

# مسرحنا

رئيس التحرير  
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة  
هشام عطوة

السنة الخامسة عشرة • العدد 823 • الإثنين 5 يونيو 2023

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

«بيت روز»  
الشغف الوردى  
وخطايا الرجال

الريحاني يعرض  
مسرحياته في  
المدن الجزائرية

فينومينولوجيا  
الأداء المسرحي





عن رائعة برنارد شو «بجماليون»..

## مسرحية «سيدتي أنا» تضيء المسرح القومي



افتتح المخرج خالد جلال رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي، والقائم بأعمال رئيس البيت الفني للمسرح، العرض المسرحي «سيدتي أنا» أمس الخميس، على المسرح القومي بالعتبة . عرض «سيدتي أنا» من إنتاج فرقة المسرح القومي برئاسة الفنان أيمن الشبوي، وهو العرض الحادي عشر ضمن سلسلة العروض التي أعلن عنها خلال المؤتمر الصحفي الذي عُقد مطلع يناير الماضي تحت شعار «٢٠٢٣ عام جديد ومسرح جديد» بالمسرح القومي، وذلك بعد عرضي «ياسين وبهية»، و«حلمك علينا» إنتاج فرقة مسرح الشباب، «الملك همام وعصابة الضباع» إنتاج فرقة مسرح الاسكندرية، «بعد آخر رصاصة» إنتاج فرقة الغد، «بيت روز» إنتاج فرقة مسرح الطليعة، «جنة كوكي» إنتاج فرقة المسرح القومي للأطفال، وتدشين مدرسة العصفوري للمخرجين الشباب، «سبب نفسك» إنتاج فرقة المسرح الحديث، «عجيب وعجيبة» إنتاج فرقة المسرح الحديث، «طيب وأمير» إنتاج المسرح الكوميدي . أشاد المخرج خالد جلال بالعرض وأداء أبطاله، وبكافة العناصر الفنية للعرض من ديكور وإضاءة واستعراضات وأزياء وموسيقى، ليخرج في صورة مشرفة تليق بتاريخ وعراقة المسرح القومي، مؤكدا على أن الفن الهادف والعروض المسرحية القيمة تجذب الجمهور ، مما يساهم في تنشيط الحركة المسرحية، وهو ما تشهده حاليا كافة خشبات مسرح الدولة.

الشافعي، فريد النقراشي، محمد دسوقي، أمينة سام، وكوكبة أخرى من الفنانين، ديكور د.حمدي عطية، أزياء د. مروة عودة، أشعار عادل سلامة، موسيقي تصويرية وألحان محمود طلعت، تصميم استعراضات مصطفى حجاج، إضاءة عز حلمي، دراما تخرج وإخراج محسن رزق.

امن جانبه وجه الفنان محسن رزق مخرج عرض «سيدتي أنا»، الشكر لكل فريق العمل لما بذلوه من جهد كبير طوال فترة البروفات، مثمنا دور المخرج خالد جلال في إعادة الوهج إلى البيت الفني للمسرح. عرض «سيدتي أنا» البطولة للفنانين «داليا البحيري، نضال

## «الخيال والمسرح»

### كتاب جديد للدكتور جمال ياقوت

مرجعيات فكرية أو أيديولوجية، ولا يتقيد كذلك بمنطقية الأحداث وتراكبها المتسق مع الواقع، هو عالم عنوانه الحرية التي تمنح الفنان فرصة التحليق في عوالم فسيحة، تلك الحرية التي ترتبط بشكل وثيق بخبرات الفنان، ذلك لأن الخيالات التي تتولد في مخيلة الفنان تنطلق في الأساس من مخزونه المرجعي، إنه يستعيد الأساس والأشكال والألوان والأصوات كي يعيد إنتاجها في قوالب جديدة من أجل تحقيق أهداف آنية.

بهذا المفهوم يعد الخيال نشاطا يستخدم العقل للسفر بعيدا عن أفعال تتحرر من الانسجام مع العقل؛ ومعنى أدق، يستخدم الفنان عقله من أجل إبداع أفعال وصور وأصوات لا تتسق مع عقلانية الواقع بقدر ما تتسق مع أفكار يريد الفنان طرحها على المتلقي في عمله الإبداعي.

ياسمين عباس



والمدى ارتباطها بالتكوين الخبراتي والمعرفي للفنان. إن عالم الخيال هو عالم رحب يتسع لكل الاحتمالات وتتداخل فيه الأزمنة والأمكنة، هو عالم لا يتقيد بأي لمنطق الواقع بقدر ما تخضع للمتطلبات الفنية

صدر حديثا للدكتور جمال ياقوت، كتاب جديد بعنوان «الخيال والمسرح»، حيث وينقسم إلى خمسة أجزاء، هم: الخيال من منظور إنتاجي، الخيال ونوعية المخرج، الخيال ومدارس الإخراج، الخيال وحجم التمويل المادي، الخيال والتلقي. وجاءت مقدمة الكتاب كالآتي: دائما ما أتذكر مقولة ألبرت أينشتاين «الخيال أهم من المعرفة»، ذلك لأن الأعمال العظيمة في غالبية مجالات الحياة بدأت، في ظني، في عالم الخيال قبل أن تصبح حقائق معروفة. إن الحقائق المادية هي حقائق ملموسة موجودة في عالمنا الواقعي، أما ما نبتغي تحقيقه في المستقبل فهو رهين خيالننا، إنه يتشكل عبر وسائط من الصور والأصوات، ولن يخرج للواقع إلا إذا تحول من فكرة تجول في عالم الخيال إلى حقيقة راسخة في عالم الواقع. هذا الأمر مرهون بمسألة الحرية، لأن الخيال لا ينشط إلا في بيئة تتسم بالحرية والسفر بعيدا عن عالم تحكمه العلاقات الموضوعية والقوانين واللوائح البشرية إلى عالم فسيح لا يحكمه إلا قانون الحلم غير المشروط. في عالم الفنون، يمكن تعريف



# جمهور مسرح الثقافة الجماهيرية

## يشاهد ٨ عروض في ٥ محافظات



البيبي، والناقد الفني محمد علام، والمخرج المسرحي محمد صابر، والناقدة الفنية إيمان سلامة. تدور أحداث العرض المسرحي حول بعض المرضى النفسانيين الذين أصبحوا ضحية لشهوات الحياة، ليصبحوا بعدها أقرب من طباع الحيوانات، وذلك بعد ما تمكن المرض النفسي من غرائزهم، تتصاعد الأحداث ويرتفع الإيقاع وتقع العديد من المفاجآت.

العرض المسرحي «في الثانية عشرة صباحاً» من بطولة عدد من مواهب فرقة قصر ثقافة غزل المحلة المسرحية، ومنهم: أحمد الطحاني، كريم عقار، عبدالرحمن صبري، نورهان صالح، علي عمار، حنين غالي، شريف حافظ، تأليف شريف حافظ، موسيقى أحمد المزين، ديكور كريم عقار، وإخراج أحمد المزين.



بطولة: أحمد أشرف، أحمد ياسر، فادي سعد، عبدالرحمن وصفي، إيمان رمضان، شيرين إسماعيل، ملك أحمد، ميسون السيد، محمود علي، دانيال مجدي، مونيكا سمير، أمينة محمد، أسامة عبدالله، عمر عادل، منة مجدي، موفي المصري، مريم الرودي، محمود خليل.

### «الثانية عشرة صباحاً» على مسرح ٢٣ يوليو

قدم عرض مسرحي بعنوان «الثانية عشرة صباحاً» على مسرح ٢٣ يوليو في مساء يوم الجمعة، ضمن العروض المسرحية لمشروع نوادي مسرح الشباب، وذلك في حضور لجنة التحكيم، وهم: الشاعرة والكاتبة صفاء

شهد مسرح الثقافة الجماهيرية نشاطاً مسرحياً واسعاً خلال الأسبوع الماضي، ٨ عروض مسرحية في ٥ محافظات مختلفة، وهي: الإسماعيلية، الغربية، أسيوط، سوهاج، أسوان، تلك العروض ضمن الموسم المسرحي ٢٠٢٣ للهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة، ومن إنتاج الإدارة العامة للمسرح التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعي.

### دمي ترقص

#### على خشبة قصر ثقافة الإسماعيلية

قدم عرض «دمي ترقص» على خشبة مسرح قصر الثقافة بمحافظة الإسماعيلية لفرقة بيت ثقافة الشيخ زايد، تدور فكرة العرض المسرحي حول سيطرة المشعوذين والسحرة على النفس البشرية، بالإضافة إلى هيمنة السلطة الدينية والنفوذ المالي، ويناقش العرض فكرة مقاومة الذات البشرية للغيبيات وتأثيرها النفسي، وي طرح بقوة سؤالاً حول مصير البطل في النهاية هل كان مصيراً أم كانت النهاية آتية نتيجة اختياراته منذ البداية؟ العرض معالجة درامية معاصرة للنص المسرحي الأصلي «البوتقة» أو «ساحرات سام»، تأليف آرثر ميللر، ترجمة د. عبدالمنعم الحفني، وإخراج شادي عزت، ديكور وملابس شادي قطامش، مكياج يوسف خميس، دراما حركية شريف مبارك، أشعار محمد فوزي، تأليف موسيقي وألحان رفيق يوسف، مساعداً مخرج أحمد ياسر وأحمد حلمي، مخرج منفذ بسمة الرودي، إضاءة شادي عزت، دراماتورج عبده الحسيني، قام بدور دانفورث الفنان الإسماعيلي محمد السيد.



المسرحي حول سيدة تعيش مع أرملة تعيش مع وحدها، ونرى على أم علي وهي في انتظار عودة ابنها من المطار ليتسلم ميراث عمه الذي هاجر من قبل إلى أمريكا وكون ثروة كبيرة وقام بشراء خمسة فدادين بكل ثروته فوق سطح القمر، وكانت هناك مطاردة لهذا العام من مجموعة مافيا أرسلتهم وكالة ناسا للحصول على هذه الصكوك، وتم قتل العم وعند وصول علي إلى المطار وجد جثة عمه في تابوت، وبدأ صراع المافيا مع علي في إطار كوميدي.

العرض تأليف عبدالفتاح البلتاجي، ديكور وملابس الفنان أيمن الهلالي، أشعار عصام همام، بطولة نخبة من مبدعي التمثيل والمسرح العرض المسرحي من إخراج الفنان عبدالفتاح قدورة.

### قلب الجبل في سوهاج

قدم قصر ثقافة طهطا بمحافظة سوهاج عرضا مسرحيا بعنوان «قلب الجبل». تدور أحداث العرض المسرحي حول فكرة الثأر والعادات والتقاليد وتقبل المجتمع للغجر، حيث يناقش بشكل عام قضايا الثأر وتوابعها، فضلا عن قضية المواطنة وقبول الآخر والمساواة في الحقوق والواجبات من خلال تقبل مجتمع القبيلة للغجر ونظرتهم لهم وتتسارع الأحداث في صراع درامي مشاهده في العرض بين الخير والشر.

العرض تأليف علي عثمان، ألحان يوسف شعبان، أشعار محمد كمال، سينوغرافيا أبو بكر مظهر، مخرج منفذ إكرامي الفاوي، وإخراج مصعب صبري، بطولة رانيا مجدي، ياسر عطية، ريموندا بولس، نانسي جميل، طاهر محمد.

### طوق في أسوان

قدم قصر ثقافة أسوان للقومية عرضا مسرحيا بعنوان «طوق». تدور أحداث العرض حول أسرة متعددة الأجيال المصرية، تتميز ببعض الطباع المصرية، تحارب تلك الأسرة الفقر، حينما يسافر الابن الأكبر سعيا عن الزرق، ويمرض الأب تتحمل الأم المسؤولية مع رب الأسرة الأب، وتتصاعد الصراعات تلك الأسرة، وتعرض المسرحية بعض الجوانب الإنسانية لبعض الشخصيات، بالإضافة إلى إبراز خطورة الجهل الذي يصل حد السحر والشعوذة.

العرض من تأليف الكاتب الكبير الراحل يحيى الطاهر عبدالله، دراماتورج محمد علي إبراهيم، أشعار محمد المصري، ألحان أندرو صبحي، ديكور شادي قطامش، مساعدو إخراج إسماعيل عمارة، أصولي مرعي، مخرج منفذ محمود فرح، إخراج إيهاب زكريا ياسين.

جهاد طه

القاضي من الفصل بين طرفي النزاع، فالقانون لا يمنع اقتناء الحيوانات الأليفة، فيما يعاقب في نفس الوقت على إزعاج الجار، ويبقى السؤال حاضرا طيلة العرض: هل يستطيع أحد إسكات الببغاوات؟

تأليف إبراهيم الحسيني، موسيقى إبراهيم طنطاوي، ديكور فرح خالد، مصحح لغوي أحمد عبدالسلام، ومن إخراج أحمد جمال، بطولة: عبدالله رمضان، روى السراجي، فوزي عادل، إيمان شريف، أحمد فؤاد، محمد إبراهيم، عهد علي، أنس إسكندر، سيف الخطيب.

### رصد خان في طنطا

قدم المركز الثقافي بطنطا العرض المسرحي «رصد خان»، أمس الجمعة، ضمن عروض نوادي المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة. تدور أحداث العرض المسرحي حول فكرة الصراع والطمع، البحث عن كنز قارون ومحاولة الاستيلاء عليه من قبل شخص يدعى ابن غانم وأحفاده. ويؤكد العرض على فكرة البعد عن الطمع والجشع الذي قد يدفع الإنسان إلى القتل، فمن أحداث العرض نجد أن الجشع انتقل من الجد إلى الأحفاد مما دفعهم لقتل بعضهم البعض.

العرض تأليف محمد علي إبراهيم، إخراج محمود فايد، بطولة: محمد محسن، محمد صبحي، محمد المحمدي، عبدالله محمد، مروان عبدالعزيز، إبراهيم خالد، ندى عادل، سمر عيسى، محمد أشرف، محمود أشرف، كنزي البنهاوي، نادر سعيد، أمينة البيومي، علاء سراج، رنيم جاويش، محمد الميواني، فرح وليد، ديكور الفنان إسلام فوزي، دراما استعراضية وإعداد موسيقي محمد داود، مكياج إيمان سمير، تصميم إضاءة عمر جودة، مساعد مخرج محيي الدين غنيم، مصطفى أحمد، أحمد العطار، محمد سلامة، تقى التركي.

### «اتحاد ملاك القمر» في أسيوط

«اتحاد ملاك القمر» مسرحية قدمتها فرقة قصر ثقافة أبوتيج بأسيوط، أمس السبت. تدور أحداث العرض



### الأبواق والتوت البري

قدم على خشبة مسرح ٢٣ يوليو عرض مسرحي بعنوان «الأبواق والتوت البري» مساء يوم الجمعة، ضمن مشروع نوادي مسرح الشباب. تدور أحداث المسرحية حول عامل بسيط يدعى «أنطونيو» يعمل بإحدى الشركات الكبرى للسيارات والمملوكة لمجموعة من الرأسماليين، فيما تتصاعد الأحداث سريعا خلال مشهد يجلس فيه «أنطونيو» داخل سيارته مع صديقه «لوتشيا» فيشاهد حادثا إرهابيا يقع أمام عينيه، بينما تحاول العصابة الإرهابية اختطاف مالك شركة السيارات الذي يتعرض لحروق شديدة تسفر عن مصرعه، ليجد «أنطونيو» نفسه متهما بالقتل، شهد العرض لجنة تحكيم الأعمال المشاركة: الشاعرة والكاتبة صفاء البيلي، والناقد الفني محمد علام، والمخرج المسرحي محمد صابر، والناقدة الفنية إيمان سلامة.

العرض المسرحي «الأبواق والتوت البري» بطولة مجموعة من شباب فرقة قصر ثقافة غزل المحلة المسرحية، منهم: محمد عصام، بدر محمد، أحمد عزت، أميرة نصر، سارة أحمد، محمود زكريا، بسنت شمس، وقام بتصميم الديكور أحمد البحاري، موسيقى سمير أحمد، ومن إخراج محمد رأفت.

### قضية إسكات الببغاوات بمدينة المحلة الكبرى

قدم مسرح ٢٣ يوليو بمدينة المحلة الكبرى عرضا مسرحيا بعنوان «قضية إسكات الببغاوات» للكاتب الكبير إبراهيم الحسيني، مساء يوم السبت، ضمن عروض نوادي المسرح الشباب. تدور أحداث المسرحية حول سيدة تحتفظ ببعض الببغاوات يثير صراخها غضب جيرانها، حيث تقوم تلك السيدة بحبس الببغاوات داخل قفص فتشعر الببغاوات بعدم الحرية فتظل الببغاوات في حالة صراخ حتى وصل الأمر إلى القاضي، ولا يتمكن



## «شتات»

### ودراسة نقدية جديدة



بالإضافة إلى المشاهد المتباعدة عن التصاعد الخطي وعن المنطقية، كما أنه نجح أن يجعل المتلقي يلامس حالة تعبيرية رسمت حدود وأشكال الفضاء المسرحي، دفعتنا ببساطة إلى قلب مسرح القسوة الذي يحرر بداخلنا القوة الكاملة المسكونة دائماً بالقيود الاجتماعية والنفسية والسياسية، لذلك الحالة المسرحية تتحول إلى تيار انساني يدين انهيار القيم وقتل أحلام الناس ومشاعرهم.

في النهاية، أشادت كمالو بالديكور المبههر والموسيقى الناعمة التي تتشابك مع الأحداث وتعانق الضوء، كما أشادت بالإضاءة وكل نجوم العمل.

#### سيد الإمام

أما د. سيد الإمام فقد قدم في البداية الشكر للمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية على دعوة للمشاركة في هذه الندوة التي جعلته يعود مرة أخرى إلى المشهد المسرحي بعد توقف عدة سنوات عن الكتابة والنقد. وواصل الشكر للمخرج سعيد سليمان لتحمله مسؤولية هذا النص الصعب، مقدراً المجهود المبذول من مجموعة الممثلين فقط لحفظ النص والعمل على الحركة، قائلاً: هناك مجهود نفسي وروحي بُذل من «كاست» هذا العمل لكي يقدم بهذا الشكل الاحترافي، لذلك أحترم جدا تلك الدعوة التي وجهت لي، وأن المخرج اكتشف في هذا العمل دوافع مسرحية وليست دوافع درامية، واستطاع أن يعمل على معادلة تشكيل الجملة الدرامية الخالية من الحركة. وأضاف أن العرض المسرحي «شتات» تتوقف مرجعيته عند ثلاثة محاور

الخاص لنصبح أمام قطعة فنية آخذة الجمال مسكونة بالسحر والقسوة والعنف والبراءة منسوجة من الدهشة والشوق والحرارة أعلنت العصيان على القهر والاستبداد وهزت عرش التسلط والاستيلاء بحثاً عن الحرية والنبض والمعنى في وجود مخيف ضبابي الملامح والأبعاد. وأوضحت كمالو أن مؤلفة النص رشا فلتس اتجهت من خلال «شتات» إلى دفاع جدي سائر على الثابت والمطلق كالسياسة والسلطة وعذابات الإنسان، وأن الكتابة الحية امتلكت شرعية حضورها الطاغي عبر الرؤية العصرية الضمنية التي تنتمي إلى ما بعد الحداثة تشبكت بقوة مع عبثية وجودنا الآن بكل قسوته وجموحه وجنونه وانتهياراته. أوضحت كمالو أن المؤلفة رشا فلتس تواجهنا بمنظومة فنية خلاصة ارتكزت على أبعاد درامية مسكونة بمفاهيم الجماليات من حيث الشخصيات والتقاطعات اندفاع الفعل والأحداث والتصاعد والمفارقات ولغة الكتابة وخصوصية المفردات ورشاقة الإيقاعات تدفع المتلقي لمسارات التفكير الواعي في مأساة الوجود المخيف. وأكدت أن المؤلفة استطاعت أن تبلور هذه الحالة باختلاط الواقع بالخيال والحقيقة بالوهم والماضي بالحاضر من خلال الطرح الفلسفي للوجود والعدم والعبث واستحالة التواصل بين البشر في عالم مسكون بمؤامرات الدم والقتل والتسلط والاستبداد وحتمية السقوط.

وعن مخرج العرض، قالت إنه صاحب المشروع المسرحي الحي الباحث دائماً عن قداسة الوجود الإنساني، تبلورت تجربته في «شتات» بتقنيات ما بعد الحداثة من خلال الصورة المفككة والمعروضة بشكل غير منطقي،

ضمن سلسلة الدراسات النقدية التي ينظمها من المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، والتابع لقطاع الإنتاج الثقافي برئاسة المخرج خالد جلال، عُقدت دراسة نقدية جديدة حول العرض المسرحي «شتات»، وذلك عقب انتهاء الليلة قبل الأخيرة في الموسم الأول له على خشبة مركز الهناجر للفنون بدار الأوبرا المصرية، وأنتج العرض برئاسة الفنان شادي سرور. وقد حظي «شتات» منذ افتتاحه بنجاح كبير على المستويين: النقدي والجماهيري، لذلك قام المركز القومي بتوثيق العرض من خلال هذه الدراسة المصورة بحضور كوكبة من المسرحيين والإعلاميين والنقاد وعلى رأسهم أ.د. هدى وصفي رئيس قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب جامعة القاهرة، وواحدة من علامات المسرح المصري، كما حضر الفنان جمال الفيشاوي والكاتبة مایسة زكي والكاتبة صفاء البيللي، وغيرهم من الكتاب والنقاد والإعلاميين. تحدث فيها من النقاد أستاذ الدراما والنقد بكلية الفنون د. سيد الإمام، ودكتورة الدراما والنقد وفاء كمالو وعضو اللجنة المركزية للقراءة بالبيت الفني للمسرح ولها العديد من القراءات النقدية.

أدارت الندوة الباحثة رشا زيدان، وقالت إن «شتات» هو إنتاج مركز الهناجر للفنون من تأليف رشا فلتس وإخراج سعيد سليمان، ويُعد هذا العمل هو الثالث للكاتبة رشا فلتس حيث قدمت من قبل العرض المسرحي «بياناولا» للمخرج محسن حلمي، وعرض «اهتزاز» للمخرج حسن الوزير أيضاً على خشبة مسرح الهناجر، بينما قدم المخرج سعيد سليمان العديد من الأعمال المسرحية منها «أوديب ملكا» و«ماكبث» لوليام شكسبير، كما حصل على العديد من الجوائز في مختلف المسابقات.

«شتات» يناقش هوية الإنسان في العصر الحديث وصراعه وحالة الشتات بين العقل والجسد والروح. بطولة: ياسر أبو العينين، حسن عبدالعزيز، عمرو نخلة، مصرية بكر.

ديكور وأزياء نهاد السيد، إضاءة أبو بكر الشريف، إعداد موسيقي مريم سعيد، هيئة الإخراج عليا عبدالخالق، فاطمة عصمت، تامر عثمان.

#### وفاء كمالو

في البداية أشادت وفاء كمالو بعرض «شتات» وقالت إننا بصدد عرض متميز عبارة عن مواجهة شرسة مع قسوة الوجوه وصفته بأنه الوصل والبوح والجموح. الوصل الناري على ذاكرة الروح والجسد هي الحالة الاستثناء فتحت المسارات أمام عبقرية الحضور وسحر الاختيار. أضافت أن «شتات» هي تجربة تُروى عن العشق والحرية واللين والجنون عن دهشة التكوين وقسوة الأقدار وعذابات الإنسان، تهرمت «شتات» على السائد والكائن وامتلكت وعيها الناثر وقانونها

وفاء كمالو: «شتات» تجربة تبحث عن الحرية

والنبض والمعنى



حالة من حالات المتعة وتقريب الفكرة إلى ذهن المتلقي مهما كان مستواه الثقافي.

### الفنانة مصرية بكر

أما الفنانة مصرية بكر قالت: إن العرض بالنسبة لي كان تجربة مختلفة استطاعت أن تلامس مشاعري بصفة شخصية. وأضافت أن التدريبات على الحركة والشكل الخارجي فقط استمر فترة زمنية طويلة من البروفات قبل العمل على النص ذاته، مما جعل المخرج بذكاء فني شديد يسرب لنا هذه الحالة من الشكل الخارجي إلى الداخلي. وأوضحت مصرية أنها تشعر منذ اللحظة الأولى أن داخلها صراع حقيقي على المستوى الشخصي، وأن الثلاثة رجال هم من يمثلون هذا الصراع الداخلي بحالاتهم المختلفة، فعندما أذهب إلى الحالة الأولى وهي الاستسلام والتعايش لم أر ذاتي، كذلك الأمر في الحالة الثانية والثالثة.

وفي السياق ذاته، أكدت مصرية أن مشاركتها في العرض كان له تأثير نفسي يشعرها بألم داخلي تصفه بأنه جلد الذات قد يصل هذا الألم لحالة بكاء أثناء مشاهدة العرض من الكواليس، خاصة في وجود الميوزك الملتصقة بشكل كبير مع الحالة.

واختتمت حديثها بأن التجربة هي تجربة شيقة ومختلفة بالنسبة لها كممثلة أشبعت رغبتها على مستوى التمثيل والأداء الحركي والجسدي والفني.

### الفنان حسن عبدالعزيز

بينما أعرب الفنان حسن عبدالعزيز عن سعادته بخوض هذه التجربة مع المخرج سعيد سليمان، وقال: إن «شتات» ليس العمل الأول مع سليمان، ولكن هذه هي التجربة الثانية لهما سوياً، مضيفاً أن المخرج يتبع مدرسة إخراجية صعبة للغاية، ولكنه لم يترك أي كبيرة ولا صغيرة إلا وقام بشرحها بالتفصيل حتى أستطيع أن أجسد هذه الشخصية باحترافية، خاصة في المشاهد الصامتة التي تطلبت تعبيرات جسدية فقط تعبر عن حالة (الثورة) وكيفية صياغتها على خشبة المسرح.

الفنان عمرو نخلة وفي النهاية، أكد الفنان عمرو نخلة أنه سعيد بالتجربة لأنها مختلفة على كل المستويات وغير تقليدية بداية من التدريبات على الحركة والكلام دون أداء، ولا أعلم متى جاء الأداء. وأضاف أن هناك بعض الجمل والكلمات كانت غير مريحة أثناء الأداء، وكنت أتناقش مع المخرج في هذا الأمر، فكان يؤكد لنا أن هذا هو المطلوب لنكتشف فيما بعد أنه أراد ذلك عن قصد لتكون صادقة المشاعر فتصل إلى المتلقي بشكل واضح. أتم حديثه بأنه تحمس للمشاركة فور قراءة النص خاصة وأنه غير تقليدي.

محمود عبدالعزيز

## سيد الإمام: العرض يتطلب خلفية ثقافية

### والمخرج اكتشف دوافع مسرحية وليست درامية

للتقويل، موضحاً أن البروفات استغرقت في البداية وقتاً طويلاً للتدريبات الجسدية فقط بعيداً عن النص ثم بدأنا الانغماس في حاله تدريجياً.

### الفنان ياسر أبو العينين

وفي السياق تحدث الفنان ياسر أبو العينين عن تجربته في العرض المسرحي «شتات»، وقال: لقد عملت على مدار ثلاثين عاماً من المسرح كافة أنواع العروض، ولكنني لا أميل لهذه النوعية من العروض والنصوص غير التقليدية، وأنحاز دائماً للمتلقى والعروض التي يذهب إليها للفرجة والمتعة بمختلف ثقافتهم، وفي الوقت ذاته يخرج المشاهد من العرض برسالة ما، إلى أن رشحني المخرج سعيد سليمان لهذا الدور، فقررت أن أخوض التجربة وأنا أعلم أنه تحد كبير. أضاف أبو العينين: كنت أريد أن أرى هذا العالم من الداخل، فدأماً أشاهده كمتفرج، مؤكداً أنها تجربة إيجابية جداً تعلم منها الكثير، ومن الممكن أن نقدم تجارب مستواها الفكري والثقافي يحتاج إلى خلفية ثقافية ومخرج يمتلك أدواته جيداً مع بقية عناصر العمل يستطيع أن يقدم

يعود تاريخها إلى القرن التاسع عشر، وهي: (المسرح الساكن) و(مدرسة التحليل النفسي) و(الفلسفة الوجودية).

لذلك يثير العرض التباسات عدة ما بين إمكانية المشاهدة وإمكانية الاستسلام للجماليات الموجودة في العرض أو الفرار منها وقد يهرب المتلقي بعد عشر دقائق من عرضها إن لم يكن لديه خلفية ثقافية عن هذه المحاور، قد لا يستطيع فهم العرض المسرحي لذلك تواجه هذه النوعية من العروض صعوبة بالغة في الطرح، موضحاً أن في نهاية القرن التاسع عشر حدث تصافر لظاهرتين: الأولى ظهور كاتب بلجيكي الجنسية يكتب بالفرنسية وهو السيد موريس ميتلينك، والثاني ظهور شاعر فرنسي وهو شاعر رمزي تحمس إلى أن يتحول إلى مخرج وقرر أن يعمل على كيفية وإمكانية تقديم الدراما الرمزية على خشبة المسرح، ويُعد هذا هو أول تضاد حقيقي للدراما والمفاهيم الواقعية مع مفاهيم الكتابة الكلاسيكية القديمة، قدم خلال هذه الفترة أيضاً موريس ميتلينك البلجيكي ما يقارب الخمسة عروض وقدم تعريفاً عن المسرح الساكن (هو المسرح الذي لا يحدث فيه شيء ولكن ندعوا فيه الإنسان للحظة تأمل ممتدة). ومن هنا، يدرك تماماً مفهوم القدر ونتفاجأ به بعد حوالي أربعة عروض له أن تتحول وجهة نظره في المسرح الساكن، مشيراً أن ذلك حدث بسبب (المرأة) التي تستطيع أن تُحدث اشتباكاً حقيقياً بين الرجل وبين العالم، والعكس صحيح، مؤكداً أن الطرح بقدر ما به من لحظة تأمل ممتدة لا بد أن أدعو نفسي للاستجابة لتلك اللحظة المرعبة لعالم اللاوجود.

وعن الديكور أشاد الإمام بمصممة الديكور نهاد السيد لأنها استطاعت أن تقدم صياغة الفراغ الزمني متزامناً مع صياغة العرض المسرحي، وذلك لاستخدامها بعض الخامات والأدوات مثل الجريد والتروس وتوظيفها داخل الفضاء المسرحي بشكل متناقض متماشياً مع أحداث العرض، كما أشاد أيضاً بالموسيقى والمؤثرات الصوتية التي تفوقت بشكل كبير ليكتمل الشكل الجمالي مع استخدام الإضاءة التي لعبت دوراً مهماً في مجريات الأحداث.

### مخرج العرض سعيد سليمان

ومن جانبه أعرب المخرج سعيد سليمان عن سعادته بهذه الندوة، وما قيل في حق هذه التجربة، وتحدث عن بداياته عندما لقي الدعم والمساندة من جانب د. سيد الإمام من خلال عرض «صرخة» كذلك الأمر مع الناقد وفاء كمالو لدعمها المستمر من خلال مقالاتها وكتابتها عن أعماله المسرحية، واتفق مع سيد الإمام في تحليله بأن هذا العمل قائم على هذه المحاور التي ذكرها خلال الندوة، وكشف أنه دائماً كان يتحدث مع الممثلين أثناء البروفات عنها، مضيفاً أن العرض قابل





# في ندوة «سلطان الحرافيش» بمركز طنطا الثقافي



الرسالة، وهو الذي يلخص فلسفة طومان باي، التي هي نفسها مقولة النص، وهي التي تؤكد على أن الأمم تنهض بشعوبها وليس برجل واحد.

## هموم معاصرة وإبعاد مكاني

الشاعر محمد عزيز مقدم الندوة قال إن النص يحتمل قراءات متعددة، ويحمل الكثير من الرؤى، وإن الكاتب لا يكتب التاريخ إنما يكتب رؤيته هو للتاريخ، وليس مطلوباً منه أن يكون مؤرخاً، وطرح عزيز عدة أسئلة على الناقد إبراهيم الحسيني.

إبراهيم الحسيني الناقد والكاتب المسرحي قال إن كاتب النص طارق عمار من القلائل الذين تحظى نصوصهم بالتقديم على المسارح حالياً، وإنه من الجيل الذي يكتب من واقع اهتمامات اللحظة الآنية حتى لو صيغت عبر الإبعاد المكاني أو الزماني، كالنص الذي بين أيدينا. وأشار إلى أن النص يحمل هموماً معاصرة وبه من الجمل الحوارية ما يمكن ألا تمر إذا كتبت في سياق اللحظة الآنية، لذا لجأ الكاتب إلى الإبعاد الزماني. وقال الحسيني إن التكثيف الشديد سمة من سمات النص الرئيسية، وإن هذا التكثيف لا تخل بالبناء الدرامي العام، ورأى أن «سلطان الحرافيش» نص مكتمل جداً، قدم في صفحات قليلة، وإنه يعالج قضية الفتح العثماني لمصر، وأشار للخلاف حول هذا الموضوع، وقال إنه لم يكن فتحاً إنما غزواً ولم يكن خيراً لمصر.

الحسيني أشار أيضاً إلى أهمية الرسالة التي يحملها النص والتي تقول: إن الشعب هو من ينهض بالدولة

الناقد عن العناوين الفرعية التي قدم بها الكاتب فصول مسرحيته، مشيراً إلى أنها تتماشى مع الواقع المعيش، وتسقط عليه، ما يؤكد طزاجة الدراما التي يطرحها النص، كما تحدث عن جماليات اللغة وقال إنها تتشكل في ثلاثة مستويات لغوية: لغة الشعر التي يقدمها ابن إياس في افتتاحيات المشاهد، والتي تحمل فلسفة المشهد والتاريخ، ثم لغة الأُمراء المكتوبة بالفصحى أيضاً، وثالثاً لغة الحرافيش المكتوبة بالعامية، مشيداً بمناسبتها للفترة التاريخية ووعي الناس فيها، وقدرتها على تمثيل الشخصيات، وقال إنها شكلت تنوعاً على مستوى العرض. وأشار إلى أن مناقشته تنهض حول ٢١ سؤالاً فرعياً طرحها عليه المسرحية، ذكر منها: ما الذي قبل وما الذي لم يُقبل، وما الأثر الذي تركه النص في نفس القارئ؟ وحول هذا وصف خيانة حسن مرعي لطومان باي بالخيانة الهشة، أي غير الأصيلة في طبعه، وإنما هي طارئة بدافع الظرف. وأشار إلى تميز النص بالتكثيف الشديد الذي نجح في أن ينقل حمولة درامية ثقيلة. وأشار إلى أن الكاتب قدم سيرة طومان باي في بنية غير خطية وغير تقليدية، إنما قدمها بترتيب خاص ورؤية جديدة، وتحدث أيضاً عن كلمة الناس وكونها تشكل مركزاً مهماً بالنسبة لوعي طومان باي تؤكد انشغاله بقضايا الناس ومعاناتهم. وتحدث نوح أيضاً عن المكانة التي أولاها الكاتب للمرأة في المسرحية، مشيراً إلى أنها احتلت مكانة بطولية تعادل بطولة الرجال، وتحدث عن أثر مصر في تشكيل نفسية طومان باي، وقال إن نفسيات المتأمرين تم تجسيدها بشكل جيد، كما قرأ مقطعاً من النص وصفه بالملهم وحامل

أقيمت بالمركز الثقافي بطنطا، ندوة حول نص مسرحية «سلطان الحرافيش» للكاتب طارق عمار، وذلك ضمن نشاط نادي أدب قصر ثقافة طنطا، برئاسة الشاعر عمر فتحي. حضر الندوة الكاتب جابر سركيس مدير عام الثقافة بالغربية، وعدد من المسرحيين الذين شاركوا في تحويل النص إلى عرض، ومنهم: مهندس الديكور سمير زيدان، والموسيقار عبدالله رجال، فيما ناقش النص الناقد والكاتب المسرحي إبراهيم الحسيني، والكاتب محمد عبدالسميع نوح، ود. أسامة البحيري، وقدم الندوة الشاعر محمد عزيز.

النص المسرحي «سلطان الحرافيش» كان قد نشر ضمن أعمال سلسلة «نصوص مسرحية» التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٢٢، وحصل على جائزة أفضل نص مسرحي بالمهرجان الختامي لفرق الأقاليم، وقدمه المخرج الراحل السيد فجل عام ٢٠١٩ بالمركز الثقافي بطنطا، ويتناول العرض الأمتار الأخيرة لدولة المماليك في مصر ومقاومة «طومان باي» للغزو العثماني، وهو ما انتهى بإعدامه، وقد أطلق عليه النص لقب «سلطان الحرافيش».

## رسالة ملهمة

جابر سركيس مدير ثقافة الغربية تحدث أولاً عن تاريخ المسرح في طنطا، وموقع مؤلف النص د. طارق عمار في هذا التاريخ الزاخر بالشخصيات المهمة، وأشار إلى بعض الإنشاءات التي تتم على مستوى البنية المسرحية في الغربية.

الكاتب والشاعر محمد عبدالسميع نوح قال إن النص استوعب الكثير من المشاعر الوطنية، وأشار إلى ضبطه وإحكامه، وإلى أنه قدم عدة دروس مهمة، منها أن على الكاتب أن يجيد انتقاء موضوعه، وهو ما تميز به موضوع النص، وتمنى أن لو كان الكاتب قد وضع تعريفاً صغيراً أمام كل شخصية في المقدمة، وتحدث

**إبراهيم الحسيني: النص يستعير بنية القصيدة**

**ويتسم بالتكثيف الشديد**



## محمد نوح: يقدم رسالة ملهمة ويعطي دروسا في اختيار الموضوع



حيث قال إن ابن إياس انتقل من دوره كمؤرخ إلى فنان تشكيلي يشكل موضوع النص في لوحات، وقال إن الشخصيات رغم قلة ظهور بعضها وما تقوله من جمل فإنها تبدو وشخصيات مكتملة، لم يخلُ باكتمالها كونها مكثفة ومختزلة الظهور والقول. وتحدث الحسيني عن طبقة الحرافيش بوصفها حاملة القيم في المجتمع. وعن تقنيات الكتابة قال إن الكاتب يقفز إلى النتيجة مباشرة ويتجاوز التفاصيل التي تقود إليها، ومثل لتلك التقنية بعدد من المشاهد، وقال إن ذلك لم يخل بالبنية الدرامية، وإنها تنجح أكثر في المسرح من الوسائط الدرامية الأخرى. أشار كذلك إلى تقنية الانتقال الحداثي بين الزمنين: الحاضر والماضي، بوصفها تقنية أخرى من تقنيات الكاتب.

وفي ختام كلمته قال إبراهيم الحسيني إن الكاتب أقام بنيته الحكائية على ثنائية النموذج الفاضل الذي يقابله النموذج الفاسد، وهي الثنائية التي يقوم الصراع بينها من البداية حتى النهاية، دون تغير في بوصلة كل طرف منها: طومان باي وحاشيته من الحرافيش، في مقابل البطانة الفاسدة والمحتل، الأول يمثل الانحياز إلى الناس حتى النهاية حد قبول الموت من أجلهم، والثاني يمثل الانحياز ضد الناس حتى النهاية بحثا عن المصالح

وليس الحاكم الفرد مهما كان إخلاصه. وعن البناء قال إنه يدور في عدد مشاهد معدودة في بنية مغلقة، وإن زمن الحبكة الأساسية يمتد من المشهد الأول حيث محاولة سليم الأول استقطاب طومان باي للعمل معه ليسهل له قيادة الشعب، لما يعرفه عن محبة الشعب له، وهو ما يرفضه طومان باي، حتى مشهد النهاية، الذي يقع في المكان نفسه، وهو محبس طومان باي. وأشار الحسيني إلى احتواء هذه الحبكة الزمنية الرئيسية على حبكة ثانية داخلية، تعود بأحداثها إلى ما قبل حبس طومان وحواره مع سليم الأول، وهي التي تبدأ بمحاولة الغوري إقناع طومان باي بتولي السلطنة في غيبته، حينما كان يتأهب للخروج إلى الحرب، حتى لا يتولاها الفاسدون، وهي الحبكة التي تلتحم بالحبكة الأولى وتنتهي بنهايتها. أشار أيضا إلى أن النص يستخدم ثنائية السلطان الفاضل، الذي يمثله قنصوة الغوري وطومان باي، في مقابل البطانة الفاسدة، مشيرا إلى أنها تقنية انتشرت منذ الستينيات تقريبا. وأشار إلى أن الكاتب قدم النص بتقنية القصيدة: التكثيف، التقديم والتأخير، ولم يقدمها بشكل خطي، واستدعى الناقد شخصية ابن إياس في النص منوها إلى أن لغتها تؤكد الصبغة الشعرية التي تلون بنية النص.



## طارق عمار: كتبت النص ردا على ابتسار الحدث التاريخي في المناهج الدراسية

الشخصية.

د. أسامة البحيري تحدث عن ثلاثة طرق في التعامل مع التاريخ، وأشار إلى أن «سلطان الحرافيش» ينتمي إلى ما يُسمى فيها بـ«مساءلة التاريخ»، وقال إن النص يشترك مع الأحداث التاريخية ويفجر تناقضاتها، كما أشار إلى أن النص على مستوى الشكل كأنه قد وضع بين قوسين، وإن طريقة بنائه تعمل على إحداث الصدمة للقارئ، وتحدث عن الشخصيات وقدرتها على تجسيد التشابكات السياسية والاجتماعية في تلك اللحظة التاريخية التي عالجها النص، وأشار إلى أن بناء الشخصيات كان جيدا لغويا وأسلوبيا، وأعرب عن سعادته من موقف النص من الشخصيات النسائية، وقد منحها أدوارا بطولية، وختم بأنه سيعمل على وضع النص ضمن مقررات الدراسة في قسم اللغة العربية بالجامعة.

### عناصر العرض

الملحن عبدالله رجال تحدث عن تكامل النص وقدرته على تشغيل كل عناصر العرض، وتحدث عن الأشعار الموازية التي كتبها طارق عمر للعرض، وقال إن تلك الأشعار شكلت إضافة حقيقية للعرض، حيث جسدت صورة مصر والمصريين، وعبرت عن انحياز الكاتب لكل ما هو مصري بلغة شعرية، ساعدته كثيرا على أن ينتهي منها في أيام قليلة. وكانت جاذبة جدا للجمهور. مهندس الديكور الفنان سمير زيدان تحدث عن الأوركسترا التي كان يشكلها الراحل السيد فجل، مخرج هذا النص على المسرح، من عناصر العرض المختلفة، وقال إنه ولد كبيرا كمخرج، وعن العمل على النص قال: إنه شديدا جدا ودفعني لأن أصمم ديكورات بعيدا عن الديكور الواقعي التاريخي وأن أرسم الديكورات بطريقة جديدة، وقد شكلته بخطوط الإضاءة في الفراغ، حتى أمنح المشاهد حرية القراءة، وأن يسقط ما يحدث أمامه على الحاضر. أضاف: قال لي دكتور مصطفى سلطان إننا ندرس هذا الأسلوب في المعهد.

الخلل في تناول التاريخ

زوجة الكاتب «أم فيروز» تحدثت عن انفصال عمار عن العالم أثناء الكتابة، ومجافاته كل شيء، بما في ذلك النوم. وفي الختام استعرض د. طارق عمار ظروف كتابته «سلطان الحرافيش» وقال إنه فوجئ بالتناول المختزل جدا لتاريخ الغوري وطومان باي في الكتب الدراسية، فقرر أن يقدم حكايته هو، وراح يقرأ الكثير من المراجع بلغات شتى، حول هذه الفترة التاريخية، وهو ما نتج عنه النص. وقال إنه أراد أن يكتب عن طومان باي، فقرأ عن الفترة المملوكية من أولها لآخرها، وبدأ يكتب النص على مراحل حتى اكتمل، مراعيًا في كتابته ألا يكون النص طويلا يطمع المخرجين في أن يحذفوا منه، ما قد يشوهه، وهو ما جعله حريصا على التكثيف، ثم حكي عن ظروف إنتاج النص وحصوله على جوائز كثيرة لمعظم عناصره تقريبا.

تابعها: محمود الحلواني





# محمود فؤاد: مسرح نهاد صليحة تم تصميمه بمواصفات تناسب متطلبات السوق



المخرج ومهندس الديكور محمود فؤاد خريج كلية التربية الفنية بجامعة حلوان قسم التثقيف بالفرن، والحاصل أيضاً على بكالوريوس المعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون قسم الديكور المسرحي، الأول على دفعته، وهو الآن مدرس مساعد بالمعهد بعد حصوله على الماجستير وتحضيره حالياً للدكتوراه، عمل مديراً لخشبة مسرح المعهد العالي للفنون المسرحية.. شارك في عضوية لجنة تحكيم نوادي المسرح لقصور الثقافة لإقليم جنوب الصعيد و لجنة تحكيم نهائي نوادي المسرح على مستوى الجمهورية، كما أسس مهرجان الفن التشكيلي والسينوغرافيا بفنون مسرحية وتنظيم دورته الأولى والثانية، وهو عضو نقابة المهن التمثيلية شعبتي الديكور والإخراج.

حصل على العديد من الجوائز منها المركز الأول في تصميم ديكور وإضاءة مسرحية المهزلة الأرضية في مهرجان زكي طليمات، وجائزة لجنة التحكيم الخاصة عن إخراج مسرحية حصل وممكن يحصل بمهرجان المخرج الأول، وحصول العرض على المركز الثالث، كما حصل على المركز الأول عن تصميم ديكور وإضاءة مسرحية أساسيات العقد من مهرجان جامعة حلوان المسرحي، بالإضافة لحصوله على جائزة الدولة التشجيعية عن تصميم ديكور مسافر ليل. له العديد من الأعمال المسرحية كمصمم ديكور منها: مدينة الثلج وأولادنا في لندن وزيارة السيدة العجوز والغرفة وقابل للكسر، كما صمم ديكور وأخرج مسرحية إشاعات إشاعات من إنتاج البيت الفني للمسرح ومسرحية مسافر ليل من إنتاج مركز الهناجر للفنون والتي حصلت على العديد من الجوائز، وكان العرض يقدم خارج مسرح العلبة الإيطالي، من خلال قطار صمم خصيصاً لاستقبال الجمهور. دائماً ما يفكر المخرج ومصمم الديكور محمود فؤاد خارج الصندوق وبخاصة عندما كلف من أكاديمية الفنون بإشرافه على بناء مسرح خارج عن المؤلف وهو مسرح نهاد صليحة، وبعد افتتاحه منذ سنتين تقريباً أصبح د. محمود فؤاد صدقي هو المشرف العام على المسرح بتكليف من د. غادة جبارة رئيس أكاديمية الفنون، وخلال هذه الفترة استطاع المسرح أن يستقبل العديد من ألوان الفنون، سواء عروض مسرحية أو حفلات غنائية أو ستاند أب كوميدي وغيرها من الفعاليات الفنية، عن مسرح نهاد صليحة وأنشطته والتطور الذي يشهده الآن كان لنا مع المشرف العام عليه هذا الحوار.

حوار: إيناس العيسوي



حدثنا عن بداية مسرح نهاد صليحة منذ الافتتاح وتوليك منصب المدير؟

كان تفكيرنا الأول حول متطلبات السوق، ونحن نبني المسرح كُنّا نفكر في المواصفات الفنية التي تُلبي ما يتناسب مع الأعمال الفنية التي سوف تقدم عليه، حتى يكون عليه إقبال، فكان لابد أن تكون الهندسة الصوتية الخاصة به سليمة تمامًا دون مشاكل، وهذا ما قدمه د. عاصم السيسي خير من يقوم بتصميم هندسة صوتية للمسارح، والتجهيزات الفنية من صوت ومؤثرات بصرية تولاهها د. عمرو الأشرف، وهو خير من يتولى هذه الأمور، درسنا بدقة احتياجات الفرق المسرحية والغنائية وبدأنا بتصميم مسرح يناسب ذلك.

أعلم أنك المشرف على إنشاء المسرح ومصممه.. لماذا أنشأتم المسرح خارج الشكل التقليدي للعبة الإيطالي؟ ولم تتخوفوا من أن يحمل كل مشاكل المسرح المكتشف؟

كُنّا نفكر في تلبية رغبات الفنانين ومهندسي الديكور، كان هناك مشكلة تواجه معظم مصممي الديكور والمخرجين الذين يرغبون في ممارسة أفكارهم الفنية خارج اللعبة الإيطالية، أنه لا يوجد مسارح تحقق ذلك، داخل أكاديمية الفنون كل المسارح لعبة إيطالي، وعندما يأتي الطلبة لتقديم مشروع داخل معهد فنون مسرحية يحتاجوا إلى أن يذهبوا لقاءات كبيرة ومسرح دائري كبير، ويضطروا لإدخال الجمهور على خشبة المسرح وأحياناً إدارة المسارح ترفض ذلك، لأن مسرح اللعبة الإيطالي غير مصمم من أجل أن يصعد الجمهور على خشبته، وهنا جاءت الرغبة والضرورة الفنية، ففكرنا أن نقدم مسرح zero stage، لا يوجد خط فاصل بين الصالين لنسمح بالدمج، حتى يستطيع أي مخرج أو مصمم ديكور أن يقدم عرضه حيث يعطيه المسرح المرونة والتشكيل الذي يرغب فيه، إلى جانب التكلفة، فهذه المسارح تكلفتها أقل بكثير، وفي كل الأحوال أنا محكوم بعدد محدد من الكراسي ومساحة معينة، وعند تأجيله للاستفادة منه لن يعطيني إلا عائد محدد، لذا يجب أن تكون تكلفة بنائه مناسبة لمساحته والعائد منه، فما كُنّا سننقده في الإنشاءات إذا كان على شكل مسرح لعبة إيطالي وفرناه ووضعناه في التجهيزات الفنية، فأصبح مسرحاً مجهزاً بشكل تقني عالي الجودة وبلي أغلب رغبات الفنانين. ويجب أن نطرح سؤالاً أولاً: ما هي مشاكل المسرح المكتشف؟ دول أوروبا وأمريكا لديها مسرح مكشوف والمطربة تمطر عندهم أكثر منا بكثير، يجب أن نغير ثقافتنا تجاه المسارح المكشوفة، وكيفية التعامل مع مسرح البيئة والشارع، الجمهور سعيد بفكرة إنه مكشوف وطاقته جيدة، بالتأكيد المسرح المكتشف يحتاج إلى جهد أكبر في التجهيزات والاستعدادات أكثر من المسارح المغلقة، ويتطلب متابعة حالة الطقس من درجة حرارة ورياح وأثره، وحتى في حالة الأمطار، المسرح مجهز للتعامل مع الأمطار الشديدة هناك مصارف في كل أنحاء المسرح، في إحدى التجارب عندما كنت أقدم عرضاً في ساحة الهناجر الجمهور رفض أن يدخل المسرح وظل

يشاهد العرض في ظل وجود الأمطار، الفكرة مسألة ثقافة ليس إلا.

في البداية كان المسرح مقتصرًا على العروض المسرحية، اليوم نرى تنوعاً ما بين حفلات وستاند اب كوميدى وغيرها من الفاعليات.. حدثنا عن هذا التطور ولماذا قررت ذلك؟ وهل المسرح كان مصمماً للعروض الفنية فقط أم كان في خطته هذا التطور؟

من البداية كان الهدف هو خدمة طلبة الأكاديمية والمجتمع الخارجي، لم نرغب أن يكون الأمر مقتصرًا على طلبة الأكاديمية فقط، نحن نستقبل طلاب الأكاديمية وغير ذلك، دورنا داخل الأكاديمية وخارجها.

حدثنا عن استقبال مسرح نهاد صليحة لبعض العروض المسرحية لأسبوع كامل وقد تمتد لأكثر من ذلك؟

هناك مشاكل إنتاجية كثيرة وعدد المميزين من المخرجين والفنانين في تزايد، هناك عروض كثيرة مميزة إن تم تقديمها مرة لا يتم تقديمها مرة أخرى، لأن أغلبها لفرق مستقلة وفرق جامعات، وهذه الفرق ليس لديها جهات إنتاج أو الجهات الإنتاجية الخاصة بها ضعيفة فيما يتعلق بالجانب المادي، دورنا كأكاديمية الفنون أن نحوي هذه الفنون ونقدمها، وكذلك عروض الأكاديمية يتم تقديمها ليلة أو ليلتين في المهرجانات ثم لا يتم عرضها مرة أخرى، العروض التي يتم إنتاجها من شركات الإنتاج يكون لها سعر أكبر أما العروض المستقلة فيدفعون إيجاراً مخفضاً بالقانون وباللائحة، عندما نقدم لهم ليلة كاملة ونقيمهم



على المستوى الفني ونجد العرض جيداً ويستحق، نسمح له أن يُعرض على المسرح لمدة أسبوع مثل عرض "الرجل الذي أكله الورك" وعرض "الجريمة والعقاب" وعرض "البؤساء"، و"صيد الفئران"، كنت أتمنى أن يكون لدي أكثر من مسرح حتى نستطيع استقبال أكثر من عرض على أكثر من مسرح، العروض جيدة وتحتوي طاقة الشباب والدولة تستفيد بدخل من المسرح للدولة، وهكذا نستطيع أن نحقق المعادلة الصعبة.

هل بدأت الفرق المستقلة في إثبات نفسها والتغلب على الصعوبات التي كانت تواجهها؟ وهل مسرح نهاد صليحة يدعم ذلك ويحاول أن يكون سنداً لهؤلاء؟

الفرق المستقلة حباها المسرح هو الذي يجعلها تكمل تقديم أعمالها، أسعار المسارح في غلاء إلى جانب التكاليف الإنتاجية للعرض، ولا يستطيعون أن يتفرغوا للمسرح لأنهم في حاجة إلى دخول تجعلهم يكملون حياتهم إلى جانب حبههم للمسرح، ومع كل ذلك هم مستمرين في تقديم العروض المسرحية، ومسرح نهاد صليحة بالتأكيد يقدم لهم الدعم بتخفيض إيجار المسرح، حسب اللائحة، حيث نراعي أن هذه الفرق مستقلة أو طلبة أكاديمية. وذلك من أجل الاستمرار.

من وجهة نظرك ما هي سلبيات وإيجابيات المسرح الجامعي والفرق المستقلة وكيف تطور ذلك؟

السلبيات التي تواجههم من وجهة نظري أجدها في عقلية موظفي رعاية الشباب، عائق الموظف الغير مطلع على المسرح أو لا يحبه أو غير مدرك لأهميته، وأكبر مشكلة تواجه الشباب في الجامعة أن أغلب المشرفين عليهم غير محبين للنشاط ولديهم مشاكل مع العروض أو النشاط نفسه، نحن نحتاج أن من يتولى وظيفة بها تعامل مع الشباب متعلقة بالفن يكون على الأقل على علم بأساسيات ذلك أو لديه معرفة أو خلفية عن هذا الفن.

هل العمل الإداري أخذك من العمل المسرحي كمخرج ومصمم ديكور؟

بالتأكيد أخذ من وقتي ولكن بدعم من أكاديمية الفنون وعلى رأسها رئيس الأكاديمية د. غادة جبارة وقبلها د. أشرف زكي، المسرح كان يحتاج إلى مجهود كبير، ومع ذلك فهناك مشروع أقدمه قريباً في مركز الهناجر للفنون مع السنة المالية الجديدة إن شاء الله.





## رئيس المهرجان القومي للمسرح محمد رياض: مهمتي أن يصل المهرجان لرجل الشارع العادي

الفنان محمد رياض منذ اليوم الأول لتوليته رئاسة المهرجان القومي للمسرح حمل على عاتقه تحقيق هدف نبيل هو إيصال المسرح لرجل الشارع العادي، محافظاً على القيم المسرحية النبيلة، وساعياً للفن الهادف، وإيجاد جسر من التواصل بين جميع المؤسسات والجهات المنتجة للمسرح، هذا إضافة لتحمله أعباء التنظيم، وجهود إنجاح المهرجان وإيصاله لرجل الشارع العادي.

المهرجان القومي للمسرح المصري، يعد أكبر ملتقى مسرحي يقام ويضم أفضل العروض التي قدمت خلال العام من المؤسسات الثقافية المختلفة، وهو أحد أهم الأنشطة المسرحية التي تحتضنها مصر وترعاها وزارة الثقافة، وتمثل احتفالا بحصاد عام كامل من المسرح.. أجرينا هذا الحوار مع رئيس المهرجان القومي للمسرح الفنان محمد رياض لنتعرف على أهم المستجدات الخاصة بدورته القادمة الدورة السادسة عشر.

حوار : رنا رأفت



القومي من أهم المهرجانات وأصعبها ويجب أن يأخذ المكانة التي يستحقها



## نحن بحاجة للتوسع في الإنتاج وزيادة دور العرض

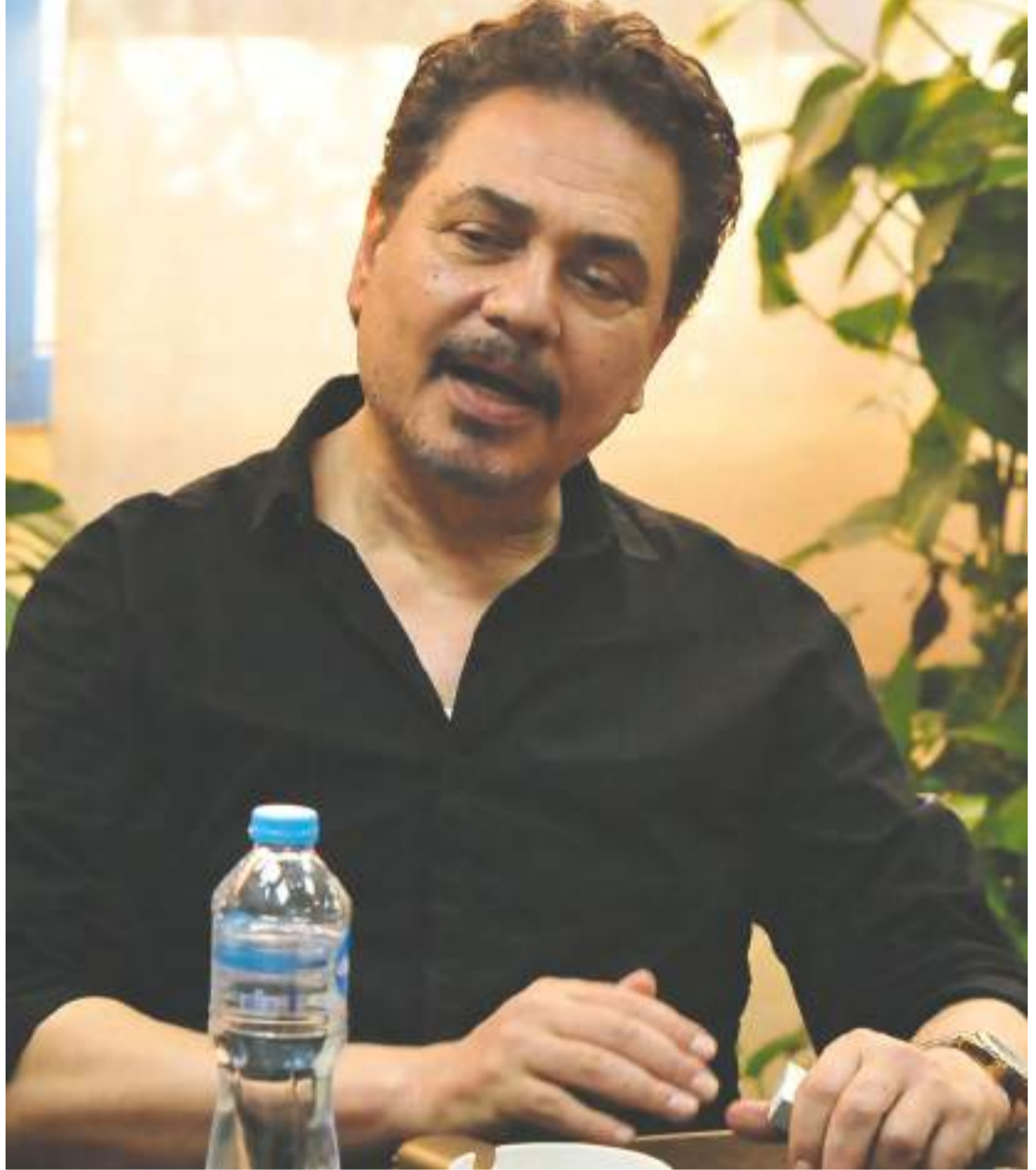
– ما معايير اختيار المكرمين في هذه الدورة؟  
حرصنا على اختيار المكرمين بعناية شديدة جداً، وهم من الفنانين الذين لهم تأثير كبير في الحركة المسرحية المصرية، فالأمر ليس مجرد تكريم ولكنه يخضع لمعايير وشروط، وأهم هذه المعايير أن يكون للمكرمين تجربة حقيقية ومؤثرة في المسرح، و في هذه الدورة نكرم عشرة أسماء من كبار نجوم المسرح، وبما أنني كنت عضواً في اللجنة العليا في الثلاث دورات السابقة فقد كنت مؤمناً أن التكريم يجب أن يكون للأحياء فقط، وهو ما طبقناه هذا العام، فالتكريم سيكون للأحياء فقط أما الراحلين فستعقد لهم ندوات وهم قمم كبيرة، وسيكون هناك كتب عن المكرمين ضمن إصدارات المهرجان.

– ماذا عن العروض المشاركة في هذه الدورة؟  
هناك قطاعات كثيرة تقدم عدداً كبيراً من العروض لذا كان يجب أن نزيد من عدد العروض المشاركة، وبالفعل زاد عدد العروض إلى أربعين «٤٠» عرضاً مسرحياً يتنافسون في المسابقة الرسمية، وتقام الدورة في الفترة من ٢٧ يوليو وحتى ١٢ أغسطس، ١٣ يوماً بخلاف حفلي الافتتاح والختام، يشارك بالمهرجان كل القطاعات التي تنتج مسرحاً ومنها البيت الفني للمسرح والهيئة العامة لقصور الثقافة وقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية والأكاديمية والنقابة، والجامعات والفرق الحرة والمستقلة والأندية والشركات والبنوك ومؤسسات المجتمع المدني ووزارة الشباب والرياضة، والمسرح الكنسي، وقمنا باختيار لجنة الندوات، وتناقشنا في هدف الندوات والمحاور الفكرية وجاري اختيار المحاور الرئيسية للندوات، كما سنعقد دائرة مستديرة.

– نود أن نتعرف على برنامج الورش في هذه الدورة؟

قمنا باستحداث ورش لـ «الباك ستيدج» خلف المسرح، وهي عبارة عن ورش للإخراج التنفيذي ومساعد الإخراج والإدارة المسرحية، وهي عنصر هامة للغاية، ونقدم هذا العام «مستر كلاس» لأول مرة يقدمها أحد نجوم المسرح و يتحدث خلالها عن تجربته المسرحية، وقمنا باختيار لجان التحكيم، وجاري العمل الآن على فعاليات حفل الافتتاح والختام، ونتمنى أن تخرج بشكل مميز يليق بالمهرجان القومي للمسرح.

– ما آليات اختيار العروض من كل جهات الإنتاج المسرحي.. وكيف تتم مشاهدة كل منها؟



مجموعة العمل الخاصة بإدارة المهرجان تضم مجموعة كبيرة من ذوي الخبرة والكفاءة، ومنها اللجنة العليا التي تضع سياسات المهرجان وهي تضم قامات فنية كبيرة سواء بمناصبهم مثل المخرج خالد جلال رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي والقائم بأعمال البيت الفني للمسرح، والمخرج هشام عطوة رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، والدكتور أحمد البهي رئيس هيئة الكتاب، وكذلك الكاتب المسرحي وليد يوسف، والنجوم نضال الشافعي وطارق عبد العزيز، والمخرج إسلام إمام، والناقدة عبلة الرويني، وقد عملنا منذ اليوم الأول في الاجتماعات الخاصة باللجنة العليا على استقطاب واستجلاب كل العناصر المهمة في المسرح سواء في الندوات أو الورش المسرحية وكذلك المكرمين الذين وقع اختيارنا عليهم بعناية شديدة جداً.

. كيف استقبلت قرار توليك رئاسة المهرجان القومي للمسرح؟  
سعدت كثيراً بالقرار وهو تشريف وتكليف بالنسبة لي، فعندما وأبلغتني معالي وزيرة الثقافة د. نيفين الكيلاني بقرار تعييني شعرت بمسؤولية كبيرة، وخاصة أنني أحب المسرح كثيراً، وأرى أن المهرجان القومي من أهم المهرجانات الموجودة وأصعبها بالنسبة لكل المهرجانات، وأود أن أوجه شكري لكل رؤساء المهرجان السابقين الذين قدموا مجهوداً كبيراً ومحموداً، ونحاول خلال هذه الدورة أن نقدم شيئاً يضاف للمهرجان، وأتمنى في هذه الدورة «السادسة عشر» أن يصل المهرجان للناس ويعرف رجل الشارع أن لدينا مهرجان مسرح وهو المهرجان الرسمي للدولة، وأن يأخذ مكانته التي يستحقها، والأمر يعد مسؤولية كبيرة ولكن بفضل الله

### 40 عرضاً داخل المسابقة الرسمية تمثل كل جهات الإنتاج



فيما يخص البيت الفني للمسرح والهيئة العامة لقصور الثقافة وقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية فهم يختارون عروضهم عن طريق تشكيل لجان مشاهدات خاصة بهم يقع اختيارها على العروض التي ستشارك بالمهرجان، وهي أكثر الجهات التي تقوم بإنتاج عروض مسرحية، فعلى سبيل المثال الهيئة العامة لقصور الثقافة تنتج أكثر من ٣٠٠ عرضاً في العام، وكذلك البيت الفني للمسرح، وفيما يخص عروض الفرق الحرة والمستقلة والجامعات والنقابات الفنية، والأكاديمية والأندية وعروض مؤسسات المجتمع المدني والشركات والبنوك والمسرح الكنسي فقد قمنا بتشكيل لجنة مشاهدة تضم مجموعة من المسرحيين على مستوى عال من الخبرة والكفاءة، قامت باختيار أفضل العروض من هذه الجهات ومعايير الاختيار هي جودة العمل المسرحي، واكتمال عناصره الفنية، فالعروض، ولدينا ثقة كبيرة في لجنة المشاهدة، وخاصة أننا قمنا باختيارها بعناية شديدة، وضمن شروط المسابقة، أن لا تزيد مدة العرض عن ساعتين، وترسل الفرق المشاركة عروضها عن طريق الأونلاين أو عن طريق «السي دي» أو «دي دي»

– ما خطة المهرجان على المستوى التنظيمي لمواجهة العروض التي تشهد إقبالا جماهيرياً كبيراً مثل عروض الجامعات؟

وضعنا هذا الأمر في عين الاعتبار، وراعيناه بشكل كبير في توزيع العروض على المسارح، وبالأخص عروض الجامعات التي تشهد إقبالا كبيرا من الشباب الذين يرغبون في مشاهدة جامعاتهم، فسيكون هناك توزيع مختلف لهذه العروض، وستقدم على مسارح كبيرة لا تقل مقاعدها عن ٣٠٠ كرسي؛ وذلك تجنباً لما حدث العام الماضي في مسرح الطليعة بسبب عدد الكراسي القليلة، فقد شهد تجمهراً كبيراً تسبب في تدافع الجماهير؛ ولذلك راعينا هذه النقطة الهامة هذه الدورة

– هل سيتم تفعيل الحجز «أون لاين» منعاً للتجمهر؟

ستكون هناك مقابلة مع أحد المتخصصين في «الكيو آر كود»؛ لتفعيل الحجز «أون لاين» وهذا الآلية حتى الآن ليست مطبقة في مسارح الدولة، لأن أغلب عروض المهرجان تقدم على مسارح الدولة، ولكننا سنحاول تنفيذها في حفلي الافتتاح والختام كتجربة على أن يتم تطبيقها من الدورات القادمة، وستكون هناك آلية خاصة بمشاهدة العروض حيث يقوم المتفرج بالتسجيل، ويحصل على «كارت» والحجز بأسبقية الحضور.

يرتبط الشباب بالمسرح بشكل كبير؛ ولذلك قمنا بزيادة عدد العروض المشاركة بالنسبة للجامعات ومراكز الإبداع، وكذلك قمنا بزيادة عرض للبيت الفني للمسرح والهيئة العامة لقصور الثقافة، وخاصة أن الهيئة تقدم أكثر من ٣٠٠ عرضاً على مستوى الجمهورية، والبيت الفني للمسرح هو أكبر إنتاج احترافي حاضر في المهرجان فكان يجب أن تزيد عدد العروض عرضاً واحداً لكل جهة من الجهتين «البيت الفني للمسرح والهيئة العامة

– دائماً تحدثت اختلافات حول (كوتة) العروض وبالأخص عروض الجامعات فهل ستزيد عدد العروض المشاركة من الجامعات؟

بالفعل قمنا بزيادة عدد العروض من الجامعات هذه الدورة، وكذلك مراكز الإبداع التي زادت عرضاً؛ وذلك لأنني أريد مخاطبة الشباب، ومعظم الجامعات ومراكز الإبداع تضم شباباً وأنا وهي الفئة المستهدفة، أريد أن





خاص، يقدم به كل ما ينتج للأطفال، فهم يستحقون أن يكون لهم مهرجاناً خاص بهم، ومع ذلك إذا أراد البيت الفني ترشيح أحد عروض مسرح الطفل فليس هناك مانع، وكذلك الهواة والفرق الحرة والمستقلة وأي جهة أخرى، وأن يشارك في المسابقة الرسمية وتقوم لجنة المشاهدة بتقييمه، وتذكر أن في أحد الدورات حصل أحد عروض الطفل على جائزة المهرجان.

– ماذا عن مسابقة المقال النقدي والبحث النظري؟

هذا المسابقة منذ الدورات السابقة، وقد أبقينا عليها نظراً لأهميتها الكبيرة.

– ما تقييمك للحركة المسرحية المصرية في السنوات الأخيرة؟

هناك مجهود كبير يبذل من قبل المسرحيين، ولكننا بحاجة لزيادة الإنتاج المسرحي وكذلك زيادة عدد دور العرض، خاصة أن دور العرض المسرحي محدودة، ومع الزيادة السكانية الكبيرة نلاحظ قلة دور العرض، وهي علاقة عكسية وعندما كان عدد سكان مصر ثلاثين وأربعين مليون نسمة كان هناك كم كبير من المسارح والسينمات، ولكن في الفترة الحالية قلت دور العرض، ونحن بحاجة لدور عرض في أماكن مختلفة كالمدين الجديدة، السادس من أكتوبر والشيخ زايد وغيرها من المدن الجديدة، وأتمنى أن يعيد القطاع الخاص حساباته بالنسبة لإنتاج المسرح، فمشكلة القطاع الخاص هي التكلفة العالية وأسعار التذاكر المرتفعة؛ لذلك لا يتمكن الجماهير من الذهاب لمسرح القطاع الخاص، فمن الضرورة أن يعيد القطاع الخاص النظر في تكلفة العرض، ومن الهام أن يكون لدي النجوم والفنانين المحبين للمسرح نوعاً من التضحية، فمن الصعب أن يحصلوا على أجور مشابهة لما يحصلون عليه عندما يقدمون أعمالاً للدراما أو السينما، أتمنى من النجوم أن يقللوا من أجورهم لأن المسرح يستحق، هناك نقطة هامة يجب أن أشير إليها، وهي نظام المسرح والمواسم المسرحية والعروض التي تقدم لأكثر من موسم وفكرة شراء تذاكر لمشاهدة عروض المسرح وهو نظام ليس موجوداً سوى في مصر فقط، فقد سافرت العديد من الدول العربية، والأمر مختلف تماماً، فالعرض يقدم ليوم أو يومين أو من أجل المشاركة في المهرجانات، فمصر تتميز بالمسرح؛ لذلك أتمنى من الدولة الاهتمام بشكل أكبر بالمسرح، وأتمنى من كل مسئول المسرح أن يعرفوا أن لدينا شيئاً فريداً ليس موجوداً في أي دولة عربية.

المسابقات يعني أننا نقوم بعمل ثلاثة مهرجانات بثلاثة لجان تحكيم في مهرجان واحد، وهي مسألة تنظيمية في غاية الصعوبة، ولم يكن لها جدوى كبيرة في السابق، وقد اقترحت هذه الفكرة هذا العام، وفي رأيي أن المحترف هو من يظلم وليس الهاوي، فالمحترف يقدم عروضه للجماهير العادي، ولكن الهواة يعملون بشكل به تقييم فني أكبر، والدليل على ذلك أن الدورات السابقة للمهرجان حصد الهواة أغلب جوائزها، وفي بعض الأحيان يكون هناك نجوم كبار في العروض الاحترافية وأغلبهم يمتنعون عن التقييم داخل المسابقة.

– هل هناك اتجاه لتحريك العروض الفائزة في المحافظات؟

هذا ليس دور المهرجان ولكنه دور الجهات الإنتاجية، وحتى أقدم عرضاً مسرحياً في إحدى المحافظات فالأمر يحتاج إلي تكلفة إنتاجية كبيرة، فهناك إقامات وأجور الفنانين وبدل سفر، وهذا الأمر يتعلق بالجهات الإنتاجية، ولا يخص المهرجان، كنت قد تقدمت بمشروع منذ عشرة سنوات، ولم أكن موظفاً في هيئة المسرح، ولكن حبي وإيماني الشديد بالمسرح دفعني للتقدم بهذا المشروع لمجموعة من المحافظين، وأوضححت لهم ضرورة أن يشاهد جمهور المحافظات العروض التي يتم إنتاجها في القاهرة، لأنهم من دافعي الضرائب، ومن حقهم مشاهدة هذه العروض، وكان مقترحي استضافة عرض مسرحي كل شهر، وأن يقوم بعمل جولات في كل المحافظات حتى يتمكن جمهور المحافظات من مشاهدة العروض الكبرى التي تقدم بالقاهرة، ولكني فوجئت بالروتين والبيروقراطية والبعض ربط تواجد العروض بالعيد القومي للمحافظة فلم يستجب أحد لهذا المشروع، ولكنني كنت مؤمناً بشدة بهذا المشروع وكان في ذلك التوقيت يرأس البيت الفني للمسرح الفنان رياض الخولي الذي أعجب بالفكرة، ودعمني في هذا المشروع بشكل كبير، ولكن وكما أشرت فوجئت بالروتين والبيروقراطية التي جعلتني أتراجع، وأرى أنه يجب أن تؤمن المحافظات والمحافظين بهذا المشروع، وتتحمل الإقامات والإعاشات وكذلك أجور الفنانين والفنانين، خاصة أن التذاكر وأسعارها الرمزية ستقوم بتغطية التكلفة.

– ماذا عن مشاركة عروض الطفل في المهرجان القومي للمسرح؟

لا توجد عروض مسرح طفل في المهرجان لأنه سيقع عليها ظلم كبير، فمسرح الطفل لا بد أن يقام له مهرجان

لقصور الثقافة» وكذلك الجامعات ومراكز الإبداع فقد زدنا كل منها عرضاً واحداً

– ما أهم المسابقات التي تم استحداثها هذا العام؟

تم استحداث مسابقة التأليف المسرحي للعمل الأول، ونستهدف من هذه المسابقة تقديم مؤلفين جددًا للساحة المسرحية، وبحيث في الأربع والخمس سنوات القادمة يكون لدينا ٧ أو ٨ من الكتاب الجدد يثروا الحركة المسرحية، والجائزة تمنح للفائزين بالمركز الأول والثاني، ونتقدم لهم شهادة تقدير وتطبع النصوص الفائزة في كتاب، وهو تقدير أدبي هام لهم.

هل هناك جوائز أخرى في الدورة وهل ستزيد قيمة الجوائز المادية؟

أتمنى أن تزيد قيمة الجوائز، ولكن الأمر مرتبط بميزانية المهرجان، فالمهرجان للأسف ميزانيته قليلة مقارنة بكل المهرجانات الأخرى، ونحن نسعى لإيجاد راعٍ يقوم بتغطية جزء من تكلفة المهرجان، فالمهرجان كبير وفعالياته متعددة ويعمل في هذا المهرجان أكثر من ألفي فرد، جميعهم يحصلون على رواتب ومكافآت مالية؛ لذلك نحاول التفكير خارج الصندوق بتوفير أحد الرعاة، و سنوفر له العديد من المزايا منها وجوده على «الريد كارت» وفي كل المطبوعات والأفشيات.

إن دور المسرح يحتاج إلى تغيير وهو ما نحاول ترسيخه في الدورة السادسة عشر وهو أن يصل المهرجان لرجل الشارع؛ لأن المهرجان في الدورات السابقة كان خاصاً بالمسرحيين إلي حد كبير، وأتمنى خلال الدورة القادمة أن يكون خاصاً بمصر كلها، بكل عموم الجماهير، فالجماهير لديها شغف كبير لمتابعة فعاليات المهرجان ومشاهدة العروض المسرحية، خاصة أن الدولة توفر المسارح والعروض بشكل مجاني، وهي فرصة جيدة للجماهير لمتابعة ما أنتج خلال عام كامل، فالمهرجان يضم أهم العروض التي أنتجت من العام الماضي وحتى ٣٠ يونيو الجاري، ومن المهم أن يذهب عموم الجماهير لمشاهدة هذه العروض؛ والمهرجان دوره أن يربط الجماهير بالمسرح ويشكل لديه عادة ارتياده، وهو ما يحدث نوعاً من الحراك المسرحي بين الجمهور العادي وبين المسرح بكل فئاته.

– ماذا عن نظام التسابق خلال الدورة.. هل سيتم فصل عروض الهواة عن المحترفين بحيث يكون لكل منهما مسابقة منفصلة؟

ستنافس العروض في مسابقة واحدة، وفكرة فصل

## التكريم للأحياء فقط والمهرجان يكرم عشرة من الكبار

## «بيت روز»

### الشغف الوردى وخطايا الرجال



❖ وفاء كمالو

تأتي مسرحية بيت روز التي يقدمها مسرح الطبيعة الآن، كحالة مغامرة شديدة الصدق والإبهار والجمال، تموج وعيا وفكرا ودهشة واندفاعات. الجدل يكشف غموض الأسرار. أضواء الحقيقة تعانق الواقع المسكون بالشور والأتام، والحالة المسرحية الخلافة تحمل توقيع المؤلف والمخرج أحمد جمال الحديني، الذي أهدى المسرح المصري تجربة وردية ثائرة متوهجة، أحداثها تتصاعد لتروي عن أخطر قضايا واقعا الاجتماعي عبر مفاهيم الحب والزواج، النساء والرجال والعلاقات، واندفاعات التضحية بجوهر المعنى وسحر الوجود. وفي هذا السياق، جاءت المسرحية مختلفة في طريقة السرد وطبيعة الأحداث وزمنها، التكوين الجمالي والفكري يتميز بالاحترافية العالية، والمادة المطروحة تحترم عقل وعبون المتلقي، تعانق الأحلام وتحرض على التفكير، الشخصيات تبدو حقيقية، السلوكيات والأخلاقيات تتباعد عن مفاهيم الأبيض والأسود، فليس هناك ملائكة وشياطين، الرؤى والقيم والمفاهيم تدور في إطار النسبية، والتناقضات تفجر صدمات الدهشة والمعرفة.

كان المخرج اللمع أحمد جمال الحديني متميزا في امتلاكه لرؤاه الجمالية الناعمة الصاخبة، اتجه بحرفية عالية إلى عالم التفاصيل الغزيرة المتشابكة، الضوء والموسيقى والكويوجرافيا وطبيعة الأداء، في أجمل حالات الوهج والحضور، المكان يعانق الزمان عبر رؤية سينوغرافية رفيعة المستوى، النقلات تبعث تعليقات ساخنة على الأحداث، ومستوى التصاعد والإيقاع يأتي دائما ممتلكا لمبراته العقلية والفنية. وفي هذا السياق، استطاع المخرج أن يمزج بين لغة الجسد والحوارات وصور المشاهد، ليشتبك مع مفاهيم الجنس والعقائد والمجتمع والسياسة، ويطرح قضايا المرأة وعذابات النساء، بعد أن تحولن إلى مجال لممارسات القمع والتسلط والاستبداد، لنصبح أمام إدانة صريحة للتخلف الإنساني الذي يضع المرأة في سياق الأنثى دون اعتبار لكيانها الإنساني الحر.

تتخذ الأحداث مسارها في إطار تشكيل جمالي غزير الدلالات، يأخذنا إلى الكافيه الوردى الأنيق، الصديقات الأربع يجلسن حول المنضدة الدائرية التي ترتكز على قرص دوار، الجمهور يجلس على المناضد المحيطة ببطولات العرض، ليصبح جزءا أساسيا من التجربة المسرحية، اللحظات الأولى تواجهنا بالشابات اللاتي اعتدن اللقاء في المقهى، تدور بينهن حوارات ساخنة





واقعية جريئة وتمرده، تكشف عن ملامح الأعماق والمشاعر، عن قسوة المجتمع، الرغبات المقهورة، عن أحلام البيت الوردي والزوج الفارس الشهم الحنون، البدايات تأخذنا إلى "منار" الأنثى المؤرقة بحلم الاكتمال، تقدم لها شاب لا تعرفه وسوف استقرار مملكتها والمحافظة على زوجها القاسي المتسلط العنيد، الدلالات تكشف عن سيكولوجية المرأة حين تتبنى عوامل قهرها واستلابها، الضوء يعانق الموسيقى ويأخذنا إلى "سارة" المرأة الجميلة المطلقة المشاغبة، تعشق حريتها وتثير الجدل على مواقع التواصل الاجتماعي، تطرح رؤاها الجريئة الصاخبة، حوارات النساء تتقاطع مع المشاهد الصامتة على شاشة السينما من فيلم الباب المفتوح، لتبعث مفارقة جمالية عالية الدلالات، فالنساء لا زلن يبحثن عن الذات رغم مرور السنوات الطويلة، وحين ندخل عالم الصديقة الرابعة "نوران" نجدها عاشقة للحرية وللمتمثيل في المسرح، تعيش مع أمها ويحاصرها خوف مجنون من الزمن والعمر والزواج الذي لا يأتي.

هكذا تظل لقاءات الصديقات في كافييه بيت روز هي طرح مغاير لقضايا النساء والحب والرجال، ويبقى الاختيار الدال لاسم المسرحية هو حلم وردي مشاغب لامتلاك المعنى والوجود، ويذكر أن الأداء التمثيلي قد بعث حضوراً مدهشاً لحرارة الرؤى المطروحة، لنصبح أمام حالة إبداعية متميزة تدفع الملتقي إلى التفكير الواعي في ضرورة تغيير الكائن وليس مجرد تفسيره.

شارك في المسرحية الجميلات: سماح سليم، سالي سعيد، نادية حسن، وهاجر حاتم، وكان الديكور للفنانة هبة الكومي، والموسيقى لرفيق يوسف.

تلتقي به الليلة في بيت أسرتها، التردد يحاصرها حول مسألة زواج الصالون، والآراء تنطلق بين التأييد والمعارضة، وعبر تقنيات الجمال الناعم نتعرف على "سحر" المرأة الناضجة الوقورة، هي زوجة وأم لطفلين، هدفها الوحيد في الحياة هو

واقعية جريئة وتمرده، تكشف عن ملامح الأعماق والمشاعر، عن قسوة المجتمع، الرغبات المقهورة، عن أحلام البيت الوردي والزوج الفارس الشهم الحنون، البدايات تأخذنا إلى "منار" الأنثى المؤرقة بحلم الاكتمال، تقدم لها شاب لا تعرفه وسوف





## من دفتر أحوال المسرح المصرى

# يوسف إدريس وعرض «المخططين»



عبد الغنى داود

يشير الناقد الكبير (فاروق عبد القادر) في كتابه «اليقين المراوغ» دار الهلال - ١٩٩٠ - ص (٥٨) - أن مسرحية «المخططين» ليوسف إدريس (١٩ مايو ١٩٢٧ - أغسطس ١٩٩١) قد أوقفتها الرقابة بناء على رأي المسئولين في الاتحاد الاشتراكي و وزارة الداخلية معا - بعد أن أجازتها - لكنها منعت في ليلة عرضها الاولي ، وذلك في أواخر ١٩٦٩ (وليس في أواخر ١٩٦٨) - كما أشار الناقد - وكانت المسرحية ستقدم في مسرح محمد فريد - من إخراج (سعد اردش) ٢٦ يونيو ١٩٢٤ - ٢٠٠٨) وبطولة نجوم ذلك العصر ، وكان الكاتب بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ - أميل الي استخدام الرموز المخفية في داخل العمل ، والصيغات المراوغة والكلمات المواربة والابتعاد قدر الإمكان عن وضوح القصد أو المباشرة - إذ كانت الرقابة قد فرضت علي الصحف والكتب والمسرح ، وطبقت قوانينها بطريقة لا تخلو من التريص وسوء النية وسوء الفهم جميعا وقد حدث ، إذ اصطدم (يوسف) برقابة اكثر من جهة - خاصة أمانه الدعوى والفكر بالاتحاد الاشتراكي الي جانب اكثر من مركز من مراكز اتخاذ القرارات آنذاك . وذلك بعد أقل من عامين من الهزيمة .

وبعد اقل من عامين من الهزيمة نشر يوسف ادريس مسرحيته «المخططين» مايو ١٩٦٩م وكما حدث وأقيم مولد (للفراير) ١٩٦٤ - أقيم مولد آخر «للمخططين» لكنه لم يمتد إلى الليلة الختامية - ليلة الافتتاح.. إذ منعت المسرحية من العرض في ليلتها الأولى.. لكن المولد امتد.. وصفها بعضهم بمعاداة الاشتراكية وضموا يوسف إدريس لزمرة المرتردين والتحريفيين.. ووصفها آخر بأن (المسرحية تنتهي بما يشبه الصدمة التي تثير غيظ المتفرج لأنها تطالبه بأن يعيد النظر بين ما يراه أمامه على خشبة المسرح وما يراه في الواقع، وأن المسرحية تأخذ شكل الفانتازيا ولكن بأساليب واقعية.. كتكنيك المسرح داخل المسرح، واللجوء الي المبالغات الكاريكاتورية لإبراز حدة المعنى، ومحاولة تحطيم الايهام المسرحي والمزج بين الكوميديا والتراجيديا ومحاولة الإيحاء



أعماقهم آلاف الامكانات وآلاف الألوان.. بأن جعله يتراجع عن أفكاره التي ألحقت الكوارث بالعالم، ويبحث عن أفكار جديدة تنقذ شعبه المسكين فلا يمكنه من ذلك مساعدوه.. المستفيدون من بقاء هذا النظام ، وفي النهاية يظهر لنا (الأخ) في حالة تشوش وانسحاق.. دون تمهيد لذلك؟! فلم يحاول المؤلف أن يوضح العوامل الخارجية التي دعت (الأخ) للكفر بأفكاره القديمة - بل نبعت كل الأشياء من داخله، دون تبرير كاف.. ويلاحظ ذلك الناقد (صبري حافظ) الذي تمني .. «لو استطاع الكاتب أن يتدارك هذا في مسرحيته « لأمكنه أن يكسب شخصية (الأخ) ايمانا أكثر، وأن يوسع من أفقها ومن قدرتها على التأثير والاقناع، [ولقدم لنا في نفس الوقت واحدا من أثرى النماذج البشرية التي تجسد لنا وطأة التسلط والشمولية الجائرة وقدرتها على تشويه الشخصية الإنسانية حتي القيادة منها وعلى تدمير الجوانب الايجابية فيها].. وهذا التغيير في شخصيته ليس رفاهية فكرية بل هو جوهر الصراع والتحول الذي تقدمه المسرحية».. وكان هذا نفس الخطأ الذي وقع فيه (على سالم) في مسرحيته «كوميديا أوديب»، (أنت اللي قتلت الوحش)، الذي حاول فيها الدفاع عن الملك أو الزعيم دون أدلة معقولة.

اذن، فالمخططين، عمل فانتازي ثالث يقوم على نفس (الأسلوب الإدريسي) الذي اتضحت معاملة في المسرح.. وهو افتقاد الحس التراجيدي، والافتقار من الكوميديا حتى في أدق وأصعب المسائل جدلية، وخلوه من الأحداث والأفعال، والحوار الحر الكلامي الذي يقلب المسألة على كل وجوها بحثا عن حل لمعضلاته الأولية - معضلة الموت.. والحياة والخير والشر والتناقض بين الواقع وبين الذات والموضوع وبين طبيعة الإرادة وغايتها.. فما تزال هنا الناس أرقام أو معان مجردة.. أو سبق ان ذكرناها.. وللأسف حكم علي هذه المسرحية بالمنع من العرض قد تغيرت كثيرا.

### الخاتمة

ومن الغريب ان تم إعادة النظر في رفض هذه المسرحية التي تم إيقافها في ليلة افتتاحها - ١٩٨٢ هذا الإيقاف الذي استمر ثلاثة عشر عاما !! وقدمها (مسرح الطليعة ومسرح الثقافة الجماهيرية معا اخراج (احمد ذكي) ١٩٣٩ - ٢٠١٣/١١/١٢ ، وبطولة احمد ماهر ، احمد عقل، مديحة إبراهيم ، ومن ممثلي الثقافة الجماهيرية عبد الواحد السعيد ، وعبد الله إسماعيل ، علية حامد ، وخالد حمزة، وديكور فتحي فؤاد وذلك لان الظروف السياسية كانت قد تغيرت



مع أتباعه الذين يخذلونه، ويضللون الشعب المنقاد فينسحق (الأخ) منهزما، ويبقى عليه الاتباع كرمز وشارة علي الفكرة التي كفر بها صاحبها واصبح ممثلا لها رغما عنه

(يوسف إدريس) هنا يثور على الشمولية والتسلط الفردي، كما سبق أن أشرنا في كتاب « الأداء السياسي في مسرح الستينيات» بهيئة قصور الثقافة فبراير ١٩٩٧ وأيضا يبحث عن حل لمشكلة الفكرة النظرية والواقع وهي فكرة تشابهت بين (المخططين و مسرحية «البر كامى» (حالة حصار).. رغم أن يوسف إدريس طالب، في يوم ما في (نادي القصة) بحرق أعمال (كامي) ملف «حالة حصار» فعلمية انتشار التخطيط هي نفسها عملية انتشار الطاعون.. أما (الأخ) فهو يشبه إلى حد ما (الأخ الكبير) في رواية (جورج أرويل) ١٩٨٤ فالتخطيط في نظر (الأخ) هو الذي يؤدي الي السعادة وهو الذي يشفي من الطاعون.. أو من فكرة الطاعون، وقد حاول مؤلف «المخططين» أن يبرئ (الأخ) من جرائمه وخطايا.. هذا الاخ الذي كان صاحب مبدأ التخطيط والذي جعل منه مذهباً، وارتكبت باسمه جميع الجرائم والخطايا والاثام التي تسببت في شقاء البشر الذين يحملون في

بنوع من التلخيصات الرمزية، وهذا الكلام محاولة من الناقد (صبري حافظ) لإضفاء شكلا دراميا مميزا ومغاير علي النص.. لكن الحقيقة هي أن المسرحية تركز على مجموعة من الأخطاء لا الشخصيات - هي (أهو كلام، ما فكرة كعب، دكتور ع الريق، ٥٦ غربية، طعمية، الأخ، الماظ، رئيس مجلس الإدارة، سكرتير مجلس الإدارة، أبو العلاء المعري، مدير العلاقات العامة، اخصائية السعادة الزوجية، ضابط بوليس برتبة لواء..)

ونتعرف في نمط (أهو كلا) على كل الحاملين بالمثاليات التي تتعرض للامتهان وتتحول إلي مجرد كلام، وفي (فكرة كعب) على التزلف والرياء، والدكتور عبد الواحد ع الريق) الانتهازية، (٥٦ غربية) على الإيمان الساذج بالشعارات، و(طعمية) على الحكمة الشعبية وراكبي مطاياها.. أما (الأخ) فهو القائد المفكر الذي يسقط صريع مبادئه المزيفة ولمراكز القوى، و(الماظ) على الانتهازية أما (أبو العلاء المعري) فهو نذير من الماضي، ويقود (الأخ) الأخطاء السابقة لعمل ثورة المخططين، وعندما ينجحون يكتشف الأخ أن نظريته التي قامت عليها ثورته لم تؤد الي سعادة البشر، ويحاول (الأخ) أن يقوم بثورة جديدة لكنه يكون قد فقد الاتصال



# «أوبريت الألوان العجيبة»

## التوظيف الدرامي للأغنية في مسرح الطفل وتنمية مهاراته



أشرف فؤاد

تحت عنوان «الألوان العجيبة».. صدر للكاتب والسيناريست أحمد زيدان كتابه الجديد الذي هو عبارة عن أوبريت غنائي للأطفال من تأليفه وأشعاره، ومن إصدارات المركز القومي لثقافة الطفل برئاسة الكاتب محمد ناصف، ومن رسوم رشا منير، المسرحية للأطفال في سن العاشرة، وقد تمت الموافقة عليها بالإدارة العامة للطفل مع نص الشجرة السحرية ضمن النصوص المجازة للتقديم بالمواسم المسرحي ٢٠٢٢ - ٢٠٢٣.

الكاتب والشاعر أحمد زيدان، قدم أكثر من ١٥ نصا للطفل، بالإضافة إلى مشاركته بكتابة الأشعار لبعض عروض مسرح الدولة والثقافة الجماهيرية، منها: «مالي أعمل ما بدالي» للطليعة إخراج أشرف فاروق، «بائعة الحواديت» بمسرح البالون إخراج محمد حجاج. يشغل زيدان حاليا منصب رئيس قسم الأخبار والمتابعات بجريدة «مسرحنا»، كما سبق لزيدان العمل بعدة مناصب من أهمها رئيس تحرير موقع المهرجان التجريبي طيلة أربع سنوات كاملة حتى الدورة الـ ٢٦، ونائب رئيس تحرير نشرة المهرجان القومي عدة دورات حتى ٢٠٢٢، كما شغل أيضا قبل ذلك منصب سكرتير تحرير مجلة المسرح، ومدير إعلام مهرجان أيام القاهرة الدولي للمونودراما، والمدير التنفيذي لمهرجان آفاق مسرحية الدورة الأولى، كما عمل كمدير لعدة مهرجانات مسرحية نظمتها هيئة قصور الثقافة، منها البيوت والقصور وشباب الثورة، إضافة إلى أنه يعمل مجال الكتابة منذ عام ١٩٩٤، وله عدة كتابات نقدية حول المسرح المصري، ومتابعات لعروضه بعدة جرائد منها المصري اليوم ومسرحنا والبدليل وفيتو ومجلة المسرح ومجلة أدب الطفل.

الأوبريت هو نوع من المسرحيات الغنائية كان محبوبا في الفترة بين أواسط القرن التاسع عشر حتى العشرينيات من القرن العشرين الميلادي. تطور الأوبريت من الأوبرا الهزلية الفرنسية، ولكنه يختلف عنها في أنه يحتوي على حوار كلامي بدلا من الحوار الغنائي، وعلى أغاني بدلا من ألحان، وغالبا ما تكون مقدمة الأوبريت خليطا من أغاني منتزعة من العرض وليست شيئا مؤلفا مستقلا كما هو

الأغنية دورا بارزا في توصيل تلك الرسالة المعرفية لطفل المرحلة إذا كانت جزءا من الحدث الدرامي وموظفة توظيفا تقنيا دون إضافة أو إقحام. أدرك زيدان هنا أهمية المزج بين التعبير التمثيلي والتعبير الغنائي في نصه، فخلق علاقة حميمة بين الحوار الدرامي والحوار الغنائي ويعبر كلاهما عن الآخر في هارموني متنغم ومتناسك يستحيل معه حذف أي من الأغنيات الموجودة بالنص المسرحي في شكل أوبريتات. إن خصائص الأوبريت تتوافر جميعها في هذا النص نتيجة لملاءمته لطبيعة طفل المرحلة، بما يتسم به من قوة التضافر بين التعبير الدرامي والتعبير الغنائي.

اختار زيدان خمسة ألوان رئيسية ومعهم فرشاة رسم ليكونا هم أبطال نصه المسرحي «الألوان العجيبة» ألا وهي اللون الأبيض، الأسود، الأصفر، الأحمر، الأزرق، وتلك هي الألوان الشهيرة دوما باسم «الألوان الأم» التي تتفرع منها بقية الألوان نتيجة خلط أنواع منها بالأخرى، وهذا بالفعل ما سيحدث في النهاية عندما يدخلون في تحدٍ مع اللون الأسود الذي أراد أن ينتزع منهم لقب «ملك الألوان» لنفسه تكبرا وغرورا، فيتحدون جميعا من أجل ابتكار لون جديد يشع نورا لا يستطيع الظلام طمسه من خلال خلط بعضهم البعض لإنتاج هذا اللون الجديد المسمى بالفوسفوري، ليثبتوا صحة نظريتهم في

الحال في الأوبرا. الغرض من الأوبريت هو الترفيه وإدخال السرور على النفوس وليس إثارة العواطف القوية أو الكشف عن قضايا مهمة أو مناقشة قضية ذهنية أو جدلية، وفي كثير من الأوبريتات نجد أن عقدة القصة إما عاطفية رومانسية أو ساخرة، وفي معظم الحالات تتضمن نوعا من الارتباك حول أخطاء غير مقصودة، كما تنتهي بنهاية سعيدة كثيرا ما تعكس شيئا من المغزى الأخلاقي.

تدور أحداث النص المسرحي «الألوان العجيبة» في قالب مسرحي غنائي حول العلاقة بين مجموعة من الألوان، حيث استطاع اللون الأسود أن يسيطر على بقية الألوان، وأثبت أحقيته في الفوز بلقب «ملك الألوان» وهذه السيطرة جعلت اللون الأبيض يختفي من المشهد، ولكن نجد الألوان تتعاون فيما بعد منتجة لونا جديدا يظهر في الظلام، وتعطي الألوان بهذا التعاون رسالة مهمة وهي أن تكامل المجتمع يأتي من التنوع والاختلاف بشرط التعاون على تحقيق التطور وليس عن طريق التماثل أو أن يتفرد لون واحد بالسيطرة على المشهد.

يحسب لزيدان هنا اختياره الصائب لفن الأوبريت في توجيه رسالته التعليمية والتنويرية هنا للأطفال، حيث إنه معني بتلك الأمور والرسائل المعرفية البسيطة غير المركبة ولا المعقدة لما فيه من متعة وترفيه، وتلعب

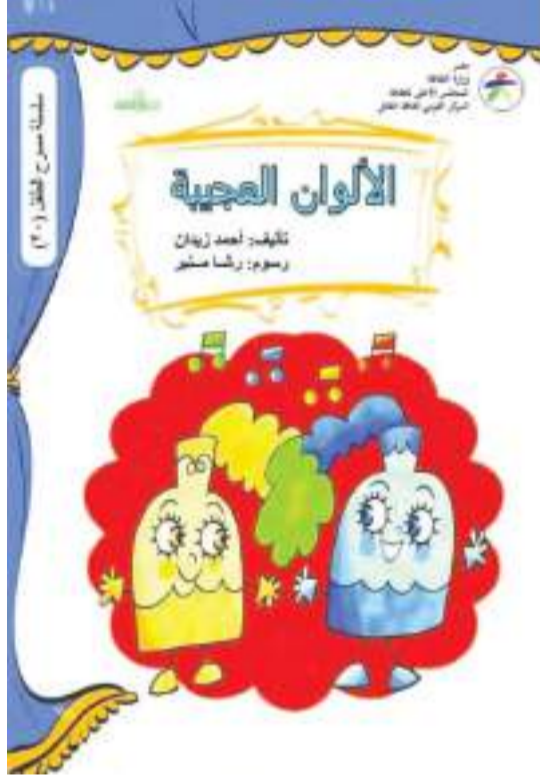


من الثقافة الجماهيرية لنشاطه المسرحي عامي ٢٠٠٢ و٢٠١٥، كما كرمه مهرجان السودان الحر في دورته الرابعة ٢٠١٥ لتقدمه بحث حول آليات الإنتاج في مسرح الهواة، وتم تكريمه أيضا بمهرجان البقعة الدولي ٢٠١٥ وتم منحه درع المهرجان لمشاركته بالتغطية الصحفية والإعلامية بفعاليات المهرجان، وكرمه مهرجان القاهرة الدولي للمونودراما في دورته الثانية، أخيرا كرمه مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي بدولة الإمارات العربية المتحدة، كما شارك كعضو لجنة تحكيم بالعديد من المهرجانات المهمة للكبار والصغار.

وتبرز أهمية التعبير الغنائي هنا والتوظيف الدرامي لها في مسرح الطفل في كونه من أهم السبل التي يمكن تحميلة بالمعلومات المعرفية للأطفال وسهولة وصولها إليهم من خلال تبسيط المعلومات في قالب غنائي ممتع، مما يسهم في ارتقاء الطفل وإثراء قاموسه اللغوي وتنمية مهاراته.

وفي النص المسرحي «الألوان العجيبة» أثرى الكاتب أحمد زيدان نصه المسرحي بالعديد من المعلومات المعرفية واللغوية التي تعمل على تنمية خيال ومهارات أطفال المرحلة العمرية المستهدفة لديه، من خلال فكرته المبتكرة عن الألوان ووظائفها وخصوصية كل لون وأثره النفسي والروحي على أطفالنا وعلى مظاهر ومعالم الحياة من حولنا، وقد تناول زيدان نصه المسرحي في قالب شعري على شكل أوبريت غنائي استعرض من خلاله كل أفكاره ومعلوماته في أسلوب بلاغي محكم قائم على انتزاع الأشعار من الحوار الدرامي ذاته وذلك أصعب أنواع الشعر، مما يصعب معه فصل كل من أحدهما عن الآخر أو الاستغناء عن الأغاني بالنص المسرحي، بعد أن صارت الأشعار هنا جزءا لا يتجزأ من الكل، ومن ضمن الجماليات بنص زيدان المسرحي هو خلوه من أي من الإرشادات المسرحية التي تزجج دوما خيال المخرجين وتحد من إبداعاتهم، بل ترك العنان مفتوحا لهم بتصوير كل عناصر العرض حسب أهوائهم وميولهم وخيالهم.

نجح الشاعر أحمد زيدان في صياغة أشعار تناسب المرحلة العمرية المعني بها النص، ويستطيع من خلالها غرس عدة رسائل وقيم في نفوس وذاكرة أبنائنا، فالنص المسرحي «الألوان العجيبة» هنا قائم على مجموعة من الأهداف والرسائل المراد إيصالها للطفل المتلقي وليست رسالة واحدة فقط، وهذه إحدى مزايا ذلك النص المفعم والثري بالأهداف والجماليات، ألا وهي السعي دوما إلى تعاون الأطفال مع بعضهم البعض واحترام وتقبل كل منهم للآخر، وأهمية التعدد والاختلاف وعدم الانسحاق وراء فصيل واحد، والاعتراف بأهمية الغير ووجوده، وكذا إبراز دور الفن والإبداع في تنمية تركيز وخيال ومهارات أولادنا وحثهم على النجاح والتفوق والتفاؤل والسعي نحو مستقبل مشرق. وأخيرا، جرس إنذار لكل من ينتابه الغرور وحب الذات، تلك الصفة الآثمة التي تفقد صاحبها أي حب من حوله لينتهي به المطاف إلى الفشل والندم والوحدة.



بحذوها.

بعد نهاية الأوبريت الغنائي لفرشاة الرسم التي تشدو فيه بدورها في تكوين الألوان وتجسيد الأحلام، يبدأ الصراع ما بين اللون الأسود واللون الأبيض لإثبات أهمية وأحقية كل منهما في لقب لون الألوان وسيدهم جميعا في شكل أوبريت شعري بديع أحسن صنعه الشاعر زيدان، ويتضح فيه غرور اللون الأسود بوصفه لنفسه ملك الألوان وبالفصيل الذي يسودهم جميعا، مما يستفز ببقية الألوان ويدفع فرشاة الرسم لوضع خطة بالتعاون مع بقية الألوان من أجل تلقين اللون الأسود درسا لا ينساه نتيجة غروره، بعدما قام بإخفاء اللون الأبيض مما نتج عنه أن عم الظلام كل أرجاء المكان، وفي أوبريت غنائي جديد تتحد الألوان مع بعضها البعض من أجل خلق لون مضيء من خلال خلط لألوان معينة منهم مع الأخرى، مما ينتج عنه لون فسفوري قوي يضيء الظلام ويتغلب على اللون الأسود الذي يعلن هزيمته واستيعابه للدرس، بأن لا حياة هنا بدون بقية الألوان وتعاونهم جنبا إلى جنب، وأن الاختلاف هو صلب الحياة وقوامها وأن الليل لا بُدَّ وأن يعقبه نهار.

لم تخلُ رحلة أحمد زيدان مع الكتابة والأشعار من التكريمات والجوائز على مدار مشواره الفني حتى الآن، ومن أهم التكريمات التي نالها في حياته كان تكريمه

النهاية بأن الاختلاف هو سُنّة الحياة.

استغل زيدان فكرته المسرحية عن الألوان في سرده للأطفال لكل صور الحياة المبهجة من حولنا سواء إن كانت من الطبيعة أو من قيم وصفات وفنون أو أية أشياء أخرى ذات قيمة ومعنى ينبغي على الأطفال إدراكها وتعلمها، وقد عبّر الكاتب عن فكرته تلك في الأوبريت الغنائي الجماعي للألوان من خلال الجملة التي يختم فيها اللون الأسود أول مقطع غنائي بالنص المسرحي مع بقية الألوان وهو يردد قائلا: «اجمع، كون، ارسم، لون، شكل الدنيا بالألوان».

بعد هذا المقطع الغنائي يبدأ زيدان في سرد مظاهر الحياة المختلفة مستخدما كلماته الشعرية كأداة تعليمية موازية لفرشاة الرسم بالمسرحية، الكلمات للسمع والفرشاة للتخيل، فالطفل المتلقي هنا أول ما سيتلقاه هو الكلمة المسموعة والمصحوبة بالموسيقى التي تدخل قلبه ومن ثم تفتح بعد ذلك العنان لعقله ليتخيل صورا عديدة من حوله ليراها بعينه.

(ارسم شجرا لونه أخضر.. في آيات الخالق صور.. العب فوق اللوح وفكر.. ارسم عالم بالألوان)

وأولى هذه الصور التي جسدها الكاتب للأطفال بكلماته على اعتبار أن الفرشاة هي التي تخلقها على الورق بالتعاون مع الألوان، هي صورة الطبيعة بما تحتويه من أشجار خضراء من إبداع الخالق، ومن ثم يبحث بعدها الأطفال على تنمية خيالهم الفني بالرسم لمظاهر أخرى من الحياة، من غابات وبرايات وحيول وعصافير وحدائق تفوح رائحتها بالزهور وجزر وبحور، من خلال تلك الألوان الخمسة وكل ذلك يتم في شكل غنائي.

يبدأ بعدها الكاتب في إبراز أهمية الألوان في إدخال المرح والسرور والبهجة في قلوب أطفالنا بالمقطع الغنائي للألوان الذي يستعرضون فيه دورهم في هذا المرح من خلال الألوان التي نجدها على وجه المهرج.

(وترانا في وجه مهرج.. يملؤك بالضحك المبهج.. أطفال بالفرحة تلهو.. وجميع من لون أبيض)

في أوبريت قوي وبلوغ يبدأ كل لون من الألوان الخمسة في ذكر صفاته ومزاياه لجمهور المتلقين من الأطفال في لوحة غنائية بديعة، ومن ثم بعدها في حوار درامي يبدأ زيدان في خلق دور لفرشاة الرسم وهي تبحث عن الألوان المختبئة منها، كي يتسنى لها الرسم والإبداع، وهو تصور جمالي متقن من الكاتب يبرز فيه من خلاله أهمية ودور الفرشاة التي لا يكتمل الإبداع بدونها، فكلاهما الفرشاة والألوان يكمل كل منهما الآخر، هذا وقد أظهرها الكاتب هنا في صورة غير مهندمة تخاف وتهرب منها الألوان، ربما أراد الكاتب من ذلك التصور عمل إسقاط على الفنان الملهم دوما الذي يسخر كل وقته للإبداع حتى ولو على حساب نفسه وحياته ومظهره، وإن كنت أرى من وجهة نظري الشخصية أنه كان من الأفضل أن يظهر الفرشاة في صورة جمالية منظمة ومهندمة حتى يحث الأطفال على الاقتداء بها والحدو



# مسرح الرواية والانفتاح على نظرية الأجناس الأدبية

## زقاق المدق نموذجاً



أميرة الشوادفي

استلهم المسرح مادته عبر التاريخ من مصادر عدة منها الأسطورة والتراث والظروف السياسية والاجتماعية والثقافية المحيطة وغيرها، ومن ابرز المصادر التي استقى منها المسرح مادته هي الأشكال السردية المختلفة - من ملاحم وسير وحواديت شفوية والأدب الروائي والقصصي - حيث يتم أعدادها شكلاً ومضموناً لتناسب مع العرض المسرحي، فالمسرح يعتمد على تقنيات الفعل الآني على الخشبة وليس السرد فقط.

تميز العصر الحديث بالتداخل بين الأجناس الأدبية، وانصهار وتذويب الحدود بين الفنون والآداب وارتباطها بنسيج فني واحد ذو فاعلية إبداعية أكثر استيعاباً للتجربة الإنسانية، وتعد مسرح الرواية هي من النماذج التطبيقية على ذلك، فالرواية هي من الفنون الأقدر على استيعاب الفنون الأخرى ضمن سياقها الروائي كالشعر والأغاني والأمثال والاقتراسات والصور والرسوم والخيال والحوار مما يعدها مادة خصبة للإعداد الدرامي للعرض المسرحي، كما أنها جنس أدبي راق ذات بنية شديدة التعقيد تتلاحم فيما بينها وتتصافر لتشكّل لدى نهاية المطاف شكلاً أدبياً جميلاً أو قص نثرى طويل يضع أشكال الحياة اليومية الاجتماعية والنفسية في مواجهة الأشكال التقليدية للأدب الموروثة عن الماضي سواء كانت الكلاسيكية أو الشعبية.

يرجع مصطلح (مسرح الرواية) إلى تيار ما بعد الحداثة Postmodernity الذي يتعارض تماماً مع المسرح والدراما بالمعنى التقليدي المتعارف عليه ويسعى بالمسرح إلى الابتكار التجريب حيث أن أعمال تيار ما بعد الحداثة تراوغ محاولات التصنيف والتحديد دائماً متجاوزة بذلك التصنيفات والحدود الفاصلة بين فروع المعرفة الإنسانية، وتميل في بعض جوانبها إلى الجمع بين الفنون وفروع المعرفة المختلفة.

وظهر مفهوم المسرحية Theatricality في بداية القرن العشرين في الغرب للحاجة إلى الخروج بالمسرح من نطاق الكلمة، أو النص الأدبي إلى لغة العرض المسرحي الذي له خصوصية عن باقي الفنون الأخرى ووفقاً (لقاموس لاروس) نجد أن المسرحية تعني تذويب

ملحمتي الإلياذة والأوديسية فالسرد يعتبر أحد عناصر ومكونات البناء الدرامي للنص المسرحي والغرض من هذا التداخل والإعداد الدرامي للرواية في المسرح هو إنتاج حالة إبداعية عميقة الأثر ومثمرة في قالب فني جديد، قد يؤثر الإعداد الدراماتيكي للرواية سلباً أو إيجابياً، نتيجة لقيام المُعد بإجراء تغييرات على النص الأصلي منها ما هو شكلي ومنها ما يمس المضمون لذلك يجب أن يكون المُعد لديه القدر الكافي من المعرفة والبحث حول العمل الروائي والكاتب ومرجعياته الفكرية ليقدّم قيمة إضافية للرواية بدلاً من أن يلحق بها الضرر، هناك العديد من الأمثلة على مسرح الرواية: الحكاية المسرحية المأخوذة عن رواية نجيب محفوظ، والتي أخرجها تحت عنوان «اللس والكلاب» حمدي غيث في موسم ١٩٦٢م/١٩٦٣م لمسرح التليفزيون، وكانت من بطولة صلاح قابيل، ورواية «خالتي صفية والدير» للكاتب بهاء طاهر نشرت في عام ١٩٩١م، وحولها الكاتب سعيد حجاج إلى نص مسرحي بنفس العنوان الأصلي وتم عرضها على مسرح الهناجر من إخراج ناصر عبد المنعم عام ١٩٩٨م، ورواية «الطوق والأسورة» للروائي يحيى الطاهر عبد الله، أخرجها للمسرح ناصر عبد المنعم والإعداد الدراماتيكي للدكتور سامح مهران، ورواية «أفراح القبة» للأديب العالمي نجيب محفوظ والتي تعد

النصوص الأدبية في كلية الإنجاز المسرحي كالشعر والرواية لتصبح من جنس العمل المسرحي بكل خصائصه الدرامية، كما تتضمن المسرحية الجانب المفهومي الأكبر للميكانيزمات الأدائية لدى الممثل أمام الجمهور في العرض المسرحي ومع التطور التقني والتكنولوجي في العصر الحديث أصبح هناك انتشار لمصطلح المسرحية في الكثير من فروع العلوم الإنسانية والاجتماعية كمسرحية الإعلام ومسرحية التعليم وغيرها.

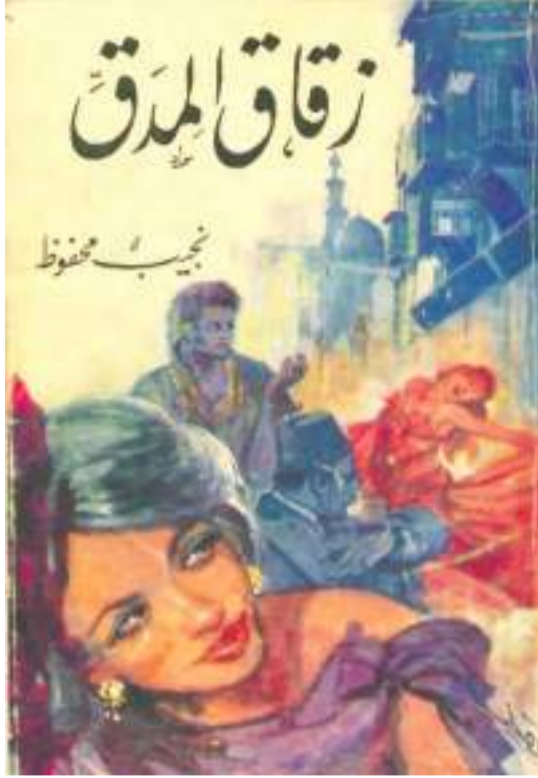
أما عن مصطلح (مسرح الرواية) فهو نتيجة للانفتاح على نظرية الأجناس الأدبية وتحويل مفاهيم الكتابة المسرحية الأرسطية الثابتة إلى مفاهيم معاصرة تتجاوز النص التقليدي إلى التجريبي الحداثي، ومسرح الرواية تعني إعادة صياغة أو تحويل جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر قابل للعرض المسرحي بالوسائل السمعية والبصرية أي تحويل اللغة المكتوبة إلى حركة وصوت.

ظهرت الحاجة في مصر إلى مسرح الروايات في بداية الستينات من القرن الماضي نظراً لحاجة التليفزيون في ذلك الوقت إلى مادة مسجلة لشغل نسبة كبيرة من ساعات الإرسال كالمسرحيات المصورة ونظراً لقلّة عدد المؤلفون المصريون في مصر في تلك الفترة أدى إلى ظهور جيل من المُعدّين الذين لجأوا إلى الرواية لأن الأصل في كل الكتابات المسرحية الأولى هو أصل روائي مأخوذ من



الدرامية معها اختفت تلك الملابس واستبدلتها بما يتلاءم مع بيئتها الجديدة أخلاقياً وسلوكياً واجتماعياً، كما عكست الأزياء وألوانها وجودتها انتماءات الشخصيات وحالاتهم الوجدانية والفكرية، وملامحتها للفترة الزمنية والمكانية للمجتمع المصري آنذاك، ويعد عنصر الأزياء في العرض من بؤر جذب الجمهور للمسرح الاستعراضي مورفولوجياً.

أضاف المخرج للصورة البصرية الدرامية الجانب السينمائي والفيديو ما ينجح لتدعيم الجوانب الجمالية في سينوغرافيا العرض المسرحي البصرية، وخاصة التركيز على استرجاع الصورة الذهنية للفيلم السينمائي (زقاق المدق) لدى المتلقي عبر الاستعداد الذاتي والناحية السيكلوجية فلا يكون بمقدور المتلقي إلا الاستمتاع بمعطيات العرض المسرحي عبر حواسه المدركة، كما استعار عادل عبده بعض أدوات السينما كشاشة العرض السينمائي لتقديم الصورة المرئية ذات الدلالات المتعددة درامياً، فهي تجمع بين العالمين الداخلي الذي نراه من خلال الممثلين على المسرح والعالم الخارجي المتخيل والمحكي عنه من خلال الشخصيات كالتنقل بين المشاهد والفصول والتطور الدرامي في الأحداث لبعض الشخصيات كحميدة وواقعه المتغير من منزلها داخل الزقاق والخروج منه لواقع آخر أكثر تمدناً، وبالرغم من سعي المخرج إلى تكامل العرض المسرحي باستخدام تلك التقنيات الآلية الحديثة والتداخل بين الفنون محاولاً الاستفادة من الصورة الرقمية والإيهامات السينمائية الحركية إلا أنها كانت تفتقد لبعض عناصر الحداثة كالسرعة والتكثيف للتأكيد على المضمون الفني للعرض، كما لم يكن هناك توظيف واضح درامياً أو بصرياً أمام الجمهور للفيديو ما ينجح، الذي من المفترض أن وجوده يظهر في اللعب الفني بالضوء وإسقاط الوهم البصري للحركة لكي يجذب انتباه الجمهور أو استخدام الفيديو ثلاثي الأبعاد بالضوء والألوان المتعددة لعرض الصور الافتراضية على الأشكال غير المنتظمة والأسطح وغيرها فهو يخلق تجارب وأحداث وشخصيات بطريقة ديناميكية لخدمة المضمون الدرامي للعرض المسرحي الحديث ودمج الصوت مع الفيديو أو الصور لإنشاء سرد سمعي بصري من وظائفه في المسرح أن يحاكي البيئة الحقيقية التي سيتم عرضها عليه، لذلك لم نجد هناك دواعي درامية للفيديو ما ينجح في هذا العرض، ويبقى القول أن المكون السينوغرافي هنا متحرك ديناميكياً وشخصياً لخلق فرجة فنية بصرية وسمعية وحركية دالة وممتعة لنوع الرؤية الإخراجية الاستعراضية المقدمة على خشبة مسرح البالون، كما أن العرض هو نموذج للتكامل بين النظرية والتطبيق لمسرحة الرواية



مخرج بارتباطها من عباس الحلو وقام- بدوره الفنان بهاء ثروت - من شباب زقاق المدق وصاحب صالون رجالي يقع بجانب محل العم كامل وهو رجل عجوز سئم الحياة كان له دور محوري في تشجيع عباس على الارتباط بحميدة وعلى الالتحاق بمعسكر الإنجليز للعمل وكسب المال لإرضاء حميدة وقام بدور العم كامل الفنان أحمد صادق، ولكن ظلت حميدة تبحث عن الطرق الأسرع لدخول عالمها الذي كانت تحلم به دوماً، وتتوالى الأحداث الدرامية بسعي حميدة وراء النقود والحياة الفارهة المليئة بالفراغ دون تعب وانتظار حتى يؤول بها الأمر إلى المدعو فرج وهو الفنان مجدى فكرى الذى هبط بأحلام حميدة إلى الانحطاط الأخلاقي وضياح هويتها من حميدة إلى تيتي، وهجرها لحياتها الكريمة إلى حياة جديدة بلا قيم أو أخلاق ثم ندمت بعد ذلك ويعلم بذلك عباس الحلو ويلتقى بها وهى نهاية تختلف تماما عن نهاية الرواية كي تلائم المناخ العام للمسرح الاستعراضي الغنائي، امتزجت الدراما بالأشعار الغنائية التي أضافت للعرض عنصر من عناصر المسرح الغنائي الذي لا بد أن يكون الغناء من ضمن نسيج العمل الدرامي وليس مُقحم عليه وإذا تم حذف أغنية أو استعراض من العرض المسرحي يحدث هناك خلل في الدراما، قدم الأشعار محمد الصواف وكانت تؤدي دورها في التنقل الزمني والمكاني بين الأحداث الدرامية وتطورها ولكنها كانت أقل حيوية وإثارة في جذب انتباه الجمهور لما يتطلبه المسرح الغنائي الاستعراضي من إبهار بصري وسمعي طوال العرض، في المقابل أضافت الدكتورة مروة عودة مصممة الأزياء العديد من الدلالات في تشكيل سينوغرافيا الفضاء المسرحي، كاليشمك والبرقع ودلالاته الوظيفية في التعبير عن البيئة التي تنتمي إليها حميدة وصفات بنت البلد ولكن مع تطور الأحداث

رواية مسرحية من الطراز الأول وعملاً أدبياً عميقاً تم مسرحته، أعده درامياً وإخراجاً للمسرح محمد يوسف المنصور.

كما حولت رواية « زقاق المدق »- لنجيب محفوظ - للمسرح الاستعراضي، ويعد هذا العرض هو اجتهاد من المخرج عادل عبده في إحياء المسرح الاستعراضي والغنائي في مصر، الذي يعتمد على الرقص والتعبير الحركي والموسيقى والغناء بالإضافة للنص الدرامي المكتوب والمُعد خصيصاً له كما يحتاج دائماً إلى التمويل والإمكانات الكبيرة والخيال والابتكار الدائم.

قدم المخرج عادل عبده عرضاً استعريضاً مرتكزاً على مجموعة من الصور السينمائية كالصورة الجسدية والصورة الضوئية والتشكيلية والصورة اللفظية والصورة الرقمية والسينمائية والصورة السمعية والغنائية، مطوعاً جميع تلك الصور في تشكيلات الجسد للممثلين الاستعراضيين في العرض، ولعل اختيار الكاتب المسرحي محمد الصواف لإعداد المعالجة الدرامية لرواية زقاق المدق هو استمرار لتغذية المسرح بالتلاقح بين الجنسين وتبادل للتجربة الإبداعية، حيث اختيار الصواف لعناصر ما من الرواية وإغفاله لعناصر أخرى له أسبابه، وبناءه لتلك العناصر بشكل معين له أسبابه أيضاً، حيث احتفظ بالشخصيات الرئيسية والأحداث المتضمنة فيها ولكن لجأ إلى تقنية في الكتابة عن أصل روائي وهى الاختزال والبتر، بالإضافة إلى استغنائها عن تفاصيل سردية كثيرة في الرواية وخاصة أحداث درامية كانت تمر بها الشخصيات الرئيسية والثانوية، وعادة ما يبرر ذلك الاختزال لدواعي العرض المسرحي الذي لا يتحمل زمناً طويلاً إلى جانب طبيعة المسرح التي تعتمد على التكثيف وكتابة أفعال تغنى عن السرد المطول، واستطاع بذلك الكاتب أن يقدم الرواية بلغة بصرية وسمعية في قالب غنائي استعراضي مميز، يسعى العرض إلى تفكيك العديد من السرديات والقضايا التي كانت قائمة في المجتمع المصري في زمن الرواية وهى فترة الأربعينيات من القرن العشرين وتأثير الحرب العالمية الثانية على المصريين، وسيرورة التحول الاجتماعي والأخلاقي والجمالي والسياسي والاقتصادي في المناطق الشعبية في تلك الفترة الزمنية، استهل المخرج عادل عبده العرض بوصف مكاني لزقاق المدق - وهو زقاق صغير شعبي يتفرع من شارع الصناديقية الموازي لشارع الأزهر - ونقل صورة للمتلقى عن طريق وصف للمنازل والمحلات التجارية والجوانب الاجتماعية والسلوكية لسكان الزقاق وهم ممن ينتمون إلى الطبقة الوسطى ودون الوسطى، كما انطلقت رؤية المخرج من نقطة الصراع الداخلي لبطله العرض حميدة وهى الفنانة دنيا عبد العزيز شابة في ريعان شبابها ترعرعت على يد صديقة والدتها التي تكفلت بها وهى الفنانة بثينة رشوان، ويتمثل الصراع في تمرداها على الحياة في زقاق المدق ورفضها للواقع الذي نشأت فيه وتطلعها لحياة أفضل مليئة بالفراغ والرقى، مما جعلها تبحث عن



# مسرح المخرجين..

## هل يعني نهاية عصر المؤلف؟



ومع منتصف السبعينيات، بدأ المفهوم يتغير، رويدا رويدا، ليتحول الأمر في معظم التجارب التي تقدم في العالم العربي إلى "مسرح المخرجين"، بظهور مجموعة من المخرجين التجريبيين، الذين عملوا على إنتاج أعمال مسرحية تقترب من الجمهور، بل سعوا جادين إلى إيجاد صيغ مسرحية بديلة تجعل من الجمهور مشاركا فاعلا في العملية المسرحية، من خلال إبداء ملاحظاته الفورية على ما يقدم أمامه، وكذلك إيجاد بديل لخشبة المسرح التقليدية.

وهذا ما يؤكد عليه "ستيف جوزيف" في نظريته عن "المعمار المسرحي الجديد"، حيث يقول: "الأبنية الجديدة للمسرح لا شك تحقق ميزات عديدة للمشاهد فمعظمها قد بني بحيث تتوفر لمنصته مرونة مكانية تشكيل الأسلوب المناسب لعصر المسرحية وربطه بحدائق جمهور عصرنا الحالي" (٢)

وأعتقد أن مرحلة "السبعينيات" في المسرح العربي قد تميزت بعنصرين هامين: أولهما: البحث في الموروث

للمعنى، يتحكم فيه مخرج أو مجموعة ما، وهو مفهوم مجرد، نظري، غير مادي وتجريبي، إنه ضبط المسرح وفقا لحاجات المشهد والجمهور، والإخراج المسرحي يضع المسرح في حالة تطبيق وممارسة ولكن وفقا لنظام ضمني في ترتيب المعنى" (١)

وفي العالم العربي نجد أن فترة الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، كانت مرحلة "مسرح المؤلف"، حيث ظهرت أسماء كثير من المؤلفين أمثال محمود دياب ونعمان عاشور وألفريد فرج، ومعين بسيسو، وممدوح عدوان، ومحمد الماغوط، وسعد الله ونوس، وميخائيل رومان ويوسف إدريس وصلاح عبد الصبور وغيرهم.

وكان المؤلف هو المحرك الرئيسي للعمل المسرحي، وفق اتجاه الكتابة في ذلك الوقت، والتي اتخذت بعدا واقعيًا، والانحياز للمدرسة الواقعية لدى أغلبية كتاب ذلك الجيل، في حين اتخذت طابعا تجريبيا لدى البعض كما حدث في مسرحية "الرافير" ليوسف إدريس، و"الملك هو الملك" و"الفيل يا ملك الزمان" لسعد الله ونوس، و"العصفور الأحذب" لمحمد الماغوط.

عبد عبد الحليم



المخرج هو العنصر الثاني في العملية المسرحية، بعد المؤلف، ومن حيث الأهمية فإن دوره هو الأهم في العملية المسرحية - بشكل عام-، وفي مجال النقد المسرحي، يطلق كثيرون من النقاد على العملية المسرحية، مصطلح "الإخراج المسرحي"، على اعتبار أن كل المصطلحين - في المعنى، والمحتوى، والتأثير- يأتي مرادفا للآخر.

لكنني أرى أن الإخراج المسرحي عنصر مهم من مجموعة من العناصر التي تتكامل لتقدم للجمهور فرجة مسرحية مختلفة، وهذا ما أشار له "باترس بافيس" في كتابه "الإخراج المسرحي المعاصر"، حيث يقول:

«إن الإخراج المسرحي هو عرض يتخذ مظهر نسق



مسرحية " الفيل يا ملك الزمان " وهي مسرحية قصيرة يعود فيها ونوس إلى بحث آليات عمل السلطة وعلاقة الحكام بالمحكومين ، لكنه يركز في هذه المسرحية على معنى الخضوع الذي يولد عنفاً واضطهاداً أكثر ، والمأساة التي ترسمها أحداث المسرحية ذات دلالة بالغة حيث الطفل الذي يقتل دوساً بأقدام فيل الملك ، بالإضافة إلى النقد اللاذع الذي تقدمه المسرحية للانتهازية التي يولدها الخوف من السلطة ، ومُؤدج ذلك شخصية الرجل الذي كان يدعو الناس للتخلص من فيل الملك - لكن الخوف من مواجهة الملك وأعوانه جعل الرجل يتراجع ويطلب السماح ويطلب من الملك أن يزوج الفيل كي ينجب أفيالاً كثيرة ليعم الخير على البلاد .

ويعتمد "مسرح المخرجين" على كثرة التدريبات وتطوير قدرات الممثل، وتنمية مهاراته الأدائية، واستخدام الفراغ المتاح لخشبة المسرح.

وقد استفاد أبناء هذا الجيل من رؤية " جرتوفسكي " لما أسماه " المسرح الفقير" ، حيث يقول: " أنه يمكن للعملية المسرحية أن تتم بدون ماكياج أو ديكور أو أزياء أو إضاءة أو مؤثرات صوتية لكنه لا يمكن أن يوجد ذلك بدون تلك العلاقة " الحية " بين الممثل والمتفرج وهذه الدعوة تنبني - في الأساس - على رفض تام لكل آليات المسرح التقليدي لذا كانت دعوته المستمرة للخروج من أسر الخشبة أو " مسرح العلبة الإيطالية إلى فضاء أرحب ، فيرى أن أرض المسرح يمكن أن تكون بحراً أو سطح مائدة أو مسندي مقعد أو قارباً أو زنزانة سجن".

فمسرح "جرتوفسكي" يصمم أو يعدل كما يشاء المخرج ومن يعملون معه.

وقد وجدنا في تجارب "مسرح المخرجين" في العالم العربي، أن المخرج هو محور نجاح العملية المسرحية، وهذا يرجع أيضاً لتلاشي فكرة "المؤلف" بصورته التقليدية، فكثير من الأعمال المسرحية التجريبية تقوم على فكرة "الورشة المسرحية" و"التأليف الجماعي" الموجه من قبل المخرج.

باتريس بافيس: الإخراج المسرحي المعاصر، النشأة، الاتجاهات، الآفاق المستقبلية- ترجمة: د. منى صفوت- مراجعة: د. سلوى لطفي- مطبوعات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي- ص ٢٤.

د. أحمد زكي: إتجاهات المسرح المعاصر- الجزء الأول- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٦م- ص ١٣.

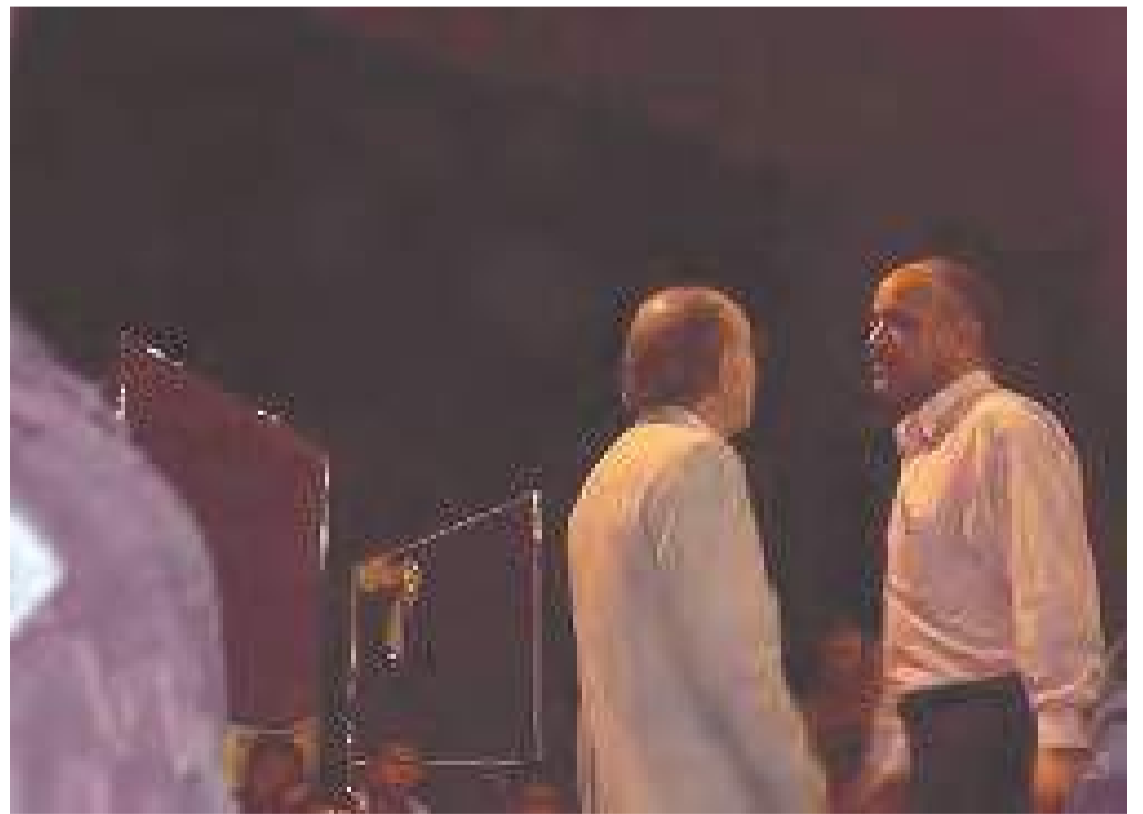
يقدم التراث بشكل حرفي ، بل استفاد من تقنياته مضيئاً إليها الرؤية الواقعية متشعبة الدلالة سياسياً واجتماعياً وثقافياً ، ومن هنا تحقق التمرد ، وتحقق عنصر المواجهة. وهنا لنا أن نذكر تجارب مهمة لمجموعة من المخرجين الذين أسهموا في هذا الجانب مثل ، الجزائري عبد القادر علولة، والمغربي الطيب صديقي، والسوري فرحان بلبل، والمصري ناصر عبد المعيم، والمصري عبد الرحمن الشافعي، والبحريني محمد العصار وغيرهم.

كما أن هناك مجموعة من التجارب التي قدمها بعض أبناء هذا الجيل - من المخرجين- جاءت مخالفة للسائد ، ومتنوعة في الآن نفسه مثل مسرح حسن عبد الحميد المعتمد على التقنيات اللغوية الجديدة ، وتجارب عبدالعزيز مخيون في التعامل مع المسرح بوصفه وظيفة اجتماعية وفنية وتجارب نور الشريف في صنع حالة مسرحية تنتمي إلى ما يمكن أن يسمى مسرح المواجهة عبر لغة درامية كثيفة وكاشفة أيضاً تجلى ذلك في مسرحياته " محاكمة الكاهن " و " يا غولة عينك حمرا " وغيرها ، وكذلك تجربة المخرج سيد طليب في المسرح الاجتماعي / السياسي ، ومسرح مراد منير الفكري والسياسي ، وخاصة في تقديمه لمسرحيات سعدالله ونوس وأكثرها نجاحاً " الملك هو الملك " والتي قام ببطولتها صلاح السعدني مع محمد منير والتي حققت نجاحاً ملحوظاً مما جعلها تعرض لأكثر من مرة ، بما فيها من خطاب مسرحي كاشف وناقد للسلطة التي لا تكتفئ بأحد سوى مصطلحتها الخاصة ، حتى في التعامل مع من يشغلون كراسيها ، فالوظائف التي يحتلها الأشخاص هي التي تعطى وجودهم معنا وتضفي عليهم الهيبة و " هيلمان السلطة " كما قدم " مراد منير " لونس أيضاً

الشعبي لتقديم فرجة مسرحية شعبية ، تستفيد من الجذور العربية لفن المسرح ، بإحياء فنون كادت أن تندثر مع التطور الحضاري مثل خيال الظل والأراجوز والعرائس القفازية ، والتي شكلت في مراحل انتشارها ما أسماه د. على الراعي ب " مسرح الشعب " ، وهذا المنحنى الذي اتجه إليه كتاب المسرح في هذا الجيل أمثال محمد أبو العلا السلاوني ويسرى الجندي وسعد الله ونوس يعدا امتداداً لدعوة د. يوسف إدريس في مقدمة مسرحيته " الفرافير " والتي أسماها " نحو مسرح عربي " والتي أكد فيها على ضرورة العودة إلى مسرح السامر بما يحمله من معنى " جماعية الأداء " وهو ما أسماه " بحالة التمسرح " والتي تقوم على حد تعبيره على " التجمع " فتلك الأشكال المسرحية كثيرة الحدوث في حياتنا اليومية في الأفراح والمآتم والمناسبات ، في الاحتفالات الكثيرة التي ابتكرها الجنس البشري كحجة " أحياناً مضحكة ، مثل التجمع للاحتفال بطهور أحد الأولاد ، أو الاحتفال بأعياد الحصاد والمناسبات الدينية . أكثر هذه السهرات اليومية في البيوت بعد انتهاء اليوم والعمل، التجمعات التلقائية في الأسواق وبعد انتهاء البيع والشراء ، بل إن الشعوب ابتكرت أماكن ثابتة لتجمعات مستمرة يذهب إليها الفرد استجابة لغريزته الجماعية مثل القهاوي والحانات والنوادي .

"هذه كلها لحظات مسرحية ، وأشكال مسرحية كان لابد بمرور الأزمان أن تتطور ويصبح لكل شكل منها تقاليد وتراث".

لقد كان دخول عناصر " الفرجة الشعبية " مغامرة تحسب لهذا الجيل فلم تدخل فقط في الشكل الخارجي للعرض ، بل دخلت في عمق النص المكتوب الذي لم





# فينومينولوجيا

## الأداء المسرحي (١)



تأليف: سولت بينديك

ترجمة: أحمد عبد الفتاح

### المقدمة:

تهدف المقالة الحالية إلى تنفيذ وصف فينومينولوجي للأداء المسرحي. ولكي أفعل ذلك، سوف أعيد النظر في بحوث دراسات المسرح المعاصر، ولاسيما نظريات تلقي الأداء المسرحي عند هانز سيز ليمان Hans-Thies Lehman وإريكا فيشرليشت Erika Fischer-Lichte من منظور فينومينولوجي. وفي هذه المراجعة سوف أقدم مفهوم "الاختزال الاستدلالي Lichte eidetic reduction" (تعليق الحكم epoche) في وصف ميول المتفرج في التلقي. علاوة على هذا، سوف أقترح من خلال وصف التوضيح النهائي للأداء، استبدال منهج ليمان بعد البنيوي بالمنهج الفينومينولوجي. وسوف يؤدي هذا إلى شغف غير محدود بالأداء المسرحي. وبعد هذا سوف أتأمل مشكلة التوازن المتعدد Multistability من خلال وسائل عمل مارك ريتشير Marc Richir المتعلقة بأسبقية التخيل على الإدراك. ومن هذا الأساس، وباستخدام وصف ريتشي لتجربة المتسامي، سوف أوضح أن الأداء المسرحي، عندما يصل إلى لحظة النشوة عملا يتم أداؤه بشكل جماعي مرح ورمزي، وباعتباره فعل تحول مؤسسات المجتمع الفينومينولوجي الرمزي والخيالي (الجمهور).

التحول الأدائي باعتباره تحولا فينومينولوجيا:

في كتابه "المسرح بعد الدرامي Postdramatic theater" يجادل هانز سيز ليمان بأن مسرح أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين، قد خضع لتحولات أنطولوجية مميزة. وأصبح صناع المسرح التجريبي الرواد في هذه الفترة، مثل جيرزي جروتوفسكي وتادوش كانتور وروبرت ويلسون وفرقة رفايلو سانزيو للمسرح التجريبي الايطالي وجان فابري. إلخ، أكثر اهتماما بالإمكانات الكامنة في الأداء المسرحي الحي عن التمثيل الدرامي للنص (لأنه شكل من أشكال الأدب) الذي يقف على مسافة لا يمكن التغلب عليها في اللحظة الحالية للأداء. وعلى هذا النحو، بدأ النص الدرامي أحد مظاهر سيادة الكاتب المتعالي، الذي لن يكون حاضرا

أبدا. ويزعم ليمان أن الشكل الجديد للمسرح لا يمكن مشاهدته وفقا للشروط الجمالية القديمة، وتحديدًا تلك الشروط بتمثيل الدراما (Mimesis). ويجادل ليمان بأن مفهوم الدراما نفسه خضع لأزمة لأنه يفترض استمرارية وكلية التجربة في العالم: ما نجربه/ أو نجسده كدراما ليس سوى تصور خادع ميتوس منه للأحداث كأفعال. فالأحداث تُفسر بأنها "أفعال": تلك كانت معادلة نيتشه في صنع الأساطير. وتميز هذه النقلة تصور الفرد الوهمي (بطبيعته) للواقع، والاعتقاد الأبدى في إدراك مجسم بشكل تلقائي. ولهذا السبب يعلن ليمان الحاجة إلى مسرح جمالي جديد ينشئ نفسه من تجربة الأداء المسرحي. ويجادل بأن: المسرح هو مكان التجمع الحقيقي، والمكان الذي يحدث فيه تقاطع فريد بين الحياة اليومية الحقيقية

والحياة المرتبة جماليا. وعلي عكس الفنون الأخرى التي تنتج شيئا أو يتم توصيله من خلال الوسائط، وهنا يحدث الفعل الجمالي نفسه (الأداء) وكذلك فعل التلقي (الذهاب إلى المسرح) الذي يحدث كفعل حقيقي هنا والآن. المسرح يعني فترة الحياة التي نقضيها ونستخدمها بشكل جماعي في الهواء الذي نتنفسه بشكل جماعي في تلك المساحة التي يحدث فيها الأداء والتلقي. ويحدث إرسال العلامات والإشارات وتلقيهما في نفس الوقت. ويغير الأداء المسرحي السلوك على خشبة المسرح وفي القاعة إلى نص مشترك، "نص" حتى لو لم يكن هناك حوار بين الممثلين والجمهور. وبالتالي، فإن الوصف الملائم للمسرح مرتبط بقراءة هذا النص الشامل، ويقدر ما يمكن أن تلتقي نظرات المشاركين تقريبا، فإن حالة المسرح تشكل مجموعة





إلى لاكان- الذات التي يُفترض أن تعرف، ويضع الأداء المسرحي في موقف الخاضع للتحليل النفسي، الذي يحاول أن يخفي الحقيقة في النص الفرعي لبنينته. وهذا الميل الذي يحاول ليمان أن يصفه هنا يتضح بشكل أفضل مع مفهوم "الاختزال الاستدلالي" (أو تعليق الحكم). فممارسة الاختزال الاستدلالي تركز على اكتشاف الظواهر الواضحة من منظور جديد بالدخول في تفاعل معها في موقف معين، فضلا عن فحص المعنى الخفي فيما وراء ظهورها. وبالتالي، فإن العرض المسرحي يؤكد أنه صيغة معروضة على خشبة المسرح من تعليق الحكم كما يزعم كل من مايك بليكر وجون فولي شيرمان وإيريني نيدلكوبولو في مقدمة كتابهم "الأداء والفينومينولوجيا Performanc and Phenomenology":

تعليقا على هوسرل، لاحظ دريدا أن الاختزال الفينومينولوجي هو مشهد، وخشبة مسرح. والافتراض العملي هو أنه إذا دعانا المنهج الفينومينولوجي المنسوب إلى هوسرل إلى الابتعاد عن المشاركة المباشرة مع العالم، فإن هذه المسافة نفسها ستكرر المسافة المنقولة بين ما يحدث على خشبة المسرح والمتفرجين. وتبعا لذلك يقدم المسرح صيغة من تعليق الحكم لأن كليهما يتعلقان بالإدراك بعيدا عن اليومي.

وبافتراض أن هذا صحيح، فإنه يمكن فهم الأداء المسرحي باعتباره مناسبة فريدة لممارسة فينومينولوجية خاصة، فضلا عن أنه لعبة تأويلية ذاتية الإشارة بعلامات ذاتية الإشارة. إنه يعلق بشكل أدائي قصيدة المتفرج اليومية للوجود في العالم. فمن خلال وضع تخيل المتفرج وإدراكه وتذكره في داخل اللعب، يمنح الأداء المسرحي القدرة للمتفرجين لإعادة اكتشاف واقعهم وتأمل تضمينه في

البوتوبية وغير المستقرة)، من أجل تفسيرها بعد الواقعي. وبفضل هذا السلوك التأويلي، يجد المتفرجون أنفسهم في حالة ذهنية متغيرة:

النتيجة هي تغير الموقف من جانب المتفرج. ويستخدم مصطلح "تعليق المتساوي للانتباه" في تأويل التحليل النفسي. وقد اختار فرويد هذا المصطلح لوصف الطريقة التي يستمع بها المحلل إلى التحليل. وهنا يعتمد كل شيء على عدم الفهم فورا. وبدلا من ذلك، يظل إدراكنا مفتوحا على الصلات، والتطابقات، والقرائن في لحظات غير متوقعة تماما، وربما يطرح ما قيل سابقا في ضوء جديد. وبالتالي، يظل المعنى مؤجلا من حيث المبدأ. وتُسجل التفاصيل الصغيرة وغير الدالة بالضبط لأنها في عدم دلالتها الفورية ربما تتحول إلى تفاصيل دالة. بالنسبة لخطاب الخاضع للتحليل النفسي. وبطريقة مماثلة فإن المتفرج في المسرح بعد الدرامي ليس مُطالباً بمعالجة المُدرك على الفور؛ بل يؤجل تقديم المعنى (الدلالة) ويختزن الانطباعات الحسية بتعليق الانتباه المتساوي.

كما نرى في نموذج ليمان، يجد متفرج المسرح بعد الدرامي نفسه في حالة ذهنية متغيرة، في حالة نزوع، حيث تختلف قصيدة انتباهه عن الحالة اليومية العادية: لا يستطيع أن يعرض الدلالة الفورية لتعدد العلامات المستجدة. ولكي يصف ليمان الميل الذي يمكن من خلال الوصول إلى الأداء، فإنه يستخدم المفهوم المنسوب إلى فرويد المتمثل في "التعليق المتساوي للانتباه". وهذا يؤكد، من وجهة نظري، أنه مفهوم مضلل بعض الشيء لأنه يضع المتفرج بشكل لا إرادي في موقف المحلل النفسي لكونه -وفقا للمصطلحات المنسوبة

كاملة مكونة من عمليات تواصل واضحة وخفية. كما نرى، يوضح ليمان أن المسرح فن بدون أي منتج. وعلى العكس من ذلك، فإن المسرح شيء نقوم به معا، "هنا والآن"، إنه شكل من أشكال التواصل. وأهم فرق بين الأداء المسرحي والحياة اليومية هو أن الأول "مرتب جماليا". أو بمعنى آخر؛ "يوضع عن قصد". ولكن في نفس الوقت، من وجهة نظر هذه النظرية -المتجذرة بعمق في الأنطولوجيا بعد البنيوية- يتم تخيل فعل الاتصال كنص مكتوب بشكل جماعي، نص محفور في لا مادية زمن الأداء وفراغ المكان. وبالتالي، في أجسام المشاركين. ومن وجهة النظر هذه، الأداء المسرحي نص مشترك، مكتوب ليتم تفسيره. وبفضل هذا الشرط الأخير، يميل المشاهد، من وجهة نظر ليمان، إلى أن يكون قارئاً لعلامات نص منسوج في الزمن الفعلي. ويؤكد رغم ذلك أن هذه العلامات ليس لها معنى دقيق؛ بل إن الأداء بالأحرى هو حدث حيث لا توضع هذه العلامات في الترتيب التسلسلي للحياة اليومية: يتم وضعها في علاقة نظيرة من أجل هدم أشكال التفسير الثابتة وإظهار الطبيعة الحقيقية للعلامات، مثل بعض البنيات ذاتية الإشارة. وبالتالي، من وجهة النظر هذه، فإن الأداء يزيح المشاهد من موقعه التأويلي التقليدي، ويضعه في علاقة متناقضة مع الأداء، لأنه مؤلف مشارك وقارئ لنصه. وعلى هذا النحو، يوضع المشاهد داخل هذه البنية وخارجها على حد سواء. وهما المتفرج والضيف المدعو لكي يكون المنظر (بالمعنى الأصيل للنظرية) لهذا الحدث الاحتفالي الغريب. فالمتفرج هو الغريب الشبيه بعالم الأنثروبولوجيا الذي يشارك في هذه السلسلة غير المفهومة من الأفعال (التي يتم أدائها في مدينة الأداء

وتنشئ حركة فريدة ومتقلبة وتفاعلا عاطفيا في جسم المشاركين الحاضرين في مكان الأداء وزمنه:

يمثل الممثلون؛ أي أنهم يتحركون في الفراغ، أو يومئون أو يغيرون تعبيراتهم، أو يتلاعبون بالأشياء، أو يتحدثون أو يغنون. ويفهم المتفرجون أفعالهم ويستجيبون لها.

وعلى الرغم من أن ردود الفعل هذه مقصورة على العمليات الداخلية، فإن استجاباتهم الملموسة متساوية في الأهمية: فالمتفرجون يضحكون، أو يهللون، أو يتهدون، أو ييكون، أو يصرخون، أو يجرون أقدامهم، أو يحبسون أنفاسهم؛ يتساءلون، وينعسون، ويبدأون في الشخير؛ ويسعلون ويعطسون ويأكلون ويشربون؛ ويسحقون ورق الأغلفة، ويتهامسون ويصيحون بالتعليقات، ويصيحون "هائل" و"أعد مرة أخرى"، ويصفقون، ويسخرون، وينهضون ويغادرون المسرح، ويضربون الباب وهم

يخرجون.. باختصار كل ما يفعله الممثلون يثير الاستجابة من المتفرجين، التي تؤثر على الأداء ككل. وبهذا المعنى تولد العروض وتتحدد من خلال مرجعية ذاتية وحلقة تغذية استرجاعية مستمرة.

ويمكننا أن نرى أيضا أن حلقة الشاعرية الذاتية autopoietic (كما يطلق عليها فيما بعد في كتاب فيشر ليشت)، ليست شيئا مقصورا على العروض بعد الدرامية، ولكنها الموقف الأساسي في كل أداء. وفي هذه المرحلة، يمكننا أن نقول إن الأداء المسرحي (بغض النظر عن طبيعته الدرامية أو بعد الدرامية) يفصح عن نفسه كمجال لتفاعل اجتماعي غير محدود بمفهوم تمثيل الفعل الخيالي، ولكن باعتباره فعلا لتفاعل العواطف بين كياناتهم (التي تتضمن أجسام الحيوانات والأشياء وحتى الفراغ نفسه). ويمكن أن نلاحظ أيضا أنه بفضل تنظيم الأداء المسرحي الجمالي، فإن له قصيدة خاصة، تضم نوع الحركة في الفعالية التمثيلية لخيال المشاركين وتذكرهم الذي ينشأ من إدراك مغاير للظاهراتية المستمرة.

يجذب مفهوم حلقة تغذية الذاتية الشعرية الاستراتيجية انتباهنا إلى حضور جمهور الأداء المسرحي المترابط، فضلا عن تعدد المتفرجين الدائمين. إذ يشكل هذا الجمهور أيضا مسار الأداء المستمر بحضوره. وبالتالي، لا ينفصل عن المؤدين. ولوصف هذه الظاهراتية، أقترح تقديم مفهوم "كيان الأداء المسرحي غير المحدود". فالأداء المسرحي كيان هو ظاهرة حية تتنفس وتنبض، فضلا عن أنه نص مشترك، مقروء وجسم ميت، كما يقترح ليمان. ورغم ذلك، أؤكد أيضا أن مفهوم كيان الأداء المسرحي غير المحدود لا يفترض مسبقا أن يكون الجمهور وحدة متجانسة، وكتلة بلا وعي ولا شكل. بنفس الطريقة تنطوي تجربة الكيان المستقل على إدراك أجزائه المستقلة ومناطق جسمه، علاوة على كل أجزائه، وحالته المزاجية.



تتحطم سلسلة الفهم السببية وتكوين الشخصية بشكل متماسك. وسوف يضطر المتلقون إلى استئناف ما تسمح لهم به الذاكرة. وتثبت محاولة توليد المعنى على نحو تأويلي بأنها محاولة عبثية. فالتغيرات تترك الذات الواعية في حالة عجز. وهنا تتميز التجربة الجمالية عموما بتجربة عدم الاستقرار، التي تعلق الذات الواعية بين نظامين إدراكيين. فالاستقرار الدائم يقع خارج سيطرتهم. يوضح هذا المقطع الأخير أن "التأثر" بالأداء لا يعني فقط اللمسة الخيالية للمعنى المتسامي (الجمال الشعري للنص التي يُقرأ، أو الشخصية المتخيلة التي يؤديها الممثل) ولكنه نتيجة اللمسة الفعلية والظهور التلقائي لحضور جسم آخر (الذي يؤدي الإيماءة، ويقول الكلمة، وينظر إلينا)، الذي يستدعي الاستجابة الفورية لجسم المتفرج. وينشأ التذبذب كعاطفة تجذب أو تنفر المتفرج مثل الموجة غير المرئية التي تهز الجسم في اختزال حضور الجسم الآخر. وبفضل هذه العاطفة، يتم تعليق التخطيط الهادئ والتأمل -الذي من شأنه أن يقسم العالم ذوات وموضوعات- ويجد المتفرج نفسه في حالة إدراك متذبذب للواقع، ليس فقط في تدفق التجارب الوحشية المجهولة؛ بل في وسط أكثر ذكرياته الخاصة وخياله. ونظرا لأن الموجة العاطفية الناتجة تستفز جسم المتفرج إلى استجابة فورية -إرادية أو لا إرادية- فإنها تؤثر بدورها على جسم الممثلين والمتفرجين الآخرين،

واقعهم بين الذاتي.

ولذلك، يمكن أن نقول إن الأداء المسرحي بعد الدرامي يخلق موقفا مثيرا حيث يجد المتفرجون أنفسهم في عالم الشك، حيث تقدم الكينونات المعروفة والمتجسدة (الإنسان والحيوان والأشياء) نفسها على أنها ظواهر غير قابلة للقياس. فالأداء يستدعي المتفرج للدخول في تفاعل مع الظواهر المتجلية، وليس فقط من خلال فكرها؛ بل أيضا من خلال هيئتها، التي تجرب الإشارات المجهولة أو الانطباعات الحسية لتلك الكينونات في ظاهراتياتها الخاصة.

وفي منهج إيريك فيشر ليشت الموصوف في كتابها "القوة التحويلية للأداء"، عندما يدخل المتفرجون موقف هذا الشك المثير، يجدون أنفسهم في وسط عملية فينومولوجية دينامية. وتصف ذلك بأنه حالة حدية، حيث يفشلون في السيطرة على عملية توليد الدلالة التأويلية لما يمارسونه.

يُفهم العنصر المسرحي في وجوده الظاهراتي ويؤثر ماديا في الجمهور. ولذلك، فإن عملية إنشاء عالم قصصي يتم قطعه بشكل فظ. وفي مكانه نجد "اندماجا" للذات الواعية الشيء المدرك. ويخضع المتفرج إلى لتيار التدايغات التي تؤدي إلى مزيد من استبطان السيرة الذاتية.

وعندما ينتقل الإدراك مرة أخرى إلى ترتيب التمثيل،





بديعة مصابني

مذكرات نجيب الريحاني الحقيقية والمجهولة<sup>(١٥)</sup>

## الريحاني يعرض مسرحياته في المدن الجزائرية

وما زال الريحاني يروي في مذكراته المنشورة عام ١٩٣٧ في مجلة «الاثنين والدنيا» عن رحلته إلى الجزائر، قائلاً: ويقضى برنامجنا أن نقصد بعد مدينة الجزائر مدينة «بليدة» وهذه كان قد سبقنا إليها الزميل بديع خيرين الذي أثبت في مدينة سوكراس أنه خير متعهد أخرج للناس!! وقد ترسم في «بليدة» نفس الخطة التي سار عليها في سوكراس، فراح يهدي المؤمنين إلى الصراط المستقيم ويدعو إلى سبيل ربه بالموعظة الحسنة .. وله من تعاليمه الأزهرية ما أعانه على النجاح في هذه الأمور، فقليلون من القراء يعرفون نشأة الأستاذ بديع حيث تلقى تعاليمه الأولى في الأزهر الشريف وكان أستاذه في الفقه وأصول الدين العالم العلامة المرحوم السيد «كمال الدين القواقبي»، وكان رحمه الله من كبار علماء الدين الأزهريين.



بديع مصابني

«الكافر» وهات يا ضرب .. لما عدمه العافية!! وإزاي يا راجل يا كافر تفطر في رمضان؟ وبعد الانتهاء من هذه العلقة الفينو .. اتضح أن مدفع الإفطار كان قد ضرب، وأن أوان الغروب قد حل، عندما كنا جلوساً مع مدير التياترو .. دون أن نعرف. وعملت على تخليص المسكين من بين براثن التقى الورع السيد حسن. وانتهت الحكاية بأن اجتمع في الشارع خلق كثير وكلهم مقدر لإيمان هذا الضيف «الضارب» شاكرًا له ما فعل من أجل رمضان .. وكانت النتيجة أن حكموا على «المضروب» أن يقدم وافر الشكر «للضارب» وانتهى سوء التفاهم هذا على خير. وسرت مع صديقي السيد حسن جاكمو تبدو علينا مسحة التقى والورع ونحن ننفض دخان سجائرنا متخذين طريقاً إلى الفندق لتناول طعام الإفطار مع زميلنا الأستاذ بديع خيرين .. الذي كان صائماً بحق وحقيق.

غادرت الفرقة مصطغانم إلى «عين تموشنت» فقضت فيها ليلتين لا بأس بهما ثم قصدت إلى «وهران» وهي أكبر

سبق أن ذكرت بأننا حرصاً منا على الظهور بالمظهر القومي هناك غيرنا أسماء زملائنا غير المسلمين إلى أسماء إسلامية، وأنا اخترنا لمديرتنا المالي الخواجة «جاكمو» اسم «حسن». وكنا في ذلك في شهر رمضان المبارك وقضى علينا واجبنا أن نكون صائمين طبعاً .. فبعد أن تناولنا غداً مع الخواجة «حسن» في غرفة النوم بالفندق نزلنا للمرور على الإعلانات في الشوارع .. ويعلم المدخنون أن «الكيف» يحكم ولازم السيجارة بعد الأكل فكيف أذخن في الشارع وأنا صائم .. وكذلك الخواجة «أبو علي»؟ ما كدنا نصل إلى التياترو حتى استلم كل منا «محللاً» في دورة المياه وأقفله على نفسه وهات يا تدخين .. فلما انتهينا من هذه الأمور تسلنا من أماكننا وقصدنا إلى حجرة مدير التياترو فجلسنا معه وسرقنا الوقت كما يقولون .. ثم خرجنا إلى الفندق. وبينما نحن في الطريق شاهد زميلي حسن «جاكمو» شخصاً من أهل المدينة يجرع كوبه ماء .. فأخذه الحماس وهجم على هذا

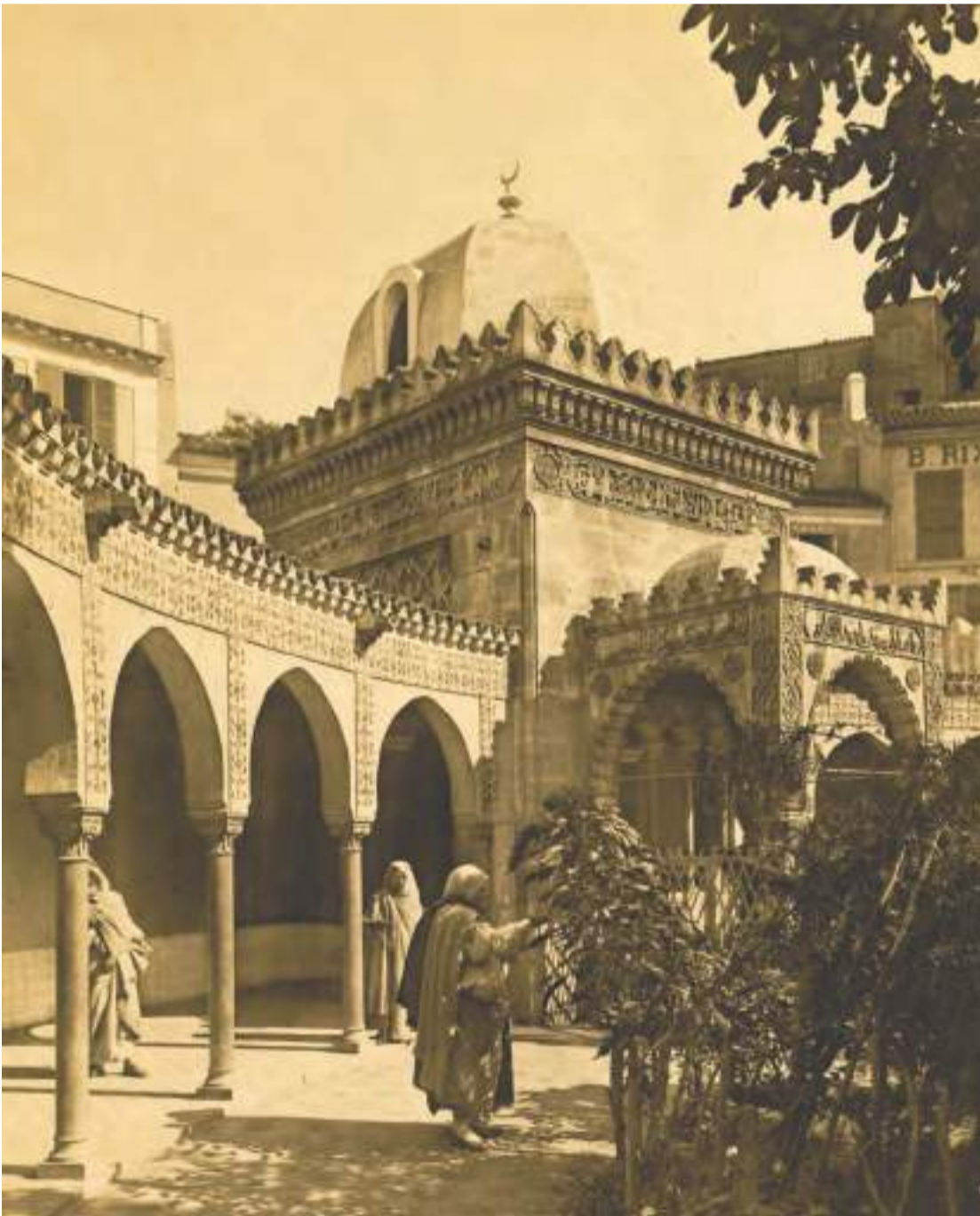
أقول إن نشأة بديع الأزهرية جعلت منه في الجزائر واعظاً له قيمته وله مكانته وله علمه ودرايته .. لهذا نجحت حفلتنا في بليدة كما سبق أن نجحنا في سوكراس .. وشهد الجميع أن المتعهد «الواعظ» .. صحيح زي القرش الأبيض .. اللي ينفع في اليوم الأسود.

وتركنا «بليدة» إلى «مصطغانم» [أي مستغانم]. وفي هذه البلدة برز بشكل واضح تمرد إخواننا الممثلين وزاد عتوهم .. وكم حاولت أن أقف على سبب واحد يدعو لذلك .. ولكنني لا أجد، فقد كانت الأموال متوفرة والحمد لله والراحة على الآخر والفنادق فيها «أوكورانت وسوفاج سنترال» .. والأشياء رضا .. كما أنني كنت أمازح هذا وأدل هذه .. وأسلي حضرته وأدادي حضرته .. أما إيه بس اللي مزعلكم يا أولاد ستين في سبعين؟ لا شيء .. اللهم إلا الغرور الذي يركب الرؤوس والعياذ بالله .. «اللهم أكفينا سوء .. يا الله». وفي بلدة مصطغانم وقعت حادثة أرى أن أرويها هنا من باب التفكهة.





نجيب الريحاني و بديع خيرى



إحد قصور وهران بالجزائر قديما

ثغر في بلاد الجزائر وتكاد تكون بلدة أوروبية في مظهرها وفي فخامتها ونظامها وجمال تنسيقها. وقد قضينا بها يوم الوقفة وثلاثة أيام عيد الفطر وكان عملنا فيها والحمد لله ناجحا كل النجاح. فلما انتهت أيام وهران صح عزمنا على القيام إلى «معسكرة» وكنت قد أرسلت إليها قبل ذلك بأيام متعهدنا الجديد «الأستاذ بديع خيرى» الذي دلت التجربة على أنه كان يفهم مهمته خير الفهم ويؤديها أحسن الأداء. وقد أكرمه آل معسكرة وأحسنوا وفادته، فلما أنسوا به تخاطفوا التذاكر منه بالجملة ليوزعوها بأنفسهم على أصدقائهم وأعضاء جمعياتهم كيلا يمكنوا أي أجنبي من مشاركتهم السرور والغبطة بحضور التمثيل. وفي اليوم الذي أزمعنا فيه مغادرة وهران إلى «معسكرة» صحت في الصباح، وصباحي أنا لا يكون إلا في الحادية عشرة قبل الظهر، وأنا «حامل» هم الممثلين ودلعمهم .. وكنت أبذل جهوداً جبارة في انتقاء الألفاظ الخفيفة الملمس اللطيفة الوقع كي أخطبهم بها!!

أمال إيه .. مش أنا المستخدم بتاعهم؟!

وقبل أن أطلب فنجان القهوة .. بل قبل أن أغادر الفراش لمحت بجواري رقعة صغيرة .. تناولتها فإذا بها «كارت فيزيت» من بديعة مصابني. قرأت ما خطته مثني وثلاث، وحاولت أن أفهم أكان ما فيه جداً أم هزلاً؟ وهل يقع في باب التهكم أو المهاترة. قالت حضرتها .. في بطاقتها: «عزيزي نجيب .. أتمنى لك رحلة سعيدة، وحين قراءته أكون قد وصلت الجزائر في طريقي إلى مصر .. تشجع لأني مضطرة لهذا العمل». قلت إنني قرأت البطاقة مثني وثلاث وأنا حائر أو ذاهل وكأن مطرقة دقت رأسي من الخلف. وشربت قهوتي فعاد إلي طبعي الهادئ ونسيت الهم فنسيني وداخلني شيء غير قليل من السرور الذي لم أفهم له داعياً ولم أفقه له معنى .. ارتديت ملابسى وقصدت إلى كاتب حسابات الفندق وسألته: «هل أخذت السيدة جميع حقائبها؟» فأجاب بالإيجاب. وخرجت من فوري إلى الفندق الذي ينزل به الممثلون .. وأنا ضارب الدنيا ستين طبنجة، فوجدت «بسلامتهم» في مجلس معقود للتأمر ضدي برضه .. وقبل أن أبادرهم بأية تحية .. صحت فيهم .. من غير تحسيس ومن غير محاسبة .. قلت: «أبلغ حضراتكم جميعاً أن الجوق مفضوض .. وأن بديعة نزلت على مصر .. وأن من يريد منكم السفر إلى مصر فليفضل حالا .. والمركب اللي تودى أحسن من ... إلخ».

ورأيت الفرصة سانحة «للفضفة» فقلت لهم: «ومن الآن إلى ما شاء الله تستطيعون أن تتأمروا .. وتاخذوا حريتكم في المؤامرة على كيفكم .. في مصر وعليكم خير!!» واتصلت بالأستاذ بديع خيرى في معسكرة - تليفونياً - وأبلغته ما كان من سفر بديعة المفاجئ. وأفهمته ما اتخذت من إجراءات حيال حل الفرقة بعد أن طغى ممثلوها وازدادوا عتواً واستكباراً، ثم رجوت بديعاً أن يعيد ما حصله من أثمان التذاكر إلى أصحابه





«بديعة مصابني» في الجزائر، قالت بأنها طلبت وهران فعلمت أننا في معسكرة، ثم سألت عن الحال: فقلنا عال. ولعلها كانت تظن أن الخراب في ركبنا ما دامت قد رحلت عنا. ما علينا، أفاضت بديعة في الاعتذار عما بدر منها فالتمسنا لها العذر وتمنينا لها سلامة الوصول إلى مصر.. إلا أن بادرة من النخوة تملكها فصاحت في بوق التليفون قائلة: «يا نجيب أنا بكره الفجر حاكون عندكم في معسكرة». قلت: ليه يا ستي كفى الله الشر؟ اتفضلي أنت سافري محروسة بعناية الله وإحنا أدحنا بنهكع بحمارتنا العرجا اليومين اللي فاضلين. قالت: لا والنبى يا نجيب، أنا ضميري بيوبخني وما أقدرش أبداً أسبيكم في الحالة دي وأنزل مصر. هو أنا ما عنديش دم والا إيه؟ قلت: يا ستي أستغفر الله. ما فيش لزوم للتعيب. ودستورك معاك. قالت: لا دستور ولا حاسدور.. أعمل إعلان دلوقت حالاً وقول فيه إن بديعة حاتمثل الليلة. وانتظري على المحطة في القطار الذي يصل معسكرة في السادسة من صباح الغد.

وأعدنا الإعلان وهللنا فيه باسم بديعة ووزعناه في أنحاء المدينة وعلى المتفرجين في المسرح: انتظروا غداً.. غداً ملكة المسرح.. غداً سلطنة الفن.. غداً.. مش عارف إيه وإيه. وانتهى التمثيل فقصدت من فوري إلى المحطة.. لأن ما فيش عندي وقت للنوم.. إذا مُت يمكن تروح عليّ نومة وتيجي «الست» ماتلقائيش ع المحطة تاخذ على خاطرها والا حاجة!! كان البرد فظيماً.. وكان الثلج يتساقط.. ومع ذلك سهرت بقية الليل على الرصيف إلى أن حانت ساعة وصول القطار. نزل الركاب وأنا أفرزهم واحداً واحداً دون أن أجد بينهم الضالة التي لحسني البرد طول الليل انتظاراً لها.. فكرت في أن تكون نائمة في إحدى العربات، فصعدت وأيقظت النائمين جميعاً كلاً بدوره.. وكم تلقيت من شتائم بعضهم وزمجرة البعض الآخر.. ونرفزة هذا وسباب ذلك: فهذا يلعن بالفرنسية وذاك يرطن بالإيطالية وهذه تسب بالعربية وتلك «تسيخ» بالأسبانية، وهكذا خرجت من القطار بمجموعة شائقة من لعنة أبي خاشي بالسبع تلسن.. فعدت أدراجي وأنا أبتسم ساخراً لا للشتائم التي صبتها على نافوخي عصابة الأمم التي احتواها القطار.. ولكن لأنني أتعبت نفسي في غير طائل وقضيت الليل وحيداً.. وسرت على قدمي قاصداً الفندق.. وأعترف بصراحة أنني في تلك اللحظة فتشت في الطريق عن خف واحد من خفي حنين أرقع به أصداعي وأكسر به مخي الوسخ الذي لم يفهم لأول وهلة أن بديعة لم يكن يهمها في الأمر إلا الخراب!! وبالرغم من ذلك لم يشعر جمهور معسكرة بنقص في الفرقة بل ألح في أن نقدم له حفلتين.. فوق العادة!! ففعلنا.



مدينة وهران بالجزائر قديماً

.. ونزلت فيهم تهزيء وقلة حيا لحد ما أخذت بحقي حلفاً من اللي خلفوهم.. مش منهم بس!. وأخيراً.. رضيت أن أنزل على رغبتهم وأوافق على «إلحاحهم» وأكمل الرحلة بشروط قاسية ظالمة أمليتها عليهم.. فقبلوها دون أن يشذ منهم واحد.. ودون أن أجد بينهم متذمراً واحداً!!

نحن الآن في مدينة وهران وقد دقت الساعة الرابعة مساءً وموعد التمثيل في معسكرة الثامنة والنصف، والمسافة بين المدينتين ساعتان كما تقدم. أسرعنا باعلاء السيارة وانتهزت فرصة الطريق ونزلت حتتك بتتك في عمل بروفات لأدوار بديعة بعد أن أسندتها إلى كل من «فتحية شريف وبهية أمير» واستمر ذلك إلى أن وصلنا معسكرة وكانت الساعة قد بلغت حوالي الثامنة. استقبلنا بديع بظيطة وزمبليطة. ولكننا لم نجد وقتاً لتحيته فأخذت أفراد الفرقة وانتحينا جانباً من المسرح لإتمام البروفات إلى أن يتم تركيب المناظر. وكانت الساعة التاسعة والنصف حين رفع الستار بين دقائق قلبي الذي يكاد يقفز من بين جنبي، وفزعي من النتيجة المجهولة التي نسير إليها.

«الليالي الملاح» تلك هي رواية الافتتاح.. انتهى الفصل الأول على خير وتبعه الثاني فتنبست الصعداء، وأعقبه الثالث فإذا التصفيق يدوي وإذا هتاف المتفرجين يملأ أذني معلناً ما وصلنا إليه من نجاح!! سبحانك ربي ما أبلغ حكمتك! لقد كنت أتمنى وجود بديعة في تلك الساعة، لا لتشارك معنا في التمثيل، بل لترى بعيني رأسها ما وصلنا إليه بدونها! وجاءت الليلة الثانية فلم يكن حظها من النجاح أقل من سابقتها، وكذلك نجحت الليلة الثالثة فتوافد علينا الأهليون يتمنون إحياء ليلتين أخريين ويتمسكون بتلبية هذه الرغبة ولم يسعنا بالطبع إلا الموافقة على البقاء يومين آخرين شاكرين حامدين. وفي يومنا الثالث دق جرس التليفون وكانت المتكلمة

ويعلن إلغاء الحفلات السابق تقريرها في معسكرة، ثم يوافيني في وهران كي نعود سوياً إلى مصر. المسافة بين وهران ومعسكرة لا تقل عن ساعتين وكان التليفون واسطة الحديث بيني وبين بديع ومع ذلك فقد شعرت أن وجهه يزداد إصفراراً وأحسست الدم يتصلب في عروقه وسمعت صوته المرتعش يتحشرج بين فكيه قائلاً: «لأ.. أعمل معروف ياسي نجيب خليها تختم بخير أحسن الجماعة هنا منتظرين بفارغ الصبر، وإذا لا سمح الله ما جتش الفرقة فاللقا يوم اللقا بقى والمقابلة بين يدي الله.. وما فيش هنا لا قرافة مجاورين ولا باب الوزير». قلت: «وكيف نجيب حفلات معسكرة في غياب بديعة وهي صاحبة الدور الأول في جميع رواياتنا؟». فقال بديع: «اختر أي واحدة غيرها فالقوم هنا لا يعرفون عنها شيئاً. بس المهم أن تحضر الفرقة إذا كانت لحياتي قيمة عندكم».

من هذا الكلام وأمثاله عرفت حرج مركز الصديق بديع فعولت على القيام إلى معسكرة مهما كلفني الأمر. وعدت إلى الممثلين فوجدتهم يتحرقون كمدماً وغضباً ويعضون بنان الندم على ما فرط منهم، وقد راح كل منهم يلقي اللوم على زميل له ويأسف على الرحلة العزيرة التي انتهت بغم!! ورأيت الفرصة سانحة لشفاء الغليل وبهدلة صحة سلامتهم زي ما وروني الويل وسواد الليل!! فقلت لهم: «هل أعددتكم متاعكم للسفر إلى مصر؟». فقال قائلهم: «وعلى إيه بس يا سي نجيب نسافر مصر دلوقت ما تخزي عين الشيطان ونكمل رحلتنا».. وقطبت جيبني ورفعت حاجبي في حركة عصبية ثم قلت محتداً: «أكمل الرحلة!! أنا أكمل الرحلة مع ناس همج غجر زيكم؟! آل أكمل الرحلة آل!! دا إذا كانت حياتي متوقفة على تكملة هذه الرحلة تغور حياتي لأجل خاطرهم!!». وبدأت التماسات الممثلين.. وعائلاتهم لاسترضائي وإقناعي بوجهة نظرهم.. ولكنني طلعت فيها