في صراعه معهم، ويرى (المؤلف) أن بكري عبد الحميد يمتلك مهارة الكتابة المسرحية الدرامية حيث عرف كيف يدير صراع مسرحيته ليجذب انتباه المتلقي حين كشف الوجه الآخر للكهنة الذين يتفرغون لنيل القرابين والهدايا، ويتصدى له (الكاهن الأكبر) بعد أن أفصح كل من طرفي الصراع، عن أصول اللعبة، ويربط ذلك بما حدث في منتصف القرن العشرين حين حصل (السادات) على بعض الشرعية وما تبناه من الانفتاح الاقتصادي والسوق الحر وإطلاقه للتيار الديني لكنها قتلته - بعد أن انتشرت (الجماعات) فيقيم علاقة بين الواقع المعاش والراهن الآتي، ويكتف النص على ممارسات بعض رجال الديني والتابعين

مقهى إسترا ..

ومسرح الفنان

حققت هذه التجربة نجاحا ملحوظا في تلك الفترة، خاصة في التقنية المسرحية، فقد كانت الفترة اللاحقة لهزيمة يونيو (١٩٦٧) فترة انكسار شديد على المستوى السياسي والاجتماعي ومن ثم الثقافي، ومن هنا ظهرت محاولات لإعادة الوعي الثقافي للخروج من مأزق الهزيمة والبحث عن خطط بديلة للمستقبل، ومن هذا الشتات ظهرت جماعات ثقافية وفكرية استمت بطابع الجماعة في الأداء، وفي المسرح بدأ التفكير في العودة إلى الأشكال المسرحية الأقرب إلى التماس من الجمهور مثل مسرح الشارع، ومسرح الجرن، ومسرح المقهى وقد اتسمت تجربة «مسرح الفنان» بمقهى «استرا» إلى مرحلتين:

المرحلة الأولى اجتذبت عدد كبير من الفنانين، فكان الملحن محمد نوح والفنان الراحل أحمد الشابوري يشدان من أزر المواهب الجديدة حيث كان نوح بعد أ، ينتهي من أدائه في مسرحية «مد.. مدد شدي حيلك يا بلد» تأليف الشاعر إبراهيم رضوان يأتي إل المقهى ليستمع إلى المواهب الجديدة ويشجعها ثم يردد ألقانه على رواد المقهى، وكان من بينهم الصحفي محمد نجيب وفنان الكاريكاتير الراحل رجا الذي كان يدخل في مباريات الشطرنج مع المحامي سعد العمروسي، وكان الكاتب الراحل عبد الوهاب مطاوع يسجل جلسات المقهى في موضوعاته الصحفية بجريدة «الأهرام».

أما فن القافية والمونولوج فقد وجد أرضا خصبة وحضورا جماهيريا داخل المقهى خاصة مع الطريقة الممتعة التي كان يقدم بها سلطان الفار فقراته الأسبوعية التي كانت عادة - في منتصف السهرة قبل الاستراحة وتناول الشاي، كما كان لإلقاء فن الواو الصعيدي والبحيري مكان في تلك الأمسيات الرائعة، ثم تجئ الفقرة المخصصة للشاعر عبدالرحمن الأبنودي بأدائه الفريد الذي يحمل نكهة شعبية خاصة وبما تتضمنه قائده من موضوعات تهتم بقضايا الناس وتصورها في جمل شعرية صادقة، وكانت هذه الفقرة من أكثر الفقرات جماهيرية حيث كان يمتلئ المقهى بالرواد.

أما المرحلة الثانية فتحول النشاط الثقافي في المقهى إلى ما يشبه مسرح المنوعات حيث كان يشرف عليه في تلك المرحلة د. صلاح الراوي والفنان عادل درويش، وكان الشاعر الراحل نجيب سرور يجئ إلى أمسيات «استرا» ليلقي بعض أشعاره ومقاطع من مسرحياته الشهرية مثل «منين أجيب ناس» و«ياسين وبهية» وغيرها.

وكان عبد الرحمن عرنوس في تلك الفترة قد انتقل نشاطه الفني إلى مقهى «بلودوان» بالعباسية، إلا أنه على حد



آخر الإصدارات من الأعمال الشعرية والروائية والفكرية والتي تعقد لها الندوات والأمسيات، فيتحول المقهى إلى صالون ثقافي يجمع بين تيارات مختلفة فكريا وثقافيا واجتماعيا يجمعها حب الثقافة والإطلاع واحترام الآخر حتى وإن اتسعت رقعة الخلاف الفكري والسياسي.

ويؤكد عرنوس أن دعوته لإقامة مثل هذا النشاط الثقافي ما بين مقاهي «بلودان واسترا وعلي بابا» قوبلت بالانتقاد من قبل البعض والاستهجان من البعض الآخر، فيقول في شهادة عن التجربة نشرت في جريدة «مسرحنا» في (١٦) يونيو (٢٠٠٨): «وكنتم صاحب فكرة هذا النشاط في المقاهي الذي تحمل في سبيل تحقيق تلك الفكرة الكثير من جهلاء المسرح الحاقدين والمستنقدين عشاق الهجوم على محاولات التجديد والبحث عن أماكن جديدة للتنفيس عما بداخلهم، وعما بداخل بعض المواهب التي تحاول البحث عن متنفس يزيح التراكم المعرفي عن محاولات البحث عن أماكن جديدة للعروض».

ولم يكن يدري الحاقدون من جهلاء المسرح عن أخبار مقاهي العروض في باريس مثل مقهى الأبيدول في عاصمة النور، ومقهى لاماما في أمريكا، وتجارب خارج بروداوي، والمسرح الحر في أمريكا.. التي كان يشجعها عشاق المسرح هناك. كان هؤلاء المستنقدون يعتبرون من يخرج عن خط المسرح التقليدي القائم خروجا عن التقاليد البالية، كما يعتبرون من يدعون إلى التغيير أنه أصيب بالجنون».

ودفاع عرنوس عن تجربته المهمة ليس من فراغ فقد



❖ عيد عبدالحليم

عالم خاص من الفن والثقافة أضاء ليالي مقهى «استرا» في منتصف الستينيات من القرن العشرين، امتزجت فيه روح الشعر بالغناء والموسيقى والمسرح وفن الحكى والواو والزجل وفن القافية والنكت والإنشاد الديني وغيرها من الفنون التلقائية التي كانت تأتي وليدة اللحظة ومعبرة عن روح فنية وأدبية وثابة، استمر نشاطها الأكثر من عشر سنوات شارك في إثراء هذه التجربة عدد كبير من الفنانين أمثال عبدالرحمن عرنوس ولفنانين يونس شلبي ومحمد نوح وأحمد الشابوري وسامح الصريطي ويوسف عيد وحسن السبكي وإبراهيم رضوان والشاعر الراحل عصام عبد الله ولطفي لبيب ومحمود الجندي بالإضافة إلى الماكبير «ميشو» الذي كان يجلس على المقهى يوميا ليحكي النوادر الخاصة والذكريات التي عاصرها مع كبار نجوم السينما المصرية والعربية.

بالإضافة إلى الفقرة التي كان يقدمها الشاعر عبدالرحمن الابنودي بإلقائه المتميز ولكنته الصعيدية ومن أشهر الشخصيات التي شجعت على استمرار الأمسيات الثقافية شخصية «محمود حجازي» وهو أحد محبي الثقافة وقد ورث فيلا عن أهله بشارع منصور في تقاطع شارع مجلس الشعب، وقد هدمت الآن - وكان الرجل - على حد تعبير عبدالرحمن عرنوس - يغدق على جوعي القراءة والثقافة من أبناء المحافظات الذي كانوا يحضرون أمسية الخميس فتارة يأخذهم يقبلون في مكتبته الضخمة التي وضعها في مبنى صغير في حديقة فيلته، يدعى السلامك ليطلع من يريد على أمهات الكتب فيها، ثم يذهب معهم في اليوم التالي إلى مكتبة «خربوش» التراثية في شارع بورسعيد ويشترى لغير القادرين ما اختاره من كتب لم يقدر أن يدفع ثمنها، وبشرط أن يجهزوا منها ما يفيد الأمسية في سهرة الخميس التالي، وهكذا كان الحال وهج ثقافي عند البعض، وترفيه لفنانين يعودون بعد سهراتهم أو أعمالهم المسائية».

وهذه الحالة التي يشير إليها عرنوس هي نموذج واضح على العلاقات الإنسانية التي كانت تسود بين رواد المقهى في ذلك الزمن الجميل، حيث النقاشات الدائمة حول



تعبيره فوجئ بمقال في مجلة «الكواكب» للمرحوم حسين عثمان بتاريخ (١٩٧٧/١/١٨) تحت عنوان «الصالون الثقافي للفنان» كتب يقول فيه: «يتحدث الوسط الفني عن تصرف غريب يجري في مقهى يقع في ميدان التحرير، وهذا المقهى يقيم مساء كل خميس عرضا لمجموعات التمثيل، ومن بين فقرات هذا المقهى مطرب قديم يغني أغاني لا تمت للفن بصلة، فضلا عن أنها تدخل تحت قائمة الأغاني التي تخدشا لذوق العام أو الآداب العامة فإنه يغني أغنية مطلعها كل الحمام اثنين اثنين.. ويمعني الحياء من تكلمة الأغنية، وقد كان أول ما خطر لي أن أبحث عن الفنان عبد الرحمن عرنوس الذي ابتكر فكرة العروض المسرحية في المقاهي، وتحويل المقاهي إلى أندية ثقافية لنشر الوعي المسرحي والتذوق الفني بين الجمهور، واختار لفكرته اسم «الصالون الثقافي لمسرح الفنان» وتحمس الكثيرون لهذه الفكرة النابعة من قلب صادق يخفق بحب الفن فلما ظهر هذا المطرب القديم ليغني كلاما لا يعبر عن علاقة المقهى بالفن بحثت عن عرنوس فكتشفت أنه ترك المقهى بعدما خرج عن الهدف الذي كان يستهدفه عبدالرحمن عرنوس وانتقل على مكان جديد في ميدان العباسية هو كافتيريا بلودان وأصبحت ندواته الفنية التي يعقدها كل أسبوع تؤمها شخصيات بارزة في الشعر والأدب والفن والمجتمع.. ولا يكتفي بالعروض الفنية بل يخصص مكانا لعرض أعمال الفنانين التشكيليين.

وقد عاد عرنوس إلى «استرا» ليستعيد نشاطه الفني مرة أخرى فغلب على هذه المرحلة الاهتمام بالمسرح كجزء من برنامج الأمسية وفقرة من فقراتها التي زادت عن المرحلة الأولى، فكانت هناك فقرة عن الفن التشكيلي كان يقدمها د. سمير سعد الدين - أستاذ التصوير - وكانت هذه الفقرة تحت عنوان «عيون الكاميرا» يتحدث فيها عن التراث المعماري المصري بما يتضمنه من آثار إسلامية كالمساجد والتكايا والمشربيات.



افتتاحيات

مسرحيات شكسبير (٢٠١)



بمتطلبات نظام المسرح التذكاري الذي جرى علي المشاركين فيه بشكل ثابت، بسبب الميل إلى النظر إلى الإدراك علي أنه إدراك فردي وليس إدراكا اجتماعيا، وهو الأمر الذي أدى بنا إلى تخيل عمل البنيات الجماعية المعقدة في إطار آلي. والنظام الذي وصفته تريبل كان يهدف إلى السماح بالمطالب التذكارية الهائلة المفروضة علي ممثلي مسرح شكسبير حتى تكون قابلة للتتبع. وقد كان هدف دراستها هو شرح الكيفية التي تناول بها الممثلون في عصر شكسبير أدوارهم، ولاسيما أن هذا

عبد الغني داود، وأهديها ثانيا لكل المهتمين بفن المسرح باعتباره فنا إدراكيا. وأهديها ثالثا لكل المهتمين بالعلاقة بين المسرح ومنهج التحليل الفينومينولوجي (الذي يستخدمه المؤلف كأداة لتحليل ظاهرة الأداء المسرحي). وأخص بالذكر في هذا الشأن الجهد الذي قام به الأستاذ عبد الناصر حنفي في كتابه المهم « تأملات في فينومينولوجيا المسرح».

في عام ٢٠٠٥ جادلت ايفيلين تريبل بأن فهمنا لنظام لعب الأدوار في المسرح قد تشوه، ولاسيما فيما يتعلق



تأليف: جيمس هاملتون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

مقدمة الترجمة

أقدم هذه الترجمة لكل المهتمين بالعلاقة بين المسرح والفلسفة، ولاسيما علاقة المسرح باعتباره فن أداء مستقل عن النص الدرامي الذي ينتمي إلى الأدب. وهي الفكرة التي عكف مؤلف هذا المقال «جيمس هاملتون» علي توضيح كافة جوانبها في كتابه «فن المسرح The Art of Theater» والذي صدر عن Blackwell Publishing ٢٠٠٩. وقد سبق أن قدمت مسرحنا بعضا من فصول هذا الكتاب في أعدادها السابقة. لعل أبرزها الفصل العاشر الذي يحمل عنوان «الفهم التفسيري للعروض المسرحية» والذي ناقش خلاله المؤلف أربعة عناصر أساسية هي «شروط نجاح التفسير»، و«تجنب نظريات معنى العمل الفني»، «التفسير والمغزى»، و«تفسير المؤدين».

وقد أبدى أستاذاي وصديقي الكاتب المسرحي والناقد الكبير عبد الغني داود بعض ملاحظات مهمة حول هذه المقالة - التي أشرت إليها - وتتلخص هذه الملاحظات في أن الأفكار التي عرضتها تلك المقالة مبهمة وغير مفهومة. وقد وعدته بأن أقوم بمراجعة ترجمة هذه المقالة .. وقلت بذلك بالفعل، ولكنني لم أجدها مستغلقة علي القارئ المتخصص في المسرح. ولعل الأمر الذي جعل أستاذاي يرى أنها مبهمة، ربما يرجع في جانب منه إلى أن الفهم التفسيري للعروض المسرحية مرحلة متقدمة تسبقها مرحلة الفهم الأساسي للأداء المسرحي وماهيته وآلياته وما يفعله المؤدون وما يراه المتفرجون. وهي أسئلة حاول المؤلف الإجابة عليها في الفصول التي سبقت الفصل العاشر المشار إليه سابقا. ولذلك فان لصديقي الأستاذ عبد الغني كل العذر لأنه لم يطالع الفصول السابقة حتى يستجلي الغموض الذي صادفه.

ولكنني عثرت بمحض الصدفة علي المقال الذي أقدم له الترجمة التالية. وهو يتضمن نفس الفكرة التي سبق أن طرحها المؤلف في كتابه المشار ليه آنفا، مع بعض التطوير للفكرة باستخدام افتتاحيات مسرحيات شكسبير كنموذج تطبيقي للكيفية التي يفهم بها المتفرج العرض المسرحي فهما عميقا. وأهديها أولا إلى أستاذاي وصديقي

وسيلة للترفيه. وهذه مسألة مؤكدة، لأنه لا يوجد تعارض من حيث المبدأ بين أداء ينقل الأفكار وأداء ترفيهي. والنتيجة الأخرى - والتي كانت منتشرة في دراسات شكسبير - وهي أن أغلب الدراسات استندت إلى افتراض أنه، عندما توجد صعوبات علمية في النصوص المسرحية، فإن هذا نوع من الأخطاء فضلا عن أنه جزء لا يتجزأ من الفن الدرامي في المسرحية. ولكن السمات الجمالية لأغلب المسرحيات، عندما تعتبر عروضاً مسرحية فضلاً عن أنها عروض لما هو موجود في النص، فإنها تختلف نوعاً ما. وأحد هذه الفروق في مقالنا الحالي هو أننا نحتاج إلى تحليل كيف تبدأ المسرحية.

وتساعدنا هذه الحقيقة في توضيح كل من نوعي التحليل الفلسفي الذي أتمنى لكم أن تشرعوا فيه عند الانخراط في هذا المقال وكذلك طموحي فيه. وكما أوضح دارين هيك وآخرون، فإن تحديد موعد الانتهاء من العمل الفني هو سؤال وجودي حول هوية العمل الفني، لأننا عندما نطرح السؤال عما يعنيه الانتهاء من العمل الفني وتحديد الآثار المترتبة علي هذه الحالة، فإننا نبدأ بافتراض أن هناك بعض الأعمال الفنية المكتملة في متناولنا. ثم يقول:

بالنظر إلى أن العمل قد انتهى (كما في الفرضية السابقة)، فإذا عاد الفنان إليه الآن وقام بإجراء تغييرات عليه، فإنه يمكننا أن نقول أحد أشياء ثلاثة (١) لم ينتهي العمل في المقام الأول، وبالتالي ستكون النتيجة هي نفس العمل، ولكنه تغير فقط، (٢) أن العمل انتهى، ولكن الفنان قادر علي تجاوز ذلك من خلال تغييره، وبالتالي فإن النتيجة ستكون نفس العمل مرة أخرى، وتغير فقط، (٣) انتهى العمل بالفعل ولم يستطع الفنان تجاوز هذا، وبالتالي ستكون النتيجة عملاً جديداً، أي عمل يمكن تمييزه عددياً عن العمل السابق، وفي كثير من الحالات سوف يحل محله.

وبالمقارنة، السؤال عما يحدث عندما يبدأ العرض المسرحي هو سؤال معرفي (إبستمولوجي)، وهو سؤال عن الكيفية التي يفهم بها المتفرجون ما يدور في لحظات افتتاح العرض وعن كيفية إرشادهم بما يشاهدونه في تلك اللحظات إلى توقع الحدث التالي، علي الأقل في العرض المسرحي السردية. وهذان هما السؤالان اللذان يتناولهما هذا المقال. فافتتاحيات المسرحيات تتضمن آليات التوجيه والانتباه. وتحليل آليات الانتباه واستغلالها بالتالي له أهمية كبرى في فهمنا لكيفية توصيل المتفرجين إلى فهم العرض المسرحي.

البلاغة والحدث الدرامي:

استرشدت معظم دراسات التحكم في الانتباه والتي أجريت حول ما يتعلق بالترفيه المسرحي عند شكسبير باهتمامات بلاغية. وهذا الأمر مناسب بشكل عام، ولاسيما في ممارسة العروض الشكسبيرية. وملامح عموماً للأسباب التي استشهدنا بها. فالعروض ليس مجرد تصوير



الحبكات بها فتحات في أعلاها إذ يُفترض أنه كانت معلقة علي الحائط.

وتؤكد بريبل علي أنه:

علي الرغم من أن الحبكات غالباً ما كانت ناقصة بشكل جنوني (...). وهذه هي النتيجة الحتمية بأنها ليست معنية بحل مشكلات المتخصصين لمدة أربعمئة عام بالتالي ولكن لمساعدة فرقة المسرح الإليزابيثي لتقديم المسرحية ... فالحبكة معدة كخريطة ثنائية الأبعاد لكي يتم زرعها في فضاء خشبة المسرح ثلاثي الأبعاد ولكي تستخدم بالتزامن مع الأجزاء. ولأن المؤديين ليس لديهم النص بالكامل، فقد سمحت لهم هذه الوثيقة أن يروا المسرحية ويعدها، وأن يفهموا إيقاع المشاهد.

وكما يجب أن يكون واضحاً الآن، فإن إطار هذا المقال هو مسرح شكسبير الذي يُفهم باعتبار أنه يتكون من عروض مسرحية، فضلاً عن نصوص مسرحية يتم أدائها. وبالطبع من البديهي أن تكون العديد من النصوص المسرحية - بما فيها نصوص شكسبير - مفيدة في توجيه العروض، وأنها استخدمت لهذا الغرض. وهذا يصدق أيضاً علي النصوص المسرحية الأخرى التي لم تستخدم بهذه الطريقة. ولا يشرح أي من هاتين الحقيقتين الإضافيتين المتمثلتين في أن معظم تحليلات مسرحيات شكسبير قد جرت وكأنه عروضها كانت مجرد مصادفة. وكانت نتيجة هذه التحليلات، من بين أمور أخرى، أن ركز المتخصصون علي معاني الكلمات فضلاً عن الأفعال. والنتيجة الأخرى هي أن المتخصصين والنقاد قد افتراضوا أنه عندما كانت تُعرض المسرحيات كانت تنتمي إلى المذهب الطبيعي. والنتيجة الثالثة هي أنهم افتراضوا أن العروض الشكسبيرية، عندما تحدث في أي وقت، فإنها كانت تهدف أساساً إلى توصيل الأفكار فضلاً عن أنها

الجانب من أدوارهم هو الأكثر بروزاً نظراً للحقائق التي مفادها أن كل ممثل كان لا بد أن يكون له سبعين دوراً فردياً تحت إمرته، وأن خمسين دوراً منها أو نحوها قد تم تعلمها حديثاً، حيث لا يوجد ممثل لديه النص الكامل للمسرحية، إذ كان هناك عدد قليل من التدريبات (كما نعرفها اليوم) وكان أغلبها إما أداء العرض في الليلة الأولى، أو أجزاء من المسرحية لا يمكن معرفتها وحدها.

ولن أسهب في فكرة تريبيل الرئيسية، وهي تحديداً، أن استخدام البيئة المادية هو طريقة لتفريغ المهام الذهنية. ورغم ذلك، سوف أعتمد علي بعض أدلتها لتأكيد التركيز علي النقاط التي تؤكد أن مسرحيات شكسبير، مثل مسرحيات منافسيه، قد أعدت في المقام الأول للترفيه، وأن هذه المسرحيات استخدمت تقنيات متنوعة لجعل ذلك ممكناً.

تبدأ تريبيل تطويرها لنظام العرض بلفت النظر إلى عدة أدوات، وصيغ، وممارسات للمسرح الحديث المبكر من أجل إظهار كيف أنها تشكل عناصر البنية الإدراكية في التقييم والتحديد، والتي تتيح أيضاً مستوى مذهلاً للإنجاز. وتتضمن هذه العناصر دار المسرح والحبكات وأدوار الممثلين والبنيات اللفظية للمسرحيات، ونظام التدريب والممارسات التنظيمية للفرق. وقد عثرنا علي مثال لذلك في مناقشة تريبيل لحبكات المسرحيات.

هذه هي وثائق دار العرض ... التي تنشئ الصنعة الإدراكية

الأساسية في المسرح الحديث المبكر. وتحتوي هذه النصوص علي وصف للمشاهد الواحد تلو الآخر، والمداخل، وأحياناً المخارج الأدوات الضرورية، والشخصيات، والإشارة إلى الصوت والموسيقى. وبعض

يمكن فهم الاستراتيجيات البلاغية المتاحة لشكسبير وكتاب المسرح الآخرين باعتبارها صيغ أدبية وباعتبارها جزء من الترفيه القابل للتحليل بتأملها باعتبارها أحداثاً. ففي الحالة الأولى، فإنها تلح القراء والمستمعين من خلال ربطها بقدرات الفهم اللفظي. وفي الحالة الثانية، تلح علي المستمعين والمشاهدين لربطها بقدرات فهم الأحداث ومساراتها. وقد استخدم شكسبير، بوجه خاص ما يسميه بينابو «خيوط الحدث strands of action» ؛ وأن فهمها وكيفية عملها هما مفتاح فهم الفرجة. وخطب الحدث كما يقول بينابو هو:

التسلسل المسرحي للحدث في مقابل التقسيم النصي، مثل التقسيم إلى مشاهد. وأحياناً تتطابق خيوط الافتتاحية مع تقسيم المشهد ولكن ليس دائماً. فرمما تقدم في تتابع، كما في مسرحية «الليلة الثانية عشرة» أو كما في حالة «ماكبث» و«هاملت»، فرمما يتم تأجيل الخط بتقديم خط آخر وتطويره أكثر عندما يتم تناوله مرة أخرى.

وتضم الخطوط عادة نفس جوهر الشخصيات وتشارك غالباً في نفس الروابط الضعيفة، أو نقاط الاتصال، مثل الإشارة إلى شخصية أو حدث. ويتضمن الخيط الحدث الذي يقوم من خلاله الكاتب المسرحي بتقديم مادة توضيحية تكشف المسرحية ككل، والتي يجب أن تظل معلقة أو بدون حل. وأعني بها أن الخيط يتضمن الحدث الذي يتم تقديمه ثم يتأجل. ولا يكتمل التسلسل الافتتاحي للمسرحية حتى تتضح الخيوط المعلقة ويتطور الحدث بشكل مستق.

وهنا توجد حركتان. الأولى، أن استخدام شكسبير لخيوط الحدث كان الوسيلة التي سعى من خلالها إلى المشاركة وجذب اهتمام المتفرج. والثانية أن استخدام شكسبير لخيوط حدث متعددة لم يكن وسيلة لجذب الاهتمام فقط، بل كان أيضاً لتأجيل وإثراء القصص المقدمة.

والمثال علي هذا يوجد في افتتاحية مسرحية «ماكبث» حيث يمر المتفرج بشكل متتابع من مشهد الساحرات في الصحراء إلى ساحة المعركة حيث يقدم القائد الجريح وصفا لشجاعة ماكبث كمحارب، ثم يعود ثانية إلى الساحرات. يشكل الكاتب المسرحي هذه الأحداث حتى يتمكن المتفرج، الذي يعايش الحدث وهو يتجلى أمامه، من تجميع الأحداث معا في الوقت المناسب لإدراك منطق المسرحية، ثم يكون نموذجاً داخلياً يمكن تقويمه بشكل تراكمي علي الرغم من أنه لم يستطع أن يفهم النموذج في الافتتاحية.

• نشرت هذه المقالة ضمن مجموعة إصدارات مجموعة تايور وفرانيس وهبي مؤسسة نشر دولية تعمل علي نشر الكتب والدراسات المتخصصة في جميع مجالات المعرفة.



هاملت، مع أنه يبدأ أغلب عروض المسرحية. وها هو السبب: انه ليس السطر الأول الذي يسمعه المتفرج في عرض أشبه بالكلام في الحلم الذي يرقى إلى إعادة سرد القصة نفسها تماما، علي الأقل فيما يتعلق بالعلاقات الأسرية في القصة. افتتاحيات مسرحيات شكسبير وكلام المسرحيات الشبيه بكلام الأحلام، بالمقارنة إلى بدايات نصوص شكسبير، مماثلة بشكل حاسم وترشد المشاهدين لبناء نفس التتابعات التالية، لكي يعيد سرد نفس القصة تقريبا في مناقشته للعرض. ولذلك، مهما كانت الافتتاحية، فمن غير المرجح أن تتكون من بداية لفظية مشتركة.

لقد قدم شكسبير وكتاب المسرح الآخرين عددا من النصوص المعيارية في البلاغة التي استغرق معظمها وقتا لا بأس به لتفسير هذه الأدوات البلاغية مثل الديباجة - وهي الخطوط أو الكلمات التي تجعل المتفرجين ينخرطون في السرد التالي. وبالمقارنة، يقترح جويل بينابو التالي:

رما يمكن مقارنة الافتتاحية الشكسبيرية بما يمكن تمييزه بوضوح بأنه التمهيد الموسيقي في الأوبرا، المقدمة التي تشير إلى الأفكار التي توضع في الحركات التالية. والمتفرج، بالطبع، يظل غير واع بالعملية التي يحدث من خلالها الانغماس، ولكن بالنسبة للكاتب المسرحي الذي يبني الافتتاحية، والناقد الذي يحللها، فإن فكرة الافتتاحية هذه مفيدة لأنها تضم عددا من الاستراتيجيات لجذب الاستجابة وتوجيهها إلى المكان الذي يتكشف فيه الفعل - استراتيجيات تضمنت تمييز أشكال مثل التمهيد والحوار المؤطر والمقدمة الاستهلاكية.

وها هنا أحد المواضع التي تتجلى فيها حقيقة أننا نفكر في التأثيرات الجمالية للعروض المسرحية بدلا من الأعمال الأدبية التي نقبل علي شراءها.

الأحداث وخيوط الحدث الدرامي

قدم بينابو اسهاما مؤثرا في هذه المناقشة ملاحظة أنه

للنصوص المسرحية وليست تمثيلا لما يكمن خفيا في النصوص المسرحية.

وفي حالة ممارسة الأداء الشكسبيرى خصوصا، فإن استخدام البنات البلاغية لفهم تلك الممارسات مضمون بحقيقتين تاريخيتين: حقيقة أن شكسبير كان في منافسة مع أنواع من الترفيه الشعبي الأخرى وسعى إلى إيجاد وسيلة لجذب المشاهدين والمحافظة عليهم ؛ وحقيقة نشره لنصين بلاغيين وقراءتهما وفهمهما علي نطاق واسع واتبعه شعراء آخرون ومتحدثون خلال القرن الذي أُلّف فيه أغلب مسرحياته. توحى هاتان الحقيقتان أن استخدام التصنيفات البلاغية لفهم ما كان يفعله هو أمر مفيد، ولكنهما لا يؤكدان ذلك يقنا بالطبع.

ورغم ذلك هناك شيء واضح. وهو أن الصيغ التي استخدمها كتاب المسرح المعاصرين لشكسبير أصبحت هي الصيغ البلاغية المعيارية التي تُدرس في المدارس. وعلي الرغم من أن أغلب مشاهديه لم يكونوا من المتعلمين، فقد كانت المسرحيات مألوفة لمشاهديها عندما لم تكن مفهومة لأنها نادرا ما كانت متاحة بشكل واع. وربما كانت الاستخدامات البلاغية في العروض المسرحية جزء من توقعات المشاهد في المسرح الإليزابيثي حتى لو لم يكونوا معتادين علي مصطلحات مثل «الديباجة proimion»، أو «الافتتاحية prologue»، أو «تأطير الحوار framing dialogue»، أو «المقدمة الاستهلاكية induction». إذ يمكن أن تكون هذه المصطلحات هي جزء من وعيهم بعالمهم مثل الصيغ التي يستخدمها العديد من صناع السينما في هوليوود في عالمنا اليوم. فمعظمنا لا يعرف «ما هو التأطير المتغير variable framing»، علي الأقل عندما لا نستطيع تقديم تفسير له (حتى لو سمعنا عنه).

ما هي الافتتاحية

تأمل السطر الأول في مسرحية «هاملت» («من هناك؟»). لا يجب أن نعتبر هذا السطر هو افتتاحية



أمين عطا الله

خمسون عاماً من المسرح المجهول في طنطا (٢)

عروض الأعلام الأوائل في بدايات القرن العشرين

في نهاية مقالتنا السابقة توقف حديثنا عند عروض فرقة إسكندر فرح في طنطا عام ١٩٠٤، ولاحظنا أن أغلب العروض كانت بطولة المطرب الممثل «سلامة حجازي»، ولم نستكمل الحديث لأن الفرقة انفصلت إلى فرقتين في عام ١٩٠٥: الأولى فرقة إسكندر فرح، والأخرى فرقة الشيخ سلامة حجازي. وفرقة إسكندر لم تأت إلى طنطا بعد ذلك بسبب توقفها. أما فرقة الشيخ سلامة فقد واصلت مسيرتها وتألقت، وزارت طنطا في أول نشاطها عام ١٩٠٤، وأخبرتنا بذلك جريدة «مصر» في مارس، وحددت أسماء من يقوم ببيع التذاكر، وأماكن بيعها في طنطا، قائلة: «سيمثل الشيخ سلامة حجازي في مدينة طنطا يوم الثلاثاء المقبل الموافق ٤ إبريل رواية «صلاح الدين الأيوبي». وتباع التذاكر في محل الخواجات فيليب وتوفيق قدسي بشارع البورصة بطنطا، ومن يد ملتزم الليلة «سليمان الحداد»، فنحن الأدباء على اقتناء تذاكر تلك الليلة».



سيد علي إسماعيل

للمسرح في فرنسا على نفقة الخديوي عباس حلمي الثاني، وعندما عاد من فرنسا أحدث ضجة مسرحية كبيرة، جعلت اسمه الأول مسرحياً في مصر، واشتهرت فرقته بتمثيل ثلاثية مسرحية هي «لويس الحادي عشر، وعطيل، وأوديب الملك». وكنت أظن - كما ظن أغلب أهالي طنطا وقتذاك - أن هذا النجم الكبير والشهير لا يمكن أن يترك العاصمة ويعرض مسرحياته في طنطا!! ولكن خاب ظني وظن الجميع! فقد وجدت خبراً منشوراً في جريدة مصر في سبتمبر ١٩١٢، عنوانه «جوق جورج أبيض»، جاء فيه الآتي:

«حضر إلى مدينة طنطا الممثل المصري المشهور جورج أبيض بناء على دعوة جمعية احتفالات الأعياد المختلطة لتمثيل بعض رواياته، فمثل أولاً رواية «لويس الحادي عشر»، ثم رواية «عطيل»، ثم رواية «أوديب الملك». وقد حضرنا تمثيل هذه الروايات، ونحن نظن أننا نشاهد شيئاً عادياً ولكننا لما حضرنا هذه الروايات التي مثلت في طنطا سرنا مما رأيناه من براعة جورج أبيض وجوقه الجديد، ولم نصدق أننا حضرنا تمثيلاً لأن الممثلين كانوا يظهرون كأنهم أبناء العصور ورجال الحوادث التي يمثلونها ذلك في

جريدة المؤيد. وفي يناير ١٩١٢ نشرت جريدة «مصر» خبراً مهماً عن أحد عروض الفرقة في طنطا، وتمثلت أهميته في ذكر اسم التياترو المصري باسمه الجديد المرتبط بالمجلس البلدي، وأيضاً ذكر الخبر ولأول مرة أسعار التذاكر، ناهيك عن تنوع أماكن بيعها. ولأهمية هذه المعلومات، سأذكر الخبر بنصه:

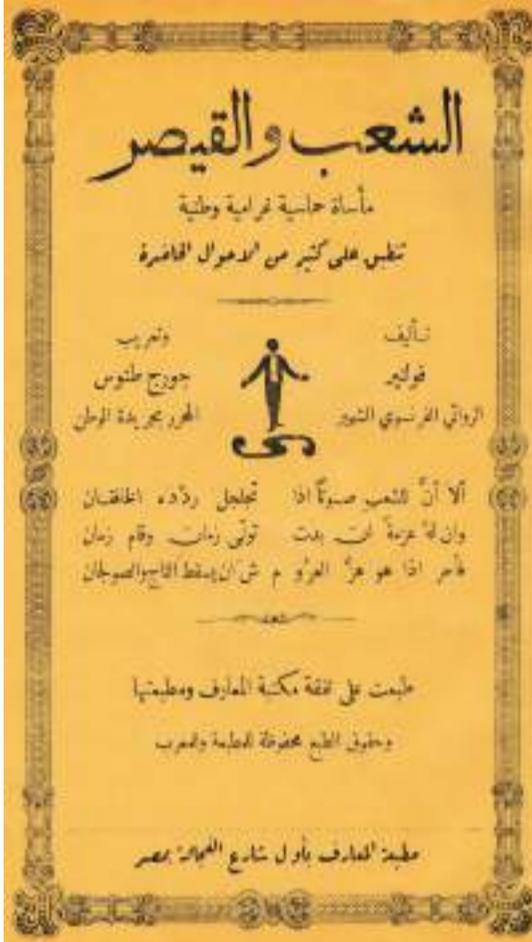
«تقيم جمعية الاحتفالات والأعياد المختلطة بطنطا ليلة تمثيلية في تياترو حديقة المجلس البلدي في طنطا مساء الثلاثاء ٣٠ يناير الجاري، فتمثل رواية من أبداع الروايات يقوم بها جوق حضرة المطرب المبدع الشيخ سلامة حجازي، ويكون لحضرته الدور المهم فيها. أما تذاكر الدخول فتمن تذكرة الدرجة الأولى خمسون قرشاً، والدرجة الثانية ثلاثون والثالثة عشرون قرشاً. والتذاكر تباع في الكلوب الخديوي، ومحل جناكليس بشارع البورصة، ومحل الخواجا ريجاكارا ممبولو الداخني تجاه المديرية، وعلى باب المنتزه بطنطا».

جورج أبيض

في عام ١٩١٢ ظهر بقوة «جورج أبيض» بوصفه أول دارس

وبعد شهر واحد، أخبرتنا جريدة «المؤيد» بأن جمعية محفل الاتحاد بمدينة طنطا، أقامت حفلة خيرية لصالح الفقراء والمعوزين. وأقامت هذا الاحتفال في شادر أنطون إبراهيم، ومثل فيه الشيخ سلامة حجازي بفرقته مسرحية «السيد»! وهذه معلومة مهمة توضح لنا أن أماكن العروض المسرحية في طنطا، كانت إما أماكن فضاء أمام الكوبري الخشب في الجهة البحرية، أو مسارح متنقلة، أو شوادير! ولكن هذا الأمر لم يستمر طويلاً! ففي العام التالي ١٩٠٦، أصبح لطنطا مسرح لائق بها عُرف باسم «التياترو المصري» ومكانه بجوار مبنى مديرية طنطا، الذي سيصبح فيما بعد مسرح البلدية!! هذه المعلومة نشرتها جريدة «مصر» في مايو ١٩٠٦، قائلة: «يمثل جوق حضرة الشيخ سلامة حجازي المطرب الشهير مساء الأحد ١٣ الجاري رواية «تسبا» الشهيرة في دار التياترو المصري بجوار المديرية بطنطا. وتباع تذاكر الدخول بمحل الخواجات فيليب وتوفيق قدسي بشارع البورصة في طنطا، فنحن الجمهور للإقبال على ابتاعها».

وفي نوفمبر عام ١٩١٠ مثلت فرقة الشيخ سلامة مسرحية «شهداء الغرام» في التياترو المصري بطنطا، كما ذكرت



غلاف الشعب والقيصر



سليمان الحداد

واصلت الجريدة إعلانها عن هذا الحدث الكبير في طنطا، فأضافت معلومات جديدة عن الفرقة، قائلة بعد يومين من كلامها السابق: «بدأت في الأعوام الأخيرة نهضة تمثيلية كبرى ظاهرة للعيان. ولو أنصف الناس لعرفوا أن البادئين بها هم حضرات الأفاضل الأدباء أعضاء مجتمع التمثيل العصري الشهير الذي طبق ذكره آفاق القطر المصري، لما



غلاف مسرحية تسباً

وجيزة من عام ١٩٠٥!!

هذه الفرقة ظهرت شهرتها في إبريل بإعلان من جريدة «الوطن» جاء فيه تحت عنوان «الشعب والقيصر» رواية غرامية حماسية وطنية ستمثل لأول مرة في ٤ مايو سنة ١٩٠٥ في تياترو عبد العزيز بمعرفة مجتمع التمثيل العصري الشهير». وظلت جريدة «الوطن» تنشر إعلانات وأخبار هذه المسرحية، وهذه الفرقة طوال شهر كامل، حيث إن مُعرب المسرحية «جورج طنوس» هو أحد محرري الجريدة! والجدير بالذكر أن المسرحية من تأليف فولتير.

وصلت أصداء الفرقة ومسرحيتها إلى أعيان طنطا، فطلبوا استحضار الفرقة وعرض المسرحية في طنطا، هذا ما أخبرتنا به جريدة «الوطن» في منتصف مايو ١٩٠٥، قائلة: «طلب كثيرون من سرة طنطا إلى مجتمع التمثيل العصري الشهير تمثيل رواية «الشعب والقيصر»، التي وضعها حضرة الشاعر الناثر جورج طنوس في بندرهم لتشوقهم الزائد إلى مشاهدة تمثيل هذا المجتمع، الذي طبق ذكره آفاق القطر المصري، فلبى الطلب وعزم أعضاؤه على تقديم هذه الرواية الحسنة في تياترو طنطا مساء يوم السبت المقبل الموافق ٢٠ الجاري. وسيتمولى حضرة الممثل المعروف والأديب الفاضل «سليمان حداد» إدارة هذه الليلة وبيع تذاكرها في طنطا».

الحركات والسكنات، أو الملابس أو الموت أو الحياة. وهي مقدره هائلة، وقوة غريبة لحضرة جورج أبيض ورجاله، الذين يشاركونه في التمثيل تستحق كل إعجاب وتعظيم. ويكفي أن نعرف الأمة أن سمو خديونا المعظم حفظه الله عن عناية خاصة بحضرة جورج أبيض وعضده مهاله. ففي ذلك أسطح برهان على كفاءته، بل ونبوغه في فن التمثيل. وقد أعجب جميع من شاهدوا تمثيله المتقن إعجاباً عظيماً، وكرروا الدعاء بحفظ ذات سمو خديونا المعظم الذي شمل شريف عواطفه هذا الممثل البار، كما أنهم شكروا صاحب السعادة المفضل محب باشا مدير الغربية الذي تفضل وقبل رئاسة شرف جمعية الأعياد والاحتفالات المختلطة بطنطا، التي دعت جورج أبيض لتمثيل رواياته، ثم أن سعاده أوجد مسرحاً في وسط منتزه البلدية يليق لمثل جورج أبيض وجوقه المعظم».

تألق جورج أبيض لم يدم طويلاً، لأسباب كثيرة من أهمها أنه ترك تمثيل الكلاسيكيات بالفصحى، واتجه إلى التمثيل الكوميدي بالعامية، ففقد جزءاً كبيراً من جمهوره! وفي هذا الوقت أصيب الشيخ سلامة حجازي بمرض «الفالج» أي الشلل، فتأثرت فرقته سلباً، فابتعد عنها الجمهور بعض الشيء! لذلك اتحد الشيخ سلامة مع جورج أبيض وكونا سوياً فرقة مشتركة تحت اسم «جوق أبيض وحجازي»، وبدأ هذا الاتحاد يتألق فنياً ومسرحياً في القاهرة، ولكن في بعض الفترات كان يقبل أي عروض في الأقاليم، حتى ولو كانت عروضاً مسرحية ضمن فقرات للسيرك تُقام داخل سينما في طنطا!!

هذه التفاصيل أخبرتنا بها جريدة «الأفكار» في فبراير ١٩١٥، قائلة تحت عنوان «خمسة سباع حقيقية في مدينة طنطا»: «مساء الخميس ليلة الجمعة ١٨ فبراير سنة ١٩١٥ في التاسعة مساء تقام حفلة كبرى في سينما الباتيناك بطنطا. ومن ضمن بروجرام الألعاب التي تُعرض في هذه الحفلة خمسة سباع حقيقية، تقدم على المسرح ألعاباً تدهش العقول. ويمثل جوق أبيض وحجازي رواية «صلاح الدين الأيوبي» ويقوم بأهم أدوارها زعيم فن التمثيل العربي الشيخ سلامة حجازي وجورج أفندي أبيض، فنحت الجمهور على الإقبال عليها».

وفي عام ١٩١٦، وبعد أن أطلق على التياترو المصري بطنطا اسم «تياترو المجلس البلدي»، وجدنا جوق أبيض وحجازي يمثل عليه في يناير مسرحية «مي وهوراس»، وفي يونية مسرحية «مدام سان جين»، كما أخبرتنا جريدة المقطم.

الشعب والقيصر

في عام ١٩٠٥ ظهرت فرقة مسرحية باسم «مجتمع التمثيل العصري»، من الصعب أن نعدّها فرقة هواة، لأن رئيسها «سليمان الحداد» وهو أحد أعلام المسرح العربي المحترفين في القرن التاسع عشر! كما أن مؤلفها الرئيسي هو «جورج طنوس» أحد أعلام الشوام في مجال الأدب والمسرح المقيمين في مصر! ورغم ذلك نستطيع أن نقول عن هذه الفرقة إنها فرقة مسرحية قوية بأعلامها، والتي ظهرت واختفت في فترة



الخدوي عباس حلمي الثاني



جورج أبيض

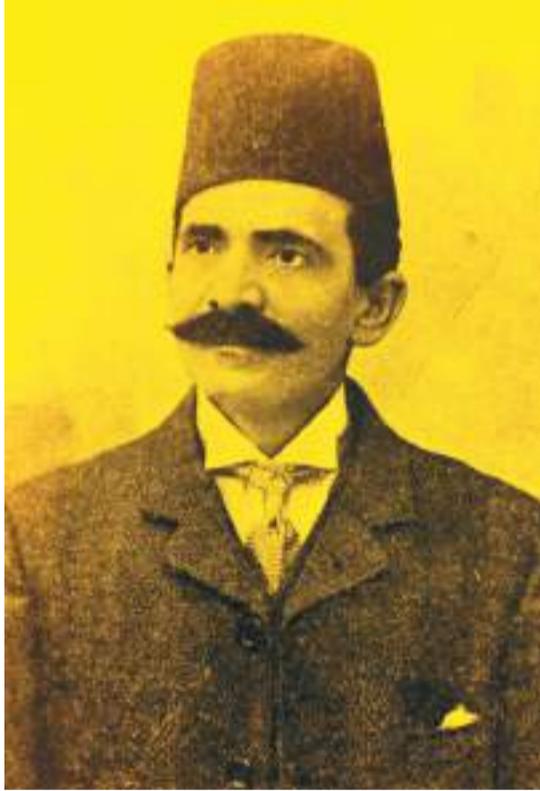
الدوريات المحفوظة في دار الكتب المصرية!! ولعل باحث آخر ينجح في الوصول إلى هذه الأعداد، أو أية أعداد من صحيفة أخرى نعرف منها أصداء هذا العرض في طنطا عام ١٩٠٥.

إخوان عطا الله

بداية الظهور المسرحي لإخوان عطا الله - سليم وأمين - كان في عام ١٨٩٤ من خلال الحديث عن فرقتهم المسرحية المعروفة باسم «جمعية الابتهاج الأدبي». وفي عام ١٨٩٨ وجدناهما ضمن ممثلي فرقة سليمان القرداحي، وفي عام ١٩٠٥ انضما إلى فرقة إسكندر فرح، وفي عام ١٩٠٧ وجدناهما ضمن فرقة الشيخ سلامة حجازي. وفي عام ١٩٠٩ كوّن سليم وأمين عطا الله فرقة مسرحية جديدة باسم «جوق التمثيل العصري»، لاقت نجاحاً كبيراً؛ بوصفها فرقة جوّالة، عرضت مسرحياتها في أقاليم مصر.

في هذه الفترة عرضت الفرقة مجموعة من العروض في طنطا، منها: مسرحية «الرجل الجهنمي» أو «السر الهائل» كما أخرجتنا جريدة الأخبار في أبريل ١٩٠٩، ومسرحية «الشقاء في الحب» وخصص دخل الليلة لتعليم طفل يتيم، كما أخرجتنا جريدة «البلاغ» في ديسمبر ١٩١٠، ومسرحية «دموع البائسة» كما أخرجتنا جريدة «مصر» في سبتمبر ١٩١٣. وآخر عرض مسرحي وجدناه في الفترة التاريخية المحدد، أخرجتنا به جريدة «البصير» في إبريل ١٩٢٦، قائلة تحت عنوان «جوق الأستاذين سليم وأمين عطا الله»:

«حضر إلى القطر المصري هذا الجوق بعد سياحته الطويلة في سوريا وفلسطين وسيبدأ بتقديم رواياته العصرية الاجتماعية بمدينة المنصورة وطنطا ابتداء من ٨ أبريل سنة ١٩٢٦ ومن ثم يعود إلينا لتمثيل رواياته المذكورة، فنحث الجمهور لحضور روايات هذا الجوق الذي نال الاستحسان العظيم من أهالي سوريا وفلسطين، وخصوصاً الذين يعرفونه في القطر المصري».



سلامة حجازي

جورج طنوس». وقبل العرض بيوم نشرت الجريدة خبرها الأخير قائلة: «نذكر الطنطاويين برواية «الشعب والقيصر» التي سيمثلها غداً حضرات الأفاضل الأدباء أعضاء مجتمع التمثيل العصري الشهير في التياترو المصري بجوار المديرية، ففي شهرة حضرة واضعها الفاضل جورج طنوس، وشهرة الرواية، وشهرة المجتمع ما يغني عن التقرير والثناء».

وكم كنت أتمنى أن أنقل لك عزيزي القارئ ما نشرته جريدة الوطن عن العرض ونجاحه وكيفية استقبال أهالي طنطا لهذه المسرحية المنتظرة، والتي شوقتنا الصحف في التمهيد لها والإعلان عنها قبل أن تُمثل.. وللأسف الشديد لم أجد أعداد جريدة الوطن طوال أسبوع من تمثيل المسرحية ضمن

عرف عن حضرات أعضائه من الاقتدار والإبداع في فن التمثيل إلقاءً وإيماءً وحُسن اختيارهم للروايات المفيدة التي تترك في النفوس أعظم تأثير. ويسرنا أن هذا المجتمع سيمثل بناء على طلب كثيرين في مساء السبت ٢٧ الجاري رواية «الشعب والقيصر» في التياترو المصري بطنطا، وهي الرواية التي وضعها الشاعر الثائر المعروف «جورج طنوس». وسيمثل في أوائل يونيو رواية «التعس» من قلم حضرته أيضاً، وهي تسارع الآن في الاستعداد لتمثيل رواية «الإنسان والشيطان» التي وضعها عن الفرنسية حضرة الكاتب الأديب «عبد الله نقولا» أحد أعضاءه، وهي المعروفة في المراسح الأوروبية برواية «فوست الشهيرة». فمجتمع هذه غيرته على فن التمثيل، وهذا اهتمامه في تأليف وتعريب الروايات جدير بكل تعظيم وحري بكل ثناء».

وإن كانت جريدة «الوطن» اهتمت اهتماماً كبيراً بالترويج لهذا العرض في طنطا من أجل محررها «جورج طنوس» مُعرب المسرحية، فإن جريدة المقطم انضمت إليها في الترويج للعرض، قائلة: «تمثل جمعية التمثيل العصري مساء السبت القادم رواية الشعب والقيصر بقلم حضرة الكاتب الأديب جورج طنوس في التياترو المصري بطنطا، وستكون هذه الليلة جامعة لما يسر الناظر ويقر العيون». وقبل العرض بيوم واحد نشرت جريدة المقطم خبراً بتأجيل العرض، قائلة: «اضطر مجتمع التمثيل العصري لدواعٍ أن يؤجل تمثيل رواية الشعب والقيصر في التياترو المصري بطنطا إلى مساء يوم السبت القادم. ومتولي شؤون هذه الليلة هو حضرة سليمان حداد».

وقبل يومين من الموعد الجديد قالت جريدة «الوطن»: «مجتمع التمثيل العصري في تياترو طنطا بجوار المديرية، سيعرض رواية «الشعب والقيصر» بعد غد لفولتير بتصرف