

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

السنة الخامسة عشرة • العدد 793 • الإثنين 07 نوفمبر 2022

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

هاملت
شكسبير
وسر الخلود

دومينيك
شامبين: حلمت
بزيارة مصر
..وها أنا على
أرضها

مقاربات حول نظرية الأداء

الأنشطة والفعاليات الفنية لشهر نوفمبر على مسرح نهاد صليحة بأكاديمية الفنون



يزخر مسرح الدكتور نهد صليحة بالعديد من الأنشطة والفعاليات خلال شهر نوفمبر كالتالي:

الثلاثاء ١ نوفمبر الساعة الثامنة مساء حفل أمنية حسن وفرقتها، وهي ممثلة ومطربة وطالبة بالمعهد العالي للفنون المسرحية، الحفل من إخراج الموسيقى عبد الله صابر. وفي يوم الخميس ٣ نوفمبر في تمام السادسة مساء الحفل السنوي لمؤسسة مصر الخير، أما حفل الكوميديان عمر الجمل والذي يقدم فن «الكوميديا التفاعلية» مع الجمهور وذلك يوم الجمعة ٤ نوفمبر في الساعة مساء. وفي يوم الأربعاء ٩ نوفمبر في الساعة والنصف مساء سيتم استضافة الفرقة الغنائية كردان وهي فرقة مستقلة بقيادة الفنان على المنسي . وفي يوم السبت ١٢ نوفمبر عرض فني لاستاند كوميدي «stand up comedy» لخمس ممن فازوا بأول ٥ مراكز من مسابقة استاند اب كوميدي والتي نظمها مسرح نهاد صليحة في ديسمبر السابق وكانت قد بلغت جائزها ١٠٠٠٠ جنيه مصري للمركز الأول وكان الفائزين الخمس هم: «حمزة بهاء وأحمد حمدي وعمر مأمون وكريم محمد ومحمد حمدي» والحفل من إخراج الفنان محمد المنصوري، إضاءة آلاء رسلان، مراجعة الاسكريبت إيمان سمير.

ايضا تتضمن الفعاليات مسابقة فرق الاندر جروند «Under Ground Pands» وهي مسابقة ينظمها مسرح نهاد صليحة للفرق الغنائية والفرق الموسيقية المستقلة وتبلغ جائزها

سامية سيد

فرقة السامر

برؤية مختلفة ومركز إعلامي جديد

تستعد فرقة السامر المسرحية التابعة للإدارة المركزية للشؤون الفنية بالهيئة العامة لقصور الثقافة، بعد تشكيل مكتبها الفني الجديد للموسم المسرحي ٢٠٢٢-٢٠٢٣ وذلك عبر ورشة عمل مستمرة لمناقشة النصوص والمشروعات الجديدة

قال الفنان محمد النبوي مدير الفرقة: من أهم المشروعات المقدمة والمطروحة علي طاولة الفرقة عرض «بعد الحكاية» تأليف أيمن النمر وإخراج محمد حجاج، «الاسكافي ملكا» تأليف يسري الجندي وإخراج عادل بركات، «سجن النساء» للكاتبة الكبيرة فتحية العسال وإخراج محمد مبروك، «سندريلا وراعي الغنم» إخراج خالد توفيق، وهذا النص حاصل علي جائزة ساويرس الثقافية عام ٢٠١٧، وعرض «المسرحية» إخراج محمد الدر.

وحول تطوير الفرقة في الفترة المقبلة قال الفنان محمد النبوي مدير فرقة السامر أن الاختيار لهذه العروض لن يقتصر علي تقديم نوعيات معينة من المسرحيات ذات طابع الفرجة الشعبية ولكنه سيكون مواكب بشكل أكبر للأحداث الجارية ويعكس الواقع بكل تفاصيله



نهاد أحمد

«يحفظ باردا»

على مسرح «الديلز» ١٠ نوفمبر



يستعد فريق شخبة لإعادة تقديم عرض «يحفظ باردا» على خشبة مسرح كلية رمسيس «الديلز» من ١٠ إلى ١٢ نوفمبر بمعدل عرضين في الليلة الواحدة اليوم الأول في الساعة و التاسعة مساء وفي اليومين الثاني والثالث في السادسة و الثامنة مساء

قال المخرج ماركو نبيل : العرض نتاج ورشة الإرتجال، وهو عبارة عن لوحات وكل لوحه تسرد قصة أو تلقي الضوء على مشكلة يواجهها المجتمع، ومن بينها تحول لسلمه فالجميع يدخل في القوالب التي فرضت عليه دون القدرة على تغييرها ولا أحد يدري من المسؤول عن هذه الفكرة.

وأوضح أن العرض إنتاج محمد العدل، والفرقة مكونه من ثلاث مجموعات يعملون في العرض لبيح الفرصة لعدد كبير من الممثلين أن يعرضوا أمام

نورا محمود

«قانون أنتيجون»

قسم المسرح بالجامعة الأمريكية



يستعد طلبة وأساتذة قسم المسرح التابع للجامعة الأمريكية لتقديم عرض «قانون أنتيجون» على خشبة مسرح ملك جبر من ٨ إلى ١٠ نوفمبر و على خشبة مسرح الفلكي أيام ١٥، ١٧، ١٩ نوفمبر في الساعة السابعة مساءً

قانون أنتيجون هو إعداد لمأساة سوفوكليس «أنتيجون» تعرض المسرحية في العصر الحديث وباللغة المصرية الدارجة وهي تصور حزن مدينة بأكملها في أعقاب حرب أهلية ثم تصورها بدءاً من اللعنة حتى حزن أنتيجون و نساء طيبة على الموتى و مناقشة قضايا مثل الدولة مقابل الأسرة و العصيان المدني مقابل حب الوطن

البروفات التي تصل لخمسة أيام أسبوعياً عدا الجمعة و بين موادها الدراسية.

وتابع عمر أنه بذل مجهود كبير في تمارين الصوت و تمارين الذاكرة الانفعالية وأن للمسرحية أداء خاصاً تنفرد به بذل الكثير من المجهود ليقدم أداء مميز يليق بها و أن شخصية كليون تمثل تحدياً خاصاً لأنها من أصعب الشخصيات حيث أنها مليئة بالاضطرابات ف هو حائر بين أولاد أخته الذين قام بتربيتهم منذ الصغر و حتى الكبر و بين الحكم و تنفيذ حكمه على ابن أخته الخائن و هو ترك جثته في الجبل دون أن يدفن .

يحيى عبد الغني: مترجم ومعد ودراماتورج مسرحية «قانون أنتيجون»

هو خريج الجامعة الأمريكية ذكر أنه كان يقوم بالتمثيل و الكتابة وهي المرة الثالثة له على التوالي للعمل مع د/دينا أمين و قال أنه قام بالتعاون معها لتمصير المسرحية التي تتمتع بخصائص درامية معينة و كان المهتم لديه أن ينقل جميع هذه الخصائص بطريقة مصرية ف قام بتغيير الكورس بالتعاون مع المخرجة حيث أن في المسرحية كانت رجال و لكنه جعلها جميعها نساء و حتى تعبر عن فترة الحرب، وقام بكتابة أشعار يلقيها الكورس و لكن دون أن يحدث خلل للحبكة الدرامية للنص الأصلي حاول إبراز طباع الشخصيات، موضحاً أن أنتيجون بالنسبة له هي أكثر الشخصيات تعقيداً و أوضح علاقة جميع الشخصيات ببعضها لإظهار العلاقة الأسرية بينهم .

نورا محمود

وتابعت أقوم بدور أنتيجون و هي بنت الملك أوديب و الملكة جوكاستا و خالها هو كليون و أنها تتمرن كثيراً طوال الأسبوع حتى تقوم بأداء الشخصية «أنتيجون» التي تحتوي على الكثير من الاضطرابات بداخلها من حب العائلة و الكبرياء و الحفاظ على القانون التي تؤمن به و هو المساواة عند الموت و ذكرت أنها تبذل ما في وسعها لتوضح الشخصية بكل ما تحتويه من إنفعالات و مشاعر .

عمر جمعه: شخصية «كليون» من أصعب الشخصيات التي قمت بتقديمها

عمر هو شاب في السنة الثانية مسرح وعلاقات عامة بالجامعة الأمريكية وأوضح انه درس العديد من الورش المسرحية وشارك في السنة الماضية في عرض «شبابيك عطية» حيث أنها لم تكن المرة الأولى له على المسرح وأنه شغوف بالتمثيل جدا منذ صغره و عندما فتح باب التقديم لتجارب المسرح ذهب و تم اختياره لأداء شخصية كليون و ذكر أنه بذل مجهوداً أيضاً لتنظيم وقته بين



المخرجة: د. دينا أمين: كنت دائماً أرغب في إخراج مسرحية «أنتيجون» لسوفوكليس

قالت مخرجة العرض د. دينا أمين تكمن صعوبة النص في أنه مترجم ولذلك تعاونت مع يحيى عبد الغني ، وهو كاتب موهوب ، في ترجمة واعداد المسرحية باللغة المصرية الدارجة، كان هذا تحدياً في حد ذاته ، لأننا لم نكن نريد التضحية بعمق النص في العملية، وطلبت أيضاً من المعد تغيير الكورس المكون من رجال بجزء مشاهد الكورس من مسرحية نساء طروادة لإسخيولوس ووضعت مكان الكورس الأصلي لمسرحية أنتيجون حيث أنه كان مكون من رجال فقط ولكن أصبح جميعه نساء ليعبر عن فترة الحرب حيث أن النساء هن من يحملن البيوت و يرعين الأطفال و أضفت أغاني مخصصة للعرض

وتابعت: كنت دائماً أرغب في إخراج مسرحية أنتيجون لسوفوكليس لأنها مسرحية تجسد بطلاً قوية ذات قناعات راسخة، كما أنها تقدم رؤية واقعية للسلطة كونها تصور ملكاً صالحاً يضلله غروره و ذكرت أن كل الممثلين و إدارة المسرح وكل القائمين على العمل هم من طلاب و أساتذة قسم المسرح بالجامعة الأمريكية

مايان السيد: شخصية «أنتيجون» من أكثر المسرحيات التي مثلت تحدياً بالنسبة لي

هي طالبة مسرح بالجامعة الأمريكية و قالت أنها أول مسرحية لها في الجامعة وأيضاً أخر مسرحية لها كطالبة حيث أنها تعتبر مشروع تخرجها وأيضاً و قالت أن المسرحية كانت عبارة عن تحدي لها لأنها لأول مرة تتعلم كيفية الوقوف على المسرح بطريقة محترفة و هذه واحدة من الصعوبات التي واجهتها و كذلك تمارينات الصوت حيث بذلت فيها مجهوداً كبيراً .

بأكثر من ٢٥ فعالية فنية..

مهرجان ديي كاف يختتم فعاليات النسخة العاشرة



عاش جمهور مهرجان وسط البلد للفنون المعاصرة دي-كاف، تجارب فنية استثنائية في نسخته العاشرة على مدار ٣ أسابيع بدأت في التاسع من أكتوبر وانتهت الأحد الموافق ٣٠ أكتوبر في أكثر من مكان وموقع تاريخي في منطقة وسط البلد.

وشهد العام العاشر من المهرجان حضور ٦٠ فنان من مختلف أنحاء العالم قدموا ٢٥ عملاً فنياً إبداعياً في مختلف التخصصات المسرح والرقص المعاصر والفنون البصرية والميديا الحديثة، وكان الحدث الأبرز هذا العام هو عودة الملتقى الدولي للفنون العربية المعاصرة مجدداً ضمن برنامج دي-كاف بحضور أكثر من ١٠٠ مبرمج ومدير مهرجانات عالمية لدعم الفنانين العرب.

وقال أحمد العطار، المدير الفني للمهرجان في الحفل الختامي لدي كاف النسخة العاشرة: «سعيد باستمرار مهرجان دي-كاف في تحقيق النجاح، فعلى مدار ٣ أسابيع ازدحم برنامج المهرجان بعروض متنوعة من مختلف أنحاء العالم التي لاقت تفاعل وترحيب كبير من الجمهور».

وتابع: «أتوجه بالشكر لكل فريق عمل المهرجان والفنانين وأولاً الجمهور السبب الحقيقي في استمرار دي-كاف ووصوله عامه العاشر».

وحضر الفعاليات الفنية آلاف من مختلف الجنسيات والمراحل العمرية، استضاف برنامج الفنون الأدائية هذا العام ١٥ عمل فني، فتم افتتاح المهرجان بعرض «طخة» من الدمارك الذي قام بأدائه سيد رجب وسلوى محمد علي في لييتي عرض هو عرض مسرحي فريد من نوعه شارك في تأليفه كل من جاسر بيدرسون ونسيم سليمانبور، وفكرة العرض قائمة على نص يتم تقديمه للممثل لأول مرة ليلة العرض من دون أي تحضير ويطلب الممثل بتمثيل النص أمام الجمهور.

ولأول مرة يستضيف دي-كاف عرض من بوركينا فاسو بعنوان «آثار» يعكس التجارب الثقافية والتاريخية للقارة الأفريقية.

وكان جمهور دي كاف على موعد مع عرض نمساوي «ما زلت في طنجة، ولا أستطيع السفر»، «ماندالا» من المغرب، بالإضافة لعروض مصرية وفرنسية وهي «عرض طويل» و«تراكيب» وفي إطار الملتقى الدولي للفنون العربية المعاصرة استضاف المهرجان عروض رقص معاصر من مصر وهي «ارتكاز» و«بلا رحمة» و«نفق»: امتداد» و«رحم»، ومن المغرب «بدون عنوان: ١٤ كم» ومن فلسطين «تبا». وضمن برنامج محادثات جديدة عن التعاون بين مصر وبريطانيا تم تقديم عرض تفاعلي بعنوان «خارج النطاق المحلي: تأثير تاتشر».

ومن مصر استضاف دي كاف من جديد معرض التصوير الفوتوغرافي «تتسى كأنك لم تكن». وضم برنامج «الفعاليات الخاصة» عدد من الجلسات النقاشية التي تسلط الضوء على الرقص والمسرح وفنون الأداء بكافة أشكالها، بالإضافة لعروض الأفلام وورش العمل مع مجموعة محترفة من فنانين ومبدعين الفن المعاصر. فتم تنظيم فعالية «الرقص وما بعده» بالتعاون بين مصر وسويسرا ضمت عرض فيلم «شخص عالمانا التحتي» من مصر وعرض كوزموني من سويسرا وهو عرض الراقصين فيه أفتار من خلال بث العرض من سويسرا مباشرة. بالإضافة لورش عمل

ويتميز دي كاف ببرنامج «الفنون البصرية والميديا الحديثة»، معارض متنوعة ومختلفة شهدها المهرجان كان أولها «ستوديو فلاش» من مصر الهادف للنظر للحيوانات البلدي بشكل جديد وبرؤية مختلفة، ومعرض «فصائل مهددة بالانقراض» من الدمارك معرض واقع معزز للتوعية بالخطر المهدد الناتج عن تلوث البيئة. بالإضافة لفعالية الفن والتكنولوجيا التي ضمت تجارب وأفلام الواقع الافتراضي VR ولوحات الذكاء الاصطناعي. وضمن فعاليات الملتقى ضم البرنامج معرض «عزيتي ليلي» من فلسطين للتعبير عن نتائج العنف الاستعماري والمقاومة.

مهرجان وسط البلد للفنون المعاصرة (دي-كاف)، المهرجان الوحيد من نوعه في مصر لعدة أشكال من الفنون المعاصرة يستمر على مدار ثلاثة أسابيع من كل عام، في عدة أماكن بمنطقة وسط البلد بالقاهرة، يشتمل المهرجان على عروض فنية أدائية ومسرحية وبصرية وموسيقية وعروض ديجيتال وسينمائية. يشارك في المهرجان مجموعة من الفنانين المصريين والعرب والعالميين من جميع أنحاء العالم يجتمعون في قلب القاهرة. مهرجان وسط البلد للفنون المعاصرة من إنتاج شركة أورينت للإنتاج السينمائي والمسرح بالتعاون مع شركة الإسماعيلية للاستثمار العقاري.

ياسمين عباس



«المسرح الشعري في الشرق والغرب بين الازدهار والاندثار»

ندوة للجنة المسرح والشعر



بالتعاون بين لجنة الشعر ومقرها الشاعر أحمد سويلم و لجنة المسرح ومقرها المخرج عصام السيد، عقد المجلس الأعلى للثقافة ندوة بعنوان «المسرح الشعري في الشرق والغرب بين الازدهار والاندثار»، وذلك في تمام الساعة مساء الأربعاء الموافق ١٢ أكتوبر بالمجلس الأعلى للثقافة.

وأدار الندوة الشاعر أحمد سويلم وأقيمت الندوة في جزئين الأول بمشاركة الدكتورة ريم البرديسي الأستاذ المساعد للأدب الإنجليزي بكلية البنات- جامعة عين شمس، والكاتب والناقد المسرحي أحمد عبد الرازق أبو العلا، وتضمن الجزء الثاني قراءات من المسرح الشعري العربي أداء الشعراء: الدكتورة شيرين العدوي، وأحمد حسن، والسماح عبد الله، وعماد غزالي.

الشافعي : المسرح كانت بدايته شعرا

وفي كلمته نيابة عن المخرج عصام السيد أعرب الاستاذ محمد الشافعي مقرر لجنة المسرح عن سعادته بالتعاون بين لجنة المسرح والشعر وأشار في كلمته احتفاءً بتلك الندوة أن المسرح كانت بدايته شعرا .

سويلم: المسرح الشعري من أصعب فنون الكتابة وقال الشاعر الكبير احمد سويلم أثناء تقديمه للندوة : نتفق جميعا على أن إبداع المسرح الشعري من أصعب فنون الكتابة، فالشعر تواجهه صعوبات كبيرة في مقدمتها كيف يحدث هذا التوازن بين لغة الشعر ولغة الدراما، وأشار سويلم إلى أن هناك فرق بين كتابة المسرح الشعري واللغة والحوار والسرد والدراما وغيرها من عناصر المسرح، وتساءل سويلم عن غياب المسرح الشعري اليوم برغم عدم وجود أزمة نصوص، وهل هذا الغياب جزء من غياب المسرح بوجه عام؟

البرديسي: شكسبير أحد أهم من كتب المسرحية الشعرية في العالم

فيما تحدثت الدكتورة ريم البرديسي عن المسرح الشعري في الأدب الانجليزي المعاصر وفي بداية كلمتها أشارت إلى أن المسرح الشعري هو عبارة عن مسرحيات بلغة الشعر، وقدمت عدة أسباب لصعوبة هذا الفن ولترجع المسرح الشعري في مصر ومعظم الدول العربية منها: أن الشاعر يجب أن يقيم توازنا بين الدراما والشعر واللغة وأن يكون الشاعر على قدر كبير من الكفاءة والمهنية، والسبب الثاني هو قلة عدد الشعراء الذين يكتبون المسرحيات مثلما كان في السابق مثل عبد الرحمن الشراوي وعزيز أباظة واحمد شوقي وغيرهم، والسبب الثالث قلة عدد الممثلين القادرين على التحدث بالعربية الفصحى كما كان مثل سميحة ايوب ونور الشريف وأحمد ماهر، أيضا قلة عدد المخرجين القادرين على

كتب المسرحية الشعرية في العالم، وتساءلت لماذا ولیم شكسبير اليوم؟ وأجابت لعدة أسباب: منها أن مسرحيات شكسبير تتميز بال universal و Timeless أي يستطيع أي شخص في أي دولة أن يجد نفسه فيها، أيضا فنحن حتى الآن نقرأ لشكسبير ونشاهد أعماله على الرغم من أنه توفي في عام ١٦١٦ ولا زالت أعماله تعرض في كل دول العالم، فمسرحياته غير مقيدة بعامل الزمن أو الوقت أو المكان لذلك فهو لا زال موجودا حتى الآن، وذكرت أن شكسبير كتب كل أنواع المسرحيات التاريخية والكوميديا والتراجيدية.... الخ، وأن مسرحياته يعاني فيها البطل من عقدة أو صفة تتحكم في سقوط الشخصية وانتهائها، وتم تحويل العديد منها إلى أفلام عالمية ومصريه مثل "اه واه من حواء، حيك نار، ممنوع الحب، المرأة التي غلبت الشيطان"، وذكرت البرديسي أن المسرح الشعري عند شكسبير تفرد باستخدام الشعر والنثر في نفس المسرحية واستخدام الإنجليزية الفصحى و العامية في نفس المسرحية، وهنا تظهر عبقريته حيث استخدام الشعر والنثر والفصحى والعامية، فكان يستخدم الشعر في أوقات معينة والشخصية في كامل عقلها وتحدث عن مواضيع سامية وهامة، أما في حالة تدهور الشخصية و الاضطراب العقلي عند الانسان كان يستخدم النثر، واهم ما يميزه هو عدم استخدام الشعر المقفى، فشعره كان

اخراج هذا النوع من المسرح، وايضا شغف الجمهور بهذا النوع من المسرحيات في عصر التكنولوجيا والفيديو والانترنت وسرعة الحياة، إضافة إلى الإعلام الذي يلعب دور في ذلك لقلّة عرض تلك المسرحيات الشعرية . وقدمت البرديسي بعض الحلول كي نسترجع ازدهار المسرح الشعري منها : أن تقوم وزارة الثقافة بدور حلقة الوصل بين كتاب المسرح الشعري والممثلين والمخرجين لحل تلك المشكلات ، وأن تقيم الوزارة ورش لصلق المواهب ورعايتها للوصول للاحتراف، و عمل مسابقات بين المحافظات المختلفة وقصور الثقافة وتمثيل المسرحيات الشعرية ايضا الجامعة عليها أن تسترجع دورها في الازدهار.

وتحدثت البرديسي عن تأسيسها لفريق «محبى المسرح» بجامعة عين شمس والذي مثل العديد من المسرحيات الشعرية وقدم ٤٠ مسرحية في خلال عشر سنوات ، تحدثت عن ضرورة ذكر المسرح الشعري في بلاد الإغريق والرومان ، ثم ظهرت المسرحيات الشعرية في انجلترا وكان هناك نوعين من المسرحيات الشعرية : مسرحية «المعجزات» والتي تقدم معجزات القديسين والانبياء، والمسرحية «الأخلاقية» والتي قدمت القيم كالخير والعدل... الخ

وفي العصر الحديث ظهر المسرح الشعري كثيرا لمولير واونيل واليوت... الخ، وتابعت شكسبير أحد أهم من

هذا الثالث أسقطوا المسرح الشعري على مستوى العالم من ناحية القضية، و قلبوا تاريخ المسرح وتطورا مختلفا عن الدراما التي احتضنها المسرح الشعري في تلك الآونة ومن هنا تغير وجه الدراما.

وقال أن احمد شوقي اقترب من لغة الشارع كما في البخيلة والست هدى لأنها طبيعة المسرح الاجتماعي «الاقتراب من العامية» حتى وانت تكتبه شعرا.

وتابع إن العالم لم يعد يهتم بأن تكون المسرحية شعرية ، وظل هذا هو النهج الذي صار عليه المسرح في العالم ولكن في المقابل نجد أن المسرح النثري استطاع أن يطور نفسه ومن ثم ظهرت المدارس الواقعية والملحمية والرومانية... وغيرها ، وهذا جاء من أن المسرح النثري التحم مع السياق بأبعاده حيث الاقتصادية والاجتماعية والسياسية الخ، أما المسرح الشعري لم يستطع أن يطور نفسه حتى الآن وتطوره فقط في الجيل الذي جاء بعد صلاح عبد الصبور الذي استند إلى التفعيله ولم

يستند إلى وحدة البيت في القصيدة التقليدية ،اي أن المسألة شكلية في اللغة نفسها، على سبيل المثال ،هناك كتاب مسرح يكتبون المسرح النثري لكنه شعر مثل نص امرؤ القيس «الصقر ورحله العذاب» وأكد أن فكرة الغنائية هي التي أضرت مسيرة المسرح الشعري، واكد أن هناك نصوص كثيرة ولكن المشكلة من ناحية الكيف فالقليل من النصوص التي استطاعت أن تطور رسالتها الداخلية مثل نجيب سرور على الرغم أن لديه من الغنائية ولكن نصوصه متقبلة لأنها شعبية على الرغم من افتقاده للدرامية فالمسرح الشعبي في مسرحنا هو الذي يؤكد على الهوية.

وقال أن الفن يجب أن تكون له ضرورة وإذا افتقد الضرورة أصبح لا قيمة له، فالكاتب اذا لم يكتب للضرورة فهو خارج عملية الابداع، ومن نجحوا في ابداعاتهم هم من استطاعوا معرفه ضرورة ما يكتبونه، والمسرح الشعري تحكمه الضرورة اذا ارتبط بأن يكون ظاهرة اجتماعية مثل المسرح النثري.

والمسرح الشعري يجب أن يطور نفسه بأن يخرج من عباءة التراث ، ولو لجأ الكاتب المسرحي إلى التراث الشعبي الموجود لدينا فهو يؤكد على فكرة الهوية وسيقترب من الناس وسينجح المسرح الشعري وستصبح لغته بسيطة بسبب اقترابه من الشعبية مثل«مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور، لأنه يعلم ما هي الدرامية فصلاح عبد الصبور كان على اتصال بالمسرح العالمي كقارئ و مترجم وناقد وهي عوامل جعلته يقاوم الغنائية ويلتزم بالدرامية، فأصبحت نصوصه ذات تأثير.

فالشعر أداة وليس هو قوام العمل المسرحي، وعندما يصبح الشعر قوام العمل المسرحي يفقد دراميته ووجوده ويكون مجرد نص أدبي.

سامية سيد



نصوص المسرح الشعري على المسارح؟ واجاب قائلا: لأسباب عدة منها ليس كل نص مسرحي مكتوب شعرا يصلح للتقديم على المسرح ،لأنه يفتقد الدرامية فقد تكون هناك مشكله متعلقة في الممثل او المخرج او القضية نفسها. ثم تساءل عن مدى تأثير إشكالية الغنائية و الدرامية على المسرح الشعري، وأجاب: هي مشكلة لم يفلت منها إلا صلاح عبد الصبور لذلك نطلق عليه رائد المسرح الشعري وليس أحمد شوقي على الرغم من أن أحمد شوقي بدأ كتابة المسرحية الشعرية ١٨٩٧ ، موضحا أن أحمد شوقي رائد المسرح الشعري إجرائيا وليس فنيا، لأنه التزم بتقديم القصيدة على خشبة المسرح ولا علاقة لها بالدرامية مدلا: انها عندما تخرج من نص أحمد شوقي تصبح قصيدة، ولا علاقة لها بالدرامية مطلقا ، وكذلك عبد الرحمن الشراقوي ،اما صلاح عبد الصبور هو رائد المسرح الشعري لأنه على وعي كامل بالدرامية، وتحدث عن المفهوم الدرامي موضحا أن الدراما حدث وصراع وشخصية وفعل ،الحوار جزء من بناء الدراما وليس هو كل المسرح، حتى نجيب سرور في نصوصه اختفت الدرامية من نصوصه على الرغم من أن نصوصه التزمت بالغنائية إلا أن ما جعل النصوص صالحة للتقديم على المسرح هو أنه لجأ إلى التراث الشعبي.

المسرح الشعري لم يطور نفسه منذ بدأ حتى الآن

وأكد عبد الرازق أن المسرح الشعري لم يطور نفسه منذ بدأ حتى الآن تبعا للسياق الفني، بدليل أن شكسبير وكل المسرح على مستوى العالم ظل لسنوات طويلة حتى جاء ايسن ١٨٥٠ حيث دخل في نفس المأزق حيث كتب المسرح الشعري، وظل ايسن في بداية حياته يكتب المسرحية الشعرية لمدة ٢٠ عاما كتب فيها أربعة نصوص شعرية، سقطت هذه المرحلة من تاريخ ايسن نفسه ،وعندما جاء ١٨٧٧ كتب «أعمدة المجتمع»، ثم ١٨٧٩ «بيت الدمية» وهنا تغير وجه الدراما على مستوى العالم ولم يعد للمسرح الشعري أهمية على الرغم من وجوده، وجاء ايسن ومعه الايطالي براندلو والانجليزي برنارد شو

قريب من لغة المواطن العادي والدليل أن المواطن كان يتغنى بأشعاره.

عبد الرازق: الدراسات عندما تعرضت للمسرح الشعري وقفت عند أسماء محددة

وفي كلمته أشار الناقد أحمد عبد الرازق ابو العلا إلى أهمية المسرح الشعري المعاصر بين الشرق والغرب، وارجع ذلك لسببين الأول أن معظم «ان لم يكن كل» الدراسات عندما تعرضت للمسرح الشعري وقفت عند أسماء محددة منها عبد الرحمن الشراقوي عزيز أباطة صلاح عبد الصبور ،وذكر متأسفا أن تلك هي الأسماء الأساسية في الدراسات الجامعية في رسائل الماجستير والدكتوراه، أما الحركة النقدية فأهملت كل المنتج المسرحي تحت هذا العنوان و دلل على ذلك من خلال إهمال الدراسات النقدية لهذا النوع المسرحي المهم، وقال إن هناك كتاب المسرح الشعري المعاصرين عددهم اكبر من عدد الكتاب الذين كتبوا المسرح الشعري في الستينات، ففي فترة الستينات كان هناك العديد من الشعراء منهم صلاح عبد الصبور عبد الرحمن الشراقوي و انس داوود وغيرهم في حين أن الدراسات النقدية توقفت عند ثلاثة فقط منهم ، أما الأجيال الأخرى وهم بعد الستينات منهم فاروق جويده ودرويش الاسيوطي ومحمود نسيم وصفاء البيلي ولطفي مطاوع والسماح عبدالله الخ فالشعراء المعاصرين أكثر عددا ولكن هذه الاعداد الكبيرة اهملها النقد واهملتها الدراسات الأكاديمية التي كتبت عن المسرح الشعري، اما السبب الثاني في أهمية هذا الموضوع أن معظم الدراسات التي كتبت عن المسرح الشعري تعاملت مع النص المسرحي بوصفه ادب، و أهملت أن المسرح الشعري مرتبط أساسا بالسياق الاجتماعي والثقافي والسياسي، والاقتصادي، والنفسي الانساني، وتحدث عبد الرازق عن الاشكاليات التي يواجهها المسرح معللا اهتمامه بالقضايا المتعلقة بالمسرح الشعري في طرحه لبعض الأسئلة واجابته عليها: صلاح عبد الصبور هو رائد المسرح الشعري فكان سؤاله الأول لماذا لم يعد هناك اهتماما بتقديم



في ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي «بنت القمر» لفريق علوم المسرح بحلوان أفضل عرض متكامل



١٣ عرضاً في المنافسة

وقمّلت عروض المسابقة الكبرى بالدورة الرابعة في ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي، والتي تنافست على جوائزه، ١٣ عرضاً مسرحياً، من تسع دول هي مصر، والكويت وسلطنة عمان والمملكة الأردنية الهاشمية والمملكة المغربية والمملكة العربية السعودية، وفرنسا وهولندا والمكسيك، وقدمت في الفترة من ٢٣ أكتوبر وحتى ٢٧ أكتوبر على مسارح نهاد صليحة بأكاديمية الفنون، ووزارة الشباب والرياضة، ومسرح مركز الهناجر للفنون

جوائز الملتقى

أفضل ممثلة.. سلمى عبد الكريم من المنصورة
ومريم جبريل من عين شمس

رشحت لجائزة أفضل ممثلة/ دور أول بالملتقى: سلمى عبد الكريم عن دورها في عرض «صفحات مقطوعة من مسرحية ماكبث» لمسرح كلية العلوم من المنصورة، ونرفانا الخطيب عن دورها في «صلة» لكلية الآداب بعين شمس، وفازت بها سلمى عبد الكريم، ورشحت لجائزة أفضل ممثلة/ دور ثانٍ: مريم جبريل وميار محمدي عن دوريهما في «صلة»، وعلياء بدوي عن دورها في عرض «الجزيرة» لجامعة الفيوم، وفازت بها مريم جبريل عن «صلة» لكلية الآداب بجامعة عين شمس/مصر

أفضل ممثل

رشح لجائزة أفضل ممثل/ دور أول، كل من أحمد محمد محمود

رواد الفن والجمال فهو خيارنا وصلحنا الذي نتمسك به في مواجهة التخلف والعنف والموت والدمار».

عايدة علام: بالمسرح الجامعي سننتصر للإنسان وإرادته وقالت «علام» مؤكدة: «ومن خلال تلك الفعاليات لملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي، سننتصر للإنسان، والمجتمع الحر المتقدم الحضاري، سننتصر لإرادة الإنسان، في التغلب على آية صعب والتمسك شعار الملتقى الدورة الدائم وهو «نستطيع أن نكون» دائماً وأبداً، ونشُد على أياديكم فرداً وفرداً طلاب المسرح وأساتذته وعشاقه، وأنقل بعض ملاحظات لجنة التحكيم وهي: ضبط اللغة العربية وتوظيف المؤثرات.. أبرز توصيات لجنة التحكيم

توصيات اللجنة

ضرورة الاهتمام بضغط اللغة العربية الفصحى في العروض. التركيز على اختيار الموضوعات التي تعكس واقع المجتمعات العربية والمصرية، وتضيء على قضاياها ومشكلاته. السعي إلى المعرفة للمتغيرات والمستجدات على صعيد المسرح العالمي، ومواكبة هذه العملية نظرياً وعملياً. عدم استخدام المؤثرات المسرحية إلا في مكانها الصحيح الذي يضيف إلى العرض قيمة جمالية ودرامية، وإبداع، وخاصة الموسيقى المرافقة للعروض. وفي الختام تمت عايدة علام كل التطور، والنجاح، والتوفيق للملتقى ولشباب المسرح الجامعي كافة.

احتضن مسرح سيد درويش، بأكاديمية حفل الختام للدورة الرابعة لملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي، والتي تحمل اسم الفنان الكبير محمود ياسين، في حالة يغمرها البهجة والحب والتواصل الكبير والمميز بين جميع المشاركين من أقطار وبلدان عديدة من الوطن العربي والأجنبي وشهد الحفل حضور العديد من الفنانين المسرحيين والإعلاميين، والقائمين على الملتقى الذين عملوا كجنود بجبهة قتال بجهد يقوده الحب والإخلاص، في هذه التجربة والتظاهرة المسرحية المتميزة.

وفي بداية الحفل قدم تابلوه راقص غنائي حظي على إعجاب الجميع من الحضور، وحاز على تصفيق كبير امتد لدقائق، وعقبه قدم فيلم وثائقي، يرصد ملامح وفعاليات، وبرامج الدورة الرابعة، للملتقى.

وفي نهاية حفل الختام أُلقت الدكتورة عايدة علام، رئيس لجنة التحكيم لمسابقة العروض المسرحية كلمة للجنة، والتي ضمت إعلان التوصيات، وأعلن أعضاء اللجنة الجوائز. وقدمت «علام» في البداية جزيل الشكر لرئيس، ومؤسس الملتقى المرشح عمرو قابيل، وتلت تقرير اللجنة. كالتالي:

عايدة علام: المسرح خيارنا وصلحنا في مواجهة التخلف والعنف والموت والدمار

وتابعت: «الحضور الكريم الأساتذة.. اللجنة المنظمة، برئاسة الفنان عمرو قابيل، أتشرف بقراءة كلمة اللجنة وتوصياتها، وفي البدء لا بد أن نشدد على دور وأهمية استمرار هذا الملتقى وتوفير كافة أشكال الدعم والرعاية له، نظراً لما يمثله من قيمة فنية وإبداعية ومعرفية، واجتماعية، وإنسانية، تشكل صمام أمان للمجتمع وترفع من شأن القوى الناعمة التي نحتاجها اليوم أكثر من أي وقت مضى في ظل التشتت والتراجع، والانحطاط الذي يعصف بالقيم الإنسانية التي تنهار أمام أعيننا والمسرح، كأحد

مصر تحصد المراكز الأولى في مسابقات جائزة علاء الجابر للإبداع

المسرحي وتكريم خاص لمحمد الروبي وإيمان عز الدين



نتيجة مسابقة «نجم الجامعة»، وفي بداية كلمته، استدعى مقولة المبدع الفنان العالمي بيكاسو «الفن يمسح عن الروح غبار الحياة اليومية»

واستكمل «فجل»: ولو أن الفن يمسح عن الروح غبار الحياة اليومية فبالأكيد أبو الفنون (المسرح) هو الأقدر، وخاصة المسرح الجامعي الذي يستقبل طلبة ممارسة للفن بشكل يومي بجانب دراستهم ومذاكرتهم والذي يساعدهم على أن يخوضوا تجارب الحياة خارج المسرح بشكل أفضل».

وأضاف موضحاً: «لقد أعلننا عن مسابقة «نجم الجامعة» في اليوم العالمي للمسرح، احتفاءً منا بالمسابقة، تم التفاعل مع المسابقة من خلال ٢٠٠٠٠٠ مشاهدة، من المهتمين، بالمسرح الجامعي، وتقدم للمسابقة ١٠٨٤، من خلال استمارة المشاركة، وتمت التصفية الأولى إلى ٩٠٠ متقدم، وعقب ذلك تمت التصفية الثانية حتى وصل عدد المشاركين، إلى ٢٤ متسابقاً، وتم عرض أعمالهم على صفحات التواصل الاجتماعي الرسمية الخاصة بملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي، وتمثلت آلية التقييم، بالمسابقة بنسبة (٢٥٪ للتفاعل) من رواد التواصل الاجتماعي مع المشاركين، من جانب والجانب الآخر هو بنسبة ٥٠٪ من قبل لجنة التحكيم، والتي تشكلت من الناقدة رانا أبو العلا، والفنان محمد فجل».

فائزو «نجم الجامعة»

وعقب ذلك أعلن محمد فجل أسماء الفائزين، بالمراكز الثلاث الأولى، حيث حصد المركز الأول الطالب محمد عصام فريد عبده يوسف الشحات، من كلية الصيدلة في جامعة المنصورة، وفاز بالمركز الثاني الطالب محمد مجدي سمير أنور الديب، من كلية الآداب قسم الإعلام من جامعة بنها، فيما حصد المركز الثالث الطالب خالد محمد حبيب من كلية التربية الرياضية بجامعة حلوان.

واللجنة توصي المتسابقين بالثقة والحضور
فن المونولوج

أفضل عرض متكامل

وذهبت جائزة أفضل أداء جماعي، دون ترشيح لجامعة الفيوم عن عرض «الجزيرة» للمخرج أحمد السلاوني، وعن جائزة أفضل عرض مسرحي متكامل بالملتقى رشح لها عرضين من مصر وهما «صلة» لفريق كلية الآداب بعين شمس، و«بنت القمر» لقسم علوم المسرح بالآداب في جامعة حلوان وحصد الجائزة «بنت القمر».

لجنة تحكيم المسابقة الكبرى

وتشكلت لجنة التحكيم من الدكتورة عايدة علام، أستاذة الديكور المتفرغ بالمعهد العالي للفنون المسرحية من مصر، أستاذة السينوغرافيا والتقنيات المسرحية، ورئيس قسم علوم المسرح الأسبق بكلية الآداب جامعة حلوان، والفنانة الأردنية عبير عيسى، والدكتورة تهاني الغريبي، من السعودية، ومن لبنان الباحث والأكاديمي البروفيسور هشام زين الدين، والفرنسي البروفيسور فيليب جيجه. وقامت لجنة التحكيم، والمخرج عمرو قابيل، دكتور حسام بدرأوي رئيس اللجنة العليا للملتقى، بتسليم جوائز المهرجان للفائزين، وقامت إدارة الملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي، بتكريم أعضاء لجنة التحكيم بهذه الدورة للملتقى بحفل الختام.

جائزة «نجم الجامعة»

وأعلن المخرج والمؤلف محمد فجل، خلال حفل الختام للملتقى،

عن دوره في مسرحية «صلة»، كميل العلي عن دوره في «معرض الأرجل الخشبية»، مهدي عبد الوهاب أحمد عن «الموقوف ٨٧» من الكويت، وفاز بها كميل العلي من المملكة العربية السعودية. وعن جائزة أفضل ممثل/ دور ثانٍ، رشح لها كل من حسام إبراهيم ويوسف ناصر عن دوريهما في «بنت القمر»، وعمر شريف عن مسرحية «صلة»، وفاز بها عمر الشريف/مصر.

جائزة لجنة التحكيم الخاصة

وفاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة عرض «كادافر» تأليف هيري بلوتش وإخراج وليد المعروفي للمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي/المغرب

أفضل سينوغرافيا

ورشح لجائزة أفضل سينوغرافيا ثلاث عروض وهي: «معرض الأرجل الخشبية»، من جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل/السعودية، وعرض «الموقوف ٨٧» من المعهد العالي للفنون المسرحية/الكويت، والعرض المسرحي Coleccionistas de lo effimero، من المكسيك، وفاز بالجائزة العرض الأخير من المكسيك.

أفضل إخراج

ورشح لجائزة أفضل إخراج عرضين، وهما: «صلة» من مصر و«كادافر» من المغرب، وذهبت الجائزة للمخرج أحمد علاء عن «صلة»

جائزة لجنة التحكيم الخاصة للمغرب وأفضل سينوغرافيا

للمكسيك ود.عايدة علام تعلن توصيات لجنة التحكيم



النجاح في كل خطوة مقبلة».

لجان تحكيم المسابقات الروبوتية وإيمان عز الدين من مصر.. للمقال النقدي

وتابع «الجابر»: «كما أقدم بجزيل الشكر لكل أعضاء لجنة التحكيم، الذين شرفوا الجائزة بالعمل بها بكل حب وإخلاص، وبتطوعهم بالتحكيم في محاور مسابقات الجائزة لهذا العام، واسمحو لي أن أشير لأسمائهم وهم: في جائزة المقال النقدي والتي تحمل اسم الدكتور الراحل الصديق دكتور. حازم عزمي، وشارك في التحكيم دكتورة. إيمان عز الدين من مصر، الدكتور. حمادي الوهابي من تونس، و الناقد محمد الروبي من مصر

وتشكلت لجنة التحكيم لمسابقة «النص الموجه للأطفال» من دكتور. أحمد مجاهد/ مصر، د. حسين علي هارف/العراق، خليل نصيرات/الأردن، فيما تشكلت لجنة التحكيم لمسابقة «النص الموجه للكبار» من دكتور. محمد حسين حبيب من العراق ودكتور. علي العنزي من الكويت والناقدة رشا عبد المنعم من مصر.

وقبل إعلان قائمة الفائزين، بالمحاور الثلاثة قدم علاء الجابر الشكر لكل مشارك ومبدع من أقطار الوطن العربي، وأثنى على المشاركين، وأكد أنهم جميعهم تميزوا في منافسة قوية وتميز لكل الكتاب والمؤلفين، كافة من مختلف بلدان من الوطن العربي، وقدم لهم جزيل الشكر والامتنان.

مصر تفوز بكل جوائز المقال النقدي ثلاث مراكز

منحت لجنة التحكيم في مسابقة المقال النقدي، شهادات تقدير، إلى رانا أشرف فاروق، وفازت بالمركز الأول آية الكحلوي من مصر عن مقال «ضربة موجعة لفن الدراماتورج»، وحصدت المركز الثاني الناقدة رانا أبو العلا من مصر أيضاً عن مقال «برائن الحرب لن تكثر حياة الأبرياء» عن عرض «مرساة في محيط هستيري»، وذهبت جائزة المركز الثالث إلى إيمان زين العابدين من مصر عن مقالها بعنوان «مهاجر برسيبان برؤية فلسفية مميزة» عن مسرحية «مهاجر برسيبان» لفريق مسرح كلية الصيدلة لجامعة المنصورة، من عروض الدورة الماضية للملتقى

وغيرها من المسابقات، أن يتدربوا كثيراً لفترة طويلة، وفي الختام قدم الشكر والتقدير لكل المدربين والمشرفين على الجهد الكبير الذي بذلوه، من خلال مشاركتهم في التدريب للمتسابقين، وقال: «فجميع من تقدم هو فائز ونحن أيضاً معهم».

وتشكلت لجنة التحكيم لمسابقة «اتكلم عربي» للدورة الرابعة من ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي في مرحلة التصفية الأولى من الكاتبة فاطمة ناعوت، والفنان طارق دسوقي، والمخرج شادي سرور، فيما تشكلت اللجنة في المرحلة النهائية من فاطمة ناعوت، وطارق دسوقي من مصر، ومن المملكة العربية السعودية الناقد الأدبي عبد الرحمن الحارثي، وتدريب ورشة الإلقاء للفنان أحمد مجدي، وكرم الملتقى من خلال مسابقة «اتكلم عربي» الدكتور. سيد خاطر، والدكتورة نجاهة علي بمسرح الهناجر.

مصر تحصد المركزين الأول والثاني لنص الطفل والعراق بالمركز الأول لنص الكبار

شهد حفل الختام لملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي، لدورة المبدع الفنان الكبير محمود ياسين، الإعلان عن مسابقة «علاء جابر للكتابة النقدية والإبداعية» (للتأليف والنقد المسرحي) والتي تتمثل في ثلاث محاور، وأولها جائزة النقد وتخصص للمقالات النقدية وحملت هذا العام ٢٠٢٢ اسم الناقد المصري دكتور. حازم عزمي، وجائزة «النص المسرحي الموجه للكبار»، وحملت اسم المخرج والمؤلف الكويتي صقر الرشود، وجائزة «النص المسرحي الموجه للأطفال»، والتي حملت اسم المخرج والمؤلف التونسي: مكرم نصيب.

القاهرة قلب العرب

وفي كلمته، في حفل الختام، قال الكاتب والمؤلف علاء الجابر: «أسعد الله مساؤكم، بكل خير، السيدات والسادة الحضور، أهلاً بضيوفنا الكرام، في القاهرة الحب والجمال والإبداع، قلب العرب دائماً وأبداً يشرفني أن يحتضن ملتقى القاهرة الدولي للمسرح، هذه الجائزة في دورة جديدة للجائزة، وبهذه المناسبة أقدم بجزيل الشكر والامتنان، إلى الأخ الصديق عمرو قابيل، رئيس الملتقى، على ما قدمه من جهد كبير على وصول هذه الجائزة للملتقى، وأحيي وأشكر أعضاء اللجنة العليا، على هذا الاهتمام الكبير بالجائزة، وأحييهم على نجاح ملتقاهم وأتمنى استمرار هذا

وأعلن المخرج السينمائي، أشرف فايق، خلال حفل الختام للملتقى، نتيجة مسابقة «Comedy Stars»، والتي جاءت بفوز الممثل عمر مأمون بجائزة أفضل ممثل، فيما فازت سهيلة الأنور بجائزة أفضل ممثلة، وفاز بجائزة أفضل ممثل ثان، عبد الرحمن هلهول.

ومنحت لجنة التحكيم، شهادة تقدير خاصة للممثل والمونولوجست حازم محسن؛ وأوضحت اللجنة أن ذلك لدعم اللجنة لفن المونولوج ليعود من جديد، وحفاظاً على هويته وذاك الإرث الفني المتميز في الفن المصري إحياءاً للتراث والفن الشعبي وتشكلت لجنة التحكيم لـ «Comedy Stars» للدورة الرابعة من الملتقى من الفنان والمخرج أشرف فايق، والفنانة إلهام الوليدي، والفنان والمخرج صلاح الحوراني من المملكة الأردنية الهاشمية، والمسابقة إشراف الفنان مصطفى حزين.

توصيات لجنة التحكيم

وأوضح «فايق» أن توصيات لجنة «Comedy Stars» ارتكزت في مجملها على ضرورة أن يتحلى الممثل المشارك بالثقة، وخاصة في تقديمه لفن الكوميديا لأنها تحتاج في إعداد خاص، وكما يقال بالعامية (يفرش للإفيه)، وتمنى أن يتسم المشاركون بثقة أكبر مما شهدناه من خلال المسابقة، فضعف الثقة مع المسرح يأخذ من إبداع الفنان وما يُقدمه ويجب ألا يقدم ما تدرّب عليه على عجل، وأعرب عن سعادته بجهد كل المشاركين.

الأفضل للمركز الأول من مصر في «اتكلم عربي»

وجاءت جوائز «اتكلم عربي» بفوز الطالبة عبير هاني من مصر بالمركز الأول، وفاز بالمركز الثاني/مناصفة ماجد أحمد من المملكة العربية السعودية، وعبد الله علي من المملكة الأردنية الهاشمية وفاز بالمركز الثالث مناصفة أيضاً كل من أمير عثمان، وإيمان خالد من مصر.

توصيات لجنة التحكيم

وعن توصيات اللجنة قالت فاطمة ناعوت: «نرجو أن نولي، بعض الاهتمام بالإخطاء النحوية والصرفية، والانتباه للنطق السليم عندما نقرأ الشعر، أو القطعة الأدبية، لأن أجمل ما في اللغة العربية هو جرسها الموسيقي، والإمتاع في استخدام قواعد النحو، فالصرف والنحو ليست فقط قواعد يجب أن نلتزم بها، بينما هي موسيقى وإبداع خاص في نطقها سليمة، والإيقاع الذي تتميز به كلمات ومفردات اللغة العربية من إيقاع متميز ومتفرد وجرس موسيقي، حين نطقها سليمة».

وفي النهاية أعربت «ناعوت» عن سعادتها الكبيرة لمشاركتها في المسابقة وقدمت التهنية لكل الفائزين، والتقدير والامتنان لكل المشاركين، مؤكدة أن الكنز في الرحلة، وليس في الوصول ونهاية المطاف.

مكسبا كبيرا

ومن جانبه قال الفنان طارق دسوقي: نحن جميعاً في الملتقى، لا يشغل بالنا الفائزين، أو مراكزهم، أو من يسبق من؟ بينما نسعد بتنظيم كل الفعاليات والمسابقات بالملتقى، فالجميع، في نهاية الدورة، قد مُنح مكسباً كبيراً وحقيقياً بالملتقى، والثراء الذي حدث من خلال التعارف بين ثقافات مختلفة، ولغات متباينة، ولهجات متنوعة ومتعددة، وهذا ما يهمنا في حصاد الملتقى ونوليّه اهتمامنا الأكبر، والحراك الفني والثقافي للجميع، وفي النهاية جميعنا حصداً ثمار جهدنا معا ومكسباً كبيراً.

الجميع فائز

وأكد «طارق» على أهمية فن الإلقاء، و يدرس من خلال برنامج خاص يمتد لسنوات في المعاهد والأكاديميات المتخصصة، ولذا سنطلب في الدورات المقبلة للمتقدمين للمشاركة المسابقة،

محمد الروبي: المسرح الجامعي سيظل

الرافد الأهم في تطور المسرح المصري

سهيلة الأنور.. أفضل ممثلة في «Comedy Stars»

٧ نصوص مصرية

واختير ٧ نصوص من مصر وهي: «أرض المذنبون» تأليف أحمد فضل، ونص «سيزيف في الشارع» تأليف علي أحمد خليفة، و«سين» تأليف يوسف عبد الغني محمد عوض، و«الطريق» تأليف محمد محمود محمد ياسين، ونص «فاكهة غريبة» لطف زغلول طه عبد الرحمن، والنص المسرحي «نبأ عاجل» تأليف أحمد سمير، ونص «الواحة» لمحمد عبد الفتاح كسبر.

نصان للعراق وواحد لسوريا

ومن جمهورية العراق نصان وهما: «أدب سز» لعلي العبادي، «عقارب» تأليف فائق حسين ناجي، ونصاً واحداً من الجمهورية السورية وهو «الدجاج يتعلم الطيران» تأليف تمام حسين طعمة.

القائمة القصيرة

وأعلنت أيضاً القائمة القصيرة للنصوص المسرحية للكبار والتي أوضحت استبعاد نصين فقط من القائمة الطويلة، واختيار ٨ نصوص وهم: «أدب سز» / العراق، «الدجاج يتعلم الطيران» / سوريا، ومن مصر «أرض المذنبون»، «سين»، «الطريق» «فاكهة غريبة» «نبأ عاجل»، «الواحة».

وعن القائمة الطويلة لجائزة علاء الجابر للإبداع المسرحي فرع «النص المسرحي للأطفال»، وتشكلت القائمة، لتضم (١٠) نصوص مسرحية من مصر، والجزائر وسوريا والعراق وتونس على النحو التالي:

يمثل عدد النصوص المصرية ستة لمؤلفين من محافظات مختلفة وهي: «فتاة النفايات» تأليف أحمد سمير من القاهرة، ونص «استقالة بطوط» لسارة بدار من الإسكندرية، و«إنذار أخير» تأليف هاجر أحمد طه، و«أين العلي» تأليف أميرة أحمد حمدان، و«خطة إنقاذ المزرعة» تأليف محمود عبد الله درويش عقاب من البحيرة، و«اللعبة» تأليف هاني مصطفى قدرى من البحيرة أيضاً. وأربعة نصوص من دول عربية وهي: «تحدي الصداقة»، تأليف يوسف بلعوج من الجمهورية الجزائرية، ونص «حزمة ريش»

جائزة نص الطفل لمصر.. الأول محمود عقاب والثاني أحمد سمير

وفي جوائز «النص الموجه للأطفال» منحت اللجنة شهادات التقدير لكل من أميرة أحمد حمدان عن نص «أين العلي»، وهاجر أحمد طه حافظ عن نصها «إنذار أخير» من مصر، ومرضى خالد عبد عن «الخلايا» من العراق، وحصدت جائزة لجنة التحكيم الخاصة فرح الحجلي عن «حزمة ريش» من سوريا، ومي راشدي عن نص «الوصية» من تونس.

وعن المراكز، فحصد المركز الأول محمود عبد الله درويش عقاب عن نص «خطة إنقاذ المزرعة» من مصر، والمركز الثاني للمؤلف أحمد سمير عن نص «فتاة النفايات»، أيضاً من مصر، فيما فاز بالمركز الثالث يوسف بلعوج من الجزائر عن نصه «تحدي الصداقة».

نص الكبار

وفي جائزة «النص المسرحي للكبار»، منحت لجنة التحكيم شهادات تقدير لكل من طه زغلول عن نصه «فاكهة غريبة»، ومحمود محمود ياسين عن نصه «الطريق» من مصر، وفاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة يوسف عبد الغني من مصر عن نصه «سين».

وفاز بالمركز الأول الكاتب العراقي علي العبادي عن نص «أدب سز»، وجاء المركز الثاني/ مناصفة لكل من تمام حسين طعمة عن نصه «الدجاج يتعلم الطيران» من سوريا، و محمد عبد الفتاح كسبر عن نصه «الواحة» من مصر، و فاز بالمركز الثالث/ مناصفة أيضاً كل من أحمد فضل عن نصه «أرض المذنبون»، والمؤلف أحمد سمير عن نصه المسرحي «نبأ عاجل»/ مصر.

القوائم الطويلة

وكان الملتقى قبل افتتاحه بأيام أعلن عن القائمة الطويلة لجائزة علاء الجابر للإبداع المسرحي في دورتها الثانية بالملتقى/ فرع النص المسرحي الموجه للكبار، وضمت (١٠) نصوص مسرحية وهي:

لفرح الحجلي من سوريا، و «الخلايا» تأليف مرتضى خالد عبد من العراق، «الوصية» تأليف مي راشدي من تونس.

والقائمة القصيرة لنص الأطفال والتي أوضحت استبعاد نصين فقط من القائمة الطويلة واختيار ٨ نصوص، وهي: أربعة من مصر «إنذار أخير»، «فتاة النفايات»، «أين العلي»، «خطة إنقاذ المزرعة»، والنصوص الأخرى «تحدي الصداقة» / الجزائر، «حزمة ريش» / سوريا، «الخلايا» / العراق، «الوصية» / تونس.

وكرمت جائزة «علاء جابر للإبداع المسرحي»، أعضاء لجنة التحكيم المصريين من مجالات مختلفة، وفي مقدمتها جائزة المقال النقدي، وخاصة لتطوعهم في عملهم بالمسابقة، وهما الناقد الفني، والكاتب محمد الروبي، رئيس تحرير جريدة مسرحنا، والناقد دكتورة. إيمان عز الدين، خلال فعاليات الملتقى عقب تنظيم المائدة المستديرة الخاصة بالملتقى الفكري.

المسيرة الإبداعية

وأثنى علاء الجابر على دور الناقد محمد الروبي، في مسيرة النقد والصحافة مع المسرح، في مصر، وفي الدول العربية ومنها الكويت وإسهاماته في مجلة الفنون، كما أكد أن اختيار الأسماء اللاتي، التي أطلقت على محاور الجائزة الثلاث، هم من الذين أسهموا في خطواتهم الأولى قبل رحيلهم مبكراً عن عالمنا، حيث منعهم ذلك أن يستكملوا المسيرة الإبداعية، ومشروعهم مع المسرح، وهم من أقطار الوطن العربي، ومنهم من رحل في الثلاثينيات أو الأربعينيات من عمره، لذا قررنا أن تحمل كل مسابقة في كل دورة اسم من هؤلاء المبدعين، الذين يغادروننا مبكراً، لروحهم كل المحبة والسلام.

وقدم «الروبي» جزيل الشكر، للمخرج عمرو قابيل، رئيس ومؤسس الملتقى، والشكر للكاتب علاء الجابر.

وتابع: لقد قدم لنا عمرو قابيل، فعالية مسرحية مهمة، بدورات الملتقى الثلاث الماضية، والدورة الحالية، حتى الآن، وكانت ذات ثراء كبير وقوية، وتشرفت بالتحكيم في لجنة العروض المسرحية للدورة الأولى مع العزيز والصدیق الراحل دكتور. محمود نسيم.

ثقافات متباينة

وأضاف «الروبي»: لقد كان الملتقى، حلماً لنا منذ أن كنا طلاباً بالجامعة، ومع خالص تقديري لأكاديمية الفنون التي أدرس بها حالياً، وكنت طالباً بها من قبل، لكن المسرح الجامعي، من مختلف المشاركين فيه من كليات الطب والتجارة، والحقوق الآداب، والهندسة، وغيرهم، كان وسيظل الرافد الأهم لتطور المسرح المصري، ولطالما حلمنا بحدث يخص المسرح الجامعي ويخصنا، وها نحن نشهد مع الملتقى فعالية أكبر من مسمى مهرجان ولذا سمي بالملتقى؛ نتجمع في فعالياته، نشاهد عروضاً من بلاد عديدة وثقافات متباينة، ونتناقش في لقاءات فكرية، مثمرة.

واختتم «الروبي» مؤكداً: إن الملتقى سيصبح في السنوات المقبلة أحد أهم العلامات المميزة، بالمسرح المصري والعربي، والعالمي.

مكانة كبيرة

وفي كلمتها أعربت إيمان عز الدين: عن سعادتها بالمشاركة في مسابقة المقال النقدي، وأكدت: مما دفعني، أن أشارك بالمسابقة، أنها تحمل اسم الصديق الدكتور الراحل: حازم عزمي وخاصة أن له مكانة كبيرة، فكان زميلاً عزيزاً بالمجال النقدي بالمسرح، وصديقاً غالياً.

همت مصطفى





بمناسبة تكريمه في «التجريبي».. دورة «بيتر بروك» «دومنيك شامبين»: حلمت بزيارة مصر، والمهرجان حقق ذلك

دومنيك شامبين هو مخرج ومؤلف ومنتج مسرح، ولد في كندا عام ١٩٦٣، أخرج العديد من العروض المسرحية باللغتين الإنجليزية والفرنسية، كما أخرج العديد من عروض سيرك الشمس بكندا والعديد من مسارح لاس فيجاس، وهو يحاضر في معهد الدراما في كندا والكونسير فيتوار، كما حصل على العديد من الجوائز العالمية في الإخراج والكتابة. وهو أحد مكرمين الدورة التاسعة والعشرين من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، والتي تحمل اسم المسرحي العالمي الراحل «بيتر بروك»، كان زيارة مصر هو حلم من أحلام المخرج الكندي دومنيك شامبين، والذي تحقق عند تكريمه في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، عن التكريم والـ(ماستر كلاس) الذي قدمه «شامبين» في المهرجان على مدار يومين، واستلة أخرى، كان لنا معه هذا الحوار.

حوار : إيناس العيسوي





والكنديين فنيًا، وكنت أتمنى أن أتواجد في مصر أكثر من ذلك، وأنا مؤمن جدًا بأن الفنان له دور هام وفعال في العالم، يجب أن يعطي الفنانين حلولًا وإجابات عن ما يعيشوه، وجدت في شوارع القاهرة فنًا وأسلوبًا مختلفًا للحياه، وروح من الأخوة والصدق والحب الخفي داخل قلوب المصريين.

—حدثنا عن الورشة التي كانت بعنوان «من هناك؟ تأملات في هاملت» والتي قدمتها ضمن فاعليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي؟

سوف أحي لكم قصة صغيرة، تلخص هذه الورشة، كل مره ندخل المسرح نخبر الظلام، في البداية يكون نور ثم يختفي ويظهر الظلام، ونبدأ كمتفرجين نستعد لكي يُحكى لنا قصة، ونرى سحر المسرح، ونجتمع مع النور، وخلال مدة عرض العرض المسرحي «القصة المحكاة»، هي من تعطينا معنى للحظة المتواجدين فيها، ونستعد لكي نتشارك، معًا كمتفرجين، وهذه هي الخبرات التي كنت أحاول في الورشة أن نخبرها معًا، نخبر الظلام الذي منه نذهب إلى النور، وهذا هو هدف ال (ماستر كلاس).

لأسف عامل الوقت مهم جدًا، مدة الورشة قليلة جدًا على ما كنت أرغب في تقديمه، ولكنني حاولت على قدر المستطاع أن أقدم هيكل بسيط، للإجابة على أول جملة في مسرحية هاملت «من هناك؟» وهذا السؤال ينقسم إلى شقين، من أنا؟ ومن أنتم؟ أيها الفنانين المصريين اليوم؟ وهذا ما كنا نطبعه داخل الورشة، فيما يتعلق بالظلام، يجب أن نبحث عن الظلام بداخلنا، المسرح انعكاس لحياتنا، هو حي كحياتنا، مليء بالتفاعل والاسئلة، وأنت كفنان كيف تحلم أن تخرج من

معي ويدعوني للتكريم، الشعب المصري شعب عريق جدًا، وربما الأعرق في العالم على الأرض، ولم أدرك ذلك إلا عندما قمت بزيارة مصر وتعاملت مع شعبها، ولقد تعلمت درسًا هامًا من الحضارة المصرية، الابتسامات الساحرة المتواجدة على وجوه التماثيل، على الرغم من أن الوجه يبدو عابث أو «جد» ولكنني رأيت ابتسامة ساحرة، إلى جانب الابتسامات الساحرة على وجوه الشعب المصري، على الرغم من كل ما مروا به، وهذا درس في كيفية ومدى الهدوء والتحمل والتقبل والاحتواء.

شاهدت عروضًا كثيرة في المهرجان، ربما نسبة كبيرة منها، شاهدتها في البروفات، وأرى أن ذلك تواصل صحي جدًا، هام جدًا أن نرى كيف يُفكر الآخر، ونتعرف على أفكار وطباع جديدة، ولقد حضرت ندوات وقراءات في المهرجان، وأدركت مدى بعدي عن الواقع المسرحي العربي، ولكنني أحببت أن تكون هناك مساحة للمشاركة في ذلك، حتى ولو لوقت قصير.

—هل شاهدت العروض المصرية في المهرجان؟ وما رأيك في ما شاهدته وفي المسرح المصري بشكل عام؟

للأسف لم أشاهد إلا جزءًا من عرض مصري واحد، وللأسف لا أذكر اسمه، وشاهدت أيضًا عرضًا في السرك، للأسف لا أستطيع أن أقيم المسرح المصري من ما شاهدت، لأن بالتأكيد هناك الكثير لم أراه، لقد تعاملت مع فنانين مصريين ووجدت منهم ترحاب شديد وإبداع، ولكن حتى هذا الاحتكاك كان في مجال ضيق، في ورشة عمل محدودة، وعندما تعاملت معهم بالفعل أدركت أن هناك الكثير من الأشياء المشتركة بين المصريين

—حدثنا عن إحساسك عن زيارتك الأولى لمصر، وتكريمك في المهرجان التجريبي؟

سعيد جدًا بهذا التكريم، على الرغم أنني دائمًا أشعر أنني لا استحق هذا التكريم والترحاب الشديد، يراني الناس والمسرحيون مبدعًا ومتميزًا، ولكنني دائمًا أخاف وأشعر بالحد من أن أقع في الغرور، إنه شرف كبير يمنحه لي كل من يُكرمني، وهذا التكريم من البلد التي حلمت أن أزورها، له مكانه خاصة، لقد وعت والدي المهندس المعماري، أنا سنذهب سويًا للتفكير في حل لغز الأهرامات، لقد مات أبي منذ ربع قرن، دون أن يعرف نجاح ابنه، واعتقد أنه كان سيفتخر بي، منذ أن كنت صغيرًا كنت أحلم بزيارة مصر جدًا، والحمد لله هذا الحلم تحقق، شكرًا على كل هذا التقدير والاحترام.

وسط المشغولات والحياة اليومية، كنت أنسى مؤقتًا هذا الحلم، ولكنني قابلت في حياتي أكثر من مصري، وكنت كلما قابلت مصريًا أتذكر هذا الحلم، ولكن اليوم وأنا أسير في شوارع القاهرة، وجدت الفوضى السحرية الجميلة في شوارعها، هذا الشعب المركب بشكل كبير، الاختلاف بين المصريين واضح جدًا، ولكنهم جميعًا يجتمعون في جمال طباعهم وروحهم الطيبة، وانبهرت بسحر النحت والحضارة الفرعونية.

لقد طلبت أن أقابل ممثلين وفنانين من مصر، لعمل ورشة عمل، أنا سعيد جدًا بهذه التجربة، وهذه التجربة بالتأكيد نتيجتها حصيلة ضخمة من الأفكار، طوال الوقت وأنا في مصر أشعر أنني في حلم ومستمر فيه، وسعدت بشده برفيق الرحلة في مصر د. محمد الشافعي مدير المهرجان التجريبي، والذي كان سببًا لتحقيق حلمي، عندما استطاع أن يتواصل



تام، ومن الممكن أن يكون المنتج جيد، ولكن من البداية بالتأكيد سنكون مدركين أن هناك أفضل، وأن عامل الوقت هو المتحكم في التجربة، لم أكن على علم من البداية أن مدة الورشة يومين فقط، بالتأكيد كنت سأطلب وقتاً أكثر.

—حدثنا عن المسرح في "كندا"؟

حتى لا أكون مُدعي أو مُبالغ، الحقيقة في كندا لدينا أسرة كبيرة خلاقة ومبدعة، نحن ما يقرب من 7 مليون شخص يتحدثون الفرنسية داخل كندا، وهناك آخرين يتحدثون الإنجليزية، وحتى يكون هناك استمرارية، يجب أن نظل نبدع ونخلق الجديد، ونرقص ونغني ومُثل بشكل مختلف متطور دائماً، ويجب أن يكون لنا بصمة مميزة، المجتمع المسرحي بشكل عام، أشعر أن هناك اختلافات كثيرة وأفاق مسرحية مختلفة، وحتى الأحجام والأنواع المختلفة، هناك تنوع كبير كمسرح صامت أو جسدي وخلق مسرحيات جديدة بصرية، كل هذه الأفاق المختلفة صنعت حركة مسرحية ضخمة بمشاركة الجمهور.

الكورونا للأسف جعلتنا ندخل في الظلام، المسارح كانت مُظلمة لمدة سنتين، وكان هذا محبط بشدة خاصة للفنانين الشباب، الذين في مقبل طريقهم، فجأة وجدوا كل الأماكن مغلقة، وبالتالي المسارح، ولا يوجد جمهور.

—ما النصائح التي تقدمها لشباب المسرحيين في بداية طريقهم؟

أهم شيء أن يقولون ما يرغبون أن يقولونه وما يرغبون في فعله، يجب أن يبحثون عن الطريقة المناسبة للتعبير عن ما يرغبون فيه، يجب أن يسمعون إلى أصواتهم الداخلية، ولا يسمعون للآخرين كثيراً، ويجب أن يصدقون إحساسهم ويتقبلون الخطأ، الأخطاء تُعلّم، والتجارب في حد ذاتها خطوات مهمة لما يحلمون به، ولكن يجب أن لا ينسون خلال هذه التجربة أن الهدف في النهاية أن تحقق نجاح، والجمهور يُشيد بك، فكن حاد وعنيف مع نفسك ولديك انضباط، وكن متواصل ومنفتح على ما حولك.

يجب أن يكون من يرغب في خوض هذه التجربة أو الرحلة الفنية، أن يكون في الأساس لديه الموهبة، هي بالتأكيد وحدها لا تكفي، ولكن بدونها أنصح أن يبحث الشخص عن شيئاً آخر، القراءة والاطلاع عنصران هامان جداً في تطور فكر الفنان.

نصيحتي للشباب في مصر كونوا أقوى من الهواتف المحمولة، أنتم محبوبون في هذا الكائن المستطيلي، الذي اخترعه شخصاً ما، هو نجاح في ما قدمه، ولكن الواقع أن الكل أصبح لا يستطيع أن يستغنى عن تلك الهواتف المحمولة، وحتى في الدول الفقيرة يجب أن يحصل على ذلك، نحن في حاجة لإنقاذ البشرية من هذا، لأن البشرية معناها أن تكون إنسان مازلت حي، لا تموت مع الماكينات، هناك أشياء لا نستطيع أن نخترعها بالهواتف المحمولة، ولكن يمكننا أن نخترعها بعرض حي وخاصة من خلال المسرح.



بالفعل أن يقوموا بعمل عرض مدته ٩٠ دقيقة، وأخبرتهم أننا بإمكاننا الحفاظ على ذلك وتطويره وأنا من الممكن أن نتقابل بعد ثلاثة أشهر من خلال إحدى المنصات (zoom) ونطور ذلك معاً ونحن نتحدث خلال هذا اللقاء، ونتقابل بعدها بثلاثة أشهر آخرين وتطور أكثر، وينتج عن ذلك محتوى أفضل.

وجود مسرح في (ماستر كلاس) شيء جيد ودعم حقيقي من القائمين على المهرجان، بالتأكيد كنت احتاج مزيداً من الوقت، ولكن فكرة الوقت المحدد شيء رائع وفيه إلزام، وإن عكسنا ذلك على العرض المسرحي بالفعل سجد أن هذا ينعكس على الجمهور، والذي يشعر بالسعادة وبطاقة الالتزام النابع من الفريق، وعندما يكون العرض جيداً مع الالتزام، هذا يجعل الجمهور يتبادل الحديث عن العرض ويخبر الدوائر القريبة منه ثم الأكبر فالأكبر، وهذا ينعكس بالإيجاب بالتأكيد على الإقبال على العرض.

—ما المدة الكافية للماستر كلاس) حتى تقدم ما كنت ترغب في تقديمه؟.. أو ما المدة الإضافية التي كنت في حاجة إليها في هذه التجربة؟

من وجهة نظري أن الوقت الأفضل أن تزيد مدة الورشة أسبوعاً آخر، وكل يوم زائد يفرق بشكل كبير، ونكتشف خلاله شيء جديد، وقت الورشة الفعلي كان قليل جداً، ولكنني خلاله استطعت أن اتعرف على الفنانين المشاركين في الورشة، والتحدث عن أساسيات هذه التجربة ولكنني كنت في حاجة لمزيد من الوقت لتقديم المزيد، على سبيل المثال من الممكن أن أقابل صباحاً شخصاً مثلاً ونفكر أن نقدم عرضاً مسرحياً مساءً، وبالفعل نقوم بذلك بشكل ارتجالي

الظلام وتذهب إلى النور، ما هو الحلم والإيهام لكي تخرج من هذا الظلام إلى النور، لأنني أرى أن عندما نحكي قصص عن أنفسنا، تكون شبيهة بالمرأة، ويجب أن ندرك أن ما يحدث في المسرح من الممكن أن يحدث في الحقيقة، وهذا واجبنا كفنانين، أن نحكي هذه القصص، ونطور من وعي وتفكير الناس، ونحكي لهم لحظات حقيقية ومؤثرة، على الرغم أن المسرح لعبة تحكي عن حقائق.

لدي ثلاثة أبناء وقريباً سأكون جد، وهذا ما يقلقني طوال الوقت، لأنني طوال الوقت مهتم ومهموم بمستقبل هذا الكوكب الذي نعيش فيه، وأحاول أن أقدم ما في وسعي بالفن في تطويره وإصلاحه على قدر المستطاع.

لقد طلبت من المشاركين، حتى من لم يكن لهم سابقة أعمال، أن يقوموا بكتابة ما يتم ارتجاله داخل الورشة، وما يتم التدريب عليه، وهذا نوعاً من التجريب، لكي يكون لهم أفضلية أنهم يكتبون ما يقولونه، ولقد طلبت من المشاركين في الورشة أن يكتبون ويتحدثون في الورشة باللغة العربية، على الرغم من أنني عندما أكون متذوق بالشكل الحقيقي والعمق الذي يحدث للكتابة ونحن داخل الورشة، هذا سيكون أصدق، وأنا أراهم مجموعة من الشباب المتحمسين المختلفين (فنانين جداً) ومنتقنين بعناية، وكل المجموعة كانت متميزة، سواء الرجال والنساء منهم، وشعرت في نهاية الورشة أنهم بالفعل فرقة مسرحية، ونستطيع أن نقدم معاً عرض مسرحي بالفعل، وشعرت بتوافق عام مع هذه المجموعة، ولديهم حماس شديد بفكرة أنهم في انتظار أن يجدوا ناتج ما نقدمه داخل الورشة، ولديهم حماس الفريق الواحد، ولديهم رغبة وشغف طوال الوقت.

ماذا لو كل فرد في هذه المجموعة باختلافاتهم استطاع أن يضيف شيء جديد في هذه التجربة؟، ولقد طلبت منهم

« خطة كيويدي »

خطة لتصحيح مسار الكوميديا



أشرف فؤاد

الكوميديا هي نوع من أنواع التشخيص، بتجسيد شخوص معينة في صور و قوالب مرحلة من صنع المفارقات، والمسرحية الكوميديا عموما تبنى على تلك المفارقة بهدف إحداث الشعور بالبهجة أو بالسعادة لدى المتلقى . والكوميديا في السينما أو التلفزيون، تكون بها أحداث مضحكة أو نهاية سعيدة من خلال حبكة درامية أو النكات التي يقولها الناس لبعضهم البعض أو القمص المضحكة، ويسمى الأشخاص الذين يمثلون الكوميديا بالكوميديين، وبعد وليم شكسبير وموليير من بين المشاهير الذين كتبوا عروضاً كوميدية، أما في مصر فقد بدأت الكوميديا على يد يعقوب صنوع عام ١٨٧٠ من خلال تقديمه ما يسمى بالكوميديا الشعبية، والتي تبنت معالجة القضايا الاجتماعية من خلال كاركترات مطنية، حتى ظهور مسرح كلا من نجيب الريحاني وعلى الكسار واختيار كل منهم لكاركتر يميزه «كشكش بيه» للأول و«عثمان عبد الباسط» للثاني من خلال منافسة محتدة بينهما امتدت لعدة سنوات، إلى أن تطورت بعد ذلك شكل الكوميديا حتى وصلنا إلى «مسرح الستينات» حيث العصر الذهبي للكوميديا، وتأسيس «فرقة المسرح الكوميدي» عام ١٩٦٢ و افراز جيل جديد من الكوميديين أمثال فؤاد المهندس، شويكار، عبد المنعم مدبولي، أمين الهندي، محمد عوض، عادل امام، سعيد صالح، ثلاثي اضواء المسرح سميح غانم، جورج سيدهم، الضيف احمد، وغيرهم من رواد الكوميديا في تلك الحقبة الزمنية الهامة التي ختمت مسيرتها قبل الألفية الجديدة بمسرح محمد صبحي و لينين الرملي (ستوديو ٨٠) و عادل امام (الفنانين المتحدنين) و قدمت طوال تاريخها مسرحيات كوميدية جماهيرية ناجحة تقوم على الإضحاك من خلال الموقف غير معتمدة على كاركترات مسرحية معينة، و من ثم بنهاية تلك الحقبة و مع تلك الألفية الجديدة وبدأت الكوميديا تمرض رويدا رويدا حتى وصل بها الحال إلى اندثار مسرح القطاع الخاص تماما اللهم الا من بعض العروض على فترات زمنية متباعدة لسمير غانم ومحمد نجم و في المقابل كان تقديم مسارح الدولة لبعض العروض الكوميديا على استحياء، وذلك مع ظهور الفضائيات المتعددة وانصراف الناس عن المسرح، إلى أن بدأ المسرح يتعافى مع ظهور فرقة مسرح مصر التي أسسها أشرف عبد الباقي وتعاون فيها مع المخرج و المؤلف المسرحي نادر صلاح الدين وقدموا سويًا مئات من المسرحيات الكوميديا القصيرة المصورة و تم عرضها على احدى القنوات الفضائية بمجموعه من الشباب أختارهم أشرف عبد الباقي بنفسه من خلال مشاهدته لعدة عروض مسرحية على مسارح الدولة المختلفة، و صار العديد منهم نجوم للسينما و التلفزيون الآن، و سواء اختلفت أو اتفقت مع محتوى ما قدمته تلك الفرقة، لكن لا احد يستطيع الإنكار بإنها استطاعت أن تحدث حراك



النقطة لصالح العرض، وذلك بتسكينها في دور الأم المتسلطة كثيرة المشاكل مع ابنتها بسبب كثرة ضغوطها عليها بنية اسعادها بينما هي في الحقيقة احد أهم اسباب احباطها، و من أجل أن يأتي الضحك من خلال تلك الشخصية الدرامية الصعبة والمركبة والتي تجمع ما بين خطى الكوميديا والتراجيديا في آن واحد، فهي الممثلة الوحيدة التي كان مطلوباً منها أن تضحك الجمهور من خلال اظهار حدة طباعها، لذا كان يجب هنا أن يكون أدائها مبالغاً فيه ومعمداً على الصراخ والنحيب و تكرار الكلمات، مع توظيف ظهورها في مناطق محددة من العرض حتى لا يمل الجمهور من الشخصية، وبالتالي نجح المخرج هنا بخبراته وتعليماته التي نفذتها نوال سميح بشكل احترافي أن يثير ضحك الجمهور من خلال توظيف طريقة أدائها بشكل جيد وصحيح يحسب له نظراً لطبيعتها التراجيدية بالفطرة، كما يعد هذا الدور تجربة مفيدة و ناجحة لها كبدائية مبشرة في المدرسة الكوميديا .

الأزياء لرباب البرنس جاءت بشكل كارتوني يتناسب مع الفانتازيا التي يقدم بها العرض فكرته المسرحية في قالب كوميدى، فجاءت الألوان فاتحة و مبهجة تعبر عن حالة من الحب و الرومانسية، فتشعر معها و كأنك قد انتقلت إلى عالم ديزنى، كما حرصت البرنس على توحيد ملابس كلا من «كيوبيد» و زوجته «هيرا» و تميزها بالغرابة من اجل تأكيد صفة الإسطورية عليهم، فكان الزي الرسمي لهما عبارة عن بالطو غامق مرسوم عليه أجنحة كيوبيد، واختارت لهما اللون الغامق دلالة على الفتور و الرتابة التي انتابت حياة الزوجين بالرغم من قصة الحب التي جمعت بينهما في البداية و لكنه كان حب دون وعى مسبق بحجم ما تحمله الكلمة من مسئولية بعكس ملابس العاشقان الجدد كريم و امنية التي جاءت كل ملابسها فاتحة كدلالة على حالة الحب التي تجمعهما حيث انهم في مقتبل الطريق و لم يتحمل كلا منهم بعد اي نوع من المسئولية، لذا جاءت الملابس هنا موفقة للعمق الفلسفى لفكرة المسرحية و ابعادها و متناسقة و متناسبة تماماً و في حالة توحيد مع الوان ديكور العرض المسرحى لمصممه أحمد أمين، حيث جاءت ألوانه هنا عبارة عن خليط

هو ما يولد الضحك على المسرح، لذا وجدنا هنا عبد المنعم رياض احد ابطال العرض المسرحى و الذى قام بأداء دور «كيوبيد»، ذاك الممثل البعيد كل البعد عن تصنيفه كوميدى أو كاركتر بل انه يتسم بالوسامة و ملامح الجدية، وجدناه من اكثر الممثلين بالعرض انتزاعاً لضحكات الجمهور أكثر من كبار الكوميديانات ذاتهم، و ذلك نتيجة ذكائه الشديد كممثل و اعى بما يفعل، اضافة إلى حرفيته الشديدة في كيفية استغلال ملامح وجهه مع لغة الجسد في آن واحد من اجل اثاره الضحك أو البكاء، و قد سبق لعبد المنعم رياض حصد جائزة المركز الأول في التمثيل من المهرجان القومى للمسرح المصرى عن عرضه المسرحى «افراح القبة» في احد الأعوام الماضية، و كان دوره فيها تراجيدى يتصف بالشر و بعيد كل البعد عن الكوميديا، و احب أن يسجل قلمى هنا شهادة للمستقبل في حق هذا الممثل البارع بأنه سيصبح في مصاف كبار نجوم التمثيل قريباً في السينما والتلفزيون و تذكروا ذلك الاسم جيداً، أجادت أمنية حسن تجسيد عدة صور لنماذج مختلفة من الفتيات على مستوى التفكير، و لم يشعر المتلقى بأى تشابه بينهم بالرغم من أن من قام بأداء شخصياتهم جميعاً هي ممثلة واحدة، نظراً لما تمتلكه أمنية حسن من مخزون وافر من الإنفعالات و التحولات، هذا إلى جانب امتلاكها لحس مرهف في الغناء، و مرونة حركية في الأداء، لذا فهي تعد اكتشاف و مكسب كبير للمسرحية، كما رأينا كريم الحسينى في ثوبه الجديد في تلك المسرحية بالرغم من انه ممثل له باع طويل في التمثيل سواء على مستوى الدراما أو المسرح، و لكن مخرج العرض هنا قدمه بشكل جديد لم يسبق لأحد أن رآه به من قبل، حيث أستطاع الإضحاك من خلال أدائه بمنتهى الجدية مستغلاً دوره المكتوب بشكل جيد، اضافة إلى تمتعه بحيوية و مرونة حركية على المسرح، كما اجاد الغناء و التمثيل معاً، و استطاع أن يجتاح كل قلوب جمهوره بما يمتلكه من قبول و حضور مسرحى، و اخيراً لم تكن نوال سميح برغم خبراتها الطويلة في المسرح بنفس القدر من خفة الظل التي وجدنا عليها باقى ابطال المسرحية، و ذلك لكونها مصنفة ممثلة تراجيدية من الطراز الأول و بعيدة كل البعد عن مدرسة الكوميديا، و لكن بذكاء يحسب للمخرج استطاع أن يستغل تلك

مسرحى و انتعاشة لكوميديا الارتجال مستغلة في ذلك احد اهم ادوات العصر ال و هي الفضائيات من خلال تصويرها و عرضها بها مما كان له اكبر الأثر في انتشارها و نجاحها، و لكن بالرغم من النجاح الكبير الذى حققته تلك الفرقة الا انها أثارت جدلاً واسعاً بين المسرحيين و لم ترضى طموحاتهم و لا احلامهم في عودة الجمهور الحقيقى للمسرح كما كان في الستينات حيث الكوميديا القائمة على الموقف لا على الارتجال أو الإفيئات و الكاركترات، و ما بين عدة محاولات للمسرحيين من اجل استعادة ذاك العصر الذهبى للكوميديا بزغ من وسطهم مخرج شاب يدعى احمد فؤاد، استطاع أن يقترب بعروضه إلى حد كبير من شكل مسرح الستينات و مبادئه و قوانينه و افكاره، و كانت البداية له مع العرض المسرحى «ديجافو» من إخراج على مسرح الهناجر، ذاك العرض الذى افرز عن اكتشاف فنانة كوميدية شابة من الطراز الفريد تنتمى عمراً إلى عصرنا الحالى و لكنها تنتمى فناً إلى ذاك الجيل الذهبى الستينى لتذكرنا بشويكار حينما كانت نجمة الكوميديا النسائية في ذاك العصر ال و هى الفنانة رحمة احمد التي قامت بدور مربوطة بمسلسل (الكبير اوى) بعدما شاهدتها نجم و مخرج العمل في تلك المسرحية لتنال فيما بعد جائزة احسن ممثلة كوميدية بمهرجان الدراما المصرية الأول هذا العام، و من ثم بعد ذلك جاءت تجربة احمد فؤاد الثانية مع الكوميديا من خلال العرض المسرحى موضوع النقد هنا ال و هو « خطة كيوبيد »، ذاك العرض الذى قام بتأليفه و كتابة الأشعار له عبد الله الشاعر و الذى يتناول فكرة الحب و المخاوف التى تنتاب الحبيين منه ما قبل وبعد الزواج، في قالب فانتازى كوميدى من خلال فكرة «كيوبيد» اله الحب و زوجته «هيرا» الذى يقرر أن يعود لممارسة مهامه في إطلاق سهام العشق بعد أن كان قد قرر اعزالتها بعدما طال به العمر ليعمل مذيعاً لبرنامج يتفرغ من خلاله للنصح وحل المشاكل العاطفية، وذلك من اجل مساعدة ابنته بعد اختيارها لشريك حياتها و المشاكل التى دبت بينهما، فيقرر أن يعقد خطة عبارة عن مجموعة اختبارات يمر بها الحبيين في قالب فكاهى و يستطيع من خلالها «كيوبيد الأب» الإطمئنان على مستقبل ابنته مع الحب و الزواج و تحملها مع حبيبها للمسئولية مستقبلاً بعد أن يتعلما أن الحب مشاركة و مسئولية و ليس مجرد عاطفة فقط، و هى فكرة عصرية و مبتكرة و غير تقليدية تحسب للكاتب و تحمل رسالة مجتمعية يدور حولها الجدل حالياً في البرامج و السوشيال ميديا، و استطاع من خلالها كلا من المخرج و المؤلف توظيفها لخدمة كوميديا الموقف، تلك المدرسة الكوميديا التى ازدهرت في الستينات و نجح المخرج بالتعاون مع المؤلف في استحضار روحها، و التى من اهم شروطها الاعتماد على ممثلين لديهم قبول عالى و قدرات خاصة يجيدون من خلالها التمثيل الكوميدى بنفس الدرجة التى يجيدون بها التمثيل التراجيدى، اضافة إلى القدرة على الغناء و الاستعراض، لذا هنا فإن مدرسة كوميديا الموقف نادراً ما تعتمد على الكاركترات، و هذا ما وجدناه بالفعل في العرض المسرحى «خطة كيوبيد»، حيث احسن المخرج أحمد فؤاد اختيار ابطال العرض الأربعة دون الاعتماد على خفة ظلمهم أو حتى مواصفات شكلية معينة لهم كشرط مطلوبة، فقط كان كل تركيزه على جودة تمثيلهم لا غير موافق أن الكوميديا سوف تتولد وحدها تلقائياً من درجة اتقانهم وصدقهم للموقف التمثيلى، بل أن الكوميديا من الممكن بعثها من خلال التمثيل بمنتهى الجدية بعيداً عن الأداء الهزلي أو اطلاق النكات، تماماً مثلما وجدنا ابطال العرض الأربعة و هم يثيرون ضحك الجمهور بدون أدنى افيئات مبتذلة أو ارتجال لفظى، و لكن كان فقط الموقف الكوميدى الذين يقومون بمعايشته و المكتوب بحرفية مع اتقانهم التمثيلى في التعبير عنه

بانرات الديكور لتشعر معه و كأنه واحد من جيران الحبيبين يراقب و يتابع قصتهم و يتفاعل معها أولاً بأول و يعبر عن انفعاله تجاهها بالموسيقى، كما حرص عبد الله على أن تكون آلة الكمان هي الآلة التي تعزف من خلالها موسيقى العرض، فهي من أكثر الآلات تعبيراً عن الحب و ما يحمله من شجون و آلام و ذكريات، لذا ساهمت الموسيقى التصويرية بشكل كبير في دعم المشاهد التراجيدية المحدودة التي تخللت طابع العرض الكوميدي من البداية حتى النهاية .

استطاعت الأشعار لعبد الله الشاعر و المكتوبة بلغة جديدة تناسب طابع العرض الكوميدي أن تدخل قلوب جمهور المتلقي وتبعث بداخلهم البهجة والحنين تجاه الحب الحقيقي القائم على المسؤولية لا حب اللحظة فقط، كما دعم الأداء الحركي المصاحب الذي قاما به كلا من كريم الحسيني مع امنية حسن في بعض المشاهد بشكل احترافي جيد تلك الأشعار و ساعد بشكل كبير في إيصال اهدافها و رسالتها للمتلقى بشكل لايت كوميدي .

بوستر العرض المسرحي جاء معبراً بشكل دقيق عن الفكرة العامة التي تدور حولها المسرحية الا و هي فكرة الحب ما قبل و بعد الزواج، و ما يجب أن تؤل عليه نتيجته من نهاية سعيدة لكل من جعله شعاراً له، فمن يدرك معنى الحب جيداً فإنه ليس الحب العاطفي وحده فقط حيث لا يكفى ذلك و لكنه حب المشاركة و التعاون في المسؤولية بين الزوجين و أن يكون كل ما يواجههم من شوائد و صعوبات دافعا لنمو الحب أكثر فيما بينهما و الا يتحول إلى فتور أو رتابة، ذاك هو الحب مفهومة الحقيقي لا مفهومة السطحي، و هذا هو ما عبر عنه البوستر المسرحي من النهاية السعيدة و الانطلاقة لكل محبين قد عرفوا الحب بمعناه الصحيح، فزى هنا كل أبطال العرض و هم يقفزون فرحاً مرتدين جواكيت بالوان فاتحة تعبر عن الحب ما بين الأخضر و الأحمر و البنفسجي و الزهري، و تحتها تشرتات بيضاء مرسوم عليها كارتون لإله الحب كيوبيد و فتيات صغيرة رقيقة تحمل قلوب رمزا لتصنيف العرض الكوميدي الفانتازي، و يحوهم جميعاً من الخلفية قلب ابيض كارتوني كبير مكون من السحاب دلالة على النقاء و الصفاء الذي يجب أن يحمله الأوبة لبعضهم البعض .

في النهاية نخلص مما سبق بنتيجة مفادها بأنه أينما تواجدت الفكرة الجيدة مع الحوار المصاحب بخفة الظل مع المخرج الواعي ببديهييات و اساليب الإضحاك الراقية مع ممثلون اقوياء غير مصنفون لمدارس معينة، هنا تواجدت كوميديا الموقف التي تجذب جمهور المسرح الحقيقي لا المزيف الذي يبحث عن مسرحية يستطيع أن يشاهدها مع أسرته أو أقرابه أو خطيبته أو زوجته و اولاده مطمئناً واثقاً بأنهم لن يشاهدوا اي اسفاف أو خدش لحياتهم بسماع إفيهات مفتعلة أو الفاظ خارجة أو كوميديا سطحية عبارة عن مجموعة نكات بلا هدف أو موقف، حيث أن كوميديا الموقف احد اهم اهدافها هي الضحك مع تقديم رسالة للمتلقى في ذات الوقت، و في مسرحية «خطة كيوبيد» توافرت فيها كل هذه العوامل لذا كان من نصيبها النجاح الباهر للموسم الأول و رفع لافتة كامل العدد طوال شهر كامل لتعلن عن موسم ثان جديد لها مع استمرارية الإقبال الجماهيري عليها، و ذلك بعدما وضع خطة انتاجها محسن منصور مدير مسرح السلام الناجح و المفكر النشط من اجل عرضها في افتتاحه لقاعة يوسف ادريس بعد غلقه طوال ١١ عاما كاملة، لينال شرف أن يكون المدير المطور لمسرحه فنا و ادارة بالتعاون مع كل رجال مسرح السلام المخلصين، ليحظى في وقت قياسي و بعد عناء بثمره نجاح خطته الإدارية بعرض مسرحي ناجح متعاوناً فيه مع مخرج مبدع و مؤلف واعد الا و هو «خطة كيوبيد».



ينتابهما من حب و عشق في بداية علاقتهما سوبا، بعكس الألوان الباردة التي قام بالتركيز عليها في المشاهد الخاصة بكيوبيد و زوجته دلالة على ما ينتاب تلك العلاقة بينهم من فتور و رتابة نتيجة عدم تخطيطهم المسبق و استعدادهم النفسى له قبل الزواج، فجاءت الإضاءة حقيقية موفقة و معبرة عن لغة العرض و فلسفته .

الإعدادات الموسيقي لمحمد عبد الله جاء حاملاً هادئاً معبراً عن حالة العرض الرومانسية التي تتناول فكرة الحب و مفهومة المختلف ما قبل و بعد الزواج، و ضرورة الا يقتصر دور هذا الحب على مرحلة واحدة الا و هي مرحلة الخطوبة بل يجب عليه أن يمتد بين الحبيبين لما بعد الزواج ايضاً حتى آخر العمر، لذا جاءت الموسيقى هنا على وتيرة واحدة اغلب فترات العرض المسرحي ليعبر من خلالها عن تلك الرؤية التي يدعو لها العرض، كما حرص محمد عبد الله من خلال كلا من العازفان تامر عبد الحميد و احمد تامر عبد الحميد على أن تكون الموسيقى لايف على خشبة المسرح، ليظهر العازف خلف احدى الشبايبك الموجودة على

ما بين الأبيض و الزهري و هي الوان تعبر دوماً عن الحب و الرومانسية التي اعتادت عليها عين المتلقى كما يلمحها في معظم الافلام الاستعراضية، كما استطاع احمد امين بشكل ذكي استغلال صغر حجم قاعة يوسف ادريس بمسرح السلام و توظيفها لخدمة العرض المسرحي من خلال فضاءات متعددة بأكثر من وجه لنفس قطع الديكور، مما كان له ابلغ الأثر في شعور المتلقى بأنه امام شاشة سينما يشاهد من خلالها فيلم لعالم و الت ديزني و ليس عرض مسرحي، و هي رؤية جديدة و متفردة تحسب له كسينوغراف .

الإضاءة لأبو بكر الشريف ساهمت بشكل كبير في تأكيد تلك الفكرة بتصدير شعور للمتلقى بأنه امام فيلم سينما رومانسي استعراضي و لكن يشاهده على خشبة المسرح، و ذلك من خلال حرصه الدائم على التركيز في كل زوايا الإضاءة على الممثلين فقط و الديكور و الا يتسرب اي عنصر اضاءة إلى صالة الجمهور حتى ينتابه هذا الشعور الذي اشرنا اليه سلفاً، كما حرص الشريف على استخدام الالوان الدافئة على العاشقان من الشباب كناية على ما



وهي نقد للتأويلات العدمية المشدودة إلى لوحات قيمة وضعتها قوي الانحطاط كما عند سقراط أو السيد (المسيح)، وهناك أشكال من الجينولوجيا مثل جينولوجيا الاخلاق أو المعرفة، وتناولها أساسا الفيلسوف (ميشيل فوكو) وكذلك (نيتشه) ويشير الكاتب هنا إلى الهوس الانساني الذي ظهر في مرحلة مبكرة تاريخيا بالتدوين (سواء ي أماط التصويرية أو الشفاهية)، واكتشاف الكتابة الصوتية وقوتها التجريدية المخيفة والمرعبة وظهور (المسرح النصي) بوصفه حركة مضادة لهذا المسار، والانتقال من الأداء الطقسي إلى الاداء المسرحي وكيفية صعود ظاهرة المسرح الطقسي وانماط حركتها في قضاء التعيين / التجريد حيث أن الأداءات المسرحية تنفتح دائما إلى الخارج والفارق بين الأداء اليومي، والأداء الطقسي ثم الأداء المسرحي وانضمامها جميعا تحت مفهوم عناءه مفهوم الدراما وعلاقة المجرى والمتعين وحالة التوازن بين المجرى والمتعين وأن دورة العمل المسرحي والذهاب إلى العالم تبدأ من خطاطة Scheme ما هو مجرد والتي تتمثل في نص مسرحي بشاشة التقليدي أو محض (سكريب) أو حتى تصميم متخيل وصولا إلى ما قد يتحقق من لأثر مسرحي في العالم .

ويتناول الكاتب في الجزء التالي من هذا الكتاب وعنوانه (حول الفعل المسرحي - الظهور والحضور والنص) وتحليل علاقة المسرح مع نصه اللغوي بالإضافة إلى أن الأشكال والمسارات التي اتخذتها تمر وتتقاطع مع مسارات تطور أشكال التجمع الانساني ومع حراك الافق (الابستولجي) (المعرفي)، ويحاول الكاتب أن يطرح بعض التحليلات والتأملات الاولية حول (الفعل المسرحي) وعلاقته بمكوناته ومنها النص، وينتقل إلى زمن نظرية المسرح إلى تأسيس فينو مبولوجيا المسرح، وينتقل إلى (الكوجيتو المسرحي) وهو تدريب ديكارتي ينطبق على علاقات المسرح والحضور، فينتقل بقارة الحضور منطقاً (مبدأ) ديكارتي أنا أشك اذب موجود) كذا عند (هوسرل) وفلسفة الظاهرانية (هيدجر) كواحد ممن يعيدون تأسيس ميدان (الحضور) أي الفينومينولوجيا، ويبدأ مقلته بتعداد وتصنيف المكونات المسرحية من أجل فحص سري ضروري أو لزوم ارتباطها بالفعل المسرحي لأن العلاقة بين (حدث) الظهور، وأفق الحضور هي ما تشكل عالمنا بوصفه كذلك، وأن الانكشاف المسرحي هو أحد أهم نتائج تلاقي ما هو متعين مع ما هو مجرد داخل الفعل المسرحي، وكذا الاستباق المسرحي (وهو آلية (ابستومولوجية) = (معرفية) في التحليل البريطاني القديم في عصر النهضة عند (فرانيس بيكون) حول (وهم المسرح)، ويرى أنه يمكن صك (كتوجيه مسرحي) في عبارة مقتضبه مثل (المسرح يحضر إذن هو موجود) أو (اينما كان هناك حضور يمكن رد إلى ما هو مسرحي فثمة مسرح أو أثر مسرحي) - فالمسرح هو أحد مؤسسات إنتاج العالم والمسافة الفاصلة بين لحظتي ظهور - أو ما قبل ظهور - ما هو مسرحي ولحظة دمج الحضور في العالم تمتلئ بما لا حصر له من عناصر ومواد وأفعال وفاعلون الخ، فالمسرح في جوهره يمتلك إمكانية التقاط مفردات أو مكونات أبة ظاهرة وإخضاعها لعملية التحويل المسرحي ويتوقف (الكاتب) أمام مستويين :

المستوي الأول : هو التأطير المسرحي أو استحداث الظهور المسرحي.

المستوي الثاني : يمكننا أن نطلق عليه التطويع المسرحي الذي



كانت موضوع صراعات أيديولوجية شرسة انتهت إلى اقرار بارد يعوزه الحماس بعلاقة الترابط بين الفن ومجتمعه، أما (ثنائية الإبداع / التاقي) فتتعرش في مصاعب نظرية كبيرة أمام (الممارسة المسرحية) لكن (لحظة التاقي) المسرحي ليست أقل تعقيدا وتراكما - فهي بعيدة عن أن تكون محض لقطة زمنية معلقة في فراغ يمكن ملئة بالتأويلات الجمالية ولا في حدث مفرد يخص فاعلا مجردا ولا هي أيضاً لحظة أو حدث مكتف بذاته أو مبتور الصلة بما يسبقه أو يليه.

وتحت عنوان (فرضيات حول نقطة البداية: المسرح بوصفه مؤسسة لإنتاج العالم) يرعي الكاتب وجوب طرح أربعة تساؤلات:

الأول: حول المساحة التي تتلاقى فيها مجموعة اجتماعية مع ذاتها ومع عالمها لتبلور ما يمكن تقديمه إلى فضاءها الاجتماعي الأعم .

الثاني: التساؤل حول مسار ظهور مختلف تماما لما هو مسرحي مقارنة بكافة الممارسات الجمالية الاخرى حيث أنها تقدم نفسها بوصفها خيالا لا يذهب نحو الواقع أو يبحث عن نقطة تلاقي معه فإن العرض المسرحي يقدم نفسه بوصفه واقعا يذهب نحو الخيار فالمسرح في النهاية سلسلة من الوقائع المنتظمة أو الاحداث الفعلية المعاشة مما يفسح المجال أمام استجابة جمالية أكثر تعاليا تعيد تنظيم ترابطات هذه الوقائع في أفق يجلبها إلى العالم على نحو مغايره

الثالث: (حول العلاقة بين ما هو معاش مسرحيا وما هو معاش في العالم).

ورابعا: (حول انجاز وصف فينومينولوجي متكامل لظاهرة المسرح) وهو أمر يتعدي كونه شأنًا جماليا بقدر ما هو خطوة في مسار وعينا بالعالم كما هو وما هو.

وينتقل إلى مصطلح آخر بوظيفة (المؤلف) في كتابة وهو مصطلح (جينولوجيا) في دراسة بعنوان (في جينولوجيا الاداء المسرحي) وصعود ظاهرة المسرح النصي) وأصل معني مصطلح جينولوجيا كلمة اغريقية تعني بدراسة الأنساب أو التاريخ

الممارسة المسرحية بالغ القدم وأنها في حال تطبيع وطواعية مع السلطة .. لكن يتم استدراج تقنيات السلطة للمسرح، وهكذا تتحول مؤسسة السلطة من حالة الشفافية غير المرئية في القضاء الاجتماعي لتجد نفسها مجبرة علي الكشف عن نفسها وعن طرائق عملها وعن (وهذا هو الأخطر) امكانية فصلها عن موضوعها حيث تمتزج دوائر الفعل الجمالي بدوائر الفعل الاجتماعي علي نحو لا يمكن أن نجده الا في ظاهرة المسرح وهو ما يعني أن ثمة حاجة لتنظير جمالي مختلف يراعي خصوصية تلك الظاهرة، وهو أمرهم حيث أننا لا يمكن أن نتجاهل نتائجه عند تصميم وتقييم السياسات الثقافية الخاصة بالممارسة المسرحية وتحت عنوان (نحو اعادة تأسيس فينومينولوجيا المسرح) يقوم الكاتب بمحاولة وصف ظاهرة المسرح - حيث أن ما هو جمالي لا يفلت ابدا مما هو اجتماعي بسبب تعقد خطوط التباين وعمليات الاحالة المتبادلة بينهما أو مستوي التباين الذي قد يجمعها أو كثافة العماء التي قد تفصلهما اذ أن التلاقي المستمر والدائم بين شقي العمل المسرحي (الاجتماعي والجمالي) هو المسار الوحيد الممكن لظهور العمل المسرحي، وهو وسيلته في انتاج ذاته واستحضارها إلى العالم وحفظها وتجديدها طوال زمن حياة العرض، ولذلك ينبغي اعادة تأسيس مهمة الوصف الفينومينولوجي للمسرح باعتباره ممارسة اجتماعية بالمقام الأول، وهي ممارسة تقطع طريقها نحو ما هو جمالي لتعود مرة أخرى إلى أفق ما هو اجتماعي، ويرى أن عقبات وإشكاليات هذه المهمة بحاجة إلى اطار منهج يصف خرائط التفاعلات والتداخلات بين ما هو اجتماعي وما هو جمالي باعتبارهما مجالين تجريد بين للممارسة الانسانية، وأن هناك ثمة أزمة تاريخية في التناول الجمالي للظاهرة المسرحية بدأت مع تحليلات (أرسطو) ثم مع ظاهرة (الحدائة) التي شهدت اعادة تكريس الحالة المسرحية بوصفها جنسا أدائيا متعاليا أو متجاوزا للمكون الايدي الذي سجنها أرسطو داخله بحيث لم يعد من الممكن تجاهل خصوصية ظواهر الاداء المسرحية أو مواصلة اعتبارها مجرد أعراض أو تبديات متناثرة يهيمن عليها حضور جوهر أصلي إلا أن ما صاحب هذا المسار من انفجار المناهج التحليلية الجمالية وانبعثت وعي نظري بمعنى هائل ومدقق بتقنيات الاداء وبالعناصر المكونة للعرض المسرحي الذي أفضي إلى حالة ليست أقل ارباكا من الوضعية (الأرسطوية).. إذ بدا وكأننا نتعامل مع (خشب المسرح) أو المجال المسرحي بصفة عامة وكأنه مجرد ساحة تجمع أو التقاء (نماذج) ظواهر وعناصر أدائية متباينة وهكذا فبدلا من الهيمنة التاريخية لعنصر الدراسة أصبحنا أمام تنازع عدد كبير من العناصر المسرحية، والتي يتمتع كل منها بنظريات جمالية مؤسسة ومداخل وتحليلات وصفية وتقنية تمثل كشوفا عميقة ومدهشة وهو ما أدى إلى سيادة (يقين) أننا نعاين لحظة انكشاف الظاهرة المسرحية بصورة تامة ونهائية مثلما تم تحويل ما هو درامي إلى حالة بعيدة تماما عن أصلة الايدي واستحضاره في الافق المسرحي دون استخدام أي فعل تواصل لغوي. ويرى الكاتب: أن العلاقة المنهجية بين الاجتماعي والجمالي يمكن بلورتها دون اخلال كبير في اطار ثنائيتين تعاقبتا علي الهيمنة علي هذا المنظور أولهما (التأثير /التأثر) وهي ثنائية متلازمة أي لا يمكن حضور أحد طرفيها دون حضور الاخر والثانية (الإبداع /التلقي) فالثنائية الأولى



يقوم علي خلخلة تركيب مجال الحضور الذاتي لهذه المكونات علي نحو يجعلها أكثر توافقاً أو حتي تضارباً عن (ظهور الفعل المسرحي) يشير إلى امكانية الظهور التي هي خاصيتها الرئيسية في التفاعل مع نفسها ويضرب مثالا (بيوجيناباربا) (المسرحي التجريبي البولندي) - حول التباين الملحوظ في كم الطاقة الانسانية التي يبذلها الممثل في الفعل المسرحي مقابل ما يبذل لتنفيذ نفس الفعل في الحياة اليومية، وبهذا يتميز الفعل المسرحي بميل واضح إلى السخاء المحسوب في انفاق العلاقة داخل اطار لعبة استحداث ظهور تعياناته، ويشير إلى اقتصاديات (الفعل الطقسي) إلى هو الملمح الأبرز في تمييزه عن الفعل الادائي البسيط وحول المسرح والنص . ومراكز الفعل وفعاليات التحويل) الذي يعيدنا إلى فرضية (باربا) التي تحكم ظهور الفعل المسرحي المتعين حيث يتم تخزين أو تجميع الطاقة وانفاقها أو توزيعها علي عناصر الظهور المسرحي، وأن عناصر مثل مفردات (الديكور وقطع الملابس والنص) في بعض مراحلها التاريخية، نجد انها تكتسب ظهورها في توقيت ما قبل العرض المسرحي - فهي بعبارة اخري تمك التوزيع هنا الذي يتعامل مع هذه العناصر اقرب إلى ما يصفه الفيلسوف الوجودي (هيدجر) ب (شيئية العمل الفني)، وعلي هذا النحو فقد تطور عنصر (النص) - حيث يتحول العرض بأكمله إلى مجرد خضوع لإرادة المؤلف الغائب والكامن في نصه، وبهذا يتحول (النص المسرحي) من مجرد كونه خطة تنفيذ أولية يتجمع حولها فريق العرض لبدء رحلتهم المسرحية إلى كيان (مينافيزيقي) مهمته الأساسية (التي يفترض انه قد قام بأدائها بالفعل) هي اقتطاع شريحة ما متسعة قدر الإمكان- من علاقات العالم وجلبها إلى فريق العرض ليتقافرو حولها او يتسللوا إلى داخلها، وينتقل (المؤلف) إلى (التطويع المسرحي وتراجع هيمنه النص) والوصول إلى مرحلة (تدشين دور المخرج بوصفة المرجعية الأساسية) نتاجا لتطور التقنيات المسرحية وتكاثر الفاعلين المسرحيين، وتقصد علاقات التوازن بينهم داخل العرض، وقد اثرت موجة التطويع هذه علي مكانة ودور النص، وضرب مثالا (بنيتشة) الذي استحدث فعلا موسيقيا في العرض، ومثالا آخر بـ (سترنبرج) الذي رأى أن العرض المسرحي يخدم هؤلاء الذين لا يمكنهم قراءة ما هو مطبوع - مثل الشباب وانصاف المتعلمين، ويستعرض (المؤلف) انضمام مؤلفين مثل (بيراندللو) و (بريخت) إلي النص الذي يري أن النص لم يعد بديلا للمطبوعة حين يصبح النص عنصرا او مادة في الفعل المسرحي، ويرى (المؤلف) انه بات علي كتاب النص المسرحي إما أن يتعاملوا معه بوصفة نوعا ادبيا له قراءه والمتهمون به بمعزل عن العرض المسرحي، أو أن يقبلوا بلعب دور أشبه بدور كاتب السيناريو، حيث يصبحون ضمن فريق عمل يلزمهم بمطالبته وتوازناته .

ويتحول المؤلف إلى قضية هامة أخرى وعنوانها (الهولوجرام والمسرح والعالم - تأملات في ماهية المسرح ومصيرة)، وتدور حول ما تجلبه تقنية (الهولوجرام) إلى ظاهرة المسرح، وانها إضافة جديدة إلى قائمة التقنيات، و(الهولوجرام) كأحد تقنيات الواقع الافتراضي في العرض المسرحي ومفهوم (طيف ثلاثي الابعاد يحقق واقع افتراضي علي خشبة المسرح) وما يجلبه التطور الهولوجرامي من تغيرات جذرية أما (المؤلف) فيراه (الصورة التجسيدية)، ويتحدث عن (الأفق المفتوح لعلاقات

التأطير المسرحي والثاني هو التحويل المسرحي أو هو التطويع - لذا فإن التأطير والتطويع هما الأدوات الأساسية للألعاب المسرحية في مواجهة العالم .. وتحت عنوان (الشيئية الطارئة الحادثة للمسرح)، ويؤكد (الكاتب) أن قدم الظاهرة المسرحية يجعلها فنا مكشوبا ومستنفذا، وان كل ما يخصها معروف وهو أمر يفتقر الدقة إلى حد كبير - فلا يزال غرابة المسرح أمام مفاهيمنا الجمالية والفلسفية ذات الأصل الانطولوجي الوجودي وهي كثيرة لدرجة يصعب احصائها، ويتوقف عند (هيدجر) ودراسته الأهم في القرن العشرين (حول اصل العمل الفني)، ويضرب مثالين تحت عنوان (مناورات الظاهرة المسرحية أولهما: عرض "لاروستايا" عام ٢٠٠٠ في مهرجان القاهرة التجريبي، وهي تجربة شديدة التفرد في مناوراتها مع التماثيل والاشكال النحتية الاغريقية القديمة - فقدم تطويعا مسرحيا لفن النحت او منتجاته، وثانيهما: عرض "الزومبي والخطايا العشر" من مصر، و"سم هاملت" من المكسيك ولعبة الدمى والتماثيل، وان الظاهرة المسرحية تحظي بمساحة شاسعة لسريان حركتها وفعاليتها التحويلية علي نحو يمنحها قدرة شبة دائمة علي مناورة العالم المعاش ويجعلها موضوعا ممكنا للفصل المسرحي ومرونته التي تجعله قادرا علي إضافة كل ما يظهر أو يحدث إلى فضائه والسؤال الأخير في هذا الجزء عنوانه (الهولوجرام والعالم، سؤال اخر!) حيث يقرر الكاتب (وقد تطور فضاء الحضور المشترك هذا عبر عصرين هما (عصر الفعل) و(العصر الانطولوجي) الذي يرتبط بالوجود .

اما الجزء الثاني من هذا الكتاب المكتظ بالقضايا الملغزة وعنوانه (في الظواهر المسرحية فيضم (التقنيات الأولية لمسرح الشارع) حيث يمكن للمسرح أن يحرر نفسه من الارتباط بالمعمار المكاني المجهز - ويضم هذا الجزء أولا : تقنيات ما قبل العرض، وثانيا تقنيات ما حول العرض، ويروي المؤلف

الهولوجرام والمسرح)، ويدور حول هذا التجسيد الذي يتمتع بخاصية توزيع مكوناته في المكان إلى الداخل والخارج، وهو يمثل الخاصية الأساسية للكتلة، وان هذا (الأصل) يتمتع بسلطة مرجعية الظهور، وهناك تقنية ثانية تضيف إلى التقنية الاولى فاعليته الإنتاج الرقمي عبر برامج أو (خوارزميات) خاصة، ومنها عنصرا الديكور والملابس إلى خارج المسرح لتحل محلها شيئية الهولوجرام، وهو لذلك قد بات مؤهلا لمشاهدة المسرح في بعض العباب الظهور التي يمارسها، وعن علاقة التجهيزات المسرحية به، وتحت عنوان (من المسرح إلى السينما وإعادة الاشتقاق التقني للعالم الدرامي) يتناول (الكاتب) (العرض المسرحي الحي)، وكيف انها كثيرا ما تعتمد علي تشكيل ذاتها بوصفهما فنا واستعارات منه تقنيات التمثيل والإخراج وطرائق التعامل مع العالم عبر الدراما... الخ أي انها اقتضت منه كافة سلاسل العباب الحضور التي كونتها لنفسها عبر تاريخ الألعاب المسرحية وعطاءها واولها العطاء الاجتماعي الذي يتعلق في المقام الأول بالاستثمار الدائم لألعاب الظهور.. أما الشق الاخر للظاهرة فهو (العاب الحضور) الذي يمثل (العطاء الجمالي والذي لا تكاد تري في ظاهرة المسرح سوي هذا الجانب فحسب، وهكذا فالمسرح بوصفة لعبة ظهور في المقام الأول هو في الأصل حركة متعينة في الواقع، وتحت عنوان (العاب الحضور والظهور الاستنساخ الهولوجرامي للمسرح) ينتهي (المؤلف) إلى اندثار الظاهرة المسرحية وسقوطها بصورة نهائية وهو فنون فيما يقول الباحث (بينامين) (الهالة او العبير المصاحب لها، وخسرت جزء حميما من مجال الحضور الذي يخصها)، وينتقل (الكاتب) إلى (ظاهرة المسرح بين العالم الانطولوجي والفضاء الرقمي) - حيث لا يطاله التغيير - عبر مروره بالحدث، لكنه المسرح في طبيعته اليونانية فيبدو وانه قد عثر علي فضاءه الخارجي، وينتقل إلى (أماط الفعل المسرحي) وهما نمطان - الأول :

تفضله) اما ما عداة من أنظمة فهي مجرد بقايا متلكثة لن تلبث أن تذوب وينعدم حضورها في العالم، وأن ما شهدته مراحل ما بعد يناير من انحصار أمواج الطاقة الاجتماعية الاحتجاجية، وتأميمها او امتصاصها لصالح الدولة، واذعان المجتمع للعنف كخيار لمواجهة - تصدعاته وانشقاقاته، وكأن ثمة انكماشاً مفاجئاً أصاب جسد الدراما المصرية، وجعلته يتقلص حول نفسه وخلق (مسافة) تباعد بينه وبين العالم، ويضرب مثلاً بعرض «الليلة ماكبث» (لتامر كرم) في مسرح الهناجر ٢٠١٤، حيث سيتم تأطير العالم الماكبثي بكلمة داخل فضاء مفارق او غير متعين، وكأنه مجرد طية حاذقة ودقيقة يتم استدعاؤها من الفراغ وفردها ونشرها امامنا قبل أن تعاد إلى وضعها الأصلي مرة اخرى، وهو ما نجده في عرض «بير السقاي» المأخوذ عن ماكبث للكاتب (حسام عبد العزيز) - أسيوط، عام ٢٠١٤- وينتقل إلى موضوع رد عن التخارج في دراما الجنوب حيث تبدو الكتابة الدرامية في جنوب مصر وكأنها لا تكاد تبرح حالياً (التخارج) - بمعنى أن الذات هنا غير قادرة - وربما غير راغبة أيضا علي تأمل فيما يخصها إلا عبر طرحة بوصفة ما يمكن رؤيته من الخارج، او بالاحري ما يراه هو في الخارج - بما يؤدي إلى انتاج فجوة او مسافة شبة فارغة تباعد باستمرار ما بين الذات والعالم، وان دراما (ماكبث) تجمع بين اليأس الاجتماعي والتاريخ المعمم، الذي نشرته مراحل ما بعد يناير، وبين بؤس العالم المخبم علي ثقافة الجنوب المصري على نحو يجعله عصيا علي أية مواجهة وعن هذا الكتاب الهام أشير في النهاية إلى رأي الناقد (د. محمد سمير الخطيب) - (نشرة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ٢٠٢٢) - العدد الثاني - ص(٤) حول هذا الكتاب الهام (أن الكاتب لدية قدرة فنية ونوعية فريدة - حيث بدور علي اصل فلسفي وهو الفلسفة (الظاهراتية) وكيف يستنبط الانسان الأشياء من الأشياء نفسها وتحليل المكونات الذاتية وقدرتها علي رؤية الأشياء، ويهتم الظاهريون بمفهوم الظاهرة نفسها وهذا ما فعله مؤلف الكتاب، ولذا يجب التعامل مع الكتاب كظاهرة)، ويقرر أن المؤلف لم ينحز لفكرة الاجتماعيات وانما دمجهما معا، وفلسفته هي أن ما هو جمالي يولد من ما هو اجتماعي في الأساس، وانه ركز علي انطلاقه من اتجاه مختلف ينطلق من الفلسفة إلى المسرح أي قراءة المسرح بصورة فلسفية - لذا يمكن تصنيفه مثل التحولات في الدراما او مولد التراجيديا وهو كتاب فلسفي يتحدث عن المسرح كأحد الوسائل التي توصل الأفكار والي هذا العالم) وأنه يتعامل مع ما قيل عن التباين ما بين طاقة الفعل المسرحي وبين طاقة نفس الفعل في الحياة اليومية، واري أن الاستبصار يمكن تعميمه علي الفعل المسرحي، والتركيز علي العطاء الجمالي والعطاء الاجتماعي، وانه كانت لدية محاولة للتوسع في أمثاط الفعل الإنساني والفعل الاجرائي ثم الأدائي، وان المسرح هو نمط فعل مميز يجمع بين هذه الأفعال).

وهو ما تصور انه محاولة لتوضيح محتوى هذا الكتاب الملغز المثير للاهتمام والجدل..

مباشرة، انها ظاهرة وظيفية تتعلق باستقبال ومراكمة وتمثيلات representations الوعي، تم ردها اليه، ولذلك فهي تظهر طوال الوقت بوصفها مجرد اشتقاق من الحالة العامة للكتلة، وعن (الدمي و المسرح، والعالم) يتناول العرض البولندي «موليير» وانها أي (الدمي) قد استأثرت لنفسها بما هو انساني، اما الانسان الممثل، فهو مجرد عامل مساعد لظهور أزمة تلك الدمى في العالم)، ويتساءل إلى متي يظل تعاضد الدمى مع الانسان علي حساب تراجع ما هو انساني؟ وفي الجزء الثالث والأخير من هذا الكتاب المهم، ويدور حول (حالات مسرح ما بعد يناير) تحت عنوان (فرضيات أولية حول حالات مسرح ما بعد يناير ٢٠١١-٢٠١٤ من الاندفاع إلى التبدد) ويقسم ما بعد يناير إلى : المرحلة الاولى: الاندفاع الرومانسي - ويراها تقلد مسرح الستينيات والتي اسميها (المواكبة)، والمرحلة الثانية : الالتفاف والتحول -، والمرحلة الثالثة : التبدد والتي تبلورت من ٢٠١٣، (ومع انسحاب الذات الفاعلة يعود الاخر) فيملاً هذا الفراغ. ثم (الحضور ما بعد يناير في المسرح - مرحلة الاندفاع الرومانسي - حيث كانت تقنياته الجمالية اكثر تأثيرا - ثم مرحلة الالتفاف والتحول) التي شهدت تغيرا في بنية النموذج الستيني - فبعد الانتقال من (البطل المخلص) إلى (البحث عن المخلص) الذي اكتمل وانتهى، وظهرت (الكتلة الاجتماعية المخلصة) الحاضرة في الواقع الأدني والتي لا يكاد يفصلها عن المستقبل سوي خطوة، وببساطة فقد تراجع الحدث الأسطوري المخلص إلى الخلفية بعد أن ثبت انه لم يكن كاملا ولا نهائيا، وأنه لم ينجز ما ظننا انه وعد به، ولكن بالمقابل بقي الفاعل الاجتماعي لهذا الحدث، والذي يمكن أن يكرر ويستكمل ما سبق أن قام به، وعبر هذه المرحلة جري تفكيك استراتيجيات التعامل مع المستقبل، وبعد تفكيك او إزاحة وإلغاء غياب البطل المخلص وبدأ تقويض الغياب نفسه، ويرى انه في المرحلتين السابقتين كانت تتجنب الفرصة للقفز علي استحضار الحدث الأدني المتعلق بثورة يناير سواء عبر إشارات مباشرة او تلميحات (اسقاطات) صريحة واضحة - الا أن هذا الامر قد تبدل كليا مع نهايات عام ٢٠١٣، وبدت ثنائية حول وعي العروض بحالة التبدد تلك، وفي (الخاتمة) يري (المؤلف) من الصعب القطع بالمسارات الجمالية المستقبلية للمسرح المصري، وهو ما نجده في أجلي صورة في عرض «الجزيرة» في الإسكندرية اخراج : محمد أسامة عطية، وعرض «المبايسترو»، اخراج محمد سيد، وقد وجد فيهما تشابهات وتقاطعات اذ يجمع بينهما الجدية (القائمة) المنكفئة علي موضوعها.. لكن هناك تباين ملحوظ في المستوى الفني والطموح الجمالي بين العرضين، ويتقاطعان في تذبذب الإحكام التقني بين مشهد وآخر، والعرضان يتناولان رحلة صعود البطل المنفصل عن كتلته الاجتماعية، وهو صعود لا يكاد يرتبط بأي شيء تقريبا إلا بقدرة هذا البطل علي الفعل، وأنها رحلة صعود - لا خلاص . وينتقل إلى تشخيص الحالة الاجتماعية والنفسية والفلسفية (مسرح يناير)، ويقارن بين عرضي «ماكبث» و«بير السقاي» المأخوذ عن «ماكبث» وكلا العرضين يتناولان «ماكبث» وشكسبير، وهو نص ذو نواة درامية صلبة تحت عنوان «الازاحة التاريخية لدراما ماكبث والذي يعلن منه نهاية التاريخ وانتصار نظام التمثيل الانتخابي (او الديمقراطية حسب التعبير الذي قد

حكايتين (مسرح الشارع) شاهدهما بنفسه : أولهما «الزفة» ٢٠٠٦ لفرقة السويس، وثانيهما في سوهاج بالصعيد ٢٠١٢، وحكاية ثالثة عام ٢٠١٤ لعرض أقيم في مدينة طنطا وقدم في حديقة عامة، ويرى أن التقنيات الأولية لمسرح الشارع تتمثل في طريقتيه أو هندسته الخاصة والفريدة في انشاء وحفظ (بنية التحتية) التي لا يمكن إتمام العرض بنجاح دون تجهيزها بشكل جيد، وينتقل المؤلف إلى (التقنيات الأولية لتأسيس الحالة المسرحية في الشارع)، وهما مجموعتان رئيسيتان (تقنيات ما قبل العرض)، و(تقنيات ما حول العرض)، ومحاولة تأسيس حالة مسرحية من العدم، وبحث (المكان والجمهور) مثل: صلاحية المكان وطبيعة الجمهور المستهدف، وجذب الانتباه وخلق الاهتمام الجمالي وتقنية الانتباه والتهيئة الجمالية، ويدي ملاحظته حول (الجمهور المزيف) وهو استجلاب أصدقاء ومعارف فريق العرض)، ويتناول (مساحة مكان العرض) وجمهور هذا العرض الذي يضمه «مساحة العرض وطبيعة المكان عند المؤدين وحجم وطبيعة الجمهور المتوقع، وشكل ساحة العرض، والحسابات المتعلقة بقرار بدء العرض، وتعيين مخطط الحركة وما قبل البداية ووضعية طاقة الممثل والتعامل مع الصخب والضجيج، وخطة البداية، وحفظ المكان - حيث سكون (المشاهد) أو حركته مرهون بقرارة الشخصي اكثر من أي شيء آخر، إذ سيؤثر هذا القرار بالضرورة علي انتظام العرض ككل، وتوضيح حدود التمثيل، ومواجهة المقاطعة والتعليق، والاقترام والتداخل، والاقترام، والتداخل، والمحافظة علي عبير العرض، ويختتم المؤلف هذا الفصل بعنوان (مسرح الشارع بين وعده الأسطوري وضآلة حضوره في الواقع) حيث يظل مسرح الشارع محتجزا في سكونه، الذي يمنعه من الانتشار اللائق به وفي تصوري أن هذا الجزء من الكتاب الملغز هو مشروع كتاب هام ورائد حول (مسرح الشارع في مصر .. بشرط دراسة وتاريخ مسرح الشارع في العالم..

كذلك يضم هذا الجزء الثاني من الكتاب عنوانين رئيسيين قد يبدوا منفصلين في الظاهر:(حول مشروع المهرجان التجريبي)، وفيها قراءة واعية لمسيرة المهرجان التجريبي في الجزء الأول، وشكل جديد من النقد المسرحي التطبيقي .. بعنوان (الدمي والوعي والعالم)، ويتناول فيه العرض المكسيكي «سم هاملت» ٢٠١٧ الذي يراه (إعادة قراءة أو معارضة للحالة الهاملتية التي طالما نظر اليها علي انها تمثل تصوير معمقا لازمة الوعي الذاتي في مواجهة العالم، بحيث باتت من أهم المدونات الجمالية ضمن السجل الرومانسي لظاهرة الوعي الإنساني)، وكذلك يتناول العرض المصري «الزومبي والخطايا العشر» ويقول : (لا يكاد هذا العرض يهدف إلى شيء سوى الذهاب إلى العالم عبر الخوض في سماء النظام الاجتماعي، الذي يسحق كل ما هو إنساني، بحيث سيبدو وكأن الفاعل الأساسي والوحيد تقريبا في هذا النظام هو سلطة رقمية تكنولوجية غير متجسدة، ولا يمكن استحضارها إلا عبر تقلب صور شاشات وضجيج أصوات مجهولة المصدر، ولذلك سيبدو في أغلب فترات العرض وكأن ثمة فجوة مغلقة بين عالم السلطة، الذي لا يكاد يظهر سوي عبر فضاء بصري وسمعي مفارق)، وفي نفس هذا الجزء يتناول (إلمحات) تأسيسية حول فينومينولوجيا الدمى) فالدمية في رأيه (هي مجرد كتلة مادية قد خرجت من شبيبتها تجاه شكل بلا وظيفة استعماليه



هاملت شكسبير

وسر الخلود



هاني حجاج

على الرغم من غرابة وصعوبة تحديد عمل أدبي بأنه سيكون الأعظم على الإطلاق، إلا أن هاملت لشكسبير سيكون المرشح الأوفر حظًا. غالبًا ما يتم الإعلان عن أنها أفضل مسرحية لشكسبير أو التصويت عليها (حسب جوجل). يحتوي على عدد لا يحصى من التعديلات على الأفلام، وتمت الإشارة إليه على نطاق واسع في مسيرة أي مخرج مهم (يوسف شاهين ذكره مرارًا في أفلامه)، وحتى أنه حصل على تكريم من نوع ما في مسلسلات رائجة مثل The Simpsons. يستحق نص هاملت مثل هذه الجوائز لأنها تقدم أعمق الرؤى في حالة الإنسان؛ على الرغم من صعوبة شرح هذه الرؤية إلا من خلال متابعة النص نفسه وهو سر العظمة.

دعنا ننظر في بعض المسرحيات الجادة والشعبية الأخرى لشكسبير. روميو وجوليت هي قصة حب ممنوع أخرى؛ يسقط الكليشيه دون جهد. عطيل عن أهوال الغيرة. وتستكشف ماكبث، من خلال وصفها لجريمة قتل الملك وعواقبه الوخيمة، الجانب المظلم للطموح. إذن ماذا عن هاملت؟

حسنًا، الأمر هو أنه عندما يرتكب أحدهم شيئًا سيئًا، وأنت متأكد تمامًا من أن ما فعلوه لم يكن صحيحًا، وعليك أن تفعل شيئًا حيال ذلك، لكن لا يمكنك أن تجد في داخلك ما يكفي للقيام بهذا الشيء، و يتسبب عدم اليقين والتقايس لديك في مزيد من القلق، لكن الأحداث تتدرج - كما تفعل دائمًا - وينتهي كل شيء أسوأ مما لو كنت قد فعلت شيئًا في المقام الأول. ربما. هذه الإشكالية وراء طموح رفاق (علي) في عودة الابن الضال) لشاهين، إن المخطيء معروف والتصرف السليم معروف ولا شيء يمنع فعله سوى إحباط البطل نفسه بلا مبرر واضح، وبالطبع ينتهي الأمر بمأساة.

ثمة نظرة ساذجة سخيفة متعمدة هنا، لكنها طريقة الفن في التعامل مع المسائل الوجودية وقضايا الصدام مع القدر. فبينما نكون على دراية بالويلات المرتبطة بالحب والغيرة والطموح، فإن حزنك الأكبر هو أنك لم أنصرف مرارًا وتكرارًا بشكل صحيح عندما استدعى الموقف ذلك. كنت جبانًا. هو ذا هاملت/ الجانب المحبط من القاريء والمشاهد، متأكد من أنك لست وحدك في تقييم حياتك بهذه الطريقة. وهذا هو السبب في أن هاملت، التي تصور حالة التقايس هذه، هي قمة جبل إيفرست في الأدب.

نظرة عامة على المسرحية

للأفضل تمامًا)، يشعر المرء أن رفض المغامرة كان سيؤدي إلى نتائج أسوأ.

تقاعس هاملت - رفضه الإقدام على الإنتقام - تسبب بشكل مباشر أو غير مباشر في وفاة ثمانية، بما في ذلك موته. إذا كان قد تصرف، فرمما مات كلوديوس فقط. المغزى من القصة هو أن هناك مخاطرة في العمل، لكن الخطر الأكبر يكمن في التقاعس عن العمل. باختصار، العمل في المواقف السيئة هو أهون الشرين.

لكن ربما هذا ليس هو الأخلاقي. ربما لا تحت المسرحية الجمهور على التمثيل، لكنها تطرح سؤالاً أعمق. أي ماذا يعني أن نتخطى العتبة التي تفصل العقل عن السلطة؟ أي، ما الذي يعنيه لنا التخلي عن العقل والرد على الوحش؟ العقل يناشد المبادئ. إنه يناشد قدرة العقل في الآخرين. إنها لا تأخذ القانون بأيديها. ولكن ماذا لو كان من المعقول أحياناً التخلي عن العقل وضرب السلطة بالقوة؟ يمكن أن ينجو العقل من مثل هذا القرار؟

النداء اللامتناهي لهاملت

هاملت ليس ناجحاً فقط لأن هاملت نفسه يجسد نضالنا الخاص. هاملت أيضاً يمكن اقتباسها بشكل مذهل - السخرية هي أن هناك الكثير من الاقتباسات فيها. تكمن جاذبية المسرحية أيضاً في عمق الشخصيات الثانوية، مثل أوفيليا Ophelia وبولونيوس Polonius وروزنكرانتس Rosencrantz وجيلدنسترن Guildenstern (أصدقاء هاملت من الجامعة). والمسرحية غامضة بشكل جذاب. نحن غير متأكدين مما إذا كانت والدة هاملت متورطة في مقتل الملك القديم، وما إذا كان بولونيوس أحق بالفعل، وما إذا كان هاملت قد فقد عقله، وما إلى ذلك. حيث توجد ألغاز، يوجد محققون. يظهر هاملت في كل مكان في الثقافة الغربية - ليس فقط في The Simpsons و South Park، لسبب ذاته.

نظراً لكل المشاكل التي يواجهها هاملت مع والده ووالدته، فليس من المستغرب أن يرى فرويد شيئاً أوديبياً في العمل بأكمله. كما تمت الإشارة إلى أوفيليا، التي تعاني من المأساة المزدوجة المتمثلة في زوالها وكونها أقل نقاشاً من هاملت على الرغم من وجود صراع قوي وخطوط رائعة ("نحن نعرف ما نحن عليه، ولكن لا نعرف ما قد نكون")، في كتاب إليوت الأرض اليباب. كلماتها، "ليلة سعيدة، سيداتي؛ ليلة سعيدة، أيتها السيدات الجميلات؛ ليلة سعيدة، ليلة سعيدة." تقدم استنتاجاً ينذر بالخطر لمشهد الحانات المروع في الجزء الثاني من قصيدة إليوت.

أكثر ما يميز هاملت هو مشهد المقبرة المظلم والجميل في بداية الفصل الخامس. مات بولونيوس. ماتت أوفيليا، التي ربما أحبها هاملت. التسلسل الدموي النهائي قريب. وتتوقف المسرحية. جدل ساخر بين حفاري قبور حول ما إذا كانت أوفيليا قد انتحرت أم لا أثناء حفر قبرها. إنها لحظة كوميدية سوداء. حفارو القبور يكتشفون جمجمة يوريك أمام هاملت "واحسرتاه، يوريك المسكين! - عرفتكم."، يرى هاملت أن أشهر الناس، مثل الإسكندر الأكبر والإمبراطور الروماني، القيصر، لم يختلفوا عن يوريك. القيصر الخالد، ميت وتحول إلى جيفة قد يوقف قبره لإبعاد الريح. أوه، تلك الأرض التي أبقت العالم في حالة من الرهبة، يجب أن ترقع جداراً لتطرد برد الشتاء!

حدث. طعن كلوديوس، وجعله يشرب السم أيضاً. كلوديوس مات، ثم مات ليرتس، ثم أخيراً مات هاملت.

أكون أو لا أكون - تلك هي الحكمة

بتحليل الخطاب الأكثر شهرة في كل أعمال شكسبير: «أكون أو لا أكون» (الفصل الثالث / المشهد الأول). يبدأ بهذه الأسطر المقتبسة:

أن نكون أو لا نكون، هذا هو السؤال: ما إذا كان هذا النبل في العقل يعاني من مقلع وسهام الثروة الفاحشة، أو حمل السلاح في مواجهة بحر من المشاكل. «أكون أو لا أكون» أمر غامض. أيضاً، ربما يعرف هاملت أنه يخضع للمراقبة من قبل الملك أو الآخرين أثناء حديثه، وبالتالي لا يتحدث عن رأيه حقاً.

يمكن القول أن خطاب هاملت النهائي في المسرحية يأتي قبل هذا مباشرة، في نهاية الفصل الثاني. في هذه المناجاة المتعجرفة، يوبخ نفسه على تقاعسه عن العمل، متسائلاً، "هل أنا جبان؟" ويعكس معنى أنه يفترق إلى المرارة، "لجعل الظلم مريراً".

يقول: "كان عليّ أن أسمن جميع الحلايف بالمنطقة بفضلات هذا العبد؛ أي أقتل كلوديوس وأطعم جثته لآكلي الجيف.

كما أنه يستهزئ بميله لطلب العزاء بالكلمات: لماذا، ما أنا بالحمار! نعم، بالتأكيد، هذا هو الأكثر شجاعة؛ أنني، ابن أبي العزيز القاتل، دفعت إلى الانتقام من الجنة والجحيم، ويجب، مثل العاهرة، أن أفرغ قلبي بكلماتي.

رفض الدعوة للمغامرة

مسرحية شكسبير جديرة بالملاحظة لأنها تحكي عن شخص يرفض «دعوة المغامرة» للاعتماد على مفهوم جوزيف كامبل الدائم عن «رحلة البطل». تتضمن الكثير من القصص التي نستهلها نوعاً من السعي البطولي حيث يقبل بطل متردد هذه الدعوة. راقب فرودو في (سيد الخواتم) أو تناقض لوك سكايبوالكر في Star Wars. كلا البطلين ينتهي بهما الحال إلى هزيمة الشر. وبينما يتم تغييرها من خلال التجربة (وليس

هاملت، أمير الدهمرك، شخصية حديثة التفكير. التحق بجامعة فيتنبرغ وهو مفكر. كان والده، الملك المتوفي مؤخرًا، والذي يُدعى أيضاً هاملت، محارباً على عكس ابنه. في المشهد الأول للمسرحية، بصمت، يظهر شبح الملك العجوز هاملت لصديق هاملت، هوراشيو. عند رؤيته، يتذكر هوراشيو الوقت الذي "في مشهد غامض [معركة] هو [الملك العجوز] ضرب بسيفه جزع الشجرة." هذا التناقض مع تقاعس هاملت الشهير، مثل شبح الملك نفسه، يطارد المسرحية.

سرعان ما علمنا أن الملك القديم قد مات منذ شهرين فقط وأن والدة هاملت، جيرترود، تزوجت على عجل من الملك الجديد، عم هاملت، كلوديوس. يعود شبح والد هاملت، هذه المرة يخبر ابنه أنه قُتل - مسموماً - على يد كلوديوس (كان "القتل الأكثر شراسة") ويحث هاملت على الانتقام لموته. وينتهي المشهد بكشف الشاب هاملت عن تردد: "لقد نفذ الوقت، أيتها اللعينة، أنني ولدت لأصلحها! لكن الأمير المضطرب أكثر من أي وقت مضى غير متأكد مما إذا كان الشبح قد قال الحقيقة. حصل على دليل عندما طلب من مجموعة من الممثلين إعادة تمثيل التسمم قبل أن يتفاعل كلوديوس وكلوديوس بقوة. وهي أول وأشهر مرة نرى المسرحية داخل المسرحية.

الآن يجب أن ينتقم هاملت من قاتل والده. وتسبح الفرصة عندما كان في طريقه لمقابلة والدته، يسلم على كلوديوس. لكن هاملت محاط بالشكوك ولا يمكنه قتل كلوديوس. يستمر هاملت في مواجهة والدته بشأن زواجها المتسرع. أثناء جدالها، طعن بولونيوس (والد أوفيليا، المرأة التي كان يغازلها)، الذي كان قد رض خلف ستارة للتجسس عليه.

يزعم نجل بولونيوس، ليرتس، الانتقام لوالده. وهو، على عكس هاملت، على استعداد للعمل. أما كلوديوس، الذي يريد الآن أيضاً موت هاملت، يرتب لخوض مبارزة بين ليرتس وهاملت بوضع سيف مسموم في يد الأول. يتقاتلان. تم طعن هاملت بواسطة سيف ذو حدين، ثم طعن ليرتس أيضاً. في هذه الأثناء، تتناول والدة هاملت بطريق الخطأ شراباً مسموماً مخصصاً لابنها وتموت. يعرف هاملت حقيقة ما





هشام عبد الرؤوف

جولة في شارع المسرح الأمريكي



وهي مشهورة بمسرحياتها الجريئة وليزا لومر ولي كاتالونا. وفي المسرحية تحكي كل واحدة قصتها التي تجعلها تؤيد أو تختلف فهذه تروي كيف حملت من صديق لها وكيف ضغطت عليها الأم من أجل الإجهاض. وتروي أخرى كيف تعرضت للاغتصاب والتحرش من بعض الشباب في العشرينيات من عمرها مما جعلها تكره الحمل والامومة وكان لابد من الاجهاض . وتقول ثالثة انها تؤمن بحق المرأة في الاختيار وانها حملت بعد تعرضها للاعتداء وكانت على وشك الاصابة بالجنون. وتأتي رابعة فتقول انها باتت تكره الحمل والولادة بعد أن توفيت صديقتها المقربة اثناء الولادة وتقول ..لا احد يمكنه فهج جسم المرأة افضل منها . وحتى لا تتهم المسرحية بالانحياز لمؤيدي الإجهاض تأتي واحدة من الممثلات لتقول

الجامعة الكاثوليكية في واشنطن. وكانت تدافع عن حق المرأة في الاجهاض كلما ثار الحديث عن المشكلة منذ تلك الفترة. وحصلت على ماجستير عن بحث ينتقد الصور المرعبة للإجهاض في بعض الاعمال القصصية المطبوعة.

الدرجة الثانية

وتعود فيلبيشيا فتؤكد انها تعتبر الاجهاض من حقوق المرأة وأن انكار هذا الحق عليها يجعلها مواطنة من الدرجة الثانية. وتشعر بالاسف لالغاء حكم صادر عن المحكمة العليا عام ١٩٧٣ يؤكد على حق المرأة في الإجهاض.

والجديد في المسرحية هنا انها من تأليف ثمان من الكاتبات المسرحيات من الناشطات في الحركة النسائية مثل ايف انسلر-

من القواعد الأساسية في عالم المسرح أنه لا يظل بعيدا عن القضايا التي تهم المجتمع، بل هو ساحة لمناقشة القضايا والمشاكل و اقتراح حلول لها.

وفي الولايات المتحدة لم يكن المسرح بعيدا عن القضية الساخنة التي اشتد الجدل حولها في الشهور الأخيرة وهو حق الإجهاض للمرأة. هناك مسرحيات تتناول هذا الموضوع بعضها يؤيد هذا الحق وبعضها الاخر يرفضه. وكانت المسرحيات المؤيدة أكثر خاصة بعد حكم المحكمة العليا الذي فرض قيودا عديدة على الطلاق. كما شهدت الولايات الأمريكية إغلاق عشرات من العيادات التي كانت تمارس هذا النشاط بشكل أساسي.

واليوم نتناول مسرحية تدافع عن حق المرأة في الاجهاض. ولا يعنى ذلك اننا نؤيد هذا حق لكن نتناول الاسلوب الغريب الذي يستخدم احيانا في التعبير عن الاراء على خشبة المسرح.

المسرحية اسمها "جسمي ليس من اختياري" تعرض قريبا على مسرح اريونا في واشنطن.

تشارك في المسرحية مجموعة من الممثلات تحكي كل منهن ما تقول المسرحية انه تجربتها مع جسدها ومحاولتها فهم هذا الجسم والسيطرة عليه. وحتى لاي كون الحوار مملا كان يتم تبادل الضحكات والمواقف التي تضيف عليه نوعا من الحيوية والموضوعية. وتسود خلافات بين الممثلات حيث تؤيد بعضهن حق الاجهاض وترفضه بعضهن. ويقود هذا الحوار معظم البطولات في النهاية إلى التأكيد على أن الاجهاض امر ضروري لتحقيق هذا الهدف وان تحيا المرأة حياة طبيعية.

وابرز الممثلات في هذه المسرحية الممثلة الزنجية فيلبيشيا فيلدز التي جسدت شخصية جرافيتاس في المسرحية برغم سنها التي تجاوزت الستين.

وفي ذلك تقول أن مثل هذا العمل كان يحتاج إلى ممثلات صغيرات السن نسبيا لكن تم اختيارها بسبب اهتمامها بالقضايا النسائية منذ سنوات شبابها الاولى في السبعينيات عندما كانت طالبة في





«جسمى ليس من اختياري»

الصراع حول الإجهاض يمتد إلى المسرح



جوائز... ولكن

واندرو ليلويد وير حاصل على العديد من الجوائز عبر تاريخه الفنى الذى يقترب من ستين عاما إلا أنه لم يحصل على جائزة توني عروس جوائز المسرح الأمريكية ولا جائزة لورنس أوليفيه عروس جوائز المسرح البريطانية . وقد وضع أول أعماله المسرحية الموسيقية «أشبهنا» عام ١٩٦٥ عندما كان فى السابعة عشرة من عمره رغم أنها لم يتم إنتاجها وعرضها إلا فى عام ٢٠٠٥ . وهنا تظهر مشكلة فى التصنيف لدى بعض النقاد هل سندريلا السيئة هى المسرحية رقم ٢١ أو ٢٢ . والسبب هنا أن وير قدم العام الماضى مسرحية موسيقية باسم «سندريلا» فقط على مسارح بريطانيا . يأتي ذلك رغم أن وير نفسه لم يقل انه يقدم مسرحية جديدة بل يقدم فقط نفس المسرحية ببطله جديدة ورؤية مختلفة وبعض

أنه لا يوجد فى الحياة اجمل من انجاب طفل . والجديد هنا أن إدارة المسرح وضعت فى المدخل صندوقا صوتيا كى يستخدمه المتفرجون فى التعبير عن ارائهم فى الاجهاض وعن تجاربهم الشخصية فى مقاطع صوتية . وهناك صندوق يمكن أن يضع فيه المتفرجون آراءهم وتجاربهم الشخصية اذا كانت مدونة كتابيا . وكل ذلك على امل الاستفادة منها فى تطوير العرض حتى بعد بدايته . كما تم إرسال النص المكتوب إلى عدد من الجمعيات النسائية فى عدة ولايات لقراءته وابداء الملاحظات عليه سواء قبل بدء العرض وحتى بعد بدايته . وتقول فيليشيا أن السياسة والمسرح يرتبطان ببعضهما البعض . فقد تم اغتيال إبراهيم لنكون وهو يشاهد مسرحية . ولعل هذا ما يفسر اهتمام الحزبين الجمهورى والديمقراطى بهذه القضية قبل معركة الانتخابات النصفية .

عرض قديم وشكل جديد الفرق بين «سندريلا» و«سندريلا السيئة» صاحب الرقم القياسى فى بروودواى أفضل هدية عيد ميلاد

قبل أيام كان مسرح إمبريال فى نيويورك (خارج بروودواى) على موعد مع افتتاح عرض مهم وفريد من نوعه . العرض هو المسرحية الموسيقية «سندريلا السيئة» التى تقوم ببطلتها الممثلة والمطربة الشابة البريطانية «ليندى جيناو» . المسرحية مأخوذة عن قصة للممثلة البريطانية والكاتبة الشابة البريطانية إيميرالد فينيل . وهى من الحان الموسيقار البريطانى اندرو ليلويد وير (٧٤ سنة) صاحب الانتاج المسرحى الموسيقى الغزير الذى يبلغ ٢١ مسرحية تقريبا . وفى ٢٣ مارس من العام القادم تنتقل المسرحية إلى بروودواى نفسها . ومن المصادفات أن ذلك سوف يكون فى اليوم التالى لعيد ميلاده الخامس والسبعين وهو ما يتمنى وير أن يعيش ليشهده وأن يكون نجاحها افضل هدية لعيد ميلاده بعد الخسائر الجسيمة التى منيت بها المسرحية فى نسختها التى عرضت العام الماضى فى بريطانيا لأسباب عديدة .

عرض موضوعى لآراء المعارضة والمؤيدة..

ثمانية مؤلفات شاركن فى كتابتها

الالحن الجديدة مع اضافة كلمة السيئة فقط إلى اسم المسرحية رغم أن الفرق عام واحد فقط . وهذا الاسم هو فى الوقت نفسه اسم الاغنية الرئيسية فى العرض التى تؤديها بطلة العرض ليندى جيناو . وقد اختارها وير بعد أن اجادت فى عدد من مسرحياته التى عرضت فى بريطانيا مثل «عزيزى إيفان هانسون» و«على قدميك» . وكان يتمنى لو لعبت دور البطولة عندما عرضت فى لندن . وتقول جيناو التى كانت أكثر حرصا على استخدام كلمة السيئة كى لا تربط نفسها بالعرض البريطانى وينظر اليها الجمهور بشكل مستقل ولا يقارن بينها وبين كارى هوب فليشر أو بين سندريلا العادية وسندريلا السيئة . وسوف يكون ذلك بعد انتهاء آخر ليلة عرض فى بروودواى لواحده من اهم مسرحياته وهى شبح الاوبرا» التى عرضنا لها فى عدد سابق والتى تعرض فى بروودواى على فترات متقطعة منذ عام بواسطة فرقة واحدة منذ ١٩٨٨ .

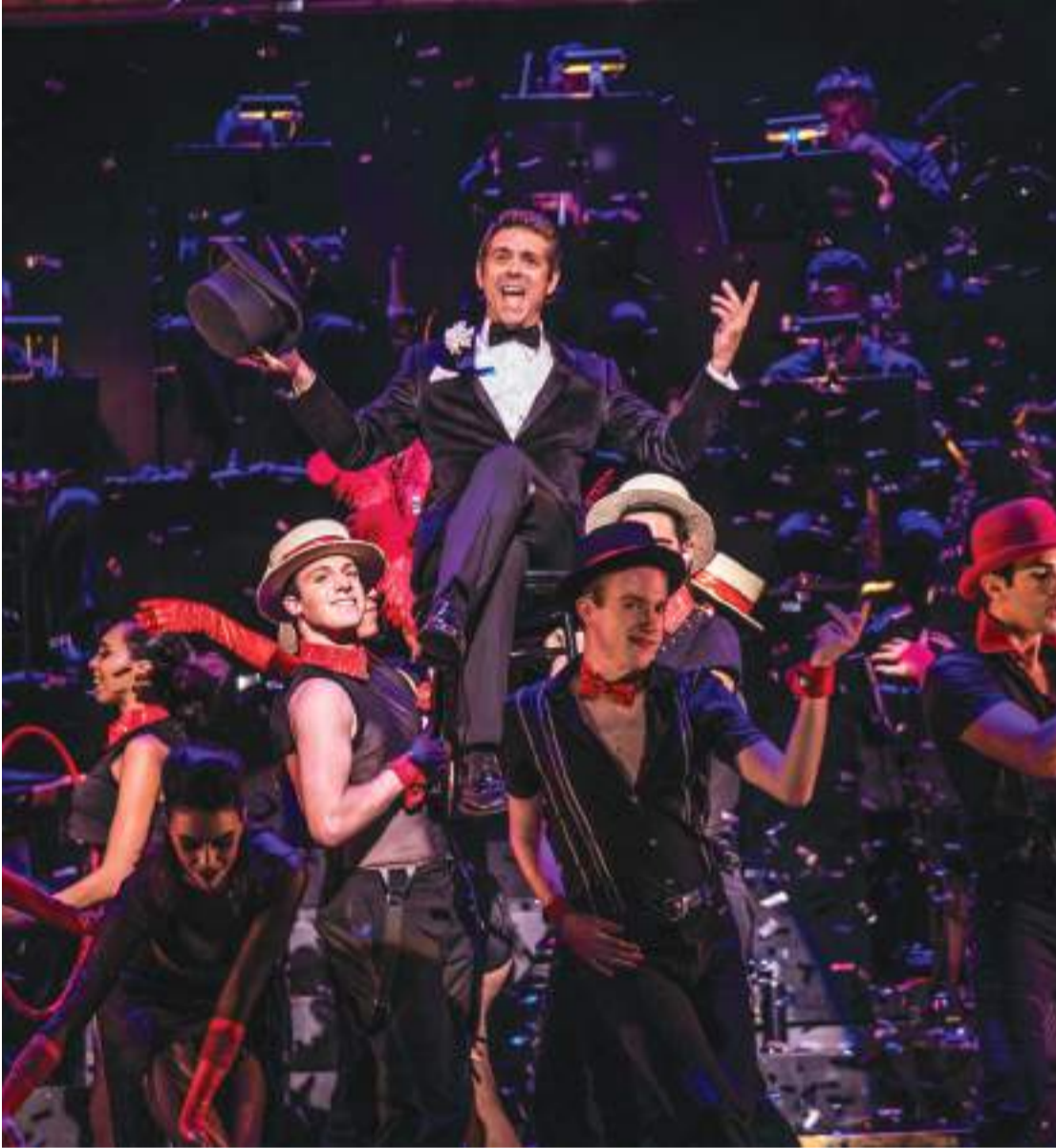
مدينة الجميلات

وتدور أحداث المسرحية التى تعتمد على أسطورة سندريلا الشهيرة فى مدينة بيلفيل الفرنسية التى تشتهر بجميلاتها وكانت تتنافس على لقب اجمل مدينة فى فرنسا . وتحكم المدينة ملكة تفقد ابنها الأكبر وتقيم تمثالا لتخليد ذكراه . ويتعرض التمثال للتشويه فىتم القبض على فتاة فقيرة هى سندريلا التى كانت معروفة به . ويتم تقييدها إلى شجرة فى الغابة . ويكتشف الابن الصغير للملكة انها كانت صديقه الوحيدة فى طفولتها وان لا يزال يعشقها فأطلق سراحها دون أن يعرف احد . وتبين أنها تبادلته الحب . وتسعى الام إلى تزويج ابنها فتدعو كافة الفتيات الجميلات فى المدينة للاجتماع فى حفل ليختار من تعجبه عروسا لها . وتذهب زوجة الاب التى تعيش سندريلا معها إلى الحفل مع ابنتها وتترك سندريلا فى المنزل . وتحاول زوجة الام الضغط على الملكة لاقناع ابنها بالزواج من احدى ابنتيها بعد أن اكتشفت انها كانتا صديقتين فى طفولتهما . وأقيم الحفل وتحضره فجأة سندريلا انيقة وجميلة ولم يعرفها احد فى البداية ثم تعرفت عليها الملكة وزوجة الام وحاولت صرف نظر الامير عنها فاعزت إلى احدى البنيتين بالسعى إلى الرقص معه . وتحدث بعض المواقف الكوميديية عندما تسعى الابنة إلى تقبيله ويتم اعلان خطبة الابن اليها فتشعر سندريلا بالحزن ويتعرف عليها الامر لكنها ترفض وتخلع ملابسها الانيقة وشعرها المستعار فتظهر بشكلها الفقير ثم تغادر الحفل . غيرة ويعود الجميع إلى البيت وتظل زوجة الاب تتباهى بنجاح ابنتها فى الفوز بالامير وتسخر من سندريلا التى تقرر مغادرة البيت فتفاجأ بالابنة الثانية لزوجة الام تشعر بالغيرة من شقيقتها وتدعوها إلى افساد الخطبة . وتفشل المحاولات . وفى حفل الزفاف يفاجأ الجميع بان الابن الذى كان يعتقد انه مات حضر مع خطيبته ابنة حاكم مدينة مجاورة ويتضح انه اختلق موته لاسباب عديدة . وينصح الشقيق بالزواج من سندريلا ويتردد زوجة الام وابنتيها .



مقاربات

حول نظرية الأداء^(١)



تأليف ريتشارد شيشير
ترجمة أحمد عبد الفتاح

علي مدار المائة عام الماضية أو أكثر، كانت التراجيديا اليونانية تُفهم علي أنها ثمرة الطقوس التي كان يُحتفل بها سنويا في مهرجان ديونيسيوس . وقد درس الباحثون كليهما في علاقتهما بالإله ديونيسيوس وعلاقتها بالعقيدة البدائية للإغريق. وكانت النتيجة مفهوم التراجيديا اليونانية التي تختلف عن تلك التي سادت في عصر النهضة وحتى القرن الثامن عشر . ورأى أنصار النزعة الإنسانية في عصر النهضة وأتباعهم ذلك من منظور حضاري وعقلاني ؛ وفي عصرنا نرى أن الكثير من شكلها ومعناها يرجع إلى مصدرها البدائي وإلى المهرجان الديني الذي كانت جزء منه . وكان لهذا المفهوم الجديد للتراجيديا تأثير كبير جدا على فهمنا لمصادر الشعر في تقاليدنا، وللشعر الحديث نفسه أيضا، بما في ذلك المسرح والموسيقى .

ولسوء الحظ، لا يُعرف سوى القليل عن طقوس مهرجان ديونيسيوس بشكل مباشر، أو عن الشعراء السابقين علي أسخيلوس، الذين ابتكروا الشكل التراجيدي تدرجيا من الطقوس . ويختلف العلماء الذين كرسوا حياتهم لمثل هذه الأدلة علي قبولها وعلي تفسيرها . ولكن كانت نظرياتهم موجية إلى أبعد الحدود، ولاسيما نظريات مدرسة كمبريدج، مثل فريزر (في كتابه الغصن الذهبي)، وكورنفورد، وموراي وزملائهم وأتباعهم . وقد كان لهذه المدرسة أعمق الأثر علي الشعر الحديث وعلي مناخ الأفكار الذي نقرأ فيه التراجيديا اليونانية الآن . وقد تعرضت النظرية التي شرحها موراي للنقد من الخبراء الآخرين، وامتلاً المجال كله بمناقشات علمية واسعة بحيث لا يمكن لغير المتخصصين إلا أن ينظر إليها بصمت ملؤه الاحترام .

وقد حان الوقت لكسر هذا الصمت (١) . ويشير فيرجيسون إلى كتب مفيدة مثل "الآلات الموسيقية Themis" تأليف جين ايلين هاريسون Jane Ellen Harrison (١٩١٢)، وكتاب "مراحل العقيدة اليونانية الأربع The Four Stages of Greek Religion" تأليف جيلبرت موراي Gilbert Murray (١٩١٢) - وصدر عام ١٩٢٥ بعنوان مراحل العيدة اليونانية الخمسة، وكتاب "أصول الكوميديا الإغريقية The Origin of

كلاسيكية . ولكن كان يمكن أن تكون هذه المقالات مثيرة، وأقل فوضوية، لولا إصرارها علي الطقوسي من وراء الحدث في المسرحيات .

وأطروحة كمبريدج ليست صعبة . فبدراسة بقايا الطقوس اليونانية، وجد هؤلاء العلماء ما اعتقدوا أنه آثار للطقوس البدائية، والتي أحسوا من خلالها بالتراجيديا اليونانية والطقوس المستمدة منها . وقد بدأ موراي مناقشته المستفيضة :

تفترض الملاحظة التالية بعض الآراء العامة حول أصل التراجيديا اليونانية وطبيعتها الأساسية . إنها تفترض أن التراجيديا توجد أصلا كرقص طقوسي، لعبة مقدسة ... علاوة علي أنها تفترض بالتوافق مع الثقل الساحق للتقاليد القديمة، أن الرقص موضوع السؤال هو أصلا أو بشكل أساسي رقص ديونيسيوس، يتم أدائه في عيده، أو

وكتاب كورنفورد هو الكتاب الوحيد المكرس للمسرح، وهكذا يكون الأوسع انتشارا بين رجال المسرح . كم أن الأفكار التي تبنتها الكتب الأخرى معروفة أيضا . ولم تهدف أطروحة كمبريدج لشرح أصول التراجيديا اليونانية والكوميديا فقط ولكنها شرحت أيضا طبيعتهما الأساسية أيضا . وقد وسع نقاد الجيلين الثاني والثالث اقتراحات جماعة كمبريدج المتواضعة إلى أنساق عامة باستخدام الشرح الموسع للشكل الأساسي للمسرح ليس فقط في الغرب ولكن في أماكن أخرى . وكتاب فيرجيسون «فكرة المسرح The Idea of Theater» (١٩٤٩) هو أميز الأمثلة الأمريكية . إذ يطبق فيرجيسون أطروحة كمبريدج علي مجموعة واسعة من المؤلفين، بداية من سوفوكليس وصولا إلى ت.س. اليوت وبرنارد شو و بيرانديللو. ومقالاته عن أوديب وهاملت هي مقالات



الشاب، وليس الإله، الذي تمزق إلى أجزاء . ولا يوجد أي بعث أو تأليه لبنيثيوس . ان ديونيسيوس هو الذي يظهر، وليس إشارة، كما يقول موراي إلى التغير الشديد من الشعور بالحزن إلى الفرح، بل الإشارة إلى لعنة مدينة طيبة كلها . وقد جعل استخدام «عابدات باخوس» لهجة موراي رائحة تكرار المعنى . ولكن جماعة كمبريدج يجب أن تستخدم «عابدات باخوس» ، لأن الصلات الأخرى بالطقوس القديمة أضعف . إذ لم يتم اكتشاف طقوس قديمة حتى الآن ، والصلة بين ما يمكن أن تظهر الطقوس أنه موجود وتراويل الجوقة محل شك ؛ ويمكن تأكيد الصلات بين تراويل الجوقة والمسرح اليوناني.

ولطالما طعن علماء الأنثروبولوجيا في نظريات التطور الثقافي . إذ فقدت أنثروبولوجيا جيمس فرايزر، التي تستخدمها جماعة كمبريدج بحرية، مصداقيتها . ومع ذلك، أكد موراي في وقت متأخر من عام ١٩٦١ (في مقدمته لكتاب ثيودور جاستر « الانشاء Thespis ») ليس من المبالغة أن نقول أننا عندما ننظر إلى بدايات الأدب الأوروبي نجد الدراما في كل مكان، ودأبها الدراما المستمدة من الطقس الديني المعد لتأكيد بعث عالم الموتى . ورغم أن ذلك صحيح فيما يتعلق بظهور المسرح المسيحي من طقوس الكنيسة في العصور الوسطى، فإنه لا ينطبق علي المسرح اليوناني أو المسرح الأوروبي (ومشتقاته) بداية من عصر النهضة وحتى العصر الحديث . بل ربما نرى عكس هذه العملية : تضيف دينامي للطقوس والترفيه (أنظر

عصر أرسطو، قد اتخذت شكلا أدبيا، وكانت في الأصل مهرجانا شبيها جدا بالمهرجانات التي نناقشها الآن (احتفالات الموت والبعث والموسمية). لقد كانت تراويل الجوقة في البداية من طقوس الربيع، وعندما أخبرنا أرسطو بأن التراجيديا نشأت من تراويل الجوقة، فإنه يقدم لنا، رغم أن ذلك بشكل نصف واعي، مثلا واضحا للفن الرائع الذي نشأ من أبسط الطقوس ؛ ويغرس نظريتنا في ارتباط الفن بالطقوس بشكل صارم ورسخت قدميه علي أرضية تاريخية .

وقبل مناقشة مدى ثبات قديمي أرسطو علي الأرض، اسمحوا لي أن أصور أطروحة كامبريدج . لقد أدى الطقس البدائي (الذي يسميه موراي « اللعبة المقدسة ») إلى ظهور عدد من الطقوس البدائية . تطور الأول إلى تراويل الجوقة التي نشأت منها التراجيديا، وأصبح الثاني الرقصات القضيبيية التي تطورت منها الكوميديا . وفي مطلع القرن تطبق الحجة علي النظريات الأنثروبولوجية عن التطور الثقافي والانتشار . وهي نظريات تأملية مع العديد من الحلقات المفقودة .

ويأتي أوضح مثال علي شكل الطقوس البدائية من آخر التراجيديا اليونانية المكتوبة، وهي « عابدات باخوس The Bachae »، حيث بداية من السطر ٧٨٧ وحتى نهاية المسرحية يجد موراي تابعا كاملا للعبة المقدسة . ولكي يفعل ذلك، فيجب عليه أن يفترض أن «بنيثيوس هو شكل آخر لديونيسيوس نفسه» - من خلال شرح لماذا هو الملك

مسرحه ... وترى أن ديونيسيوس في هذا الصدد هو "اله الموت والبعث"، أو اله النبات، مثل أدونيس وأوزوريس .. الخ، الذي يمثل دائرية موت وبعث الأرض والعالم، أو لأسباب عملية، أرض القبيلة والقبيلة نفسها . علاوة علي ذلك يبدو واضحا أكثر أن الكوميديا والتراجيديا يمثلان مراحل مختلفة في حياة روح هذا العام .

والمشكلة هي أن افتراضات جماعة كمبريدج لم تتحقق أبدا . وأجري قدر هائل من أعمال التنقيب عن الآثار في اليونان طوال الخمسة وسبعين سنة، ولكن لم يظهر أي شيء يعبر عن جميع عناصر الدراما أو الطقوس البدائية . وهذا أمر حاسم لأن موراي يؤكد «إذا بحثنا نوع الأسطورة التي تكمن وراء مختلف احتفالات الموت والبعث فسوف نجد معاناة، وراث، ورسول، وعويل واعتراف - اكتشاف، وظهور الإله . هذا التسلسل الشكلي، كما يقول دعاة أطروحة كمبريدج هو الحدث الأساسي في الطقوس البدائية، والأجزاء الباقية من تراويل الجوقة Dithyramb، والمأساة اليونانية . وكانت مساهمة كورنفورد في الكوميديا ورقصات القضيبي phallic dances هي ما فعله الآخرون مع التراجيديا وجوقة الترتيل . ويتطابق منطق . « نشأت الكوميديا الأثينية من الدراما الطقسية التي اشتق منها البروفيسور موراي التراجيديا الأثينية أساسا . ويقدم هاريسون في كتابه «الفن القديم والطقوس Ancient Art and Ritual» الصلات بابتهاج :

سوف نجد لحسن حظنا أن ترتيل الجوقة الغامضة، قبل



(الفصل الرابع) .

يعتمد الارتباط بين الدراما اليونانية وتراويل الجوقة
عموما علي تعليقات أرسطو في الفصل الرابع من كتاب
أرسطو «فن الشعر Poetics» :

التراجيديا - مثل الكوميديا أيضا - كانت في البداية
مجرد ارتجال. نشأت الأولى مع مؤلفي تراويل الجوقة،
ونشأت الثانية من الأغاني المتعلقة بالقصيب، التي مازالت
تستخدم في كثير من مدنا .

ورغم ذلك شكك كورنفورد في نسبة هذا الكلام إلى أرسطو:
ما مدى معرفته أو استنتاجه للمراحل المبكرة للكوميديا
التي لا يمكننا أن نعرفها . فربما عرف القليل مثلما عرف
بويلو عن بدايات المسرح الفرنسي الحديث .. فإذا كان
بإمكان بويلو أن يجهل قرنين من الدراما الكنسية التي كان
يوجد فيها عشرات الآلاف من الأسطر، فلا داعي للتساؤل
عما إذا كان أرسطو لا يعرف أن مسرحيات كيونيدس
Chionides وماجنس Magnes قد احتفظت بآثار
الحبكة الطقسية المحطمة، وأن الآثار الطقسية الأضعف في
مسرحيات أريستوفانيس قد نجت .

وقد كان بيكارد من كمبريدج واضحا بنفس القدر، ولكنه
يثبت الفكرة العكسية :

فيما يتعلق بالكوميديا، فمن المشكوك فيه جدا أن أرسطو
إذا كان علي صواب فيما يتعلق بالتراجيديا، فسوف
تتضح صعوبات وجهة نظره سريعا، باختصار نعتف بأنه
من المستحيل قبول كلامه دون شك، وأنه ربما كان
يستخدم هذه الحرية في التنظير التي كان يطلب من
المعاصرون أن نقبل بأنه معصوم من الخطأ .

ويكتشف ت.ب.ل. ويبستر T.B.L. Webster أن أرسطو
قدم فكرتين منفصلتين تماما : (١) أن التراجيديا أحد فروع
تراويل الجوقة، (٢) (بعد ستة سطور) تغيرت من الشبقي
satiric وأصبحت تؤدي بشكل وقور فيما بعد ولا يوجد
تبرير لمساواتهما . ويعالج موراي هذا التحول الغامض
هكذا : سوف يتلاءم مع هدفي أن أفترض أن طقس
ديونيسيوس قد تطور إلى شكلين متشعبين، مسرحية
الشبقي (Satyr-play) عند براتيناس Pratinas والتراجيديا
عند ثيسبيس Thespis، اللتان تم دمجهما في تاريخ معين
بموجب القانون .

وهذا ينقد أطروحة كمبريدج، ولكنها كانت تكهنات.
فالحقيقة هي أننا لا يمكن أن نعتد علي أرسطو، ولا
يمكننا أن نقبل ما يقوله وما يصلوا إليه في كمبريدج .

لماذا اذن تحظى فكرة كمبريدج بهذا الثبات؟ يمكن
ضغطها وتقنينها وتعميمها : انها قابلة للتعليم. وتعديل
نفسها ذاتيا : حيثما لا يمكن العثور علي التقاليد البدائية،
فانها قد تطورت ببساطة من الاعتراف، وحيثما توجد بقايا
فقط، فان هذه البقايا آثارها ... وهكذا دواليك . ويبدو
أنها تشرح كل شيء : الأصول والشكل وانخراط الجمهور
والتهجير والفعل الدرامي - ولاسيما الصراعات والبتز
والموت الذين يميزون التراجيديا اليونانية . باختصار،
الأطروحة رائعة ووجيهة ونقد تأملي . ولكنها لا تزيد عن



أصيلة - من أي شخص إلى أي آخر - بل هي علاقة أفقية
: بماذا يشارك كل نوع مستقل مع الأنواع الأخرى؛ وما هي
طرق التحليل التي يمكن استخدامها بين الأجيال . وتشكل
هذه الفعاليات السبعة معا أنشطة الأداء العام للشعر .
وإذا جادلنا بأن المسرح «متأخر» أو أكثر تعقيدا أو أعلى في
سلم تطوري معين، وبالتالي يجب أن يكون مستمدا من أحد
السلام الأخرى. وأجيب بأن هذا له معنى إذا أخذنا المسرح
اليوناني في القرن الخامس قبل الميلاد (ونظيره في الثقافات
الأخرى) باعتباره المسرح الرسمي الوحيد . ولسبب وجيه،
يجادل علماء الأنثروبولوجيا، بخلاف ذلك، مقترحين بأن
المسرح - الذي يفهم علي أنه تجسيد للقصص من خلال
المؤدين - موجود في كل ثقافة معروفة في كل الأوقات، كما
هو الحال مع الأنواع الأخرى. وهذه الفعاليات بدائية، ولا
يوجد سبب للبحث عن الأصول أو الاشتقاقات. ولا يوجد
سوى اختلافات في الشكل، ومزج بين الأنواع، وهذه لا تظهر
أي تطور طويل المدى من البدائي إلى المركب أو الحديث.
وفي بعض الأحيان يتم دمج الطقوس والألعاب والرياضات
والأنواع الجمالية (المسرح والموسيقى والرقص) بحيث
يستحيل تسمية أي فعالية باسم يقيدتها. وأن الاستخدام
الانجليزي الذي يحثنا أن نفعل ذلك بأي شكل هو تحيز
عريقي وليس حجة .

ذلك . فالبراهين العلمية التي سعت جماعة كمبريدج إليها
من أجل أفكارها لم تكن موجودة . وربما حان الوقت لنبدأ
أطروحة كمبريدج باعتبارها أطروحة محدودة جدا، وأنها
لم تعد تلاءم مفاهيم المسرح الحالية .

فلا يبدو أن الطقوس كما تفهمها جماعة كمبريدج مرتبطة
بشكل وثيق بالمسرح اليوناني - أو الاليزابيثي أو الحديث
(٧) . إذ يجب تحريف معنى الكلمة بدافع الفائدة إذا
كان لنا أن نطبقها علي مسرحيات مثل «سبعة ضد طيبة»
«فيلوكيتيس» و«عابدات باخوس» و«الملك لير» و«الأم
شجاعة» و «في انتظار جودو» و«المغنية الصلعاء» و«أنياب
الجريمة» أو أي مجموعة عشوائية أخرى من المسرحيات
المتميزة . وحتى إذا حددنا الاختيار في عصر واحد، فسوف
تكون الصعوبات هائلة. إن تطبيق أطروحة كمبريدج
يعني إلزام المسرحيات بسياقات أخرى غير سياقاتها،
وأن نقرأ ما حولها وما تحتها. وتطور مسرح الوقائع
Happenings، والمسرح بين الوسائطي، وفنون الأداء
وما إليها، مازال يثير المزيد من الأسئلة . أما فيما يتعلق
بالمسرح في العصر الوسيط والذي كانت طقوس الكنيسة
إحدى مصادره، فقد حافظ المؤدون علي الشخصيات
والحبكات التوراتية بينما تخلو عن شكل القداس بينما
سرعان ما تخلوا عن شكل القصص الجهاهيرية والمطرزة
بالأحداث العلمانية .

لن استبدل نظرية الأصول عند كمبريدج بنظيرتي
فنظريات الأصول غير ملائمة لفهم المسرح . ولا أريد أن
استبعد الطقوس من دراسة الأنواع الأدائية . فالطقوس هي
إحدى الفعاليات المرتبطة بالمسرح . والفعاليات الأخرى هي
اللعب والألعاب والرياضة والرقص والموسيقى . والعلاقة
التي سوف استكشفها بين هذه الفعاليات ليست رأسية أو

ريتشارد شيشنر يعمل أستاذا بجامعة تيش
الفنون بجامعة نيويورك علاوة علي أنه رئيس
تحرير مجلة دراما ريفيو Drama Review .
هذه المقالة هي الفصل الأول من كتابه «نظرية
الأداء Performance Theory» الصادر عن
روتليدج عام ١٩٨٨ .



يوسف عز الدين وفاطمة قدرى

التاريخ المجهول لمسارح روض الفرج (٢)

فرقة يوسف عز الدين كانت البداية

دون الاعتماد على الحكايات أو الروايات أو المذكرات، والاعتماد فقط على الحقائق والوثائق والإعلانات المنشورة في وقتها، أستطيع أن أقول: إن أول مسرح موثق في جميع مسارح روض الفرج هو المسرح الموجود في «كازينو مونت كارلو»! وأول إعلان - وجدته فيما بين يدي من وثائق - كان في صيف ١٩٢٢ ونشرته جريدة «الأخبار» قائلة: «فرقة التمثيل العصري لصاحبها سماحة وعز الدين بكازينو مونت كارلو بروض الفرج بين الأشجار والرياحين في الهواء الطلق. تمثل روايات عصرية كل يوم من الساعة ٧، يمثل أهم الأدوار الممثل القدير «يوسف عز الدين»، وتشرف مسامع الحاضرين خلال الفصول بصوتها الرخيم الأنسة «زينب بدران».



يوسف عز الدين

الثروة فقط لبناء مسرح أو تشييد دار أو شراء مناظر أو ملابس، بل تتطلب النشاط والهمة قبل كل شيء. ومتى وجدت هذه الميزة فإنها الثروة ويعقبها النجاح. ولقد وجدت في روض الفرج ذلك المصيف الصغير وذلك المظهر الضئيل، مسارح للتمثيل حوت عدداً كبيراً من المحترفين بالفن، تفقدتها كلها وقابلت مديريهم، فوجدتهم يفيضون ذكاء وقوة ويعملون في هذا العالم للمعيشة! دخلت أول دار تصادف المارة فوجدتها تفوح رائحة طيبة تنعش النفوس ويلذ فيها الجلوس. رُفعت الستارة عن جوقة الملحنين، فشنفوا مسامع هذا الجمع الحافل بألحان بعيدة عن النشاط. ورأيت بينهم شاباً صغيراً استعذبت صوته وسألت عن اسمه فاذا هو «محمد أفندي الصغير»، ثم وجدت تنسيق المسرح جميلاً على صغره فقبل إن ذلك بفضل مديره «أحمد أفندي فريد». ثم ابتداء الفصل الأول من رواية «الشاطر حسن»، فوجدتها بعينها لا تنقص عن مثيلتها بمسرح الريحاني شيئاً! فوجدت مدير الفرقة يوسف أفندي عز الدين والست فاطمة قدرى

- أبة أخبار عن يوسف عز الدين في روض الفرج إلا في عام ١٩٢٥، الذي أعده عام البداية الحقيقية له في روض الفرج! وقد نشرت مجلة «النيل» صورة له في إبريل ١٩٢٥، كتبت أسفلها الآتي: «هو الممثل الكوميدي الفكاهة المعروف رئيس فرقة التمثيل العصري التي تمثل في كازينو سان أستافانو بروض الفرج. أعاد الأستاذ يوسف عز الدين عصر التمثيل الكوميدي فأخذ بيده وأقاله من عثرته. وليس أمامنا في مسارحنا الهزلية غير فرقته في روض الفرج التي بدأ افتتاح أعماله بها في الأسبوع الماضي. وأملا أن تخرج هذه ما يسهل على مصطفي روض الفرج حرارة فصل الصيف ملطفه بنسيم النيل العليل».

وهذا الكلام يعني أن يوسف عز الدين أصبح صاحب فرقة مستقلة باسمه - بدون شريك - وكانت تضم مجموعة من الفنانين، وأول مسرحية عرضتها هي «الشاطر حسن» كما أخبرنا ناقد مجلة التياترو - الذي زار المسرح وشاهد العرض في سبتمبر ١٩٢٥ - قائلاً تحت عنوان «التمثيل في روض الفرج»: إن الحياة الفنية لا تتطلب

وتوضيحاً لهذا الإعلان أقول: إن فرقة التمثيل العصري لها صاحب واحد هو «أحمد سماحة»، الذي اعتاد التنقل بفرقته في الأقاليم وكان مقرها الرئيسي «المنصورة»، وقد اعتاد أصحاب الفرق - في هذه الفترة - مشاركة النجم الأول «البطل» في إدارة الفرقة ووضع اسمه - كونه شريكاً - في الإعلانات! أما النجم والبطل «يوسف عز الدين» والمطربة «زينب بدران» فهما من أعضاء فرقة «محمد كمال المصري» الشهير بـ«شرفنطح» التي كانت تعرض أعمالها الكوميديّة في تياترو البيكاديلي بشارع عماد الدين منذ عام ١٩١٩. وعروض يوسف عز الدين في روض الفرج عام ١٩٢٢ كانت في فترة الصيف فقط، وغالباً تكون العروض حسب الحاجة! بمعنى أن الفرقة عملها الأساسي في الأقاليم أو في المسارح طوال موسم الشتاء، وهو الموسم الأهم. لذلك من الممكن ألا نجد أية أخبار عن يوسف عز الدين في مسارح روض الفرج لعدة سنوات، لأنه يعمل في مسارح أخرى أو في مسرحه بشارع عماد الدين!! وبناء على ذلك لم أجد - فيما بين يدي من وثائق ومقالات



الفرج، وهي إعادة تمثيل مسرحيات شارع عماد الدين في كازينوهات روض الفرج، وبالأخص مسرحيات نجيب الريحاني، وتحديدًا المسرحيات التي بها شخصية «كشكش بك»، وهو الأمر الذي حدث في مسرحية «الشاطر حسن» بالنسبة لفرقة يوسف عز الدين، وتكررت في مسرحية «اللي فيهم»، التي تناولها الصحفي - صاحب الأسلوب المبتذل - قائلًا:

سان أستفانو أو يوسف عز الدين أو الفرقة اللي بتشتغل فيها فاطمة قدرى ستمثل في مساء الليلة رواية «اللي فيهم»! طب وإيه يعني؟ دار هذا الحديث بيني وبين صديق لي ونحن في عربة الترام في طريقنا إلى روض الفرج يوم الجمعة الماضية. قال لي الصديق: يعني فرقة عز الدين رايحة تمثّل الرواية زي ما مثلها نجيب الريحاني من كام سنة؟! وألح علي كثيراً هذا الصديق في الذهاب إلى مشاهدة رواية «اللي فيهم». وبعد ما أخجل تواضعي تنازلت ورافقته إلى كازينو سان أستفانو، وأجلت مونت كارو إلى الأسبوع التالي .. والرواية شاهدها الجميع عندما مثلتها فرقة نجيب الريحاني، وأظنهم ليسوا في حاجة إلى سرد حوادثها أو تفهم مغزاها! وما نبحت فيه: هل قام ممثلو روض الفرج بتمثيل الأدوار على حقيقتها أم لا؟ «عباس الدالي» مثل دور الدكتور رأفت، فأجاد في الفصل الأول إجادة يُحمد عليها، ولا بأس به في الفصلين الآخرين، إلا أنه لم يُحسن وضع السماعة على آلة التليفون وارتبك حتى كادت تفلت من يده! وأني أنصح أن يُمرن



زينب بدران

يجب لمن يسع للتقدم أن يحوها بأجدد منها حتى لا تمل الناس. وهذه الألحان بعضها سمعه من خمس سنين والبعض من عام وعامين. ومحمد الصغير في إنشاد القطع الوطنية أطرب منه في أناشيد الحب والغرام السخيفة. فهل لك في القريب أن تسمعنا شيئاً جديداً لم ينشده غيرك حتى نحكم لك أو عليك؟

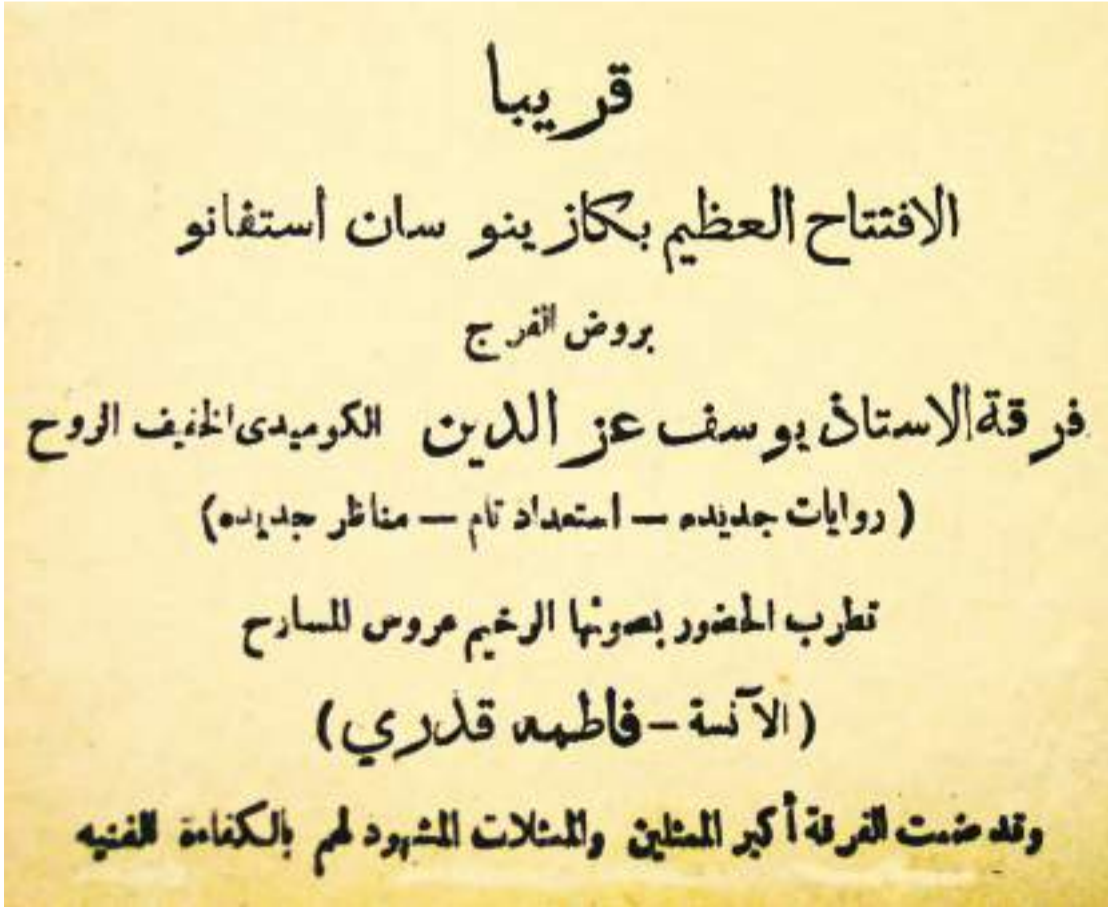
واضح أن فرقة يوسف عز الدين نجحت نجاحاً كبيراً رغم هجوم مندوب جريدة الشباب، فزاد من حدة هجومه في مقالته التالية التي نشرها في منتصف مايو ١٩٢٦، حيث مسّ فيها أهم ظاهرة مرّت على تاريخ مسارح روض

والست فايقة عز الدين وعباس أفندي الدالي وجميع ممثلي الفرقة يعملون متكاتفين على حفظ كيانهم وحسن مستقبلهم.

هذا النجاح جعل الفرقة تتألق في عامها التالي ١٩٢٦، وظهر هذا التألق في الإعلانات المنشورة، ومنها إعلان افتتاح الموسم وجاء فيه: «الافتتاح العظيم «كازينو سان أستفانو بروض الفرج» كل ليلة «فرقة يوسف عز الدين» هذا المساء رواية جديدة من أهم الروايات. تطرب المشرفين بصوتها الملائكي المطربة المعروفة الآنسة «فاطمة قدرى»، الممثلة والمطربة القديرة «شمس قدرى» الممثلة الرشيقه الآنسة «منيرة حسني»، ومدير الإدارة عباس محمود، أوركستر كامل رئاسة محمد الدبس. يملأ المسرح بهجة وسرور بالتمثيل البديع من السيدة فايقة عز الدين، والمطرب المحبوب محمد حسني، والممثلة الفريدة الآنسة سنية محمود، مدير المسرح توفيق صادق، الألحان رئاسة حسن الدويني، تسحر الأبواب بصوتها الشجي، وتسلب العقول بتمثيلها المبدع الآنسة «فاطمة قدرى».

نجاح فرقة يوسف عز الدين - وسط تنافس كبير من بقية الفرق - وإشادة الصحف بها ووصفها بأنها «المحل الوحيد الجدير بتشريف العائلات» - كما قالت جريدة «ألف صنف وصنف» - جعل الحسد يدب في نفوس أصحاب الفرق الأخرى، فبدأ الهجوم على الفرقة صحافياً من خلال «مندوب الشباب بشبرا» الذي كتب مقالة في جريدة الشباب في مايو ١٩٢٦، قال فيها:

سنتكلم عن التمثيل والممثلين في روض الفرج، ويوجد هناك أربعة فرق للتمثيل أولها فرقة عز الدين وتشتغل في كازينو سان أستفانو كما يسموه، والثانية فرقة أمين صدقي وتشتغل في كازينو مونت كارو كما يلقبوه، والثالثة فرقة الشيخ الشامي وتشتغل في كازينو ليلاس شرحه، والفرقة الرابعة تشبه تياترو السيرك والله أعلم وتشتغل في تياترو بارك ميرامار. نتكلم اليوم عن فرقة يوسف عز الدين وتكاد تكون الأولى في تنسيقها ونظامها وحسن اختيارها، إلا أن هناك عيوباً نفضحها على صفحات الشباب ولو يزعل سيدنا الأستاذ، ولكن حرصنا على جماعة المتفرجين وواجبنا الصحفي يدفعنا إلى تحذيرهم من «الطاعون» المنتشر في «الخلوات»، وتحت «التكعيبية»، وأيضاً ما وراء الستار! لقد انتقى عز الدين لفرقته القديرين في فنه من الممثلين أمثال عباس الدالي وأحمد فريد والدويني وممدوح وغيرهم ما لم يحصل لي الشرف برؤية أو سماع شيء عنهم، وهم وإخوانهم «تحت التمرين». ومن الممثلات فاطمة وشمس إخوان ومنيرة وحكمت وأمينة وعزيزة وسنيه وأخريات. إلا أن من بين هؤلاء من لا تساوي «بصلة» في نظري ونظر جمهور النظار. ولم أحضر من الرواية إلا الألحان التي اعتادوا الافتتاح بها .. فالأغاني المبتذلة والطاقاطيق العتيقة



إعلان يوسف عز الدين وفاطمة قدرى في كازينو سان أستفانو بروض الفرج

حتى يفرق بينه وبين السليم. ونصيحتي إليه أن يكتبني بالتحين، فهو كفؤ له وقابل إلى التقدم فيه. «صادق علي» مثل دور الضابط وأظنه حديث في التمثيل فكان مرتدياً بدلة ضابط بحري -جاكتة بيضاء وبنطلون أسود بشرط أخضر - وكانت وظيفته كضابط قضائي ويظهر أن سمعه ثقيل، فكان يتلقى الكلمة من الملقن ويلقيها بعد جهد! في حين أن الضابط القضائي يشترط فيه أن يكون سريع الكلام كثير السؤال حتى يحرص المتهم فيحصل منه على الحقيقة أو يقر بخبايته، وإذا دُرب ربما وجد نجاحاً فيما بعد. أما صوته فلا بأس به في المونولوجات. «ممدوح» مثل دور أم مرزوق فأظهر شخصية المرأة الشرشوحة أو الشردوحة! «يوسف عز الدين» مثل دور كشكش فلم أفرقة عن نجيب الريحاني، وكان تمثيله طبيعياً وحركاته مألوفة خصوصاً عندما قال في ختام الفصل الثاني: «أنا مين يا حسين . أنا مين يا حسين» فكانت حركات بطنه - الصلاة على النبي - فشر ولا [...] وسرت منه النظارة ولبوا إعادة أدواره خصوصاً مرة ومرتين. إلا أن البقعة التي يمثل فيها اشتهرت بحقارتها والجو موبوء بفاسدي الأخلاق، واللوم واقع على الحكومة التي تركت أمثال هؤلاء الرعاع من [...] ومن على شاكلتهم يتجمعون في الشوارع وينتشرون في الأمكنة، فيختل الأمن!! ولو يهتم بأمرهم حضرة مأمور قسم شبرا ويوجه اهتمامه إلى الروض لأصبح جنة الخلد، ولما اشتكى نفر مما يشتكي منه المئات الآن. كم شكونا ورفعنا الصوت عالياً إلى «التوني» بك بأن يكبح جماح هؤلاء الأوغاد ويلقي القبض عليهم! ولعله فاعل ذلك غداً إن شاء الله تعالى ولا يضطرنا إلى نداء مفتوح ربما أزعج سعادة الحكمدار! أما «فاطمة قدرى» فمثلت دور أمونه، وربنا رازقها بأوركسترا على هواها. وأما صوتها فكان شجياً مؤثراً ووقفاتها مبلوعة، إلا أننا لم نسمع أن ممرضة ولا حتى داية كانت بتتشخلع أثناء تأدية وظيفتها. «فايقة» مثلت دور الجارة فكانت كأوروبية واردة مرسلها بس أنصحها تتخشن أكثر من ذلك أحسن. بعدين أبقى أقول لأبو رشاد «محمد الصغير، وشمس، ومنيرة، وحكمت، وأمينة، وسنية» مثلوا رجال الإسعاف، فغطى محمد الصغير ما أظهره من نقص في حناجرهم! وكانت شمس أم أسود وأبيض فشبهت عليّ التي طالعة القرافة متعاقبة. ومنيرة أم أصفر وكان الفستان محزاً ومخليها زي الجبلي في ثلاثة. وحكمت أم فزدي وشراب لحم الهوانم، وكانت بعد انتهاء اللحن تمط في صوتها لما تقطع نفسها. وأمينة أم مبهمة مسخخ، وكانت متقلة المونة ومش واقفه على بعضها. سنية أم طحيني وما أفولشي عليها إلا راجل، وأنصحها تبقى تضيق بفقها ولو خمسة سنتي على الأقل علشان الكلمة ما تطلعش سايحة. هذا ما شاهدته عن التمثيل والممثلين لأول رواية رأيتهما هناك وقد كنت أبغض الاقتراب من هذه المحلات ولا انتظر أكثر من خمس دقائق!!

كل ليله

(كازينو سان استفانوا)
بروض الفرج

لافتتاح
العظيم

فوقيق صديق

هذا المساء
رواية جديدة من أهم الروايات

ملا الحجة وسرور
بالتمثيل البديع من السيد
فايقة عز الدين

العزيب المحبوب
محمد حسني

المنلة القريده
الآنسة
سنينه محمود

مدير المسرح
توفيق صادق

الالمان رئاسه
حسن الدويني



تغرب الشريين بصوتها
للآنسة المطربة المعروفة الآنسة
فاطمه قدرى

المنلة والمطربة القديرة
شمس قدرى

المنلة الرشيقة
الآنسة
منيرة حسني

مدير الادارة
عباس محمود

اوركسترا كامل
رئاسة محمد الدبس

تسحر الالاب بصوتها الشجي | الآنسة فاطمه قدرى | وتلب العقول بتسليها المبدع

إعلان يوسف عز الدين وفاطمة قدرى في كازينو سان استفانوا بروض الفرج

اللي كان طالع السبق. «أحمد شاهين» مثل دور البمباشي وكان متقناً هندامه وأجاد نوعاً ما إلا أنه كرر في بعض الجمل التي لا أظنها في صلب الرواية، وذلك في حالة ما ظهرت عليه إمارات الجنون. وقد نادى خطيبة الدكتور رأفت بكلمة مدام وأظنها مودموازيل. «أحمد مختار» ممثل دور الخواجة والد العروسة، لهجته كانت طيبة وقام بدوره كخواجة ولم أجد في موقفه ما أخذه به. «الدويني» مثل دور العمدة العيان، ولم يظهر مقدرة فنية يشكر عليها بل كان يقلد وكان بطيئاً في حركة الإسراع، سريعاً في حركة الإبطاء! ويجدر بالمريض الذي يحتاج إلى علاج الطبيب أن يبذل من صورة وجهه على الأقل

نفسه على الآلة الرئيسية في السنترال كل يوم ولو ساعتين أو يبقى يدخل في بيتهم تليفون ويبقى يكلم نفسه طول النهار، حتى يأخذ على رفع السماعه ووضعها. «محمد فريد» مثل دور الجحش صبي كشكش، وكم كان خفيفاً المضروب، فإن تجعدات وجهه وعبوسه وضحكاته وحركاته دلت على أنه من سكان العطوف وسيدي زينهم وتحت الربيع. أما في الدور الأمريكياني فإن بنطلونه المرقع وحذاءه البالي كان أعجوبة، وبرهن على أنه من الأمريكيانيين المنتعمين في اللطوخية! كثيراً ما ضحك المتفرجون منه إلا أنه في آخر الفصل الثاني لم يجيد طريقة الهروب من البمباشي فهول مسرعاً في خطاه فوق الحد المألوف زي