مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الخامسة عشرة ⁝ العدد 818 ⁝ الأثنين 1 مايو 2023

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

زوسر مرزوق «راهب الفن»

بدايات المسرح المصرى بين التعريب والتمصير والتطوير

الرؤية الاجتماعية في مسرح نعمان عاشور

وسط إقبال جماهيري كبير

قصور الثقافة تحتفي بالسيرة الهلالية

الثقافة تحتفل مع أهالي سيناء بأعياد التحرير

بأوبريت «أفراح سيناء و العريش» وفعاليات فنية بقصر ثقافة العريش

ضمن برنامج احتفالات وزارة الثقافة وأهالي المدينة، ويهدف إلى محاربة الاحتفال بعيد تحرير سيناء يُمثل مناسبة رأس أولويات العمل الثقافي، وذلك في بأعياد تحرير سيناء، شهد مسرح قصر ثقافة العريش، احتفالية فنية ضخمة، وعرضا للأوبريت الغنائي الاستعراضي «أفراح سيناء والعريش»، من إنتاج الهيئة العامة لقصور الثقافة، بمشاركة سبع فرق فنية من مختلف المحافظات، كما تم افتتاح معرض للحرف التراثية واليدوية، ومعرض لإصدارات وزارة الثقافة.

حضر الاحتفالية د. نيفين الكيلاني، وزيرة الثقافة، ود. أشرف صبحي، وزير الشباب والرياضة، ود. نيفين القباج، وزيرة التضامن الاجتماعي، واللواء هشام آمنة، وزير التنمية المحلية، واللواء محمد عبدالفضيل شوشة محافظ شمال سيناء، وعدد كبير من المسئولين التنفيذيين بالوزارة والمحافظة، وحشد جماهيري كبير من أهالي وأبناء المحافظة.

وأعربت د. نيفين الكيلاني، وزيرة الثقافة، عن سعادتها بالحضور الجماهيري الكبير من أهالي شمال سيناء، باحتفالية قصر ثقافة العريش، وحالة البهجة التي ارتسمت على أبنائنا وهم يستمتعون بفقرات الحفل المتنوعة، وهو ما يعكس حراك التنمية الذي تشهدة المدينة.

وأشارت أن قصر ثقافة العريش يُمثل منارة إشعاع ثقافي وفني لخدمة أبناء التطرف الفكري بالفن والثقافة، والحفاظ على مفردات الهوية، وما يجسده من تأصيل لقوة مصر الناعمة في نشر قيم الانتماء والوطنية والتسامح وهوية الشخصية المصرية، كما يعكس اهتمام الوزارة بتنفيذ توجهات الدولة المصرية إزاء تحقيق العدالة الثقافية في جميع ربوع مصر. كما تقدمت بالشكر والتقدير للسيد اللواء محمد عبدالفضيل شوشة محافظ شمال سيناء على دعمه الجاد لمنظومة العمل الثقافي بالمحافظة، واستثمار القوى الناعمة في تحقيق متطلبات التنمية الشاملة في شمال سيناء.

ومن جانبه، أوضح المخرج هشام عطوة، رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، أن عظيمة نعتز بها جميعا، فلا توجد أغلى من الأرض لدينا كمصريين، مضيفا أن الهيئة أعدت برنامجا ثقافيا وفنيا حافلا يليق بهذه المناسبة الوطنية العزيزة، وبأهالي وأبناء سيناء الكرام، حيث الحرص على أن يشمل البرنامج ألوان الفنون المصرية المُعبرة عن ثراء العمران المصري بامتداد أقاليمه ومحافظاته، جاءت لترسم لوحة فنية على أرض الفيروز، هذه البقعة الغالية من أرض الوطن، لنُعبّر جميعا عن أفراحنا بها، وبذكرى عودتها الخالدة، وبعودة الأمن والأمان إلى أرضها لاستكمال سبل تنميتها، مشيرًا إلى أن التنمية الثقافية بسيناء والوصول بالخدمات الثقافية والفنية لأبنائها، تُمثل رأس توجيهات د. نيفين الكيلاني، وزيرة الثقافة، عبر البرامج والمشروعات التي تقدمها الهيئة، ومنها: المبادرة الرئاسية «أهل مصر»، والقوافل الثقافية، والمسرح المتنقل، وفعاليات مبادرة «حياة كريمة»، وغيرها من الفعاليات المُقدمة للمرأة السيناوية دعما لتمكينها، والحفاظ على الحرف اليدوية والتراثية.

الجدير بالذكر أن الأوبريت الغنائي الاستعراضي «أفراح سيناء وأفراح العريش»، من إخراج هشام عطوة، كلمات وموسيقى محمد مصطفى، ديكور المهندس محمد هاشم، وصمم الاستعراضات مدربو الفرق المشاركة، بالاشتراك مع الكابتن محمد القذافي، وذلك بإشراف الإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعي، والأوبريت يُشارك فيه ٧ فرق للفنون الشعبية بالهيئة، بالإضافة إلى «فرقة العريش»، حيث يُجسد الأوبريت أنماطا متنوعة من الفنون الشعبية التي تعكس أهم الموروثات الثقافية التي تتسم بها مجموعة من المحافظات المصرية، وهي: «أسوان – الشرقية – بورسعيد – مطروح – سوهاج - الإسكندرية».

استئناف عرض «جوه الصندوق»

بقصر الأمير طاز

يستعد المخرج إسلام إمام لاستئناف عرضه المسرحي الجديد "جوه الصندوق"، الذي تم عرضه خلال شهر رمضان بقصر الأمير طاز التابع لصندوق التنمية الثقافية، وحقق نجاحا وإقبالا كبيرا، ويُعد العرض أول نتاج ورشة التمثيل بالقطاع لإعداد وتدريب المواهب الشابة وتنميتها تحت إشراف المخرج إسلام إمام.

"جوه الصندوق" بطولة كريم الكاشف، مصطفى سعيد، حامد الزناتي، حسن علي، إسلام رجب، أحمد عبادي، باسم سليمان، إسراء عاطف، عاليا القصبي، هنادي محمود، دانا وائل، رضوى الشريف، إضاءة كريم محروس، موسيقى حازم الكفراوي، مساعدات الإخراج سارة الرداد، هاجر سليمان، مخرج منفذ عبده بكري، صياغة وإخراج إسلام إمام.

وتدور فكرة العرض في إطار كوميدي درامي حول المشاكل الاجتماعية والنفسية التي تواجه الفرد والمجتمع، والقضايا المعاصرة التي يواجهها الشباب في حياتهم اليومية والتحديات النفسية والاجتماعية والثقافية، بشكل مبتكر من خلال شخصيات مختلفة. واختتم العرض بتشجيع الجمهور على المشاركة والتعبير عن آرائهم حول المشاكل التي تم طرحها.

وكان د. هاني أبو الحسن، رئيس قطاع التنمية الثقافية، قد شهد العرض وأشاد بجميع عناصره، معربا عن إعجابه بالعرض. وأكد على أهمية هذه الورش وتأثيرها في تنمية المواهب الشابة وتجهيزها للمستقبل.

"مسرحنا" التقت بالمخرج إسلام إمام للحديث عن تجربته الجديدة، وسألناه أولا عن سر اختياره لاسم "جوه الصندوق" ليكون عنوانا للعرض، فقال: الفكرة الرئيسية للعرض تدور حول مجموعة متباينة من الشخصيات، ومأساة كل منهم التي تدفعه في النهاية إلى التفكير في الانتحار، ومن المفترض أن كل واحد منهم كان يشعر بأنه يعيش بمفرده داخل صندوق مغلق، وعندما تقابلوا وتحدثوا معا، وأخرج كل منهم ما بداخله انفتح الصندوق، ومن هنا جاءت تسمية العرض. وقد اخترت أن أقدم هذه التجربة بعيدا عن شكل المسرح التقليدي، فكان الاختيار لقصر الأمير طاز بطابعه الأثري المتميز ليكون مكانا للعرض.

وأشكر د. هاني أبو الحسن، رئيس صندوق التنمية الثقافية، والسيد مدير القصر وجميع العاملين به، على تعاونهم وتذليل كثيرا من العقبات حتى يخرج العمل بصورة تُرضي الجمهور.

ويقدم المخرج إسلام إمام من خلال العرض مجموعة من الفنانين الشباب الذين ينتظرهم مستقبل باهر، منهم من قدم تجارب سابقة، ومنهم من يقف على خشبة المسرح للمرة الأولى.. وقد التقينا بعدد منهم للتعرف عليهم وعلى أدوارهم بالعرض.

يقول عبده بكري: أجسد من خلال العرض شخصية "ملاغي الأراجوز الذي يعاني من قلة العمل، بسبب اختلاف ذوق الجمهور، وبسبب فكرة الترند التي أصبحت مسيطرة، ويعاني "ملاغي" من أنه لم يعد له صيت وجمهور، ولم

إسلام إمام: اعتمدت على تقديم العرض في فضاء أثري مفتوح.. الجمهور شريك أساسي في الأحداث

يعد يعمل، ومعاناة المهنة الوحيدة التي يعرفها وورثها عن أبيه وجده، وصراع طويل في البحث عن مصدر رزق آخر يستطيع من خلاله أن يعيش، حتى يصل به الحال في النهاية للإقدام على الانتحار.

وأنا سعيد جدا بتجربة "جوه الصندوق" لأنها التجربة الخامسة على التوالي مع الأستاذ إسلام إمام، أولها كان عرض "المتفائل" ثم "صاحب المقام" و"أبي تحت الشجرة" و"حلم جميل"، وحاليا "جوه الصندوق".

وتقول عاليا القصبي: أجمل ما في هذا العرض أن المخرج إسلام إمام قد منحنا الفرصة الكاملة للتعبير عن أنفسنا من خلال الكتابة، وقد سبق لي خوض تجربة مماثلة من خلال عرض "ريسايكل" مع المخرج محمد الصغير، لكن الأمر هنا مختلف لأن الموضوع شديد الإنسانية، كما أننا نقوم في نهاية العرض بالتحدث مع الجمهور حول الأسباب التي يمكن أن تدفع أحد الأشخاص للانتحار، ومشاركة رأيهم في هذا الأمر. وأنا سعيدة جدا بالتجربة، وأعتبرها مهمة جدا.

ويقول باسم سليمان: سعيد جدا باختيار المخرج إسلام إمام لي للعمل في هذا العرض المتميز، الذي اعتمدنا خلاله على الحكي وفكرة المونولوج، وتدربنا عليها جيدا، وتمت صياغتها من خلال الأستاذ إسلام إمام، وجسدت من خلال العرض دور بطل أوليمبي حقق عددا من الميداليات الذهبية، واحتفى به الإعلام، والتقى به المسئولون، وتلقى وعودا كثيرة بتوفير العمل ورعايته وتوفير شقة له، لكن كل تلك الوعود تبخرت في الهواء، وفشل في إيجاد عمل مناسب، حتى وصل به الأمر لجمع المخلفات من الشوارع لبيعها والإنفاق على أبنائه، وفي لحظة يأس يتخذ قراره بالانتحار.

وتقول هنادي محمود: جسدت من خلال العرض شخصية "بنت البواب" التي تعالي من استغلال أبيها لها منذ طفولتها، حيث كان يدفعها للتسول، وبعد أن يشتد عودها قليلا يزوجها لأول رجل يطرق بابه، وتتصور أن زوجها سيريحها من معاناتها، فتكتشف أنه هو الآخر يدفعها للعمل لتنفق عليه، ويفعل نفس ما كان يفعله أبوها معها، فتقرر التخلص من حياتها.

يقول مصطفى سعيد: جسدت أكثر من دور من خلال العرض مثل دور البواب الذي يتاجر ببناته، ودور "السايس" الذي يفرض سيارته على سائقي السيارات، وخاصة الأجرة، كما جسدت دور ابن البواب أيضا الذي يتضايق من أسلوب أبيه، فيقرر السفر عن طريق إحدى البواخر بأسلوب الهجرة غير الشرعية، فيغرق في البحر، ويكون موته هو النقطة الفاصلة التي تعيد الأب إلى صوابه وتدفعه للانتحار تكفيرا عما اقترفه في حق أولاده.

وتقول إسراء العسال: العرض يدور حول فكرة الانتحار، وكنا نفكر معا في المشاهد التي يمكن أن تعبر عن تيمة العرض، وقدم كل منا فكرته التي أخذ المخرج إسلام إمام ببعضها وأعاد صياغتها، والشخصية الرئيسية التي لعبتها بالعرض هي بنت قررت الانتحار عندما وجدت أن البياض بدأ يزحف إلى شعرها، وعلى قدر ما يبدو السبب بسيطا ويراه البعض تافها، إلا أن هناك نوعية من النساء يمثل الأمر بالنسبة لها كارثة كبرى.

ويقول حسن علي: أجسد شخصية محاسب في بنك كل همه أن يبيع شهادات استثمار ويقنعهم بها بأي شكل، بغض النظر عن ظروف الشخص الذي أمامه، وتفاصيل القصة الكاملة سوف تظهر بوضوح خلال الموسم الجديد للعرض.

وتقول دانا وائل: العرض بالنسبة لي تجربة جديدة أخوضها لأول مرة، لأنها تعتمد على الحكي وعلى استطلاع آراء الجمهور، وهو أمر لم أجربه من قبل. وأشكر المخرج إسلام إمام على اختياري لهذا الدور، وقد جسدت من خلال العرض شخصية فتاة تعمل كسائقة (أوبر)، وكم المضايقات التي تتعرض لها من الرجال والنساء أيضا.

كمال سلطان

قصور الثقافة تضيء الليالي الرمضانية

بالسيرة الهلالية

رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة الفنان هشام عطوة: نهدف إلى الحفاظ على الكنوز البشرية الممثلة في راوة السيرة ونصوصهم الثرية

يأتي اهتمام الهيئة العامة لقصور الثقافة بالسيرة الهلالية من خلال استدعاء رواتها، وتأكد الاهتمام بعد أن دخلت السيرة كعنصر في التراث الثقافي اللامادي على قوائم اليونسكو.

وأكد الفنان هشام عطوة، رئيس الهيئة، أن الهيئة العامة لقصور الثقافة تلعب دورا مهما في حفظ التراث الشعبي وجمعه من خلال الحفاظ على الكنوز البشرية، من هنا يتعمق دورها عبر استقدام الرواة الشعبيين وتعريف الجمهور العام بهم وبنصوصهم الثرية.

وقد بدأ هذا المسلك بانتظام الشاعر والباحث مسعود شومان تحت عنوان "راوي من بلدنا"، وكانت البداية منذ أكثر من عشرين عاما. يقول "شومان": السيرة الهلالية تعد إلياذة العرب ودرة الروايات التي يعشقها المصريون؛ لأنها تجمع عددا من الفنون الشعرية القولية منها المربع والموال والقصيد، فضلا عن الحكي، وقد لاقت روايتها خلال ليالي رمضان التي أقامتها قصور الثقافة بالحديقة الثقافية، إقبالا كبيرا، وجذبت الجمهور على اختلاف ثقافته، وجاء البرنامج ليمزج بين الشعر والغناء والسيرة والإضاءات حول الإصدارات، لتقديم فنون الأداء في بوتقة فنية مترابطة تجمع الثقافي والشعري والنقدي والشعبي معا.

في التقرير التالي نقدم موجزا لرواية السيرة الهلالية التي جاءت على مدار عشر ليالٍ، بمقهى نجيب محفوظ

بالحديقة الثقافية ضمن برنامج "راوي من بلدنا"، شارك في روايتها ثلاث فرق للسيرة الهلالية، وهي فرقة الفنان محمد عزت السوهاجي، وفرقة الفنان عزت قرشي، وفرقة الفنان عز الدين نصر الدين.

بدأ برنامج "راوي من بلدنا"، ليلته الأولى بفرقة الفنان محمد عزت السوهاجي، حيث تناولت روايته مولد أبي زيد الهلالي وحديث عن "الريادة الصغرى"، تخللها مجموعة من الأغاني التراثية. واختتمت فعاليات الليلة بفقرة التحدي لفرقة الهلالية للفنان عزت نصر الدين وولده الفنان محمد عزت.

وفي الليلة الثانية بدأ الفنان عزت نصر الدين بفقرة للمربع والموال وفقرة الغناء الشعبي، ثم استكملت فرقة الفنان محمد عزت رواية السيرة الهلالية، عن "الريادة الصغرى" ورحلة الفارس أبو زيد الهلالي وأولاد أخته العرب يحيى ومرعي ويونس إلى تونس عبر أرض اليمن ثم أرض العراق، ومجموعة وصايا الأم لأبنائها التي تقيهم من شر الطريق ومن شر الأعداء، وعند وصولهم أرض العراق تدور القصة مع دوابة بنت الأمير عامر الخفاجي، ثم بدأوا استخدام أسمائهم الرمزية أبو زيد "مسعود"، يونس "صادق"، مرعي "ناجب"، يحيي "سداد"؛ أي يسد وراء خاله بالرباب ووراءه بالحربة في القتال، ومقابلتهم لعامر الخفاجي وتعرفه على كل فرد من أفراد الهلالية حيث أكرم ضيافتهم عند معرفته أنهم مجموعة من الشعراء، وجمع قبائل العراق كي يستمعوا إليهم. واختتمت الليلة بفقرة فن التحدي بين الفنان عزت نصر الدين وولده الفنان محمد عزت، وهو

الشعراء الشعبيون يقدمون فقرات التحدي بالمربع والموال

ما يُطلق عليه "القبلاوي"، وهو فن من فنون التحدي يبدأ بذكر بعض الخصال في كل شخص كالندالة والخسة وغيرها، ثم يختتم بالصلح بينهما، وتبدأ بـ"لو فنان تعالى اغلبني لو فنان".

في الليلة الثالثة تفاعل الجمهور مع رواية السيرة، حيث قدم الفنان عزت نصر الدين مجموعة من الأغانى الشعبية والموال، التي تتناول الزمن والطبيب، ثم انتقل إلى مجموعة من المربعات المعروفة في صعيد مصر، ثم واصل الفنان محمد عزت رواية السيرة الهلالية، عن "الريادة الصغرى" ورحلة الفارس أبو زيد الهلالي وأولاد أخته ووصولهم قصر عامر الخفاجي، والترحيب بهم وضيافتهم، وقام الأمير أبو زيد بالغناء إلى أن يفاجأ الأمير عامر الخفاجي برسالة الأعداء أنهم قادمون لسبي أبناء العراق ولوم أبيه له بأنه ترك بلاده يحيط بها الخراب والدمار ويجلس ليغني وينشد، فيبدأ في تجهيز جيوشه لملاقاة الأعداء وينتصر عليهم، ثم يجيشوا جيوشهم لمحاربته مرة أخرى، فيلجأ إلى أبو زيد الهلالي لمساعدته، وهو ما سيتكشف خلال الليالي القادمة. واختتمت الليلة بفقرة فن التحدي، وتحدى الليلة "الفارس ينزل في الميدان".

بدأت الليلة الرابعة بالفقرة الأثيرة لدى الجمهور من خلال الريس عزت نصر الدين الذي قدم باقة من المواويل الشعبية، خاصة المواويل المتعلقة بالكرم وذكر الصفات الإنسانية، وانتقل في فقرات متتابعة بموال عن البخت ثم موال عن الطبيب ثم ذكر الزمن والكلام عن النماذج البشرية المتعددة التي تنقل حكمة الجدود عبر مجموعة من المواويل منها الأبيض ذو القوافي الواضحة

رئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية الشاعر والباحث مسعود شومان: السيرة الهلالية درة الروايات التي يعشقها المصريون

أو المشفر.

ثم انتقلنا لاستكمال رواية الريادة الصغرى مع الراوي محمد عزت، واستعداد أبو زيد الهلالي للدخول في الحرب مع اليهود الذين هاجموا أرض العراق بعد أن أبدى عامر الخفاجي قوته في الانتصار عليهم، ثم بدأت الحرب تشتعل مرة أخرى، وبدأنا نسمع صهيل السيوف من خلال عزف الربابات، ونستمع أيضا إلى الإيقاع المتسارع الذي يستدعي إيقاعات الحروب لتعلو وتعلو، لينتصر عامر الخفاجي في معركته مع اليهود، ثم اختتمت بفقرة التحدي "لو فنان تعالى اكسبني لو فنان" بين الريس عزت نصر الدين والراوي محمد عزت، لينتصر الشعر وينتصر الارتجال الحي مع الجمهور، ثم فقرة فكاهية بفن "القبلاوي" تحكي تاريخ الأهلي والزمالك التي ينتصر فيها كل شاعر لفريقه دون أي نوع من التعصب. وتنتهي الليلة بالصلح بين الشاعرين.

في الليلة الخامسة قدمت فرقة الفنان عزت قرشي السيرة الهلالية والموال وبدأت بفقرة للغناء التراثي والشعبي للفنان محمود مطاوع السوهاجي منها "مداح النبي، ابعتلك جوابات"، ثم حكى الراوى عزت قرشي سيرة أبو زيد الهلالي وعودته من أرض المغارب، وأنه كان معجبا بحياة الصعاليك وبسطاء الناس، فما إن أطلق سراحه وحده دون رفاقه الأربعة الهلاليين الذين أودعوا السجن، يونس ومرعي ويحيى والجارية المغنية مي الحزينة، ليعود إلى أهله وعشائره عرب المشرق، ومركزهم نجد، ليأتي عائدا بالإثبات والفدية لإطلاق سراح بقية الرهائن الهلاليين الأربعة؛ حتى انطلق من فوره بحثا عن مجموعة من الصعاليك ما بين شعراء جوالين وحواة، كان أبو زيد قد أودع لدى أولئك الصعاليك أمانة، وهي

حصانه، قبل التسلل هو ورفاقه بالحيلة إلى داخل أسوار تونس المنيعة بعد ادعائهم مختلف العلل والشعوذة لحراسها.

في الليلة السادسة قدمت فرقة الفنان عز الدين نصر الدين عدة أغانٍ ومواويل تراثية منها «أمانة بزيادة يا زمن، الراجل الأصيل، الصاحب اللي عمله أخ، عليل وعيان»، أعقبها رواية جديدة للراوي عز الدين عن حرب العرب مع الخليفة الزناتي زعيم أرض تونس وأول قتال مع أبو زيد الهلالي زعيم أرض النجود، رجع فيها أبو زيد للعرب منتصرا، ثم بدأت قصته مع البنات في تونس بقتل البواب، واتجهوا إلى السجن، وبدأ نشيد بين مرعي من داخل السجن مع جاز أخت مرعي فتأكدت أن أخواتها على قيد الحياة، فشدد على أبو زيد في طلب ذهابها لزيارة سوق تونس، لأنها تدبر له مكيدة بالسوق فيما أنه رجل عاقل فهم مكيدتها.

استمر تحلق الجمهور حول السيرة الهلالية في الليلة السابعة، وبدأت فرقة الفنان عز الدين نصر الدين بفقرة الموال والغناء الشعبي، ثم استكملت رواية مواجهة أبو زيد الهلالي مع الزناتي خليفة على أرض تونس، وبدأت باستفزاز الخليفة لأبي زيد ببعض الإهانات ووصفه أنه عبد، فرد أبو زيد كلنا عبيد لله، وقال الخليفة إنه تم طرد أمك من القبيلة بسبب الشك في نسبك، فقال أبو زيد: طالما وصلت لأمي سوف تنال حسابك مني، وبدأت بينهما الحرب بالسيوف التي استمرت لعدة ساعات، ووقع الخليفة الزناتي من على الحصان فبكت الصبايا حزنا عليه، فقال أبو زيد لا أحد يأخذ بيده، ومن يفعل سوف ينال عقابا شديدا مني وأجعل أولاده أيتاما، ثم نادى على قمصان صديقه لكي يرفعه من على الأرض، واختتمت الليلة بفقرة فن التحدي بين الفنان عز الدين وأخيه الفنان نصر الدين.

وفي الليلة الثامنة استكمل الراوي عز الدين نصر الدين روايته عن المواجهة بين أبو زيد الهلالي والزناتي خليفة، حين رجع الزناتي مهزوما وأبو زيد منتصرا فقابله حسن ابن عمه وسأله ماذا رأيت في الحرب، فعدد له الهلالي بعض صفات قوة الزناتي، وتخلل السيرة باقة من الأغاني الشعبية والموال واختتمت بفقرة التحدي اليومية.

وفي الليلة التاسعة استكمل الراوي عز الدين نصر الدين روايته عن مدح أبو زيد الهلالي في الزناتي خليفة، وبعض صفات قوته، بجانب باقة من الأغاني الشعبية والموال.

واختتمت ليالي السيرة بفقرة الموال والمربع وفن القبلاوي مع عز الدين نصر الدين الذي غنى من فن الموال السباعي المشفر وتناول فيه بعض الصفات الإنسانية بعد أن صدر مواويله بموال يذكر فيه الرسول -صلى الله عليه وسلم- وصفاته الكريمة، ثم فقرة السيرة وحرب الهلالية مع الزناتي خليفة، والحوار الذي تم بين أبي زيد الهلالي والسلطان حسن، في ذكر خليفة الزناتي الذي أكد على صفاته النبيلة، من هنا قال له السلطان حسن: شخص بهذه الصفات لن يستطيع محاربته إلا أبو زيد الهلالي.

أما ما جرى في حكاية الزناتي خليفة وابنته سعدة التي حين عاد من الحرب مهزوما، قالت له يا أبي لم أعتد على هزيمتك ولم أرك من قبل مهزوما بهذا الشكل، ولماذا تمتدح عدوك أبو زيد الهلالي بهذا المديح، خاصة أنه ذكر عشرة خصال في أبي الهلالي وشجاعته، وبدأ في حكايته مع ابنته سعدة التي كانت تتسم بالجمال، عن أبي زيد الهلالي، وأكد لها أن فكرة أنه أسود هي فقط لإغاظته، لكنه في الأصل له نسب شريف وكريم فهو ابن رزق نايل الهلالي، وأمه خضرة الشريفة بنت الأمير قرضة الحجازي الشريف، وكيف يكون عبدا وبه هذه الصفات الطيبة التي منعته من قتل أبيك، ثم اختتمت الليلة بفقرة التحدي.

رنا رأفت

«المقام»

أول الفنون المسرحية بالتربية والتعليم

انتهى توجيه التربية المسرحية بمديرية التربية والتعليم بالجيزة من إعلان نتائج مسابقة الفنون المسرحية بمرحلة التعليم الأساسي، وقد فاز عرض «المقام» تأليف وإخراج محمد عبدالوارث.

العرض يرصد حالة من الروحانية التي تنتمي إلى الصوفية وترصد بعض المظاهر التي تحدث داخل المقامات والموالد وصراع بين الروح والمادة من خلال بعض الشخصيات الذين يتجمعون حول مقام أحد الأولياء ويتشابكون معا في حالة من الحلم يخرجون منها أن المقام ليس الأساس ولكنه مكان يذكر الجميع أن هناك أشخاصا صالحين كانوا هنا.

العرض من إنتاج إدارة جنوب الجيزة التعليمية وتوجيه التربية المسرحية بها، تحت إدارة الموجه الأول «أ. ليلى جمال» وموجه المرحلة «أ. عزة برعي».

وقد اشترك في المنتخب المسرحي مدارس «النهضة المتميزة، والجيزة الإعدادية بنات، وأحمد شوقي الإعدادية».

يقول محمد عبدالوارث مخرج العرض:

أعمل بالإخراج والتدريب في التربية والتعليم منذ ١٤ عاما، وفي هذا العام قررت أن أتطور بنوعية النصوص التي تتم داخل مسرح التربية والتعليم، ونوعية النص ربما يراها البعض أكبر من عقلية المرحلة الإعدادية، ولكن في الحقيقة، عند عرض النص على الطلاب تحمس الكثيرون منهم، خصوصا وأن بعضهم يقوم بزيارة السيدة زينب والحسين، لديهم معلومات كثيرة عن ذلك، ومنذ بداية عمل البروفات والتدريبات كانت حماسة الطلاب هي الأساس في استكمال العرض. وفي الحقيقة، كانت الحماسة غالبة على أولياء الأمور الذين حضروا بأنفسهم بعض التدريبات والبروفات، والفضل الكبير كان بسبب عمل الطلاب.

وأتوجه بالشكر الكبير لطاقم العمل سواء مهندسة الديكور والمكياج رحمة عمر، ومصممة البوستر هايدي محمد، ومصمم الاستعراضات بيبو صبحي، وشكر خاص لمهندسة الديكور منى قطب.

العرض إهداء إلى روح الراحل أ.د مصطفى سليم الذي كتب مقدمة النص قبل رحيله.

أما عن مصمم الاستعراضات بيبو صبحي، فيقول: كان من الغريب أن أعلم أن نص ك«المقام» يُقدم داخل التربية والتعليم، خصوصا وأنا أعلم طبيعة النص وصعوبته، ولكن الحقيقة كان تحديا جديدا وكبيرا، خصوصا وأنا ابن التربية والتعليم بمديرية التربية والتعليم بالجيزة، وكان الاتفاق مع مخرج العرض هو تدريب الطلاب في البداية على بعض أساسيات الرقص المعاصر، ومن ثم استخدام تلك التدريبات داخل العرض لعمل تشكيلات وتنويعات رقصية معبرة عن العرض، ولقد كانت الاستجابة الكبيرة للطلاب هي الدافع لخروج العرض بهذا الشكل.

العرض المسرحي «المقام» من تأليف وإخراج محمد عبدالوارث، وكانت لجنة التحكيم تضم أ. غادة بسيوني، موجه عام التربية المسرحية بمديرية التربية والتعليم بالجيزة، وأ. مصطفى عبدالحميد، مدير دار عرض المسرح القومي سابقا.

أحمد زيدان

زوسر مرزوق «راهب الفن».. وداعا

رحل عن عالمنا الفنان المسرحي والفنان التشكيلي العالمي زوسر مرزوق، وللأسف تفتقد مكتبتنا المسرحية إلى تلك المراجع والموسوعات الخاصة بتراجم المسرحيين وسيرهم الذاتية، فلا ننتبه إلى ذلك القصور ولا ندرك مدى خطورته إلا مع رحيل أحد المسرحيين الكبار، خاصة عندما نفتقد لمعلومات عن إسهاماته، ولا نجد إلا القليل عبر الإنترنت، وليس كل ما عليه صحيحا للأسف، لذلك كان علينا أن نستعين بالناقد والمؤرخ المسرحي د. عمرو دوارة، الذي أمدنا بالسيرة الذاتية والمسيرة الفنية للراحل زوسر مرزوق، كما التقينا بعدد من المسرحيين ليحدثونا عن فنه وأعماله.

إيناس العيسوي

د. عمرو دوارة: أثبتت السنوات بالفعل مدى صدق ودقة حكمة الأجداد حينما قالوا: «السيرة والذكرى أطول من العمر»، ولعل رحيل المبدع الكبير زوسر مرزوق أكبر دليل على ذلك، فإذا كان قد رحل عن عالمنا بجسده الإثنين الموافق ١٧ أبريل (٢٠٢٣) فإنه سيبقى طويلا بسيرته العطرة في ذاكرة المسرح المصري وعشاقه المبدعين، وكذلك في ذاكرة الكتابات والدراسات النقدية. والحقيقة التي يجب تسجيلها في البداية هي أننا برحيل الفنان القدير زوسر مرزوق لم نفقد فقط علما من أعلام الفنون التشكيلية والديكور المسرحي، ولكننا فقدنا رجل مسرح بمعنى الكلمة، فقدنا مخرجا ومصمما للديكورات والملابس وفنانا تشكيليا وناقدا متخصصا وأيضا منشطا للحركة الثقافية والفنية، خاصة بعدما نجح وبجدارة في وضع بصمته المميزة بجميع تلك المجالات، حتى إنه استطاع أن يتخطى الحدود المحلية ويصل للعالمية ليس فقط بأعماله التشكيلية وتنظيمه لبعض المعارض بالدول الأجنبية وبمقتنياته المهمة ببعض المتاحف العالمية، ولكن أيضا من خلال مشاركة بعض العروض التي قام بإخراجها أو تصميم السينوغرافيا لها ببعض المهرجانات المسرحية الدولية بالوطن العربي.

وأضاف «دوارة»: لقد ظل هذا الفنان المبدع صاحب الإبداع الفريد المتميز لسنوات طويلة -رحمه الله-

أحد كبار مهندسي الديكور في مصر والعالم العربي، كما ظل متميزا برؤيته الخاصة في تصميماته التي اتسمت بالمحافظة على الهوية المصرية بعدما استلهمها من إبداعات الحضارات الفرعونية القديمة والقبطية والإسلامية، فوفق بامتياز خلال رحلته الطويلة في تقديم العديد من التصميمات المبتكرة سواء بمجال النحت أو الديكورات المسرحية.

تابع دوارة: ومما سبق، يمكنني تصنيف مجموعة إسهامات الفنان الكبير زوسر مرزوق من خلال خمسة محاور أساسية أو مجالات إبداعية، وهي كما يلي: الإخراج، الديكور، الفنون التشكيلية، النقد (بمجال الفنون التشكيلية والدراسات المسرحية)، المشاركة بالعمل النقابي واللجان والمهرجانات (ومن بينها تأسيس جمعيات فنية والمشاركة بمجلس نقابة المهن التمثيلية ونقابة التشكيليين وأتيليه القاهرة). ويجب التنويه إلى أنه قام بتصميم الديكورات لعدد كبير من فرق مسارح الدولة ومن بينها فرق: المسرح القومي (باحلم يا مصر، أنتيجونا، المسيرة النبوية، نادي النفوس العارية، المهاجر، ست الملك، السبنسة ٢، سهرة مع الحكومة، ثمن الغربة، سيادة المحافظ على الهوا، بعد طول غياب، ماكبث)، ولفرقة المسرح الحديث (مدد مدد شدي حيلك يا بلد، الحب والحرب، أيام الوسية، حكاية الولد بلية،

النمل والنظام، سالومي)، المسرح الكوميدي (فلوس فلوس)، مسرح الطليعة (صندوق الأقنعة)، المسرح المتجول (كونشرتو درامي، أزمة شرف، رجال الله، غدا في الصيف القادم، المزاد، حلم يوسف، محاكمة السيد ميم، جرنيكا)، مسرح الغد: (ليش يا عليش، الفهلوان)، أنغام الشباب: (باحلم يا مصر٢، العشق والغربة)، الغنائية الاستعراضية: (مجلس العنطزة)، القومي للطفل: (فارس وجميلة)، وزارة الثقافة: (عرابي زعيم الفلاحين)، ومع بعض فرق القطاع الخاص، ومن بينها فرق الريحاني: (الدنيا لما تضحك، الدلوعة)، ثلاثي أضواء المسرح: (حب في التخشيبة)، المسرح الجديد: (بكالوريوس في حكم الشعوب)، النهار: (سوق الحلاوة)، حماد البمبي (المباراة الدولية)، عصام الحوت (العين الحمرا)، وذلك بالإضافة إلى بعض المسرحيات المصورة ومن بينها على سبيل المثال: منطقة ممنوعة. وتعاون من خلال تلك الفرق والمسرحيات مع نخبة من كبار المخرجين وفي مقدمتهم الفنانين: أحمد زكي، سمير العصفوري، السيد راضي، سناء شافع، عبد الغفار عودة، فهمي الخولي، عبد الغني زكي، شاكر عبد اللطيف، جمال منصور، فتحي الحكيم، حسن عبد الحميد، أبو بكر خالد، عادل القشيري.

تابع د. عمرو دواره : يحسب للفنان زوسر مرزوق كمخرج اختياره الدقيق للنصوص المسرحية لنخبة من كبار الكتاب ومن بينهم: نعمان عاشور (الناس اللي تحت)، ميخائيل رومان (النمل والنظام)، لطفي الخولي (القضية، الأرانب)، شوقي عبد الحكيم (ملك عجوز)، رشاد رشدي (إتفرج يا سلام)، رأفت الدويري (الفهلوان)، ليلى عبد الباسط (ثمن الغربة، بعد طول غياب)، أمين بكير (الليلة نحتفل)، ومن المسرح العالمي: جان بول سارتر (الذباب)، يوجين يونسكو (المستأجر الجديد)، وكذلك دقة اختياره لنخبة من الممثلين المتميزين الذين يمثلون أكثر من جيل ومن بينهم: عبد الرحمن أبو زهرة، أشرف عبد الغفور، جمال إسماعيل، عهدي صادق، سمير وحيد، هادي الجيار، ومع الفنانات:

نادية رشاد، مديحة حمدي، وفاء الحكيم، عفاف حمدي، حنان سليمان، رقية أحمد.

وتابع «دوارة»: لقد أسعدني الحظ بالاقتراب من عالم هذا الفنان القدير الذي ارتبطت بصداقاته منذ بداية ثمانينات القرن الماضي، حيث ظل كل منا برغم احترافه للفن محتفظا بروح الهواية، وربما يفسر ذلك إخراجه لعدد من المسرحيات لفرق الهواة بالأقاليم (قصور الثقافة بكل من: الجيزة، بني سويف، الزقازيق، وأيضا بعض فرق المراكز لثقافية الأجنبية (الفرنسي، الكوري)، وذلك بالإضافة إلى تصميماته للديكور والملابس بعدد كبير من فرق الأقاليم الأخرى. وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى كلمته التي ألقاها بمناسبة تكريمه في إطار فعاليات الدورة الثالثة عشر بمهرجان المسرح العربي (الذي تنظمه الجمعية المصرية لهواة المسرح) عام ٢٠١٥، والتي صرح خلالها بأنه مازال يعمل بروح الهواية، وأنه برغم حزنه وأسفه على ذلك الانحدار في مستوى عروض مسرح الدولة إلا أنه مازال سعيدا ومتفائلا بمتابعته لعروض مسارح الهواة، الذين حملوا راية الإبداع المسرحي بالجامعات والأقاليم، وهي كلمة صادقة نابعة من قلبه، كما عرفته عن قرب من خلال جولاتنا المشتركة للتحكيم بمهرجانات المسرح الإقليمي، وأيضا من خلال مواقفه النزيهة الحاسمة في مواجهة فساد بعض المسئولين.

نموذج نادر من الفنانين

وقال الناقد والمؤلف عبد الغني داوود: لي دراسة طويلة عن الفنان التشكيلي ومهندس الديكور المتميز جدا زوسر مرزوق، في تاريخ الديكور المسرحي المصري، تعتمد أعماله على الكتل، ولا يعتمد على الرسم واللوحات، يصنع تناسقا بين حجم الكتل والممثلين، لأنه نحّات مثالي، له عشرات الأعمال العالمية والمصرية في تصميم الديكور المسرحي، وله معارض نحت عديدة، وظل يمارس النحت حتى بعد إصابته بالمرض، لآخر لحظة في حياته، هو نموذج نادر جدا، يعد من النماذج المثالية في تصميم الديكور المسرحي وفن

النحت، وكان زوسر من المتأثرين بفن النحت القديم.

أضاف: كان غيور جدا على أعماله وفنه، وكان معتز جدا بمهنته كنحات وكمصمم ديكور، وقدم بعض العروض المسرحية في المسرح القومي والغد وغيرها من المسارح.

مدهش في توظيف الخامات المهملة

وقال الناقد المسرحي أحمد خميس: كنت أحد أعضاء لجنة تقييم بعض عروضه، في الثقافة الجماهيرية، على مسارح الريحاني والهوسابير، من عشر سنوات، ديكور وإخراج، أتذكر جيدا أثر الديكور علي، لأول مرة في حياتي أشاهد عرضا مسرحيا ديكوره مصنوع من أقفاص العيش، البانوراما كلها مصنوعة من أقفاص العيش، وهنا براعة في كيفية تطويع خامة تكاد تكون مهملة لتكون جزءا أساسيا في صناعة سينوغرافيا العرض المسرحي، لدرجة أنه بعد عشر سنين أو أكثر أتذكر هذا العرض وكفاءة التكوين.

وأضاف: صنع الفنان بكفاءة نادرة قاعة الغد في البالون، كان المسئول عن تصميمها وتنفيذها، وقد صنعها بكفاءة لتناسب العروض الحديثة التي ليس لها خشبة مسرح بالمعنى التقليدي للكلمة، والتي تستوعب أفكار المخرجين، ويسهل إعادة تشكيلها، فهي لا تعتمد على الفكر التقليدي في العرض المسرحي، ومن هنا تأتي كفاءة ذلك الرجل وكيفية تقديمه لعرض مسرحي، فالسينوغرافيا تشكل عنده شخصية مهمة ضمن عناصر العرض المسرحي، كيفية وضع الجمهور بصورة مغايرة، حتى يرى العرض بشكل غير تقليدي. زوسر مرزوق قدم علامات مهمة في حياته ومنها أنه كبير مهندسي الديكور بالمسرح القومي المصري، ومن مدرسي السينوغرافيا في المعهد العالي للفنون المسرحية، وله تمثال الأمومة بهيئة الأمم المتحدة بنيويورك، وهو أيضا من صمم تمثال دنشواي بمحافظة المنوفية، و صمم تمثال نجيب محفوظ في اتحاد الكُتّاب في مصر، وقد صمم ديكور أغلب عروض المخرج

المسرحي عبد الغفار عودة.

مخرج سينوغراف

فيما قال د. أبو الحسن سلّام: هو مخرج سينوجراف، لأن فنان تشكيلي في الأساس وامتهن الإخراج المسرحي، في عدد من المسرحيات التي أخرجها، فضلا عن المشاركات التي شاركها في فترات متعددة، كان دائما مع الفنان عبد الغفار عودة في أعماله كمصمم ديكور، ومعرفتي به تبدأ من الثمانينات، قمت بانتدابه عندما كنت رئيس قسم المسرح بآداب الإسكندرية للديكور والأزياء، واستمر معنا ما يقرب من ثلاث أو أربع سنوات، وكان يُدرب الطُلّاب على كيفية صنع وتخيل المنظر ومكوناته بخامات من البيئة ويصمم وينفذ بيده، أخرج لي مسرحية «ليش يا عليش» وهي مسرحية تجريبية افتتح بها مسرح الغد عام ١٩٩٣، وجزء من كتابتي لها كان في بيته في العمرانية، كما أقمت له معرضا مهما جدا في مكانين في الإسكندرية، منها معرض عبارة عن تجسيد لأزمة المسرح بعدد من التماثيل، وأقيم في قصر ثقافة الأنفوشي وأيضا في كلية الآداب قسم المسرح.

نص مسرحي واحد

وقال الناقد والكاتب سليم كتشنر: كتب نصا مسرحيا واحدا اسمه «الدور على مين» نشرته هيئة قصور الثقافة، وقمت بكتابة دراسة في الكتاب نفسه باسم «انتظار إنسان جديد»، وهو يتميز عن باقي مهندسي الديكور بكونه فنانا تشكيليا ونحاتا، في الأساس، كنّا دائما ما نتناقش حول أعمال النحت التي يقدمها، للأسف لم يكن يقيم معارض كثيرة، معظم أعماله في منزله، أتمنى أن يتم وضعها، على سبيل المثال، في المركز القومي للمسرح، وقد صمم تمثالا مميز للفنان السيد راضي، وكذلك للفنان إسماعيل ياسين.

طابع خاص

وكذلك قال مصمم الديكور والمخرج فادي فوكيه: هو من رواد العمل المسرحي خاصة في المسرح القومي، وهو يجمع ما بين كونه نحاتا ومصمما للمشهد المسرحي، ولا أحب أن أطلق عليه تصميم الديكور، باعتباره تشكيل في فضاء المسرح، ويتم داخله الإبداع المسرحي بجسد الممثل، النحات له القدرة على صناعة تشكيلات في هذا الفراغ المسرحي باعتبار أنها كتل نحتية ثابتة على المسرح، وهنا تأتي أهمية زوسر مرزوق كمصمم ديكور أصل نحاتا، وهو أيضا له تجارب عديدة في عمل تماثيل الميادين، داخل مصر و خارجها ، ومنها في الأمم المتحدة، ولديه بانوراما في مكان عسكري في القاهرة، ديكوراته لها طابع خاص.

وتابع: أنا أسير على درب مدرسة المهندس زوسر مرزوق وأستاذتنا جميعا المهندسة سكينة محمد على، الاثنان لهما منهج خاص بهما، وهو تشكيل الفضاء المسرحي بخامات أخرى غير الإطار الخشبي المربع أو المستطيل أو المحدد الأبعاد، أما علاقتي الشخصية به ، فهو صديق وأخ أكبر وأستاذ جمعتنا الكثير من التجارب المسرحية في المسرح القومي كما جمعتنا هموم وطنية وكان متمسكا بمصريته.

مصمم فريد من نوعه

فيما قال مصمم الديكور حازم شبل: كان نشيطا جدا، ويتميز بأسلوب متميز يهتم بالكتل النحتية والفراغ على المسرح، وعلاقتهما بالتشكيل، وكان حديثا في كل أعماله ومتطور دائما. عمل مع مخرجين متميزين، ولكن أكثر مخرج عمل معه هو عبد الغفار عودة، أغلب أعمال زوسر كانت في مسارح الدولة والثقافة الجماهيرية، وقدم العديد من الأعمال خارج مصر، وقد قمت بعمل دراسة عن أعماله عام ١٩٩١، وله موسوعة عن تاريخ الأزياء مرسومة بيده، وهو من صمم قاعة مسرح الغد، وعلاقتي المباشرة به بدأت من المعرض الأول للتصميمات المسرحية في مايو ٢٠١٢، وقد شارك فيه أكثر من ٤٠ مصمما من مختلف الأجيال، وشرفنا بحضوره، وبعدها كنا نتواصل دائما تليفونيا، لقد فقدنا واحدا من المصممين المحترمين والمتميزين والفريدين من نوعهم.

مونودراما

قالت الفنانة مديحة حمدي: علاقتي به بدأت عندما هاتفني بشأن مونودراما من تأليف ليلى عبد الباسط، وكانت مدتها ساعتين إلا ثلث أقدمها بمفردي على المسرح من إخراجه، وكان متحمسا جدا لوجودي، وبدأنا في تمرينات صوتية وليونة جسدية لطبيعة العرض، والحمد الله العرض حقق نجاحا كبيرا، وحصلت على جائزة الدولة التشجيعية عن هذا العرض، الفنان زوسر مرزوق وضع بصمة كبيرة في سيرتي الذاتية، مصر ولادة وإن شاء الله يكون هناك استمرارية للنجاح والإبداع في شبابنا، فيسيروا على منهجه الفني الفريد من نوعه.

أحلام الفنانين

وقالت الفنانة وفاء الحكيم: تعرفت عليه في بدايات حياتي، بعد تخرجي من أكاديمية الفنون، وكنت أحلم بمسرح مختلف غير تقليدي، وكانت هناك قطعة أرض أصبحت مسرح الغد. الفنان عبد الغفار عودة، الإداري المتميز والفنان المختلف، جعل الفنان زوسر مرزوق يتولى مهمة تصميم مسرح بخشبة مختلفة غير تقليدية، يمكننا استخدامها بأكثر من اتجاه، القاعة كلها عبارة

عن خشبة مسرح، ومن هنا بدأت علاقتي بالفنان زوسر مرزوق، وتعرفت عليه كمهندس ديكور، ثم رشحني لعمل من إخراجه تجربة «ليش يا عليش» بطولة ثلاثة ممثلين كنت واحدة منهم ومعى قامتان فنيتان هما الفنانان عبد الرحمن أبو زهرة وأشرف عبد الغفور، وهي تجربة مختلفة والملابس كانت مجسمات، وجلسنا نحن والجمهور على خشبة المسرح، ولم يحدث ذلك مرة أخرى إلا على يد المخرج ناصر عبد المنعم في عمل من سنتين، علاقتي بالفنان زوسر مرزوق ثرية جدا، علاقة جدلية فيها نقاش واحترام متبادل، كان يحلم أن يقيم مؤسسة خاصة به لفنه، ويحصل على قطعة أرض وينفذها، أتمنى أن يكون موته جرس إنذار لتحقيق أحلام الفنانين قبل وفاتهم، لأن الموت يأخذهم قبل أن يحققوا أحلامهم.

صاحب مبدأ ورسالة

قال الفنان ياسر علي ماهر: كان فنانا متفردا، درس كل أنواع الفن التشكيلي، لم يكن متفرغا لفن المسرح فقط، وعلى المستوى الإنساني كان شديد الرقي والانفتاح، يتحدث في جميع الموضوعات بكل حيادية وموضوعية وجرأة، كان معطاء طوال الوقت، دائما في حالة عطاء، زوسر لم يترك لنا إلا أثرا جميلا وسيرة طيبة في كل التعاملات، أذكر في إحدى العروض المسرحية وكان هو المسئول عن تصميم ديكورها، ميزانية الديكور كانت مبالغ فيها، وتصدى لذلك ورفض تماما أن يشارك في ذلك، على الرغم أنها زيادة في الميزانية وليس العكس، ولكنه كان دائما صاحب مبدأ ورسالة.

كذلك قالت الفنانة نادية رشاد: شاركت معه في العرض المسرحي «بعد طول غياب»، وهي ديو دراما، عن زوج وزوجه، وهي في انتظار عودته من الغربة، وكان يشاركني البطولة الفنان اشرف عبد الغفور، كنا نتناقش كثيرا ونختلف ونتفق، وكان يقبل الاختلاف.

وختاما قالت الكاتبة الصحفية شيماء منصور: من عشر سنوات كان لي الشرف أن أقوم بعمل حوار مع مهندس الديكور العالمي زوسر مرزوق، نُشر في جريدة مسرحنا، واستقبلني بترحاب شديد بداية من مكالمة التليفون لتحديد موعد، واستقبلني في منزله، وجزء منه معرض لأعماله النحتية والتماثيل، والحوار معه كان ممتعا جدا، فتح لي صندوق ذكرياته، حياته وعائلته، وحدثني عن أشياء لم تنشر من قبل في هذا التوقيت، مثل بداياته، وتكنيكه في فن الديكور، وأنه أول من أدخل ذلك مصر، وعمله مع قصور الثقافة، وأنه كان مهتما جدا بالعمل فيها على الرغم من وصوله للعالمية، كان مهتما أن يكون له تلاميذ يتعلمون منهجه وفنه، وأخيه هو مدير التصوير رمسيس مرزوق، والده سماهم بهذه الأسماء حبا في مصر وفي قدماء المصريين والآثار، وكان زوسر يعتز جدا بمصريته، في خلال الحوار أخذنا جولة داخل المتحف المصغر عنده في المنزل، ورأيت عظمة منحوتاته وتماثيله وأعماله الفنية الرائعة، كل منها فكرة مختلفة مصنوعة بحب وتميز شديد، الحوار استغرق أكثر من ٧ ساعات، على مدار يومين، وكان حوارا مشوقا جدا، وعلى الرغم من طوله وأنه مليء بمادة ثرية، لم أشعر للحظة بالإجهاد أثناء تفريغه وصياغته، كنت مستمتعة بكل تفاصيله ومادته الثرية.

الفنان في سطور

الفنان التشكيلي زوسر مرزوق، مواليد عام ١٩٤٣ في مدينة البدرشين بمحافظة الجيزة، والده كان يعمل بمصلحة البريد وكان عاشقا لهويته المصرية ولذلك أطلق على أبنائه الثلاثة أسماء فرعونية، فشقيقه الأكبر مدير التصوير الشهير رمسيس مرزوق، والشقيقة الوسطى نفرتيتي، والأصغر أطلق عليه اسم زوسر صاحب الهرم المدرج.

تخرج فى قسم الخزف بكلية الفنون التطبيقية عام ١٩٦٤، ثم حصل على دبلوم الدراسات العليا قسم الديكور بأكاديمية الفنون عام ١٩٧٢، عُيّن بعد تخرجه بإدارة الخدمات الفنية بوزارة الثقافة، ثم انتقل إلى هيئة الآثار، والهيئة العامة لقصور الثقافة (الثقافة الجماهيرية)، ثم انتقل للعمل بالبيت الفني للمسرح، وانضم لأسرة المسرح القومي عام ١٩٧٢، ولفرقة المسرح المتجول عام ١٩٨٤.

ركز إبداعاته خلال فترات طويلة من حياته في مجال النحت (تخصصه الأساسي) كما عمل مدرسا لمادة فن الديكور بالمعهد العالي للفنون المسرحية، وشارك بالتدريس بكليات رياض الأطفال والتربية النوعية.

أخرج بمسارح الهواة والأقاليم العديد من المسرحيات منها الناس اللي تحت، الذباب (١٩٦٧)، اتفرج يا سلام (١٩٦٨)، القضية، الأرانب (١٩٦٩)، المستأجر الجديد، ملك عجوز (١٩٧٠)، مرثية عبد الناصر، الشبابيك، المناورة الكبرى (١٩٧١) الليلة نحتفل (١٩٨٨)، كما أخرج لفرق مسارح الدولة: ثمن الغربة (١٩٩١)، ليش يا عليش (١٩٩٣)، بعد طول غياب (١٩٩٤)، النمل والنظام (١٩٩٥) الفهلوان (١٩٩٦).

صمم الديكورات والملابس لعدد كبير من المسرحيات ومن بينها عروض فرق الأقاليم: قولوا لعين الشمس، حسن ونعيمة، رجل من هرية رزنة، رسول من قرية تميرا، جواب، ميراث الريح، الحلم يدخل القرية، الدخان، روض الفرج، جحا والواد قلة، الذباب الأزرق، صور مقلوبة، المتنبي يبحث عن وظيفة، أطفال الحجارة، الليلة نحتفل، الوزير العاشق، الرجل اللي أكل وزة، وقدم لفرق مسارح التليفزيون: حادث النصف متر، مركب بلا صياد، محكمة العدل، الأستاذ أرنب (١٩٧٢) مدرسة الأزواج، حصحص الحبوب، صمم الديكورات والملابس لعدد كبير من المسرحيات لمسرح الدولة والفرق الخاصة ومن بينها: مدد مدد شدي حيلك يا بلد، الحب والحرب (١٩٧٣)، الدنيا لما تضحك (١٩٧٤)، الدلوعة، وبحلم يا مصر (١٩٧٥)، أيام الوسية (١٩٧٦)، بكالوريوس في حكم الشعوب، أنتيجونا (١٩٧٨)، الدنيا لما تضحك، سهرة مع الحكومة (١٩٧٩)، المسيرة النبوية، حكاية الواد بلية، سيادة المحافظ عل الهوا، نادي النفوس العارية (١٩٨٠)، المهاجر، نهج البردة (١٩٨١)، فنان الشعب (١٩٨٢)، أزمة شرف (١٩٨٣)، المزاد، أوبرا بترفلاي، أوبرا توسكا (١٩٨٤)، رجال الله، عرابي زعيم الفلاحين (١٩٨٥)، جرنيكا، محاكمة السيد ميم،

حلم يوسف، غدا في الصيف القادم، السبنسة ٢ (١٩٨٦)، سالومي (١٩٨٨)، قصة حب عصرية، فلوس فلوس (١٩٨٩)، سوق الحلاوة، المباراة الدولية، مكبث (١٩٩٠)، دلع الهوانم (١٩٩١)، مجلس العنطزة (١٩٩٢)، حب في التخشيبة، سوق الحلاوة (١٩٩٣)، العين الحمراء (١٩٩٤)، النمل والنظام (١٩٩٥)، العشق والغربة، الفهلوان، فارس وجميلة، البئر العجيب (١٩٩٦)، علشانك يا قمر (٢٠٠٢).

كما أقام ١٨ معرضا في مصر (خلال الفترة ١٩٦٥ إلى ١٩٨٥)، إلى جانب ٧ معارض في أوروبا والولايات المتحدة، أقام معرضه الأول بفرقة مسرح الحكيم عام ١٩٦٥، وشارك في عدد كبير من المعارض الجماعية منذ ذلك التاريخ، كما أقام معرضا خاصا باليونان.

قام بتصميم ونحت مجموعة تماثيل مهمة ومن بينها: تمثال الأمومة بهيئة الأمم المتحدة بنيويورك، ونسر الصحراء العملاق بطريق القاهرة إسكندرية الصحراوي، ودنشواي بمحافظة المنوفية، وقسم الطبيب بمعهد ناصر الطبي، وكذلك تمثال نجيب محفوظ باتحاد الكتاب، ومجموعة تماثيل لكبار المسرحيين من مقتنيات المركز القومي للمسرح.

قام بتصميم قاعة «فرقة مسرح الغد» بطريقة مبتكرة تسمح بتغيير شكل وأبعاد خشبة المسرح طبقا لمتطلبات كل مخرج، كان أول مصري يقوم بتصميم ديكور أوبرا عايدة برؤية للمخرج العالمي البولندي/ كوزمان بوبووف عام ١٩٩١.

حصل على عدد من الجوائز كما حظي بكثير من مظاهر التكريم ومن بينها، جائزة وزارة التعليم العالي عام ١٩٦٣، جائزة الفنانين الشباب عام ١٩٦٨، جائزة بينالي الإسكندرية عام ١٩٧٤، جائزة بينالي فينسيا عام ١٩٧٨، وسام الجمهورية من الطبقة الأولى عام ١٩٨٥، تكريم من المركز القومي للمسرح والفنون الشعبية عام ٢٠١٥، وفي ١٧ أبريل ٢٠٢٣.

التنازل عن الإنسانية

يبدأ بخطوة

جهاد طه

في مزرعة، وبينما يغازل زوجٌ زوجَتَه ويُظهر مدى حُبّه لها، يدخل رجلٌ يَدّعي أنّه طبيب، اسمه آدم، جاء استجابة لإعلان نشره صاحب المزرعة. يتردد الرجل في قبوله، ويدور نقاش طويل بينه وزوجته، التي طلبت بقاء الطبيب؛ فيوافق صاحب المزرعة بشرط التزام السرية، ويبدي الطبيب موافقته.

هنا، يدخل على المسرح مجموعة من البشر في مختلف الأعمار، يرتدون ثيابا تمثّل جلود الكلاب، يسيرون ويتصرفون كما تتصرف الكلاب؛ وهكذا يبدأ العرض المسرحي «المأوى»، من تأليف أحمد سمير، وإخراج محمد عرفة.

يظهر على العرض المسرحي المذهب التعبيري، ويتضح ذلك من ضخامة منازل الكلاب، والكرسي ذي الأجنحة، بجانب النقوشات والرسومات في الخليفة التي تدل على توفير الحياة الملائمة لتلك الكلاب البشرية.

فمن خلال المشاهد، نتعرّف أنّ كلّ بَشَريّ قرّر أن يكون كلبا مقابل المكوث في المأوى. احتَمَتْ الكلاب البشرية بالمأوى بسبب تعرضهم للظلم والفقر والجوع والمرض، وكثير من الأسباب الأخرى؛ مثل روح المغامرة، وحبا في التجارب الجديدة. وصولا إلى نهاية العرض، عندما يترك لهم صاحب المأوى حرية الاختيار بين البقاء فيه، ويعيشون كالكلاب، أو الذهاب خارجه ويعودون بشرا كما كانوا من قبل؛ لكنهم يكتشفون أنهم قد أصبحوا حيوانات بالفعل!

التنازل عن الإنسانية

تطرح مسرحية «المأوى»، التي أقيمت على مسرح قصر ثقافة بني سويف، قضية التنازل عن الإنسانية؛ إذ تناول الكاتب أحمد سمير «ظاهرة الكلاب البشرية» التي انتشرت في أوروبا خلال الفترة الماضية. تُبنى الظاهرة على الأفراد الذين يقررون التنازل عن إنسانيتهم مقابل بعض المال، ليصبحوا كلابا بشرية.

والملاحظ في هذه الظاهرة هو صعوبة العودة إلى الإنسانية مرة أخرى، ظهر ذلك في مشهد «الماستر بيس»، وهو عودة الكلب البشري «جاك»، الذي مكث عاما كاملا في المأوى، ثم خرج يوما واحدا واكتشف أنّ الطبيعة الحيوانية أصبحت طاغية على الطبيعة البشرية؛ لذلك قرر العودة إلى «المأوى» مرة أخرى.

تفكيك الوحدة الزمنية

في عرض «المأوى»، أبرز المخرج هذه التقنية، عبر الاسترجاع في الجزء الأمامي للمسرح، على عكس التنسيق الكلاسيكي؛ ليُشعر الجماهير بأنّ هذه المشاهد قريبة منهم. فنجد مشهد استرجاع الطبيب إلى طفولته: يرقص طفلان استعراضيا على الجزء الأمامي من المسرح.

وفي مشهد ثانٍ: استذكار فتاة لماضٍ أليم، قررت بسببه الذهاب إلى المأوى؛ فيكون المشهد استعراضا يصف هذا الماضي بكل تفاصيله. ومشهد آخر لكلب بشري، يكشف لنا أنّ المرض دفعه ليلتحق بالمأوى؛ وهكذا نلاحظ جميع المشاهد الاسترجاعية في مقدمة المسرح لتكون أقرب إلى قلب الجمهور.

عانت بعض المشاهد من الترهل الدرامي، بسبب كثرة استخدام تقنية الاسترجاع؛ إذ يعود كل كلب بشري لقصّ حكايته. ففي المشهد الأول، نجد الزوجة تحاول إقناع زوجها بالموافقة على بقاء الطبيب، ومشهد آخر نلاحظ الفتاة التي جاءت المأوى لأجل روح المغامرة، نعرف من الأحداث أنّها الفتاة نفسها التي كانت تعطف عليه حينما كان طفلا؛ فيظهر في المشهد بعض الإطناب الحواري، ما قد يُشعر الجمهور بالملل والرتابة.

لماذا «المأوى»؟

نرى المأوى يجمع البشر (الكلاب) التي عانت من الظلم والفقر والجوع والمرض، ومنهم أيضا الظالم. فالأول «ماكس»، الذي يؤدي دوره «محمد فاروق»، يوضّح لنا سبب دخوله إلى المأوى؛ فقد ظل يعمل طوال عمره حتى انتصب ظهره وأصبح غير قادر على العمل، فذهب للمأوى للتنازل عن بشريته ويصبح كلبا بشريا.

وهناك كلب بشري آخر يمثّل الشخصية الظالمة؛ فتسبب في تشريد الطبيب حينما كان طفلا، وقتل طفلا آخر حينما اكتشف أنه ليس ابنه، ثم ذهب إلى المأوى ليختبئ، وليجد له أيضا مأوى. وكثير من الكلاب البشرية التي وجدت لنفسها سببا للتنازل عن إنسانيتها.

«لمّا الحياة مَرّتْ على جروحنا..

كسرتْ قلوبنا وشوّهتْ روحنا»

تتحدث المسرحية عن المعاناة البشرية، ووصف الموت بأنه دار الأمان، وفقا للشاعر والكاتب المسرحي أسامة بدر، الذي عبر إلى وصف المسرحية بأكملها من خلال كلمات أغنية يُعبّر كل شطر فيها عن لحظة داخل السياق الدرامي، وبرع المخرج محمد عرفة في استخراج ذلك وتجسيده وظهوره، ؛ فوصف الإنسان عندما يتنازل عن هويته الإنسانية الخاصة به ويصبح حديثه أشبه بالنباح والعويل.

وكما حدث مع الكلاب البشرية التي أرادت تحقيق السعادة والأمان مقابل التنازل عن الإنسانية التي امتازوا بها، ولم يحققوا شيئا؛ بل أصبحوا مسوخا مشوّهة، وحتى حينما أتيحت لهم فرصة الاختيار والعودة إلى إنسانية مرة أخرى وجدوا صعوبة بالغة؛ لذلك اختاروا المكوث في المأوى والتصرف كالكلاب!

بدايات المسرح المصرى

بين التعريب والتمصير والتطوير

سماح ممدوح حسن

على الرغم من زخم الحضارة المصرية بشتى أنواع الفنون، من الغناء والرقص، والتمثيل الذي كان يُقدم للملوك، بطريقة تشبه كثيرا العرض المسرحي، فإن المسرح بهذا الشكل الحديث الذي نراه اليوم، لم يكن إلا أحد العناصر الحضارية التي وصلتنا ضمن عناصر عدة (كاختراع المطبعة) مع مجيء الحملة الفرنسية ونابليون بونابرت.

قبل الحملة الفرنيسة لم يعرف المصريون المسرح، بل جاء المسرح كأحد وسائل الترفيه عن جنود الحملة. وقد ذكر»فليب سادجروف» في كتابه «المسرح المصري في القرن التاسع عشر» ومن ترجمة د. أحمد العيوطي، جاء فيه «أول ظهور للمسرح الأوربي في مصر، والذي أدخلته قوة الحملة الفرنسية العسكرية بقيادة نابليون بونابرت للترفيه عن الجالية الفرنسية. حيث كانت جالية التجار الأوربيين في مصر في القرن الثامن عشر وما قبله، قبل وصول الفرنسيين، أصغر من أن تدعم مسرحا، حتى مسرحا للهواة».

قبل الفرنسيين عرف المصريون فنونا تشبه المسرح، كعروض خيال الظل، ومسرح العرائس، والبنتومايم، وغيرها من الفنون الشعبية، التي كانت تدور في إطار كوميدي للسخرية، على الأغلب، من الحكام.

بعد جلاء الحملة الفرنسية، لم تخفت أضواء فن المسرح، ولا تأثيره. وظلت العروض المسرحية تقدم في المسارح المصرية، وخاصة في القاهرة والإسكندرية، كانت تقدم باللغة الفرنسية والإيطالية، من الروايات الفرنسية أيضا. وجاء محمد علي باشا، والي مصر، الذي كان أول والي على مصر، يهتم بالتعليم والتثقيف حتى تكونت طبقة من المصريين تشاهد العروض المسرحية وتذهب إلى المسارح. وبعد تولي الخديوي إسماعيل اهتم كثيرا، بل وكان سعيه الأول إلى أَوْرَبة مصر، ومنها انطلق في تطوير وإنشاء المسارح التي يشرف عليها وينفق على تطويرها من خزانة الدولة. واهتم بشكل خاص بفن الأوبرا التي افتتح بها قناة السويس.

فترة الترجمة والتعريب

جاءت فترة تالية أصبحت فيها العروض باللغة العربية، لكن لم تكن نصوصا أصلية مكتوبة باللغة العربية، بل ترجمات، وكان أول من ترجم مسرحية «رفاعة الطهطاوي» الذي ترجم أوبرت «هلين الجميلة»، وكانت تلك خطوة أولى في مشروعه لتعريف القارئ العربي بالحضارة الأوروبية.

رغم أن المسرح المصري كان فنا واردا من حضارة أخرى، فإن المسرح المصري كان سابقا على المسارح العربية، بالتحديد،

سابقا على المسرح السوري بعشرين عاما تقريبا. وكانت الحركة المسرحية المصرية على يد «مارون النقاش، ويعقوب صنوع»، وقد ساعدت الصحافة المصرية والصحف التي كانت مملوكة للشوام، على تدعيم وترويج الحركة المسرحية في مصر.

ظل المسرح المصري لفترة طويلة لا يقدم سوى العروض بالروايات المترجمة، ومعظم من قاموا بنهضة هذا الفن استقوا معارفهم من العروض الأوروبية التي كانت تُقدم على مسارح الأزبكية التي كانت بمثابة الحي الثقافي في القاهرة، الذي يُعرض فيه كافة أنواع الفنون. إلى أن جاء «صنوع»؛ واحد من رواد هذا الفن، حاول أن يبدأ الطريق إلى تعريب المترجمات من اللغات الأجنبية ليس هذا فحسب، بل وتقديمها باللهجة العامية والألحان الشعبية. لكن ظلت الأعمال أوروبية بالأساس حتى حلول القرن العشرين حيث تغيرت فيه الأوضاع.

المسرح المصري بكتابات عربية

رغم أن الظهور الأول لفن المسرح في مصر كان لأغراض الترفيه، ربما لا يزال هذا واحدا من أغراضه حتى الآن، فإنه، وبعد ازدياد اهتمام الصحافة والمثقفين والزعماء الشعبيين بهذا الفن، تحول إلى وسيلة، بل وأكبر الوسائل للتوعية، والارتقاء بالمجتمعات.

بانتهاء القرن التاسع عشر، انتهت تلك الحقبة التي كان فيها المسرح أوروبي، سواء كانت العروض مقدمة بلغتها الأصلية أو مترجمة. وجاء القرن العشرون حيث تكونت مجموعات من هؤلاء المثقفين والفنانين والأدباء من الذين أسسوا لمرحلة جديدة من المسرح العربي عامة، والمسرح المصري خاصة، مسرح نابع من بيئة مصرية خالصة. وبدأت تلك المرحلة

بإنشاء وازدهار المسرح الغنائي.

كان من أهم أسباب ازدهار المسرح الغنائي، تلك القصائد الغنائية التي أُدخلت إلى العروض المسرحية، قبل وبعد وأثناء المشاهد في العمل المسرحي، وكلها كانت تُعبّر عن أحوال المجتمع، وتُعبّر عن الفقراء والكادحين في تلك الحقبة، لذا فقد أقبل عليها الجمهور. وكان المؤسس لهذا النوع من المسرح هو «الشيخ سلامة حجازي».

في تلك الأثناء سطع نجم مسرح «جورج أبيض» الذي كان له اليد الطولى في تطوير المسرح المصري، وذلك بعد أن بدأ يبني المسرح على قواعد علمية واضحة من تلك المعارف التي اكتسبها أثناء دراسته للتمثيل في باريس. بالتأكيد مثّل في عروضه الأوضاع المعيشية في المجتمع المصري حينها.

لكن إذا كنا سنستغنى تماما عن المسرح الأوروبي بكتّابه ورواياته، ليحل محله المسرح المصري، إذًا لا بُدّ من كتّاب وروائيين وممثلين مصرين أيضا، وكان من أهم من عاونوا «جورج أبيض» على مشروعه المسرحي كان «حافظ إبراهيم». ثم تأتي الثورة المسرحية التالية، بعد إنشاء مسرح «نجيب الريحاني» و»عزيز عيد» اللذين شكلا معا فرقة تعبر عن الروح المصرية الصميمة. فنجيب الريحاني ولد في باب الشعرية وأمه مصرية من الصعيد، ولم يكن هناك من هو أقدر منه على التعبير عن الروح المصرية والتحدث بلسان الفقراء والكادحين.

المكسب الأكبر للمسرح المصري

أتت فترة الثلاثينيات من القرن العشرين ليظهر فيها الفنان «زكي طليمات» الذي اتخذ الخطوة الأهم والأرقى في تاريخ المسرح المصري الحديث عندما أنشأ (المعهد العالي للفنون المسرحية) حيث العمل على أسس أكاديمية، مما أدى إلى تخريج مجموعة من أهم قادة الحركة المسرحية، ممن أرسوا قواعد المسرح في مصر.

هل هو الستار الأخير فعلا

هشام عبد الرءوف

هل هو الستار الأخير بالفعل؟ أم أن عشاق المسرح يمكن أن يجدوا قريبا الستار يُرفع مرة أخرى؟ هذا هو السؤال الذى يتردد منذ أيام بعد إسدال الستار على العرض الأخير -أو الذي يُفترض أن يكون الأخير- في مسرح ماجيستيك في برودواي على مسرحية "شبح الأوبرا".

كان ذلك وسط تصفيق حار وأضواء مبهرة نظرا لأنه الأطول في تاريخ برودواي، حيث يقدم على نفس المسرح منذ ٣٥ عاما، وبالتحديد منذ يوم ٢٦ يناير ١٩٨٨. وكان هذا العرض هو رقم ١٣٩٨١ للمسرحية على المسرح نفسه منذ ذلك التاريخ.

وفي نهاية العرض، تقدم المشاركون في العرض من ممثلين ومغنين وراقصين وغيرهم لتحية الجماهير. وانضم إليهم عدد كبير ممن شاركوا في بطولة المسرحية على مدى سنواتها، بما في ذلك النجمة سارة برايتمان التي قامت بدور البطولة في العرض الأول وأعضاء الطاقم في ملابس عادية.

وشارك معهم في تحية الجماهير بعد العرض، ملحن المسرحية ومؤلف أغانيها أندرو لويد ويبر (٧٥ سنة) وهو بريطاني الأصل. وكان ويبر يرتدي رابطة عنق سوداء تعبيرا عن حزنه على ابنه نيكولاس، الذي توفي قبلها بنحو الشهر بعد معركة طويلة مع سرطان المعدة والالتهاب الرئوي. عن عمر يناهز ٤٣ عاما.

ألقى ويبر كلمة مؤثرة في رثاء ابنه الراحل ربطها بالعرض المسرحي، فقال إنه استوحى أغاني المسرحية وألحانها من نجله الراحل عندما كان طفلا يلهو في نحو السادسة. وذكر بشكل خاص أغاني "الحفلة التنكرية" و"ملاك الموسيقى" و"سوف أوجه إليك سؤالا". ولم تكن المهمة سهلة على الإطلاق، حيث كان عليه أن يكتب الأغاني بلهجة الكوكاي، وهي اللهجة الرئيسية للإنجليزية البريطانية التي يفهمها الأمريكيون، وهو لا يتحدثها أصلا في حياته العادية. وختم كلمته قائلا: "نيك، نحن نحبك، ولن ننساك، نِم مستريحا في العالم الآخر".

ومعروف أن ويبر كتب الموسيقى والأغاني لعدد من المسرحيات الغنائية الناجحة التي استمر عرض بعضها لأكثر من عشر سنوات مثل: "القطط" و"إيفيتا" و"مدرسة الروك" و"سندريللا القبيحة".

العرض الأخير.. تأخر ثلاثة أشهر بسبب الإقبال

وعود ومبررات

وحان دور منتج المسرحية كاميرون ماكينتوش (٧٧ سنة - بريطاني أيضا)، ليمنح جمهور المسرح بعض الأمل في أن تعود المسرحية مرة أخرى، وربما في وقت أقرب مما يعتقدون.

قال ماكنتوش: "السؤال الوحيد الذي يُطرح عليّ مرارا وتكرارا: هل ستعود المسرحية مرة أخرى؟ بعد أن كنت منتجا لأكثر من ٥٥ عاما، رأيت عودة جميع المسرحيات الموسيقية الرائعة، و(فانتوم) هي واحدة من أعظمها. لذا فهي مسألة وقت فقط".

واستمر قائلا: "لقد تجاوزت المسرحية الموسيقية -التي أقيمت في برودواي منذ افتتاحها في ٢٦ يناير ١٩٨٨- فترات الركود والحرب والإرهاب والتحولات الثقافية.

لكن قد يكون وباء كورونا الذي طال أمده هو القشة الأخيرة. فهي مسرحية موسيقية مكلفة للاستمرار ، مع الحاجة إلى مجموعات وأزياء متقنة، بالإضافة إلى فريق كبير وأوركسترا. وعادة ما تزيد نفقات العروض المسرحية في مثل هذه الظروف سواء كانت غنائية أو عادية".

ويشير إلى أن معظم جمهور المسرحية من السائحين سواء كانوا قادمين من الولايات المتحدة أو من خارجها. وطالما فرضت قيود على السياحة لا بُدّ أن تؤثر على المسرحية. ورغم تحويلها إلى فيلم خلال تلك الفترة حقق نجاحا كبيرا أيضا لكن يظل للمسرح سحره ويظل له عشاقه.

قصة فرنسية

المسرحية مأخوذة عن رواية بنفس الاسم للأديب والصحفي الفرنسي "جاستون ليروا" (١٨٦٨-١٩٢٧) وكان مشهورا بالقصص الخيالية والبوليسية.

يحكي فيلم "فانتوم" قصة موسيقار خيالي يذهب إلى دار الأوبرا في باريس، ويقع في حب المطربة كريستين وهي شابة جميلة وبريئة. ويقدم للفتاة أغاني وألحانا، ويطلب منها أن تؤديها وتدعي أنها من إبداعها ولا تذكر عنه شيئا.

وحرص منتج المسرحية على أن يدعو للعرض كلا من جسد الشخصيتين الرئيسيتين (كرستين والشبح)، خاصة أول من جسدهما في أول عرض، وهما مايكل كروفورد (الشبح - ٨١ سنة حاليا) وسارة برايتمان (كريستين – ٦٣ سنة حاليا)، ولحسن الحظ كان الاثنان على قيد الحياة.

وحرص كذلك على دعوة العازفين ومصممي الرقصات وغيرهم.

وتم -قبل العرض- بث فيلم فيديو عن العروض السابقة للمسرحية، كشف عن مفارقات عديدة، منها أن شخصية كريستين جسدتها لبعض الوقت ممثلة زنجية هي إميلي كواتشو.

عروض ونقاد

ونظرا لأن معظم مبدعي المسرحية من الإنجليز، فقد بدا عرضها في بريطانيا أولا في لندن في عام ١٩٨٦ بطاقم آخر، ومنذ ذلك الحين شاهد العرض أكثر من ١٤٥ مليون شخص في ١٨٣ مدينة، وتم تقديمه بـ١٧ لغة في أكثر من ٧٠ ألف عرض. وفي برودواي وحدها، حققت المسرحية أكثر من ١,٣ مليار دولار.

ولا يعني توقف العرض الأمريكي توقف عروض المسرحية، فهناك عروض لها حاليا في اليابان واليونان وأستراليا والسويد وإيطاليا وكوريا الجنوبية وجمهورية التشيك، وهناك عرض آخر على وشك الافتتاح في بوخارست، والآخر سيفتتح في فيينا في عام ٢٠٢٤.

وخلال سنوات العرض كانت المسرحية تلقى انطباعات إيجابية في الغالب -وليس دائما- من جانب النقاد.

وصفتها صحيفة نيويورك بوست بأنها "قطعة من المسرح الموسيقي المصنوع بدقة"، ووصفتها صحيفة ديلي نيوز بأنها "ترفيه مذهل"، بينما قالت صحيفة نيويورك تايمز إنها "لا تريد أكثر من إغراق الجمهور بالخيال والمتعة".

وكان من المقرر أن يكون آخر العروض في يناير الماضي، لكن بمجرد الإعلان عن موعده انهالت طلبات الحجز الجماعية والفردية من داخل الولايات المتحدة وخارجها، التى رحب بها المنتج وقرر تأجيل الإغلاق بعد أن وجد أن العرض يربح ٣ ملايين دولار أسبوعيا بعد حساب المصاريف.

وهكذا يحتفظ عرض "شبح الأوبرا" بالمركز الأول في تاريخ برودواي، ويترك المركز الثاني ليتصارع عليه عرض "شيكاغو" الذي يُعرض على برودواي منذ ١٩٩٦، وعرض "الأسد الملك" الذي يُعرض على برودواي منذ ١٩٩٧.

في ذكرى رحيله السادسة والثلاثين

الرؤية الاجتماعية في مسرح نعمان عاشور

عيد عبد الحليم

نعمان عاشور أحد الكبار في تاريخ المسرح العربي الحديث، صاحب النقلة النوعية في طريقة تقديم وخلق شكل مسرحي يتناسب مع الوضع الاجتماعي للجمهور، ويتماس مع قضاياه وتحولاته، بلغة مسرحية يتضافر فيها البعد الإنساني مع إحكام الصياغة.

كان نعمان منذ طفولته مغرما بالاطلاع والقراءة، ولعل الحظ أتاح له ذلك حيث إن جده كان يمتلك مكتبة ضخمة تضم العديد من المؤلفات في مختلف العلوم والميادين من كتب التاريخ والأدب والدين وغيرها، أكمل نعمان دراسته حتى وصل إلى الجامعة فتخصص في اللغة الإنجليزية من ضمن تخصصات كلية الآداب، وحصل على الليسانس فيها عام ١٩٤٢ وكانت هذه الجامعة جامعة فؤاد بالقاهرة.

اتصل نعمان بالحركة الأدبية التي برزت في مصر في أعقاب الحرب العالمية الثانية، والتي اهتمت بمشكلات المجتمع وهمومه، وبرز اسمه بين كتيبة من الأدباء والمثقفين الشباب من طليعة النهضة الأدبية والفنية في الخمسينات والستينات.

عاش للمسرح، فاختار لسيرته الذاتية عنوانا دالا هو «المسرح حياتي» ظل شغوفا به منذ طفولته المرفهة -وهو ابن الطبقة البرجوازية-الذي آمن في شبابه بالفكر الاشتراكي وتأثر بأفكار الناقد د. محمد مندور.

قال ذات يوم: الحب الفطري للطوائف العادية وجموع الناس من أبناء الشعب.. وهذا الركون الدائم إليهم بوصفهم أجدر الناس بالعشرة.. كان أرسخ ما نضج في كياني منذ الصغر.. ولهذا فما أن داخلتني فكرة الاشتراكية ومبادئها حتى انسابت في كل كياني».

أجراس البداية

كانت مسرحية «الناس اللي تحت» لحظة فارقة دقت فيها أجراس البداية لمسرح مصري خالص، بعد أن عاش المسرح لسنوات طويلة يقتات من التجارب الغربية والاقتباسات التاريخية التي جاءت بلا أقنعة أو ظلال تلقي على الواقع في لحظته الآنية، فكانت «الناس اللي تحت» أول مسرحية تتغلغل في تربة القضية الاجتماعية لتناقش – بجرأة – مشاكل الطبقة الوسطى والطبقة الفقيرة بلغة تحمل قدرا كبيرا من السخرية والكوميديا اللاذعة.

وربما جاءت المسرحية لتعكس التحولات العاصفة بعد ثورة ١٩٥٢م، وقد قدمت المسرحية لأول مرة فرقة المسرح الحر - التي كان نعمان عاشور مؤلفها الأول- عام ١٩٥٦م، من إخراج المخرج الراحل كمال ياسين.

كتب نعمان عاشور خمسة عشر نصا مسرحيا بداية من «المغناطيس» عام ١٩٥١م، وتدور حول "عطوة أفندي" الموظف في محل «المعلم رضا» المتهرب من الضرائب والذي يتحايل للاستيلاء على ميراث شقيقه محمود، وعلى جانب آخر يتصارع محمود وأخوه وآخرون على الزواج من "قمر"، ويعود شقيقها

"الدكتور غريب" من الخارج، ويفتح عيادة للعلاج النفسي ويعمل معه عطوة، وتتابع الأحداث.

تنوع مسرحي

ثم جاءت بعد ذلك مسرحياته «الناس اللي تحت» ١٩٥٦م، و«الناس اللي فوق» ١٩٥٧م، و«عيلة الدوغري» ١٩٦٣م، و«برج المدابغ» ١٩٧٤م، و«إثر حادث أليم» ١٩٨٥.

بالإضافة إلى عدة مسرحيات تنتمي إلى مسرحيات الفصل الواحد لعل أشهرها «عفاريت الجبانة» التي كتبها إبان العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦م.

وهذا التنوع جاء من انفتاح عاشور على تيارات المسرح العالمي المختلفة، وإن كان تأثره يبدو واضحا بمسرحيات الكاتب النرويجي الشهير هنريك إبسن بطابعها الواقعي المنحاز للقضايا الاجتماعية، لا سيّما مسرحيته الرائعة «بيت الدُمية»، واستفاد نعمان عاشور -بالتأكيد- من سرديتها الحوارية التي تكشف عن الصراع الإنساني، وتغلغلها في أعماق الشخصيات، وإبراز الجانب الإيجابي برفض الزوجة أشكال القهر والتسلط من المحيطين بها، وظهر ذلك في أعمال عاشور التي تناولت الفئات المهمشة في المجتمع المصري.

وأهم ما يميز مسرح نعمان عاشور أنه يضع يده مباشرة على واقع ندركه أو نحسه، ولكننا لا نملك تفسيره، أو هو يترجم الإدراك والإحساس إلى حركةٍ موضوعية بين طبقات المجتمع.

قراءة التاريخ

وفي مسرحيات «نعمان عاشور» ندرك كيف أنه كانت لديه قدرة على قراءة التاريخ القديم جيدا، بالإضافة إلى قراءته الواعية للحظة المعاشة، مما أعطاه زخما في الرؤية جعل مسرحه يخرج من حالة الدراما التاريخية إلى «التأريخ بالدراما»، بمعنى أنه اتخذ من التاريخ قناعا لعرض القضايا اللحظية، وهنا تكمن الفضاءات المتعددة لثقافته الموسوعية.

وربما هذا ما جعل الناقد الراحل فاروق عبد القادر يقول: «لقد استطاع نعمان- للمرة الأولى، بهذه الثنائية- أن يجمع الناس حول خشبة المسرح، تدب فوقها شخصيات من لحم ودم، تصطرع حول هموم وقضايا حية وساخنة».

ومن الملاحظ أن نعمان عاشور كان مغرما بالجبرتي كمؤرخ وكحالة إنسانية متفردة، فقد كان أول كتاب قرأه في مكتبة جده وهو لم يزل طفلا صغيرا هو كتاب «تاريخ الجبرتي» وقد حاول أكثر من مرة الكتابة عنه -بشكل درامي- ومنها محاولته في أول الستينيات لتقديم مسلسل إذاعي عنه مدته نصف ساعة، وعن هذا يقول:

«وذات يوم لاقيت المرحوم عبد الوهاب يوسف وكان أيامها

يشرف على برامج التمثيليات بالإذاعة فلما أخبرته عن أني أقرأ كتاب الجبرتي لأني حصلت عليه من أحد أقاربي على كتبه الأربعة في مجلدين من طبعة بولاق العتيقة، وهي تلك التي توجد في مكتبة جدي وقرأتها وأنا مازلت طفلا، وأدرجت التمثيلية ضمن البرامج الخاصة وأذيعت وكانت ناجحة».

ومع ذلك كانت تطلعات «عاشور» نحو تقديم «الجبرتي» كشخصية درامية متعددة الأبعاد أكبر من تقديمها في حلقة إذاعية لذلك ظل يراوده الحلم في تقديمه على خشبة المسرح- حتى آخر لحظة في حياته.

وبالفعل استطاع أن ينجز قبل وفاته بأيام نصه المسرحي «حملة تفوت ولا شعب يموت» وهي المسرحية الوحيدة التي لم ترى النور حتى الآن من من أعمال «نعمان عاشور» وكنت قد نشرتها في مجلة أدب ونقد عام ٢٠٠٧م، بعد أن أحضرتها لي مخطوطة ابنته الأستاذه «هالة نعمان عاشور».

والمسرحية بها قدر كبير من الصدق ورهافة الرؤية، فالمسؤرحية ليست كما يبدو من عنوانها تأريخا للحملة الفرنسية على مصر ١٧٩٨م- ١٨٠١م، قدر ما هي نفاذ إلى أعماق الحالة الاجتماعية والعلاقات من أبناء وطبقات الشعب المصري في تلك الفترة الفاصلة من تاريخ مصر الحديث.

ومن خلال هذه الأعمال المسرحية، ظهرت قدرته على قراءة التاريخ القديم جيدا إضافة إلى قراءته الواعية لواقع المعيشة مما جعل مسرحه يتحول من الدراما التاريخية إلى التاريخ بالدراما بما يعني أنه جعل من التاريخ ستارا لعرض قضايا معاصره.

وإذا كان نعمان عاشور قد رحل عن عالمنا في ٥ أبريل ١٩٨٧م، إلا أن تأثيره على الأجيال التالية لم يزل واضحا، ومؤكدا لدوره الريادي في تجديد المسرح العربي.

من دفتر أحوال المسرح المصرى

عرض «لا مؤاخذة يا مستر ريختر»

عبد الغنى داود

في موسم عام ١٩٩٦ - ١٩٩٧- أي منذ (٢٧) سبعة وعشرين عاما، قدم المسرح الكوميدي عرض «لا مؤاخذة يا مستر ريختر» في مسرح محمد فريد، وكانت قد تواصلت تدريبات هذا العرض لعدة شهور، وفوجئ فريق المسرحية بأن رئيس هيئة المسرح يعترض على عرضها معلنا أن مؤلفها (الراحل نبيل بدران) ١٩٤١ - نوفمبر ٢٠٠٤ يداوم على انتقاد وزارة الثقافة ونشاطها، وأن وزير الثقافة ساخط على هذا المؤلف بسبب هجومه على الوزارة]وأنه ليس من المنطقي أن تنفق الوزارة أموالها على إنتاج نص مسرحي يقدمه مثل هذا المؤلف[. لكن التدريبات استمرت مع محاولات التوفيق، ولما لم يقنع هذا السبب إيقاف العرض فوجئ فريق المسرحية بإعلان أن نص هذه المسرحية تم سرقته من مسرحية أخرى.

وأن هذه المسرحية وعنوانها "خيمة على النيل" تأليف (جلال محمد)! وهو المؤلف الذي لم يسبق له كتابة مسرح من قبل -بل ولم يكتب نصا مسرحيا بعد هذا الادعاء، وأن هذا النص يتناول موضوع (الزلزال) الذي ضرب البلاد عام ١٩٩٢، واعتبروا أن هذا الموضوع هو نفس موضوع عرض "ريختر"، فتشكلت لجنة من المتخصصين لدراسة (النصين) من المتخصصين في المسرح، وهم: الراحلون]د. عبدالمعطي شعراوي، د. حسن عطية، الشريف خاطر، د. محسن مصلحي، د. مدحت أبو بكر، مختار العزبي والدكتور جلال حافظ، وقررت اللجنة بإجماع الآراء عدم وجود أي تشابه بين النصين، لأن فكرة الزلزال شائعة عند الجميع، وأن نص "لا مؤاخذة يا مستر ريختر" بريء من هذه التهمة، ورغم هذا القرار ظل العرض معوقا، ولم تُتح له المدة الكافية لتقديمه رغم توفر اختيار فريق أداء تمثيلي متميز على رأسه النجم الراحل (عمر الحريري) ١٩٢٦/٢/٢ - ٢٠١١/١٠/١٧، والنجم الراحل (جمال إسماعيل) ١٩٣٣ - ٢٠١٣/١٢/١٩، اللذان سعيا للدفاع عن العرض، ومعهم عدد آخر من الممثلين الجادين.

وفي مواجهة تلك الضجة التي أُثيرت حول سرقة هذا النص - إذ تأكد للجنة من خلال قراءة النص الذي ادعاه المؤلف -]الذي لم يكمل مشوار الكتابة المسرحية[- عدم وجود أي تشابه بينهما بإجماع آراء اللجنة كما جاء في نص التقرير الذي كتبه د. حسن عطية في مجلة "المسرح" عدد مارس ١٩٩٧ ص (٢٠٨).

وقد أثارت هذه المسرحية عدة تساؤلات حول: هل من حق أي مؤلف أو إنسان ما أو عابر سبيل أن يلغي عرضا مسرحيا لمجرد الزعم أن هناك تشابها بين المسرحية المعروضة ومسرحية (له) تدور حول نفس الحادثة أو حول واقعة تاريخية بعينها أو حادث معاصر مثلما حدث لهذه المسرحية؟! التي تتناول حادث الزلزال الذي حدث بمصر في أكتوبر عام ١٩٩٢، وهل ليس من حق أي مؤلف في الدنيا أن يتناول هذا الحادث أو الموضوع من وجهة نظره وبرؤيته الخاصة.. فلقد شاهدنا في المسرح - من قبل الكثير من الأعمال المسرحية لكتاب مسرح من عصور مختلفة يتناولون -مثلا- واقعة تاريخية أو شخصية من الشخصيات التاريخية مثل (كليوباترا) التي تناولها (شكسبير وأحمد شوقي وبرنارد شو) في أعمالهم.. على سبيل المثال.

ومن خلال قراءة (النص المزعوم) الذي ادعى صاحبه أن مسرحية "لا مؤاخذة يا مستر ريختر" مأخوذة عنها، وهو "خيمة على النيل" زلزال ١٩٩٢ تأليف: جلال محمد نجد أن نص "خيمة على النيل" ينقسم بشكل متعسف إلى ثلاثة فصول، وأن مشاهده مختلفة وتفتقد الإحساس بالزمان والمكان -بما يؤدي إلى بناء غير متماسك، وأنه يقوم منذ البداية على حدوث ذلك الزلزال ونزول صاحب أكثر من عمارة في المدينة منهم (عبدالسلام) إلى الشارع -بعد حدوث الزلزال، وإقامته في خيمة على النيل أمام عمارته خوفا من قيام زلزال آخر أو توابع الزلزال الأول، وتنبئ محاولات زوجته وصديقه وبواب العمارة وسكانها بالفشل بإقناعه بالعودة إلى شقته -فهو يشعر بالأمان في تلك الخيمة على النيل، بل وأق بحارسين يحرسان الخيمة. ومن هذا المكان يستعرض المؤلف بصيغة خطابية ومباشرة: شخصية الملتحي (الذي يصر على الكلام بالفصحى) داعيا إلى الشكل الخارجي لمبادئ الإسلام في شكل نداءات ومنشورات ذات بنود ونقاط، وشخصية الشاب العاطل الذي يحاول الانتحار، وثلاثة شبان منحرفين يحاولون السطو على الخيمة، وشحاذ، وناظر مدرسة، وطبيب نفسي، وموظف بلدية يعترض على إقامة الخيمة لأنها تخالف التنظيم، وغيرهم من الشخصيات العابرة التي لا تتسم بملامح واضحة.

ففي المنظر الأول يحدث التنبؤ بالزلزال - ليهرب (عبدالسلام) من عمارته إلى الشارع مع بقية السكان - حيث ينزل بعضهم شبه عار- ليتحول النص إلى حكاية الزوج الذي أصيب بعقدة نفسية لأن زوجته خرجت أثناء الزلزال شبه عارية ويشعر بالعار بسبب ذلك فيلجأ إلى الطبيب النفسي، وهكذا تتواصل الثرثرة إلى ظروف المعيشة والمعاناة التي يعانيها المواطنون، في شكل (مونولوجات) طويلة تتسبب في ركود الحدث. لذا، فإن المسرحية منذ بدايتها حتى نهايتها راكدة لا يتطور فيها حدث أو تنمو شخصية وكأنها لوحة جامدة، فمنذ نزول (عبدالسلام) إلى خيمته على النيل وحتى نهاية المسرحية، لا يتحول الموقف الدرامي، ولا ينمو، وكل ما يدور حولنا من ثرثرة وحوارات وكلام مكرور.. حتى إن رغبة البطل (عبدالسلام) في التبرع لبعض المدارس تأتي عابرة ولا تضيف جديدا من حواره مع ناظر المدرسة.

وقد استغرق فحص هذا النص المزعوم وقتا مما عوق وعطل إجراء التدريبات على نص " لا مؤاخذة يا مستر ريختر"، وبدا أن ذلك كان هدفا من أهداف بيروقراطية هيئة المسرح التى رفعت شعار أن الدولة - لا تدفع أموالا للكتاب الذين ينتقدون أجهزة الوزارة أوكما يرون

(يهاجمونها) وأن الدولة لا – تنفق أموالها على هؤلاء، وتوسط بعض النجوم الذين شاركوا في هذا العرض - حفاظا على جهودهم – مثل النجم الراحل (عمر الحريري) الذي قام ببطولة المسرحية في دور (بواب) لأول مرة في حياته.. فقد تعود جمهوره أن يشاهده في أدوار الجنتلمان وأمثال هذه الشخصية، ومعه الممثل (جـمال إسماعيل)، وسعيا للتوسط والـرجـاء لإقناع المسئولين بأن تلك الإتهامات الكاذبة للمسرحية عارية عن الصحة، وطال الجدل وأستغرق ذلك فترات طويلة لكن (فريق العمل) وهو مجموعة الممثلين والفنيين والمؤلف والمخرج يتصدرهم النجمان (عمر الحريرى، جمال إسماعيل) حتى تم أخيرا افتتاح العرض – بعد ستة شهور في مسرح محمد فريد بشارع عماد الدين.

وتتوقف أمام المشاكل التى أصطنعها المسئولون مع (المؤلف) أساسا – بسبب إنتقاده لوزارة الثقافة – ولنستعرض النص أو العرض الذى أخرجه الراحل (د. سامى صلاح) الذى تأكد إختلافه تماما عن النص المزعوم، ونقطة التلاقى بينهما هى أن زلزالا ما يقع – وما أكثر الزلازل التي تقع في بلاد العالم، وأشهرها في مصر ذلك الزلزال الذي وقع في عصر (كافور الإخشيدي) في نهاية الدولة الإخشيدية في القرون الوسطى الذي ينافقه فيه الشاعر بقوله "وما زُلزلت الأرض في عهده ... ولكن رقصت طربا لعدله". وينقسم (العرض) الذي نتوقف عنده إلى جزأين في أربعة عشر مشهدا، والبطل في هذه المسرحية هو البواب عوضين (عمر الحريري)! الذي يمثل المصري الأصيل الكريم العنصر، والذي تتوافد عليه ألوان من البشر من سكان العمارة التي يحرسها وغير سكانها، مثل (مادلين) التي يعمل زوجها بالخارج وتتعرض لمضايقات الشارع ومضايقات جيرانها، والبواب يلبس كمامة لتحميه من الزبالة ذات الروائح الكريهة التي يلقيها السكان المستهترون إلى جواره بالمنور، ثم ينتقل الحدث إلى زوجين في بداية حياتهما الزوجية ويستعرضان الهدايا التي أُهديت إليهما في عيد زواجهما، وتلفت نظرهما علبة مذهبة نكتشف بعد ذلك أنها وصلتهما عن طريق الخطأ وأن بها مادة (البلوتينيوم) المُشعة التي تُستخدم في صنع القنبلة الذرية. جاء بها العالم (طاجي) (عبدالوهاب خليل) القادم من طاجكستان، الذي يرغب أن يمد بلدنا بهذه الطاقة حتى نصبح أقوياء في مواجهة أعدائنا، ويفزع الزوجان ويلبسان ملابس واقية من الإشعاع، ويظنان أنها تحميهما، وبعد وصول خبير وعالم الذرة (طاجي) يرفض الجميع مساعدته أو التعاون معه –فيحذرهم من ذلك– حيث سيأتي (جاسوس) صهيوني (قيس عبدالفتاح) ليحاول سرقة شحنة البلوتنيوم، ويخادع البواب بأنه من المباحث. ونتعرف على الراقصة

(كيكي اللي إيـه) (سميحة عبدالهادى) التي وجدت أن الرقص والتفاهة هما أسرع وسيلة للثراء والشهرة، وكأن هذا كان بداية عصر الانفتاح (سداح مداح) الذي نعيشه الآن في الفن في عصر شعارات ديموقراطية حسني مبارك التي اختلطت فيها الأمور واختلط الحابل بالنابل، وتشتري الراقصة الشقة المواجهة لها كي تفتحها مدرسة للرقص –كما فتح الأستاذ الجامعى مدرسة للرقص في مسرحية الكاتب الذي ضل الطريق (علي سالم) في مسرحية "عفاريت مصر الجديدة"- ولهذه الراقصة عشيق محتال (رئيس حزب الستر تحت التأسيس) (زايد فؤاد) وهو رجل بلا مبادئ ويزيف الحقائق ويتصور أن هناك أعداء يتربصون به، وفي هذه العمارة تُسلط الأضواء على شقة بها مقر وكالة (جعورة فون) ومديرها (جمال إسماعيل) الذي يذهب إليه مطرب شاب (محمد الفيتوري) الذي درس الموسيقى والغناء وفقا للمناهج العلمية الرصينة، وهو صديق البواب عوضين، ويطلب من هذا المدير أن يقدمه للجمهور، فينكل به هو ومؤلفه الملاكي التافه (سامي عبدالحليم)، ويطردانه لأنه يغني أغاني جادة ذات معنى وطرب من التراث الغنائي، وهما يريدان أن ينشرا الأغنية الهابطة.. مع بقية شركات توزيع الأشرطة للغناء الهابط مثل (هجص فون، وشرشح فون) المنتشرة كالوباء، ولا ييأس المطرب الشاب ويحاول أن يقنعهما مرة أخرى، فيقيدانه كي يوقع عقد احتكار مع الشركة، ولا يفك قيده سوى عم عوضين البواب المعجب به الذي يثير صوته أشجانه وذكرياته. ويتعرض (عوضين) لخداع شركة إعلانات تصوره في إعلان مسحوق غسيل يجعله (يمأمأ) كالمعزة، ويرضى بذلك في سبيل أن يرد (كردان) زوجته الذهب التي تعيش في القرية الذي رهنه كي يستطيع أن يواصل العيش في المدينة بعد أن أقنعوه بأنهم سيعطونه نصف كيلو من الذهب لكنهم يتركون له عندما ينصرفون (عشرة جنيهات)، كذلك نلتقي بصاحب شركة مبانٍ نصاب يجمع أموال الشباب ويوهمهم بأنه يبني لهم عمارات وشققا بالتقسيط.

وفي نهاية الجزء الأول من العرض يحدث الزلزال، وتستمر (توابعه) منذ بداية الجزء الثاني، وفيه تكتشف حقيقة كل هذه الشخصيات من خلال مداهمة (مجنون) للمكان يتوهم أنه ضابط شرطة كبير (عزت بـدران)، فنجد أن صاحب شركة المباني يريد أن يهرب بالنقود التي جمعها من عرق الشباب وكدهم، وأن مدير شركة جعورة فون يعمل في تجارة المـخـدرات، وأن مؤلفه الملاكي ليس إلا (منجدا)، وتشك جميع الشخصيات في بعضهم البعض عندما يجدون رجلا غريبا عند السلالم لا يرد على أسئلتهم، وهو في الحقيقة عامل فقير أخرس حبسه الزلزال في العمارة عندما أتى (عوضين) به ليمسح ويكنس السلالم، ويوجه الجميع التهم إلى بعضهم البعض، وتنكشف شخصية (الغريب) الذي يتحدث في جهاز إرسال مع الصهاينة، ويجد البواب عوضين طفلا رضيعا في عمارة مجاورة انهارت بسكانها، وليس له أهل فيحافظ عليه ويقرر العودة به إلى قريته ليتربى هناك وسط أولاده، فتطمع فيه الراقصة فيرفض أن يعطيه لأي من السكان خوفا عليه من أن يسيئوا تربيته ويفسدونه، بينما يحاول مدير جعورة فون ومؤلف الأغاني استغلال الزلزال في تقديم أغانيهم الهابطة حول الزلزال، وتنضم إليهم الراقصة كيكي في استغلال الزلزال لمجرد الدعاية لنفسها.

وفي المشهد الأخير يتجمع سكان العمارة في مدخلها، ويحذرهم (طاجي) من التوابع، قاصدا بذلك ألا يكونوا تابعين لأحد أو لأي دولة، ويحاول السكان الخروج من العمارة فيداهمهم (المجنون) في هيئة ضابط كبير، وتسقط الأقنعة، ويقبضون على الجاسوس، ويتعهد الجميع بالتوبة عن اقتراف الموبقات والخطايا، وتصر

الزوجة التي يشك فيها زوجها على الطلاق لأن الزوج أهانها وجرح كرامتها، ويحاول السكان الخروج مرة أخرى فيمنعهم المجنون.. مُوهما إياهم أنه يتشاور مع كبار رجال الدولة، وتتعهد (كوكي) أن تكون محتشمة، ورئيس الحزب أن يكون صادقا وملتزما بأهداف حزبه السامية، ويعترف مدير شركة جعورة فون أنه كان (كفتجي)، وأتى ممرض من مستشفى الأمراض العقلية يُجبر المجنون على ارتداء قميص المجانين، ويهرب (الجاسوس) بشحنة البلوتينيوم بعد أن يهددهم بطلقات الرصاص. وفي النهاية، يعود الفاسدون إلى طبيعتهم الفاسدة، إلا المطرب الشاب (محمد الفيتوري) الذي قرر أن يبتعد عن هذا الجو الموبوء، ويعيش مع البواب عوضين في خيمته الذي قرر أن يعود إلى قريته ليربي الطفل الذي وجده في العمارة المنهارة تربية أفضل، ويسميه (حارس) ليكون حارسا على البلد.

ونشير هنا إلى هذا العرض الذي نسجله في دفتر أحوال المسرح المصري، إلى أنه عرض أقرب إلى الكوميديا السوداء، ففيه من المشاهد العبثية ما يجعله كذلك، ويجعله كذلك بعيدا عن التراجيكوميدي، مع لمسات من الأسلوب الذي تميز به (نبيل بدران) في بعض أعماله السابقة -وهو أسلوب الكاباريه السياسي- الذي يعتمد على اللقطات السريعة الساخرة والتعليقات اللاذعة، وهو هنا يتناول حالة عامة من الفساد والتسيب والهزل التي سادت أبناء الوطن في تلك الفترة، ولا يبقى حارسا على المبادئ والمثل والتقاليد السامية سوى الإنسان المصري البسيط الفقير الذي يتجسد في شخصية عوضين البواب والمطرب الشاب الذي يبحث عن القيمة والمعنى.

وقد حافظ المخرج (الراحل د. سامي صلاح)]١٩ فبراير ٢٠٠٨[على نص المؤلف، وقدمه بأمانة لا يرعاها كثير من مخرجي هذه الأيام، واستطاع المطرب الشاب (محمد الفيتوري) بأغنياته الجادة من تراثنا الغنائي ليبدو الصوت صافيا ونقيا واضح النبرات في وصلات غنائية قصيرة تتبعها موسيقى نشاز هزلية كي يكشف عن المقابلة بين الجد والهزل في الانتقال بين مشاهد العرض الذي جاء بطيئا ويحتاج إلى مزيد من سرعة الإيقاع، خاصة وأنه جعل كثيرا من الشخصيات تدخل من الصالة وكأنها الشارع إلى خشبة المسرح التي بدت كمدخل (العمارة نزهة النفوس). تصميم: (محمد الصعيدي)، وكان ذلك كفيلا بأن يمد جذورا بين الشخصيات والملتقي لولا أن الديكور الثابت بألوانه الباردة وخلوه من الدلالة على المكان، قد أفقد العرض الحيوية المطلوبة. وكذلك الموسيقى المؤلفة] لعماد الرشيدي[التي تحدث ضجة بلا معنى وبلا وظيفة درامية، وتحمل العبء كاملا الممثلون الموهبون الذين حملوا خطاب النص إلى المتلقي في عرض يعتمد أساسا على النص الأدبي.. دون لجوء إلى زخرفة أو إبهار في استعراضات لا ضرورة لها أو حيل تقنية لا تهدف لاستعراض العضلات، بالإضافة إلى بعض الارتباك والبطء في رسم الحركة التي جاءت سكونية جامدة في بعض تفاصيل (الحركة) بشكل عام، وخاصة في المشاهد الجماعية.

وعن الأداء، يأتي الراحل عمر الحريري في دور البواب (عوضين) الذي خاطر بقيامه بهذا الدور الذي يختلف تماما عن تاريخ أدواره العديدة في المسرح والسينما، والتي كان يقوم فيها باستمرار بأدوار الجنتلمان الأرستقراطي أو الشخصية المهمة ذات الحيثية، وهو هنا يقوم بدور إنسان ريفي بسيط وفقير، لذا كان التلقي بالنسبة للجمهور أشبه بالصدمة أو المفاجأة، فقد تعود جمهورنا من ممثلينا على الأدوار النمطية، وعمر الحريري هنا كان يجرب تجربة جديدة قد تكون مهمة في تاريخ حياته التمثيلية كممثل، ولكنه لم يعد إلى مثل هذا الدور بعد ذلك، وقد وُفق كثيرا واتسم أداؤه

بالصدق والإقناع، وأدى دوره برصانة لا تخلو من خفة ظل، وعلى العكس قام الراحل (جمال إسماعيل) بدوره التقليدي الهزلي الفكة وتفوق فيه مع التزام -إلى حد ما- بالنص دون خروج أو تعليقات مبتذلة، وأضافت (سميحة عبدالهادي) في دور الراقصة كيكي في هذا العرض إلى رصيدها الكثير، وكشفت من خلاله عن مواهبها الكامنة التي عرفنا جانبا منها في عروض سابقة وأبرزها القدرة على الغناء المميز، ونكتشف في الأستاذ الأكاديمي الموهوب (د. سامي عبدالحليم) ممثلا كوميديا من طراز جديد، فهو يقوم بدور مؤلف الأغاني التافهة كنموذج بشري ذي نسيج مميز دون لجوء إلى الحركة الهزلية المبالغ فيها ولا يقلد فيها نمطا هزليا رائجا في الهزليات المصرية، فلا ينحدر إلى الأراجوزية، وبحضور مسرحي مؤثر، وكذا (زايد فؤاد) في دور رئيس حزب الستر، وهو موهبة غنية حاصرت نفسها في الأدوار الهزلية فقط -رغم أنه ممثل قادر على أداء أدوار متعددة ذات أبعاد- رغم أنه قام هنا بدور صغير إلى حد ما، أبدى فيه حضورا مسرحيا ملموسا، وكذا المخضرم الراحل (عبدالوهاب خليل) في دور (طاجي) بلمساته الحساسة في دور أصغر من حجمه، لكنه جعل من هذه الشخصية الهامشية ثقلا في خطاب العرض، خاصة وهو ينطق بخطاب العرض (ويل للتوابع) مع البواب والمطرب الشاب، وكان موفقا في نطق الكلمات العربية وترتيبها وما تحمله من علامات لفظية معبرة، ونشير إلى كفاءة إمكانيات من أدوا الأدوار الصغيرة والمهمة في نفس الوقت مثل (محمد عبدالحليم) في دور المخرج، و(سيد) المصور، و(مديحة أنور) الممثلة، والمخضرم أيضا (قيس سعيد) الجاسوس الغريب الذي يضع بصماته الخاصة في دور مكروه لا يرحب به كثيرا أي ممثل، (عبير نوزي) الزوجة، وبقية الأسماء الأخرى من القدامى والجدد في ذلك الوقت الذين لم يقدمهم (العرض) الذي تأخر طبعه - نظرا للظروف الصعبة والمشاكل التي مر بها العرض منذ البداية- وانعكاس ذلك على الإعلان عن العرض والدعاية له و(توقيته) من قبل.. ثم وأثناء شهر رمضان المبارك، وما سبق من ليلة الافتتاح من زوابع وأعاصير وعواصف كانت كفيلة بأن تقضي عليه وتطيح به لولا حكمة بعض العقلاء أو فلنقل: لولا (جنون) بعض الفنانين.

هل الكوميديا

مرآة الشعوب ؟[٢]

محمد أحمد كامل

ج. الكوميديا الإيطالية (جولدوني نموذجا)

«ليست الكوميديا ديلارتي دراسة عن الغريب المتنافر والظريف بل هي ايضا تصوير للشخصيات الحقيقية التي جرى اقتفاء أثرها من الماضي البعيد وجلبها الى الوقت الحاضر في تراث متواصل من الظرف الخيالي الذي هو في جوهره جاد، ويمكن القول إنه حزين مثل كل هجاء يعري فقر البشر الروحي .»[١]

تعتبر الكوميديا ديلارتي هي الكوميديا التي اشتهرت بشكل كبير في إيطاليا، «تعود أصول الكوميديا ديللارته إلى عـروض الممثلين الجوالين Jongleurs الإيمانية التي كانت تقدم في إيطاليا في القرن الثالث عشر، وعلى الأخص ثنائيات الخادم والسيد - كما أن بعض الشخصيات فيها مثل الدكتور El Doctore مأخوذة من الكوميديا اللاتينية أما الأقنعة اشتهرت بها عروض الكوميديا ديللارته فتنحدر بأصولها أقنعة الكرنفال" [٢]

ويذكر أنـه «كـان يجري استخدام هارليكان وبنش وكولومبين وبانتالون، في أيامهم اشكال وهيئات مختلفة، مرة بعد أخـرى. وكانت عروضهم مبتذلة في كثير من الأحيان حتى صـارت الكوميديا الايطالية في النهاية نـادرا ما تقدم أكثر من مزليات رخيصة كانت مسلية احيانا بسبب غرابتها السخيفة، ولكنها في الغالب سملة ومبتذلة . وكانت النتيجة اننا لا تعرف اليوم إلا القليل ، نسبيا ، عن الكوميديا الايطالية الحقيقية.»[٣]

يمكن أن يكون ما سبق يفسر أن يعد تفسير لكون الكوميديا الأشهر عند الإيطاليين أو التي وصلت إلينا في عصرنا الحديث، «إن الكوميديا ديللارته نشأت في إيطاليا منذ القرن السادس عشر مع بداية تشكل الفرق المسرحية، إلا أن التسمية لم تظهر إلا في القرن الثامن عشر حين بدأ هذا النوع بالانحسار. وقد كانت التسمية الأولى لها في كوميديا الارتجال.»[٤]

تعكس الكوميديا ديلارتي الأحوال الأيطالية حيث كانت تعتمد «الكوميديا ديللارته على الإضحاك من خلال مواضيع تطرح غالبا قصة الزوج المخدوع الذي تضربه زوجته وتظل سعيدا، والعجوز الذي يقع في غرام صبية صغيرة، والمشعوذ الذي يخدع الناس وينال عقابه في النهاية إلخ. ومع أن هذه المواضيع مستقاة من الواقع، إلا أن معالجتها لا تتم بشكل واقعي، ومن الصعب أن يُستشف منها أية صورة عن المجتمع، لأن بنيتها تقوم على التجريد واللعب والمسرحة». وهي لا تهدف إلى المحاكاة أو إلى مشابهة الحقيقة»، وإنما إلى الإضحاك عبر عناصر عدة أهمها الالتباس والمبالغة في الحركة واختلاف اللهجات المستخدمة.»[٥]

« يعتبر الكاتب المسرحي الإيطالي كارلو جولدوني (١٧٠٧ - ١٧٩٣) رائد الكوميديا الإيطالية المرتجلة، الذي ترك إرثاً غنياً متنوعاً ومتجدداً ألقى بظلاله على التيارات المسرحية التي جاءت بعده. ظلت تجربة جولدوني مثيرة للجدل على مدى أكثر من قرنين، ومع أن أعماله المسرحية

تنتمي إلى الكوميديا المرتجلة فإنها كانت مختلفة وغنية بمفاهيم وأفكار وجدت طريقها إلى المسرح الحديث، ولم تكتمل إعادة اكتشاف هذا المبدع، الذي عاش في القرن الثامن عشر، إلا في النصف الثاني من القرن العشرين، مع أن صديقه الفيلسوف الفرنسي فولتير أطلق عليه لقب «موليير الإيطالي»، بينما أطلق عليه نقاد آخرون لقب «شكسبير إيطاليا». تشكل التجديدات التي وضعها جولدوني نقطة انطلاق للمسرح العالمي الحديث، ومنها حبه الفضولي للمراقبة، وترسيم الحالات النفسية لشخوصه واستقراء الدوافع الكامنة وراء سلوكهم، في واقعهم الاجتماعي والثقافي، والمستويات والاتجاهات الفكرية التي يعيشونها، وهذا يحتاج إلى المزاوجة بين المسرح والحياة، أو ما يمكن أن نسميه «فن الحياة مسرحياً»، أو الحياة في المسرح بمعنى «مسرحة الحياة».“ [٦]

تحليل مقارن

يمكن اعتبار الكوميديا مرآة للشعوب وفقاً لما استنادا لما سبق ذكره سابقا، فحقيقة الأمر أن الكوميديا كانت حائط الصد الأول لكل ما هو عير منضبط أو مخالف لرؤية الناقد فدائما ما كان للكوميديا دورا هاما في تسليط الضوء علي كل به خلل او يشذ عن المنطق.

وفيما يلي نستعرض بعض النماذج من النصوص المسرحية التي استخدمها مؤلفوها لمواجهة المشكلة التي تواجههم في المجتمع سواء كانت ثقافية أو اجتماعية أو سياسية:

نص الضفادع «أرستوفانيس»

تكمن أهمية هذه المسرحية في أنها تصور لنا حال المأساة في اليونان بعد وفاة كتابها الكبار الثلاثة (أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس) من تدنٍّ، وفيها أيضًا يذكر ارستوفانيس عددًا كبيرًا من كتاب المأساة اليونانية ممن لم تصلنا مسرحياتهم، وهذه قيمة تاريخية مهمة لهذه المسرحية تضاف لمزاياها العديدة الأخرى.

يقوم ديونسيوس إله الخمر الوثني عند اليونان برحلة للعالم الآخر كما تخيله أرسطوفان من مفهومه لعقيدة اليونانيين الوثنية آنذاك، وقد أرشده لهذه الرحلة ودله على ما يجب عليه اتباعه فيها هيراكليس، وصحب معه فيها أحد العبيد، وكان الغرض من هذه الرحلة إعادة أحد الشاعرين الكبيرين من كتاب المأساة: أيسخيلوس أو يوربيديس للحياة؛ لأنه لم يعد هناك شعراء كبار يكتبون المأساة بعد موتهما.

نص البخيل ”موليير“

يعد النص دراسة سيكولوجية مبكرة في التهافت على المال، حيث يفترض من الناحية المبدئية، فقد حاول موليير ان يثير الحزن من خلال مسرحية كوميديا وإن كان الحزن قد يشعر به المتفرج لاحقاً، و ربما يشعر به أيضاً مرات عدة خلال العرض، لا سيما في كل مرة يتهافت فيها هارباغون، بخيل المسرحية على أمواله، مصراً على ألا يعيش أي قسط من السعادة، على رغم ثرائه الفاحش. فقد صوره موليير: شخصاً يلتهمه ما يملك ويمضي كل وقته في خوف من أن يستولي عليه أحد، والحال أن مسرحية موليير في هذا كله تبدو أشبه بلعبة القط والفأر، وفي هذا السياق بالتحديد تبدو دائماً على حبل مشدود كما حال بطلها الضائع بين ماله وحبه. وذلك لأن الجانب الأكثر مأسوية في العمل، والأقل إنسانية هو الوقوع في الحب نفسه. فإذ يقع هارباغون ضحية لسهم كيوبيد وفي الوقت ذاته عاجزاً عن التخفيف من حدة بخله، وهو أمر لا بد من الإقرار بأنه جديد على السياق المسرحي، أو بالأحرى كان جديداً وربما مفاجئاً أيضاً في زمن موليير، وعلى الأقل في مجال التحليل السيكولوجي للشخصية. وذلك بالتحديد لأن هارباغون لا يتطور سيكولوجيا، على رغم كل ما يحدث خلال المسرحية. وفي هذا الإطار يبدو المشهد الأخير في «البخيل» شديد الفصاحة: بعد أن تنكشف كل الألاعيب المحاكة حول هارباغون، وبعدما يفشل حتى في حكاية غرامه مستسلماً إلى واقع أن المحبوبة إنما هي حبيبة ابنه لا حبيبته هو، لا يبدو هارباغون وقد أصابه أي تطهير... أو أدنى تغيير في شخصيته أو سلوكه ولو في ظاهر الأمور: إنه منكبّ من جديد على أمواله، يرضى بالنهايات السعيدة شرط ألا يدفع هو النفقات: لقد خسر حبه الوهمي، لكنه تمكن من الحفاظ على غرامه الأساسي: ماله. من هنا، سيكون واضحاً إلى أي مدى محزنه هي حال هذه الشخصية التي تكاد تكون الشخصية الوحيدة التي ينهزم لديها الحب والسعادة أمام جبروت المال.

نص صاحبة اللوكاندة جولدوني

تضم المسرحية عددا من الشخصيات من مختلف الطبقات الاجتماعية، فالماركيز والكونت من الطبقة الأرستقراطية والفارس من الطبقة البرجوازية الصغيرة والخادم من الطبقة الشعبية. وتكمن اهمية هذه الشخصيات في انها نماذج تاريخية تمثل عصر جولدونى الذي شهد تغيرات فكرية واجتماعية كبيرة خاصة تدهور أحوال الطبقة الارستقراطية وظهور طبقة التجار والحرفين او الأغنياء الجدد الذين سعى بعضهم لشراء الإقطاعيات كالماركيزية أو الكونتية للحصول على ألقبها والتمتع بمزاياها ومظاهرها. زمن الطبيعي ان يكون هناك اختلاف في المصالح و القيم بين هذه الطبقات بعضها البعض ،وأن يظهر أثر هذه التغيرات في مجال التعامل بينها. ويتضح هذا بجلاء من خلال التنافس والمشاحنات العديدة بين الماركيز والكونت. فالماركيز والكونت شخصيتان تعكسان ما لحق من تطورات اجتماعية و اقتصادية بطبقة النبلاء و التدهور الذي حاق بها.

قد صور جولدونى شخصية الماركيز في صورة هزلية ليعبر عن إدانته لهذه الطبقة، وجائت شخصية الكونت التي تحفها مظاهر الثراء الحديث و البذخ و الإسراف فإنها تبلور القيم الأخلاقية المستحدثة التي تعتمد على سطوة المال و الجاه في الوصول إلى أهدافها . وشخصية الفارس أيضا نموذج من نماذج العصر تجسد شخصية الرجل الذي يعلن بغضه للمرأة وعداءه لها وإن كان في الواقع عداء غير قائم على تجارب عمليه أو فهم دقيق لحقيقة المرأة وقدرتها على الوقوف أمام الرجل وتحديه والتغلب عليه بأساليبها الخاصة. والشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث وهي شخصية ميراندولينا صاحبة اللوكانده هي بدورها أيضا نموذج للمرأة المتطلعة المفتونة بنفسها والتي تجيد استخدام فنون المرأة في السيطرة على الرجل في عقلانية ودهاء وقدره فائقة على التصنيع. ورغم أن هذه الشخصيات كلها نماذج تاريخية إلا أنها تحمل في طياتها سمات المعاصرة والدوام فهي تعكس طبائع النفس البشرية ودوافعها الكامنة. فالعلاقة بين الرجل والمرأة والأنانية والخداع وحب التملك والادعاء والتطلع وخيبة الرجاء وأيضا تقلب الاحوال وتغير الأوضاع الاجتماعية كلها عناصر متجددة ومتكررة عبر العصور ولذا فإن هذه الشخصيات وإن بدت في ظاهرها متسمة بخصائص عصرها، إلا أنها في جوهرها شخصيات تنبض بالحياة في عالمنا بكل مقوماتها النفسية والأخلاقية.

وهكذا نجد أنفسنا أمما ثلاث نماذج للكوميديا مختلفة الأزمنة واللغات متفقه في الأسلوب النقدي لكل ما هو غير منضبط في المجتمع علي الأصعدة المختلفة، فبداية مع ارستوفانيس الذين انتقد التدهور والتدن الادبي في الكتابة المسرحية، مرورا بموليير الذي جسد المشكلة النفسية والمعاناة التي تصيب البخيل في محاولة لتقويم النفس البشرية ختاما بجولدوني الذي سلط الضوء علي المشكلات الطبقية في المجتمعات الأرستقراطية. نجد أن استخدام الكوميديا في عرض كل هذه المشكلات ساهم بشكل كبير في وصولها للمتلقي، فدائما ما كان إدراك المشكلة عند السخرية منها أسهل للمتلقي وأخف علي نفسه من تجسيدها من خلال المأساة.

هوامش

١- بيرلو دوشارتر، الكوميديا الإيطالية، ممدوح عدوان، علي كنعان، منشورات وزارة الثقافة- المعهد العالي للفنون المسرحية – دمشق، ١٩٩١،ص ٦

٢- د. مـاري أليـاس – د. حنان قـصـاب، «المعجم المسرحي»، مرجع سابق، ص ٣٨٩
٣- بيرلو دوشارتر، الكوميديا الإيطالية، ممدوح عدوان، مرجع سابق، ص ٥
٤- د. مـاري أليـاس – د. حنان قـصـاب، « المعجم المسرحي»، مرجع سابق، ص ٢٨٨
٥- د. مـاري أليـاس – د. حنان قـصـاب، « المعجم المسرحي»، مرجع سابق، ص ٣٨٩
٦- محسن النصار، [كارلو جولدوني رائـد الكوميديا الإيطالية المرتجلة
المصادر، مدونة مجلة الفنون المسرحية،
[https://theaterars.blogspot.com/201407//blog-post_21.html#.ZCX5XHZBzDc]

المراجع

الارديسس نيكول، المسرحية العالمية ج١، عثمان نويه، هلا للنشر والتوزيع-مصر، ٢٠٠٠
الارديسس نيكول، المسرحية العالمية ج٢، عثمان نويه، هلا للنشر والتوزيع-مصر، ٢٠٠٠
ارسطو، فن الشعر، د. إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية،١٩٨٣
باتريس بافي، معجم المسرح، ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة- مركز دراسات الوحدة العربية- بيروت، ٢٠١٥
بيرلو دوشارتر، الكوميديا الأيطالية، ممدوح عدوان، علي كنعان، منشورات وزارة الثقافة- المعهد العالي للفنون المسرحية – دمشق، ١٩٩١
د. ابراهيم حـمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ١٩٨٥
د. احمد عتمان، الادب الأغريقي-تراثاً إنسانيا عالمياً، الهيئة المصرية العامة للكتاب – أدب- الموسوعة الكلاسيكية، ٢٠١٣
د. حـمادة إبـراهـيـم، بـانـوراما المـسرح الفرنسي ١- الكلاسيكية، الهيئة العامة للكتاب – مكتبة الاسرة- مهرجان القراءة للجميع، ٢٠٠٥
د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الأن، هلا للنشر والتوزيع – مصر، ٢٠٠٠
د. لطفي قام، المسرح الفرنسي المعاصر، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤
د. ماري أليـاس – د. حنان قصاب، « المعجم المسرحي»، كتبة لبنان ناشرون، لبنان،١٩٩٧
د. محمد حمدى ابراهيم، نظرية الدراما الأغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان- ادبيات، ١٩٩٤
عصام الدين حسن ابو العلا، نظرية أرسطوطاليس عن الكوميديا، مكتبة مدبولي-مصر،١٩٩٣
فرنان روبـير، الأدب اليوناني، هنري زغيبب منهورات عويدات بيروت – باريس، ١٩٨٣
مولين مرشنت،كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا،
د. علي أحمد محمود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب-الكويت، ١٩٧٨
هـنرى بيرجسون، الضحك، د. علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٧

مقالات

جون وود، [موليير والمسرح الفرنسي – عدد ٢] مجلة الأديب، يوسف عبد المسيح ثروة، [https://archive.alsharekh.org/Articles١٤٤/١٤٧٢١/٣٣٠٩١٨]، ١ فبراير ١٩٦٥
هبة الـلـه الغلاييني، [كـارلـو جـولـدوني شكسبير إيـطـالـيـا – عـــدد ٥٢٦)، مجلة أفـــاق المعرفة https://archive.alsharekh.org/]
Articles/٦٤/٢٣٧٢/٣١٠٦٢٠] ،١ يوليو ٢٠٠٧
عبد الفتاح الـبـارودي،[الفن الكوميدي من موليير إلى يونيسكو- عدد ٧٥]، مجلة الثقافة- لأبو حديد [https://archive.alsharekh.org/Articles/١٠٠/٤٩٨٧/١٢٤٣٦١]، ٢٢ ديسمبر ١٩٦٤
خـلـيـل صـابـات، [المـــسرح الـفـرنـسي – عـــدد ٢٦]، مـجـلـة الـثـقـافـة - لأبـــو حـديـد [https://archive.alsharekh.org/Articles/١٠٠/٥٠١٥/١٢٥٠٠٦]، ١٤ يناير ١٩٦٤
محسن النصار، [كارلو جولدوني رائد الكوميديا الإيطالية المرتجلة، مدونة مجلة الفنون المسرحية،
[https://theaterars.blogspot.com/٢٠١٤/٠٧/blog-post_21.html#.ZCX٥XHZBzDc.٢١]

المصادر

أرستوفانيس، الضفادع، د. عبد المعطي شرقاوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون- الكويت – من المسرح العالمي، ٢٠١٢
كارل جولدوني، صاحبة اللوكانده، سلامة محمد سليمان، المجلس الأعلى للثقافة -المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٠
موليير، أعمال موليير الكاملة ج١، أنطوان ميشاطي، دار نظير عبود، ١٩٩٤

عظام أنشيجون (٤)

تأليف: ويليام ب . ورزين
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

في الأداء المسرحي, تقدم الكتابة دلالة أقل استقرارا من كونها فرصة مرة أخرى للنظر لاستيعاب الأجسام, أجسامنا, من أجل هجوم متجدد على الكتابة والتاريخ, من خلال الأداء.

توفر الكتابة الدرامية وسيلة لاستكشاف التمثيل, والاستفسار عن الأجسام , للبحث عن الرغبة في الأداء والمشاهدة, ورؤية هذا الشيء يظهر مرة أخرى الليلة مع إدراك لا يخطئ أن مظهره سيحل محل الكتابة التي قد نتذكرها ويمحوها, ويحث على تذكرها من جديد. وليس من المستغرب أن يصوغ بلو الدراما مع الأداء, ويكشف أكثر من ذلك بالنسبة لبنيامين بينيت -المنجذب أكثر نحو السطح المشترك بين الدراما والأدب كمؤسستين- الأداء بالتحديد هو الذي يشير إلى عدم القدرة على تصور الدراما بشكل كامل على أنها أدب. وبشكل أكثر ضمنية مكانة الدراما ككتابة هي التي تحددها بشكل مختلف في مجال الأداء أيضا. ففي كتاب «المسرح كمشكلة Theater as Problem" يجادل بينيت بأن الدراما كنوع أدبي لها تأثير وصفي عميق على نظرية الأدب عموما , وهو اضطراب نشأ عن تضمينها الضروري في خشبة المسرح , باعتبارها وسيطا خارجيا مثمرا عن عملية وقيم ومادية مؤسسة الأدب . ومع امتداد هذه الحجة في كتابه " كل المسرح مسرح ثوري " يرفض بينيت مسرح النقد الجديد التفسيري وإعادة تشكيله كأرشيف , لأن أي إجراء مسرحي لتحقيق الدراما يقف في علاقة خارجية وعشوائية مع النص , وهي وسيلة ضرورية لتعريض النص للأداء بدلا من تحقيقه بطريقة ظاهرية محددة. فعشوائية الأداء ضرورية , من ناحية , لتصنيف الدراما نفسها لأن :

التقاليد الأدبية تحديدا, ومجال طغيان الكتابة, تصران على بعد شامل وواضح بين الدراما والأشكال الأدبية الأخرى, التي قد تكون تمييزا بلا معنى إن لم تنطوِ على أن الأداء ضروري لإتمام عملية إظهار معنى (أو في الواقع وجود) العمل الدرامي نفسه.

ومن الناحية الأخرى, يرفض بينيت مفهوم أنه من الممكن أن نميز بين العروض المحتملة والدراما نفسها, بطريقة كل من النقد الأدبي القديم للدراما والنقد الأحدث الموجه للأداء , لأن هذا التمييز يمكن أن يلمح إلى أن الأداء ليس ضروريا بشكل صارم في النهاية , لأن الدراما معروفة من قبل الأداء . بمعنى آخر , العمل نفسه ليس متاحا كمعيار . الأداء فقط هو المتاح - وهنا يقصد بينيت التجربة الفردية والسلوكية للأداء الفعلي في المسرح - الأداء الذي يجب أن يعرض , من منظور التقاليد الأدبية , خصائص تناقضية بشكل صارم.

ولذلك، فإن تعريض الكتابة للأداء المطلوب من خلال الدراما هو مصدر وضعها الممزق في أرشيف الأنواع الأدبية. وعلى

الرغم من أن هذا ليس عبء حجة بينيت, فإنه أيضا مصدر وضع الدراما الممزق في ريبرتوار أنواع الأداء, على الأقل بقدر ما نفهم فيها الريبرتوار غير المسجل دائما الذي يجب أن نكتسب منه -في عدة مناسبات مهمة على الأقل- النفوذ المفاهيمي وحتى الثوري من الاحتكاك مع الكتابة, والضغط الذي يشكله التحدي المتمثل في دمج فعاليات جديدة في أنساق السلوك المتطور. ولا يربط بينيت الكتابة والنصية بالابستمولوجية الغربية الجائرة بطريقة كونكرجود وتايلور , وفي نفس الوقت يرفض نقده الرنان للنزعة التفسيرية نصية الثقافة , المنسوبة إلى جريتز , بينما يتحرك إلى ما وراء انقسام جامد بين الكتابة والتجسيد . فالأداء يقاوم الاختزال إلى تأويل لا يمكنه تفاديه , فالأداء بالنسبة لبينيت يتم تحفيزه مثل النزعة التفسيرية , وإنشاء نفسه كتجربة تفسيرية (على الرغم من أننا لا يجب أن نفهم التفسير مثلما فعل النقاد الجدد؛ أي باعتباره قراءة أو تفسيرا للنص الدرامي). فما يولده الأداء هو حدث اجتماعي , انه مزج للنزعة التفسيرية التي لا يمكنها في النهاية أن تنشر التفسير داخل الحدث , وخاتمة للتفسير (في مساحة تأويلية) لكي يعمل كنص لمزيد من التفسيرات . فتفسير النص ينتج نصا آخر يكون هو نفسه عرضة لمزيد من التفسيرات , ولكن تفسير الأداء لا يحول الأداء الى نص : تظل العلاقة بين النص التفسيري والأداء غير قابلة للمقارنة و مثل العلاقة بين النص الدرامي والأداء المتطور معه / منه / وفي مقابله . فالأداء يقدم تعددية لا حصر لها حتى في نقطة بداية التأويل , وهو الوصول الذي يتجاوز بدعة إعادة الصياغة . يقدم فهم بينيت للأداء , بشكل مستغرب رؤية للأداء الدرامي تشبه أكثر النماذج انتشارا في تحليل الأداء غير الدرامي : السلوك المستعاد عند شيكنر , واستبدال جوزيف روتش . فكل من روش وشيكنر يهتمان تنميط النقل عبر النصي للتاريخ من خلال أشكال الأداء خارج الكتابة أو بشكل استراتيجي مقاوم للكتابة. ومع ذلك, يلاحظ شيكنر أن «الأداء ليس مجرد اختيار من البيانات المرتبة والمفسرة : انه السلوك نفسه ويحمل في ذاته حبات الأصالة, ويجعلها موضوعا لمزيد من التفسير , ومصدر مزيد من الدراسة. وتمييز بينيت بين التأويل ومساحة الأداء تقترح , رغم ذلك , أنه من خلال التفسير هنا لا بد أن نفهم المزيد من الأداء. ففي تأطير العلاقة بين الكتابة الدرامية وعرضها للأداء , يشير بينيت ضمنا إلى أن ريبرتوار الأداء يعيد الكتابة أو يستبدلها كسلوك , بدلا من الكتابة عنها : الجدلية بين سمات الكتابة (المتأثرة ثقافيا) والمتاحة , اذ توجد ممارسات التجسيد حيث يتشكل الحدث الدرامي.

لقد مر بعض الوقت منذ أن اعتبرت النظرية الدرامية الوظيفة الأساسية للأداء الدرامي تمثيل للعالم القصصي . ومن الناحية التاريخية , فان الخيال النقدي الجديد المؤثر في مسرح الكتابة , كما تجادل اريكا فيشر ليشت , يكذب بسبب تحول المسرح الحديث نحو الإحساس بأن الأداء عمل فني مستقل :

لم يعد النص هو الذي يوجه ويتحكم ويحسن الأداء. النص يصبح بالأحرى مادة واحدة بين عدة مواد -مثل جسم الممثل, والصوت، والأدوات..الخ- ويتلاعب الأداء بها ويقتبسها, عن طريق تأسيسها مثل الفن.

ومع ذلك, بينما تعتبر تساوي مواد الأداء نموذجا للحداثة , فإنها تلاحظ أيضا أن :

المسرح يحقق دائما وظيفة أدائية وإشارية. ففي الوقت الذي تتعامل فيه الوظيفة الإشارية مع تمثيل الشخصيات والأفعال والعلاقات والمواقف وما إليها, تتعامل الوظيفة الأدائية مع تحقيق الأفعال -من خلال المؤدين ومن خلال المشاهدين- وبهذا المعنى, ومع حداثية المسرح.

يمكن تتبع المسرح الحديث , ولاسيما مسرحانية ما بعد الحداثة , من خلال النسبة المتغيرة بين هذه الوظائف المرجعية والأدائية , وبين وساطة الكتابة المنسوبة الى بورك والمشهد في المسرح , وبين السجل المفاهيمي للكتابة والسجل التجريبي المؤثر للفعل المتجسد .

ومع الاعتراف بالرابطة بين الكتابة والتاريخ العالمي للتميز الاجتماعي , من الممكن أيضا أن نرى النظرية الدرامية والتطبيق يقاومان الاقتصاد المتكرر في الانتقال من النص إلى الأداء ومن الأرشيف إلى الريبرتوار . وكلاهما مع فهم الأداء الدرامي ينعكسان بوجه خاص في أحد أبعاد تجديد المسرح السياسي في فترة أواخر السبعينيات وحتى التسعينيات , وهي المسرحيات التي ظهرت سياسيتها في الأداء على السطح الاشاري/الأدائي المشترك - مسرحية كاريل تشرشل « السحابة التاسعة Cloud Nine " (١٩٧٩) , ومسرحية نوتزاك شانج " الفتنة # Spell ٧ ٧# " (١٩٧٩) , ومسرحية آنا ديفر سميث " نيران في المرآة Fires in the Mirror " (١٩٩٢) و " الشفق Twilight" (١٩٩٣) , وعرض سبولدنج جراي لمسرحية " قراءة Reading" ودمج " انقسام السلاطين وسفك الدماء Split Britches and bloodlips" في " إرجاء الحسناء Belle Reprieve" (١٩٩١), ومسرحية روبي ماكولي " اغتصاب سالي

Sally›s Rape“ (١٩٩٢) – وطالبت بنقد ناشئ عن المعاملة بالمثل . وربما نفهم تأثير جوديت باتلر في كتابها ” المشكلة بين الجنسين Gender Trouble “ (١٩٩٠) كجزء من هذه المراجعة لعملية الفكر التمثيلي في المسرح أيضا . وتميز الين دايموند , رغم ذلك , واقعية خشبة المسرح – وبالتأكيد صيغة المسرح التي تستند بوضوح على تقديم التمثيل على خشبة المسرح , والمستمدة من اتجاه ثرثرة النص (تأمل برناردشو وأونيل و ستوبارد وأولبي) – عند هذه الحافة الاشارية/ الأدائية , باعتبارها أكثر من مجرد تفسير للواقع , ولكنها وسيلة لتقديم الواقع عن طريق تحديد متفرجيه لتمييز وتأكيد حقائقه . فالواقعية تعمل بشكل خفي على حجب الوجود المرئي للمسرحي , ومع ذلك فان العمل الأيديولوجي للحجب يكون دائما مرئيا , وكذلك أيضا توليد المسرح الضخم لسوائل أداء بديلة استخدمت الكتابة في نزع سلاح مختلف الطرق , لكي تعرض فضلا عن أن تخفي النشأة الفكرية للوسائط والواسطات على خشبة المسرح وخارجها. وإذا ظهرت النصية والأدائية متكاملان دائما , في النظرية والتطبيق , مع أنهما متنافسان في نفس الوقت , فلا بد عندئذ أن يكون التمايز الدينامي حاسما في فعالياتنا داخل نظرية الأداء الدرامي .

تتجاوز نتائج دخول الأداء الدرامي إلى الأرشيف الممارسات الصارمة مع الحدود بين الدراسات الأدبية ودراسات الأداء , وتؤثر على ظهور الممارسات النقدية والخطوط العريضة لتاريخ الأداء . ففي دراسة ليمان القوية ”المسرح بعد الدرامي “ , دخل المسرح عهدا جديدا , تميز بأنه عهد بعد درامي ولاسيما في رفضه لهيمنة النص والتمثيل اللذان وضعهما أمامنا . بالتأكيد يتجاوز الأداء المعاصر حدود خشبة المسرح الدرامية , الذي كان دائما شكلا متخصصا ومتميزا عن الأناشيد الكورالية والصيد الجماعي والباليه وحتى الأوبـرا والمسرح الموسيقي . ولكن في المسرح بعد الدرامي يقترح ليمان أن إزاحة الصفة التمثيلية للدراما – الذي تم تمييزه بالنصية – تحفز التحولات المعاصرة في مجال الأداء . وفضلا عن تحديد الأداء الدرامي بين الاشاري والأدائي , فان الأداء الدرامي عند ليمان هو أرشيفي بشكل شرس : يتوقع متفرجوه من المسرح تصوير النصوص الكلاسيكية , ويـؤدي الى قصة مفهومة , ومعنى متماسك , وتأكيد ذاتي ثقافي , ويلمس مشاعر المسرح , ونظرا لأن نموذج أدائه مشتق بشكل ملح , ولاحق على أولوية النص , يكمن الأداء الدرامي في خطاب الدراما المكتوبة . وحتى إذا أخذنا في اعتبارنا الصيغ الهدامة – المسرحيات داخل المسرحيات , والجوقات , والمقدمات , واللغة الغنائية , والفن الدرامي الملحمي – فقد تمكنت الدراما من دمج كل هذا دون أن تفقد طابعها الدرامي , فرض تمثيل مشتق من التمثيل النصي على الواقع المقدم على خشبة المسرح.

حجة ليمان تنشأ بمعنى ما في مقابل التقاليد المؤسسية والصارمة الأوروبية , وقد تظهر دراسـات الدراما/المسرح/ الأداء على أنها ترسم خريطة مميزة في أمريكا الشمالية . فمنذ أواخر القرن التاسع عشر , كان لتقاليد هذا العصر مفاوضاته مع المذهب الوضعي التاريخي , ورسم الحدود مع الدراسات الأدبية والحدود المختلفة المرسومة في الولايات المتحدة وكندا والمملكة المتحدة . واليوم كما يقترح ويلمار سوتر , ” مصطلح المسرح بالنسبة للمتخصصين في في شمال أوروبا لا يصف أ نوع أدبي أو فعالية فنية . ومع ذلك , يتجه التمييز التأسيسي عن دراسات الدراما في اتجاه تفسير أن رؤية ليمان للأداء الدرامي أدبية بشكل صارم . فبالنسبة الى ليمان :

الكمال والوهم وتمثيل العالم متأصلون في تاريخ الدراما, على العكس من ذلـك, يعلن المـسرح الدرامي, من خلال شكله الفعلي, الكمـال كنمـوذج للواقـع. وينتهي المسرح الدرامي عندما لا تكـون هــذه العناصر هي المبدأ المنظم بل مجـرد متغير واحـد محتمل في الفــن المسرحي.

في التمييز بين المسرح الدرامي والمسرح بعد الدرامي يصوغ ليمان إحساسا أدبيا بـالأداء الدرامي – يذكرنا على نحو ما بأرشيف تايلور والريبرتوار , أو الأدب والسلوك عند شيكنر . ولكن تطرح هذه الرؤية سؤالا « هل يعرض النص دائما بهذه الطريقة – منقولا بطريقة مباشرة إلى كلام ووصف , وخطاب وتصوير ؟ . يصعب التعرف على مسرح ليمان الدرامي في عدسة دراسات الدراما المعاصرة , حيث تعني مقاومة تفسير مسرح النص أيضا مقاومة عرض التمثيل باعتباره المهمة المحددة للأداء الدرامي . ويضع مسرح التمثيل عند جولدمان في المقدمة عملية التمثيل كوسيلة له , وقناعة رئيسية له : التمثيل هو بؤرة تركيزنا وليس النص . ويفهم جارنر الأداء كموقف متعدد مركب , ونشر الأجسام الفعلية والخيالية والفراغات بطريقة تتفاوض باستمرار مع المدلولات الايهامية , ومسرح بينيت مسرح ثوري لأنه لا يمكن اختزال تفسيريته إلى قراءة شيء آخر , وتوليد التمثيل النصي . وحقيقة أن الأداء الدرامي يعطي حقوقا متساوية للعناصر الإيمائية والموسيقية والبصرية والحركية للأداء هو ما يميزه عن القراءة , وضرورة تصور هذه العناصر التي تتصدر , وفقا لمصطلحات بينيت , الخلل في قراءة المسرحيات وأدائها.

بينما يفسر المـسرح بعد الـدرامـي بشكل جـذاب تطورات الأداء الحديث ويضعها في علاقة مع مرحلة الحداثة , فقد تكون المصطلحات التي يقدمها أكثر فائدة باعتبار أنها مميزة للأشكال الناتجة عن الأداء الدرامي : فمثلا , هناك المخرجون الذين يعرضون نصوصا درامية تقليدية ولكنهم يفعلون ذلك باستخدام الوسائل المسرحية بطريقة تنزع الدراما . ونظرا لأن الدراما عند ليمان مصطلح له كمال أدبي مميز , فان العرض باستخدام الكتابة للتعبير عن الاشاري/ الأدائي يجب أن يكون غير درامـي بالتعريف , ويـبرز الـصراع بين النص والمشهد , ويؤكد اكتفاء الممثل الذاتي بالجسدية , التي تعرض في كثافتها , إمكانيات إيمائية , وحضور شفهي وتوترات منقولة داخليا وخارجيا , وإعادة تشكيل مكانة ومعنى الجسم المسرحي الذي لا يستهلك نفسه في الدلالة والتمثيل , ويحظى في الأداء بقيمة فريدة . ومع ذلك , يجب أن تصف مثل هذه العبارات الأداء المسرحي – كما توحي قوائم ليمان المسماة لفناني ما بعد الدراما (روبـرت ويلسون وبيتر بروك , وروبـرت ليباج , واليزابيث لوكومت , وفرانك كاستروف , وهانز يورجن سيبربرج , وتادوش كانتور , وريتشارد فورمان , وريتشارد شيكنر , وجون جورسون , وجـيرزي جروتوفسكي, ويوجينو باربا , وتـاداشي سـوزوكي .) – نظرا لأن ما بعد الدرامي أو غير الدرامي الذي يؤكد على جانب التقديم أو الجانب الأدائي هو دائما مطلوب , ومتحرك , بمتابعة الاشارية التمثيلية . على سبيل المثال يملأ المخرج ديمتري جوتشيف عرض « ايفانوف « الذي قدمه في مسرح فولكسبون في برلين (الـذي شاهدته في يناير ٢٠٠٥) بالدخان , ويؤطر مسرحية تشيكوف في شكل سلسلة من الحوارات غير الدرامية : اذ تظهر كل شخصية من الضباب وتختفي فيه , ويبدو أن ايفانوف هو الذي يستدعيها ولكن من أين ؟ من عقله ؟ من الذاكرة ؟ من غضبه , من يأسه ؟ من شذوذه ؟ , حسنا يتم استدعاؤهم من مكان آخر على خشبة المسرح. يستحوذ العرض على الجمهور, كما أن بطء وتيرة الصراخ الرتيب السائد في المسرح الألماني المعاصر ويفرض وعيا مستمرا بتقديم الأداء . حتى أحداث المسرحية يتم تنظيمها بطريقة تتحدى تمثيل العالم في مكان آخر : بالنسبة للانتحار , يتلاشى الدخان بينما يرسم ايفانوف شكلا ضخما يطلق النار على نفسه على جدار أعلى المسرح , تتساقط الجثث الواحدة تلو الأخرى من الذباب . ومع ذلك, بينما ينحرف العرض عن الترتيب السردي لعالم تشيكوف

السردي , يبدو من الملائم أن نقول ان انشغال الأداء التفاعلي بالكتابة والأداء يؤسس سردا متجاوبا , سردا ربما يرسل أدنى درجة تمثيل فضلا عن إزاحته تماما.

وبدلا من تصنيف التنوع الواسع للطريقة التي واجهت بها نظرية نقد الدراما مادية الأداء , فقد حاولت هنا الانتباه إلى الفروق التي أدت إلى حد ما إلى وضع الأداء الدرامي على عتبة دراسات الأداء غير المحددة دائما : بمعنى أن الأشكال المكتوبة ثابتة في الأرشيف الأدبي على عكس التعددية المقاومة لريبرتوار الأداء , والشعور بأن الكتابة الدرامية – مثل أشكال الكتابة الأخرى ومثل استراتيجية قراءة التجسيد كنص , المنسوبة إلى جريتز – تمارس متعة مشوهة في كل من الأداء وفهمنا له . ورغم أن جاكسون يحدد خيال تناول الأدب الدرامي باعتباره مهيمنا بشك مؤسسي (وقد كان فعلا خارج الأدب) , يستمر الأداء الدرامي رهن الاستخدام كنقيض مميز لمفهوم متجاوز ومتجسد ومتحرك , وغالبا ما يكون تابعا ردود الفعل ومقاومة السلطوية الثقافية وأنماط تمثيلها التاريخي . وكما جادل ديفيد رومان عن الاستخدام المجازي للدراما لتنظيم لحظات المؤسسية وفوضى التخصصات في الدراسات الأمريكية , لذلك في تحديث دراسات الأداء , فان الدراما (والأداء الدرامي) هي ما يفترض أنها معلومة لدرجة أنها من نافلة القول . فاستعادة الاستراتيجيات المركبة لقراءة الدراما – الاستراتيجيات التي يؤدي تركيزها النصي المعترف به إلى ابطال المشاركة الأكثر وضوحا في متعة الأداء – من شأنه أن يمكننا من استجواب الكتابة الدرامية والأداء لتجاوز ما يتم تنفيذه ليكون معروفا , والذي كان معروفا لبعض الوقت بشكل مباشر الى حد كبير في أفضل الأحوال وغالبا بشكل خاطئ.

حتى هذا الاختيار البسيط للنصوص بأنه لا يوجد أسبابا قوية فقط لمقاومة هذا الانقسام , ولكن من أجل محاولة صياغة فهمنا من جديد للوظائف الحاسمة للكتابة في الأداء , وكيف يمكن أن نقرأهم . وبقدر ما يبدو المشاريع النقدية التي تجمعت هنا منفصلة عن علم أصول « دراسات الدراما إلى الثقافة « , فإنها اهتمامهم – الكتابة كأداة للتجسيد , والكتابة في تصميم الفراغ , والكتابة التي تشارك في حدث , والكتابة التي تزيل تقاليد الخبرة – يتأثر بسهولة وبأمور محددة بالضرورة . ويمكن أن يعني نشر سطور هذا الاستفسار في اتجاه أغنى احتمالاتهم الاستفسار عن تلك الأجسام , والفراغات , وأنواع الخبرة موضوع الممارسة – الأسئلة التي تظهر في آن واحد بشك واضح ومتقطع في هذا العمل , والتي تتطلب اهتماما أوثق بأداء الأداء الدرامي.

ويظهر أحد أمثلة هذه الممارسة في كتاب سايمون شيبرد « المسرح والجسم والمتعة « . فعلى الرغم من أن شيبرد يقاوم ادخال عروض معينة , فانه يحدد عدة طرق يتم بها تقديم الأجسام ثقافيا في الأداء الدرامي . « يحتاج المسرح أشياء معينة من الأجسام « , ويحتاج التحليل الدرامي (على الأقل) مفهوما عاما لمفهوم تقنيات أداء الثقافة , لكي يكون يقظا للحظات المعينة التي يتأكد فيها علاقة هذه التقنية بجمهورها , ويتم تحديها ومناقشتها . وعلى الرغم من ترددنا تجاه تأطير شيبرد للأداء الدرامي باعتباره نصية خاصة بالجسم , لكي يحدد شروط وسائل هذه المواجهة ليس فقط للوصول عبر الأفق النصي إلى التمسك بالريبرتوار الذي يصنع التبادل بين مختلف الأشكال والحالات المزاجية وأشكال التعبير الواضحة , ولكنه يقاوم أيضا

أن مفهوم الأداء يتم التقاطه بمجرد نسخ الشفرة.

يأخذ بلو اللغة لإدخال وصمة التاريخ إلى الأداء , وتحمل الكتابة تغييرها في التجسيد والخضوع في مكان وزمان التجسيد . وإذا كان التمثيل يعني ضمنا الانضباط الأيديولوجي للأجسام تجاه وسائل الدلالة المتضمنة ثقافيا , فان الكتابة الدرامية – بما لها من جدلية مماثلة في التنوير والتغيير – تجلب أنماطا خارجية من الوساطة للتقديم , مع تسجيل اللغة وتحض على الموضوعات في الفعل , وهي موضوعات تحض عليها ولكنها لا تستطيع تمثيلها تماما . فالتغيير المادي للكتابة , مثل القماش أو الخشب في انتظار تشكيله للاستخدام كأداء – يمكن إدراكه بسهولة في أي حدث عبر ثقافي . حتى عدم الإلمام المعقد بلغة شكسبير أو بن جونسون أو برنارد شو , حتى في أكثر العروض المعاصرة أو بعد الدرامية , بينما تميل عروض أنتيجون لدينا إلى التحدث بلغة معاصرة , فان كلماتهم لها صدى مع القيم ووجهات النظر والمواقف الغريبة . وتجلب الكتابة الدرامية الحديثة هذا التغير إلى المسرح أيضا , والإيقاع المميز والمرجع الذي يجب أن يعمل في شيء آخر : هو الأداء . فالكتابة الدرامية هي للاستخدام . ورغم ذلك نستخدمها – في ظل الخيانة أو الإخلاص , الذي يميل الى في اتجاه الاشاري أو غيرالأدائي – فإنها تحتفظ بطابع أو ميل له شكل في الحدث . وفي حين أن هذا التغير مرئي ومسموع في بعض النصوص أكثر من أخرى , فانه موجود هناك , في نوبات الخشونة عند ديفيد ماميت كما في التكرارات المبهمة والاستراحات والنوبات عند سوزان لوي باركس.

قد يبدو هذا وكأنه عودة إلى خطاب تكوين الشخصية المسرحية الأدبية في النقد الجديد , ولكنها ليست كذلك : فمثل هذا المسرح يعيش في الأرشيف , وفي العروض الملهمة , وفي بعض أنواع النقد – كما أشار جولدمان عام ١٩٧٥ – وفي تأطير الأدوات المهمة لتمكين دراسات الأداء . فالمسرح الدرامي يواجه الأرشيف بالريبرتوار , أو وفقا لمصطلحات بينيت , يعرض الأرشيف على الريبرتوار لكي ينتج حدثا فريدا على سطح الفن المشترك, غير مسبوق بالنص أو عن طريق تثبيت بدائل السلوك التصالحي. وعلى الرغم من ذلك, فإن تجسيد المسرحيات ككتب يجسد أيضا وهم ركودها الأرشيفي , أو ربما في أفضل الأحوال , يثبت أحد أشكال الكتابة كذريعة للعب وتعدد الكتابة ومضاعفتها , وإهمالها في عملية الإنتاج . ويمكن توظيف الكتابة كأرشيف : الدراما هي مستودع الحض على الفعل , وبرمجيات إنتاج أحداث مهمة في التكنولوجيا الاجتماعية والثقافية لمسرح معين وايديولوجيات الفعل والتمثيل والسلوك والهوية التي يدعمهم . ومع ذلك , بغض النظر عن مدى قدرتنا على تتبع الاستمرارية الواسعة في الدراما الغربية , فان الوسائل المسرحية لتحويل الكتابة الى أداء تكون دائما تحت الضغط . ان تغير تقويمات الإنسان والفن الهادف ووسائل الانتباه وهدفها يغير باستمرار شكل نظم الأداء التقليدية . ما هي تكلفة إتاحة أنواع مختلفة من الكتابة الدرامية في أنظمة العرض المختلفة ؟ وكيف تؤدي الكتابة , وفقا لعبارة أنطوني كوبياك , باعتبارها العدسة التي من خلالها يمكن أن تعاني التجربة والفكر والعاطفة ؟ وكيف يمكننا أن نطور النماذج النقدية والتربوية لقراءة الدراما كمكان للوساطة , ووسيلة لبناء ذلك الفعل الذي يتم أداؤه من خلال وسطاء في مشهد المسرح؟

تطوير هذه الأسئلة يحتاج اهتماما متجددا بالحالة الراهنة للتفاعل بين الأرشيف والريبرتوار : وطرق قراءة النص كمادة مفتوحة للاستخدام , المعرضة للبناء داخل أنظمة عرضية مع أنها أنظمة تقليدية للأداء , والسلوك الخطابي , مع تذكر أن التمثيل ليس منتهى بلاغة المسرح , وأن السلوكيات المميزة لمسرح التمثيل نفسه تتعلق – بتكثيف وعكس واقتباس وتلخيص وتقليل وعزل وتجسيد – ريبرتوار السلوك في ذلك المسرح الآخر خارج خشبته . ولكنه يتضمن في النهاية تطوير طرق تقدير مادية الكتابة , ليس فقط في شكلياتها العامة , ولكن كيف تحض على العملية والمكان, وتضع السطح المشترك للتمثيل والتقديم, وتوفر مواد للتفسير المنفصل عن الأحداث الدرامية, التي تظل قوة كامنة للنقد السياسي والمقاومة والفعل في جميع أنحاء العالم.

ويليام بيل ورزين يعمل أستاذا زائرا في مقعد الفنون والتمثيل في قسم المسرح في برنارد كوليج بجامعة كولومبيا . وأحدث كتبه هو « طباعة وشاعرية الدراما الحديثة Print and Poetics of Modern Drama" الصادر عن مطبوعات جامعة كمبريدج عام ٢٠٠٥ . ويعمل حاليا على كتاب بعنوان "الكتابة والأداء في الثقافة الرقميةWriting and Performance in Digital Culture"

نشرت هذه المقالة في مجلةDrama Review, TdR , ٥٢:٣ (T١٩٩) fall ٢٠٨٨ .

مذكرات نجيب الريحاني الحقيقية والمجهولة(١٠)

مذكرات عام ١٩٣٧ هي الأساس

عزيزي القارئ.. حانت اللحظة الحاسمة! إنها لحظة الحقيقة والمكاشفة، وأستطيع أن أصدمك بها منذ البداية وأقول: إن «جميع» المذكرات المنشورة بعد وفاة الريحاني أعاد صياغتها آخرون –وفي مقدمتهم بديع خيري– وتحديدا جميع الأحداث والوقائع التي مرّت على الريحاني بعد عام ١٩٣٧! وبمعنى آخر أقول: «كل» الأحداث المنشورة عن الريحاني في مذكراته من عام ١٩٣٨ إلى وفاته عام ١٩٤٩ لم يكتبها الريحاني «نهائيا» رغم وجودها في مذكراته المنشورة بعد وفاته، لأن هناك من كتبها! أما أغلب ما هو منشور في مذكرات الريحاني منذ بداياته عام ١٩٠٨ وحتى عام ١٩٣٧ فالريحاني هو أساسها وكتب عنها بالفعل في مذكراته التي اكتشفتها، وللأسف هذه الفترة –من ١٩٠٨ إلى ١٩٣٧– أُعيدت صياغتها والتلاعب بها بالحذف أكثر من الإضافة، لأسباب يعلمها الله وحده، وسأجتهد في اكتشافها لأن من فعلوا ذلك –وهم كُثر وعلى رأسهم بديع خيري– تناقضوا فيما فعلوه! لأن إعادة صياغة المذكرات والتلاعب بها بالحذف والإضافة، جاء تارة في صالح الريحاني، وتارة أخرى ضد الريحاني!

كشكش بك

سيد علي إسماعيل

وصف المذكرات

عندما أقول -في هذه الحلقة والحلقات القادمة- «مذكرات ١٩٣٧» فأقصد بها مذكرات نجيب الريحاني الحقيقية والمجهولة التي اكتشفتها! واختياري لعام ١٩٣٧ سببه أن المذكرات منشورة في سلسلة مقالات أسبوعية بمجلة «الاثنين والدنيا»، بدأ ظهورها في أواخر أيام عام ١٩٣٦ وانتهت في الأيام الأولى من عام ١٩٣٨، مما يعني أن أغلبها تم نشره طوال عام ١٩٣٧. وكان عنوانها الرئيسي: «مذكرات كشكش بك.. بقلم نابغة التمثيل الكوميدي الأستاذ نجيب الريحاني»! وفي كل حلقة نجد صورة فوتوغرافية وعدة صور «كاريكاتيرية»!

وللأسف هناك صعوبة في تجميع «جميع» الحلقات المنشورة في مجلة «الاثنين والدنيا» لسببين: الأول وجود بعض الأسابيع خالية من المذكرات، والأخرى وجود صعوبة في تتابع الأحداث، حيث إن الريحاني لم يكتب المذكرات بصورة مسلسلة وفقا لتاريخ حياته، بل كان يكتب ما يأتي على ذهنه! وقد أشارت المجلة إلى هذين السببين، فنشرت ملحوظة في أحد الأعداد الخالية من المذكرات قائلة -عن السبب الأول- تحت عنوان «مذكرات كشكش بك»: «لم يتمكن الأستاذ النابغة نجيب الريحاني من كتابة مذكراته في هذا الأسبوع نظرا لتراكم الأعمال في أيام العيد المبارك واضطراره لإحياء حفلتين في كل يوم من أيامه. لذلك نعتذر إلى القراء الأعزاء ونستمهلهم إلى الأسبوع القادم كي يعود إلى مولاة سرد حوادثه الطريفة التي احتلت مكان الصدارة من اهتمام الجمهور، وإن غدا لناظره قريب». أما السبب الآخر، فنشرت المجلة حوله ملاحظة، قالت فيها تحت عنوان «إلى قراء المذكرات»: «ولو أن هذه المذكرات مسلسلة إلا أن كل واحدة منها مستقلة عن غيرها بحيث يستمتع القارئ بلذة حوادثها من غير رجوع إلى ما نُشر قبلها»!

أما أهم ملاحظة نشرتها المجلة -أثناء نشرها لحلقات المذكرات- فهذا نصها: «... نما إلى الأستاذ الريحاني أن هناك من يعملون على جمع هذه المذكرات لطبعها في كتاب على حدة. وقد أبلغنا أنه يحتفظ بجميع حقوقه قبل هؤلاء ويحذرهم من إتيان أمر كهذا [توقيع] المحرر». وهذه الملاحظة تُفسر كثيرا من الهواجس والظنون التي انتابتني عندما قارنت بين مذكرات ١٩٣٧ وبين «جميع» المذكرات التي نُشرت بعد وفاة الريحاني، وادعى كل من أعاد صياغتها أو استكمالها أو الحذف منها، أنها مذكرات الريحاني المنشورة في «كتاب»، دون أن يُشير بعضهم -أو أغلبهم- إلى أنها نُشرت من قبل في حلقات! ومن اعترف منهم بذلك لم يعترف بأنه تلاعب بها وأعاد صياغتها وقام بالحذف منها أو الإضافة إليها، ومثال على ذلك مجلة «الكواكب» التي نشرت مذكرات الريحاني في حلقات أيضا عام ١٩٥٢، وقدمتها بمقدمة قالت فيها: «منذ ١٥ عاما كانت مجلة «الاثنين» قد فازت بمذكرات فقيد الفن المرحوم نجيب الريحاني، فنشرتها تباعا على قُرائها الذين وجدوا فيها صورا رائعة من حياة الفقيد قدمها بأسلوبه الطريف الذي اشتهر به في مسرحياته.. وقد رأت «الكواكب» في مناسبة الذكرى الثالثة لوفاته، أن تعيد نشر

غلاف مجلة الاثنين

هذه المذكرات». وللأسف الشديد لم تكن المجلة صادقة، لأنها لم تنشر مذكرات مجلة «الاثنين» بنصها، بل نشرتها بعد إعادة صياغتها والتلاعب بها بالحذف والإضافة، والموجودة ضمن مذكرات الهلال، التي نشرها بيع خيري! وهذا الأمر حدث من قبل عام ١٩٤٩ في مذكرات الريحاني المنشورة في دار الجيب في كُتيب عنوانه «مذكرات زعيم المسرح الفكاهي نجيب الريحاني»، وهو تجميع لبعض حلقات مذكرات الريحاني المنشورة قبل وفاته بقليل في مجلة «الاستوديو» التي هي أيضا إعادة صياغة للمذكرات الحقيقية المنشورة عام ١٩٣٧.

ورغم كثرة المذكرات المنشورة عن الريحاني بعد وفاته، تظل «مذكرات الهلال» هي الأشهر والأهم حتى الآن، عندما نشرها «بديع خيري» عام ١٩٥٩ بمناسبة مرور عشرة أعوام على وفاة الريحاني «زاعما» أنها مذكرات الريحاني! والحقيقة أنها مذكرات غير كاملة. ورغم ذلك يجب أن أعترف أن «مذكرات ١٩٣٧» هي أساس جميع المذكرات بعد ذلك.. والكل أخذها وتلاعب بها وعلى رأسهم «بديع خيري»، لذلك سأخصص مجهودي في بقية المقالات للمقارنة بين المذكرات الحقيقية والمجهولة والمكتشفة «مذكرات ١٩٣٧» وبين المذكرات المشهورة والمنتشرة منذ عام ١٩٥٩ وهي «مذكرات الهلال».

المذكرات في حلقات

المسئول الأول عن عدم نشر مذكرات الريحاني الحقيقية والمجهولة والمكتشفة في كتاب مستقل هو «بديع خيري»، وبديع هو أيضا المسئول عن إيهامنا بأن مذكرات الريحاني هي مذكرات حقيقية تُنشر لأول مرة عام ١٩٥٩، ولم يُقرّ بأن أساسها الحقيقي -قبل أن يتلاعب بها- كان منشورا عام ١٩٣٧ في مجلة «الاثنين». أما لماذا فعل ذلك بديع، فهذا ما سوف نُشير إليه في موضعه، لأن من المؤكد أن بديعا فعل ذلك بحُسن نيّة تجاه صديقه ورفيق دربه بعد وفاته.

فعلى سبيل المثال، نشر بديع في مذكرات الهلال مقدمة بقلم الريحاني، ووضع لها عنوانا هو «مقدمة صاحب المذكرات». أما

نجيب الريحاني وبديع خيري

ما جاء في هذه المقدمة بقلم الريحاني، هو منقول من مذكرات الريحاني عام ١٩٣٧، ولم يكن كلاما في المقدمة، بل كان كلاما منشورا ضمن الحلقات وعنوانه «على هامش المذكرات». وربما هذا الأمر يُعدّ عاديا ولا يستحق لوم بديع عليه، ولكن بديعا لم يُغيّر في العنوان فقط، بل حذف مواضع كثيرة وأعاد صياغة أخرى، رغم أنها مجرد مقدمة، والمحذوف كان مهما لأنه يثبت أن هذه المذكرات أساسها منشور عام ١٩٣٧ في مجلة الاثنين، وهو الأمر الذي أخفاه بديع وحذفه عامدا متعمدا، فالريحاني في مقدمة بديع قال: «قبل أن أسمح لنفسي بنشر مذكراتي، فكرت في الأمر كثيرا». أما في مذكرات ١٩٣٧، فقال الريحاني العبارة نفسها هكذا: «قبل أن أسمح لنفسي بنشر مذكراتي في «الاثنين»، فكرت في الأمر كثيرا»؛ أي أن بديعا حذف مكان نشر المذكرات «في الاثنين». وتكرر الأمر مرة أخرى -في المقدمة أيضا- عندما غيّر بديع وصف الريحاني لممثلتين كونهما «كوكبين لامعين» إلى صيغة الجمع «كواكب لامعة» حتى يحذف بديع تعليق الريحاني المنشور في مذكرات ١٩٣٧ والمحذوف من مذكرات الهلال، لأن به إشارة إلى أن المذكرات تُنشر في «الاثنين»، ناهيك عن أسلوب الريحاني الصريح، الذي يجعلني على قناعة بأن مذكرات الريحاني عام ١٩٣٧ هي «اعترافات» أكثر منها مذكرات. أما العبارة التي حذفها بديع من مذكرات الهلال، وذكرها الريحاني في مذكرات ١٩٣٧، فهي: «... كوكبين لامعين.. التعبير ده مسروق من محرر مجلة (الاثنين). والحق أحق أن يُتبع.. شايف يا عم علشان تعرف إني صريح.. حتى في السرقة!».

وحتى يَحبُك بديع مذكرات الهلال -المبنيّة على أساس مذكرات ١٩٣٧- حذف أغلب العبارات الدالة على أنها كانت مذكرات منشورة في حلقات مسلسلة بمجلة أسبوعية! ومن هذه العبارات المنشورة في مذكرات ١٩٣٧، قول الريحاني: «إنني نوهت في إحدى المذكرات السابقة»، و«لعل السادة القراء لم ينسوا بعد ما أبديته في إحدى المذكرات السابقة من أن هناك حادثا... إلخ»، و«قلت في الأسبوع الماضي بأن روايتنا الثانية في مسرحنا الجديد الإجبسيانة كانت «دقة بدقة»»، و«تركت القارئ في الأسبوع الماضي عند أول اجتماع لي بالأستاذ بديع خيري في غرفتي بمسرح الإجيبسيانة»، و«لوسي فرناي الفتاة الفرنسية التي قدمتها في إحدى المذكرات السابقة»، و«حنجل بوبو أولى روايات الأستاذ يوسف وهبي كما بينت في العدد الماضي»، و«وقفت بالقارئ العزيز في الأسبوع الماضي عند اتفاقنا مع شركة سجاير ماتوسيان»، و«هذا ما سأحدثك عنه أيها القارئ العزيز في العدد المقبل فانتظرني -بالله عليك- وإن غدا لناظره قريب».

التعديل والحذف

عزيزي القارئ.. أكيد بدأت تشعر بأنني خدعتك بهذه المذكرات الحقيقية والمجهولة والمكتشفة، لأنك حتى الآن لم تجد جديدا فيها، وما قام به بديع يُعدّ أمرا عاديا لصديق تجاه ذكرى صديقه المتوفى! وكونه أخفى أنها مذكرات منشورة من قبل! فهذا أمر لا يدينه طالما أنه حافظ عليها، وجمع حلقاتها ونشرها في كتاب أصبح هو الكتاب المعتمد لمذكرات الريحاني الشهيرة والمنشرة حتى الآن! وربما أيضا تظن بي السوء وتقول إنني قصدت من مقالاتي هذه الهجوم على «بديع خيري» وتشويهه والإساءة إليه بزعمي أنه أعاد صياغة المذكرات بالحذف والإضافة.. إلخ، وهذا الأمر لا يدينه أيضا، لأنه حق من حقوق بديع خيري بحكم الصداقة والوفاء تجاه صديقه.. وربما فعل بديع كل هذا لصالح الريحاني. عزيزي القارئ.. أنا أتفق معك تماما في كل هذه الاتهامات الآن.. وكل

قصر الزعفران

ما أرجوه أن تتمهل حتى انتهي من نشر بقية الحلقات، وإليك هذه البداية:

قال الريحاني في مقدمة مذكرات الهلال: «... ولعل بعض من تحدثت عنهن قد يسوءهن أن أكشف عن حقيقة رابطتهن الأولى بالمسرح بعد أن أصبحن في سمائه كواكب لامعة». وهذه العبارة منشورة هكذا في المذكرات الأصلية عام ١٩٣٧: «ولعل الزميلتين العزيزتين زينب صدقي وفاطمة رشدي قد ساءهما أن أكشف عن حقيقة رابطتهما الأولى بالمسرح بعد أن أصبحتا في سمائه كوكبين لامعين». وإعادة الصياغة التي قام بها بديع ربما كانت في صالح الريحاني وقتذاك عام ١٩٥٩، حفاظا على صورته أمام الفنانين، كونه متوفيا ومن أساء إليهما كانتا من النجوم المتألقة. ومن جانب آخر، أساء بديع للريحاني بحذفه اسم النجمتين «زينب صدقي وفاطمة رشدي» كون ما ذكره الريحاني عنهما في مذكرات عام ١٩٣٧ شهادة للتاريخ، لا يحق لأحد حذفها من المذكرات.. أي حذفها من التاريخ.

ونقرأ في مذكرات الهلال قول الريحاني: «ولما اقترب الأسبوع الأول من نهايته، كنت قد أعددت رواية جديدة بالريالات الثلاثة التي ارتفعت إليها ماهيتي اليومية». هذه العبارة أعاد بديع صياغتها من الأصل المنشور في مذكرات ١٩٣٧ وجاء فيه: «قد أعددت الرواية الثانية وأطلقت عليها اسم «بستة ريال» تيمنا بالريالات الثلاثة التي ارتفعت إليها ماهيتي اليومية». وهذا التغيير حرم قُراء مذكرات الهلال من معرفة اسم المسرحية «بستة ريال» كونه الاسم الوحيد المذكور لهذه المسرحية في المذكرات، ناهيك عن حرمان التوثيق التاريخي من كونها المسرحية الثانية في تاريخ الريحاني، كما جاءت في الأصل الذي تلاعب به بديع.

أمور سياسية

من خلال المقارنة بين المذكرات المكتشفة «مذكرات ١٩٣٧» ومذكرات الهلال، لاحظت أن المذكرات الأصلية بها عناوين قليلة، مقابل عناوين كثيرة في مذكرات الهلال، حيث كان بديع يضع كثيرا من العناوين ويغير أخرى ويحذف ثالثة... إلخ، ونادرا ما كنت أجد عنوانا ثابتا في مذكرات ١٩٣٧ ومذكرات الهلال! وكانت مفاجأة وجود عنوان في مذكرات ١٩٣٧ يقول: «كشكش في قصر الزعفران»، وبالبحث لم أجده في مذكرات الهلال، ورغم ذلك وجدت الكلام المتعلق بالعنوان. ففي مذكرات الهلال، قال الريحاني: «ومما زاد في اغتباطي إلى جانب ذلك ما لمسته من رقي الطبقات التي كانت تقصد إلى مسرحنا، وفي مقدمتهم شباب الهاي لايف وفتياته، وأكرم الأسر في مصر، وأعلاها مكانة، وقد كان صاحب السمو الأمير إسماعيل داود في مقدمة الذين أعجبوا بي، فتفضل وأبرز هذا الإعجاب في إطار من التكريم لست أنساه، إذ كان يتفضل بدعوة الفرقة بجميع أفرادها إلى مسكنه العامر حيث تحيي حفلات خاصة ما كان أحلاها وأبهاها». هذا الكلام موجود بنصه في مذكرات ١٩٣٧ ما عدا خاتمته التي حذفها بديع، وهذا نصها: «فهل تدري يا عزيزي القارئ، أين كنا نقيم هذه الحفلات الخاصة؟ في قصر الزعفران حيث جرت المفاوضات بين مصر وبريطانيا، وحيث وضع أساس المعاهدة العتيدة بين الحليفتين العظيمتين».

حقيقة، لا أعلم السبب الذي جعل بديع خيري يحذف هذه العبارة ويحذف العنوان، إلا لأنهما يحملان اسم «قصر الزعفران»! وربما السبب الذي جعل بديع يحذف أي شيء يتعلق بقصر الزعفران، كونه قصرا من العهد الملكي عندما نُشرت المذكرات عام ١٩٣٧، أما الآن فبديع يعيد صياغة المذكرات في العهد الجمهوري عام ١٩٥٩! وعلى الرغم من ذلك التبرير غير المقنع لي، لم أجد مبررا لبديع لقيامه بحذف كلام الريحاني في مذكرات ١٩٣٧، وفيه قال: «وبذلك اتجه مسرحنا اتجاها سياسيا محضا وأخذت الموضوعات تعالج كل ما يدور في البلاد من حوادث ذات شأن في تاريخها أو في تغيير مجرى حياتها. وقد كان من نتيجة ذلك أن وزارة الداخلية تنبهت إلى ما كنا نسير فيه وخشيت عاقبة امتداد حركتنا فوضعت على مسرحنا رقابة شديدة.. وما زلت أذكر أنها اختارت اثنين من موظفيها ليكونا رقيبين دائمين يشهدان التمثيل في كل مساء، وهما الأستاذان «عطية شلبي» و«سليم نخلة»، وأظن أن أولهما ما يزال إلى اليوم موظفا في محافظة القاهرة والثاني في شركة مصر لحلج الأقطان أو للملاحة.. لست أذكر تماما. على أن الذي لا أنساه هو أن هذين الرقيبين العزيزين جرفهما تيار الوطنية الذي اجتاح البلاد من أقصاها إلى أقصاها فكانا يتغاضيان عن مؤاخذتنا بل ويعملان على معاونتنا بدل الوقوف في سبيلنا ومن ثم أخذت جذوة الوطنية تلهب حواس الناس وتستحث شعورهم وتحيي فيهم أمتع الآمال».

صدق أو لا تصدق.. أن هذا كلام نجيب الريحاني في مذكراته عام ١٩٣٧!.. وصدق أو لا تصدق أن هذا الكلام حذفه بديع خيري من مذكرات الريحاني عام ١٩٥٩!