

# مسرحنا

رئيس التحرير  
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة  
هشام عطوة

السنة الخامسة عشرة • العدد 788 • الإثنين 3 أكتوبر 2022

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

مسرح الفن  
في موسكو..  
والواقعية  
في روسيا

«حكاية من  
الذاكرة» أول  
مهرجان «المسرح  
العربي» الدورة  
الثالثة

مسرح الثقافة الجماهيرية ..  
بين التسابق والجمهور ولجان التحكيم





# في مهرجان «المسرح العربي» للدورة الثالثة

## «حكاية من الذاكرة» يحصد جوائز المهرجان ويفوز بالمركز الأول



اختتم مهرجان «المسرح العربي» بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالإسكندرية، فعاليات دورته الثالثة، والتي تحمل اسم الفنان الكبير محمد صبحي، والذي شهد حفل الختام، لتكريمه، وذلك بحضور عدد كبير من الطلاب بالكليات والمعاهد المشاركة بالمهرجان، وأعضاء لجنة التحكيم، ود. نبيلة حسن عميد الفنون المسرحية بالإسكندرية، ورئيس أكاديمية الفنون دكتورة. غادة جبارة.

وشارك في المرحلة النهائية للمهرجان 9 عروض لطلاب معهد الفنون المسرحية (المتخصصين)، ومن كليات جامعة الإسكندرية (غير المتخصصين)، وهي:

### عروض المهرجان

تمثلت العروض المشاركة من المعهد العالي للفنون المسرحية في 6 عروض وهي: «حكاية من الذاكرة» من تأليف عبد الرحمن سالم، من إخراج إبراهيم حسن، وعرض «الشباك»، تأليف سعيد حجاج وإخراج محمد خالد (تيتو)، وعرض «ما قبل النهاية»، تأليف أشرف علي، وإخراج ندى علاء الدين، وعرض «آل تريفل» تأليف عمرو نبيل وحازم فتحي وإخراج عبد الرحمن هريدي، وعرض «أفضل ممثل» تأليف وإخراج عمرو الشرنوبي، و«ليلة الخسوف» عن مسرحية «جبل الموت» موسيقى محمود السعيد، ديكور سعاد إسماعيل، إضاءة أحمد كهربا، تأليف محمد بهجت، وإخراج هاجر رشاد.

وعروض غير المتخصصين فشارك عرضان في المسابقة، وهما مسرحية «الأسرى» من تأليف لينين الرملي، وإخراج أحمد ميدو، لفريق كلية الصيدلة بجامعة الإسكندرية، ومسرحية «أغنية على الممر» من تأليف علي سالم، وإخراج حازم فتحي، لفريق مسرح كلية التجارة بالجامعة.

وقدم العرض التاسع وهو «دي مهزلة» على هامش المهرجان، عن نص مسرحية «المهزلة الأرضية» من تأليف يوسف إدريس، دراما تورج وإخراج عمرو خميس.

### لجنة التحكيم

وضمن فعاليات حفل الختام، أعلنت نتائج المسابقة الرسمية، والجوائز للمهرجان، من قبل لجنة التحكيم والتي تشكلت من الكاستينج دايركتور الفنان أحمد تمام، والمخرج سامح بسيوني، والمخرج تامر كرم وتمثلت فيما يلي:

### جوائز المهرجان

#### التمثيل

فاز بجائزة أفضل ممثل للمركز الأول/ مناصفة إسلام شوقي عن دوره في عرض «حكاية من الذاكرة»، وعمرو الشرنوبي عن مسرحية «أفضل عرض»، فيما حصد جائزة أفضل ممثل/ مركز ثان سيف مرعي عن دوره في «آل تريفل» وفازت بجائزة أفضل ممثلة/ مركز أول ماريا أسامة عن دورها في عرض «حكاية من الذاكرة»، وجائزة أفضل ممثلة/ مركز ثان جاءت مناصفة لكل من يارا حسام عن دورها في عرض «ما قبل النهاية»، وأريج الخطيب عن مشاركتها في «ليلة الخسوف».

### جائزة لجنة التحكيم الخاصة

ومنحت لجنة التحكيم الخاصة جائزتها، لعدة عناصر، ومنها التمثيل، حيث فازت بها الطفلة/ كارما وليد عن مشاركتها في عرض «حكاية من الذاكرة»، وأحمد السعودي عن عرض «أفضل ممثل»، ومجدي الشناوي عن دوره في عرض «ما قبل النهاية»، ومارينا مجدي عن عرض «ليلة الخسوف»، كما منحت اللجنة جائزتها الخاصة في الغناء إلى إسراء أحمد لمشاركتها في «حكاية من الذاكرة».

### أفضل عرض لأفضل مخرج

وذهبت جائزة أفضل عرض إلى «حكاية من الذاكرة» من إخراج إبراهيم حسن، والذي فاز بالمركز الأول لجائزة أفضل مخرج عن العرض، فيما حصد جائزة المركز الثاني/ أفضل مخرج الطالب عمرو الشرنوبي عن مسرحية «أفضل ممثل».

### مفردات العرض المسرحي

وذهبت جائزة أفضل تأليف موسيقي إلى محمد أغا عن عرض «حكاية من الذاكرة»، فيما فازت بجائزة أفضل ديكور للمركز الأول روجانا السيد عن عرض «آل تريفل»، وذهب المركز الثاني لجائزة الديكور إلى لينه عباس، ولورا عباس عن عرض «حكاية من الذاكرة».

وفازا بجائزة أفضل إضاءة/ مناصفة كل من إبراهيم حسن عن عرض «حكاية من الذاكرة»، وأحمد طارق عن «آل تريفل»، فيما ذهبت جائزة أفضل أزياء/ مناصفة إلى محمد شاعر عن عرض «حكاية من الذاكرة»، وميرنا مجدي عن عرض «آل تريفل»، وجائزة أفضل مكياج/ للمركز الأول، فازت بها مارينا مجدي عن مشاركتها في عرض «ما قبل النهاية»، بينما فاز بجائزة أفضل مكياج للمركز الثاني محمد شاعر عن مشاركتها في «حكاية من الذاكرة».

### أصوات من المهرجان

وأعرب المخرج تامر كرم عن سعادته الكبيرة بمشاركته بلجنة التحكيم، وأشاد بالنشاط الإداري من قبل الطلاب بالمهرجان، بقيادة محمد عصمت، وكل القائمين على المهرجان، كما أشاد بالجهد الكبير المبذول من قبل معهد فنون مسرحية بالإسكندرية برئاسة د. نبيلة حسن، وتنظيم المهرجان بتميز، وأكد على أن الإسكندرية غامرة بمواهب كثيرة، ولا بد أن نسعى دومًا للاهتمام بها مثل المبدعين في العاصمة.

ومن جانبها أعربت د. غادة جبارة عن سعادتها لحضورها فعاليات مهرجان «المسرح العربي»، وأكدت أن نشاط الطلاب متميز جدًا بمعهد فنون مسرحية بالإسكندرية، وتتخطى إبداعاتهم حدود محافظتهم فيشاركوا في المهرجانات الدولية مثل المهرجان المسرح التجريبي في دورته الأخيرة، ويستحقوا دومًا الاهتمام ودفعهم نحو الأفضل.

### مسارين لأول مرة

والجدير بالذكر أن المسابقة الرسمية للمهرجان نظمت لأول مرة، من عمر المهرجان في مسارين، الأول لل«المتخصص» والذي تمثل لعروض أكاديمية الفنون، والمسار الثاني ل«غير المتخصص»، وشارك فيه الطلاب من الكليات المختلفة في جامعة الإسكندرية.

وأقيم مهرجان «المسرح العربي»، للمعهد العالي للفنون المسرحية بالإسكندرية تحت رعاية رئيس أكاديمية الفنون دكتورة غادة جبارة، ورعاية وإشراف د. نبيلة حسن عميد المعهد، وتنظيم اتحاد الطلاب برئاسة الطالب عبد الرحمن هريدي، والطالب محمد عصمت مدير المهرجان، ومصطفى عامر. أمين اللجنة الفنية.

همت مصطفى

# تطبيقات عملية على أجهزة الإضاءة المختلفة

## فني ورشة الإضاءة بمهرجان أيام القاهرة الدولي للمونودراما



### مصمم الإضاءة الفنان أبو بكر الشريف:

### يجب أن تكون الإضاءة لغة حوار

أحمد تاتو مخرج وممثل، وطالب بالفرقة الرابعة كلية نظم ومعلومات جامعة عين شمس وصف الورشة بأنها ورشة جيدة وخاصة أن القائم عليها فنان له ثقل كبير في عالم الإضاءة وهو الفنان أبو بكر الشريف، مشيراً إلى أن التعرف وتعلم عنصر الإضاءة سهل وبسيط وسلس، موضحاً الإشكالية التي كان يعاني منها من قبل مع عنصر الإضاءة؛ ولكن خلال ساعتين استطاع التعرف على أكبر قدر من المعلومات، ودلالات الألوان، وكذلك كيفية التعامل مع الكنترول.

جورج صبحي ممثل ومساعد مخرج ذكر أن الورشة بها معلومات قيمة، وكانت تحتاج لمدة فترة إقامتها ليكون هناك متسع لمزيد من المعلومات، كما أن مصمم الإضاءة الفنان أبو بكر الشريف على قدر كبير من الخبرة، والحرفية في الإضاءة.

يذكر أن افتتاح أيام القاهرة الدولي للمونودراما افتتح السبت الماضي بالمسرح الصغير وشهد حضور كوكبة لامعة من الفنانين والنجوم ومنهم النجمة صفية العمري والفنان القدير لطفي لبيب والمخرج د. أسامة رؤوف مؤسس ورئيس المهرجان، وشهد تكريم نخبة من الفنانين الراحل خالد صالح والمخرج خالد جلال والنجمة لقاء الخميس والمخرج الألماني ماتياس جيرت والفنانة الراحلة شمعة محمد من سلطة عمان والفنان الراحل محمود الألفي وتقام فعاليات المهرجان في الفترة من ١٢ إلى ١٦ سبتمبر برعاية د. نيفين الكيلاني، وزيرة الثقافة ومشاركة ١٣ دولة.

رنا رأفت

وجهة نظر في تصميم الإضاءة ورؤيته لها، إذن قراءة النص بدقه، وقمعن واهتمام مع وضع بعض النقاط، والهوامش على بعض المشاهد تساعد مصمم الإضاءة على استخراج رؤيته، مشيراً إلى أن التكنولوجيا جعلت تصميم الإضاءة متشابهة فيما عدا مصمم الإضاءة الذي يحمل رؤية ووجهة نظر فاجملة والكلمة في النص تصنع فارقاً، وتطور في تفكير وخيال مصمم الإضاءة، فتعمق مصمم الإضاءة في النص، وتثقفه في النص الذي يصمم إضاءته، تجعله يبدع فيما يقدمه من إضاءة.

واختتمت الورشة بالجانب العملي، وتعرف المتدربين عن أجهزة مختلفة، ومنها الكنترول هو الجهاز التي يتحكم في أجهزة الإضاءة ومستوياتها، ونستطيع التسجيل من خلاله إضاءة العرض مع اختلاف وظائف الأخرى له، وكل كنترول له طريقة تسجيل مختلفة للإضاءة، أما الدبهر هو الوسيط الذي يأخذ الأمر من الكنترول، ويقوم بترجمته وتنفيذه، وقام المتدربين بالتعرف على أجهزة الإضاءة المختلفة مع شرح بعض وظائفها وذلك بالتطبيق العملي، كما شرح وظيفة الجلاتين التي تعطي ألوان مختلفة والليدات، وفي نهاية الورشة طرح المتدربين بعض التساؤلات المختلفة، أبدى بعض المتدربين انطباعاتهم عن الورشة.

قالت الممثلة نورا سعبان: الورشة متميزة وقامت بتعريفى بوجهة نظر هامة، وعنصر هام في المسرح، وفكرة علاقة الإضاءة بالممثل والمخرج والعمل الفني ككل، وهناك بعض التقنيات لم أكن على علم بها من قبل أصبح لدى علم به.

أقيمت ضمن فعاليات الدورة الخامسة لمهرجان أيام القاهرة الدولي للمونودراما برئاسة د. أسامة رؤوف، ورشة للإضاءة قدمها مصمم الإضاءة الفنان أبو بكر الشريف بمركز الهناجر للفنون، وتقام هذه الورشة للمبتدئين، وبدأت الورشة بتعرف مصمم الإضاءة أبو بكر الشريف بالمتدربين، ومدى خبراتهم بالإضاءة ممارستهم لها، وما أهم الأشياء التي يحتاجون معرفتها عن الإضاءة، وتنوعت معلومات واحتياجات المتدربين عن الإضاءة، فهناك من مارس الإضاءة، وهناك من لديه خبرات عن الإضاءة ومارسها في بعض العروض.

قال الفنان أبو بكر الشريف أن هناك بعض القوالب الثابتة الخاصة بالإضاءة والألوان، ومنها على سبيل المثال الأحمر، والذي يرمز للشه، وغيرها من معاني لبعض الألوان؛ ولكن الأمر تطور ولكل مصمم إضاءة مدرسته وأسلوبه، موضحاً أن على مصمم الإضاءة أن يقرأ النص جيداً ويحب أن يكون لديه، وجهة نظر في تحليله للمشاهد وللنص، مشيراً إلى أن هناك ضرورة أن يكون للمخرج، وللممثل خلفية عن الإضاءة؛ ولكن في نفس الوقت التخصص مهم للغاية.

وتابع قائلاً: ليست كل اللحظات المميزة في الإضاءة من الممكن أن تكون مفيدة للدراما؛ إذن الإضاءة من المهم أن تشرح الدراما وتفيدها، ولدى كل مصمم إضاءة وجهة نظر فيما يصممه من إضاءة، وذلك ينبع من تفسيره، وتحليله للنص ورؤيته للمشاهد، وهو ما يعطي لكل مصمم إضاءة طابع، ومدرسة فيصبح لكل مصمم إضاءة روحه ومنهجه، وهذا لا ينفي وجود أساسيات ثابتة للإضاءة، وهناك ضرورة لأن تصل للمتفرج وجهة نظر مصمم الإضاءة في الألوان الخاصة بالإضاءة، وهناك درجات للألوان المختلفة ولكل تدرج معنى مختلف، وعلى مصمم الإضاءة الخروج من القوالب الثابتة وابتكار أشكال جديدة للإضاءة.

وأضاف: الزوايا تجعل للألوان معاني مختلفة على سبيل المثال مشهد للممثلة تلقي أحد المنولوجات ولكن بؤرة الإضاءة خلف الممثلة، ولا تظهر ملامحها وهنا الإضاءة تظهر الممثلة بأنها قررت أن ترحل، وهناك مصمم آخر يصمم الإضاءة في هذا المشهد كاملة وهي وجهة نظر أخرى للإضاءة.

وتطرق الشريف إلى معنى "السينوغرافيا"، وهي تعني كل ما يشغل حيزاً من الفراغ على خشبة المسرح، موضحاً أن بعض قراءة مصمم الإضاءة للنص عليه يضع هوامش لبعض المشاهد، ويضع بعض التصورات ثم بعد مشاهدة البروفات تصبح هناك رؤية جديدة، وخيال جديد وهو ما يعطي أكثر من وجهة نظر في تصميم الإضاءة

وأشار إلى ضرورة أن يحافظ مصمم الإضاءة على تكوين المشهد فلا يجب أن يخرج عن تكوينه، وكذلك يجب أن يحافظ على زمن المشهد على أن يبتكر داخله، فيجب أن تكون الإضاءة لغة حوار، كما أوضح أنه من الممكن أن يقوم مصمم الإضاءة بتقديم إضاءة تعكس وجهة نظره التي قد تختلف عن النص؛ لأن مصمم الإضاءة قراء ما بين السطور فكلمة قراء مصمم الإضاءة النص باهتمام؛ كلما أصبح له



# «تصميم المنظر المسرحي في عروض مسرح الطفل منخفض التكاليف»

## رسالة ماجستير للباحثة سارة شكري



تصوير مدحت صبري

لممارسة الفن المسرحي أضافت شكري أن هذا البحث يستهدف دراسة العروض المسرحية الموجهة للطفل والتي تتميز بانخفاض تكاليف شراء الخامات المرتبطة بالديكور مقارنة بالعروض المسرحية الأخرى الموجهة للطفل ذات الميزانيات المرتفعة وعلي الرغم من أن أثر هذا الانخفاض يكون نسبياً حيث أنه قد يكون محفزاً للحلول الخلاقة والمبدعة، وقد لا يتحقق متطلبات العرض مما يؤثر بالسلب علي الإبداع وان الصورة المرئية (الديكور) تؤدي مجموعة من المهام فهي تدرب ذائقة الطفل الجمالية وتحقق متعته البصرية وتمكنه من التعرف علي الفنون التشكيلية بشكل تطبيقي مما يساعد الطفل علي استخدام خياله وعقله ومعرفة الكثير عن فكرة العرض المسرحي.

### مبرات إجراء البحث

وعن مبرات البحث قالت شكري تعد الهيئة العامة لقصور الثقافة جهة خدمية تقدم الخدمات الثقافية والفنية للجمهور ولا تهدف للربح ويتعدد إنتاجها وتنوع عروضها المسرحية التي من ضمنها العروض المقدمة لمسرح الطفل ومن أجل ذلك تبلورت مبرات هذا البحث لدراسة الوسائل

شكري علي ترشحه لمناقشة هذه الرسالة بصحبة الدكتور محمد زعيمة وطلب من الباحثة أن تبدأ وقائع المناقشة بتقديم ملخص وافي في حدود ٢٠ دقيقة .

بدأت الباحثة سارة شكري حديثها بتلاوة بعض من آيات القرآن الكريم والأدعية ثم وجهت الشكر للسادة أعضاء لجنة الإشراف وواصلت الشكر للأستاذة الدكتورة غادة جباره رئيس أكاديمية الفنون والأستاذ الدكتور مدحت الكاشف عميد المعهد العالي للفنون المسرحية بينما وجهت الشكر أيضاً لأسرتها وعائلتها وعلي راسهم زوجها الفنان محسن منصور.

ثم تطرقت في الحديث إلى بحثها الذي يحمل عنوان «تصميم المنظر في عروض مسرح الطفل منخفض التكاليف» وقالت في مقدمة البحث أن العروض المسرحية التي تقدم للطفل تحتاج إلى صور مرئية مبهرة تحترم وجدانه وخياله مما يتطلب وجود ميزانيات إنتاج ضخمة وهو ما قد لا يتحقق في العروض التي تنتجها الهيئة العامة لقصور الثقافة والتي علي الرغم من أنها ترصد مبالغ ضخمة كل عام لإتاحة الفرصة أمام جموع المواطنين في كافة أنحاء الجمهورية

في أجواء احتفالية حصلت الفنانة سارة محمد شكري خطاب علي درجة الماجستير بتقدير امتياز عن رسالتها التي حملت عنوان «تصميم المنظر المسرحي في عروض مسرح الطفل منخفض التكاليف» وذلك يوم الأربعاء الماضي الذي وافق ٢١ من شهر سبتمبر حضر المناقشة كوكبه من الفنانين والأكاديميين وعلي رأسهم الأستاذة الدكتورة غادة جباره رئيس أكاديمية الفنون والفنان محسن منصور وغيرهم من النجوم والإعلاميين والنقاد، أشرف علي رسالة الماجستير الأستاذ الدكتور عبد المنعم مبارك أستاذ بقسم الديكور وعميد المعهد الأسبق وناقش الرسالة كلا من الأستاذ الدكتور مصطفى عبد الهادي سلطان أستاذ بقسم الديكور وعميد المعهد الأسبق، والأستاذ الدكتور محمد زعيمة أستاذ الدراما والنقد المسرحي بالمعهد العالي للنقد الفني .

بدأت فعاليات جلسة المناقشة الساعة الثانية عشر ظهراً بكلمة من الدكتور عبد المنعم مبارك والمشراف علي الرسالة موجهاً الشكر لمناقشي الرسالة والسادة الحضور أشاد عبد المنعم بالباحثة وإصرارها وعزيمتها علي استكمال الرسالة وإعدادها بشكل متنز رغم المشوار المليء بالصعوبات خلال هذه الفترة ثم ترك الكلمة للدكتور مصطفى سلطان والمقرر أن يدير هذه الجلسة .

وبناء علي افتتاح الدكتور مصطفى سلطان جلسة المناقشة وقدم في البداية تعريفاً عن حالة الباحثة وعن مؤهلاتها العلمية وموضوع الرسالة وعنوانها موجهاً الشكر للدكتور عبد المنعم مبارك والمشراف علي رسالة الماجستير للباحثة سارة

**زعيمة: هذا البحث من أوائل الأبحاث التي تلقي**

**الضوء علي قضية هامة بالثقافة الجماهيرية**

سؤالا تري انه سؤالا في غاية الأهمية وهو ماذا لو كانت الميزانية المرصودة للعرض بشكل عام لا تحقق إمكانية شراء وتجهيز العناصر البديلة منخفضة السعر التي استطاع المصمم الوصول إليها أو توافرها؟

أكدت شكري أنها قامت باختيار هاتين المسرحيتين لما فيهم من تنوع في المناظر المسرحية وفي النهاية قدمت مجموعة من النتائج والتوصيات من خلال هذا البحث .

وبعد أن انتهت الباحثة ساره شكري من تقديم ملخص وافي لهذا البحث قام الدكتور محمد زعيمة بالتعليق ورصد لمعظم النقاط التي وردت في البحث وقدم في البداية الشكر للباحثة علي موضوع الرسالة مؤكدا انه بحث له أهمية كبيرة ويعد من أوائل الأبحاث التي تناقش قضية مهمة بالثقافة الجماهيرية وهي قضية الإنتاج مطالبا الهيئة العامة لقصور الثقافة بطبع هذه الرسالة حتي تكون مرجع ويستفيد منها الجميع أضاف زعيمة أن الباحثة استطاعت أن تقوم بعملية حصر كبير للخامات البديلة في الديكور للتغلب علي الميزانيات منخفضة التكاليف مؤكدا أيضا أن جميع عروض الثقافة الجماهيرية هي منخفضة التكاليف وبالتالي هذه الميزانيات الضعيفة تقود المصمم إلى اللجوء للعناصر والخامات البديلة.

ثم تحدث عن بعض الملاحظات الشكلية في الرسالة البحثية علي سبيل المثال ذكر اللقب العلمي في المراجع فهناك ثلاثة حالات يمكن أن نستخدم منها حاله واحده ولكنها استخدمت الثلاثة حالات وكان لابد من عملية التوحيد أما في المتن لا نستخدم الألقاب العلمية .

بينما أشاد باستخدامها الصور لوضوحها وجودة طباعتها وعلي الجانب التحليلي أشاد أيضا باختيار عروض بعينها تم فيها عملية إعادة تدوير للديكور المستخدم عندما عرضت للمره الثانية والثالثة كما أشاد أيضا بوصول الباحثة إلى هذه العروض رغم عدم التوثيق التي أشارت إليه في بحثها .

وفي مناقشته بدء الأستاذ الدكتور مصطفى سلطان بتوجيه الشكر للباحثة لتمسكها باللغة العربية قائلا أنها استطاعت أن تعرض لنا بانوراما واليوم هو احتفاء بمجودها وليس امتحان وأضاف أن الإنسان إذا وصل لدرجة الماجستير وبعدها الدكتوراه ولم يشعر بالتغير ف كأنه لم يفعل شيئا ثم عقب علي بعض النقاط الشكلية المتعلقة بالترتيب والترقيم لآخذها في الاعتبار فيما هو قادم بالاضافة إلى ذكر المرجع واسم الكتاب والمؤلف ودار النشر .

ثم انتقل في مناقشته إلى الجزء الموضوعي مشيرا إلى أهمية البحث الذي يناقش قضية من اهم قضايا المسرح معبرا عن سعادته بعنوان البحث متمنيا أن لا يتم تقليده ونقله في الأبحاث القادمة عقب سلطان علي ذكر الباحثة لتكاليف الملابس والأزياء في احدي نقاط البحث وهذا يتنافي مع عنوان البحث وموضوعه وبعد هذا الأمر شئ إيجابي من الباحث أن يتحدث في جوانب عديده ولكن لابد أن تكون في إطار العنوان المقدم للبحث وما كان يجب أيضا ذكر مسرح القاهرة للعرائس نظرا لان البحث يدور حول عروض الطفل بمسرح الثقافة الجماهيرية ومسرح القاهرة للعرائس هو تابع للبيت الفني للمسرح.

محمود عبد العزيز



تصوير مدحت صبرين

ثم استكملت في قراءتها البحثية عن مشكلات البحث وحدوده وأوضحت أن هذا البحث يتكون من ثلاث فصول .  
**الفصل الأول وهو «مسرح الطفل العناصر والخامات»**

وتناول هذا الفصل لعرض مجموعة من الخامات مثل الأخشاب اللينة ومصنعات الأخشاب المختلفة والأقمشة المتعددة في النسيج واللون ورأت فيه الباحثة انه يمكن استخدام تلك الخامات في تنفيذ المناظر والملابس المسرحية. أما الفصل الثاني «دراسة تحليلية تشكيلية لنماذج من عروض مسرح الطفل منخفض التكاليف بمسرح الثقافة الجماهيرية استهدفت شكري في هذا الفصل رصد التباين في أسعار تكلفة العروض المسرحية الموجهة للطفل من إنتاج الثقافة الجماهيرية في الفترة الزمنية المتعلقة بالدراسة للكشف عن طبيعة الخامات وكيفية التعامل مع المقاييس. وفي الفصل الثالث قامت شكري بعمل دراسات تطبيقية علي اثنين من النصوص المسرحية الموجهة للطفل وطرحت

التي يتبعها مصمم الديكور والمناظر المسرحية في هذه العروض للتغلب علي مشكلة انخفاض الميزانيات .

### أهمية البحث

أما عن أهمية هذا البحث فقط أشارت شكري إلى مجموعة من النقاط وهم:

دراسة الخامات المسرحية التي يستخدمها مصمموا المناظر المسرحية لتحقيق عنصر الإبهار بمسرح الطفل منخفض التكاليف.

تقديم الحلول التشكيلية للمصمم المسرحي لمواجهة الميزانيات منخفضة التكاليف وكيفية إعادة تدوير الخامات سابقة الصنع في تنفيذ نماذج مبتكرة تتناسب مع الصورة الجمالية لمسرح الطفل.

مقارنة بعض عروض مسرح الطفل ذات الميزانية منخفضة التكاليف والتي تم إنتاجها من قبل الهيئة العامة لقصور الثقافة بنفس العروض بعد أن تم إنتاجها من خلال جهات إنتاج أخرى .

## مصطفى سلطان للباحثة: اليوم احتفاء

## بمجهودك وليس اختبار



تصوير مدحت صبرين



# أبعاد الشخصية الانهزامية في نصوص إبراهيم الحسيني المسرحية..

## رسالة الماجستير للباحثة ميعاد عبود



بعض المقترحات مهمة لاستكمال دراسة النصوص المسرحية التي تتمثل فيها الشخصية الانهزامية، وقد ضم البحث أيضاً فهرساً لمصادر البحث والمراجع والرسائل والأطاريح والمقابلات، ومواقع الأنترنت والملاحق ولخصاً باللغة الإنجليزية.

### تم دراسة هذا المنجز بكل فخر

قال رئيس لجنة المناقشة الدكتور عامر صباح المرزوك: تعد الرسائل التي تهتم بدراسة المنجز المسرحي لكاتب مسرحي مصري معاصر، ومهم لاسيما أن الحسيني قد قدم عشرات النصوص منذ عام ١٩٩٥ وحتى اليوم، إضافة إلى حضوره في الجوائز؛ وذلك لمشاركته في مجموعة من المهرجانات لاسيما آخره حصوله على المركز الثاني في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وذلك في مسابقة النصوص المسرحية التجريبية القصيرة، كونه من الأسماء المهمة في النقد المسرحي وفي الصحافة وفي الأدب؛ ولذلك تم دراسة هذا المنجز بكل فخر ونحن دائماً في كلية الفنون الجميلة نسعى للانفتاح إلى آفاق علمية جديدة من أجل أن يطلع الباحث على منجز مسرحي جديد نحتفي به كونه جزء من المسرح العربي وأيضاً له بصماته في الساحات العربية حصلت هذه الرسالة على درجة الامتياز وتم مناقشتها بشكل علمي رصين .

مؤشراً من مؤشرات الإطار النظري، أما الفصل الثالث «وهو الفصل الإجرائي» أشتمل خمس فقرات في مجتمع البحث، فقد حددت الباحثة فيه ستة وأربعين نصاً مسرحياً، أما عينة البحث التي تم اختيارها بصورة قصدية فقد كان عددها ثلاثة عينات وهي كل من «مسرحية مقام الشيخ غريب»، «تغريبة آدم الليكي»، «قلب المدينة» أما عن نتائج البحث وهي كالآتي: وظف الحسيني فكرة الانهزامية وفق الحدث السياسي والاجتماعي الذي عاصره ما انعكس بصورة مباشرة على النص المسرحي، عمد الحسيني إلى فضاء المدينة مركزاً لإنتاج قيم الانهزامية وشخصها أما الاستنتاجات فكانت: فكرة الانهزامية هي رد فعل لما تتخذه السلطات السياسية والاجتماعية من قوانين اتجاه المجتمع ذاته، توزعت الفكرة الأساس في النص المسرحي لدى «الحسيني» تؤشر نصوص المؤلف «الحسيني» مسؤولية شيوع قيم وأفكار وأحاسيس الانهزامية للطبقات والفئات صاحبة القرار السياسي وتمثل ذلك في شخصية الوالي وصاحب الشرطة، للشرائح المهمشة إسهام في إنتاج الانهزامية عبر شخوص تسير قيم المجتمع السائدة، ويتجسد ذلك في الشخصيات النسائية الثلاثة في مسرحية مقام الشيخ الغريب، الانهزامية قيمة حياتية شاملة لا تقتصر على فئة أو جنس بذاته، فالمرأة كما الرجل إسهام في تقبلها أو مسيرتها .

وقد أوضحت الباحثة ميعاد عبود ببعض التوصيات وقدمت

حصلت الباحثة ميعاد عبود مانع على درجة الماجستير بتقدير امتياز، وذلك عن رسالة الماجستير «أبعاد الشخصية الانهزامية في نصوص إبراهيم الحسيني المسرحية» والتي ناقشتها في كلية الفنون الجميلة بجامعة بابل الأسبوع، وتكونت لجنة المناقشة من أ.د. عامر مرزوك الصباح رئيساً، أ.م. د. محمد مهدي المياحي عضواً، أ.م. د. وسن عبد الأمير حسين عضواً، أ.د. إياد كاظم السلامي عضواً وقالت الباحثة ميعاد عبود مانع عن ملخص البحث: أشتمل ملخص البحث الموسوم بـ«أبعاد الشخصية الانهزامية في نصوص إبراهيم الحسيني المسرحية» على أربعة فصول، احتوى الفصل الأول «الإطار المنهجي» على مشكلة البحث والتي اختتمت بالتساؤل الأتي: ما أبعاد الشخصية الانهزامية في نصوص إبراهيم الحسيني المسرحية؟ أما هدف البحث فقد كان التعرف على أبعاد الشخصية الانهزامية في نصوص إبراهيم الحسيني المسرحية. أما حدود البحث فكانت دراسة النصوص المؤلفة والمنشورة في جمهورية مصر العربية خلال الأعوام «٢٠١٦ - ٢٠٢٢»، الفصل الثاني «الإطار النظري والدراسة السابقة» أشتمل الإطار النظري على ثلاثة مباحث، المبحث الأول الشخصية الانهزامية مفاهيمياً، المبحث الثاني الشخصية الانهزامية في النص المسرحي العالمي، المبحث الثالث المرجعيات الفكرية والفنية للكاتب إبراهيم الحسيني، ولخصت الباحثة بعد ذلك أهم المؤشرات وعندها أربعة عشر

الحسيني الذي يعد من أبرز كتاب المسرح المعاصرين الذين يؤمنون بأن الكتابة المسرحية بوتقة تحمل فيها كل الفنون المرئية والمسموعة، قدمت مسرحياته داخل مصر وخارجها، وحصل على معظم الجوائز المسرحية المهمة في مصر والدول العربية، وجاءت نقلة نوعية للكاتب حيث عبرت مسرحياته حدود الدول العربية عبرت المحيط الأطلنطي؛ لتعرض أحداثها مترجمة بالإنجليزية، وبحكم إطلاع الباحثة على عدد من النصوص المسرحية لإبراهيم الحسيني لاحظت حصول الشخصيات الانهزامية في نصوص الكاتب على مساحات درامية مؤثرة استطاع من خلالها الحسيني عرض ما تؤثره هذه الشخصيات في مجري الأحداث بما تعانیه من اضطرابات مختلفة. ومن خلال إدراك الباحثة للدور الحيوي الذي يلعبه الفن المسرحي في تشكيل سلوكيات المجتمع، سواء كان متمثلاً في النصوص المسرحية أم العروض الحية، والارتباط الوثيق بين الفن والمجتمع بصفة عامة، والفرد بصفة خاصة، مما دفع الباحثة إلى التعرف على مسرح إبراهيم الحسيني خاصة فيما يخص الشخصية الانهزامية، فكثيراً ما تناول الأدب المسرحي العربي الشخصية الانهزامية بصور أقرب للمثالية.

### أهمية البحث

تكمن أهمية الدراسة الحالية في أنها تتناول الأعمال الدرامية للكاتب إبراهيم الحسيني، وهو كاتب مسرحي معاصر، بوصفه دراسة جديدة تناولت الشخصية الانهزامية في النصوص المسرحية للكاتب والكشف عن أبعادها، والتي لم يتناولها في دراسات سابقة لاسيما في نصوص إبراهيم الحسيني، تناولت الدراسة الحالية بالعرض والتحليل واحداً من أهم المشكلات النفسية التي تؤثر في الإنسانية وهي مشكلة انهزامية، لحظت الباحثة في حدود عملها قلة الدراسات العلمية التي تربط بين الدراما المسرحية والشخصيات الانهزامية، مما يضفي أهمية على تلك الدراسة، أما الحاجة إلى البحث يفيد الدراسين في مجال التأليف والنقد المسرحي، وطلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة من حيث التعرف على أبعاد الشخصية الانهزامية في النصوص المسرحية، حدود البحث «حد الزمان» النصوص المسرحية المؤلفة والمنشورة منذ عام (٢٠١٦ - ٢٠٢٢)، حد المكان جمهورية مصر العربية، حد الموضوع دراسة وتحديد أبعاد الشخصية الانهزامية في نصوص إبراهيم الحسيني .

أما الفصل الثاني فهو عن الشخصية الانهزامية مفاهيمياً وهي كالآتي «بدأت ولا زالت الشخصية موضوع اهتمام الكثيرين كالفنانين والشعراء ومؤلفي وكتاب الرواية والقصة والمسرحية ورجال الدين والسياسية والتجارة والدعاية، هذا فضلاً عن عامة الجمهور المثقف إذ يروم كل منا نفسه أو الآخر حتى يعيش في سلام، وتواصل فكري ومعرفي، فعملية دراسة الشخصية مشتركة بين عدة تخصصات، وتأثرت دراسة الشخصية ونظرياتها بالمكتشفات التي توصل إليها الباحثون في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا، ولأجل معرفة الشخصية لابد من تحديد تعريفات لها وفق بعض آراء الباحثين، وترجع كثرة التعريفات إلى كثرة الاتجاهات العلمية والإستراتيجية التي يتبعها علماء نفس الشخصية .

رنا رأفت

يسع إلى بلورة الشخصية الانهزامية في قوالب مثالية بل سعى إلى عرضها بصورة واقعية، وجوانبها النفسية كافة هادفاً من ذلك تصدير صورة المنهزم كما هي بل كل ما يملك من سلبية، أمام المتلقي أملاً منه في التغيير، وقد وجدت الباحثة قلة في الدراسات التي تعرضت للشخصيات الانهزامية في النصوص المسرحية ومن ثم تحدد سؤال الدراسة في التساؤل التالي: ماهي أبعاد الشخصية الانهزامية في نصوص إبراهيم الحسيني .

وفي قراءة سريعة للفصل الأول من الرسالة: أولاً مشكلة البحث «المسرح عالم ساحر كون كامل من الخيال والصور، إلا أن هناك القليل ممن يؤمنون بوجود هذا الكون ويحاولون جاهدين أن يظلوا عالقين فيه، لا يتنازعهم شك في وجوده ولا أهميته وهؤلاء هم القابضين على جمر المسرح، كما معروف الكاتب هو الضمير الواعي للمجتمع، يضع يده على نقاط القوة، والضعف ويرى ما لا يراه الشخص العادي ومن هنا تبرز أهمية الفن عموماً، والمسرح خصوصاً بالنسبة للمجتمع المعاصر، فالمنتج للنص حامل رسالة فلسفية سياسية اجتماعية نفسية عبر أزمان عاشها، وتغيرت زمنية مسجل أحداثها، ومدون أخبارها في نصوصه المسرحية، فالشخصية الانهزامية هل دليل على أحداث مجتمع يعيش حالة نفسية وضغوطات اجتماعية وسياسية «فمصطلح الانهزامية» قابل للتعدد القرائي المعنوي، والتأويل والخوض في فضائه، والكشف عن معانيه المضمرة .

فالكاتب المسرحي يتحمل عبء يتمثل في المعالجة الدرامية للقضايا التي تشغل أفراد مجتمعه، وتنعكس على تصرفاتهم، وهو ما حاول أن يظهره لنا الكاتب المعاصر إبراهيم

### إبراهيم الحسيني كاتب رائع ومهم جداً

فيما ذكر الدكتور محمد مهدي المياحي عضو لجنة المناقشة قائلاً: الكاتب إبراهيم الحسيني من الكتاب المسرحيين المعاصرين في الوطن العربي، وهو ناقد قبل أن يكون كاتب قصصي ومسرحي له العديد من الجوائز العربية، والمحلية وفاز في جائزة الإبداع العراقي مؤخرًا. وأخذت الباحثة ميعاد أبعاد الشخصية الانهزامية في نصوص إبراهيم الحسيني المسرحية، وكيفية معالجة هذه الشخصية درامياً في نصوصه ومدى تأثير الوضع الاجتماعي والنفسية والسياسي على الشخصية المسرحية، ومدى انهزاميتها بمواجهة التحديات الراهنة، وكان بحث مميز جداً أبدعت الباحثة بدراساتها التي قامت من خلالها بتغطية أغلب المؤثرات الفنية، والفكرية للحسيني، وكيف وظف هذه التأثيرات في نصه المسرحي وتابع: الكاتب إبراهيم الحسيني كاتب رائع ومهم جداً، وكان من الضروري أن يعرفه المسرحي العراقي من خلال توثيق منجزه المسرحي برسالة ماجستير وأضاف: مداخلتني كانت عن مديات تأثير، وتأثر الحسيني بمعطيات المرحلة الراهنة، وكيف وظفها بالنص المسرحي سواء كانت هذه التأثيرات نفسية أو اجتماعية أو سياسية، وكلنا يعرف الظروف التي صاحبت كتابة نصوصه المسرحية منذ عام ١٩٩٥ حتى الآن.

### ماهي أبعاد الشخصية الانهزامية في نصوص إبراهيم الحسيني

فيما ذكر د. إياد السلامي قائلاً فقال: كثيراً ما تناول الأدب المسرحي العربي الشخصية الانهزامية بصورة أقرب إلى المثالية، فنجد الشخصيات الانهزامية عند إبراهيم الحسيني الذي لم





# حضور التكنولوجيا في سينوغرافيا مسارح العالم إحدى جلسات التجريبي بالأعلى للثقافة



## ريتشارد تالبوت الضحك إيجابى ومفيد للصحة النفسية

الدكتور ريتشارد تالبوت الأستاذ بجامعة هارفارد قال: المشروع الذي عملت عليه يناقش فكرة المسرح الرقمي ويتعامل مع الناس الذين يعانون من ضعف أو فقدان في الذاكرة. وهذا المشروع كان بقيادتي وبالتعاون مع مصممة عرائس يابانية. واحتوى المشروع على ثقافات دولية مختلفة وسط حالة من الاستمتاع لتنفيذ المحتوى باستخدام التكنولوجيا، أيضاً بسبب موضوعه والذي كان عن الخيال واللعب والمغامرة.

وتابع حديثه مع عرض فيلم قصير من إخراج: هذا الفيلم يحكي قصة عروسة بونكيو المشهورة، في القصة الأصلية هو الطفل الشقي الذي صنعه أحد مصممي العرائس. وبصفتي مخرج المشروع قمت بتوجيه المشاركين في البداية إلي التعامل من خلال طريقة تراجيديا راسين. علي أن تكون التجربة معتمدة على طرق المبالغة في الأداء. وكنا نعمل وسط أجواء تشاركية فلا يوجد أحد يقود بشكل منفرد ولا يوجد رقابة. وقد استخدمت سلوكيات وانفعالات المشاركين اليومية، فقد كانت التجربة مبنية علي هواة وليسوا ممثلين محترفين، ولم يكن الهدف من التجربة تعليمهم التمثيل بتكنيك أو تقنية معينة بل الهدف هو أخذ الأداء الطبيعي منهم من خلال حركاتهم وانفعالاتهم وسلوكياتهم اليومية لتجسيدها وأخذ الأثر الكوميدي منها. وكان الهدف أن

الباحثون في الموضوعات التي تخص وتؤثر علي مسرحنا المعاصر لتتقدم بذلك في المشهد المسرحي بدلاً من أن نظل نستمع إلى نفس الأشياء التي نستمع لها منذ سنوات، والتي لا يؤدي تكرارها إلي أي تقدم. أضاف: إذاً فاللجنة ليست مطالبة بالإجابات وتفسير كل التساؤلات بل هي مطالبة بتوفير بيئة صحية لإثارة الأسئلة والتفكير فيما علينا أن نفعله بما وصلنا إليه من علم وتطور.

أحمد بركات: لا يوجد مستحيل فواقع اليوم هو حلم الماضي الدكتور أحمد بركات مدير الجلسة وأستاذ النحت بكلية الفنون الجميلة بجامعة الإسكندرية بدأ تقديمه للجلسة بقوله: لا يوجد مستحيل، فالكلمة نفسها تعني المستحيل. فمن المهم الإيمان بأنه ليس هناك مستحيل، حيث نعيش عصرًا تحققت فيه جميع الأحلام مهما كانت تبدو صعبة أو مستحيلة من قبل. فكل ما هو موجود الآن كان مطروح سابقاً وكان يبدو مستحيلاً مثل الصعود إلي الفضاء أو صناعة الروبوتات. فما هو واقع الآن كان قديماً حلماً.

واستطرد: المحور يتحدث عن حضور التكنولوجيا في سينوغرافيا مسارح العالم، وسناقش فيها ورقتين بحثيتين يعرضان لنا شيئاً مهماً جداً وهو: هل التكنولوجيا في التصميم أم في خطوات التصميم؟ هي تجمع بين الجزأين، وإن كانت خطوات التصميم هي المعتمدة علي التكنولوجيا بشكل أكبر. وسيظهر ذلك في شرح الأوراق البحثية.

ضمن الملتقى الفكري للمهرجان التجريبي التي انتهت فعالياته مؤخراً برئاسة د. جمال ياقوت أقيمت عدة ندوات بالمجلس الأعلى للثقافة حول علاقة التكنولوجيا بالمسرح، منها «حضور التكنولوجيا في سينوغرافيا مسارح العالم اليوم». التي أدارها الدكتور أحمد بركات، وشارك فيها كل من ريتشارد تالبوت من إنجلترا بورقة بحثية بعنوان «تجارب في المسرح التشاركي العلاجي في الفضاءات الافتراضية باستخدام المهرج» قام بترجمتها الفنان سعيد قابيل المدير التنفيذي للمهرجان، و الدكتور عماد هادي عباس من العراق وورقته البحثية «توظيف التقنية الرقمية في تصميم الإضاءة المسرحية البديلة - مسرحية علامة استفهام نموذجاً»

## ياسر علام: الندوات الفكرية ليست محاضرة جامعية وإنما هي باب لطرح الأفكار

استهل الكلام في هذه الجلسة الدكتور ياسر علام عضو لجنة الندوات والأستاذ بأكاديمية الفنون قائلاً: أريد فقط توضيح نقطة بسيطة وهي الفرق الجوهرى بين ما نقوم به في المحاضرات بالجامعات والأكاديميات وبين المؤتمر العلمي، فنحن في فعالية مثل تلك التي نحضرها الآن لا نقدم محاضرات وليس الغرض أن ندرس للأخريين فلذلك قاعاته وأماكنه، ولكن كان انشغالنا الحقيقي أن نركز علي أكثر شيء افتقدناه في فعاليات الأعوام السابقة، فنحن نفتح باباً للمناقشة والاستماع إلي الأبحاث والنتائج التي توصل إليها

رقمياً بمعنى الخلق بالمعادلة الصفرية ولكنه المسرح الذي يعتمد على معطيات التقنية الرقمية في بناء وسائط معالجته الفنية كالإضاءة والمنظر والمؤثرات الصوتية بما يثري رؤية الإخراج درامياً وفنياً.

وتابع عباس: شهد المسرح الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين تطوراً علمياً في مجال التكنولوجيا وخاصة مع ظهور الكمبيوتر الذي نتج عنه ثورة تكنولوجيا غيرت مفهومات المجتمعات البشرية باتجاه قيم الميل والتفضيل الجمالي مرتبطة بتلك القدرة التكنولوجية المستحدثة. وهذا التطور أدى بشكل مباشر إلى توفر إمكانيات عصرية فائقة المعالجة وتقديم الرؤية الفنية للمخرج وتحقيق فضاءات المؤلف، وكذلك تعزيز أدا الممثل بالوسائل التقنية في تجسيد إبداعه الأدبي. وقد دخلت البنية الرقمية اليوم في تصميم الإضاءة المسرحية والتي أطلق عليها مصطلح الإضاءة المسرحية البديلة، وتعريفه هو تحريك الساكن من خلال الإضاءة. وكيف يتم خلق فضاءات مسرحية رقمية جديدة وإحالتها من فضاءات متماسكة بدواعي المكان وامتيازاته الحدية الثابتة إلى فضاءات ذات سيولة متغيرة غير متماسكة. يمكننا القول إن الكمبيوتر والبرمجيات من أبرز مظاهر الثورة الرقمية التي عملت على توسيع فعالية الخطاب الحسي للعرض المسرحي والموجه للمشاهد المسرحي بزيادة القدرة على مخاطبة جميع حواسه، والتأثير بمدركاته العقلية والحسية فقد خلقت التكنولوجيا الرقمية في مجال الإضاءة المسرحية واقعاً افتراضياً جمالياً شبه ملموس. مما أثر في التلقي الجمالي للجمهور. فقد حل جهاز البروجكتور محل الكشافات العادية التي تدير المسرح بشكل تقليدي. فأصبح قادراً علي خلق صورة متحركة كاملة قد تصل تعددية الألوان فيها إلي ١٦ مليون لون بنظام ال RGB الرقمي مما يُسهل تنفيذ ما لا يمكن تنفيذه علي الخشبة، كما أعطي ذلك مساحة كبيرة لخلق الجو الفانتازي الخيالي علي خشبة المسرح.

واستشهد عباس علي ذلك بجزء قصير من عرض مسرحي يظهر فيه علي خشبة المسرح بحيرة جارية وبها تمساح يتحرك وكأنه حي تماماً. وبذلك يكون البروجكتور قد صنع عالماً افتراضياً شبه ملموس علي خشبة المسرح يتوازي مع ما يحدث علي الخشبة من حركة الممثلين وأدائهم.

فتح باب المناقشة والأسئلة من الحضور، وكان السؤال الأكثر إثارة هو سؤال الدكتور جمال ياقوت رئيس المهرجان التجريبي، حيث تساءل عن تكلفة جهاز البروجكتور مقابل أجهزة الإضاءة التقليدية. وكان الجواب: إن جهاز البروجكتور يقوم بعمل عدة أجهزة إضاءة تقليدية معاً ويمكن الاستغناء عن ٢٠ جهاز إضاءة مقابل البروجكتور، وبذلك تكون قد توفرت تقنية جديدة ومختلفة بنفس تكلفة الأجهزة التقليدية. وأكد عباس بعد عدة تساؤلات أن البروجكتور مساعد لحركة الممثلين علي الخشبة وليس بديلاً لها، فالتكنولوجيا الرقمية تخدم المسرح وعناصره بشكل متطور ولكن لا تستبدلها تماماً.

مي سيد



بقدم كبيرة وساق صغيرة أو بجسد هزيل و رأس كبير، فمن خلالها نستطيع أن نقدم مجموعة من المتناقضات بشكل أسهل. ولقد قدمنا فكرتنا في شكل فيديوهات قصيرة تعتمد علي حركة واحدة من الممكن تكرارها، أي أن الحوار عبارة عن جمل حركية بسيطة صغيرة متكررة.

### عماد هادي عباس: التكنولوجيا الرقمية تخدم المسرح ولا تستبدله.

الدكتور عماد هادي عباس بكلية الفنون الجميلة جامعة بغداد بدأ كلامه قائلاً: إن مسرح التقنيات الرقمية حقل معرفي والاشتغال عليه والتنظير لا يعني تبنيه بقدر فحص جوانبه وتوظيفه توظيفاً خلافاً مع التأكيد والتحذير من مخاطرة، وهذا هو جوهر البحث العلمي للمنتج طالما أن العلم يهدف إلى التفسير والتنبؤ والسيطرة والتوظيف توظيفاً إنسانياً؛ لذا يمكننا القول أن المسرح الرقمي ليس مسرحاً

يكون المشاركون على طبيعتهم، فنحن لم نريد أن يكون كل شيء منضبط ودقيق بل كنا نبحث عن الفشل للتعلم منه. وقد تم دعم هذا المشروع من الأكاديمية البريطانية لمساعدة والتواصل مع من يعانون من فقدان الذاكرة، وخاصة وقت جائحة كورونا، لأنه الوقت الذي عانى فيه العالم على مدار عامين. خاصة أن الدراسات الحالية أثبتت إيجابية الضحك وإفادته للصحة النفسية، فالضحك يقوي جهاز المناعة.

واستطرد ريتشارد: كما أن العرائس مهمة لاستخدامها في التعبير عن مشاعرنا بشكل مختلف. وذلك الفيلم يوضح أيضاً فكرة الدمج التليفزيوني في السينوغرافيا عن طريق التكنولوجيا الرقمية. فإلي جانب العرائس تستخدم الفرقة الأقتعة الرقمية الموجودة علي أجهزة الهواتف الذكية ولها برامج متخصصة لصنعها، فأني شخص يتمكن من استخدامها علي مواقع التواصل الاجتماعي. وفي الفضاء الرقمي أيضاً ندعم فكرة الحجم أو التناسب في الحجم، فمثلاً نرى مهرجا



# «أثر التكنولوجيا على فنيات الكتابة المسرحية المعاصرة» على مائدة المحور العلمي بالتجريبي



يتحدث الفيلم عن شخصية رقمية قام بصناعتها مخرج أفلام بمساعدة أحد المبرمجين ليستغني بها عن الممثلات الحقيقيات. وأضاف حبيب: أشعر أن السينما مقنعة أكثر من المسرح في استخدام تلك التطورات التكنولوجية ومن هنا سأنتقل إلي مصطلح «السايبورغ»، المصطلح كما عرفه أحد الباحثين هو «كائن سايبورنتيكي معرفي يدمج بين الآلة والكائن الحي، مخلوق من الواقع الاجتماعي ومن الخيال أيضاً. الشخصية التي تمتلك أجزاء عضوية وأخرى «بيوميكانيكية»، أي تدمج عناصر ميكانيكية وأخرى إلكترونية مرقمنة وثالثة حيوية من لحم ودم. ولذا وفقاً لهذا التعريف فنحن نتوقع وجود كائنات سايبورغ بشكل بدائي أو بشكل أولي في الواقع من حولنا وربما معنا في تلك القاعة الآن. فعندما يضع أحد عدسة عين أو مفصل أي طرف صناعي\_للأطراف مثل القدم أو اليد فهو بذلك سايبورغ لأنه يحمل قطعة ميكانيكية طيبة في جسده وهذا شكل أولي للسايبورغ. والباحثون في ذلك المجال يتنبأون بأن السايبورغ قد يعيش إلي ما لانهاية. وأشار إلى أن هناك فروق بين الشخصية الرقمية والشخصية السايبورغية لذلك أصبحت الرقمية مرتبطة بالمسرح أكثر والسايبورغ بالسينما. فالشخصية السايبورغ يسهل استخدامها في السينما أكثر من المسرح حيث تكون أكثر إقناعاً من خلال شاشة أما علي المسرح بشكل حي فقد لا تكون مقنعة بنفس القدر. كما

إلغاء الشخصية تماماً من خشبة المسرح واستبدالها بالأزياء القاسية المتينة في صنعها المعبرة حسب النص، عام ١٩١٦ وكذلك موريس بيترلي الذي استبدل الشخصية بكائن آلي، فيه حياة ولكن بعيدة عن الانفعال النفسي والعواطف. تابع: وهذه الأنواع من الشخصيات التقليدية والحديثة والحداثيّة إلى ما بعد الحداثيّة، هي التي مهدت وبلورت لفكرة ظهور شخصية جديدة وبارزة اليوم في المشهد الرقمي والإبداعي مثل الشخصية الرقمية والسايبورغية.

## محمد حسين حبيب: هناك اختلاف كبير حول ترجمة مصطلح «الرقمية»

انتقل حبيب إلي استعراض جذور الرقمية كمصطلح قائلاً: هناك اختلاف عالمي كبير حول ترجمة هذا المصطلح «الرقمية» أو النص الرقمي عموماً الذي يعتبر جزءاً مهماً من الثقافة الرقمية العالمية بتعدد وتنوع أغراضها، ما بين الشعر الرقمي والرواية الرقمية والقصة الرقمية واللوحة التشكيلية الرقمية والفيلم السينمائي الرقمي والموسيقى الرقمية. وأشار إلى أن الرقمية هي الرقمنة أو التحول الرقمي، أي عملية تمثيل الأجسام والصور والملفات أو الإشارات باستخدام مجموعة متقطعة مكونة من نقاط منفصلة. واستعان حبيب في شرح فكرته بالتحدث عن الفيلم الأجنبي «simone» للمخرج أندرو نيكول، حيث

«أثر التكنولوجيا على فنيات الكتابة المسرحية المعاصرة» جلسة أخرى أقيمت بالمجلس الأعلى للثقافة ، ضمن المحور العلمي للمهرجان التجريبي الذي انتهت أعماله مؤخراً ، أدارها الدكتور عبد الرضا جاسم من العراق وشارك فيها كل من دكتور محمد حسين حبيب من العراق بورقة بعنوان «الشخصية الدرامية بين الرقمية المسرحية والسايبورغية السينمائية» والدكتور هايل علي المذابي من اليمن بورقة حملت عنوان «تحولات التكنولوجيا و أثرها في صناعة النص المسرحي قراءة في تجربة تطبيقات الذكاء الاصطناعي نظام Gpt-2 نموذجاً».

مدير الجلسة الدكتور عبد الرضا جاسم افتتح تلك الجلسة بتأكيد أهمية المحور الذي تدور حوله فعاليات المهرجان وقدم الدكتور محمد حسين حبيب الذي أشار إلى أن دراسته تتناول تاريخ الشخصية الدرامية وتحولاتها في المسرح والسينما وتقسيماتها من المرحلة التقليدية الأولية عند أرسطو إلى المرحلة الشكسبيرية فالمرحلة الحديثة، مروراً بتطورات كثيرة، كنظرية جسد الممثل عند بيكيت إلي جوردن كريج الذي أراد الاستغناء عن الشخصية واستبدالها بدمية لتكون أكثر مرونة أو تمرين الممثل جسدياً حتي يصبح هو نفسه في حركته أشبه بالدمية أو الإنسان الآلي، قال: لذلك يعتبر هو أول من بحث عن «الدمية المثالية» عام ١٩٠٧. وكذلك المخرج الإيطالي ديمبرا صاحب مقترح



النصوص المسرحية، ويوجد مستويين يسبقوه لكنهما ليسوا بنفس إمكانيته علي كتابة نص كامل بشكل آلي مثل Ini الذي يستخدم مثلاً في لعبة الشطرنج. كما يوجد مستوي ثاني eeg وهو مستوي قوي وذكي نسبياً لكنه لا يكتب النصوص أيضاً فالوحيد الذي يتمكن من ذلك هو المستوي الثالث asi. وأضاف: ربما كان النص الذي كتبه الروبوت نصاً مسطحاً ولكن تجربة تطبيقات الذكاء الاصطناعي نظام Gpt-2 سيكون لها شأن كبير في الفترة القادمة وسيكون هناك تجارب أكثر، ولذلك يرى بعض النقاد والمفكرين أن أغلب المهام المسرحية قد تندثر مستقبلاً بسبب قيام الروبوتات بها بدلاً عن الإنسان ويبقى فقط الدراماتورج ليضيف الروح والعواطف والمشاعر الحسية والنفسية للنصوص التي تنتجها الروبوتات. ولكن عبقرية الذكاء الاصطناعي ليست سوي تجسيد لعبقرية العقل البشري الذي أجاد صياغة تفاصيل التكنولوجيا بما يمكن أن يرقى بحاضر البشرية ومستقبلها لدرجة أن يتمكن روبوت من كتابة نص كاملاً وحده. كما أن هناك روبوت أنتج مؤلفه موسيقية كامله بشكل رقمي دوغما تدخل بشري.

واختتم هايل كلمته بعرض المقطوعة الموسيقية وإسماعها للحاضرين. ومن ثم تم فتح باب المناقشة. موت المؤلف وقتل العقل البشري مقابل التكنولوجيا الرقمية دارت التساؤلات حول فكرة هل وجود روبوت يكتب نصوصاً مسرحية يعرب عن قرب مرحلة موت المؤلف مجدداً؟ وهل سيختفي دور المؤلف الأدمي بسبب الروبوتات. وكان الجواب من دكتور هايل أن الروبوت لم يتطور بالشكل الكافي الذي يجعله محل المؤلف المسرحي تماماً. كما تساءل البعض عن المسرحيات العربية: كيف يكتب الروبوت باللغة العربية وأجاب هايل: إن اللغة هي جزء من المدخلات التي توضع منذ البداية في برمجة الروبوت وأن ذلك أمر سهل أن تكتب الروبوتات بمردفات اللغة العربية إذا تم إدخالها منذ البداية.

مي سيد

هايل المذايبي: ستختفي المهام المسرحية ويبقى الدراماتورج وتحدث الناقد والمؤلف هايل على المذايبي قائلاً: توجد جملة هامة للعالم الذي أشرف علي روبوت Gpt-2 الذي أنتج أول نص مسرحي من خلال روبوت ذكاء اصطناعي، تقول: قبل مائة عام كتب رجل مسرحية عن الروبوتات، هل بعد مائة عام الروبوت سيكتب مسرحية عن الرجال. فقبل مائة عام تحدث الناس عن السحر فسار سحر الأمس هو علم اليوم، كما حدث مع قصة "أليس في بلاد العجائب" الشهيرة حيث استقى منها العالم آينشتاين نظرية النسبية. فكانت في البداية خيالية لكل من قرأها وبعد أعوام اتضح له أنها نظرية علمية وضعها آينشتاين. ثم تحدث عن المسرحية التي أنتجها الروبوت لأول مرة وقصتها قائلاً: المسرحية تتحدث عن حياة روبوت والعالم الذي صنعه. وسأتحدث عن روبوت Gpt-2 بمستوياته الثلاث، يوجد مستوى وحيد يتمكن من كتابة وإنتاج

أن الشخصية الرقمية المسرحية تكون مبرمجة مسبقاً أما الشخصية السايبورغية فليست مبرمجة بل متحولة وفقاً لمقتضيات الفعل الدرامي، فلا تكون ذات وظيفة واحدة بل عدة وظائف. والشخصية الرقمية في المسرح تبدو راشدة، أما السايبورغ في السينما فهي حكيمة وراشدة لأنها أكثر إقناعاً. الشخصية الرقمية في المسرح لا مجال للارتجال بها أما السايبورغ في السينما فمحدود الارتجال. في المسرح مكونات الشخصية الجسدية مبرمجة، وفي السينما مكونات بشرية من لحم وعظم، بالإضافة إلي الأجزاء الإلكترونية. في المسرح الشخصية مقيدة بسلطة المخرج وتعمل وفقاً للبرمجة والرؤية الخاصة به. أما في السينما فلا. الخيال في المسرح مفتوح في التعامل معها أما في السينما فالخيال محدود. في المسرح لا تفكر وخالية من العواطف، في السينما تفكر وتتعاطف. الشخصية المسرحية الرقمية تموت أما السايبورغ السينمائية فلا تموت.



# «المعطيات الإخراجية وتنوع لغة الفضاء في عروض مسرح الشارع - نماذج مختارة»

## رسالة ماجستير للباحث سجاد حمزة الجوذري



تم مناقشة رسالة ماجستير بعنوان «المعطيات الإخراجية وتنوع لغة الفضاء في عروض مسرح الشارع - نماذج مختارة» مقدمة من الباحث سجاد حمزة عبد الحسين الجوذري، وتضم لجنة المناقشة الدكتور أحمد إبراهيم محمد (رئيساً)، والدكتور محمد كريم خلف (عضواً)، والدكتورة هالة حسن سبتي (عضواً)، والدكتور عبد الكريم عبود عودة (عضواً ومشرفاً). والتي منحت الباحث من بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط ومعايير أكاديمية درجة الماجستير.

وجاءت رسالة الماجستير الخاصة بالباحث كالتالي:

مسرح الشارع شكل من العروض المسرحية ذات الخصوصية المميزة وهو يبحث دائماً عن مغادرة البيئات التقليدية المغلقة، لينفتح في تصوراتهِ إلى بيئات معمارية منفتحة، حيث أن عرض مسرح الشارع لا يعتمد على نص أدبي مكتوب إنما يقوم على أساس قضية آنية مثارة في المجتمع يصاغ لها سيناريو في ضوء فكرة المخرج أو الدراماتورج أو طاقم العمل مجتمعين متخذين من الجمهور المتواجدين بشكل عشوائي جمهوراً متلقياً لتجربة العرض، مشاركاً في الحدث لخلق التفاعل وفق مبدأ التلقي الأفقي، وهو مبدأ يسمح به العرض لتدخل الجمهور لخلق ممارسة تمثل دور الفاعل كمنجز للعرض، وهذا يؤكد هدف مسرح الشارع لأنه مسرح لإبراز التفاعل وتأكيد التواصل وممارسة الحلول لمجمل القضايا والمشاكل السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية بهدف التغيير أو التوعية.

وعليه فإن عروض مسرح الشارع تمتلك خصوصية في الإعداد والإنتاج وتؤسس فضاءاتها المسرحية من معطيات إخراجية متنوعة في التوظيف والاستخدام والتأثير والتواصل، ومن أجل معرفة دور هذه المعطيات في صياغة خصوصية الفضاء المسرحي في مسرح الشارع وتنوعه عبر آليات الإرسال والاستقبال، حيث جاء البحث الموسوم بـ «المعطيات الإخراجية وتنوع لغة الفضاء في عروض مسرح الشارع العراقي».

وعليه جاءت هيكلية البحث مكونة من أربعة فصول وهي:

الفصل الأول: يمثل الإطار المنهجي الذي اشتمل على مشكلة البحث وصاغها الباحث عبر السؤال التالي: كيف تم توظيف المعطيات الإخراجية في إنشاء لغة فضاء متنوعة في عروض مسرح الشارع لتحقيق فعل التواصل المبني على المشاركة والتأثير بين العرض والمتلقي؟ ثم انتقل الباحث إلى الأهمية والحاجة مثبتاً هدف البحث وهو «التعرف على اهم المعطيات الإخراجية لمسرح الشارع والتي وظفها المخرج المسرح باتجاه استنطاق لغة الفضاء وتنوعها في صياغة العرض»، بعدها انتقل الباحث إلى تحديد حدود البحث وكما يلي: الحدود الزمانية من ٢٠٠٩ حتى ٢٠١٩، والحدود المكانية التي تمثلت بالعروض المسرحية المقدمة في شوارع ومدن العراق، أما حدود الموضوع فقد ركزت على دراسة فضاء مسرح الشارع ومعطياته الإخراجية.

ولقد اختار الباحث أربع مصطلحات حدد لها تعاريف إجرائية في متن بحثه وهي: المعطيات الإخراجية، التنوع، الفضاء المسرحي، مسرح الشارع.

وحدد الباحث على وفق ذلك ثلاث مستويات لمناقشة وتحليل العينة ونماذجها وهي: بنية النص في مسرح الشارع، والإخراج وتوظيف المعطيات لتنوع الفضاء في مسرح الشارع، والتلقي المسرحي والفضاء الحاوي.

وقد اختار الباحث ثلاث نماذج من مجتمع البحث اختياراً قصدياً لتمثل عينة البحث وذكر أهم الأسباب التي جعلته يختار النماذج وهي: مسرحية الماء يعتذر يا حسين- تأليف وإخراج علي محمد عبيد ٢٠١٣، ومسرحية كمات فلتر- تأليف وإخراج علي نجاح ٢٠١٩، ومسرحية تايم أوت- تأليف وإخراج سيف الدين علاء الدين ٢٠١٩.

وحقق الباحث في الفصل الرابع الذي تضمن النتائج ومناقشتها، والاستنتاجات، والتوصيات، والمقترحات، وقد توصل إلى اهم النتائج ونذكر منها اعتماد فكرة العرض المسرحي (مسرح الشارع) على تناول قضايا آنية مثارة في المجتمع، وهي القضايا التي يعاني منها سكان المجتمع والمتذمرين منها على اختلاف أنواعها سياسية اقتصادية دينية اجتماعية. عرض مسرح الشارع هو لسان حال الشارع العام ممن متذمر وما هي القضايا التي يعاني منها.

ولم يعتمد على نص أدبي مكتوب سابقاً في العرض، إنما اعتمد على سيناريو وهذا السيناريو هو بمثابة صياغة إلى حوارات متشظية كل حوار يمثل فكرة تنطوي على قضية أو حدث واقعي، رجعت بداخله الخطة الاستراتيجية لتقديم العرض.

وجعل العرض المسرحي من فضاء المتلقي فضاءً واحداً اجتمع فيه المؤدين والمتلقين من دون فاصل أو حاجز فيما بينهم، فكان الكل داخل فضاء العرض من أول انطلاقته وحتى نهايته على وفق مبدأ التشارك والتفاعل.

ياسمين عباس

الفصل الثاني: يمثل الإطار النظري من البحث فقد اشتمل على ثلاث مباحث أساسية، هما المبحث الأول مفهوم المعطيات الإخراجية في مسرح الشارع، والمبحث الثاني الفضاء المسرحي وتنوع التوظيف المكاني، أما المبحث الثالث تنوع لغة الفضاء في مسرح الشارع.

بعدها تناول الباحث أهم الدراسات السابقة وحقق من خلال عرضها أهم نقاط التشابه والاختلاف بين دراسته البحثية والدراسات السابقة ليثبت من خلالها المقارنة والمقاربة، وما سوف يطرحه من جديد البحث الذي يحقق تواصل واستمرارية للجانب المعرفي والعلمي عبر الإضافة والتأصيل، وقد توصل الباحث في نهاية الفصل إلى مجموعة من المؤشرات نذكر منها أن مسرح الشارع لا يعتمد على نص أدبي مكتوب سابقاً، إنما ينطلق من فكره لقضية ما مثارة آنياً بسيناريو يعد من اجل هذه الفكرة ومسلطاً عليه الرؤية الإخراجية ويبني العرض على الارتجال والتفاعل في الحوار والحركة والإيماءة مع الجمهور المتلقي.

وتمثل المعطيات الإخراجية الظروف المعطاة التي يوظفها المخرج في صياغة وبناء الفضاء اللعبي الذي يشترك فيه الممثل الحاضر والجمهور الحاضر أيضاً، والتي يجمعهم الفضاء الحاوي من أجل خلق عرض متفاعل يمتلك خصوصية هذا المسرح.

ثم انتقل إلى الفصل الثالث إجراءات البحث: والذي تضمن مجتمع البحث، عينة البحث، منهج البحث، أداة البحث، ولعدم توفر معيار يؤسس على ضوءه الباحث تحليل العينة، فقد عمل على بناء معيار وقدمه إلى مجموعة من الأساتذة الخبراء لغرض الوصول إلى معيار يعتمد عليه كأداة في تحليل العينة، تشكل الموضوعية فيه عنصراً مهماً في الحكم والتحليل، ولقد جاء هذا المعيار بعد الاتفاق على نسبة صلاحية نقاط أسئلته التي سجلت نسبة (٨٥%) بعد تأكيد صدقها وثباتها من خلال إجابة الخبراء.

# فهد رده الحارثي: الحب هو وقودنا وطريقنا للوصول للجمهور والإبداع

رائد التجربة المسرحية السعودية المعاصرة، تحظى دائما نصوصه على إقبال كبير من الشباب وعبرت كتاباته المسرحية حدود السعودية لتلحق في سماء الوطن العربي حاملة قضايا وهموما تتشابه وواقعا جميعا، قدم وأشرف على الكثير من الدورات والورش التدريبية حول النص المسرحي وطرق وأساليب ومناهج الكتابة، المسرحية محليا وعربيا، شارك في رئاسة وعضوية عدد من لجان التحكيم على المستوى المحلي والعربي، كما حصلت نصوصه على أكثر من ٢٥ جائزة محلية وعربية، له العديد من الإصدارات، وقدمت حول نصوصه الكثير من الدراسات والبحوث ورسائل الماجستير والدكتوراه في الجامعات السعودية والعربية ومنها على سبيل المثال لا الحصر رسالة دكتوراه بعنوان البناء الدرامي في نصوص الكاتب السعودي فهد رده الحارثي بكلية الآداب جامعة حلوان، اهتم دائما بالجديد والتجريب في الكتابة المسرحية والعرض المسرحي، نال الكاتب السعودي فهد رده الحارثي العديد من التكريات أخرىها تكريمه في الدورة الـ «٢٩» من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي و كان لمسرحنا معه هذا الحوار حول التكريم والمهرجان ...

حوار: روفيدة خليفة



صف لنا في البداية أهمية تكريمك في مصر خاصة وأنها ليست الأولى؟

هذا التكريم الثالث، الأول من مهرجان المسرح العربي في دورته السادسة، ومن ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي، دائما يشعر الإنسان بالفخر إذا كرم في منطقة أو مكان معين لأنه يشعر بالتقدير لجهده الذي بذله خلال سنوات طويلة، التكريم باقة جمال تمنح للإنسان ليستمر في عطائه ويستشعر أنه استطاع أن يقدم شيئا جميلا، أشكر كل من ساهم في هذا التكريم، وإدارة المهرجان، والقلوب الجميلة التي أحاطتني منذ لحظة التكريم حتى الآن بكثير من الجماليات، التكريم يأتي في تلك المنطقة الجميلة العطاء، كأن يهدي إنسان باقة وردة لآخر.

كيف ترى الدورة الـ «٢٩» من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي؟

علاقتي طويلة ووثيقة مع هذا المهرجان، فالمهرجان دائما يقدم الجديد والمبتكر منذ الدورة الأولى حتى الآن؛ وهذا العام يشهد زخما في الفعاليات والعطاءات من إصدارات وورش وندوات وبالتالي أشعر بالفخر بكل القائمين على المهرجان، وبكل الدورات السابقة؛ لكل ما يقدمونه بهذا المهرجان الضخم وهو تقريبا الأكبر في الشرق الأوسط، نفخر به كعرب لأنه دائما ما يقدم لنا الجديد والمفيد.

هل ترى أن المهرجانات في الوطن العربي تحقق المردود الثقافي المنتظر منها أم أصبحت مجرد مهرجانات للتسابق؟

بالتأكيد المهرجانات تعتبر معامل كبيرة وفرصة للالتقاء بين المسرحيين و معرفة تجاربهم و أدواتهم، يجتمع فيها النخب المسرحية ليقدموا ويتعرفوا على مختلف أعمالهم ولتشغل في المبدع الحافز لتقديم كل ما هو جديد، ف دائما تأتي المهرجانات بتلك الأفاق، ولهذا تأتي أهمية مهرجان مثل مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي؛ لكونه يجمع الكثير من التجارب حول العالم، فننتقل على الكثير من التجارب العالمية والعربية ويتعرفوا هم على المسرح المصري والعربي؛ والمسارح العربية تتعرف على المسارح في إفريقيا وفي أوروبا، بالتأكيد أي مهرجان هو إضافة؛ قد لا تروق المهرجانات لبعض الأشخاص لكنني أرى أنها مهمة جدا

المهرجانات مهمة للمسرحيين لكي يعيد

اكتشاف نفسه وأدواته



للمسرحي لكي يعيد اكتشاف نفسه وأدواته.

المؤلف فهد الحارثي من الضلائل الذين لا يخلوا مهرجان من نصوصهم من خلال العروض المسرحية في الكثير من المهرجانات في مختلف الدول العربية فما سر هذا التقارب؟

حالة من البحث والنحت في التجربة والجديد والمختلف في محاولة إيجاد هذه اللغة البصرية، أو اللغة المبدعة؛ فالمسرح فن مبدع للغاية وممتع أكثر لمن يعمل وليس لمن يتقرب؛ وبالتالي كانت لي فرص عظيمة أشكر كل الزملاء الذين عملوا معي طيلة فترة وجودي في المسرح من مخرجين و ممثلين و سينوغرافيين لأنهم من ساهموا في أن تصل هذه الأعمال إلى المهرجانات العربية والإقليمية والدولية، فلا أتصور أن المهرجانات هي الحافز الوحيد لتقديم العمل لأن الإنسان يجب عليه تقديم أعماله بشكل مستمر على المستوى المحلي و للجمهور وبشكل يصل للآخرين. المبدع لابد أن يكون قريب من الهموم العربية وقضايا أمته ولسان حال التطور الحضاري والفكري.

كأحد رواد التجربة المسرحية السعودية المعاصرة حدثنا عن تجربتك منذ البداية؟

تجربة ممتدة و طويلة لأكثر من «٣٥» عاماً، ومن الصعب تلخيصها، لكنها بدأت بالبحث عن المختلف، و المختلف لم يكن سائداً في ذلك الوقت في المسرح السعودي ولذلك أقمنا ورشة مستمرة للتدريب المسرحي، واستطعنا أن نكون كوادراً مسرحية في مجالات التأليف والإخراج والتمثيل والسينوغرافيا، وبدأنا البحث عن مسرح طبيعي مختلف، بالتأكيد تواجه هذه التجارب دائماً في البدايات الكثير من الاعتراضات؛ فحتاج لمن يدعمها ويقتنع بقيمتها، ثم بعد ذلك بدأت رحلة الانطلاق نحو المهرجانات الخارجية التي كانت تجهل تماماً ما هو المسرح السعودي. فتعرفت على هذه التجارب واستطعنا خلال سنوات طويلة من البحث والنحت والعمل في عمق التجربة أن نصنع جمالياتها، وهذه الجماليات بلا شك قدمت الكثير وجعلت الناس تتعرف على المسرح السعودي في الخارج، واستطاع أن يحصل على الجوائز ويحقق نفسه ويحقق تجربته وقيمه، وقاماته، وأن تظل هذه التجربة مستمرة لمدة ثلاثين عاماً ليس بالشئ السهل وسوف تستمر لأنها خلقت أجيالها ومريديها وخلقت من يعملون فيها باستمرار وحب؛ ولذلك أنا ممتن كثيراً لكل الأسماء والقلوب الطيبة التي أفنت عمرها معي طوال مشواري لأنها استطاعت أن تقدم مسرحاً ليس نخبياً وليس بعيداً عن الجمهور، مسرحاً في عمق الحدث والجمهور .

بمناسبة الأسماء التي رافقتك في رحلتك هناك تجربة خاصة من المخرج أحمد الأحمري .. ما السبب في استمرار هذه المشاركة لسنوات طويلة؟

أحمد رفيق درب منذ البداية بدأنا سوياً هو يسبقني؛ لكننا بدأنا معاً من خلال ورشة العمل المسرحي بالطائف، وقبلها بسنوات ولكن في هذه التجربة التصقنا كثيراً وخضنا غمار التجربة بمعاونة عدد من الأسماء منهم سامي الزهراني وإبراهيم العسيري، والأحمري شديد الالتصاق بروحي؛ فنحن نعمل سوياً منذ ثلاثين عاماً سواء في التدريب أو الأعمال المسرحية أو محاولة إيجاد أجيال متكررة تستطيع أن تقوم على التجربة، وسر هذا التقارب أستطيع وصفه بأننا روح واحدة في جسدين الفكر والعمق واحد؛ ولذلك يسهل علينا التعامل مع بعضنا البعض.

تمتلك خصوصية في الصياغة حيث تشمل نصوصك على شئ من تقنيات القصة القصيرة أو الرواية أو الخطابة وتتضافر مع تقنية الكتابة المسرحية فحدثنا عن ذلك؟

منذ البداية أحاول أن أكون مختلفاً عما هو سائد؛ فقبل البدء في المسرح كنت صحافياً أكتب الشعر والقصة؛ لذلك عندما بدأت في كتابة المسرح سخرت جميع هؤلاء لكي يبنوا الكائن المسرحي، ولذلك بدأت منذ البداية في محاولة ليس فقط أن أكون مختلفاً في طريقة الكتابة؛ لكن ؛ من خلال إيجاد مشاريع كتابية، كل مشروع يشمل ثلاث أو خمس مسرحيات أصل فيهما إلى نتائج ما وأعلن هذه النتائج لكي تنطلق لتجربة جديدة، ومن هذه التجارب محاولة إيجاد لغة مشتركة بين لغة الحوار في المسرح ولغة السرد في القصة؛ عملت على هذه التجربة في عدة أعمال ووصلت فيها لقناعات معينة، أيضاً حاولت أن أصل باللغة الشعرية ألا تكون بعيدة عن المتلقي وكيف أستطيع أن أستخدم تلك اللغة الأرفع والأعلى وتكون في نفس الوقت قريبة جداً من المتلقي ومن عملي، وكيف أستطيع أن أقنع كادر عمل كامل ليعمل على لغة مختلفة عن اللغة السائدة، وعدت بعد ذلك إلى مشروع مسرح اليوميات، ثم تعاملت مع تجربة رابعة هي قضية مراكز التواصل الاجتماعي وكيف نستفيد منها في تقنيات الكتابة المسرحية؟.. هي مجموعة من التجارب لا زلت مؤمناً أن في كل مرة أقدم مشروع وأصل فيه لنتيجة انتقل لمشروع آخر جديد، وهذا يفيدني كثيراً في مشروعي ككاتب، ألا أكرر نفسي أو أكرر وأنسخ قواعد معينة في الكتابة؛ أطلق من كل تجربة لتجربة أخرى لكي أصل.

حدثنا عن تلك التجربة المختلفة.. مسرح اليوميات؟ هي تجربة تحتوي على مجموعة من النصوص تتعلق بحياة الإنسان اليومية وتفصيله وأموره الحياتية البسيطة التي يعيشها ويعاني منها ويتعامل معها، أحاول أن ألتقط هذا من لغة الناس من تفاصيلهم من تكويناتهم؛ فهذه اللغة البسيطة التي تحت تجربة الإنسان، أتصور أنها كانت عماد تلك التجربة وقاعدتها.

قدمت العديد من الورش عن الكتابة المسرحية فكيف ترى النص المسرحي اليوم على المستوى المحلي وما تأثير تلك الورش على المسرح السعودي؟ من مميزات المسرح السعودي كثرة الكتاب، والكتاب الشباب، وفي الورش كنت أشهد دائماً - وأتحدث عن تجربتي الشخصية- عدداً هائلاً من المتدربين الطموحين الراغبين في الكتابة، والأكثر ثمرة وعطاء كان الفتيات، وهذا يبرهن أنه سيكون لدينا مجموعة كبيرة من الكاتبات المبدعات اللاتي يستطيعن أن يقدمن المسرح بصورة مختلفة، فنحن في المسرح لا نجرب على طريقة الكتابة هذه تكون جاهز من الأساس، ولكن من لديه المقومات الأساسية للكتابة نضع المفاتيح المناسبة له لكي ينطلق لكتابة نفسه بطريقة مختلفة عن الآخرين.

بمناسبة المرأة.. ما وضع المرأة في المسرح السعودي حالياً؟

المرأة موجودة منذ زمن ككاتبة، مخرجة، مهندسة ديكور، وسينوغراف، لكن لم تكن موجودة بشكل مؤثر كممثلة بينما الآن انفتح المجال وأرى أن هناك أسماء كثيرة و مهمة ستكون موجودة على هذا المستوى وهناك ورش تدريبية مستمرة، و طاقات مبدعة للغاية، أتصور أن الخطط القادمة ستتيح للمرأة التواجد أكثر في كل عناصر العمل المسرحي، وقد نشهد نبوغ كثير من الأسماء لتقدم نفسها بصورة جيدة تزاخمتنا نحن الرجال على هذا المسرح، الكوادراً موجودة والشباب بكل خير وأعتقد أنهم

يستطيعن تقديم أنفسهن بصورة جميلة.

«البناء الدرامي في نصوص الكاتبة فهد الحارثي» كان عنوان رسالة دكتوراه عن نصوصك المسرحية، وجاء ضمن تحليلاتها أنك تهتم بالمهمشين الذين لا يهتم بهم المسرح التقليدي وتجعلهم أبطالاً في نصوصك.. هل حدثتنا عن هذا الاهتمام بالمهمشين؟

الشخصيات المهمشة في كل مجتمع أعتبرها الأكثر ثراء بكل المعاني الجميلة وليست الأقل كما يتعامل معها البعض، فعلى سبيل المثال زرت قبل أيام منطقة العتبة، بالتأكيد لتلك الشخصيات المهمشة قصص كثيرة، كل إنسان منهم قصة طويلة، أنظر لتعبير الوجه الصادقة غير المزيفة وجوه لا تلبس الأفتحة، الجميع على طبيعته وسجيته، جميعهم يقدمون مسرحاً كبيراً للغاية، فمن يستطيع أن يلتقط هذه الشخصيات ويرتقي معها بنفسه وفنه لكي يصل بها إلى الخشبة، سيقدم أعمالاً رائعة، هذه الشخصيات دائماً ثرية حتى في السينما، الأكثر ثراء هم الأكثر بؤساً، في المجتمع؛ لذلك فاهتمامي بهم لا يأتي من فراغ، بل لأن هذا حقهم ونحن نقدم الفن من هذه النماذج الرائعة.

تنوعت أعمالك بين نصوص للأطفال وديودراما ومونودراما فهل قصدت هذا التنوع أم أنه الإلهام الإبداعي وقت الكتابة؟

التجربة تأتي بطبعها لم أتعمدها، لأنه على سبيل المثال الكتابة للطفل هي أصعب أنواع الكتابة يجب أن نرتقي للطفل حتى نستطيع أن نكتب عنه، نحن نتعامل مع كائن مختلف تماماً عننا، بعض النظريات السابقة كانت تقول يجب أن ننزل إلى الطفل حتى نصل إليه هذا خاطئ تماماً في هذا الزمن؛ لأن الطفل مرتقي بالفعل كثيراً بتقنياته ووسائله التي يتعامل معها، فكيف نستطيع التعامل مع الطفل التكنولوجي الذي يتعامل مع وسائط التواصل ووسائلها بصورة مرعبة؛ إذن نحن يجب أن نرتقي بهذا النوع من الكتابة، وخضت التجربة عن قناعة بها و لازلت هي الأصعب بالنسبة لي وتحتاج لجهود كبيرة حتى تستطيع أن تجذب طفل هذا العصر. أما الديودراما فأتصور أنها تأتي بالتكوين، فالمسرح فن إبداعي حتى في كتاباته لكنه لا يخلو من صنعة في النهاية؛ بمعنى أننا نكتب ونشرع في خلق مسرحية فنجد أنفسنا أمام شخصيتين متناقضتين هذا النداعي النفسي لا يسعه عمل جماعي فيذهب لمسرح الديودراما، أو شخصية واحدة فتنتقل تجربة المونودراما، ولذلك ففي تصويري الأشياء تختار نفسها لا اختارها.

إذا تحدثنا عن شكل الكتابة في المسرح السعودي فماذا ستقول عنها؟

بدأت مثل أي مسرح عربي، انطلقت من النصوص التاريخية والنصوص التي تحاكي أوضاعاً معينة في تلك الفترة، والنصوص الشعرية بالكامل التي تأثرت بأحمد شوقي ومسرحه، ثم بعد ذلك انتقلت إلى الحالة الاجتماعية فكانت معظم النصوص التي تقدم تتناول الحالة الاجتماعية في مجتمعنا، و أتصور أن هذا سبب الانغلاق لهذا النص المسرحي، ثم انطلقت التجربة الشبابية التي صنعت نفسها بصورة مختلفة، والتي بدأت تناقش نفسها بقضايا سياسية واقتصادية واجتماعية، و لكن بصورة مختلفة و قدمت نفسها بتجارب جديدة فهناك الكثير من الأسماء التي تخوض تجارب الآن بأشكال مختلفة و أنصور - ولا

## التكريم باقة جمال تمنح للإنسان ليستمر

### في العطاء

-المخرج والممثلين - لكن النص متشظي تماما لأنه ناتج عن اقتباس، ليس هناك المهني الجاد الكاتب الذي يقوم على هذا العمل.

وقد شاهدنا الكثير من الخلل في كثير من العروض ليس دفاعا عن حالي ككاتب؛ لكن؛ الحالة موجودة ومختلة وتحتاج لإعادة نظر، لكن أيضا من مهام الكاتب أن يحاول مواكبة التطورات، فالعصر الآن ليس كما في الماضي، مثلا كنا نحضر مسرحية مدتها ثلاث ساعات من يملك الآن ثلاث ساعات من عمره لحضور عرض مسرحي؛ علينا أن نختزل زمن المسرحية لساعة حتى يكون مناسباً للجمهور، أيضا علينا العمل على الكثير من التقنيات، فسرعة الزمن صارت تقنيات وليس من المعقول أن تكون لغتي اليوم هي لغتي قبل ثلاثين عاما، فقد اختلفت المفردات وطرق التأثير على الناس إذن يجب أن يسعى الكاتب دائما لمحاولة تجديد نفسه.

من كل ما كتبت أو أخرجت أيهما كان الأقرب إليك؟ كل عمالي، هم أبنائي، جميعهم جزء من تكويني، وكل نص كان له ظروفه وحالته وجمالياته، حتى النصوص التي تفشل تكون جزءا من المؤلف فلا أتصور أن ينفصل كاتب عن نصوصه أو يستطيع الاختيار منها.

ماذا تمثل لك الألقاب كعراق المسرح السعودي التي أطلقها عليك المسرحيون السعوديين؟

لا تمثل الألقاب شيئا، هي فقط تطلق من باب الحب من الطلاب والمريدين والمقربين فما الذي أضافه لقب كوكب الشرق لأم كلثوم؟ فقط يبقى عمل الإنسان هو الأهم لأنه الذي يقدم المبدع بصورته وأنا أعتز كثيرا ب اسمي بعيدا عن الألقاب.

شاهدنا جميعا الانفتاح الذي يحدث في السعودية وموسم الرياض فيما يتعلق بالمسرح هل تجده حقق انتعاشه على مستوى النوع الذي يقدمه؟

الانتعاش الذي حققه في إطاره فمسرح الرياض يتبع هيئة الترفيه ويعتني تماما بقضية الترفيه، ترفيه المواطن سواء من خلال المسرح أو الغناء أو السيرك والفنون المختلفة، ومن هذا المنطلق قدم أشياء كثيرة للمواطن لكن المسرح جزء صغير جدا من برنامجه ويشهد إقبالا ولكننا نقدم مسرحا مختلفا. ومن القضايا المهمة التي حققها موسم الرياض الانفتاح على العروض العربية، شاركت عروض مصرية وكويتية ومن دول أخرى، وهذا مفيد على مستوى الرؤية؛ لكن مسرحنا الذي نقدمه ونتحدث عنه مختلف تماما، فهو مسرح ثقافي يسعى للفن والرقي وتتولى مسؤوليته وزارة الثقافة.

حدثنا عن مشروعاتك القادمة؟ هناك عروض مثل «ساكن متحرك» عرضت في السعودية في أكثر من مدينة وستعرض هذا الشهر من خلال فعاليات مهرجان القاهرة للمونودراما، ومهرجان الإسكندرية الدولي مسرح بلا إنتاج، بالإضافة إلى مشاركتها في مهرجان آخر بالدمام، ثم سنعاود نشاطنا في عمل جماعي يتم العمل عليه حاليا عبر ورش منتتالية سأقدمها بمشاركة أحمد الأحمر، وهناك عمل ثالث مع سامي الزهراني، لدينا الكثير من المشاريع التي نعمل عليها.

أخيرا نصيحة تقدمها لشباب الكتاب؟ أقولها لكل المسرحيين؛ إذا عملنا بحب على الأشياء ستثمر أكثر؛ بدون ذلك سنخسر كثيرا، فالحب هو وقودنا وطريقنا للوصول للجمهور والإبداع.



وفق ما سمعت سيكون هناك الكثير من المهرجانات محلية وعربية ودولية ضمن الإستراتيجية الموجودة، وهي في خطة المسرح في القريب، تسعى الآن الجهات للترتيب لها بحيث تبدأ قوية وفعالة، وهي تستفيد حاليا من الخبرات الموجودة بالعالم.

كنت من مؤسسي فرقة الطوائف المسرحية فهل حدثتنا عنها؟

بدأنا بورشة عمل مسرحي للتدريب والتأهيل ثم انطلقنا نحو الفرقة المسرحية، وأصبح لها أذرع؛ فهناك أذرع للتدريب «الورش» والفرقة التي تقدم العروض المسرحية، وجناح آخر لدعم المواهب واستقبالها بأنواع مبتكرة مسرحيا في محاولة إيجاد الجديد باستمرار، هذه الأذرع جميعها تعمل في الفرقة. خلقت الفرقة أجيالها من القدامى المؤسسين إلى الشباب الجدد في عمر الخمسة عشر عاما، فهي تخلق أجيالها وتكويناتها، وقد قدمت أكثر من ٥٠ عرضا حتى الآن، وشاركت في أكثر من ١٢٠ مهرجانا دوليا وعربيا ومحليا، وتقدم عروضها باستمرار في الداخل في كل المدن السعودية، ولا تتوقف الفرقة عن العرض، فالعرض الواحد يستمر لفترات، فهي بالتالي تقدم نفسها بصورة جيدة، وأنا اشعر بالامتنان الكبير لها وأقضي معظم الوقت معها.

كيف يمكن للكاتب المسرحية مواكبة السرعة في التغيير والحركة التي يشهدها العالم وهل بالفعل هناك انفعال بين النص والعرض المسرحي؟

من الضروري أن تواكبها وإلا تموت، مع تلك السرعة التي يتحرك بها العالم على الكاتب المسرحي أن يتواكب معها، يجب أن يحاول توظيفها داخل النص المسرحي، مشكلتنا هي التنازع الحاصل في الفترة الأخيرة بين المؤلف المسرحي والمخرج، أتصور أن المخرج يحاول الآن إعادة دوره ومكانته من خلال أن يصنع هو كاتبه بمعنى أن يلغي المؤلف ويصنع ما يسمى بالإعداد أو الاقتباس ويصنع نصا متشظيا تماما لكي يخلق عالمه ويبعد عن الكاتب لأنه يحاول إيجاد نفسه بأدواته كمخرج في مكانه

أدعي ذلك - أن تجربتي الشخصية كانت سببا في الانتقال بهذا المسرح وهيات كثير من الشباب كي تختلف فيما بعد توجهاتهم ونقلاتهم في كتابة النص المسرحي.

إذا تحدثنا عن الأزمات .. أين تكمن في المسرح السعودي؟

هي كثيرة بالتأكيد، والمسرح السعودي لا ينفصل عن المسرح العربي في مشاكله؛ فالتجارب واحدة في كل أنحاء الوطن العربي الاختلاف نسبة وتناسب، و الدولة تولي اهتماما كبيرا بقطاعات الثقافة والفنون، وتحاول أن تؤسس مرحلة جديدة مختلفة تماما في البناء ووضع الاستراتيجيات وهذا ما ينقص في العالم العربي، نحن نفتقد الاستراتيجيات التي نستطيع أن نعمل بها، وأرى أن الاستراتيجيات التي تم وضعها وبدأ العمل عليها مهمة وسيكون هناك أكاديميات توفر طاقات بشرية كبيرة، بالإضافة إلى أنه سيكون هناك دعم للأعمال المسرحية ووجود للمسارح والفرق، وأتصور أن المرحلة المقبلة ستقضي على كثير من المشكلات، لكن المشكلات لا تنتهي بالتأكيد، سيكون لكل مرحلة مشكلاتها الخاصة.

هل نستطيع القول أنه مع الاستراتيجيات الجديدة يوجد سعي لأن يكون هناك مسرح في كل مكان في السعودية؟

بالأكيد هذا من ضمن الاستراتيجيات والخطط الموجودة لدى هيئة المسرح والفنون الأدائية وترعاها وزارة الثقافة، إيجاد مساحات مسرحية في كل مكان و توفير مواسم ودعم للفرق والاهتمام بالمسرح المدرسي منذ البدء و تكوين معاهد وأكاديميات، خطة كبيرة شاملة أتصور أنها ستقدم المسرح في كثير من الأماكن بالطرق المختلفة بأشكاله المختلفة، المسرح الجماهيري والمسرح النخبوي والمسرح التجاري، كل المسارح ستقدم بكل الصور والأشكال.

ماذا عن المهرجانات المسرحية في السعودية؟

## سخرت قدراتي الصحافية في بناء الكائن المسرحي..

## والشخصيات المهمشة هي الأكثر ثراء بالنسبة للكاتب



# «بين التسابق والجمهور ولجان التحكيم»

## مسرح الثقافة الجماهيرية تسابق أم لا تسابق؟



مسرح الثقافة الجماهيرية هو مسرح للجمهور وهو المسرح الذي يعمل على تنمية وعي المجتمع بالقضايا المجتمعية المحيطة ومحاورة كل ما هو شاذ ومتطرف، بالإضافة إلى ممارسة الهوايات، حيث أصبح هذا المسرح يستوعب طاقات العديد والعديد من الشباب والهواة من الممثلين والكتاب والمخرجين والملحنين والشعراء... الخ، والذي تخرج منه العديد من الممثلين المتميزين أغلبهم من فرق الثقافة الجماهيرية مثل «محمود يس، عاطف الطيب، محمود حجازي، عبد الرحمن الشافعي وغيرهم».

وبالتالي أصبح مسرح الثقافة الجماهيرية هو المنفذ الوحيد في مختلف محافظات مصر وأقاليمها.

ولكن في الآونة الأخيرة لاحظنا أن مسرح الثقافة الجماهيرية حاد عن طريقه وأصبح همه الأول العروض التي ستشاهدها لجان التحكيم للتصعيد في المسابقات، مما أدى إلى الصراع والاشتباك بين المسرحيين ولجان التحكيم، وأصبح الجمهور همه الأخير أو قد يكون غير موجودا بالأساس.

مما جعلنا نتساءل عن طبيعة مسرح الثقافة الجماهيرية؟ وما الدور المنوط به؟ وماذا نفعل من أجل دعم دوره؟

وهل هناك مشكلة تتعلق بهذا المسرح من ناحية المتابعة النقدية، والمتابعة الإدارية من جانب آخر؟

وهل يعد هم التسابق معوقا لدور المسرح في الوصول إلى الناس؟

أم أن المسابقات لها علاقة بالصراع بين المسرحيين واللجان؟ وهل إلغاء المسابقات يعد حلا لفك الاشتباك بينهما؟

وأخيرا ما هي الآثار التي من الممكن أن تترتب على إلغاء التسابق سواء إيجابية أو سلبية؟

سامية سيد

الإدارة العامة للمسرح على أن تكون متابعة من الناحية الفنية وليست الإدارية فقط لمراحل صناعة العرض المسرحي، وهذا ليس ببدعة جديدة، وإنما كان يعمل بها في فترات سابقة وتكون لجان المتابعة تلك لها الحق في إيقاف إنتاج العرض إذا لم تتوفر فيه عناصر الجدية والجدوى الفنية.

وأقر هاشم بالتقصير النقدي في متابعة عروض مسرح الثقافة الجماهيرية، فقال: قليل هم النقاد الحريصون على الكتابة عن تلك العروض، ولأسباب كثيرة ومتشابهة اللهم إلا تلك العروض التي تشارك في المهرجانات الختامية والتي يكتب عنها في نشرات المهرجانات، ومن هنا نجد حرص المخرجين على الاستماتة في المشاركة في تلك المهرجانات، بالإضافة لأسباب أخرى منها أن معظم هؤلاء المخرجون يعتقد أن عدد مشاركات عروضه في المهرجانات هي جزء من سيرته الذاتية بالإضافة إلى فوز عروضه أو بعض عناصرها في المهرجان، مما يجعل هؤلاء البعض يصنعون العروض لمخاطبة لجان التحكيم في مستوياتها المختلفة، ذلك على حساب مخاطبة الجماهير التي من أجلها تصنع هذه العروض، وهذه كارثة حقيقية جعلت تلك الجماهير - وإلى حد كبير - تنصرف عن تلك العروض، وهذه حقيقة يلتمسها كل من يتابع العروض في مواقعها حيث لا نجد في صالات العروض سوى أقارب وأصدقاء المشاركين في صنع العرض، وعلمنا أن نعتزف بذلك ونبحث حلول واقعية لتلك الأزمة دون أن نضع رؤوسنا في الرمال.

وأضاف هاشم: إن فكرة إلغاء المسابقات المسرحية ليست حلا لأن التسابق في حد ذاته يخلق نوعا من التنافس يؤدي إلى الاجتهاد والتجويد، وفيه اعتراف للذي اجتهد وتقدير اجتهاده في شكل جوائز أو غيرها من أنواع التقدير، ولكن علينا إيجاد آلية توعوية لدى المخرجين تزرع بداخلهم أن التقدير الحقيقي لأعمالهم هو التفاف الجماهير حول هذه الأعمال والاحتفاء بها.

### فيما قال المخرج والفنان عزت زين:

أن أي مجال لا يخلو من تسابق، التسابق محفز للتفوق والإجادة، كما أنه يخلق صراع شريف بين المتنافسين، من شأن ذلك الارتقاء بأي منتج، ففرق البيت الفني تتنافس بطريقه غير مباشرة من خلال إقبال الجمهور، عروض مسرحية تستمر شهور وأحيانا سنوات، وعروض أخرى لا تتجاوز الشهر.

وأوضح أن الاغريق عرفوا المسرح و رصدوا جوائز للأفضل و هو ما أصبح نهجا في المهرجانات المسرحية و السينمائية حتى الآن . وأشار إلى أن مشكلة التسابق بمسرح الثقافة الجماهيرية أصبح الهم الأول و الأخير لمعظم العاملين به و القائمين عليه، هو إبراء ذمة للإدارة أن خطتها تمت على الوجه الأكمل بحفل توزيع الجوائز، و يتزامن ذلك مع معركة النتائج و الاعتراض عليها و على لجان التحكيم، فالفوز هو كل شيء شهادة الإبداع و التميز . وفي غياب أي تجوال للعروض المتميزة أو تغطية نقدية أو ندوات تطبيقية لنقد العروض، أصبحت نتائج التسابق هي الهم الأول و الأخير .

ودعا زين إلى ضرورة أن يعاد النظر في التسابق و في الجوائز التي يجب أن تتحول إلى الجمهور بتجوال العروض الفائزة و المتميزة و تقديمها على أحد مسارح القاهرة لتحظى بمتابعة نقدية أوسع.

خميس: المهرجانات درس عملي لمن يريد أن يطور من أدواته وقال الناقد أحمد خميس:

في مسألة الجوائز الخاصة بمسرح الثقافة الجماهيرية لابد وان نضع أن هذا المسرح ضمن فلسفته الأساسية نشاط لهواة المسرح ولتقديم خدمة ثقافية لأهاليها في كل ربوع مصر، وطني



وزارة الثقافة قد انتبهت لهذا الأمر وتعمل الآن على وضع ملامح وأهداف هذه الاستراتيجية.

### وعقب الناقد أحمد هاشم قائلا:

لا جدال في أهمية مسرح الثقافة الجماهيرية حال كونه متنفسا هاما لهواة المسرح بالأقاليم، كما أنه جزء من تحقيق توزيع العدالة بين فئات الشعب المختلفة دون تركيزها في العاصمة فقط، كما أنه يساهم في تثقيف ورقي ذوق جمهوره في الأقاليم، وعلمنا جميعا دعم هذا النشاط المسرحي بالأقاليم بداية من توفير النصوص المسرحية الجيدة التي تتواءم مع جمهوره، والعمل كذلك على توفير ظروف إنتاجية أفضل ليس من الناحية المادية فقط بل أيضا العنصر البشري وتحديد المخرجون والدقة في انتقائهم، فلا زال حتى الآن هناك بعض المخرجين غير الملائمين من الناحية الفنية يقومون بالإخراج في بعض فرق الأقاليم دون أن يكونوا مؤهلين لهذه المهمة، وتكون النتيجة كارثية ليس على مستوى العرض المسرحي فقط، بل أيضا على ما يتركونه من آثار سلبية على شباب الممثلين الذين يتأثرون بهم وبما يزرعون من مفاهيم مسرحية خاطئة لديهم.

ومن هنا تأتي أهمية دور المتابعة لمراحل إنتاج العروض من قبل



## سليم: المشكلة الحقيقية عدم وجود

## مواسم مسرحية بالمواقع المختلفة



### في تلك القضية قال الدكتور مصطفى سليم:

المسرح هو المسرح ومصطلح الثقافة الجماهيرية لم يعد موجودا والمصطلح الحالي بعد إعادة هيكلة وزارة الثقافة عام ١٩٨١ هو الهيئة العامة لقصور الثقافة، ومن ثم صار تصنيفا إنتاجيا لا أكثر وإن كان هناك دور يمكن تلمسه الآن فهو يتضح في البيوت والنوادي؛ لأن القوميات فرق محلية للمحافظات تنتج شرائحها بشكل دوري ثابت مثل فرق مسرح الدولة من خلال عناصر ثابتة. وأوضح أن الدور هنا يتلخص في تفريغ طاقات الشباب وهواة المسرح وربما اكتشاف بعض المواهب وربما تكون التجارب النوعية من وجهة نظري هي أميز ما يقدمه مسرح الهيئة العامة لقصور الثقافة والباقي غالبا مكرر ومستنسخ.

وتابع سليم أسفا: أن المتابعات النقدية هي إهدار لطاقات النقد وأعمارهم فهم يعملون ويواجهون الكثير من المصاعب والعقبات لكنهم غير مقدرين لأن اللوائح المالية بالية ولا تفهم حقوقهم وبالتالي يعم الإحباط عالمهم لكنهم مع ذلك يجاهدون. أما الدوائر الإدارية فهي كثيرة وملغزة ومنفصلة عن بعضها في غموض مربك لا يحله إلا النادر من أصحاب الخبرات الخاصة جدا وهم كالخفافيش يظهرون فجأة فيربطون الدوائر ويصلون لغايتهم سريعا ثم يختفون لذا تظل العقبات المالية والإدارية مهيمنة على كل الأداءات.

واستكمل مؤكدا أن المسابقات لم تكن في يوم من الأيام مشكلة أبدا، فالمسرح نشأ مهرجانا ومسابقة عند اليونان، المشكلة الحقيقية عدم وجود موسم مسرحية بالمواقع المختلفة وعدم قيام الفرق بدورها حتى على مستوى نشر الثقافة المسرحية، وبالتالي تصبح المسابقة الهدف الوحيد الذي يسعى إليه المبدعون.

ومع ذلك تتسرب لنا تجارب رائعة على فترات تبرز عن مواهب فذة ولكن بلا نظام واضح.

وأضاف سليم: أستطيع أن أقول أن القيادات المتعاقبة للإنتاج المسرحي في قصور الثقافة لم تستطع التغلب على العقبة الرئيسة وهي غياب الهدف والاستراتيجية الواضحة عن الإنتاج المسرحي الإقليمي منذ إعادة هيكلة وزارة الثقافة عام ٨١ فقبل ذلك كان المد الاشتراكي هو المظلة الفكرية التي تضع أهدافا محددة ولعل

## هاشم: نقر بالتقصير النقدي في متابعة عروض مسرح الثقافة الجماهيرية

وقال المخرج خالد العيسوي:

إن الدور المنوط به مسرح الثقافة الجماهيرية إتاحة الفرص للشباب لاكتشاف المواهب وتدريبها وتنقيتها مسرحيا لتكوين جيل مسرحي واعي بأهمية أبو الفنون. ويتوقف دعم دور مسرح الثقافة الجماهيرية علي عوامل عديدة منها:

١ - قصور الثقافة التي تقدم هذا الخدمة تحتاج إلى تطوير البنية التحتية لها خاصة في القاهرة وبعض الأقاليم.

٢- عدم وجود مسارح ثقافة جماهيرية يكفي لعدد العروض المسرحية المنتجة وخاصة في القاهرة.

٣- عدم وجود الحافز المادي الكافي للشباب للإقبال على الاشتراك في العروض المسرحية مما يجعل الكثير يحجم عنه.

٤- عدم وجود التغطية الإعلامية المتميزة لإلقاء الضوء على هذه المواهب والعروض المسرحية.

٥- عدم إتاحة الفرصة للعروض بتقديرها لفترة تكفي مدة المجهود الكبير الذي يبذل من أجل خروجه إلى النور مما يسبب إحباط لفريق العمل.....الخ

ورأى العيسوي أن المتابعات النقدية للعروض ضئيلة جدا وقد تكون النشرة الخاصة بالثقافة الجماهيرية فقط وتكون في المهرجان الختامي فقط، والمتابعات الإدارية تحتاج إلى إعادة نظر من القائمين عليها.

وأوضح أن التسابق من وجهة نظره مفيد؛ لأنه يجعل هناك حافز كبير للجمع، والصراع بين المسرحيين واللجان نتيجة أسباب عديدة لابد من مراجعتها من الطرفين، وأن إلغاء التسابق سيضر اللعبة المسرحية ولكن أيضا لابد من إعداد وإعلان اللوائح والقواعد الخاصة بالتسابق من البداية.

وقال المخرج عماد عبد العاطي

إن دور مسرح الثقافة الجماهيرية معروف من اسمها الثقافة



عبد المنعم: «موضة التسابق» آفة كبرى

من آفات التردبي التي أصابت هذا المسرح



إعلام مركزية تغطي تلك الأعمال وأن يكون هناك بث مباشر بالمنطقة المحيطة بالعرض المسرحي.

وعن لجان التحكيم قال: يجب معاملتهم إنسانيا من حيث المبيت والوجبات والرعاية، فالمعاملة مع لجان التحكيم تكون سيئة للغاية وهو ما ينعكس على العرض المسرحي وتحكيمه.

مسرح الثقافة الجماهيرية يحتاج لدعم قوي ويحتاج لإعادة هيكلة، وعمل ورش مسرحية للفرق من خلال أكاديميين متخصصين حتى يتم تقديم فن حقيقي يبنى على أسس علمية، ومن المهم معرفة ما يجب تقديمه وما لا يجب تقديمه في الثقافة الجماهيرية.

قدما كانت توجد العديد من التجارب الجيدة مثل مسرح الجرن والسرادق والمسارح المفتوحة، وهنا يجب إعادة النظر في مسرح الثقافة الجماهيرية.

ونوه شوقي قائلا: إن كل ما يحتاجه ممثل الثقافة الجماهيرية عمل عرض جيد ينتشر ويتم مشاهدته في محافظات أخرى، ويكتب عنه بشكل محترم وهو ما يشجع ممثل الثقافة الجماهيرية، وخاصة أن التعامل هنا مع مسرح هواة.

وأضاف: بعض المخرجين يستخدمون الخامات البيئية المتاحة كالعلب والصفائح حتى يعتمد كمخرج، فتوجد مهازل في الثقافة الجماهيرية حيث أناس ليس لهم علاقة وفي نفس الوقت مسؤولون عن تقديم عروض وفن وفكر. بالإضافة إلى أن التوزيع الجغرافي يعتمد على الصحوية والمنفعة المتبادلة فالفساد منتشر بصورة كبيرة جدا.

واختتم قائلا: شرف المشاركة في أعمال الثقافة الجماهيرية أقوى بكثير من الجائزة والتسابق، فيجب التحفيز على المشاركة وليس التسابق والصراعات، لأن في رأيي أن الفن سيظل وجهات نظر فلا يوجد الأفضل وإنما هي المشاركة المطلوبة والتي يجب تشجيعها.

أن الإبقاء على الجوائز مسألة هامة للغاية حيث أنها تحافظ على فكرة الاهتمام، فالتقييم يعني أنك في، أو أن ما قدمته لم يلق الاستحسان الملائم وتلك مسألة ضرورية حتى نحفز المجتهد والذي يبحث عن أطر جمالية، أو ذلك الذي يريد أن يقدم أفضل ما عنده.

وأوضح خميس أن فكرة إلغاء الجوائز ستزيد المسألة سوءا، إذ سينظر المشتغلين للموضوع على أنه لا ثواب أو عقاب، وأن أي شيء يقدمه يمكن أن يصلح وهو ما يعني تقليل سقف التطوير وعدم تحفيز المجتهدين، وإعطاء الفرصة لأصحاب النفوس الضعيفة كي يقودوا العملية الفنية إلى الدرك الأسفل، ثم إن إقامة المهرجانات المختلفة لفرق الثقافة الجماهيرية تعنى في أحد مهامها الأساسية تطوير الفرق والمخرجين بمتابعة الأعمال ورؤية الآخر وفهم طرق، فهي درس عملي لمن يريد أن يطور من أدواته ويبحث لنفسه عن أفكار بديلة مختلفة قد تكون طازجة، فلقاء الفرق يعين على تبادل الخبرات والأفكار.

وعقب المخرج اميل شوقي قائلا:

إن دور المسرح في الثقافة الجماهيرية دور « ساذج » حيث يعتمدون على ما يسمى الشريحة تلك الشريحة تحدث كل عام، أن ينتجوا مسرحية «مثلا فرقة قومية أو فرقة قصور» في عشرة أيام أو لحد أقصى ١٥ يوم، وتعرض في المنطقة المركزية وفي النهاية نكتشف أن الدعم أو المنتج لا يصل لمستحقه، فهناك مسارح موجودة طول العام يجب استغلالها بشكل دائم، ولا يجوز عمل عشرة أيام مسرح في السنة، فيجب أن يكون طول العام، وهذا ما يجعلنا نفكر تفكير آخر في مسألة تكوين الفرق القومية في المحافظات أو قصور الثقافة أو في بيوت الثقافة أيا كان المسمى. ويجب أن يكون لها دور فعال في المجتمع وأن يكون لديهم رؤية تفهم ما يمكن تقديمه وما لا يمكن تقديمه.

وتساءل شوقي قائلا: كيف للثقافة الجماهيرية أن تقدم عروض مترجمة مثل هاملت أو البير كامبي أو.... غيرها، فالثقافة الجماهيرية يجب أن يكون لها دور إيجابي في تنمية المجتمع المتواجد فيه، وهنا سيكون للمسرح قيمة ومعنى في الحياة الثقافية.

وعن تجربته الشخصية قال: كنت ذات مرة في الوادي الجديد وقدمت مسرحية شعرية « الحلاج » تتحدث عن رجل الدين في المجتمع ومهمته، فكتشفي أنهم منتظرين اللجنة ومجرد وصول اللجنة والتقييم ينتهي العرض ويغلق قصر الثقافة، ففي هذا المكان ينظرون لقصر الثقافة وكأنه مكان موبوء لأنه بالفعل لا يخدم المجتمع ولذلك فليس له دور فعال. وفي تجربة أخرى قال شوقي: أنا أقوم بعمل مسرحية في أبو تيج وهم ليس لديهم مسرح للعرض وعندما بحثنا وجدنا حديقة يمكن العرض فيها، وعندما جاءت لجنة التحكيم كان أحد الممثلين أصيب بمرض فلم يأتي وقمت أنا بدوره وأنا غير مهيا لذلك، فإخذ العرض ضعيف لأنه لم يحقق رؤية لجنة التحكيم.

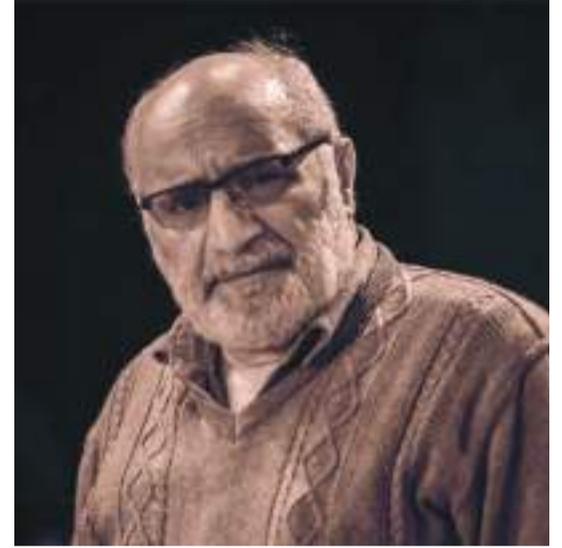
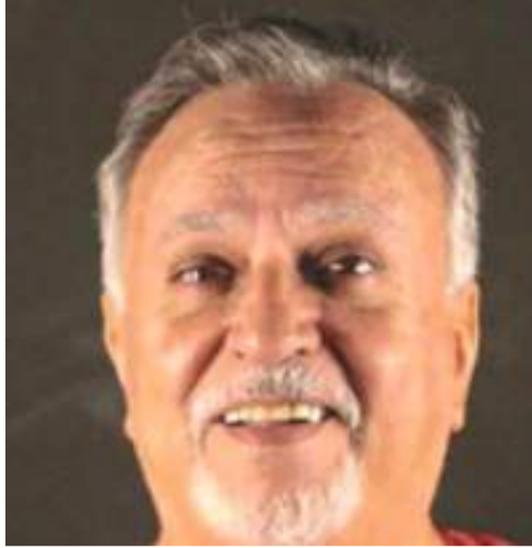
وعن الثقافة الجماهيرية أسهب شوقي قائلا: أرى أن هؤلاء هواة ويجب أن يكون لهم دعم وحافز غير التسابق، مثل من خدم المجتمع ومن قدم ناصح جدا... وما إلى ذلك فيجب النظر بعيدا عن التسابق، وهناك بعض التجارب في الثقافة الجماهيرية والتي يجب أن يلقى عليها الضوء، وعن نفسه قال: أنا مثلا عملت ٣٠ مسرحية في الثقافة الجماهيرية ولم يكتب عن عرض واحد منها ولم يصور أو يلقى الضوء عليها، فلا يوجد إعلام عن مسرح الثقافة الجماهيرية، فنحن نحتاج أن يكون هناك وحدة

### فيما قال المخرج المسرحي د. محمد عبد المنعم

أن مسرح الثقافة الجماهيرية منوط بتوعية الجماهير وتنويرهم وتثقيفهم؛ وكي ندعم دوره بشكل جاد يجب أن نُشرك جميع المشاركين في أنشطته من مختلف أقاليم مصر لتقييم أوضاعه، واقتراح الحلول الخلاقة القابلة للتنفيذ، دون اقتصار ذلك على النخبة في القاهرة، لاسيما وأن الحركة النقدية اقتصرت على عروض المهرجان الختامي، وهذا نوع من التنمر الفني غير المقصود يجب تلافيه. وقد شهد هذا الموسم متابعة إدارية ملحوظة للصديق الفنان مهندس/ محمد جابر الذي كان حريصاً على حل كل المشكلات الإدارية التي تعرقل بعض العروض، معبراً دوماً عن حرصه على تقديم موسم مسرحي مثمر.

وتحدث عبد المنعم عن ما أسماه «موضة التسابق» التي اجتاحت مسرح الثقافة الجماهيرية فقال: هي آفة كبرى من آفات التردّي التي أصابت هذا المسرح؛ بسبب ما يأتي: (أولاً) يعتقد البعض أن الأسهم الكبرى تذهب للعروض التي تتأسس على نصوص المسرح العالمي، فيتسارعون على تقديمه، ويهمشون النص المصري والعربي، وتساعدهم لجان التحكيم في ذلك حين تصر على تصعيد هذه النوعية من العروض، فتصبح مشاركة معهم في الجرم. (ثانياً) بعض أفراد لجان التحكيم أصبحت تراعى في المقام الأول ما تحصله من مكاسب من وراء العروض التي تصعداها رغم عدم جودتها، فإذا كان المخرج له ضلع أو له داعم قوى في وزارة الثقافة، إذن «مينفعش عرضه ميتصدش»؛ لماذا؟ لأن هذا المخرج موظف في الثقافة الجماهيرية أو البيت الفني للمسرح، أو يرأس أحد المهرجانات التابعة لوزارة الثقافة أو يعتلى منصب مدير أحد المهرجانات أو غيرها من المهام الرفيعة بوزارة الثقافة؛ لذا يجب اختيار عرضه في مقدمة العروض المصعدة حتى تنال لجنة التحكيم الرضا وتحقق المكاسب المرجوة كالاستضافة في فعاليات هذه المهرجانات بأي صورة. (ثالثاً) نجد أن هذا المخرج أو ذاك من أصحاب الصوت العالي ممن يتوعدون للجان التحكيم إذا تجاوزتهم في التصعيد؛ ومن ثم تتجنب لجنة التحكيم ذلك الأمر منذ البداية حفاظاً على كرامتها، فتسارع إلى تصعيد هذا المخرج أو ذاك حتى لا يحدث ما لا يحمد عقباه. (رابعاً) أصبح التسابق في مسرح الثقافة الجماهيرية مصدراً يتكسب منه الكثيرون مكاسب غير مشروعة؛ أصبح «سبوبة لا غنى عنها» بسبب ما يُصرف على العروض المصعدة من أموال لترميم الديكور وخلافه مرة أخرى، رغم أن الديكور لا يزال بحالته الجيدة؛ لذلك اشتعل فتيل الخلافات بين الفرق، وتعالّت نبرة «التشكيك» كشعار عام يميز هذه المرحلة من عمر مسرح الثقافة الجماهيرية.

واختتم عبد المنعم قائلاً: أفضل إلغاء مبدأ التسابق من الأساس، ويُستعاض عنه بتدوير العروض وتجوالها بالتبادل بين المحافظات في القرى والنجوع؛ حتى يطلع جميعنا على ثقافة الآخر ومشكلاته، وتزداد الخبرات، فيسهم الجميع في حل المشكلات، وبذلك نستثمر الأموال الطائلة التي تصرف على هذه العروض لصالح الارتقاء بالذوق العام، بدلاً من صرفها لتقديم ليالٍ عرض محددة من أجل لجان التحكيم، وتظل حبيسة في مكانها. ومن ثم سيحقق هذا المسرح هدفه مع مرور الوقت، وسيستعيد دوره الريادي الخصب كما كان في عهد سعد الدين وهبة ومعاصريه.



## زين: يجب أن يعاد النظر في التسابق والجوائز التي يجب أن تتحول إلى الجمهور

تستطيع اللجنة عرض أشياء كثيرة عن العرض كانت غائبة عنهم فيختلف الرأي بعد الفهم. وقال: نحن لا نريد إلغاء المسابقات ولكن عدم وضعها في المقام الأول هو الحل وتغيير شكلها، من الممكن أن تقوم العروض المتميزة في كل الاقاليم بجولة للعرض بالأقاليم الأخرى، جنوب يعرض في الدلتا والدلتا العكس... الخ واختتم عبد العاطي قائلاً: أن النواحي الإدارية بها تقصير وتساءل لماذا لا يبدأ ترشيح المخرجين من شهر يوليو، ويبدأ تقديم المشاريع في أغسطس، ونبدأ المناقشة خلاله وتنتهي نهاية أغسطس وتبدأ البروفات أول سبتمبر وتعرض العروض في ١٢ ديسمبر موسم شتوي، وموسم صيفي يبدأ شهر مارس وينتهي في يونيو، «حراك مسرحي طول العام» بهذا يعود مسرح الثقافة الجماهيرية.



الجماهيرية، هو أنشيء من أجل الجماهير، وليس من أجل التسابق من أجل أن يصل المسرح ورسالته إلى القرى والنجوع وليس في مساح المدن المعروفة المسلط عليها الضوء بإعلامها وإبهارها. ولكي نعيد دور مسرح الثقافة الجماهيرية كما كان لا بد من أن نرجعه للجمهور بنصوص للجمهور وليس للجان، فالنصوص العالمية أصبحت مرض تعانى منه فرق الثقافة ومسرحها، لا بد من مسرح للناس وللمتلقي العادي والمثقف و للمزارع والطالب لكل الناس، وتساءل ما الفائدة التي تعود على المتلقي العادي من مشاهدته للمسرح العالمي؟ لا سعادة ولا تشويق، إبهار فقط، النقاد أصبحوا يروا مسرح الثقافة من زاوية مواكبة التطور في الامكانيات وعلى مستوى تطوير الأدوات وغيره، وغاب عنهم انه عُمل خصيصا لكشف المواهب في القرى والنجوع وكمن من مواهب خرجت منه.

واستكمل قائلاً: أصبحت ميول اللجان في التحكيم للميول الشخصية والثقافة التي نشأ عليها المحكم، وليس لتقييم عمل فني متكامل لمخرج يمتلك أدواته، فالمشكلة ليست في التسابق المشكلة في المحكم، وعمل دورة توعية للمحكم شيء مهم ليعرف كيف يقيم عرض وهل المحكم يجيد قراءة عرض مسرحي أم تم اختياره بناء على وظيفته مخرج مهندس ديكور كاتب مصمم استعراضات وكمن من محكمين لا يجيدون قراءة العروض وأوضح أن موضوع التحكيم أصبح حب وكره يجب المخرج هذا أو العكس يجب هذه النوعية من النصوص أو العكس... الخ

وأكد أن الصراع أصبح على المهرجان الختامي ويوم عرض اللجنة، وهذا أضر كثيراً مسرح الثقافة فأصبحت ثقافة تقييمية وليست جماهيرية، ولذلك لا بد من عودة الندوات مع اللجان، ولا بد من عودة المهرجانات الإقليمية بنداوتها لأن اثناء الندوة والمناقشة

## العيسوي: لا بد من إعداد وإعلان اللوائح

## والقواعد الخاصة بالتسابق من البداية

# احتباس العسل

## بين قدرات الإعاقة وإعاقة القادرين



❖ نهاد السيد

ضمن مسابقة العروض القصيرة المزعم إقامتها بمسرح زكي طليمات بمقر فرقة الطليعة ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي لدورته التاسعة والعشرون، قمت بمشاهدة عرض لفرقة خاصة بعنوان «احتباس العسل»، جسدت فيه المؤلفة / نهى صبحي ملحمة «هيلين كيلر»، تلك الأدبية الأمريكية التي حصلت على جائزة نوبل في الأدب وعلى لقب سفيرة المكفوفين وهي صماء بكفاء منذ الطفولة، عانت في حياتها الكثير والكثير نتيجة الشعور بالوحدة والعزلة وعدم الرؤية أو السمع نتيجة مرضها في التاسعة عشر شهرا من عمرها وأفترض أطباء الأطفال بأنها مصابة بالحمى القرمزية أو التهاب الرأس، مما أثر كثيرا على طريقة نطقها للكلام، فأصبح عالمها وحيد، ما هو إلا عالم مظلم أحادي اللون، اللون الأسود الذي أفقدها الأمل ورؤية الأشياء أو حتى تخيلها، بل وتمكن هو منها عوضا عنه؛ ففقدت خلاله الإحساس أو حتى الشعور بالجنس الآخر رغم محاولاتها في تجاوز ذلك إلا أنها فقدت الشغف في ذلك الشعور نتيجة كون هؤلاء الرجال معاقين على حد تعبير المؤلفة .

ولم تغفل المؤلفة دور الأنسة «آن سوليفان» المعلمة التي وهبت «هيلين» حياتها من أجل تعليمها الأمل والحياة والطموح والأحلام، فقد كانت عامل قوي ومؤثر في الدعم النفسي لها، مما أدت بهيلين إلى الارتقاء بأسلوبها من أسلوب وحشي همجي

غير إنساني إلى أسلوب آدمي واعي يمكن الاحتذاء به، وليس هذا فحسب إلا أن أصبحت هيلين نموذجا للتحدي وللمرأة العاملة وقوة الإرادة وإثبات الذات، لكون أن لديها ما يجعلها أن تتحدث بفخر وعزة لتجعل من إعاقتها ما يميزها عن الكثير من المبصرين الذين لديهم العديد والعديد من الفرص التي لم يستطيعون من اقتناصها على خلافها التي خلقت من نفسها فرصة لأن تصبح هي .

تلك الأمور التي تجلت لنا بوضوح من خلال العرض؛ حيث تمكن من توصيله المخرج «أحمد أمين» بقوة عبر توظيف عناصر عرضه على أكمل وأتم وجهه، ولكنه من وجهة نظري قد أخفق

تماما في استخدام شاشات اللمس المستخدمة كخلفية للعرض ليتبرمج خلالها مشاعر وأحلام وآلام هيلين التي جسدها لنا الفنانة «رجوى حامد» بقوة رغم ضعف توظيف الوسيط البصري، فقد نتج هذا الخفاق نتيجة أننا قد تعابشنا بالفعل أزمة وحدة تلك الفتاة ومدى معاناتها للعيش، ولكن كانت الشاشة دخيلة أعتقد أنها كانت على خلاف صالح العرض . وعلى الرغم من هذا إلا أنني بالفعل خرجت وأشعر بشعور تلك الفتاة نتيجة قوة الأداء التمثيلي والتعايش التام الذي طغى على روح العرض ككل حتى وإن كان هناك فضاءات مغايرة عما هو مراد إيضاحه وتجليه .

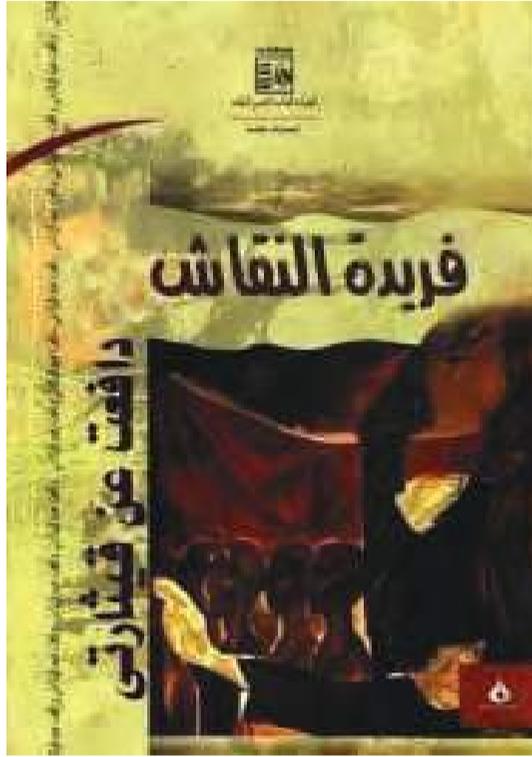
أما بالنسبة لباقي الموثيقات الديكورية فأستطيع القول أنه قد نجح في توصيل الحقبة الزمنية التي كانت تعيشها شخصية «هيلين كيلر» منذ عام ١٨٨٠ إلى عام ١٩٦٨ ميلاديا، تلك الحقبة التاريخية التي جعلت من المخرج ضرورة الالتزام بتجسيدها، ذلك الأمر الذي يؤكد مرة ثانية على مدى إخفاق اختيار شاشات اللمس لكونها لم تستكشف حينها بعد على الإطلاق، بل أنه أثر على إبراز عنصر الإبهار أكثر من التركيز على العامل الزمني للعرض الذي فرضه تجسيده لتلك الشخصية التاريخية .

أما عن المؤثرات الصوتية ... فقد نجحت في إتمام تعابشنا الكامل للحالة، بل إن مواضعها بالنسبة للعرض ملائمة تماما وكذلك اختيار موضع السكوت هو أيضا ملائم تماما رغم طوله في أغلب الوقت . ذلك السكوت أو الصمت - على حد التعبير الأدق - هو ما يشعر به كل أصم، فالصمت هو صوت الصمم .



# النقد الأدبي والمسرحي

## عند فريدة النقاش (٢-٢)



عبد الحليم

أمين.  
كما كتبت فريدة النقاش عشرات الدراسات حول المسرح العالمي، خاصة المسرح الانجليزي، وقد ساعدها علي ذلك عشقها لذلك المسرح منذ فترة دراساتها في قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة القاهرة في فترة الستينيات من القرن الماضي. وقرأت النصوص في لغتها الأصلية، مما قربها من روح النص. ومن أهم الكتاب الذين تحاورت مع نصوصهم شكسبير وهزريك إبسن الذي تقول عنه في كتابها "دافعت عن قيثاراتي": "أصبحت نصوص الكاتب المسرحي "هزريك إبسن شأنها شأن نصوص المسرحي الإنجليزي "وليم شكسبير" موجودة بصفة دائمة في مقدمة عروض المسارح في العالم كبيرها وصغيرها التقليدي منها والتجريبي ويندر أن يزور إنسان بلدا. ما دون أن يجد عرضاً "إبسن" علي واحد من مسارحها. ومن أهم التجارب النقدية المسرحية التي قدمتها فريدة النقاش تجربة الكاتب المسرحي الراحل "سعد الله ونوس" وهي من أوائل النقاد المصريين الذين اهتموا بتجربته الثرية، وتقديهما للقارئ المصري والعربي. كما نشرت في مجلة أدب ونقد مجموعة من نصوصه المسرحية النادرة.

كما اهتمت كتابات فريدة النقاش بالتأكيد علي فكرة الهوية والخصوصية المصرية في شتي مناحي الفكر والفن، لذلك نجد لها دراسات ومقالات متنوعة ومتعددة عن التراث النوبي وعن الأبعاد الثقافية للأقاليم، كما أنها تشارك بفعاليته في المؤتمرات الثقافية في محافظات مصر المختلفة. وعلي حسب قولها: فإن "الخصوصيات والهويات الثقافية تتعدد علي نطاق عالمي في زمن العولمة كرد ثقافي لا يملك الضعفاء والمهمشون سواه - ضد توحيد الرأسمالية المتسارع الإيقاع للعالم، وفتح الأسواق ونشر مفردات الحضارة الرأسمالية التي تصل إلي أفقر كوخ في إفريقيا عن طريق البضائع والصور التي تحملها الأقمار الصناعية مخترقة العالم أجمع دون قيد أو شرط.

من الفكر والنقد المقارن.  
خامساً: اعتماد أسلوب واضح في ثقافة المقاومة والانحياز إلي تجلياتها المختلفة حيث تؤكد علي أن "التشوه الحاصل في المجتمع علي المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية عطل انفتاح الثقافة الجديدة النقدية والتقدمية والعقلانية والديمقراطية، وزادت المسافة اتساعاً بين النخبة المباشرة بالعقلانية والديمقراطية والمنهج النقدي وبين القاعدة الشعبية. سادساً: صلابة الموقف الفكري والنقدي والسياسي أيضاً، حيث المواجهة وثقافة الحسم والحزم، مع دقة الموقف. واتخاذ مواقف واضحة تتميز بالثبات. سابعاً: الحس الاشتراكي الدائم، والذي تؤكد عليه في كثير من مقالاتها، والذي وصفته في كتابها "دافعت عن قيثاراتي" قائلة: أما الخطاب الاشتراكي فإنه معزول ومحاصر بحكم القيود علي الحريات الديمقراطية واستهدافه الدائم من قبل جماعات الإسلام السياسي كخضم رئيسي لها".

لذا تعمل علي إحياء هذا الجانب في مشروعها النقدي، كتاباتها النقدية المسرحية اتسمت بالتنوع والمتابعة الدقيقة، وتشجيع الشباب وقد كتبت عدد كبير من المقالات التي تابعت فيها عروض فرق الأقاليم المسرحية، وعدد آخر من الدراسات حول الحركة المسرحية الجديدة بتياراتها المختلفة وكتبت كثيراً عن تطور الحركة المسرحية عبر أكثر من أربعين عاماً. وقد جمعت هذه المقالات في كتاب تحت عنوان "بستان المسرح". ومنها كتابات عن تجارب الفرق المسرحية المستقلة فكتبت عن خالد الصاوي وفرقة الحركة ويعد مقالها عن مسرحية "العب في الدماغ" من أهم المقالات التي كتبت عن ذلك العرض. كما كتبت من خلال مقالاتها النقدية في الأخبار والأهالي عن الأجيال المختلفة من المخرجين أمثال أحمد إسماعيل وناصر عبد المنعم وسلامة حسين ونبيل الألفي وأحمد عبد الحليم ونورا

تعرضت النقاش للاعتقال عام ١٩٧٩ بتهمة ترويج مواد أدبية معادية للصهيونية، وقد سجلت تجربة المعتقل المريرة في كتابين: السجن دمعان ووردة ويوميات المدن المفتوحة، فالكاتبة التي امتلكت التمرد ويقين الحلم، امتلكت جسارة المواجهة، ورغم كثرة همومها الخاصة في فترة السجن، ومنها تركها ابنها «رشا وجاسر» اللذين لم يتجاوزا سن الطفولة وقتها، فقد وجدت نفسها أمام خيارين، كلاهما صعب وقاس، الأول موقفها الوطني والثقافي والسياسي الرافض لكل سياسات التطبيع والانفتاح والاستلاب، والثاني موقفها كأم تعشق أطفالها، ولذلك نراها تقول في أحد عناوين المقالات التي يضمها كتاب يوميات المدن المفتوحة- أنا لا أخون أمومي، لكنها تؤكد أن الاتهام وجه إليها من أصدقائها وصديقاتها -أنها تفضل السياسة على أولادها وكانت ترد على ذلك بقولها: إنني اخترت أمومة اجتماعية أكثر رحابة، وحوول ملاعبات تلك الفترة تقول فريدة: كانت جريدة الأهالي، قد صدرت عام ١٩٧٨ بعد تأسيس حزب التجمع بعامين وكتبت فيها كثيراً، لكنني وقعت بعدة أسماء مستعارة، لأن التعليمات كانت تقضي بفصل من يكتب في صحف المعارضة إذا كان يعمل في صحيفة حكومية.

وتشير فريدة النقاش إلى أنها تعلمت طوال حياتها في مهنة الكتابة قيمتين أساسيتين: الصدق وإتقان المعارف الجديدة في ميدان تخصصها، ومواكبتها، وهذا وفر لها على حسب تعبيرها: «الاحتفاظ بالمسافة بين السياسة المباشرة التي انغمست فيها تماماً، وعبرت كتابة عن مواقفها وبين الأدب والنقد، وأدين بذلك لأستاذاي الناقد الراحل د. علي الراعي، وأظن أن هاتين القيمتين قد انعكستا في مجلة «أدب ونقد»، التي ترأست تحريرها منذ عام ١٩٨٧ وحتى عام ٢٠٠٧ وهي تفتح الباب للمغامرات الإبداعية مهما كان تمردها، طالما حلمت لأدب ونقد بالدور الذي لعبته في ثقافتنا الرسالة لأحمد حسن الزيات، والكاتب المصري لطف حسين، والطريق، والآداب، والثقافة الوطنية، على استلهاهم الحياة الشعبية كمنبع ثري للخلق الفني والإطلاع على نقاط النور فيها على حد تعبير بهاء طاهر، حيث تضامن البشر بعضهم من الانهيار.

أما عن الدور النقدي لفريدة النقاش فيتسم بعدة سمات: أولها: القراءة الجادة للعمل الأدبي وسبر أغواره والبحث عن مكانم الخصوصية.

ثانياً: الخلفية الفكرية التي تتشابه مع مفردات العمل الأدبي، كجزء من حركة التفاعل الحي بين الثقافات.

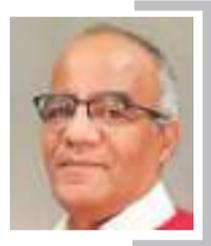
ثالثاً: سيطرة العقلية النقدية التقدمية والتي تنتج خطاباً نقدياً يوسف آليات الحداثة وما بعدها لكشف تجليات النص الأدبي.

رابعاً: مناقشة الظواهر الأدبية والثقافية عبر منظومة متكاملة



# مسرح الفن في موسكو

## والواقعية في روسيا



أوسكار بروكيت  
ترجمة: سباعي السيد

كان على روسيا أن تنتظر حركة «المسرح المستقل» قبل أن تحدث الإصلاحات المطلوبة. فعلى الرغم من أن بعض المسرحيين الروس مثل تورجينيف Turgenev وأستروفسكي Ostrovsk وبيمسي Pisemsky كانوا قد دشنوا بالفعل مدرسة واقعية للكتابة، إلا أن الإخراج المسرحي كان لا يزال يتمسك بالتقاليد الموروثة من القرن الثامن عشر، وكشفت زيارة فرقة لاعبي مايننجن Meiningen .

في عامي ١٨٨٥ و١٨٩٠ للعديد من المخرجين الروس إلى أي مدى كانوا متخلفين. مع ذلك، لم يتحقق إلا القليل من التقدم الذي يذكر، حتى تم إنشاء مسرح موسكو للفنون في عام ١٨٩٨ على يدي كونستانتين ستانيسلافسكي (١٨٦٣-١٩٣٨) وفلاديمير نيمروفيتش دانتشينكو (١٨٥٨-١٩٤٣). وكان مسرح موسكو للفنون مختلفاً عن غيره من المسارح المستقلة الأخرى فقد كان منظمة احترافية بالكامل منذ البداية من حيث تركيزه على الإخراج المسرحي بدلاً من تقديم المسرحيات المجهولة. وأحدث عرضه الأول، وهو القيصر فيودور إيفانوفيتش لأليكسي تولستوي، ضجة كبيرة بسبب إعادة بناء روسيا المضي عام ١٦٠٠، وتمثيلها الجماعي، وغياب النجوم. ومع ذلك، تضائل الاهتمام العام إلى أن أثبت إخراج طائر البحر لأنطون تشيخوف The Sea Gull أصالة كل من المؤلف والفرقة. بدأ أنطون تشيخوف (١٨٦٠-١٩٠٤) مسيرته الدرامية بمسرحيات الفودفيل والمسرحيات القصيرة في سياق الكوميديا المثيرة للشفقة، ثم اتجه فيما بعد إلى المسرحيات الطويلة. وعندما عرضت طائر البحر The Sea Gull (١٨٩٦) في مسرح الكساندرينسكي Alexandrinsky في سانت بطرسبرغ، فشلت فشلاً ذريعاً، فالممثلون لم يفهموا أدوارهم ولم يحفظوا الحوار جيداً. ونتيجة لذلك، قرر تشيخوف أن يتوقف عن الكتابة المسرحية. وبعد أن سمح على مضض لمسرح الفن بموسكو بإحياء The Sea Gull، استمر في تزويده بثلاث مسرحيات أخرى هي: الخال فانيا (١٨٩٩)، والشقيقات الثلاث (١٩٠١)، وبستان الكرز (١٩٠٤). تعتمد مكانة تشيخوف في المقام الأول على هذه المسرحيات الأربع. وتدور أحداث كل من مسرحيات تشيخوف الأربع الرئيسية في المناطق الريفية في روسيا وتصور الرتابة والإحباط وبدايات الحياة الواقعية الحديثة لطبقة ملاك الأراضي. فجميع الشخصيات تطمح إلى حياة أفضل، لكنها لا تعرف كيف السبيل إلى

ذلك، أو تمتلك المبادرة لتحقيق أهدافها. تتكون المسرحيات من تفاصيل لا نهائية، والصلات بينها ليست دائماً واضحة. ومع ذلك، فقد ظهر تدريجياً مزاج عام موحد، وشخصيات محددة بوضوح، وحركة كاملة وبسيطة. تم تكيف أساليب مسرح الفن بشكل جيد لصالح متطلبات مسرحيات تشيخوف. أجرى ستانيسلافسكي دائماً دراسة مطولة لكل مسرحية قبل بدء التدريبات. وأصر على الاهتمام الدقيق بالتفاصيل من قبل كل ممثل، وسعى إلى رسم البيئة المحيطة بعد زيارة موقع الحدث المسرحي، أو بعد بحث مكثف.

وعلى الرغم من نجاحه مع The Sea Gull، أنهى مسرح الفن موسمه الأول مثقلاً بالديون ولم يتم إنقاذه إلا من خلال كرم الرعاة. ومع الدعم الجديد، تمكن في عام ١٩٠٢ من بناء مسرح خاص به، مع ورش عمل ومعدات حديثة كخشبة مسرح دوارة، وزادت فرقته التمثيلية من ٣٩ إلى ١٠٠ عضو. وبعد ذلك، عرضت من ثلاث إلى خمس





٥. يجب على الممثلين إجراء تحليل شامل للنص والعمل ضمن «الظروف المعينة» الموجودة هناك لتجنب مجرد اللعب بأنفسهم.

٦- يجب على الممثلين تحديد «الهدف» الأساسي للشخصية أو «الخط الأساس» للدور، من خلال فهم دوافع الشخصية في كل مشهد.

٧. يجب على الممثلين تركيز انتباههم على الحدث وهو يتكشف لحظة بلحظة على خشبة المسرح، مما يعطي «وهماً من المرة الأولى».

٨. يجب أن يسعى الممثلون باستمرار إلى تحقيق الفهم والإلتقان، وإخضاع ذواتهم دائماً للمتطلبات الفنية للإخراج. لقد تم تعريف جوانب مختلفة من هذه المنهج بواسطة مترجمين مختلفين. إنها بشكل عام محاولة لتحليل كل مرحلة من مراحل عمل الممثل وجعلها فعالة قدر الإمكان. لم يكن ستانيسلافسكي راضياً تماماً عن نظامه واستمر في تحسينه حتى وفاته. كما حذر الآخرين من تبني هذا المنهج دون إحداث تغييرات تتطلبها الاحتياجات الفنية والخلفيات الثقافية المختلفة. بالإضافة إلى تشيخوف، شجع مسرح الفن أيضاً مكسيم جوركي (١٨٦٨-١٩٣٦)، الذي اشتهر بالفعل كقاص واقعي. أصبحت الحضيض The Lower Depths (١٩٠٢)، التي تدور أحداثها في منزل متهالك وتضم مجموعة من الشخصيات الذين هزمتهم الحياة، أحد أعظم نجاحات الفرقة. مسرحيات أخرى لجوركي تشمل حكاية صيف Summer Folk (١٩٠٤) و Enemies الأعداء (١٩٠٧). شارك جوركي كثيراً في النضال السياسي في ذلك الوقت، بما في ذلك ثورة ١٩٠٥، والتي على الرغم من عدم نجاحها إلى حد كبير فقد فازت بقدر ضئيل من تمثيل الحكومة. تسببت أنشطة جوركي في نفيه، لكن سمعته كبطل للبروليتاريا ستجعله في النهاية رئيساً لاتحاد الكتاب السوفييت وأصبح مسرح الفن معروفاً باسم بيت جوركي.

الرئيسية التالية:

١. يجب تدريب أجسام وأصوات الممثلين تدريباً شاملاً حتى يتمكنوا من الاستجابة بكفاءة لجميع المتطلبات.
٢. يجب تعليم الممثلين تقنيات المسرح حتى يتمكنوا من عرض التشخيص على الجمهور دون أي إحساس بالاختراع.
٣. يجب أن يكون الممثلون مراقبين ماهرين للواقع كأساس لبناء أدوارهم.
٤. يجب أن يسعى الممثلون إلى تبرير داخلي لكل شيء يتم القيام به على خشبة المسرح باستخدام «إذا» السحرية: لو كنت هذا الشخص يواجه هذا الموقف، كنت سأفعل كذا وكذا. « و «ذاكرة العاطفة» التي تربط غير المألوف ببعض المواقف العاطفية المماثلة في حياتهم الخاصة - على الرغم من رفض ستانيسلافسكي هذا الجزء من النهج.



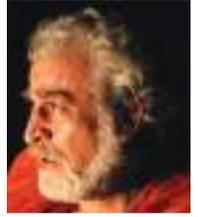
مسرحيات جديدة كل عام، مع الحفاظ على الأعمال الناجحة في الريبورتوار. وسرعان صار تأثير مسرح الفن محسوساً وواضحاً في جميع أنحاء روسيا، وبحلول عام ١٩٠٦ أصبح مسرح الفن معروفاً جيداً في الخارج بحيث قام بجولات قصيرة. يُذكر ستانيسلافسكي الآن وقبل كل شيء من أجل محاولاته في مجال تأسيس أسلوب مثالي للتمثيل. فقد أصبح مدرِّكاً تماماً للاحتياج إلى مثل هذا الأسلوب في عام ١٩٠٦ ووضع أول مخطط لأفكاره في عام ١٩٠٩. وفي عام ١٩١١ أسس الاستوديو الأول لتدريب الطلاب وللعمل على حل المشكلات فور ظهورها. لم يبدأ ستانيسلافسكي في نشر أفكاره حتى صدور كتابه حياتي في الفن (١٩٢٤) وإعداد الممثل (١٩٣٦). ولم يتم الكشف عن خطته الشاملة على نطاق واسع خارج روسيا حتى ظهور كتابه بناء شخصية (١٩٤٩) وخلق الدور (١٩٦١). من المعترف به الآن أنه لا النسخة الإنجليزية ولا النسخة الروسية من كتابات ستانيسلافسكي كانت موثوقة. نظراً لأن اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية لم يشترك في اتفاقية حقوق النسخ الدولية عندما تم نشر أعمال ستانيسلافسكي في الغرب، فقد كانت محمية بحقوق الطبع والنشر تحت اسم المترجمة الأمريكية إليزابيث رينولدز هابجود. وهكذا، بعد ذلك انتقلت إلى ممتلكاتها، وسيطرت على الحقوق الدولية. لسوء الحظ، شوهت نسخها ستانيسلافسكي إلى حد كبير من خلال العديد من الترجمات الخاطئة ومن خلال القطع وإعادة الترتيب بشكل كبير. وبالمثل، غيرت النسخ السوفيتية النصوص لجعلها تتواءم مع الأيديولوجيا الرسمية.

وفي الآونة الأخيرة فقط، من خلال تعاون ورثة هابجود والسلطات السوفيتية، ظهرت ترجمة جديدة ودقيقة على ما يبدو لكتابات ستانيسلافسكي. ومع ذلك، لا يمكن لأي ملخص لنظام ستانيسلافسكي أن يدعي أنه دقيق تماماً أو انه يرضي جميع المعجبين بستانيسلافسكي ونقاده على حد سواء. ومع ذلك، يمكننا هنا رسم الخطوط العريضة



## بيتر بروك

### وصدى التعاليم الروحانية (٢-٢)



قاسم بياتلي  
-فلورنس

#### الرحلة إلى أفغانستان

قام بروك برحلات أخرى إلى آسيا الوسطى والشرق الأوسط (إيران وتركيا وأفغانستان) وتتبع أثر مسار رحلة المعلم القوقازي جورجس غورديف، وزار الأماكن والأضرحة وتكايا المتصوفة وكنايس منعزلة في قمم الجبال والمناطق النائية أو في القرى، واخرج فلما سينماتيا عن تلك الرحلة بعنوان لقاءات مع رجال خارقين للعادة الذي لم يأخذ نصيبه في سوق توزيع صناعة الأفلام في أوروبا وأمريكا وبقي محصورا وتم تداوله في الوسط المسرحي من خلال تسجيل فيديو منتقلا من يد شخص لآخر (وفي مكتبتي نسخة).

يتحدث بروك عن رحلته إلى أفغانستان، وتجربته معاشته مع ثقافة ناسها، في كتابه خيوط الزمن. ذاكرة حياة، ويقول: «ها نحن متوجهون نحو أفغانستان بحثا عن ما هو مقدس أملا بالعثور على اثر للتقاليد المنسية. اطلقنا لحيثنا، أنا وصديقي، وقلنا لنفسنا أننا سنعطي انطبعا أكثر جدية، وقامت زوجته وزوجتي ناتاشا بتجربة الاعتناء بالسروال التركي والأكل المجفف (...) بينما خصصت أنا ستة اشهر قبل الرحلة لتعلم اللغة الفارسية .

كان سحر أفغانستان، الذي دفعني بعد سنين أن اخرج فلما بعنوان لقاءات مع رجال خارقين للعادة، كان يكمن في الأشخاص وفي نوعية لا مرئية ومعزى ديني له حضور في علاقاتهم المعترف بها بوضوح. في شيء، كنا غالبا ما نتحدث حوله وبحسنا لسنين عن اثر له عندنا، وكان يبدو لنا أنها نوعية قد فقدناها في عالمنا. ورثينا لها وجود حقيقي هنا، وكان يمكنها أن تخضب الواقع اليومي كله.» (٢م، ص ١١٢).

ويتحدث عن تفاصيل دقيقة حول السوق المسقف في كابول، ويصف خصال الباعة والحرفين فيه، ويتأمل ملامح وجوههم النبيلة ويصف حركاتهم وسلوكهم وجلسهم على دكة الدكان، وطريقة شربهم للشاي. كان يمر في السوق ويشاهد بصمت لأيام وينتظر اللقاء المنشود. إن كنت تنتظر بصبر ستفتح لك الأبواب.

ويقول: «عرفنا بعد فترة من الزمن أن هناك شاب صوفي خارق للعادة يعيش في كابول معروف باسم، الدرويش الأسود يسمى تور ملانغ. وبعد تحريات قادتنا من شخص إلى شخص بشكل مهذب لحد أن عبرنا في أحد الأيام قنطرة خشبية على نهر صغير في ضاحية المدينة. ظهر أمامنا صبي من الخفاء، كما هو مألوف، قادنا إلى بيت استقبلنا على بابه رجل

الأولى ببساطة شاب بلحية طويلة ونظرات موحشة تشبه كمن تشاجر في الشارع. عندما رأنا جلس وركز انتباهه علينا، وسألنا بعض الأسئلة.

كنا نحن قد هيئنا في الليلة السابقة بعض الأسئلة التي سنطرحها على الدرويش واتفقنا على أن نتجنب صياغات الأسلوب الغربي. اقترحت أن تبدأ المحادثة بلغة مجازات

هاديء يبدو عليه اثر العمر، رحب بنا واضعا يده على قلبه، وقال: لم يرجع بعند يمكنكم الانتظار. جلسنا على الأرض في غرفة خارجية، أحسسنا بوجود نشاط لا مرئي خلف الجدران. قدموا لنا الشاي. واصبح العصر مساء وغابت الشمس. دخل الصبي واشعل مصباحا وهبط الليل. وظهر الدرويش فجأة. هرع بعض كبار السن للمس قدم ذات كانت تبدو للوهلة

أنها: كما لو أنها لا تشعر بالتغيرات الخارجية من حولها في أي مكان كانت تذهب إليه.

سألته في أحد الأيام سؤالاً حول أمر كان يعذبني دوماً لأنه كان مرتبطاً بكل قرار مهم اتخذته في حياتي: كان كل شيء يبدو في الخارج كأنه في هارمونية وتوازن. لم يكن هناك أي سبب للتذمر. لكن كان هناك شيء في داخلي، في أعماقي، لا يهدأ، احساسياً بنقص معاني الأشياء في المحيط الذي كنت أعيش فيه وفي أفعالي التي كنت أقوم بها على حد سواء. وكان يبدو لي من العجرفة، ومن غير المفيد حل هذه المعضلة من خلال الهرب أو الهجران. (...) قلت لها: لي بحث باطني يهمني جداً واحترمه، ولي كذلك عمل في الحياة اعتز به ولا يستهان. يبدو لي أن كلاهما مهم، لكل واحد من جانب مختلف. ماذا يمكن أن يساعدني على تقييمهما بتوازن شرعي للبقاء في حالة من التوازن؟

نظرت نحوي بتمعن لهنيهة واقتصر على القول: تعال غداً في التاسعة ليلاً.

ذهبت في الوقت المحدد وبقيت مندهشة. لم تتحدث معي عما سألتها في البارحة، بل وجدت نفسي مع الآخرين سوية للقيام بممارسة تطبيقية لحد أن بلغنا، خطوة بعد خطوة، إلى صمت عجيب (...) كان هو الجواب المباشر والعملي. (خيوط الزمن، ص 123)

هكذا بدأ بروك بتتبع خطى تعاليم جورجس غورديف القوقازي الأصل، وممارسة تمارينه في مركز البحث عن الإنسان الهارموني في باريس. وتبع أثر رحلته وبحثه الذي استقى فيه من ينابيع معارف روحانية في الشرق المتوسطي وآسيا الوسطى: من الثقافات التي دخل في تماس معها وتغذى من ينابيعها: الأرمنية، الفارسية، العربية والتركية والأشورية، اليونانية والروسية. واستمد من كل هذه الثقافات مواد فنية وجوانب تطبيقية دخلت في بناء رؤيته الخاصة.

تعتمد تعاليم غورديف البداغوجية على معرفة دقيقة وعملية، تميز بين ثلاثة أنواع من الطاقات الأساسية: الطاقة الحركية للجسم (الحركة الآلية)، والطاقة الانفعالية، والعقلية. وتطرح في نفس الوقت، الوسائل التي يمكن من خلالها تجديد القوى اللازمة من أجل تحفيز وتفعيل ما تم دفنه، أو ما تصدأ في أعماق الإنسان جراء تراكم ما يدعى بالتقدم الحضاري.

وقد ظهر في موسكو فجأة في سنة 1913، راجعاً من رحلاته وكان عمره، 36 سنة، لكي يقوم بنشر بعض المعارف التراثية القديمة المنسية، والتي تصبو إلى إثماء الإنسان بشكل متناسق (هارموني) من خلال التطبيقات العملية. وأصبح - فيما بعد - مرجعاً مهماً للكثير من رجالات الثقافة والفن في أوروبا وأمريكا في القرن العشرين. وتوفي غورديف في باريس سنة 1949.

يظهر لنا، من خلال قراءتنا لكتبه أنه قد التقى بالعديد من الطرق الصوفية في آسيا الوسطى وتركيا وفي العراق ونهل منها وقام بصياغة ذلك بطريقة، ومن الواضح أن غورديف لم يخضع لتلقين طريقة شيخ معين ولم يكن مؤمناً خاضعاً لتعاليم الإسلام. ولكنه، يبدو أنه قد سار في ركب الطرق الصوفية متابعاً لجلساتهم وذكرهم. ومن المحتمل أنه قد ارتبط بحلقات خاصة لأتباع الصوفية التي كانت تخصص لغير المسلمين، كما هو مألوف لدى بعض الطرق الصوفية.

ويظهر أمامنا في معهده الذي أسسه في موسكو من أجل تطوير هارمونية الطاقات الكاملة في الإنسان، وتوجه عملياً

طوال ذلك اليوم. وكان يبدأ الارتجال على خشبة المسرح وتممر ساعات وساعات وهم يرتجلون عروضهم التي تنمو مواضعها، وتصبح غنية ودمثة، لحد أن يأتي العرض الأخير في ساعة متأخرة من الليل، وكان هو الأكثر كمالاً. (م 2 ص 172 و 173)

والجدير بالذكر أن بروك قد أشار في ذكرياته إلى التعازي في إيران لكنه تحت بشكل تفصيلي في عشرة صفحات في كتابه الباب المفتوح، ليصف فيها طريقة تقديم البطل الشرير، وكيف يؤدي دوره بقوة اندفاعاته وفعله ونوعية طاقته، الذي لم يرق له مثيل في المسرح. ويميز بين طقس احضره في قرية، قام بإحيائه الناس البسطاء، وكيف كان ينبعث من أفعالهم طاقة خارقة للعادة، وبين طقس شبيه به تم تنظيمه في شيراز لكي يقدم للضيوف الأجنب، وكان قد أفرغ من رفعة قدسيته وأصبح نوعاً من العرض المسرحي.

ويبدو لنا فعلاً أن الطقس حينما يفقد بعده الديني، الذي يعيشه الناس بتلقائيتهم وحماهم لإحياء مراسيم حدث ديني أو ممارسة روحانية لطقس، ينحدر من قيمته الدينية ويصبح نوعاً من العرض الديني.

### بيتر بروك وصدى التعاليم الصوفية

كانت رحلات بيتر بروك مع مجموعته عبارة عن خيوط رقيقة تم من خلالها حياة مجازفة نحو عالم مجهول تجسدت في لقاءاتهم وارتجالاتهم على بساط مفروش على الأرض، بلا تزويق ولا بهرجة. وكان ذلك ضرورة ملحة في البحث عما يكمن خلف الواقع الملموس. وكانت هي رحلة شبيهة برحلة طيور المتصوف الإيراني فريد الدين العطار التي تبحث عن المعلم المرشد المنشود.

وكان لقاء بروك مع عالم المتصوفة في عرض مؤتمر الطيور هو ضرورة ملحة بالنسبة له: وقد ارتبط بحكاية نوع من التنورية الصوفية، التي يقوم فيها سرب من الطيور برحلة خطيرة بحثاً عن الطير الأسطوري سيمورغ، ملكهم المخفي. وكان هناك - حسب بروك في كتابه النقطة المتحولة - الكثير من العناصر الكوميديّة والمؤلمة في هذه الحكاية التي كانت تشبه بما كنا نعيشه نحن في تلك الفترة، لأن الرحلة كانت عبارة عن اندفاع نحو إزالة أقتعتنا ودفاعاتنا، لهذا شعرنا أنه من الممكن أن تكون كنقطة انطلاق في سلسلة من العروض المرتحلة (النقطة المتحولة، ترجمة من النسخة الإنجليزية الأصلية إلى الإيطالية - ص 176).

وقد قام بروك في نفس السنة (1979) بعمل فلم سينمائي طويل، لقاءات مع رجال خارقين للعادة، (مستندا على كتاب غورديف بنفس العنوان) حول تعاليم المعلم التي كان يتبعها في حياته. وقد وضع بروك سيناريو موضوع الفلم بساعدة مدام دي سالسمان، التي كانت من أخلص المريدين للمعلم القوقازي. والتي أصبحت معلمة بروك الروحانية. وكانت تلك التجربة هي رحلة أخرى له في البحث والكشف عما هو مخفي في عالم النفس البشرية. ويتحدث بروك عن أول لقاءه مع مدام دي سالسمان وعن هذه التجربة، في كتاب خيوط الزمن. ذكرة حياة. ( ترجمة من النسخة الأصلية بالإنجليزية إلى الإيطالية، ص 123)، قائلاً:

«كانت لي غالباً فرصة اللقاء ب مدام سالسمان وكنيت في كل مرة مفتون برؤيتها، وكنت أجد فيها دوماً نفس التأكيد على

الشرق التي كانت تبدو لي هي الملائمة لذلك. كانت لي رغبة بطرح السؤال الذي اطرحه على نفسي دوماً: كيف يمكن الإجابة على الهواجس الغامضة وعلى شيء آخر له وجود ما وراء العالم الجاري في كل يوم. هكذا هيأت صورتي الشعرية. وانحيت أمام الدرويش. أجنبي وهو يحاول أن يعطي لكلامه صدى رمزياً.

وقال، هناك في بيتي غرف كثيرة مملوءة بالأشياء التي لا نفع منها. أصغيت له. انتابني انطباع أنه قد سار على مجرى مجازيتي. وصلت كلامي وقلت، يبدو لي أنني اسمع بين حين وآخر أصواتاً لا أدري من أين تأتي، ولا أعرف ماذا تعني ...

قاطعني. بدا لي أنه مهتم بالموضوع. أي نوع من الأصوات، يمكن أن تأتي من الأنايب. هل طلبت أن يأتيك مصلح ليصلح أنايبك؟

بقيت مندهشة. كنت مقتنعة أنه يسخر مني. ووكنت يبدو أي كلما واصلت كلامي أنه رجل عملي، تعود على أن يعطي النصائح العملية لتلامذته. سارع أصدقائي في مساعدتي لطرح سؤال بلغة نثرية وبصيغة واضحة. وقد نسيت الجواب الذي حصلنا عليه من زمن بعيد. بقي منه شيء مباشر أصبح هو الجواب لسؤال الذي عبرت عنه بطريقة محرجة. وعندما عرف الدرويش أننا سنذهب في الصباح من كابول إلى قندهار اقترح علينا أن نقوم بتغيير طفيف في مسار سفرنا وذكر اسم قرية، وقال، قبل أن تدخلوا القرية سترون على يمينها بناية قديمة بيضاء. أنها سجن. ستجدون على الجانب الثاني من الطريق رجل جالس ينظر نحو السجن. تحدثوا معه فهو أحد تلاميذي. (م 2، ص 115)

ثم يروي لهم قصة تلميذه، ولماذا يجلس مقابل جدار السجن طوال الوقت ومنذ زمن بعيد؟. وفيها عبرة لمن اعتبر.

### رحلة إيران

يقول بروك في كتابه ذكرياته: «استلمنا دعوة من مهرجان المسرح في شيراز للعمل مع مجموعة من الممثلين الفارسيين على أن تمثل بين أطلال بيرس بوليس الأثرية. بقيت في زيارتي الأولى للموقع الأثري جالسا على صخرة بصمت لساعات بلا حركة، جذبتني سلطة ذلك المكان. خطر ببالي أن الأماكن المهمة كان يتم اختيار أماكنها، في الأزمنة القديمة، في مراكز طاقة لها خصوصيتها». (م 2، ص 170)

ويواصل قوله:

«هناك تراثان مسرحيان كبيران في إيران: التعازي، الشكل الوحيد للدراما المقدسة التي انتجها الإسلام، ونوع من كوميديا ديلارتي، تسمى روح هوز، التي لا زالت تحيي في مجتمع بعض الحرفيين والباعة. وتقوم مجموعة صغيرة - مثل بوتوم ورفاقه في حلم ليلة في منتصف الصيف - بالتمثيل في حفلات الأعراس وفي حفلات أخرى لتقدم عروضاً مليئة بالتورية المشبنة، ومشحونة بالطاقة الفيزيائية المناسبة دوماً للحظة لأنها تقوم بمعالجة ردود أفعال الجمهور. كانت عبارة عن شكل من العروض القديمة التي لها خصوصيتها ليتم تقديمها في الحي المغلق، لببوت الدعارة، التي كانت في طهران. كان الحي يشبه مدينة داخلية يمكن الدخول إليها من ممر ضيق، تراقبه الشرطة. وكان فيها دكاكين، وحتى مسرح صغير يجتمع فيه الممثلون فيه صباح كل يوم، لسماع ما يقوله لهم مديرهم، ويخبرهم بالموضوع الذي سيتم العمل عليه

هذا الشيء وتلك القضية ولا يستطيع ذهنه جر العربة، فبدون الحصان لا يمكن للعربة أن تسير. ولهذا ينبغي تعليم «الحصان» باللغة التي يفقهها ويفتاهم بها مع «الحوذي»، وبشكل متناسق (هارموني). وبطبيعة الحال أن «للعربة» أهميتها الخاصة التي تشكل أساس حياتنا.

وقد تابع غوردييف الطريقة المولوية. وتعلم منها الرقصة المولوية في قونيا ودخلت ضمن تعاليم معهده كما نرى ذلك في فلم لقاءات مع رجال خارقين للعادة الذي أخرجه بيتر بروك، وتم إنتاجه في أمريكا ولم يكن له نصيب جيد للتوزيع في سوق صناعة الأفلام. ونرى في الفيلم خمسة مقاطع رقص وضعها غوردييف، والتي قامت بإعادة تقديمها مدام جان دي سالسمان (وكانت متقدمة في العمر). ونرى كذلك رقصة الملوي التي تظهر في نهاية الفيلم تقريبا وتصاحبها، موسيقى كأنها تأتي من عالم مجهول.

و يظهر لنا، من الواضح، أن تعاليم غوردييف قد تركت أثرها على حياة ورؤية بروك وطريقة تعامله مع مفردات العمل المسرحي كواسطة، للتماس والإبلاغ مع الآخرين من خلال نوعية طاقة هارمونية للإنسان الخارق للعادة. ويظهر لنا، كذلك أن تعاليم غوردييف قد تركت أثرها، أيضا، على رؤية وعمل غروتوفسكي التي اطلق عليها بروك تسمية الفن كمركية، للصعود والهبوط في مستويات ونوعية الطاقة في «الفن الموضوعي» من أجل تفعيل وإثراء هارمونية طاقة «الرأس و القلب و الجسد» لمن يقوم بإنجاز الفعل، ولمن يؤدي الفعل التام..

### المصدر

بروك، بيتر، الفضاء الخالي، دار نشر بولزوني، روما ١٩٩٨ .. خيوط الزمن، ترجمة إيطالية من النسخة الأولى التي صدرت باللغة الإنجليزية) ... النقطة المتحولة (ترجمة إيطالية من النسخة الأولى التي صدرت باللغة الإنجليزية) بياتلي، قاسم، ذاكرة الجسد في التراث الشرقي الإسلامي، الرقص والطقوس والعرض الفني، م، دار الكنوز، بيروت ٢٠٠٦، ص ١٤١

درقي، احمد محمد، الطريقة النقشبندية، ؟، جيلاني، عبدالقادر، سر الأسرار ومظهر الأنوار، اوتافو، ميلانو ١٩٩٢ غوردييف، غورغيس، لقاءات مع رجال خارقين للعادة، (ترجمة إيطالية)، اولفي، ميلانو ١٩٨٥ غروتوفسكي، يرزي، من أجل مسرح فقير، بولزوني، روما ١٩٧٠ رفايل لا فورت «معلمو غوردييف»، ميدتراني، روما ١٩٩١، ص ١٠٨-١٠٩

١٠ - فيلم «لقاء مع رجال خارقين للعادة»، إخراج بيتر بروك و مدام دي سالسمان. إنتاج ستوارت لاينس ريجر، الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٩. مدة العرض ١٠٧ دقيقة. شارك فيه مريدي غوردييف الذين لا يزالون يمارسون تعاليمه في «معهد الإنماء الهارموني للإنسان» في فرنسا. وقد اطلعنا على الفيلم من خلال تسجيل فيديو، حصلنا عليه من بعض الباحثين في إيطاليا.



المسرحية في أوروبا.

ويشير غوردييف في كتاباته، بهذا الصدد، إلى بعض التعاليم المجهولة التي يدعوها بتعاليم «الشرق»، ويتحدث عن نوع من النجمة التساعية التي كانت تستخدم في بعض الطرق الصوفية لتشخيص ومعرفة أحوال النفس عند البشر. ويبدو أن هذه النجمة الرمزية قد تم تناقلها من خلال المعارف الشفهية (تلقينية) وقد حصل عليها غوردييف وقام بتوظيفها في تعاليمه التطبيقية، وقام بإدخالها في أصول بداعوجياته الروحانية في معهده وطبقها من خلال توظيف الموسيقى والحركة والرقص. واستخدم تلك التمارين في بنية شبيهة بالعرض بعنوان صراع السحرة.

ويظهر لنا، من خلال قراءة كتابات غوردييف، أنه قد تابع حلقات الذكر للطريقة القادرية، على الأقل في إقامته لمدة ثلاثة أشهر في بغداد، في باب الشيخ عند مرقد الشيخ عبدالقادر الجيلاني ويظهر أنه قد تعلم فن الخط العربي. ومن المحتمل أنه قد اطلع على شرح شيخ الطريقة في جامع الشيخ عبدالقادر في زمنه أو ربما قرأ كتاب سر الأسرار ومظهر الأنوار للجيلاني، الذي وضعه لمريدي كمرشد لسلوك الطريقة التي أسسها في القرن الثاني عشر.

وعلى اية حال، يؤكد غوردييف، في حديثه على «الطريق الرابع»، على أن هذا الطريق قد جاء في بعض التعاليم الشرقية القديمة. ومن أجل أن يوضح طبيعة هذا الطريق يورد مثلا مجازيا، ويذكر «العربة» ويعتبر هيكلها هو «الجسم» والحصان بمثابة «الانفعالات»، والحوذي هو «الفكر»، ومالك العربة هو «الأنا، الوعي - الإرادة». ويؤكد أن الإنسان غالبا ما يقوم بإثراء «ذهنه» من خلال تراكم المعلومات حول

نحو معرفة النفس وأحوالها وإمكانية إثرائها الحقيقي. وقد أصر على أن إمكانية معرفة النفس تأتي في داخل المدرسة أو مركز للبحث في التعاليم الروحانية، ولكن من دون الانعزال عن الحياة المحيطة، بل من خلال العمل مع وبين الناس، وذلك من أجل تحقيق نمو حقيقي لأبعاد العالم الباطني والظاهري في آن واحد وبشكل متناسق.

وقد دخل عنصر المراقبة الدائمة للنفس ضمن منهجية عمله وتعاليمه بشكل مركز وأساسي: مراقبة الحركات الجسمانية والانفعالية والذهنية، بحثا عن الحضور الكامل وتوجيه القوى الكامنة في الفرد.

ولهذا من الضروري تفكيك وتركيب وبناء النفس من جديد. ويقوم المرء بذلك من خلال تفعيل إرادته وهمته في الحياة التي يعيشها. وعليه أن يكون يقظا من أجل مراقبة ضعفه ونقصانه، وعليه أن «يتذكر نفسه» أثناء سلوكه و أفعاله في الحياة مع الآخرين.

ويرى غوردييف أن كل إنسان اعتيادي يمتلك مخزوناً من الحركات والوضعية التي تعود عليها (أوتوماتيكية). وكل حركة جسمانية هي انتقال من وضعية إلى أخرى، ومشروطة بما اكتسبه المرء من الحياة الاجتماعية في التربية المشروطة، وتدخل ضمن إطار تكوين الشخص المحدد، الذي ينتمي لقوم معين ولفترة زمنية محددة. ومن أجل أن يتحرر المرء من سجن النشاطات المعتادة للجسم و الذهن، وضع غوردييف سلسلة من التمارين التي يدعوها، بشكل عام، «حركات»، وكذلك تمارين يسمى «الحبس» «التوقف» بندية الذي استقاها من الطريقة النقش وقد جاء ضمن مصطلحاته مفردة إنكليزية «Stop» وانتشر في وسط المدارس الروحانية والبيئة



جميلة الجزائري

خمسون عاما من المسرح المجهول في طنطا (١٨)

## فرقة الجزائري في طنطا

بدأ الظهور المتألق للفنان «فوزي الجزائري» عام ١٩١٧ عندما أصبحت الصحافة تذكر اسمه واسم فرقته، وتشير إلى فنهما المقدم في الأقاليم! ففي عام ١٩١٩ قالت جريدة «وادي النيل» إن جوق الجزائري يقدم عروضه المسرحية مع نجله الصغير على مسرح الكونكورديا بالإسكندرية. وفي عام ١٩٢٠ وجدنا الفرقة تعرض مسرحياتها في كفر الزيات، وفي منيا القمح، وفي الزقازيق. وفي عام ١٩٢٤ وجدنا الفرقة تعرض في الوجه القبلي، وتحديدًا في سينما بالاس بالمنيا. أما في عام ١٩٢٧ فكان حضورها إلى طنطا، ولكن للأسف جاءت أثناء وجود فرقة «الأوبريت المصري»، فحدثت غيرة ومنافسة، جعلت لكل فرقة ناقدها وجرائدها ومجلاتنا التي تدافع عنها وتذم في الأخرى!! وقد قرأنا نماذج من ذلك سابقًا، لا سيما في كتابات الناقد «جبر» في مدحه أو ذمه لفرقة الأوبريت حسب الحاجة والحالة!! ولكن الوضع ربما كان مختلفًا مع فرقة الجزائري بعض الشيء!!



سيد علي إسماعيل

وفصلاً جميلاً تتخلله مفاجآت تبعث في النفوس عاطفة الفرح والسرور. أدرك في النهاية «فلتس بك» ذلك القروي العجوز أن عيشة الحقل وحياة الريف أشرف وأنبى من عيشة «الدواليب» والتخفي وراء الأسرة، والتعرض لمهاجمة الزوج ومطاردته. وافتضح أمره بين أهله وذويه، وشفاه الله من المرض «الدواليبي» وعاد إلى «دميانة» غاضباً، ساخطاً على «الجنة وعصافيرها». الرواية تشير إلى غرض سام وغاية شريفة ويمكن إدراك مغزاها من ذلك الملخص الوجيز. وإننا لنشكر للممثل القدير فوزي الجزائري هذه النهضة العالية فقد برهن على أنه عظيم في فنه، عظيم في مواقفه على خشبة المسرح حتى استحق إعجاب الجمهور وثنائهم. ولا يفوتنا أن نذكر ما قام به فؤاد أفندي فقد مثل دور «الفتاة»، فرأينا تلك الرأس وقد ملأها الفن حتى أخرجت صاحبها عن دائرة الرزانة والسكون، مع رشقاته وخفته. أما الممثلة الأولى «سعاد حمدي» فقد مثلت دورها بمهارة فقامت بدور العشيقة المرغمة. وكم كانت جميلة في دلالتها، جميلة في إظهار عواطفها الملتهبة، ولا عجب فهي ممثلة رشيقة جذابة وإني أتنبأ لها بمستقبل باهر في عالم التمثيل. وإننا لندرجو

الريفية وعاش في وسطها لا يعرف من النساء غير تلك المرأة القروية، التي تعيش عيشة السذاجة والبساطة. له من زوجته فتاة هيفاء أحبها شاب فنان مصور هام بها فأحبها وأحبته، وكان غرامهما غراماً طاهراً وحبهما حباً شريفاً. الفنان يريد أن يتزوج بتلك التي يحبها ويعبدها، وقد كاشف والدها برغبته، والوالد نقل هذه الرغبة إلى والدة الفتاة، التي صممت على إجراء التحريات اللازمة عن ذلك الفنان. جاء والد الفتاة إلى مصر فشاهد الغيد الحسان فلعبت برأسه نشوة الخلاعة وزين له الشيطان أن يسلك طريق التهلكة والمجون ليعيش بجوار «عصافير الجنة» فينعم بالخير النجيل، والطرف الكحيل ويمتدح ناظره بإحمرار الخدود ورومان النهود. تملكته هذه الرغبة فخرج من وقار الشيوخ إلى طيش الشباب. لا يدري ماذا يفعل، وهو القروي العبيط الذي لا يعرف السبيل إلى ذلك ففاتح خطيب ابنته بما يريده، وكانت دهشته وكانت حدته وكان دوراً لعبه «الفنان المصور» ومثله مع فتاة لعوب تعرف كيف تأسر القلوب وتلعب بالأفئدة، إذ اتفق معها على أن تمثل أمام صهره دور العاشقة التي تغار على عشيقها وتحبه وتهواه وكان دوراً لذيذاً،

### قدوم الفرقة

أعلنت جريدة «الممتاز» في نهاية أغسطس ١٩٢٧ عن وصول فرقة «فؤاد الجزائري»، قائلة: شرف مدينة طنطا الأستاذ فؤاد أفندي الجزائري الممثل الشهير والأستاذ القدير بمصر. وقد اتخذ له بكازينو النهضة مسرحاً يمثل عليه كل ليلة رواية مضحكة جديدة. وإننا سنوفد مندوبنا الخاص للاطلاع على رواياته والكتابة عنها والمقارنة بينها وبين منافستها (الأوبريت). ويسرنا أن يكون بطنطا أكثر من فرقة واحدة كي يتنافسوا ويظهروا للفن حقه!! أما الناقد الفني لجريدة «الحضارة المصرية» فكان الأسبق، حيث كتب مقالة عن تمثيل الفرقة في أواخر أغسطس ١٩٢٧، تحت عناوين ثلاثة منفصل ومتصلة! الأول «التمثيل في طنطا»، والثاني «على مسرح الجزائري» والثالث «عصافير الجنة!!» مما يعني أنه سيتحدث عن عرض مسرحية «عصافير الجنة» التي تعرضها فرقة الجزائري في طنطا - علماً بأن هذه المسرحية سبق وأن مثلها أمين صدقي في مسرح سميراميس عام ١٩٢٦ - وجاء في هذه المقالة الآتي:

شيخ يدب في الحلقة الثامنة من العمر أَلَفَ الحياة

الملك «باباز»، وكان يوم عيد ميلاده ولا بد له من رجل يضعه على «الخازوق»! وأوقف القدر القاسي في طريقه البائع الغريب! وكان عراقاً لذيذاً، انتهى بأن نادي الأمير لجنوده ليضع الرجل على «الخازوق» ولما همّ الجند بتنفيذ إرادة أميرهم هبط عليهم نديم الملك ومنجم الدولة وأخبر سيده أن حياته مرتبطة بحياة الرجل فنزل عن رأيه بسرعة، جعلت الانتقال ضعفاً ظاهراً في موقف الممثل. وكما كان دقق ظريفاً في مواقفه خفيفاً في تمثيله مبدعاً في عباراته. وتتخلل الرواية مظاهر ظريفة دلت على كفاءة الممثلين ومقدرتهم. ولا يسعنا إلا أن نهنئ الأئمة سعاد حمدي الممثلة الأولى بالفرقة على ما أظهرته من المواقف الدالة على كفاءة ونوع. كما نشكر الأوانس فاطمة شوقي، ودولت شوقي، وإحسان شوقي مواقفهن الجميلة. ولا عجب فقد اختار الأستاذ الجزائري لفرقة

«دولة الحظ» عنوان خلاب، واسم جذاب، ولكنني أرجو أن يسمح لي الأستاذ الجزائري بأن أقول له في صراحة وحرية أن هذه الرواية لا تدل وقائعها، ولا تشهد مواقفها على اسمها! اللهم إلا إذا كنا نتساهل قليلاً فنعتبر الفصل الثاني، هو الرواية كلها! فقد جاء المنجم «عبد أفندي حجازي» بمحظيات الأمير «بابا زوغلي» (على أفندي كامل «الفرقة ددق»، فوزي الجزائري). وإدخال السرور عليه عملاً على إطالة حياته وحرصاً عليه إلى أن يموت. هنا «رقص بديع» جميل رأينا فيه حُسن الذوق وكمال الحشمة من الأئمة المهذبة «دولت شوقي» فلم تكن الراقصة الرقيقة، ولا الخليعة الماجنة، ولا الجامدة المنتحرة، فأعجب بها الجمهور وصفق تشجيعاً لها. هنا رأينا «دولة الحظ» وأدركنا تماماً أن الحظ دولة. تشاهد في هذه الرواية وقد خرج «ددق» مع صبيه للتجار في بلاد



فوزي الجزائري

لفرقة الجزائري ما هي جديرة به من التشجيع والإقبال. ومن الواضح أن فرقة الجزائري نالت إعجاب النقاد، حيث وجدت مقالة أخرى مادحة، منشورة في جريدة «المدفع» في أوائل سبتمبر ١٩٢٧، عنوانها «على مسرح الجزائري»، جاء فيها: التمثيل فن من الفنون الجميلة ومظهر من مظاهر أخلاق الأمة فإذا رأيت شعباً يجد التمثيل ويصفق للممثل وهو على خشبة المسرح تقديراً للفن وإعجاباً بمواقفه، فأعلم أنه شعب ناهض يسير إلى الأمام بخطوات واسعة، ويعمل على أن يأخذ مكانه تحت الشمس - شمس الحياة - إن الممثل الذي يقف على خشبة المسرح ليلقي على أبناء وطنه درساً عالياً في الأخلاق مصوراً أمراض الأمة الاجتماعية بصورة بارزة، تنطق حوادثها وتدل وقائعها وتشهد أبطالها على أن الأمم بأخلاقها. الممثل الذي يقف هذه المواقف لا يقل شرفاً ونبلًا عن الصحفي الذي يعمل لوطنه من طريق الصحافة! هذا بموقفه وتمثيله، وذاك بقلمه وصحفيته. لذلك تراني أجد التمثيل وأعجب به وأعده على رأس الفنون التي يجدر بالأمة أن تشجعها، وتعمل على تغذيتها بالإقبال عليها. ولما كانت النفوس وقد طبعت على الميل للفكاهة، فكر الأدباء وعلماء الاجتماع في تأليف الروايات الهزلية وتمثيلها لينطبع أثرها في النفوس. وما نحن نشاهد اليوم مظهرًا جميلًا من مظاهر التمثيل الكوميدي على مسمع الممثل القدير «الأستاذ فوزي أفندي الجزائري» بطنطا. فقد تحقق بذلك الفن نهضة مباركة فاعلاً من شأنه ورفع من ذكره. الأستاذ ممثل قدير يعرف كيف يأسر الجمهور برقيق عباراته وحسن مواقفه، لا يبخل على الفن بمواهبه. نراه يقدم أحسن الروايات العصرية وأجملها فضلاً عما تحلى به من مكارم الأخلاق، والغيرة على الآداب العامة. شعر الشعب الطنطاوي بافتقار إليه وأحسوا بوحشة عندما سافر إلى الإسكندرية، وما هو قد عاد، وعاد الشعب للإقبال عليه وعلى فنه المحترم، الذي يقدر كرامة الممثلين ويحترمهم.

مدير المسرح  
محل شكري

مدير الادارة  
فكتور شعوراني

اذهو اذا اعالي

تياترو سميراميس

بلول شارع محمد الدين

جوق امين صدقي

تأليف نورة موهب

لاول مرة الرواية الجديدة الهائلة

ابتداء من الخميس ٢٨ أكتوبر والايام التالية

عصافير الجنة

اورا كوميك ذات ثلاث فصول - بقلم الاستاذ امين افندي صدقي

تغرب الجمهور  
الانسد ملك  
ذات الصوت الحري  
الغيات المغيرة العذبة

تغرب الجمهور  
سوره ارحم مثل المسارح  
الحديد  
سميد شططا

تقوم بأه الأديان  
المعلة الرشقة  
المسفة  
دوالي الطوار

الرواية من تعين  
الموسيقار المروف  
ابراهيم فوزي

( تياترو سميراميس من الخارج )

يقوم بأهم لادوار محمد توفيق و عبد اللطيف جمجوم  
ويشترك في التمثيل باقي افراد الجوق وهم نعية ابطال الكوميدي في مصر  
ملحوظة : كل يوم خميس وجهه واحد ماتيه للموم وكل يوم ثلاثه ماتيه خصوصي للسيدات

إعلان مسرحية عصافير الجنة لفرقة امين صدقي

التمثيل واحترامه، متعلمة راقية حافظة لأدوارها اكتسبت إعجاب الشعب الطنطاوي بكفاءتها وسمو أخلاقها وحسن سمعتها، لطيفة جذابة، خفيفة الروح، يرميها فريق من الناس بأنها متغترسة. ولو وقفوا على نفسياتها لرأوا ممثلة ودبعة بشوشة ولكنها تنفر من «التحكك» الفارغ، وتأنف مما لا يتفق مع الشرف والبطانة. أما الأستاذ «الجزائري» فأعترف بعجزه عن القيام بمدحه وإيفائه حقه من الشكر والثناء على هذه النهضة التمثيلية، ويكفي أن أقول إن الشعب الطنطاوي يعمل على أن يتخذ الجزائري أفندي طنطا مسرحاً دائماً لفرقته، وهم يفكرون في إيجاد محل يليق بمكانته ونهضته، فعسى أن ينزل على إرادة الجمهور! لنا على الجزائري أفندي النهضة والفن، وله منا التشجيع والتعظيم. [توقيع] «عبد اللطيف خليل».

واصلت جريدة «المدفع» دفاعها عن الجزائري وفنه ضد منافسيه ومن يرغبون في عرقلته! حيث نشرت الجريدة كلمة في منتصف أكتوبر 1927 تحت عنوان «مسرح الجزائري»، قالت فيها: إناس في قلوبهم مرض، وفي أعينهم رمد يعملون بطرق سافلة على محاربة مسرح الجزائري طنطا بعد أن تم الاتفاق بينه وبين الخوجة واسيلي صاحب سينما سفنكس، حتى بلغ بهذا الأمر إلى حد التداخل في الشؤون الإدارية، واستباحوا لأنفسهم أن يقحموا المديرية في إجراءاتها، وفاتهم أن الأمر لا يعدو اتفاق الجزائري أفندي مع الخوجة واسيلي، وليس هناك موانع قانونية تحول دون ذلك، حتى تكتسب طنطا مسرحاً راقياً يعمل على إعلاء الفن والنهوض به إلى سماء الشرف والكمال. ونحن نرجو أن تلقن المديرية درساً قاسياً على أولئك المنتطعين المشاغبين، يتعلمون منه أن ليس لهم التداخل في الشؤون الإدارية. وما داموا يجهلون القانون والتشريع وإننا نتمنى للأستاذ الجزائري أفندي توفيقاً وسداداً في مركزه الجديد.

هذا الموضوع اهتمت به جريدة «الحضارة المصرية» في العشرين من أكتوبر 1927، ونشرت كلمه حوله، قالت فيها: طالما تمينا على الله أن يكون لمدينة طنطا مسرحاً تشاهد فيه عظمة التمثيل. فما كادت المدة الباقية للأستاذ الجزائري في حديقة النزهة تنتهي، حتى أشرنا عليه بضرورة اختيار مكان مسرحي له في فصل الشتاء. نزل الأستاذ فوزي أفندي على رغبة الشعب لتكون طنطا وطناً ثانياً له فاتفق مع جناب الخوجة واسيلي صاحب سينما سفنكس على استئجار السينما. وفعلاً تم ذلك وقد شرع في تجهيز المعدات اللازمة لكي يكون المسرح متفقاً على مكانة الأستاذ الجزائري، لائقاً بتشجيع الطنطاويين. ولقد تحدثنا مع الخوجة واسيلي فأعلن لنا ارتياحه، وأظهر اغتباطه من أنه وفق إلى اكتساب مسرح عُرف بحسن السمعة والمحافظة على شرف التمثيل وكرامته. وقد قابل الشعب الطنطاوي ذلك بالبشر والارتياح، وهم يشكرون للخوجة واسيلي جميل عطفه وحسن معاونته وتشجيعه لذلك المسرح الذي اكتسب ثقة الناس وإعجابهم. وتبدأ الفرقة عملها هناك من يوم 11 نوفمبر سنة 1927، ونحن نتمنى لها من كل قلوبنا في مركزها الجديد كل نجاح وفلاح.



#### الصفحة الأولى من مخطوطة مسرحية دولة الحظ أو مملكة البابا

بجانها في أمكنة السيدات وهو بلباس الرجال! وليس هناك ما يستر تلك الشوارب المفتولة. فلا نقاب ولا برقع!! وفاتهم أن عملهم هذا يفسح المجال لذوي النفوس الخبيثة، فيجئ الواحد بعشيقته ويجلس معها بجانب السيدات بدعوى أنها تمت إليه بصلة القرابة، وليس في مقدور الجزائري أفندي أن يستبدل مسرحه بقلم تحقيق الشخصية، حتى يحقق ما يروجه من صون الكرامة. لو قام كل منا بواجبه وعمل على تنفيذ هذه الرغبة، ونزل على الواجب الخلقي، لاستطعنا أن نحافظ على كرامتنا وأخلاقنا. رجاء أقدمه إلى الشعب الطنطاوي بكل أدب واحترام. وبالنسبة للتمثيل، أريد أن أكون قاسياً وشديداً على بعض الممثلات فإن هناك أموراً مخدلة معيبة تمثل وراء الستار، لذلك أقول للممثلات ليس من الكرامة أن يكون المسرح داراً للمغازلة والمداعبة ومكاناً للقبليات والتنهيدات والرائد فوهات، تلميح يعقبه تصريح!! ورغم ذلك، لا يسعني إلا أن أثني على السيدة «مرجريت شماع» الممثلة الأولى بفرقة الأوبريت المصري، فقد ضربت أحسن الأمثال لزميلاتها الممثلات في العفة والابتعاد عن كل ما يشين السمعة، ويخدش الشرف فضلاً عن رقة أخلاقها وحسن طباعها. ويسرنا أن نراها قد تماثلت إلى الشفاء وعادت إلى المسرح تملأه بهجة وكمالاً. أما «سعاد حمدي» الممثلة الأولى بفرقة الأستاذ الجزائري «البرهادونة» فهي ممثلة قديرة تملأ موقفها وتكسب شخصيتها عظمة ومهابة. وتشعرك بجلال

ممثلين وممثلات عرفوا بالكفاءة وبتقدير الفن وإعلائه. هذا الكلام المنشور في جريدة «المدفع» - عن مسرحية دولة الحظ أو مملكة البابا، التي عرضها فوزي منيب عام 1929 - كتبه ناقد الجريدة الفني «عبد اللطيف خليل» الذي لم تذكر الجريدة اسمه، ولكنها ذكرته فيما بعد في بقية المقالات، ومنها مقالته المنشورة في منتصف سبتمبر 1927 - في الجريدة نفسها - تحت عنوان «رجاء»، قال فيها: آداب كل أمة مظهر من مظاهر أخلاقها ودليل رفعتها وراقيها، فإذا رأيت شعباً يقدس النظام ويحترم آداب المجتمعات فاحكم هنالك أنه شعب تربيته أخلاقية عالية، وأنه جدير بالنهوض والارتقاء. أما إذا رأيت شعباً لا يحترم النظام ويميل إلى الفوضى فاعلم أنه شعب لم تكتمل بعد تربيته الاجتماعية، ولم يتم نضوجه الخلقي، ينظر إليه الأجنبي بامتهان واحتقار!! أعد الأستاذ فوزي الجزائري محلات خاصة للسيدات مسرحه بكازينو حديقة النزهة بشارع عباس بطنطا صوناً للأدب ليطمئن الناس على أعراضهم، وحتى لا يجد أنصار الخلاعة سبيلاً للمغازلة وطريقاً للمداعبة. عمل جميل يدل على شرف النفس ولا يسعنا إلا أن نشكر للأستاذ الجزائري هذه النهضة الأخلاقية، التي توج بها نهضته التمثيلية لأنه يضع حداً للمغازلة الشائنة والسقوط الأدبي. كنا نرجو أن يعمل الشعب الطنطاوي على تنفيذ هذه الرغبة، ولكن مما يؤسف له أن يحضر الواحد منهم مع زوجته أو شقيقته، ويأبى إلا أن يجلس