# مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الخامسة عشرة ⁝ العدد 827 ⁝ الإثنين 3 يوليو 2023

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة


## إبسن..بين سوبرمان نيتشه وقوة الروح

## فن تشكيل التراث مسرحيا

## معوقات النهضة المسرحية وآليات تحقيقها

# «قبل الخروج»

## يشارك فى المنافسة على إيرادات عيد الأضحى بمسرح الشباب

على خشبة مسرح أوبرا ملك بشارع رمسيس افتتح المخرج سامح بسيونى مدير فرقة مسرح الشباب العرض المسرحى الجديد «قبل الخروج» ليشارك فى سباق عيد الأضحى المبارك ضمن ١٤ عرضاً قدمها البيت الفنى للمسرح برئاسة المخرج خالد جلال رئيس قطاع الانتاج الثقافى والقائم بأعمال رئيس البيت الفنى للمسرح .

شهد حفل الافتتاح عدد من الفنانين والنقاد وبعض مديري الفرق ومنهم المخرج سامح مجاهد مدير فرقة مسرح الغد والمخرج عادل حسان مدير فرقة مسرح الطليعة والفنانة فاطمة محمد على والمخرج محمد الطايع والمخرج محمد لبيب والمخرج عادل بركات والملحن حاتم عزت ومن النقاد والكتاب محمد بهجت، رشا عبد المنعم، أمنية طلعت، هند سلامة .

قبل الخروج تأليف محمد زناتى، رؤية درامية وإخراج هانى السيد، إضاءة أبو بكر الشريف، تأليف موسيقى محمد قابيل، ديكور وملابس محمد هاشم ، بطولة شيريهان قطب، أحمد صبرى غباشى، لمياء جعفر، محمد عبد الوهاب إقبال، إبراهسم البيه، ممدوح الميرى، إيمان الغنيمى، عادل دياب .

مسرحنا التقت بصناع العرض عقب الافتتاح .. وكانت البداية مع المخرج سامح بسيونى مدير فرقة مسرح الشباب الذى قال: عرض «قبل الخروج» تأليف محمد زناتى وإخراج هانى السيد الذى استعد للعرض بمجموعة من المبدعين الشبابن ولمست بنفسى الجهد الذى بذله خلال البروفات وكنت معه خطوة بخطوة فأنا أتعامل مع كل مخرج وكأننى مساعد له حتى يظهر العرض بالشكل الذى يرضيه وينال إعجاب الجمهور، والمخرج هانى السيد هو أحد أبناء مسرح الشباب ومعين به منذ تخرجه ونحن هنا نمنح الفرصة للمخرجين

## سامح بسيونى: هانى السيد أحد أبناء مسرح الشباب وبذل جهدا كبيرا فى هذا العرض

المعينين داخل الفرقة بالاضافة إلى مشاريعنا التى نقدم من خلالها عدد من المخرجين الشباب إلى ساحة الاحتراف مثلما قدمنا يوسف مراد منير بعرض "ياسين وبهية والذى يعرض حاليا بالمسرح العائم الصغير وقدمنا من قبله التجارب الأولى للمخرجين الشباب محمد عبد المولى، ومصطفى عبد السلام وهناك مجوعة من المخرجين يستعدون لخوض التجربة مثل محمد الطايع، عبد الله صابر، نادر الجوهرى، فادى أحمد، على عثمان وهؤلاء المخرجين نجحوا فى تقديم أنفسهم من خلال المسرح الجامعى نقدمهم من خلال مسرح الشباب بطريقة الاحتراف .

يقول المؤلف محمد زناتى: العرض يتناول ثلاث شخصيات دفعهم المخرج للصعود على خشبة المسرح وحدد لهم أدوار بعينها وهم يحاولون الخروج خارج هذا الاطار من الشخصيات النمطية التى فرضت عليهم فنرى محاولاتهم رغم اختلافهم الا أن مايجمعهم جميعا هو الرغبة فى الخروج من خشبة المسرح والهروب من الادوار المفروضة عليهم، ويدور ذلك فى أطار عبثى غير معتاد، وحول التخوف من إحجام الجمهور بسبب اللغة المستخدمة فى العرض قال: اللغة العربية هى الأنسب لمناقشة الأفكار الانسانية ولابد من المغامرة فالفن يعتمد على الاكتشاف والبحث عن الجديد وإلا سيكرر كل منا الآخر .

## محمد زناتى: لم أتخوف من اللغة المستخدمة فى العرض، فالفن قائم على المغامرة

وقال المخرج هانى السيد: بدأت الفكرة لأول مرة عندا طلبت من المؤلف محمد زناتى مجموعة من النصوص وبدأت فى صياغتها دراميا، بعد أن أضفت لها نص من تأليفى وهو نص مونودراما "رجل خيال الظل" وقمت بعمل معالجة تقوم على أنهم ثلاث ممثلين منفردين تجمعهم فكرة الخروج .

وعن الصعوبات التى واجهته خلال التحضير للعرض أكد أنها الصعوبات التقليدية المعتادة والتى ذللها جميعا الفنان خالد جلال رئيس قطاع الانتاج والمخرج سامح بسيونى مدير الفرقة والذى كان معنا لحظة بلحظة .

وقال المؤلف الموسيقى محمد قابيل: هذه هى تجربتى الأولى فى مسرح الدولة وجاءت بترشيح من المؤلف محمد زناتى وقد سبقتها تجارب فى أحد عروض الأكاديمية وعدد من الأفلام القصيرة والمستقلة .

وقالت الفنانة لمياء جعفر: أجسد شخصية ممثلة حصرها المخرجون فى دور محدد وهى تحاول الخروج من هذا الحصار بينما يحاول المخرج منعها من الخروج والاطلاع على أدق أسرارها التى تحتفظ بها فى صندوق خاص سواء كانت محزنة أو مخجلة لكنها لا تريد أن يطلع عليها أحد مثلها فى ذلك مثل كثير من الناس .

وأخيراً يقول الفنان أحمد صبرى غباشى: ترشيحى للدور جاء عن طريق المخرج هانى السيد ولم أتردد فى قبول الدور رغم شعورى بالقلق فى البداية من طبيعة الدور حيث أن الخط الدرامى للشخصية يتحدث إلى نفسه فقط طول العرض وليس هناك حوار بينه وبين أى ممثل آخر، وهذا الأمر مثل تحدياً بالنسبة لى أتمنى أن أكون قد نجحت فى تجاوزه .

**كمال سلطان**

# «معروف في بحر الحروف»

## والبحث عن تاج المعرفة بثقافة أسوان

انتهت فرقة مكتبة الشطب من ليالي العرض المسرحي «معروف في بحر الحروف»، في فعاليات مسرح الطفل بالهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة، إنتاج الإدارة العامة لثقافة الطفل برئاسة الدكتورة جيهان حسن، التابعة للإدارة المركزية للدراسات والبحوث برئاسة الدكتورة حنان موسى، وقدمه فرع ثقافة أسوان، ضمن نوادي مسرح الطفل بإقليم جنوب الصعيد الثقافي برئاسة عماد فتحي، ويأتي ذلك في إطار اهتمام قصور الثقافة بالفنون المسرحية وتأثيرها على الطفل في توجيه وتعديل سلوكياته وتنمية مهاراته.

قال مخرج العرض محمد طاهر برعي: تدور أحداث المسرحية حول البحث عن تاج المعرفة والحصول عليه وتقديمه للأميرة «أفكار» بنت الملك «فهمان»، ويتقدم لخطبتها والزواج منها الكثير، وتطلب الأميرة إقامة العدل والمساواه بين رعية الشعب عند طلب يدها، مما جعل الوزير يطمع في خطبتها، وهذا للاستيلاء على العرش عند الزواج منها، فيسعى جاهدا لجهله بأن هناك ما هو أهم من العلم في الزواج من الأميرة، وهو المال والقوة وتضليل الملك فهمان بأنه ليس هناك تاج للمعرفة، وأنه ليس هناك ما يستحق البحث عنه، فيحاول خداع الملك فهمان والأميرة أفكار بتغيير ملابسه لشخصيات متعددة ليثبت عكس ما تريده الأميرة، ويظهر «معروف» الشاب الذي يملك هذا التاج وقيمته، فيطلب من الملك أن يصطحب الأميرة في رحلة البحث عنه وإهدائه للأميرة.

العرض تأليف وأشعار حسام الدين عبدالعزيز، موسيقى وألحان عبدالمنعم عباس، مساعد مخرج أحمد شعبان، ديكور ومسكات وإخراج محمد طاهر برعي، بطولة هشام الحاوي، عبدالرحمن جمال، كمال سعيد، ملك عيد علي، يوسف محمود، منة الله محمد، كريم ضياء، على أحمد، ياسمين ناصر، أحمد عيد علي.

هشام الحاوي في دور «معروف» قال: إنها تجربة ممتعة فعلا مع أجمل وأروع فريق عمل من الأطفال جعلوني عشت طفولتي في أيام نتمنى العودة إليها مرة أخرى، مع رفيق الدرب أستاذي ومعلمي وأبي المخرج محمد طاهر برعي بتشكيلاته الجميلة مع الأطفال والسينوغرافيا البسيطة لإخراج نص جميل في صورة أجمل، وأتمنى التوفيق لكل فريق العمل، وتحياتي لكل من شارك في هذا العرض الجميل.

ملك عيد شخصية «الأميرة أفكار»: الكلمات تتزاحم من أجل التعبير عن مشاعري لتقديم الشكر والامتنان للمجهود الذي قدمه مخرج العمل الأستاذ محمد طاهر، ونعترف له بأنه لولا جهده في هذا العمل لم يكن هناك نجاح، وأنه أساس التقدم في هذه المسرحية، الكلمات كثيرة ولكنها لا تساعدني على التعبير في وصف الديكور والأبطال، فهم أفضل من تعاملت معهم وهم وتوجيهات المخرج سبب نجاح هذه المسرحية.

محمود يوسف محمود عبدالسميع «شخصية القلم» كنت أتمنى أن أكون مشاركا مع الأستاذ محمد من زمان لأنه مخرج يعرف كيف يتعامل مع الأطفال والكبار، لأن

كل مسرحياته ناجحة منها مسرحية «الديك الشركسي» و«حكايات من غابة القرود» و«غابة الطيبين» وغيرها من المسرحيات الكثيرة، وفي مسرحية «معروف في بحر الحروف» استطاع العمل على الشخصيات بمهارة لدرجة أني كنت مصدقا أني قلم حقيقي.

### «الجريمة» لفرقة مكتبة الشطب بأسوان

شهد مسرح قصر ثقافة الرديسية ولمدة خمسة أيام العرض المسرحي «الجريمة» عرض تجارب نوعية لفرقة مسرح مكتبة الشطب.

العرض تأليف طه الأسواني، تأليف موسيقي ريهام إبراهيم، تصميم ديكور وائل بكري، مونير بيتر عاطف، مخرج منفذ محمود كشك، تنفيذ ديكور طارق عبدالله، كاميرا مان فادي بهاء، جرافيك كريم حسن، مساعد منفذ عبد الناصر مصطفى، إخراج أحمد الغول، بطولة مهاب محمد عزت، محمود أحمد، مصطفى محمود، الشاذلي محمد، راشد محمود، الحسن محمد، محمد أسامة، يوسف عمر، محمود محمد، محمد عادل، أحمد كمال، أحمد عبدالرحمن.

تدور أحداث العرض حول محقق يبحث في قضية قتل، ويطرح نظريات فلسفية حول الجريمة وحيثياتها والبحث حول الأدلة الجنائية، لمعرفة طريقة القتل وإيجاد القاتل.

جاء العرض بحضور أعضاء لجنة التحكيم المكونة من المهندس محمود جمال، المخرج حمدي أبو العلا، الناقد طارق مرسي، وليد فتحي من إدارة المسرح.

يأتي العرض ضمن فعاليات الموسم المسرحي للهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة المخرج هشام عطوة، إنتاج الإدارة العامة للمسرح التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعي، ويقدمه فرع ثقافة أسوان التابع لإقليم جنوب الصعيد الثقافي برئاسة عماد فتحي، استمرارا لعروض مسرح الثقافة الجماهيرية بالمحافظات.

**حياة حسين**

# «دراسات ومقالات في نقد المسرحية»

## إصدار جديد لد. علي خليفة

صدر عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية كتاب «دراسات ومقالات في نقد المسرحية» لمؤلفه الدكتور علي خليفة - أستاذ الدراسات الأدبية بكلية الآداب - جامعه العريش.

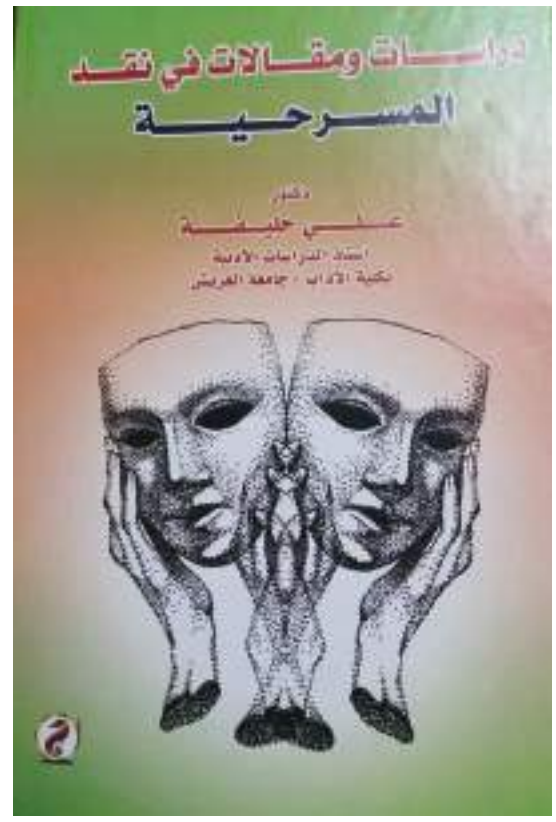
وتناول المؤلف في هذا الكتاب عدة دراسات ومقالات قصيرة، فيها النقد لبعض الظواهر المسرحية في المسرح العالمي والمسرح العربي والمسرح المصري على وجه الخصوص، وفي مقدمة الكتاب قال الكاتب: أعتقد أن بعض هذه الدراسات القصيرة وبعض هذه المقالات يمكن أن تكون نواة لدراسات كبيرة، ويأمل الكاتب في كتابه أن يقوم بإعادة كتابتها بهذا الشكل التفصيلي أو يقوم بذلك غيره .

وقد اهتم دكتور علي خليفة في هذا الكتاب بعرض بعض صور الشخصيات البارزة في المسرح ومن ذلك صورة الممثل في المسرحية وصورة المرأة العانس وصورة الحماة وصورة الدرويش في المسرح المصري الحديث ، وصورة الشيطان في مسرح الدكتور مصطفى محمود.

كما اهتم بدراسة بعض الشخصيات التي تم تصويرها في المسرح، ومن ذلك دراسة الشخصية المكتئبة في مسرح تشيكوف ومسرح اوجست ستراندبرج وقارن بينهما.

كما تناول الكتاب شخصية إيزيس في المسرح المصري الحديث ، وشخصية شهرزاد في المسرح المصري الحديث ، وشخصية المجنون في مسرح توفيق الحكيم، وشخصيات أخرى في المسرح العالمي والمسرح المصري على وجه الخصوص، كما تعرض المؤلف في كتابه لبعض الدراسات والمقالات لبعض الظواهر والقضايا المسرحية ومن ذلك دراستي «من أسباب اعجابنا المتزايد بمسرح العبث « ودراسة عن «فضاء المقهى في المسرح العربي»، وتناول الكاتب أيضا بعض الدراسات القصيرة عن بعض كتاب المسرح المعروفين بتوجههم للتأليف للمسرح التجاري في مصر ومنهم: بديع خيري وأبي السعود الإبياري ويوسف وهبي ، كما تناول المؤلف مقالات ودراسات في موضوعات وظواهر أخرى مسرحية ، وقال في هذا الشأن: آمل أن يجد فيها القارئ متعة وهو يقرأها.

وعن محتوى الكتاب بالتفصيل ، اشتمل على: المقدمة، صورة الممثل المحبط في المسرحية، صورة المرأة العانس في المسرحية، صورة الحماة في المسرحية، موت الزوج أو الزوجة وأثر ذلك على الطرف الآخر، رؤية من




خلال نصوص مسرحية، أبعاد الصراع الدائم بين الرجل والمرأة في مسرح اوجست ستراند، الشخصية المكتئبة في مسرحيات انطون تشيكوف الطويلة، مقارنة بين أجواء الكآبة في مسرحيات انطون شيكوف ومسرحيات اوجست ستراند، انبعاث الذكريات وأثرها على شخصيات مسرحيات جان أنوي، لماذا نعجب بمسرح العبث؟ ، أثر مولر على بداية المسرح العربي، فضاء المقهى في المسرح العربي ، شخصية إيزيس في المسرح المصري الحديث، الشخصية المنبهرة بالحضارة الفرعونية في المسرح المصري الحديث، شخصية شهرزاد في المسرح المصري الحديث، صورة الدرويش في المسرح المصري الحديث، شخصية الشاعر العاشق وضاح اليمن في المسرح المصري الحديث، دعوة لإعادة النظر للمسرح الجامعي، توظيف العنوان في مسرحيات أحمد شوقي، البطل العاشق في مسرح أحمد شوقي الشعري أنماط الكوميدية في مسرحيات بديع خيري القصيرة ، شخصية كشكش بيك بشكل مختلف في بعض مسرحيات نجيب الريحاني وبديع خيري، سمات الميلودراما في مسرحيات يوسف وهبي القصيرة، جوانب من التجريب في مسرحيات يوسف وهبي القصيرة، قصة فاوست وأثرها في أدب توفيق

الحكيم، شخصية المجنون في مسرح توفيق الحكيم، توظيف التراث الفرعوني في مسرح علي أحمد باكثير ، رائد المسرح الاسلامي، عناصر الكوميديا في مسرحيات أبي السعود الإبياري القصيرة، التجريب في مسرحيات نجيب محفوظ ، الفانتازيا في مسرح الدكتور يوسف عز الدين عيسى، قضية الشهرة في مسرح الدكتور يوسف عز الدين عيسى، صورة الشيطان في مسرحيات الدكتور مصطفى محمود، ثنائية القرية والمدينة والصدام بينهما في مسرحيات أمين بكير، توظيف التراث في مسرح أنور جعفر، صورة الشاعر في مسرح أنور جعفر، المرأة المأزومة نفسيا في مسرحيات الدكتورة نادية البنهاوي، أصداء العبث في مسرح محمد سلماوي، شخصية سالومي في ثنائية محمد سلماوي ، شخصيات مسرحية الجنزير لمحمد سلماوي بين الاصطدام بالواقع والغياب في الحلم ، السمات الفنية للمسرحيات الشعرية القصيرة للدكتور فوزي خضر، أنصاف القيم في مسرحيات الدكتور فوزي خضر الشعرية القصيرة، الفانتازيا في مصر عبد الفتاح البلتاجي، التناص في مسرحية حلقه نار لأشرف عتريس، أصداء العبث في مسرح سعيد حجاج، إبراهيم الحسيني عاشق التجديد في المسرح، الشخصية المنكسرة في مسرح إبراهيم الحسيني، تلاقي المتنافرين في مسرح إبراهيم الحسيني.

**سامية سيد**

# «سطوح ٥٦» لصيدلة الأول

## بالملتقى المسرحي بجامعة كفر الشيخ لعام ٢٠٢٣

أسدل الستار عن فعاليات الملتقى المسرحي لكليات جامعة كفر الشيخ للعام الجامعي ٢٠٢٢/٢٠٢٣، بعد عشرة أيام، متتالية في الفترة من ٦ إلى ١٦ مايو الماضي، شهدت تقديم العروض المسرحية المشاركة، وحضور كبير من جمهور المسرح الجامعي، وشارك بالملتقى المسرحي لجامعة كفر الشيخ، هذا العام عشر فرق مسرحية من كليات الجامعة المختلفة، وتمثلت العروض المتنافسة لنصوص لكبار الأدباء والكتاب المصريين، في مقدمتهم نجيب محفوظ ولينين الرملي، وكذلك للمؤلفين الشباب والمعاصرين ومن شباب المسرح الجامعي بكفر الشيخ فيما يلي:

### ١٠عروض مسرحية بالملتقى المسرحي بجامعة كفر الشيخ

قدّم مسرح كلية التجارة عرض «المحبرة» من تأليف كارلوس مونييث، دراماتورج عبدالرحمن جميل، وإخراج إبراهيم أحمد، فيما قدّم فريق كلية التمريض، العرض المسرحي «احكي يا شهر زاد» من تأليف أحمد سمير وإخراج محمد الهواري، وقدمت كلية الهندسة، عرضها المسرحي «رصد» عن مسرحية «رصد خان» تأليف محمد علي إبراهيم، دراماتورج شادي السيد وإخراج محمد محب علي، وقدّم مسرح الصيدلة عرض «سطوح ٥٦» تأليف أحمد نور الدين عبدالسلام، وإخراج محمد حمدي نويجي، وقدّم فريق التربية النوعية عرض «أفراح القبة»، تأليف الأديب العالمي نجيب محفوظ، إعداد جون طارق وإخراج حليم رمضان، وشاركت كلية الآداب بتقديم عرض «بداخلك قد ترى النور» عن قصة يوسف إدريس (أكان لا بد «يا لي لي» أن تضيئي النور؟)، تأليف محمد السوري وإخراج محمد عادل.

وقدم فريق مسرح كلية الطب البيطري عرض «إنهم يعزفون» تأليف محمود جمال حديني، وإخراج فادي فايز، وقدمت كلية التربية عرض «إحنا التلامذة»، قصة كامل يوسف، وتوفيق صلاح، ومن إعداد محمود نصر، وإخراج مصطفى سعيد، وقدمت كلية العلوم العرض المسرحي «أنت حر» من تأليف لينين الرملي، دراماتورج أحمد كمال وأيمن عباس، وإخراج نادر شوقي، واختتم الملتقى المسرحي بجامعة كفر الشيخ عروضه المسرحية، بعرض «سبيستون» لكلية الذكاء الاصطناعي، تأليف جماعي نتاج ورشة كتابة جماعية لفريق العرض، ومن إخراج محمد الصاوي «ساجد».

### لجنة التحكيم

وتشكلت لجنة التحكيم للعروض المسرحية المشاركة في المهرجان من الملحن والموسيقي أ. د. أسامة رشاد، والمخرج والناقد د. محمد العافي، ود. أميرة كمال مدرس الديكور، والأساتذة بكلية التربية النوعية بجامعة كفر الشيخ، وجاءت نتائج الملتقى المسرحي كالتالي:

مراكز التمثيل الأولى.. لكليات العلوم والطب البيطري والآداب والتمريض الذكاء الاصطناعي

### جوائز التمثيل

وجاءت جوائز التمثيل، بعنوان جوائز الأداء الفردي، للمراكز الثلاثة الأولى، وفازت أفضل ممثلة للمركز الأول مريم عبدالعزيز عن عرض «أنت حر» لكلية لعلوم، وذهبت جائزة أفضل ممثلة/ مركز ثانٍ مناصفة إلى إيمان خيري عن مشاركتها في عرض «إنهم يعزفون» لكلية الطب البيطري، وندى طارق عن دورها في عرض «سبيستون» لكلية الذكاء الاصطناعي، وعن جائزة أفضل ممثلة/ مركز ثالث، جاء مناصفة بين بسنت رفيق، وشيماء زهير عن دوريهما في عرض «احكي يا شهر زاد» لفريق كلية التمريض.

### التمثيل للطلاب

وفي جوائز التمثيل للطلاب، حصد المركز الأول لأفضل ممثل، منفردا الطالب أحمد ياسين عن عرض «إنهم يعزفون» لكلية الطب البيطري، والمركز الثاني للتمثيل، جاء مناصفة ما بين إسلام البنا عن عرض «بداخلك قد ترى النور» للآداب وإسلام أيمن عن عرض «أنت حر» لكلية العلوم، وذهبت جائزة أفضل ممثل/ مركز ثالث؛ مناصفة بين أحمد البيلي عن دوره في «بداخلك قد ترى النور» للآداب، وأحمد ياسر عبدالعزيز عن دوره في عرض «سبيستون» لكلية الذكاء الاصطناعي.

### أفضل موسيقى

حصد المركز الأول لجائزة أفضل موسيقى، العرض المسرحي «بداخلك ترى النور» لكلية الآداب، وحصد المركز الثاني عرض «سطوح ٥٦» للصيدلة، فيما فاز بالمركز الثالث للجائزة عرض «أنت حر» لفريق كلية العلوم.

وفي جوائز الاستعراضات، التي تخص أفضل تعبير حركي بالملتقى المسرحي، فاز بالمركز الأول إبراهيم الفقي عن مشاركته في عرض «سطوح ٥٦» للصيدلة، وحصد المركز الثاني كيرولس نبيل عن عرض «إنهم يعزفون» لكلية الطب البيطري.

### جائزة لجنة التحكيم الخاصة

ومنحت لجنة التحكيم جائزتها الخاصة إلى العرض المسرحي

عرض «سبيستون» لفريق مسرح كلية الذكاء الاصطناعي.

جوائز عناصر العرض المسرحي

## الديكور والملابس

وعن جوائز عناصر العرض المسرحي الأخرى، إضافة إلى التمثيل، فتمثلت في المراكز الثلاثة الأولى لبعضها، والمركز الأول للبعض الآخر؛ ففي مجال الديكور، فاز بالمركز الأول العرض المسرحي «إنهم يعزفون» لكلية الطب البيطري، وفي المركز الثاني فاز به عرض سطوح ٥٦» للصيدلة، والمركز الثالث ذهب لمسرح الآداب عن عرض «بداخلك ترى النور».

وفي الملابس ذهبت جائزة المركز الأول/ مناصفة لعرضين؛ حيث فاز بها أحمد ياسين، وفاطمة فهمي عن مشاركتهما في عرض «إنهم يعزفون» لكلية الطب البيطري، وإبراهيم الفقي عن تصميم ملابس عرض «سطوح ٥٦» لكلية الصيدلة، وفي مجال الإضاءة حصل محمد عبدالمعين على جائزة المركز الأول عن مشاركته أيضًا في عرض الصيدلة، فيما ذهبت جائزة المركز الأول في الماكياج، إلى مديحة يونس عن مشاركتها في عرض «إنهم يعزفون»، لكلية الطب البيطري.

## كلية الصيدلة تحصد المركز الأول لأفضل عرض وأفضل مخرج والاستعراضات والإضاءة والملابس مناصفة جوائز الإخراج والعروض

في جوائز ومراكز العروض، جاءت لثلاثة مراكز بالترتيب، حيث حصد المركز الأول: عرض «سطوح ٥٦» للصيدلة، وفاز بالمركز الثاني عرض «إنهم يعزفون» لكلية الطب البيطري، فيما حصل على المركز الثالث عرض «احكي يا شهر زاد» لمسرح كلية التمريض.

وعن الإخراج، ففاز محمد نويجي، بالمركز الأول عن عرض «سطوح ٥٦» لكلية الصيدلة، وفاز بالمركز الثاني في الإخراج، فادي فايز عن عرض «إنهم يعزفون»، بكلية الطب البيطري، وحصد المركز الثالث في لإخراج عبدالله هنداوي عن عرض «احكي يا شهر زاد» لكلية التمريض.

## شهادات التميز.. في الإخراج والتمثيل وتتقدمها كلية الصيدلة بأكبر عدد جوائز التميز

وقررت لجنة التحكيم منح شهادات التميز، في أبرز مجالين بالعرض العرض وهما التمثيل والإخراج، ففي الإخراج، ذهبت شهادات التميز لمراكز ثلاثة، على التوالي، فحاز على التميز الأول في الإخراج محمد عادل عن عرض «بداخلك ترى النور» لمسرح كلية الآداب، وفي المركز الثاني للتميز في الإخراج نادر شوكت الذي حصل عليها عن عرض «أنت حر» لكلية العلوم، والثالث محمد الصاوي عن «سبيستون» لكلية الذكاء الاصطناعي.

## التميز في التمثيل للطالبات

ومنحت اللجنة شهادات التميز في مجال التمثيل إلى الطالبات: منار عوض، وسهيلة سامح، ومريم أحمد، وفيروز طنطاوي، عن مشاركتهن وأدوارهن في عرض «سطوح ٥٦» لكلية الصيدلة، وحصدتا التقدير رنا محمد، أميرة عبدالسلام، عن دوريهما في عرض «المحبرة» لكلية التجارة، والطالبة ذكرى وائل، عن دورها في «احكي يا شهر زاد» للتمريض.

والطالبات مارلي ميلاد، أميرة مسعد، فرح زاهر، حصلن على شهادات التميز عن مشاركتهن وأدوارهن «إنهم يعزفون»، لكلية الطب البيطري، وكذلك إسراء البيلي، بسملة أيمن عبدالله محمد، عن مشاركتهما في عرض «أنت حر» لكلية العلوم، والطالبات روان حاتم، إيمان المرسي محمد، نورا ياسر، حصلن على التميز عن أدوارهن في عرض «سبيستون» لكلية الذكاء الاصطناعي.

## التميز للطلاب في التمثيل

ومنحت اللجنة أيضًا شهادات التميز لعدد من الطلاب، في التمثيل وهم: أحمد كمال علي عبدالوهاب، محمود المصري، عبدالرحمن عبدالله راجح، أحمد محمود، يوسف غريب، عمر عاطف عبدالعلي السيد، محمد راشد، عن مشاركتهم وأدوارهم في عرض «سطوح ٥٦» لكلية الصيدلة، وحصد على التميز الطلاب: باهر حسنين، محمد شعبان، مؤمن عوني، عبدالرحمن شريف العراقي، عن مشاركتهم في عرض في عرض «المحبرة» لكلية التجارة.

وحصل على التميز أيضا زياد فايق من مسرح كلية التمريض، وهاني علي من عرض «رصد» لمسرح الهندسة، والطالبان أحمد السقا، ومحمد محسن من عرض «أفراح القبة»، لمسرح التربية النوعية، والطالب السيد عبدالحميد من مسرح كلية الآداب، كما حصل على التميز الطلاب محمد سامي، فادي فايز، أشرف السيد، محمد عزت، باسم محمد، من «إنهم يعزفون»، لمسرح الطب البيطري، والطالب أحمد السيد، من عرض «إحنا التلامذة» لمسرح التربية، وفاز بالتميز الطلاب أحمد محمد، جمال حمودة، ومحمد مهنا، من عرض «أنت حر» لمسرح العلوم، وحصل على التميز الطلاب مهند أحمد، محمد عبدالتواب، بلال مرسي، عمر السطوحي من عرض «سبيستون» لمسرح كلية الذكاء الاصطناعي.

## الملتقى المسرحي لجامعة كفر الشيخ ٢٠٢٣

أقيمت فعاليات الملتقى المسرحي بجامعة كفر الشيخ للعام الدراسي ٢٠٢٢/ ٢٠٢٣، تحت رعاية أ.د. عبدالرازق الدسوقي رئيس الجامعة، وأ.د. محمد عبدالعال نائب رئيس الجامعة لشئون التعليم والطلاب، وإشراف أ.د. رشدي العدوي وكيل كلية الزراعة للدراسات العليا والبحوث، ومنسق عام الأنشطة الطلابية، ومتابعة وتنفيذ إدارة النشاط الثقافي والفني بالإدارة العامة لرعاية الشباب بالجامعة وإيهاب جاد، مدير الإدارة.

همت مصطفى

# أنشطة المسرح المدرسي

## وعلاقتها بتنمية مهارات الاتصال والتواصل لدى تلاميذ المرحلة الإعدادية

## ..في رسالة ماجستير للباحث أصيل الجزار

حصل الباحث أصيل إبراهيم أحمد الجزار (موجه أول تربية مسرحية بإدارة السيدة زينب التعليمية) على درجة الماجستير بتقدير امتياز، عن رسالته المقدمة للحصول على درجة الماجستير في التربية النوعية تخصص الإعلام التربوي مجال الفنون المسرحية، وهي بعنوان « ممارسة أنشطة المسرح المدرسي وعلاقتها بتنمية مهارات الاتصال والتواصل لدى تلاميذ المرحلة الإعدادية « وذلك بعد مناقشتها في يوم الخميس الموافق ١١ مايو ٢٠٢٣ بقسم الإعلام التربوي بكلية التربية النوعية - جامعة المنوفية.

وأشرف على الرسالة: أ.م.د/ فرج عمر فرج - أستاذ الدراما والنقد المساعد ورئيس قسم المسرح والدراما بكلية الآداب- جامعة بنى سويف، د. هند أحمد الهلباوي - مدرس المسرح بكلية التربية النوعية- جامعة المنوفية.

فيما تكونت لجنة المناقشة والحكم من : أ.م.د فرج عمر فرج - أستاذ الدراما والنقد المساعد ورئيس قسم المسرح والدراما بكلية الآداب - جامعة بنى سويف، أ.م.د شرين جلال محمد - أستاذ المسرح المساعد بكلية التربية النوعية- جامعة طنطا، أ.م.د منى عبد المقصود شنب - أستاذ المسرح المساعد بكلية التربية النوعية - جامعة المنوفية.

وبنهاية المناقشة وبعد حصول الباحث على درجة الماجستير بتقدير امتياز أوصت اللجنة بطبع الرسالة وتبادلها بين الجامعات المصرية.

وقال الباحث أن الرسالة هدفت إلى التعرف على العلاقة بين ممارسة تلاميذ المرحلة الإعدادية لأنشطة المسرح المدرسي، وعلاقتها بتنمية مهارات الاتصال والتواصل لديهم، وتنتمى هذه الدراسة إلى الدراسات الوصفية، والتي تعتمد على فهم الظاهرة موضوع الدراسة.

وأشار إلى أنها طبقت على عينة قوامها (٢٠٠) مفردة من تلاميذ المرحلة الإعدادية بالمدارس الحكومية والخاصة، وأنه قام بإعداد تطبيق مقياس مهارات الاتصال والتواصل .

واحتوت الرسالة على أربعة فصول :

اشتمل الفصل الأول فيها على (مقدمة الدراسة - مشكلة الدراسة وتساؤلاتها - أهمية الدراسة - أهداف الدراسة - نوع البحث ومنهجها - حدود البحث - عينة البحث - مصطلحات الدراسة - الدراسات السابقة).

وتناول الفصل الثاني الإطار النظري والذي اشتمل على ( ماهية المسرح المدرسي- تطور المسرح المدرسي

أهداف المسرح المدرسي- فنون المسرح المدرسي- عناصر العرض للمسرح المدرسي - بعض معوقات المسرح المدرسي- الاتصال والتواصل - ماهية الاتصال - أهداف الاتصال - أهمية الاتصال - عناصر الاتصال - أنواع الاتصال - معوقات الاتصال - مهارات الاتصال- ماهية التواصل- أنماط التواصل).

فيما تعرض الفصل الثالث إلى الإطار المنهجي، وانقسم إلى ( نوع ومنهج الدراسة - مجتمع وعينة الدراسة - حدود الدراسة - أدوات الدراسة - خطوات تقنين المقياس - المعالجة الإحصائية للبيانات .

وتضمن الفصل الرابع (نتائج الدراسة وتفسيرها - النتائج العامة للدراسة - توصيات الدراسة - مراجع الدراسة – ملاحق الدراسة – ملخص الدراسة).

وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها: عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائياً بين متوسطات درجات المبحوثين على أبعاد مقياس مهارات الاتصال والتواصل وفقاً للنوع (ذكور- إناث)، وتوجد فروق ذات دلالة إحصائياً بين متوسطات درجات المبحوثين على أبعاد مقياس مهارات الاتصال والتواصل وفقاً لنوع المدرسة (حكومية - خاصة) لصالح طلاب المدارس الخاصة، وتوجد فروق ذات دلالة إحصائياً بين متوسطات درجات المبحوثين على أبعاد مقياس مهارات الاتصال والتواصل وفقاً لممارسة أنشطة المسرح المدرسي (ممارسين- غير ممارسين) لصالح الطلاب الممارسين

لأنشطة المسرح المدرسي، مما يؤيد الفرض الثالث من فروض الدراسة، ولا توجد فروق ذات دلالة إحصائياً بين متوسطات درجات المبحوثين على أبعاد مقياس مهارات الاتصال والتواصل وفقاً للصف الدراسي (الأول- الثاني- الثالث)، كما أشارت النتائج إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات المبحوثين الممارسين لأنشطة المسرح المدرسي ومتوسطات درجات المبحوثين غير الممارسين لها على مقياس مهارة التعاون كأحد أبعاد مقياس مهارات الاتصال والتواصل لصالح التلاميذ الممارسين لأنشطة المسرح المدرسي، بالإضافة إلى أن نسبة من يمارسون نشاط الإلقاء من إجمالي مفردات عينة الدراسة بلغت ٥٤,٠٠٪، بينما بلغت نسبة من يمارسون الفنون المسرحية من إجمالي مفردات عينة الدراسة ٥٣,٠٠٪، في حين بلغت نسبة من يمارسون مسرحة المناهج من إجمالي مفردات عينة الدراسة ٥٠,٠٠٪، كما أشارت إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات المبحوثين الممارسين لأنشطة المسرح المدرسي ومتوسطات درجات المبحوثين غير الممارسين لها على مقياس مهارة التعاون كأحد أبعاد مقياس مهارات الاتصال والتواصل لصالح التلاميذ الممارسين لأنشطة المسرح المدرسي، كما تبين وجود فروق دالة إحصائياً بين المجموعتين على بنود هذا المقياس (أستطيع التعاون داخل المجموعة دون إثارة أي مشكلات - أبادر بالتعاون مع زملائي دون أن يطلب منى ذلك - أساعد جميع معلمي المدرسة إذا طلب منى ذلك - أسعى دائما إلى تنمية دائرة علاقاتي الاجتماعية مع زملائي - أسعى دائما إلى خلق روح الحماس بين زملائي لمساعدة بعضهم البعض - أشارك زملائي فى حل المشكلات المطروحة وإيجاد حل موحد) لصالح مجموعة التلاميذ الممارسين لأنشطة المسرح المدرسي، وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات المبحوثين الممارسين لأنشطة المسرح المدرسي ومتوسطات درجات المبحوثين غير الممارسين لها على مقياس مهارة الحوار كأحد أبعاد مقياس مهارات الاتصال والتواصل لصالح التلاميذ الممارسين لأنشطة المسرح المدرسي، كما تبين وجود فروق دالة إحصائياً بين المجموعتين على بنود هذا المقياس (أشارك في مواضيع الحوار التي يطرحها المعلمين - أحترم أراء زملائي وأتقبل أراءهم المخالفة لي- أشارك في إبداء رأى أيا كانت نوعيته - تساعد المناقشة في تقوية الصلة بيني وبين معلمي - تساعد المناقشة في جعلي أكثر فاعلية وليس مجرد متلقي للدرس - أشارك زملائي في حل المشكلات المطروحة وإيجاد حل موحد) لصالح مجموعة التلاميذ الممارسين لأنشطة المسرح المدرسي، وأظهرت نتائج إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات المبحوثين الممارسين لأنشطة المسرح المدرسي ومتوسطات درجات المبحوثين غير الممارسين لها على مقياس مهارة الإنصات كأحد أبعاد مقياس مهارات الاتصال والتواصل لصالح التلاميذ الممارسين لأنشطة المسرح المدرسي، كما تبين وجود فروق دالة إحصائياً بين المجموعتين على بنود هذا المقياس (أساعد المتحدث على الشعور بالراحة والحرية ليتحدث - أبتعد عن مشتتات التركيز عند الاستماع للمتحدث - أركز على ما يقال دون الالتفات لأسلوب المتحدث - أركز على نبرة صوت المتحدث - أنصت إلى الأفكار وليس إلى الكلمات فقط - أراقب الإيماءات وحركات الوجه والأعين للمتحدث - أستمع إلى ما يقوله المتحدث بغض النظر إذا كنت متفق معه أم لا- لا أصدر أحكام مسبقة قبل الاستماع للمتحدث - أتجنب الدخول في أحاديث جانبية أثناء كلام المتحدث - لا أبدأ حديثي إلا بعد انتهاء الطرف الآخر من حديثه تماما) لصالح مجموعة التلاميذ الممارسين لأنشطة المسرح المدرسي.

وفي نهاية الدراسة اشتملت على بعض التوصيات منها: تعزيز أنشطة المسرح في المرحلة الإعدادية وتضمينه في مناهج وبرامج هذه المرحلة، توظيف المسرح المدرسي لتحقيق الأهداف التربوية والتعليمية والتثقيفية وذلك من خلال نصوص مسرحية تتلائم مع المرحلة العمرية عينة الدراسة، توفير خشبة مسرح أو حجرة لممارسة أنشطة المسرح بكل مدرسة لممارسة أنشطة المسرح المدرسي، نشر الوعى المسرحي بين تلاميذ المراحل التعليمية المختلفة، ضرورة تعاون مديري و معلمي المدارس مع أخصائي المسرح، وتحاشي الفهم الخطأ للنشاط المسرحي المدرسي على اعتبار أنه عمل ترويحي منفصل عن المنهج المدرسي، أو أنه إهدار لوقت التلاميذ ومضيعة للوقت، إقامة الندوات المعنية بالمسرح المدرسي وإبراز دوره في تنمية الجوانب المعرفية والمهارية والوجدانية، توفير الإمكانيات المادية التي تساعد على خروج العروض المسرحية على المستوى المأمول، الاهتمام بتحفيز التلاميذ على المشاركة في أنشطة المسرح المدرسي لما لها من أهمية كبيرة في تنمية مهارات الاتصال والتواصل المختلفة، الاهتمام بممارسة أنشطة المسرح المدرسي لدى تلاميذ المدارس الحكومية وتزويدها بأحدث الأساليب التقنية الحديثة التي تحدث الإبهار لدى التلاميذ لكى يقبلوا على المشاركة بأنشطة المسرح داخل هذه المدارس.

**سامية سيد**

# «أثر المعالجات الإخراجية في تشكيل الفضاء التراثي مسرحيا»

## رسالة ماجستير للباحث حسام عبد الكريم عبود

تم مناقشة رسالة الماجستير بعنوان «آثر المعالجات الإخراجية في تشكيل الفضاء التراثي مسرحيًا» مقدمة من الباحث حسام عبد الكريم عبود، بكلية الفنون الجميلة جامعة البصرة، وتضم لجنة المناقشة الدكتور أحمد إبراهيم محمد، أستاذ فنون مسرحية وإخراج بكلية الفنون الجميلة جامعة البصرة (رئيسًا)، الدكتور عبد الرضا جاسم حمزة، أستاذ فنون مسرحية وإخراج بكلية التربية الأساسية الجامعة المستنصرية (عضوًا)، الدكتور قيس عودة قاسم، أستاذ مساعد فنون مسرحية وإخراج بكلية الفنون الجميلة جامعة البصرة (عضوًا)، الدكتور حازم عبد المجيد إسماعيل، أستاذ مساعد فنون مسرحية وإخراج بكلية الفنون الجميلة جامعة البصرة (عضوًا ومشرفًا). والتي منحت الباحث من بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط ومعايير أكاديمية درجة الماجستير.

وجاءت رسالة الماجستير الخاصة بالباحث حسام عبد الكريم عبود:

عبر محاولات المخرجين في استنطاق جماليات الفضاء المسرحي ظهرت تجارب عديدة غرضها الاساس مغادرة فضاء العرض التقليدي (مسرح العلبة الايطالي) والتصدي للتعامل مع فضاءات جديدة ترتكز على بيئة تشكيلية ومعمارية مختلفة وحاوية لعناصر العرض المسرحي, وهذه المغايرة تتطلب فعل تحول في التوظيف والمعالجة من الفضاء التقليدي الى الفضاء التراثي الممسرح.

فمن هذا المنطلق رصد الباحث عبر تجارب المسرح العراقي ومن خلال عروضا اختارت المعمار التراثي في البيوت القديمة, أو المباني، وشملت الأماكن التراثية الدينية مثل المساجد والكنائس، والأماكن التراثية الطقسية مثل المكايد والتكيات والبيوت الخاصة بطقوس الزار، فضلًا عن الأماكن الاجتماعية التراثية ليناقش جديد التحول من الفضاء التقليد الثابت إلى الفضاء التراثي المفتوح.

صاغ الباحث سؤال مشكلته حول كيف تعددت معالجات المخرج المسرحي في تجربة العرض على المستوى التنظيري والتطبيقي في انتاجه للفضاء التراثي مسرحيا ؟ وما هو اثرها على المتلقي؟، وعليه جاء عنوان البحث موسوما بـ «آثر المعالجات الاخراجية في تشكيل الفضاء التراثي مسرحيا»، وقد تصدى الباحث لهذا الموضوع من خلال كتابة برنامج وضع فيه المراحل والأسس العلمية للتطبيق، وأخذ من التجربة والتدريب والاكتشاف عوامل رئيسية للوصول للإجابة على سؤال البحث من خلال مختبر التدريب والتطبيق.

وقد تضمن البحث الفصول والمباحث الاتية:

الفصل الاول الإطار المنهجي، وتناول فيه الباحث مشكلة البحث وأهميته فضلا عن هدف البحث وفرضياته الثلاثة، إذا جاء الهدف كما يلي: الكشف عن الية تحول الأماكن التراثية الاستخدامية إلى فضاءات مسرحية عن طريق تعدد المعالجات الاخراجية والتعرف على اثر استجابة المتلقي، وتناول الباحث أيضا حدود البحث الزمانية والمكانية وحدود الموضوع، ثم تم تعريف أهم الكلمات المفتاحية وتعريفها إجرائيا (الآثر، المعالجات، الفضاء التراثي).

وتضمن الفصل الثاني (الإطار النظري) المباحث الاتية: جماليات الفضاء المسرحي ولغة التعبير الفني، تحولات الفضاء المسرحي والممارسة التجسيدية من التقليدي إلى التراثي، والمعالجات الإخراجية المعاصرة للفضاء التراثي بين النظرية والممارسة.

وتناول الباحث أهم الدراسات السابقة وعقد مقارنات ومقاربات بينها وبين البحث ليتوصل إلى نقاط التشابه والاختلاف، وما هي أهم الإضافات التي يقدمها البحث لموضوع الدراسة, وما هو جديد البحث من الناحيتين النظرية والمنهجية، وفي نهاية الفصل ثبت الباحث أهم النقاط التي تمثل مؤشرات الإطار النظري.

وتناول الفصل الثالث (الإجراءات)، وهو مجتمع البحث الذي جاء متعددا وشمل ثلاثة مستويات، الأول هو الأمكنة التراثية، والثاني هو الممثلين، والثالث متلقي تجربة العرض، وقد اختار الباحث منهجية بحثه التجريبي للانتقال إلى العمل التطبيقي مع مجتمع بحثه ومستوياتها المختارة من خلال أدوات البحث التي جاءت كما يلي: استمارة الاختبار القبلي والبعدي، الاستبيان لقياس اثر التلقي لتجربة العرض، بناء برنامج تطبيقي يتكون من مراحل تدريبية حدد فيها اوقات واماكن تدريب الممثلين (العينية التجريبية) وطبق هذا البرنامج على وفق جدول زمني مع تأكيد الاختبارات القبلية والبعدية للمجموعتين الضابطة والتجريبية من عينة الممثلين المختارين بحضور لجنة الخبراء المتكونة من أساتذة لهم خبرتهم الاكاديمية والبحثية في مجال التخصص المسرحي.

وبعد إكمال برنامج تجربة العرض تم تقديم التجربة إلى عينة المتلقين، ومشاهدتهم لتجربة العرض التي عدت من خلال البرنامج التطبيقي, وتم استكمال كافة العناصر المتعلقة بالسينوغرافيا التي جاءت لترسم حدود التجربة من خلال مستويات تعدد المعالجة الإخراجية للفضاء التراثي.

وتضمن الفصل الرابع مناقشة وتحليل البيانات التي حصل عليها الباحث من الاختبارات القبلية والبعدية والاستبيان وتحويلها إلى تحليل احصائي ضمن برنامج خاص، ليتوصل من خلالها إلى نتائج خاصة بالفرضيات مفادها وجود دلالة إحصائية في إجابة الخبراء وعينية البحث في الاستبيان حول آثر المتغير وتحقيق التفاعل الإيجابي مع تجربة العرض لصالح العينة التجريبية التي طبقه عليها برنامج تجربة العرض.

وقد حقق البحث الاستنتاجات الاتية: حقق برنامج تجربة العرض الذي تم تطبيقه والالتزام بفقراته على عينة البحث التجريبية أثرا واضحا في تقديم عرض واضح المعالم في معالجتها للفضاء المسرحي التراثي، وحققت تجربة العرض مستويات متعددة من المعالجات الإخراجية التي تلخصت بما يلي: هيمنت الفضاء التراثي ومعماريته التشكيلية على المعالجة الإخراجية، وهيمنت رؤية المخرج في معالجته الإخراجية للفضاء التراثي وتم أزاحت معالم الفضاء التراثي ومغايرته بسينوغرافيا مبتكره أظهرت طبيعة المعالجات الإخراجية، والمزاوجة بين المعالجتين والخروج برؤيا مشتركة للمعالجة الإخراجية للفضاء التراثي الحاوي لعناصر العرض المسرحي.

**ياسمين عباس**

## البيت الفني للمسرح «عام جديد ومسرح جديد»

# معوقات النهضة المسرحية وآليات تحقيقها

**عام جديد ومسرح جديد هكذا كان شعار البيت الفني للمسرح التابع لقطاع شؤون الانتاج الثقافي « إن علاقة المسرح المصري وتأثيره في الوجدان المصري والعربي تحتم علينا أن نسعى جاهدين لاستعادة رونقه، والاهتمام بكافة عناصره، حتى يظل مضيئا ساطعا كما كان وسيظل» كلمة الفنان خالد جلال رئيس قطاع شؤون الانتاج الثقافي والقائم بأعمال الرئيس الإدارة المركزية للبيت الفني للمسرح .**

**في ضوء خطة التطوير الشاملة للبيت الفني للمسرح والتي أعلن عنها الفنان خالد جلال حيث انطلقت من عدة محاور تعمل على إعادة صياغة العمل بالبيت الفني للمسرح؛ كي يكون منارة ثقافية وفنية ومسرحية جيدة ، والتي ضمت عدة محاور منها: تشكيل اللجنة العليا والتي تضم كوكبة من كافة المجالات، ولجنة القراءة التي تضم نخبة من أبرز النقاد المسرحيين في مصر، بالإضافة إلى التشديد على سرعة إنهاء الاجراءات الإدارية واللوجستية للحجز الالكتروني، والتأكيد على عدم تقديم منتج فني إلا بعد التأكد من ملائمته لمعايير الإجابة فكرا وابداعا وتطورا، وإتاحة الفرصة لكافة الأجيال في جميع عناصر العرض، فضلا عن التأكيد على أن تظل كافة مسارح الدولة مفتوحة طوال العام، بالإضافة الى تسليط الضوء على هوية كل مسرح واستعادة أهدافه.**

**ومن هذا المنطلق، وفي ضوء سعي البيت الفني للمسرح لتنفيذ خطته للنهوض بالمسرح المصري بداية من عامه الجديد بدءا من يوليو الجاري..**

**نتساءل: ماهي معوقات تلك النهضة وعوامل وآليات تحقيقها ؟ والتي شاركنا فيها عددا من المسرحيين.**

**سامية سيد**

### السلاموني: هدفنا تطوير المجتمع المصري وتنويره وتقديم رؤية مستقبلية لهذا الوطن

بدأ الكاتب المسرحي محمد أبو العلا السلاموني كلمته بالتأكيد أولا أنه لابد من دراسة الخطة القديمة ومعرفة الأخطاء التي وقعت فيها، وألا نعتبر أن الماضي قد انقضى وانتهى، فلابد من إعادة النظر في المرحلة السابقة لأنها كانت تحوي تجاوزات منها النص المسرحي المؤلف خصيصا في مصر، وهو ما جعل المسؤولين عن المسرح يلجأون إلى النصوص الأجنبية بدون فهم ولا رؤية أو استراتيجية، على سبيل المثال: ما الفلسفة من إعادة تقديم «سيدتي الجميلة « على المسرح، فالمسرح القومي من المفترض في الفترة السابقة أن تكن له استراتيجية، ولابد أن يقدم كبار الكتاب وأن يقدم ريبرتوار المسرح المصري الذي قدم على المسرح القومي من أعمال كبار الكتاب مثل ألفريد فرج وعبد الرحمن الشرقاوي وعبد الصبور وهو ما لم يحدث، حيث تم تقديم نصوصا ضعيفة على المسرح القومي، مما أدى إلى أن المسرح لم تكن له أية هوية فيما سبق، وبالتالي يجب الحفاظ على هوية كل مسرح.

وأوضح: أنه لم تكن هناك لجنة قراءة مركزية، ففي السابق كان كل مدير مسرح يتولى تقديم أعمالا حسب ما يرى وحسب ما يأتي على هواه، ولم تكن هناك رؤية لكي تقدم أعمالا لكتاب مرموقين أو كتاب يحققون أهدافا قومية واجتماعية ووطنية، وكانوا « يتركون الحبل على الغارب» للمخرج، فهو الذي يختار النص ومن ثم يقدمه مدير المسرح، ومن هنا جاءت العشوائية التي قدمت عليها كل الأعمال العشوائية السابقة، فهي تشبه عشوائيات المباني التي انتشرت في مصر، إلى جانب أن المسرح لابد أن يفهم منه أنه ليس مجرد تكنيك أو أعمال للإبهار فقط ، ولكن هي أعمال للفهم والقراءة وتنوير العقول، فالمسرح هو أساس حضاري لأي مجتمع، والأساس الحضاري لابد أن يقوم على فكر، وهو ما لم

يقدم في الفترة السابقة التي اعتمدت على التكنيك المبهر والتي تشغل بال المخرج حتى يقدم عملا يعتبره جذابا.

وأوضح: هدفنا تطوير المجتمع المصري وتنويره وتقديم رؤية مستقبلية لهذا الوطن، فنحن نواجه الفساد والارهاب والمشكلات الاجتماعية... وغيرها ولم نقدم أعمالا لمواجهة تلك القضايا.

وعن رأيه قال : أرى أن إنشاء وتفعيل لجنة قراءة مركزية هو ما يحسب لأستاذ خالد جلال في مرحلته الجديدة، حيث وضع مجموعة من المفكرين والنقاد والمسرحيين لاختيار الأعمال، وبالتالي لم تترك لهوى المديرين والمسؤولين، ممن لديهم أهوائهم ومصالحهم الشخصية.

مؤكدا أن اللجنة عقل العملية المسرحية؛ لأن النص المسرحي هو عقل العملية المسرحية، وإذا كان العقل المسرحي سليما وصحيحا، أصبحت العملية المسرحية صحيحة.

إذن يجب تحديد النصوص وهوية المسارح، وفي نفس الوقت لابد أن تكون هناك رقابة على ما تم تنفيذه ، وإلى أي مدى حققت الأهداف منها وهي الاستنارة والعقل الذي لابد أن يكون أساسا للعملية المسرحية.

فهيم: للهيئة الوطنية للإعلام دور في الترويج للعروض، وعلينا الخروج من الدوائر المغلقة

واثنى الكاتب الدكتور السيد فهيم على البيت الفني للمسرح قائلا:

يحمد للبيت الفني للمسرح ولوزارة الثقافة الاهتمام بالنهوض بالمسرح المصري ، رغم التحديات والعقبات المتراكمة، والخروج من قمقم أزمة المسرح المسرحي المزعومة، والتخلص من عقدة مسرح الستينات المزمنة.

فقد كانت الحجة الواهية غياب النصوص المسرحية الجديدة، وعزوف المؤلفين ونجوم الممثلين عن المسرح، وهذا غير حقيقي، والدليل أن كثيرا من الكتاب الكبار والنجوم لا يترددون عن خوض التجربة المسرحية عندما تسنح لهم الفرصة. والأمثلة كثيرة لمن يتابع عروض البيت الفني بجدية.

وعن المعوقات قال: في رأيي أكثر المعوقات الراهنة تتمثل في شقين، الشق الأول هو الدعاية والإعلان عن العروض المسرحية للفرق المختلفة والتي باتت تكتفي بصفحات التواصل فقط، وهذا غير كافي .. يجب أن يكون للهيئة الوطنية للإعلام دور في الترويج لهذه العروض على الشاشة الصغيرة، وعلى صفحات الجرائد والمجلات التي لازالت تنشر ورقيا أو على مواقعها الرسمية.

كما يجب تفعيل دور الرحلات الطلابية المدرسية والجامعية والهيئات الحكومية سواء كانت مهنية او غيرها؛ لاستعادة الحراك المسرحي كما كان في الثمانينات والتسعينات، وهي الحقبة التي عشناها ونشهد عليها.

أما الشق الثاني فهو الخروج من الدوائر المغلقة أو ما يعرف بالشللية، فلا يجب أن تكون العروض محصورة

في مجموعات بعينها، لا يمكن للمواهب الشابة أو المجتهدين فرادى أن يخترقوها بجهدهم وموهبتهم.

واثنى فهيم على مبادرة الفنان خالد جلال بتفعيل لجنة قراءة النصوص المسرحية من مختصين محايدين معللا: نشهد لهم بالنزاهة والموضوعية، ولاشك أن اختيار النص الجيد هو أول ركائز الصحوة المسرحية، كذلك نأمل أن تكون هناك لجان مماثلة للمخرجين والممثلين ولمشاهدة العروض من مخرجين وأساتذة من أجيال الرواد وهم بفضل الله كثير- أمد الله في أعمارهم وبارك في عطائهم- ومنهم من هو حريص أشد الحرص ألا تخبو جذوة المسرح المصري، وألا تنقطع سلسلة التواصل بين الأجيال.

شوقي: لصنع مسرح حقيقي لابد من تواجد جمهور حقيقي ونقاد ومخرجين وحركة مسرحية جادة.

وتساءل المخرج إميل شوقي:

ما هي مقومات النهضة المسرحية؟ فمسرح الستينات دليل كبير على وجود نهضة مسرحية على الرغم من ارتباطها بفترة زمنية ووجود هدف من الدولة ورئيسها ووزير الثقافة..

إذن ما هو المرجو من المسرح؟ المسرح اعتياد في تربية الناس ليذهبوا إلى المسرح كما في الجامع والكنيسة، فالثقافة جزء لا يتجزأ من تشكيل ووجدان الشعب،

وبالتالي لابد من وجود هدف واستراتيجية عند الدولة، وأن يكون من ضمن أهدافها أن يكون المسرح جزءا لا يتجزأ من حياة البشر.

وأشار قائلا: علينا تحديد معوقات العملية المسرحية منها: توفر العنصر البشري من مخرجين يحملوا قضايا و كتاب يكتبون في قضايا قومية، وممثلين وفنين ، بالإضافة إلى تطوير خشبات المسرح العتيقة المنتهية الصلاحية، ويجب معرفة مواصفات المسرح من وجود مكان لانتظار السيارات، دورة مياه محترمة ، كرسي مريح، كافيتريا، مكان يليق بالمسرح ، «فالمسرح القومي والطليعة والعرائس مثلا متواجدون في العتبة المزدحمة بالباعة ومستغلى أسوار المسرح» ، توافر المسارح الكافية المريحة التي تستوعب البشر، حيث يمكننا تصميم مسارح بأكتوبر والتجمع الخامس والعبور وغيرها.....

يجب توافر جهاز تسويق لمعرفة العروض وأماكن عرضها، فهناك قرار رئيس الوزراء بتخفيض التكاليف ومنع الدعاية ، فهل يعقل في بلد يحكمها العقل صرف من واحد إلى اثنين مليون جنيها على مسرحية، وألا يكون لها دعايا، قديما كان لدينا دعايا ف التليفزيون والجرائد.

يجب توافر حركة نقدية مواكبة للعروض الفنية ومساندة لها، وأوضح أن من أهم المعوقات أن هناك مجموعات تستحوذ على المسرح، كانت ولازالت مستحوذة عليه فلازالت المحسوبية والمجاملات موجودة لمخرجين ومؤلفين بعينهم.

وأشار متسائلا: هل يصح عمل مهرجان قومي بلا ميزانيات؟، وهل يصح أن يقوم بالمسؤولية عن قطاع الانتاج والبيت الفني للمسرح والإبداع في آن واحد فرد بعينه، مع الاحترام الشديد له، فهو بشر كيف نحمله فوق طاقته.

أيضا من أهم المعوقات الادارية البطاقة الضريبية والقيمة المضافة والفاتورة الالكترونية والختم الالكتروني، كلها معوقات تجعل فناني المسرح يهربون . واستكمل متسائلا: هل يصح أن تحبس الميزانيات طوال العام، وفي شهر مايو تظهر الميزانية، محاولين تقفيلها قبل شهر يونيو، وتبدأ « كروتة «العروض وتستيف الأوراق،

شيء محبط للفنانين موضوع السنة المالية ، وهنا يكون «إكرام العرض الجيد دفنه».

وأضاف شوقي: إذا أردنا صنع مسرح حقيقي فلابد أن يكون لدينا جمهور حقيقي ونقاد متواجدون ومخرجين وحركة مسرحية جادة، مستشهدا «اعطني خبزا ومسرحا أعطيك شعبا فاضلا».

عدلي: لحدوث نهضة مسرحية، علينا بالتعامل الفعلي على أرض الواقع ، بالتوازي مع معالجة باقي السلبيات.

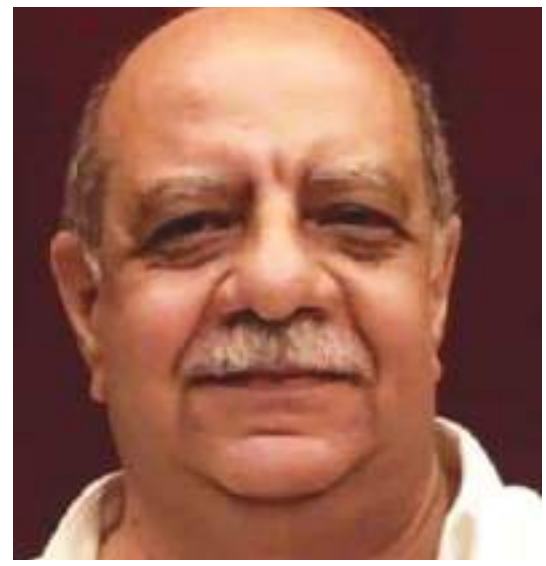
وقال مهندس الديكور والمخرج موريس عدلي: على مدى سنوات طويلة ظللنا - نحن عشاق المسرح في مصر - نبحث عن سر تراجع ( المسرح ) المصري والذى كان يجتذب الجمهور طوال أيام الأسبوع بل ويجتذب جمهور الدول العربية، وكان النشاط المسرحي يبدأ من المدارس الثانوية للكليات والجامعات؛ ليثقل فكر ووعى جيل الشباب؛ ولينتج مجتمع يقدر الفن عامة وفن المسرح بشكل خاص.

هذه المنظومة الثقافية كان أحد طرفيها هو الجمهور المثقف الذى تعلم الكثير من مشاهداته للعروض المختلفة سواء من المسرح العالمي أو المسرح العربي أو المسرح المصري، وكان على نفس الطريق الطرف الثاني من فنانين مسرحيين على قدر عالي من الثقافة والوعى لدورهم.

واستكمل: لابد أن نتوقف كثيراً أمام دور ( القطاع الخاص ) في المسرح المصري في فترة التوهج المسرحي المصري، ويكفى العودة لصفحات جريدة الأهرام والأخبار ومراجعة كم الإعلانات عن العروض المسرحية وقتها.

وتساءل: « كم مدرسة في مصر لديها مسرح مجهز لتقديم عروض مسرحية ؟ - كم كلية أو جامعة بها مسرح مجهز لتقديم عروض مسرحية ؟ كم مسرح في مصر متاح لتقديم عروض مسرحية سواء إنتاج قطاع خاص أو حتى هواة ومستقلين – بعيداً عن مسارح البيت الفني أو الثقافة الجماهيرية ؟ »

الإجابة على هذا السؤال تحمل - من وجهة نظري – سر تراجع النهضة المسرحية التي عايشها جيلي وساهمت في



تكوين ثقافتنا وفكرنا بل وسلوكياتنا.

أعتقد أن تقلص عدد المسارح على مستوى محافظات الجمهورية هو السر الحقيقي في اختفاء المسرح في مصر، فوجود عدد كبير من المسارح المجهزة فنياً يعنى توسعة رقعة الثقافة المسرحية، ويعنى كسر تكاليف إنتاج العروض، وخلق مساحة نشاط وتنافس وتنوع تنتج في النهاية ظهور مواهب حقيقية.

وأضاف: أعتقد أن بداية البحث في معوقات ( المسرح المصري ) لابد أن تبدأ من توفير المسارح المغلقة في كل مكان على أرض مصر، واستغلال كل مساحة تصلح لتقديم عرض مسرحي من خلال إدارة ورغبة حقيقية من الدولة والحكومة.

فقط وجود مسرح في كل حي أو منطقة سكنية سيساهم في عودة الروح للمسرح في مصر.

وأكد : إن المسرح المصري لا يمكن حصره في عروض البيت الفني للمسرح، ولا حتى بعض عروض قصور الثقافة ، إذا كنا نبحث عن نهضة مسرحية في مصر ، فعلينا بالتعامل الفعلي على أرض الواقع ، بالتوازي مع معالجة باقي السلبيات.

محمد عبدالله: يجب وجود رقابة إدارية صارمة بعيدا عن سياسة السبوبة.

وقال د. محمد عبدالله حسين: تكمن معوقات النهضة

في سيطرة الشللية وتبادل المصالح ، فنحن نرى نصوصاً تعرض على مسارح الدولة وليست ذات قيمة تذكر، في حين أن هناك عشرات النصوص الجيدة ولأن أصحابها ليس لهم علاقات ولا مصالح فتستبعد، أيضا تعد لجان القراءة لجان غير موضوعية وتخضع للهوى والمصلحة، مما أدى إلى ضعف ما يقدم على حسابات المسارح ، وخير دليل على ذلك المسرح القومي مثلا والأعمال التي قدمت عليه في آخر موسمين.

أيضا علاقات "ما تحت الترابيزة" بين بعض المؤلفين من أنصاف المواهب وبعض المخرجين وتبادل المصالح ، وعلينا الاعتراف بأن بعض النقاد يسهمون في ذلك وبوضوح شديد ودون مواربة

وعن الحلول قال : الحل يكمن في تنقية وغربلة كل المسيطرين والمتوغلين في سبوبة البيت الفني للمسرح ، مع وجود رقابة إدارية صارمة بعيدا عن سياسة السبوبة.

الخطيب: يجب أن يكون لدينا استراتيجية بوجه عام لفكرة المسرح

وقال الدكتور محمد الخطيب أحد أعضاء لجنة القراءة : من أهم مناطق القوة للمسرح أنه يستطيع أن يصل إلى جمهور كبير ، بالإضافة إلى أنه أحد القوى الناعمة لمصر.

فالمسرح المصري لا يتوجه داخليا فقط لهذا الجمهور العريض ، وانما هو رائد لكل التيارات الجديدة، فلا يوجد تيار إبداعي داخل المسرح العربي إلا عن طريق المسرح المصري، ولذلك يجب ان يكون لدينا استراتيجية بوجه عام لفكرة المسرح، أي مجموعة منظومة متكاملة إلى حد ما موحدة لفكرة المسرح ، ك مسرح التربية والتعليم ومسرح الجامعة مع قصور الثقافة والبيت الفني للمسرح تلك هي الاستراتيجية الموحدة لفكرة المسرح والتي يجب أن نعمل عليها جميعا .

ولذلك لكي نطور المسرح المصري لدينا هدفين: أن يكون هناك استراتيجية فكرية موحدة لفكرة المسرح وما هو المسرح وماذا نريد منه؟، وثانيها: فتح المجال المسرحي على القطاع الأهلي، أي شراكة بين المجتمع مع المسرح والقطاع المدني والأهلي، وأن يكون هناك صياغة متبادلة جديدة بين مؤسسات القطاع العام ومؤسسات المجتمع المدني سواء على مستوى الدعم أو غيره، فتكون استراتيجية فكرة المسرح هي مسؤولية المجتمع ككل، وأضاف: المسرح في ظل الضغوط الاقتصادية ومنطق السوق الذي نعيشه يجب أن يتحول إلى صناعة مثل السينما أي يحتاج إلى إنتاج وتسويق واكتساب عناصر كالنجوم... وغيرها.

فلا يجب عزل أزمة المسرح على أنها تخص المسرح فقط، بل يجب تضافر جميع المؤسسات لصناعة المسرح ، ونحتاج لبنية تحتية جديدة، وأن يذهب المسرح إلى أماكن جديدة، وأن يرتاد آفاق جديدة مثل حياة كريمة ، ويجب أن نضع في الحسبان أن المسرح المصري هو أحد القوى الناعمة التي يجب الحفاظ عليها في هذا الوقت.

## مخرج الجريمة والعقاب

# عماد علواني: ليس لدينا أزمة مبدعين ولكنا نفتقر للمناخ الجيد

**عماد علواني ممثل ومخرج شاب، حاصل على بكالوريوس الدراما والنقد المسرحي ،شارك في تأسيس العديد من الفرق المسرحية الحرة، وأخرج لها مجموعة من العروض المسرحية، كما أسس فريق كرنفال ألوان لمسرح العرائس والطفل، وقام بإخراج مجموعة من العروض المسرحية لكلية الهندسة، وفرق نوادي المسرح، بالهيئة العامة لقصور الثقافة. قدم المخرج الشاب عماد علواني مؤخرا العرض المسرحي الجريمة والعقاب على خشبة مسرح نهاد صليحه بالمعهد العالي للفنون المسرحية.**

**حوار : صوفيا إسماعيل**

**حدثنا عن العرض، ولماذا الجريمة والعقاب تحديدا؟**

**اختيار الجريمة والعقاب، بسبب حبي الشديد للأدب الروسي، وكنت أتمنى تقديم هذه التجربة عام ٢٠١٩ تقريبا، كنت اقرأها وأحاول إعدادها لتقديمها كعرض مسرحي، ذاكرت كثيرا، وحاولت أن أبحث في كل المصادر وكل الأعمال التي قدمت من قبل، سواء العرض الذي قدمه الأستاذ والمخرج الكبير جلال الشرقاوي، أو الاعداد الذي قدمه الأستاذ فتوح نشاطي للبرنامج الثقافي، ثم بعد ذلك عثرت على الإعداد الذي قدمته في العرض، وهو إعداد مارلين كامبل، وكيرت كولومبوس، وما لفت نظري في هذا الإعداد هو أنه يقدم الرواية كلها من خلال ثلاث ممثلين، ويعتمد عليهم في تجسيد جميع شخصيات الرواية، وذلك كان المدهش وكان التحدي في تقديم النص.**

**- ما أسباب تقديرك الخاص للجريمة والعقاب؟**

**لأن شخصية راسكولينكوف، تتماس مع شخصيات كثيرة موجودة في المجتمع، تعاني من الفقر والقهر، وتبحث طوال الوقت عن غد أفضل، ليس لنفسها فقط، ولكن للمجتمع وللإنسانية كلها، راسكولينكوف الطالب، وهو بطل المسرحية الذي يدرس في كلية الحقوق، ولا يمتلك أي مصدر للدخل، ويعول أسرته، قرر ترك كلية الحقوق، وبدأ يبحث عن فرصة ووسيلة لإنقاذ نفسه، وإنقاذ حياته، ولم يجد شيئا غير أن يحاول أن ينفذ أفكاره التي يري من خلالها أن موت واحد لا يساوي شيئا في مقابل مئة حياة، فهو في مواجهة المرابية العجوز، من تملك المال، وتبخل به، فقرر أن يقتلها، ليس بسبب الجوع، ومساعدة والدته وشقيقته، ولكن قتلها دون أن يعلم السبب، أو قتلها لمجرد تحقيق فكرته، وفكرته هذه ترتكز على تصنيف البشر إلى صنفين: الناس العاديون، وهؤلاء عليهم أن يعيشوا في خضوع، وأن يحترموا القوانين، أما غير العاديين، فمن حقهم ارتكاب الجرائم لتحقيق خططهم وأفكارهم خاصة إذا كانت هذه الخطط مفيدة للإنسانية والبشرية، ولذلك قتل المرابية العجوز لتحقيق فكرته.**

**- ما معايير اختيارك لعناصر العرض؟**

**مجموعة كبيرة من الفنانين شاركوني التجربة، بداية من**

الممثلين: عبدالله سعد، هو طالب بالمعهد العالي للفنون المسرحية، قدم العديد من الأدوار وله مسرحيات كثيرة، وتعاونا من قبل في أعمال عديدة، وكان هو الأنسب لدور راسكولينكوف، فهو ممثل قوي جدا، بالإضافة إلي أن شكله وهيئته الجسمانية النحيفة كانت هي الأنسب للدور، والممثلة نغم صالح، هي أيضا طالبة بالمعهد العالي للفنون المسرحية، وهي ممثلة قوية ومعروفة، ومطربة وقادرة على تقديم الدراما الحركية بتميز شديد جدا، وممثلة قادرة على التلون وعلى التشخيص والتجسيد لشخصيات الرواية، فهي تقدم أربع شخصيات داخل العرض المسرحي: الأم،وسونيا، والمرابية العجوز، وأختها، ويكمل المثلث داخل العرض الممثل كريم أدريانو، طالب أيضا بالمعهد، وشارك في العديد من الأعمال التلفزيونية، والمسرحيات وهو ممثل موهوب ولديه القدرة العالية على التشخيص والتقمص، فهو طاقة هائلة من التمثيل والإبداع.

شاركني أيضا في الأشعار محمود البنا، والدراما الحركية الفنان مناضل عنتر، والموسيقي لأحمد نبيل، والإضاءة وليد درويش، والأزياء رحمة عمر، ومكياج روان علاء، والأكسسوارات سهيلة الهواري، وديكور هشام عادل.

وعن معايير اختيار العناصر فأنا طوال الوقت أبحث عن العناصر الجيدة المتميزة وأفضل أن يكون الفنانين الذين يشاركوني التجربة على مستوى عال من الاحتراف، والتميز والانضباط، والالتزام، وتميزهم الشديد، جعلني أضع ثقتي بهم ومنحهم الفرصة للعمل معا.

**- كيف رأي النقاد والجمهور العرض، وكيف كان استقبالهما؟**

لم أتابع كل أراء النقاد والبعض مازال يكتب عن العرض، لكن رأيت حفاوة شديدة جدا، ولمست إعجاب الجمهور بالتجربة وخروجه من العرض مستمتعا، وبعد كل ليلة كان الجمهور يقدم لنا آيات من الشكر والامتنان، ويأخذ بعض افراده صورا تذكارية مع صناع العمل.

**- كيف بدأ المشروع، وهل سيتم عرضه مرة أخرى، وأين؟**

المشروع كان معدا للمشاركة في المهرجان العالمي بالمعهد العالي للفنون المسرحية، وحصل على جائزة أفضل ممثلة، وأفضل اضاءة ، ونحضر لتقديم ليال عرض أخرى على مسرح نهاد صليحه.

**- لماذا لجأت إلى نص عالمي بدلا من الاستعانة بنصوص جديدة؟**

لأني كما ذكرت في البداية، مغرم بالأدب الروسي، وهذه الرواية تحديدا، كنت أتمنى تقديمها منذ سنوات، ومكثت على العمل عليها إلى أن حانت اللحظة المناسبة لتقديمها، وشاركت بها في مهرجان المسرح العالمي، وكان ضروريا أن نشارك بمسرحية عالمية، ثم بعد ذلك عرض علينا مسرح نهاد صليحه استضافة العرض، وبالفعل استضافه، ولازال لدينا ليال عروض أخرى على مسرح نهاد صليحه.

**- هل لدينا أزمة في الكتابة المسرحية وكتاب المسرح؟**

لدينا أزمات في أشياء كثيرة، ولكن فيما يخص الكتابة المسرحية، لا أري أن لدينا أزمة كبيرة، ولكن الأزمة في المناخ نفسه، في إتاحة الفرص، ودعم الحركة المسرحية من الدولة، فإذا كان هناك مناخ جيد للإبداع المسرحي، وإذا اهتمت الدولة بالمسرح ودور المسرح، وقتها يمكننا أن نقول أن هناك نهضة وحركة مسرحية جديدة، بتكاتف جميع عناصر العمل المسرحي، فالأزمات كثيرة ليست في الكتابة فقط، ولكني أظل أؤكد أن لدينا مبدعين كثيرين، ومؤلفين على مستوى عال جدا ومخرجين وممثلين، ولكن ينقصنا العمل في مناخ جيد، فلابد أن يكون هناك وعي من الدولة تجاه المسرح وتأثيره وأهميته ودوره في تشكيل الوعي والثقافة للجمهور.

الأزمة كلها تتبلور في المناخ العام، فلابد من وجود مناخ جيد يتيح الفرصة للفرق الحرة، والمستقلة أن تتكون وتقدم عروضا مسرحية جيدة، وكذلك مسرح الثقافة الجماهيرية والبيت الفني للمسرح، والدور الذي تقوم به وزارة الثقافة بكل أذرعها، لكن هل لدينا مسرح مدرسي في كل مدرسة، وفرق مسرحية في المدارس؟ فلو تكونت بذور لفرق مسرحية في المدارس، وقتها نستطيع أن نقول إنه في سنوات قليلة جدا سيكون لدينا حركة مسرحية ليس لها مثيل في العالم كله.

**- هل في خطتك مشاركة العرض في المهرجانات المسرحية؟**

لدي خطط كثيرة، أتمنى أن اشارك بهذا العمل في المهرجان القومي للمسرح القادم، وتقدمنا للمشاركة في المهرجان التجريبي، وأتمنى أن يكون لدينا نصيب في المشاركة في هذين المهرجانين داخل مصر، وسوف أتقدم للعديد من المهرجانات خارج مصر، وأتمنى في الفترة القادمة أن يقدم العرض ليالي أخرى، وأستمع إلى أراء جديدة ومختلفة من الجمهور والنقاد.

**- ما رأيك في العروض الشبابية التي قدمت في الفترة الأخيرة؟ وما هي احتياجات الشباب لتقديم عروض مسرحية جيدة؟**

أتابع عروضا كثيرة يحتويها ويقدمها مسرح نهاد صليحه، فهذا المسرح تقدم عليه عروض غاية في الجمال والإبداع، لدينا مسرحيون على درجة عالية جدا من الإحتراف، والوعي، والثقافة، ولكن ينقصنا مناخ جيد قادر على ضم هذه التجارب وتمهيد الطريق للفنانين ليبدعوا بدون قيود سواء كانت مادية أو رقابية، وما إلى ذلك.

**- حدثنا عن مسرح نهاد صليحه، واستضافته للعروض الجديدة؟**

مازلت أؤكد أن مسرح نهاد صليحه يقوم بدور كبير تجاه الفرق الحرة والمستقلة، والعروض الجيدة التي يستضيفها على خشبته، تجاه ثقافة المسرح التي ينشرها في الموقع الجغرافي، الذي يقع بشارع خاتم المرسلين والعمرانية، فهذا المسرح يقوم بدور كبير جدا، ويرجع الفضل للمشرف العام عليه وهو الدكتور محمود فؤاد صدقي الذي لديه طوال الوقت أفكار جديدة للمسرحيين الشباب، ويحتوي التجارب الناشئة وعروض أكاديمية الفنون والمستقلين والهواة، مسرح نهاد صليحه سيكون له دور كبير جدا في السنوات القادمة طالما ظل يعمل بهذا المنهج، فالمسرح مضئ طوال الوقت، سواء من خلال تقديم عروض مسرحية، أو إقامة ورش، أو تقديم فعاليات أو حفلات موسيقية، على عكس مسارح كثيرة حولنا إما أن تكون مغلقة أو إنها تعمل بشكل روتيني سنوي مثل أغلب مسارح قصور الثقافة.

**- ما خطتك القادمة كمخرج؟**

أجهز لمشروع جديد، ومازلت أعمل على عرض الجريمة والعقاب، فلدينا أكثر من عرض لأكثر من مسرح لإنتاج العرض واستضافته، لكن لم أستقر حتى الأن على عرض من العروض المقدمة، وفي الختام أود أن أشكر كل من دعم تجربة الجريمة والعقاب، أساتذتي في المعهد، ومسرح نهاد صليحه، والدكتور محمود فؤاد، وأوجه جزيل الشكر لفريق العمل الذي ظل إلى جواري عاما كاملا من مارس ٢٠٢٢، إلى مايو ٢٠٢٣ .

## قدمت النص بسبب حبي الشديد للأدب الروسي

# صندوق سوناتا..

## يفتح لمواجهة المجتمع الصعيدي

أحمد هاشم

ضمن عروض المهرجان الإقليمى لنوادى المسرح بإقليم وسط الصعيد قدمت فرقة نادى قصر ثقافة أسيوط العرض المسرحى المتميز "صندوق سوناتا" عن نص "سوناتا الروح والجسد" للشاعرة والكاتبة المسرحية "مروة فاروق" دراماتورج وإخراج الشابة الموهوبة "مادونا هانى» ومؤلفة النص "مروة فاروق" هى واحدة من كاتبات المسرح القلائل فى الصعيد، والكتابة لديها ليست مجرد تسلية، أو إلهاء لوقت فراغ فهى كاتبة جادة وواعية بدور الكاتبة، ولديها مشروعها الثقافى الذى تعمل عليه منذ بدأت الكتابة وفق رؤيتها الواضحة والمتبلورة لكل من يقرأ أو يشاهد منتجها الإبداعي سواء على المستوى الشعرى أو الكتابة المسرحية، فهى شاعرة قبل أن تكتب للمسرح، وربما ما لا يعرفه كثيرون أنها موسيقية بالأساس، بل وتقوم بتدريس الموسيقى فى المدارس.. نحن إذن أمام حالة فنية متعددة الجوانب الفنية، أما مشروعها الذى تتبناه عبر كتاباتها المختلفة فهو رفع صوت الحرية والتحرر من كل القيم والتقاليد المجتمعية البالية، لا سيما التى تحاصر الفتيات والسيدات فى المجتمع الصعيدى على وجه التحديد ، وهو الآمر الذى نجد صداه فى كل اعمالها سواء الشعرية أوالمسرحية ، وهى هنا فى نصها " سوناتا الروح والجسد "الذى أصبح صندوق "سوناتا " فى العرض لا زالت تبحث عن الحرية فى مواجهة التقاليد البالية ، ومن اللافت فى هذا النص أن نجد البطل المحاصر بتلك التقاليد ذكراً وليس انثى، وهو الأمر الذى لا يتعارض مع المشروع العام للكاتبة "مروة فاروق" بل يؤكده فإذا كان الذكر محاصراً بالتقاليد المجتمعية المحيطة ويعانى منها فما بالنا بمعاناة الأنثى من تلك التقاليد فى نفس المجتمع وهى التى لا تمتلك نفس هوامش الحرية المتاحة للذكر فى هذا المجتمع.. إذن فلا تعارض فى الآمر بل نجد الكاتبة تمشى حثيثا على نفس خطى مشروعها المنذورة له .

وتتلقف المخرجة الشابة "مادونا هانى " هذا النص بما يحمله من معطيات ليكون اول أعمالها الإخراجية والذى تشارك به فى المهرجان الإقليمى لنوادى المسرح بوسط الصعيد ليصبح صندوق "سوناتا" اسم نص العرض بديلاً عن "سوناتا الروح والجسد" اسم النص المكتوب ، وفى نص العرض يتحول بطله الذكر إلى انثى، وليس فى ذلك ما يتعارض مع رؤية المؤلفة بل يعمق من القضية المطروحة ذاتها، فإذا كان البطل الذكر يعانى من تلك التقاليد البالية وهو المنوح ـ كذكر فى ذلك المجتمع ـ بعض هوامش من الحرية فما بالنا من معاناة الأنثى وهى المحرومة قصرا من هوامش الحرية تلك الممنوحة للذكر . فكيف تكون معاناتها من نفس التقاليد البالية فى ذات المجتمع؟ بالتأكيد معاناة الأنثى أشد وطأة ، ونعتقد أن هذا ما دفع بالمخرجة لتحويل الذكر إلى أنثى فى عرضها، وربما لتشير إلى أن الحرية تجاه التقاليد القديمة هى حرية منقوصة ويعانى منها الذكور والإناث على السواء وإن تفاوتت الدرجات... فنحن فى العرض أمام فتاة شابة «هى» تعانى من سطوة التسلط الأسرى، وذلك الصراع دائم التجدد بين الأجيال، فوالدتها ووالدها يعارضان حب إبنتهما لشاب معتقده الدينى مغاير لعقيدتها كما كانت الأم تعارض لعبهما سويا منذ أن كانا أطفالا، ومع تلك المعارضة تبدأ شخصية الفتاة بإعادة التشكل وتعرف أن عليها أن تختار.. إما الإنصياع لأوامر الأسرة لا سيما الأم التى تنحاز للأعراف الإجتماعية والدينية أو أن تنصاع وراء ما يختاره قلبها وفطرتها الإنسانية، لتجد نفسها فى النهاية منحازة لما تمليه التقاليد والأعراف والأسرة راضخة لما رأته الأم زوجا مناسبا لها وهو ابن عمتها، فالمؤلفة هنا رغم أنها تسعى وراء طلب الحرية لكنها تعى جيدا أن الحرية فى مجتمعاتنا ليست حرية مطلقة وإنما هى حرية لا تخرج عن حدود العرف والتقاليد التى تحاربها

هى : أنا عاوزاك تتحرر مش تتجرد من كل قيمة عرفتها

فالكاتبة هنا تؤكد على وعيها الكامل بالفارق الكبير بين التحرر والتجرد، وهى تريد لشخصيتها أن تتحرر دون أن تتجرد من القيم الأصيلة لعدم الخروج عن الأنساق القيمية للمجتمع... وحين تعبر "الفتاة" عن رغبتها فى الإلتحاق بالمعهد العالى للسينما لولعها الشديد بهذا الفن السينمائى لا تجد سوى معارضة والدتها وكذلك خالها ـ الذى أصبح مسؤولا عنها بعد وفاة والدها ـ لتلك الرغبة، وهو الأمر الذى يأخذ قدرا من الوقت حتى تتخذ القرار بالتقديم فى معهد السينما لتذهب وتجد نفسها جاءت بعد فوات مدة التقديم المسموح بها، ولا تسطيع أن تحقق واحدا آخر من أحلامها بسبب حريتها المسلوبة، والمرة الوحيدة التى يتاح لها فيها الإختيار (بعد أن يتم المزج بين الشخصيتين المنشطرتين هو، هى) يكون إختيار مسلوب فيه الإرادة ولا يمتلك حريته كاملة إذ قد ضاع الوقت والإغراءات تسلب الإرادة فبعد أن يصبح مسؤولا حكوميا يعرض عليه رئيسه كتابة التقارير الرقابية عما يكتبه البعض فى مقابل الترقى الوظيفى والإجتماعى أيضا بالزواج من إبنة رئيسه وبإرادة مسلوبة ينحاز للتطلعات فيتورط بتقاريره فى غلق أكثر من جريدة، وخنق أكثر من فكرة متخليا عن أحلامه الحقيقية القديمة فى بناء بيت، ويعيش مع زوجة لم يختارها وعائلة لم يسعد بتكوينها أو إنتسابه إليها فأخذ يهرب منا معظم الوقت ما استطاع إلى ذلك سبيلا حتى تضج الزوجة من الأمر وتحذره وتذكره بحصوله على ما لم يكن يحلم به من زوجة وأولاد وعائلة، كما تذكره ألا تسول له نفسه بأن يظن أن وفاة والدها وسيد نعمته سيضعفها, وتلقى عليه بقنبلتها الأخيرة بأنها ستفارقه وتتركه لوحدته وآثار الزمن قد ظهرت عليه فجأةعليه من شيب وصحة متدهورة، دون أن تنجح إستجداءاته لها بعدم تركه مخبرة إياة بفوات الأوات ويرقصان رقصة أخيرة معبرة عن مفارقة الحياة.

لنكتشف أننا مع هذا العرض أمام رحلة حياة كاملة لشخص ما منذ لحظة ولادته وحتى مفارقته للحياة ويؤكد لنا العرض ببساطة على أن يتحمل كل منا نتائج خياراته التى يختارها بكل حرية حتى لو كانت خياراته تلك تحت ضغوط تفقده بعض من الحرية فى الإختيار.. والمخرجة «مادونا هانى» بذكاء شديد تاتقط هذا الخيط وتركز عليه، وبذكاء أشد تؤكد على تساوى بين الجنسين فى هذا الأمر فتحرص فى الأداء الحركى لممثليها على إلتصاق "هو وهى" منذ لحظة الميلاد ومعظم الوقت حتى النهاية ثم الإنشطار للتعبير عن أكثر من دلالة واضحة المغزى، ولتؤكد المخرجة أيضا باختيارها لهذا الموضوع على إنحيازها ـمنذ عملها الأول كمخرجة ـ لإقتحام الواقع والتشابك مع قضاياه لا سيما ما يتماس منها مع بيئتها الجغرافية والمجتمعية المحلية وٱقليمية... إننا إذن أمام مخرجة واعية تحمل هموما وقضايا جادة ترغب فى طرحها عبر مهاراتها المسرحية، ولأنها ممثلة بالأساس فقد إهتمت بكل تفاصيل الآداء التميلى، وعرفت كيف تتعامل مع ممثليها لخلق عرض متماسك ومتزن وجاد فيما يطرحه، كما عرفت أن تخلق صورة جمالية عبر تشكيلاتها لحركة ممثليها المجتهدين، وعلى رأسهم الموهبة الفطرية" دميانة سمير"السهل الممتنع فى الآداء والحضور الطاغى، وإن كانت تحتاج بعض التدريب على وضوح مخارج الألفاظ، وشاركها "محمد لطفى" أداء رصين ومتزن دون تعقيد مع "كارولين عماد، مينا خيرى" بطاقتيهما الكوميدية المتفجرة وكذلك "محمد عبدالعال" الذى كان مفاجأة العرض فى آدائه الساخر والفانتازى لدور "دوللى»، ولا يقل عنهم فى الموهبة بأدائه الأنيق "يس رأفت" إننا إجمالا أمام عرض راق يؤكد على خصب المواهب وثرائها بصعيد مصر

# هوس الأحلام

## نسخ مكررة من أصل إنساني مأزوم ومثقل بالخطايا

موسى نجيب موسى

الحياة فى حد ذاتها ليست خطيئة ولكن الخطيئة الحقيقية هو ما نقوم به ونفعله طوال حياتنا ونعتقد أنه الصواب قد تكون دوافعنا الطمع أو السعى نحو حياة رغدة سهلة أو طبيعتنا التى تميل نحو السوء أليست النفس إمارة بالسوء من هذه الزاوية الواقعية اطلق أسامة طه رؤيته الفنية كمخرج مسرحية هوس الأحلام التى قامت بها فرقة المنيا القومية المسرحية للمؤلف إبراهيم الحسيني وديكور الدكتورة سهير أبو العيون ومساعد مخرج هو ماهر بشرى صاحب الخبرات المسرحية الكبيرة وأشعار الشاعر الكبير أشرف عتريس ... وأتصور أن هذا النص ينتمي الى الدراما النفسية والتى قمت بتعريفها فى كتابي التدريب بالسيكوداما والذي صدر مؤخرا عن إحدي دور النشر المصرية حيث عرفت الدراما النفسية بأنها طريقة اختبارية (تركز على التجربة هنا والآن) ووجودية (تهتم بالطبيعة العالمية وكمال حالة الإنسان ووجوده)، كما ذهب كورز ٢٠١٨ فى تعريفه لها على إنها الدراما النفسية هي شكل جماعي من الأداء له جذور عميقة في المسرح وعلم النفس وعلم الاجتماع،وعلى الرغم من أنه يُفضل أن يتم إجراؤه في شكل جماعي، إلا أنه يركز على خصوصيات الفرد مثل تقاطع الأدوار العلائقية المختلفة، (على سبيل المثال، كونك ابنًا وزوجًا) والأدوار المتعلقة بالصعوبات والإمكانيات (على سبيل المثال، المخاوف، مثل الخوف من الطيران؛ أو شكوك، كيف ستكون مقابلة العمل التالية). لهذا السبب، يُقال إنه علاج فردي في شكل جماعي، يتمحور حول بطل الرواية، وقد يحدث الإجراء حول الأدوار المختلفة التي يفترضها طوال حياته .

وهذا ما اتكأ عليه أسامة طه ومساعده فى إخراج هذا العمل المسرحى فالنص حقا صعب جدا من هذه الزاوية وتجسيده يحتاج الى قدرات متنوعة سواء من حيث الدراماتورج الذى أعد النص أو من حيث إمكانات الممثلين الذين قاموا بأداء العرض أو من حيث الإمكانات المادية للمسرحية سواء ديكور أو ملابس أو إضاءة وغيرها وكذلك يحتاج هذا العرض إمكانات فى الموسيقي التى تحدث الأثر المطلوب من العرض فى نفس المتلقي وسعيها إلى خلق حالة واحدة ينصهر فيها الممثلون مع المتلقي على حد سواء واعتقد هذا ما توفر فى هذا العرض حيث نجد مخرج العرض هو فى الأصل ملحن وموسيقي بارع ومطرب ونجد أيضا مؤلف الأشعار هو شاعر كبير ومسرحي ودراماتورج محترف استطاع من خلال أشعاره أن ينقل لنا الحالات المتنوعة التى رصدتها المسرحية فى مختلف مناطقها لنسخ مكررة من أصل إنساني واحد مأزوم ومثقل بخطاياه ، والأمر المدهش حقا والذي يؤكد على وجهة نظري فى تناول المخرج عرضه من خلال هذا المنظور هو استمرار عرض المسرحية خلال أكثر من تسعين دقيقة بديكور واحد فقط منذ بداية العرض وحتى نهايته وهو ديكور محطة القطار ولم يتسرب إلينا كمتفرجين الملل أو الضجر أو الضيق لحظة واحدة حيث نَوع المخرج ومساعدة حركة الممثلين على المسرح وأجاد كثيرا فى عمل هارموني متناغم فى حركة المجموع فى المشاهد التى كانت تحتشد بالمجاميع كما أنه اهتم بالأداء الفردي لأعضاء فرقته المسرحية حيث أجاد بطل العرض وكذلك أجاد باقي الممثلين فى أداء أدوارهم باتقان واضح .

إن مسرحية هوس الأحلام وان كان يبدو إنها نص استاتيكي يسكن المكان وهو محطة القطار الا أن المخرج مع الموسيقي والأشعار والممثلين قاموا بتحويله إلى نص درامي متكامل وديناميكي سريع الحركة ومتنوع الحركة فى أكثر مناطقه قوة ونبحر مع المخرج والممثلين عبر نسخ مختلفة من أصل إنساني واحد متأزم من الحياة حيث أن محطة القطار تسير إلى المكان أو نوع من السكن المؤقت لفترة زمنية معينة هى فترة انتظار وصول القطار الذي لم يصل ولن يصل والمعروف أن معظم الكتابات الأدبية تتناول القطار على اعتبار أنه يرمز للحياة ومن خلال الهلاوس التى يستبطنها المخرج من لاشعور البطل يعرض لنا خطايا وذنوب البطل طوال حياته من خلال مشاهد متداخلة تعتمد على تكنيكات عديدة فى توظيف الأداء المسرحي وباقى عناصر المسرح كما سبق وان ذكرت سواء الأشعار أو الموسيقي اللذين كانا من أكثر عناصر العرض المسرحي نضجا ووعيا فى نقل الحدث المسرحي الذى يعرض علينا من خلال خشبة المسرح .

وتصل ذروة المأزق الإنساني للبطل من خلال عرض ذنوبه وخطاياه التى قام بها فى حياته فى ذلك الكابوس الذى جثم فوق صدره وهو اتهامه بقتل أحدهم قد تكون هذه الجريمة حقا تمت فى الواقع ولكن من منظور معنوي وليس منظورا ماديا اى لم يأت البطل بفعل القتل المادي بقدر ما كان يأتي بهذا الفعل معنويا مما يؤكد لنا على أن كل هذه المشاهد والهلاوس التى يراها والتى تخرج من لاشعور البطل هى مجرد وساوس تهجم على البطل فجأة من جراء طول فترة انتظاره وحيدا للقطار واستطاع أسامة طه بحرفية عالية أن يحول خشبة المسرح الى لوحة ميثولوجية متكاملة من خلال تلك الحكايات الاسطورية التى دارت فى هذه البلدة أو دارت تحديدا فى هذه المنطقة وبشكل أكثر دقة فى محطة القطار والتى نسجت حولها مما حولتها لمنطقة محرمة أو منطقة مسكونة بالجن والعفاريت وما يراه ليس أكثر من جن وعفاريت يتبادلون أدوار اللعب معه حتى تدور برأسه الدوائر ويتصاعد الحدث الدرامي ويتنامي مع تتابع المشاهد والحكايات التى تزيد من تأزم البطل حتى تصل إلى موت روحه فى مشهد عبثى جميل اتقن ببراعة إخراجه أسامة طه مع مساعد الرائع ماهر بشري كما اتقن بطل العرض أدائه بحرفية عاليه فى إشارة واضحة إلى أن كثرة الذنوب والخطايا أدت إلى موت روح البطل عن هذا العالم واضحى جسده يتحرك فوق بركة من الذكريات المؤلمة ويعمق هذا المشهد الاسطوري تلك الجملة التى أطقلتها بطلة العرض فى النهاية عن أوزير أو أزوريس كى يؤكد لنا المخرج على قصدية ميثولوجية العرض واسطوريته الذاتية التى خلقتها وخلفتها الحكايات والحكايات والحكايات التى كان يعج بها هذا العرض المسرحي الزاخم .

تبقى لنا أن نتوجه بالتحية إلى المبدع القدير والشاعر الكبير المسرحي أشرف عتريس الذى استطاع أن يوظف اشعاره بدقة لتنقل لنا الحدث على مستويين متساويين سواء على مستوي الوعى والوجود وهو ما عمدت إليه المسرحية والمستوى الآخر هو مستوى تعميق الإحساس بتأزم الإنسان فى حالات وحدته واستدعائه لذكرياته المؤلمة وتذكره لخطاياه وذنوبه والتأكيد على ثنائية الوجود والعدم والحقيقة والوهم والنور والظلام .

كما نحي المبدع الفنان مساعد المخرج الأستاذ ماهر بشرى على كل الجهد الكبير المبذول فى هذا العرض العصي الصعب مما ساهم كثيرا فى نجاح هذا العرض بهذه الطريقة المبهرة

ونحي المطرب والملحن والمخرج الفنان أسامة طه صاحب الخبرات العريضة فى هذا المجال والحرفية العالية التى طوعها لصالح النص مما أخرجه بهذا الشكل المبهر.

وتحية لجميع الفنانين الذين قاموا بأداء هذا العرض وهو ياسر فؤاد، مجدى أبو زيد، محمد سمير الكردى، على عبدالله، عبد الرحمن بخيت، عماد فتحى، عثمان محمد، ليلى قطب.

كل التحية والتقدير لجميع من ساهم فى نجاح هذا العرض المسرحي الكبير هوس الأحلام

# ياسين وبهية..

## سر أيام تصرخ من القهر

وفاء كمالو

كانت الليلة مثيرة مبهرة، والحالة الفنية استثنائية نادرة، مسرح الشباب يمنح مشاهديه سحرا وسعادة وجمالا بعد الجمال، رؤى مدير المسرح الفنان سامح بسيوني تثير ردود فعل عارمة يشهدها المسرح المصري الآن حيث الفن والفكر والإبهار ووثائق العشق والرونق والبهاء، والميلاد الصاخب لأجيال تعرف معنى الوطن والحب والانتماء .

هذه التجربة من إنتاج مسرح الشباب، التأليف للعظيم نجيب سرور، والإخراج للفنان الواعد يوسف مراد، الباحث عن سر الهوى - هوى الفن والحرية والإنسان، قدم عرضا مبهرا يدين وقائع الزيف والاستلاب، تحول إلى مفارقة صادمة تكشف بلاغتها الأثيرة عن بشاعة الخلل والجنون في مجتمع فقد وعيه ونبضه، لنصبح أمام لحظة فارقة، ظل بريقها ساطعا مسكونا بالوعي واليقين والإرادة والأحلام، وهكذا يدخل المخرج يوسف مراد عالم نجيب سرور، الذي بعث موجات من العشق المشحون بوهج الشمس الجريحة وعذاب التساؤلات الحزينة، الباحثة عن سر أيام تصرخ من القهر، وليال اشتاقت لضوء القمر، فقد كانت بهية أجمل صبايا بهوت، فهي كالتينة في الغصن طرية ندية حارة وشهية، المؤلف لم يكتب مجرد حكاية حب، لكنه انطلق ليعانق الحرية والوطن والأرض، الجوع والعطش، التسلط والقهر، والحياة حين تشبه الموت، الدلالات المطروحة تشتبك بقوة مع عذابات زمننا الحالي، ياسين يعيش حلما ذهبيا تجاوز حدود كيانه، فحين أحب بهية أرادها مشرقة نقية، لذلك رفض أن يزرع ولا يحصد، وتمنى الرحيل عن بهوت التي تأكل أولادها، لكن بهية ابنة الشمس والأرض والنخيل لا يمكنها الرحيل، فبقى الفتى وظلت التساؤلات تطارده - -، أبناء قريته مسجونون بأمر الباشا والسماء صامتة، أبوه الجدع مات في السجن والسماء صامتة، الأرض تأتي بالخير لكن الناس جوعي والسماء أيضا صامتة .

يبدو أن بهوت كانت غبية، لأنها لم تدرك كم هي قوية، لذلك لم يستمر الصمت طويلا فقد قرر ياسين أن يطلق شرارة الغضب، رفض أن تدخل بهية قصر الباشا، فتحولت بهوت إلى غابة وأصبح البشر كالأمواج الهادرة، ورغم موته تحقق حلمه، وعرفت بهية مغزى الشال الأحمر، الذي راودها في أحلامها، وعندما يأتي القطار في الفجر يصفر، كان يسألها عمن قتل ياسين ؟ فتقول - - قتلوه من فوق ظهر الهجين، ولا تزال الشابة العاشقة تنتظر ميلاد مليون ياسين .

تتخذ الأحداث مسارها في إطار تشكيل سينوغرافي يموج عشقا وجموحا وحنانا ودلالات، الخلفية الزرقاء تروي عن النخلتين المتعانقتين، والبانوهات الخشبية المضاءة تحكى عن الليل والنيل والحب والعذاب، المطرب الجميل يشغل يمين المسرح، والفرقة الموسيقية تشغل اليسار، الراوي يحكي للفلاحين وللجمهور عن ياسين الذي أحب النيل حبا كالعبادة، لم يكن يحلم بالقصور - -، فقد كان يعشق ويحب، بهية هي منية النفس وحنة العين، أحداث الحكايات تتجسد حية عارمة، يستدعيها الفن من قلب الماضي لتشاغب الحاضر، الرقص والغناء يتقاطعان مع الحركة والسكون، صراع السلطة ورجال الباشا مع ياسين والفلاحين، يبدو ناريا مخيفا متصاعدا، بهية ترتدي الفستان الأبيض وتنتظر أجمل الليالي، المخرج يوسف مراد يواجهنا بحالة مسرحية فريدة خلابة تخطف القلب والعقل، حيث جماليات العرض الغنائي الموسيقي الاستعراضي، والمزج الساحر بين التراجيديا والكوميديا والميلودراما، وإيقاعات الثورة والحب والوعي، عرفنا أن الجوع يصنع الوحوش، والناس في بهوت جاعوا وتحولوا لوحوش، الأحلام وعذابات الأعماق تشتبك مع اللاشعور الجمعي، التشكيلات الحركية اللاهثة تبعث جدلا وجوديا مثيرا، والكوريوجرافيا تبدو في أبهى صورها، الثريات شموس في نوافذ قصر الباشا، والفلاحون يموتون ظلما وقهرا، العدل يغيب والفقراء آمنوا أن رغبة الباشا قدر، لكن ياسين اندفع ليعن بقوة أن قطرة ماء قد تطلق الإعصار، وهكذا يظل الضوء في اشتباك مع الغناء والحركة والموسيقى، وينطلق الإعصار حيث ياسين والفلاحين يواجهون ظلم الباشا والانجليز والقهر المرير، بهية في قلب جموح الحب والمواجهات تحتدم، الدماء تروي عن الثورة بينما يسقط الفتى والفلاحون، ليصبح الموت ميلادا جديدا لمليون ياسين، سوف يغيرون وجه الحياة .

شارك في المسرحية النجم القادم حازم القاضي صاحب الحضور البهي والموهبة الخصبة، والنجمة الجميلة إيمان غنيم، التي بعثت طاقات من الوعي والحب والإبداع والجمال، بمشاركة الفنان المتميز يوسف مراد، مع آية أبو زيد صاحبة الأداء الساحر الخلاب، والجميلة ليلى مراد، كريم طارق، بهاء سليمان ومجموعة من الشباب المتميزين .

كان الديكور لعمرو الأشرف، والموسيقى لمحمد علام، والأزياء لرحمة عمر .

# إبسن

## بين سوبرمان نيتشه وقوة الروح

لنا يوسف

**"الفن هو انعتاق ولحظة سكينة، هو تجاوز للإرادة نحو الرؤية، وتجاوز للرغبة نحو المتأمل" (١)**

**"لا إبداع بدون إرادة، وإن تلك الإرادة تشكل نفسها في أفكار شتى ينتج عنها الفنون المتفاوتة" (٢)**

**شوبنهاور**

**"إن الفنان ليس إلا تجسيدا لقوى عليا وهو بذلك ناطق باسمها ووسيط لها، فالمرء يسمع ولا يبحث ويأخذ ولا يسأل من يعطي، والفكرة تومض كالبرق وتبدو كأنها لا مفر منها" (٣)**

**نيتشة**

### -توطئة-

**يستمد المبدع المادة الإبداعية من عالمه الخارجي، وهذا العالم الخارجي بدوره يكون ملهما له من خلال الطبيعة والأحداث الاجتماعية والسياسية والتاريخية، ويعتمد من خلال الخبرات المتراكمة وما تحفظه في الذهن من آثار، يصل إلى مرحلة الوعي بنفسه وبمن حوله وبدوره داخل حركة التاريخ ليقدم لنا عملا فنيا داخل إطار شكلي يُعبّر منه عن مشاعره وأفكاره وفلسفته الخاصة التي كوّنها من كل ما سبق، ويمكن أن يكون مندرجا تحت فكر فلسفي خاص به أخرجه لنا داخل عمل فني ما... ونحن بصدد اثنين من الفلاسفة قدما لنا أفكارهما الفلسفية التي كان لها دور كبير في الإبداع، وقدما نظريات جمالية اهتما بها، وكان لها دور كبير في تفسير الجماليات داخل الأعمال الفنية على وجه العموم، وفي الشعر والكتابات المسرحية على وجه الخصوص. وقد كان لنيتشه دور كبير في فكر إبسن مما كان له أثر واضح في كتاباته المسرحية، وخاصة في المرحلة الأخيرة -المرحلة الروحية- من أعمال إبسن المسرحية. وبالضرورة، كانت لها تأثير كبير على كتابات برناردشو المسرحية الذي كان متأثرا بفكر إبسن وأسلوبه في أعماله المسرحية. «إن العلاقة بين الفن والميتافيزيقا قد ظهرت على مستويين: على مستوى الفن نفسه، وعلى مستوى فلسفة الفن. ومن الطبيعي أن يشعر الفنان أولا بالظاهرة، ثم يأتي الفيلسوف بعد ذلك ليعبر عنها ويقوم بتنظيرها» (٤).**

**"إن العناصر الكلاسيكية والرومانسية في ميتافيزيقا شوبنهاور، قد امتزجت بلحن جديد آت من الشرق.**

**وكان شوبنهاور أول فيلسوف أوروبي مهم يتأثر بالفكر الهندي"... -باركر-**

**"إن ما يعرفه الإنسان - ليس شمسا ولا أرضا، ولكنه يعرف فقط عينا ترى شمسا ويدا تحس أرضا، وإن العالم الذي يحيط به إنما يوجد كتمثل فحسب، أعني أنه يوجد فقط بالنسبة لشيء آخر هو الوعي الذي يكون بمثابة الشخص نفسه.. ومعنى ذلك أن العالم هو ما يبدو لنا، وأن وجوده متوقف علينا؛ أي على الذات التي تقوم بإدراكه. فالوجود إدراك -كما قال باركلي- أي أن كل**

موجود أو موضوع يفترض دائما ذاتا تدركه، ومن ثم كان العالم من تمثل الذات... ولذا، فإن العالم (تمثل)... (العالم تمثلي)؛ بمعنى أنه كل ما يوجد كموضوع بالنسبة لذات، فإن معنى ذلك أن الذات هي الوعي أو الجزء العارف فينا.. والموضوع هو كل ما يتمثل للمعرفة أمام الوعي أو الذات – وأن كل الموضوعات الماثلة أمامنا –بما في ذلك أجسامنا تعتبر تمثلات– وهو رأي شوبنهاور" (٥).

"عثر فريدريك نيتشه على كتاب (العالم إرادة وتمثل) لشوبنهاور.. وعبّر عن قراءته للكتاب بعبارات عديدة منها: كأن الكتاب مكتوب لي – ومهد له الكتاب أن يضع الأسس التي سيبني عليها أفكاره لأنه اعتبره مشروع حياة وكانت أولى ثمار ذلك كتابة (ولادة التراجيديا)"(٦).

-إبسن بين سكون الروح أم حرية الاختيار (مخترع الدراما الحديثة)

"إن الضمير الفردي والمفاهيم الشخصية عن الحرية لا بد أن يكون لها الأولوية على متطلبات المجتمع"

-استطاع إبسن أن يضع القضايا الاجتماعية والسياسية فوق خشبة المسرح بأمانه وبلغة الحياة اليومية البسيطة، ولعل ذلك هو ما جعل كاتبا بحجم برناردشو، يعتبر مسرحياته أهم وأكثر قيمة من مسرحيات شكسبير، فعندما ترك إبسن الشعر وبدأ الكتابة بلغة نثرية تقترب من اللغة الدارجة نأى بنفسه عن الأساطير... وعلى حد قوله: "إذا كنت أريد أن أصور شخصيات بشرية فلن أجعلها تنطق بلغة الآلهة"... كان من مميزاته أنه لا يقدم فقط شيئا جديدا وأصيلا في فنه باستمرار، ولكنه كان إلى جانب ذلك شديد الحساسية بالنسبة لمفاهيم غير مكتملة في عقول الآخرين.

كما يقول الناقد الدانمركي جورج براندز عنه: "كانت لديه أذن تصغي لتلك الدمدمة الخفيضة التي تنبئ بأفكار تتفاعل تحت الأرض".. حيث كان لديه برنامج للتحرر الشخصي، ودعوة بأن لكل البشر فرصة لتحقيق الذات.. وفي المرحلة الثالثة من مراحل تطور إبسن المسرحي التي كانت المرحلة الختامية في حياته نزع إلى الروحانية حيث برزت مشكلات الفرد ككائن روحي" (٧).

إن الشخصيات الإنسانية عند إبسن لها طعم مختلف، إنه العمق الدفين الذي لا نجرؤ على الإفصاح به أمام الجميع؛ بل حتى أمام أنفسنا، إنها العلاقات الروحية بين الشخوص التي تدفعنا للهروب منها لأننا لا نكون لدينا الشجاعة الكاملة للاحتفاظ بها.

"أهم حادث في حياة الإنسان هو اللحظة التي يبدأ فيها بإدراك ذاته وجوهره، ونتائج هذا الحادث قد تكون جليلة خصبة، وقد تكون مريعة ضارة". ومن هنا نتطرق إلى إرادة القوة عند نيتشه" حيث توجد حياة، توجد أيضا إرادة: إرادة قوة لا إرادة حياة.. ما الخير؟ _ كل ما يعلو، في الإنسان، بشعور القوة وإرادة القوة، والقوة نفسها. ما الشر؟ _ كل ما يصدر عن الضعف. ما السعادة؟ بأن القوة تنمو وتزيد.. إن معنى التطور أن يلبس المرء مئات الأرواح_، هذا هو قدر حياتك، وهذا ما قدر عليك... إن إرادة القوة تنزع نحو المقاومات، ونحو الألم وفي جوهر كل حياة عضوية إرادة ألم... وكلما كثرت المقاومة واشتدت الخصومة، زادت قيمة الحياة وأصبحت إرادة القوة أكبر ثروة وأعظم خصبا... هناك خلق لحالة من التوتر الدائم لأن الحياة السامية حياة تنشد الخطر وتلح في طلبه، وكأن إرادة القوة هي في الوقت نفسه هي "إرادة الخطر" ويقول نيتشه: "كي تجني من الوجود أسمى ما فيه، عِش في خطر!"... إن الحياة تحتوي على قوى لانهائية. ولذلك فهي تعلو على نفسها... والقوي هو الذي تتجه فيه كل القوى متوترة نحو غاية واحدة.. وتتحرك بذاتها مندفعة نحو تحقيق غايتها الصادرة عن ذاتها وجوهرها.... والقوي يحول الإغراء إلى طبيعته هو بأن يتمثله ويجعله جزءا من قدره..." (٨).

ولكي نظهر تلك الفلسفة بشكل أعمق ينبغي أن نركز الضوء على بعض من نصوص إبسن وبالتحديد في المرحلة الثالثة من حياته الفكرية –المرحلة الروحية– التي كتب فها نصوصا تناقش هذه الفكرة بل وتطرق منها إلى مدى أوسع وأشمل، مستغلين تيمة واحدة وهي التطور الروحي والفكري للشخصية بمفهوم الإرادة والحرية والسوبرمان عند

نيتشه، وما المدى الذي تجاوزه إبسن انطلاقا من تلك الفكرة... من خلال النصوص المسرحية الآتية:

امرأة قادمه من البحر

سيد البنائين

عندما نبعث نحن الموتى

ففي نص «امرأة قادمة من البحر» لإبسن، نجد العلاقات بين الشخصيات في بداية المسرحية تكون هادئة من على السطح حيث الأحداث تبدو لدينا عائلة سعيدة حيث نجد (إليدا) متزوجة من (فانجل) وهو رجل لديه ابنتان من زوجة سابقة ويحيا الجميع معا في هدوء، ولكن حينما تختبرهم الحياة، وبوصولهم لدرجة من الوعي نجد أن تلك الحياة تحمل بركانا من النيران يجعلهم يدركون بوعيهم حقيقة أنفسهم التي ينشدونها والتي كانوا يخشونها ولا يجرأون على مواجهتها». تدور المسرحية حول شخصية سيدة أشبه بجنية البحر في ملبسها وفي ولعها بالبحر وفيما يعتري نفسيتها من موجات صاخبة وفترات من السكون الرهيب». (نلاحظ انفتاح الروح للشخصية حول التأمل والبحث عن ذاتها).. وتتعرف إليدا على بحار غريب قام بجولات بحرية طويلة ورست سفينته في بلدتها النرويجية الصغيرة، وكان حديثهما حول البحر والعواطف والليل، وكان يبدو البحر جزءا منهما وأنهما جزء منه، وفي صحبته تتلاشى إرادة إليدا -وهو الشيء المحير في النص- ويأخذ منها وعدا بالانتظار ويرحل، وتتزوج من الدكتور فانجل وتكتب للبحار مبينة عبث ما فعلاه. لكن في كل مرة يصر ويؤكد العزم على العودة إليها» (٩). إن إبسن يشبه البحر في مسرحيته بالعقل حيث يوجد فيه المد والجزر وهما ما يقوم عليهما الفعل والحركة داخل النص، حيث إليدا التي تعيش في حيرة الاختيار والتردد وتظل في حالة المد والجزر بكل كيانها حتى يتم فعل الاختيار الحر كما يصوره إبسن، فالوعد عنده يتم بالاختيار الحر وهو قادر على -عودة النصف الآخر لها– الرجل الذى يكملها، ولكن كما دار على لسان حال إليدا:

(إن البحث عن ميولنا الأصيلة بمطلق الحرية والإرادة هو ما يدفعنا فجأة أن نغير اتجاهنا... حيث إن الرغبات الروحية لا تستطيع أن تقيدها). وهو تماما لب الموضوع عند نيتشه، حيث الإراده الحرة التي لا تقاس إلا بالافعال وتحديدا في لحظة الاختيار، وهي اللحظه التي يحررها زوجها من قيد الزواج، لتختار بحرية من تذهب معه، وبالرغم من ترددها وضعفها تجاه ذلك البحار فإنها حينما يطلق سراحها، تختار زوجها وحياتها وتواجه البحار-نفسها– بالقرار الذي يتجسد لنا بقوة فعل واثقة من اختيارها، وتقول: (عندما تتحول إلى مخلوق بري لا تجد طريقا للعودة للبحر أو لحياة البحر أيضا). وكان تحررها من قيد الزواج هو من ردها لحياة البر بإرادتها المطلقة، حيث إن الأفكار المادية تتغير وقت حرية الاختيار لتتحول إلى فعل حر مطلق. وتؤكد إليدا ذلك حينما تقول للبحار: (إنك رجل ميت حضر من البحر إلى الوطن، لن أفزع منك).

لقد عالج إبسن الحيرة والتردد والخوف النفسي للبطلة بالإعلاء النفسي والروحي الحر دون قيود لأفكارها فانطلقت بقوة السوبرمان نحو الفعل الحر للاختيار المطلق، وهو ما يقدمه لنا في جميع نصوصه المسرحية في تلك الفترة من كتاباته؛ بل كانت كتاباته السابقة لهذه الفترة تمهيدا لقوة الأفكار وانطلاقها بحرية لهذه المرحلة الروحية له. إن البحر في هذا النص رمز للحرية التي تنشدها البطلة، والأرض قيد وهي بينهما تتصارع مع

روحها ممزقة مع الاختيار، والإجبار.. ومع فك قيودها -بقرار الزوج أن يحررها من قيد الزواج- تتحرر وتختار بالفعل المتحقق في الوجود -نلاحظ إبسن وتأثره بالعناصر الأربعة الموجودة في الفلسفات القديمة التي تأثر بها نيتشه أيضا، وهي: الماء، والنار، والتراب، والهواء، وقد استخدم الماء كعنصر مهم للحرية وأيضا استخدم النار في نص (سيد البنائين)، حيث نجد أنفسنا أمام نص مسرحي يعبر من أول وهلة عن فكرة السوبرمان لدى نيتشه، وهو يعبر عن القرن التاسع عشر الذي عاشه إبسن وتفهمه جيدا". هو زمن العظمة، والرجل العظيم الذي هو يمتاز على الآخرين، الرجل الذي يصل عقله إلى مدى أوسع من عقولهم، أو يتسلل وجدانه إلى عمق لا يستطيع أن يصل إليه الرجل العادي. ويكون لديه القوة، والمقدرة على أن يصنع العمل الذي يعجز عنه الناس. وكثير من العظماء يدفعهم فرط الإحساس بعظمتهم إلى الإحساس بضآلة البشر... وتلك العظمة التي تلتهم حياة الآخرين، وتبتلعها دون بادرة ندم أو غصة ضمير، فكان بطل المسرحية (هالفارد سولنس) وهو تماما ما جاء في فلسفة نيتشة التي تؤمن بأن الخلق الذي يجدر بالرجل العادي هو الضعف واللين والتسامح، بينما القوة والاستعلاء والسيطرة هي فضائل الرجل العظيم. ويضيف نيتشه أنه لا ضير على العظيم إذا استلب حياة أو دمر بنيانا أو طغى على المجتمع لأن ذلك هو الثمن الحتمي لعظمته" (١٠).

وهنا استخدم إبسن عنصر النار حيث الرغبة الدفينة لسيد البنائين -هالفارد سولنس- أن يحترق منزله كاملا، ولكن ظلت تلك الرغبة في مخيلته فقط لم يسعَ إليها ولكنه سكت عنها -تستر على الشرخ الذي رآه يكبر يوما بعد يوم في مدخنة المدفأة الخالصة بالمنزل، حتى تحول لحريق كبير ابتلع المنزل وكانت نتيجة الحريق موت طفليه التوأم، وتسبب في انهيار نفسية زوجته وتباعده عنها يوما بعد يوم، ولكن كان هذا الحريق السبب الرئيسي في الانتصار العظيم ليصبح سيد البنائين. وكان هذا هو ثمن تحوله ليكون المعماري العظيم- وتحولت معه الشخصيات التي حوله لتدعمه فنجد كايا السكرتيرة التي تم توظيفها لاستكمال حياة هارلفارد ليكون البنّاء العظيم ولتحافظ له على -اللقب- وعلى فكرة السوبرمان داخله التي تنمو من تلقاء نفسها؛ بل وتتغذى على حياة الأشخاص التي تحيط به في النص المسرحي نجد هارلفارد يوظفها ليبقي على المهندس الذي يعمل عنده حتى لا يترك عمله ويتطور بعيدا عنه؛ بل أيضا يعلق قلبها بحبه ويقنعها أن تقبل خطبة المهندس، ودون مراعاة لمشاعر تلك الفتاة مطلقا، تحت مبرر أنه يدير حياته بما هو ينبغي عليه أن يحدث كعظيم من خلال بعض التضحية من المحطين به. وهذا الموقف يذكرنا بما فعله مع زوجته حينما تسبب بشكل أو بآخر في فقدانها لتوأمها وحولها لامرأة مطيعة، صمتاء، تستجيب لأفعاله، خاصه بعد موت طفليها التوأم بعد الحريق، فتحولت بعد الحادث إلى إنسان بلا روح يتفاعل مع الحياة كالأموات تماما كما يريد. ولكن مع ظهور هيلدا تتغير الأحوال، تلك القادمة إليه من بلدتها لتجعل هارلفارد ينفذ وعده الذي قطعه لها منذ عدة أعوام وهي طفلة صغيرة -وكان الوعد عندما رآها ضمها بين ذراعيه وهمس إليها أنه بعد عشرة أعوام سيأتي إليها ليأخذها إلى قلعتها التي بناها لها كأميرة- ولما تأخر عنها في المجئ أتت هي إليه لتذكره بوعده لينفذه لها. إن الوعد عند إبسن دائما متميز في كتاباته، وكذلك عند نيتشه، وهو مرتبط بفكرة السوبرمان، حيث يهدف إلى السمو والارتقاء، حيث التحقق بالفعل نحو الإنسان الأعلى، المكتمل بالحرية والإرادة المطلقة عند الاختيار الحر. وهو تماما ما نفذه لها هارلفارد بأدق تفاصيله، فصعد على أعلى قمة في البرج لتلك القلعة التي وعدها بها ولوح إلى الجميع تماما كما فعل في شبابه وفي أول لحظة رأته فيها (هيلدا)، "إنه البناء العظيم الذي يقف على أعلى قمة.. ضخما كالحياة، ليغني في الهواء..." (١١) كما تصورته هيلدا، مع أنه كان يخاطب الإله على حد تصريحه لها في نهاية النص المسرحي، إنه حلم هيلدا التي أرادت بإرادتها الحرة أن تحققه وأن تكون أميرة ويعطيها مملكة، ولهذا جاءت له، وفي حقيقة الأمر إنها أتت من بعيد لتخبر روح هارلفارد أنها وهو متشابهان وهو تماما ما أخبرها به هارلفارد، وكأن لقاؤهما ليتحققا بالوجود

الفعلي وليكملا بعضهما البعض، فنجدها تحلم بسقوطها من أعلى البرج وتخبره بحلمها لتحفزه نفسيا بالإقدام على هذا الفعل من أجل تحقيق رغبتها هي في حقيقة الأمر.

إن الإنسان الأعلى -كما جسده هارلفارد- عند إبسن، تتحقق له كل الرغبات الكونية ليتم دعمه من قوى غيبية، ليصير إنسانا قويا سواء بالفعل، أو بمجرد بالتفكير في أمر ما، فيتجسد في الوجود، وهو ما حدث بالفعل مع هارلفارد حينما أراد الحريق وتمناه، وهو بالخارج مع زوجته وطفليه التوأم.. وكذلك ما أداره بالفعل في محيط تعاملاته مع الآخرين، وكذلك هيلدا ظهرت له نتيجة زيارته لها في الماضي، لتأتي له في المستقبل، ليحقق أمنيته الأخيرة وهي أن يخلد بموته ويحقق معنى السمو الارتفاع -سوبرمان نيتشه- وعلى حد قوله لهيلدا: "أنت أيضا مثلي، لأن هذا المارد في النفس كما ترين، هو الذي يستدعي القوى الخارجية... يناديها وعندئذ فعليك أن ترضخي سواء أأردت ذلك أم لم تريديه"(١٢)، إن ذلك المارد هو ما دفع هارلفارد إلى أن يصعد لقمة القلعة ليخلد، وهو ما دفع بهيلدا لتقنعه بالصعود لاكتمالهما معا وأنهما سيبنيان قلاعا في الهواء، وأنه أعظم بناء، وأن ذلك أجمل ما في الوجود.

وهو نفسه ما حدث في النص المسرحي لإبسن "عندما نبعث نحن الموتى" التي تتجسد فيه نفس الفكرة، ولكن بالقوة الروحية التي ظهرت من جديد لتبث الروح لدى المثال روبك حيث اشتهر بسبب تمثاله الأعظم (يوم البعث) وكان هذا التمثال يجسد حبيبته إيرين التي تركها بمجرد انتهائه من التمثال الذي كان السبب في شهرته وأسماه (يوم البعث) وأسمته هي (طفلهما)، لأنها كانت تهوى روبك وكان وقتها لا يعيش إلا لفنه، ولا يعبد فيها إلا تمثاله وعمله، حتى اشتهر وأصبح في النور وصارت هي حبيسة الظلام، هائمة على وجهها يحتل قلبها لعنة الحب ويسميها روبك الفن. وتحولت بعدها لجسد بلا روح وأغلقت قلبها رافضة أن تهبه لأي أحد آخر؛ بل ظلت تنتقل من علاقات متعددة بجسدها فقط، حيث تركت روحها عند روبك. الذي صار مثالا عظيما بسببها حيث تحولت لديه لعمل فني متمثلة في صورة امرأة شابة تستيقظ من رقدة الموت، إنهما التقيا صدفة وهو مع زوجته مايا الأصغر منه وتتسم بكل سمات الحياة الأرضية الضحلة المسطحة حيث تلهث وراء مستر أولفهايم -صائد للدببة وللنساء أيضا- إن روبك تخلى عن حبه لأنه أراد تحقيق القوة في ذلك العمل الفني حينما جسد امرأة طاهرة تخيلها تستيقظ يوم البعث لا يثير عجبها أي جديد أو غير مقدس، المرأة التي يملؤها الفرح السماوي، هي نفسها المرأة الأرضية، ولكن في عالم أرفع وأسعد وأكثر حرية. إنه سما بحبه ليحقق بالفعل الحر ذلك العمل الفني الخالد. وحينما التقيا بعد سنوات دار الحديث عن أسبابه التي دمرت حياتها بتخليه عنها، ولم يكتفِ؛ بل تزوج بأخرى وتحول هو أيضا لجسد بلا روح، ولم يكتفِ؛ بل ترك زوجته لصائد الدببة ليتسلق معها الجبال وتتنزه معه، وصارحها بحبه لإيرين وأنه ينوي أن يصطحبها معه في منزلهما لتقيم معهما... وفي المشهد الأخير يقرر هو وإيرين أن يصعدا الجبل ولم ينزلا منه ليحققا الاكتمال الروحي والأبدي، وبالفعل يموتا معا ليظلا مخلدين في سمو وارتفاع، بينما تهبط زوجته مع رفيقها الأبدي صائد الدببة من أعلى لأسفل لينجوا بحياتهما، إن ذلك التضاد للأربع شخصيات هو دعم لموقف الإنسان الأعلى عند إبسن الذي يضحي بالحياة العادية مقابل الخلود الروحي، وهو ما حققه لنا فكر إبسن في تلك المرحلة الروحية الثالثة من كتاباته المسرحية.

## المراجع

إ. نوكس - النظريات الجمالية: كانط - هيجل - شوبنهاور - ترجمة د. محمد شفيق شيا - نشورات بحسون الثقافية. بيروت - لبنان - الطبعه الأولى -١٩٨٥.

جان برتليمى - بحث فى علم الجمال - ترجمة أنور عبدالعزيز - تقديم سعيد توفيق - المركز القومي للترجمة ٢٠١١.

بحث في علم الجمال - المرجع السابق.

سعيد محمد توفيق - ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور - دار التنوير للطباعة والنشر- بيروت - لبنان -١٩٨٣.

ميتافزيقا الفن عند شوبنهاور - المرجع السابق.

فردريك نيتشه - شوبنهاور مربيا - ترجمة قحطان جاسم - منشورات الاختلاف - الجزائر - ٢٠١٦.

هنريك إبسن - مختارات من هنريك إبسن (المجلد الأول) تقديم سمير سرحان - المشروع القومي للترجمة ٢٠٠٦.

عبدالرحمن بدوي - خلاصة الفكر الأوروبي سلسلة الفلاسفة نيتشة - وكالة المطبوعات - الطبعة الخامسة ١٩٧٥.

هنريك إبسن - مختارات من هنريك إبسن (المجلد الثاني) تقديم عبدالله عبدالحافظ - المشروع القومي للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ٢٠٠٦.

١٠ - مختارات من مسرح هنريك إبسن - ترجمة صلاح عبدالصبور (المجلد الثالث) المرجع السابق.

١١ - مختارات من مسرح إبسن - (المجلد الثالث) المرجع السابق.

١٢ - المرجع السابق.

# المسرح النثري

## عند «محمد مندور»

سماح ممدوح حسن

وضع الناقد والأديب المصري «محمد مندور» عددا من الكتب التي اختصت بالدراسات المسرحية، وتناولت فن المسرح المصري والعربي، ككتاب «في المسرح المصري المعاصر، ومسرحيات شوقي، ومسرحيات عزيز أباظة، ومسرح توفيق الحكيم»، ومن ضمن ما كتب أيضا كتاب «المسرح النثري».

يُعرفنا «محمد مندور» على بداية المسرح الغنائي المصري بشكل عام، ويسلط الضوء على دور الفنانين الشوام، السوريين واللبنانيين، في نشأة المسرح الغنائي المصري. وتناول دور اثنين من أبرز هؤلاء الفنانين وهما «مارون النقاش، وأحمد أبو خليل القباني»، وأوضح الفرق بينهما. لكن كلا الفنانين اشتركا في إنتاج مسرحيات أصلية أو مؤلفة وليست مترجمة كما هو معروف. وهما أيضا مَن بدأ ما يُعرف بفن الأوبريت أو النصوص الشعرية والنثرية المسرحية المُلحنة.

### الأدب التمثيلي في المسرح العربي.

لم تستطع كتابات رواد المسرح الأوئل، وعلى رأسهم «مارون النقاش»، خلق أدب تمثيلي يمكن اعتباره جزءا من تراثنا الأدبي الذي تتابعه الأجيال المتعاقبة وتتناوله بالدراسة وتتخذه وسيلة للتثقيف. والسبب في ذلك أن المسرح العربي ولفترة طويلة ظل يُنظر إليه كفن دخيل على حياتنا وتقاليدنا. رفض الجمهور المحافظ تحديدا هذا الفن كنوع من البدع الغربية التي لا تتلاءم ومجتمعاتنا العربية كالرقص والخمور وغيرها، خاصة عندما بدأ المسرحيون يوظفون ممثلات نساء بعدما كان، قديما، يؤدي الأدوار النسائية رجال في أزياء نسائية.

من الأسباب المهمة أيضا في عدم اعتبار كثير من إنتاجات المسرح الغنائي من التراث الأدبي، هو كتابة الكثير من هذه النصوص، خاصة نصوص مارون النقاش، بالعربية الفصحى المختلطة بالعامية الركيكه وحتى مختلطة ببعض الكلمات الأجنبية الإنجليزية والفرنسية والتركية المكتوبة بلغة الفرنكوآراب.

لكن في وسط هذا النوع مِن المسرح الغنائي الذي عدّه النقاد ركيكا، ظهر رائد آخر في هذا الفن «أحمد أبو خليل القباني» السوري الذي ورغم استقائه هذا الفن من المسرح الفرنسي فإنه نقل المسرح الغنائي لمستوى أرقى من سابقيه بعدما ألف عدة مسرحيات غنائية بشعر فصيح أو بنثر مُحكَم، عكس ما فعله النقاش. وفي الوقت عينه حاول تقريب الفصحى السليمة للعامة. غنى في مسرحياته وأخرجها ومثّل فيها. وللأسف! لم يُعجب الكثيرون من بعض الطوائف السورية بما يفعله القباني، خاصة عندما كان يناقش بمسرحياته الغنائية مشكلات سياسية مهمة، فدسوا له عند السلطان العثماني فأغلق مسرحه، مما دفعه للهجرة إلى مصر ليواصل عمله فيها. ومن هنا خرجت أغلب الفرق المسرحية المصرية المُؤسسة للمسرح المصري.

### ما هو المسرح النثري؟

أما المسرح النثري فهو المسرح الغنائي الذي يتناول ويناقش القضايا المختلفة غنائيا بنصوص مُلحّنة، وهذه النصوص لا تكون إلا شعرا أو زجلا أو نثرا. وما يُعيق هذا النوع من المسرح في الوطن العربي أن يكون جزءا من التراث الأدبي هو الركاكة التي سادت الكثير من الأعمال التي لم تدُم أكثر مِن أيام عرضها. أما بالنسبة للمسرح الشعري والنثري المُحكم هذا هو ما يدوم وتعاد طباعته باستمرار ويُتخذ كمرجع للدارسين والفنانين كمسرحيات توفيق الحكيم نثرا، ومسرحيات أحمد شوقي شعرا.

### الفرق بين المسرح الغنائي العربي والغربي

ذكرنا أن المسرح الغنائي العربي، ربما هو حديث نسبيا والكثير منه لا يُصلح لتشكيل جزء مِن التراث الأدبي لرداءته. لكن بالنسبة للمسرح الغنائي الغربي فهو الفن المُتمتّع بالقوة والطغيان في الحضور الجمهوري والثقافي والمتجذّر في البنية التراثية الغربية. ويرجع ذلك لأسباب أهمها الصلة الوثيقة، ومنذ أقدم العصور، بين التراث الأدبي وفن المسرح الغنائي ومن تلك الصلة استمد هذا الفن احترامه حد التقديس. فمن فن التمثيل عند اليونان إلى فن التمثيل في ساحات كنائس أوروبا إلى الأدب التمثيلي ومسرح عصر النهضة، كلها أطوار للمسرح تطورت مع المتغيرات والابتكارات مع الاحتفاظ بالأصالة، ولذا يعتبر الأدب التمثيلي شعرا ونثرا من أهم ما يمتلكه الغرب في تراثهم الأدبي بكل اللغات.

سبب آخر أدى إلى نقص قيمة مسرحنا الغنائي هو ازدواج اللغة، فلغتنا العربية الفصحى بعيدة في ألسن الشعوب عن لهجاتهم العامية. وبما أن المسرح فن جماهيري كان لا بُدّ وأن يُقدم بلهجة يفهمها المتلقي الذي أوهم بأن هذه اللهجة هي الأقرب للتعبير عن قضاياه وهمومه، مما أدى إلى كل هذا الكمّ من الركاكة في الإنتاج المسرحي الغنائي. وبالتالي، استبعد هذا الإنتاج ليكون جزءا من التراث الأدبي العربي.

### جمهور وصنّاع المسرح النثري العربي

الجمهور هو أهم عنصر في صناعة المسرح. ومِن أهم أسباب إقبال الجمهور العربي على المسرح النثري أو الغنائي، هو الظروف الحياتية الصعبة. فالمسرح النثري بالنسبة لجمهوره بمثابة ساحة الترويح عن النفس، الطرب.

أما عن مصادر المسرح العربي عامة والغنائي نثرا وشعرا، فقد استقى موضوعاته من ثلاثة مصادر رئيسية هي: ما أُلف شرقا وغربا، ومن تاريخ العرب القديم، ومن الأساطير الشعبية.

لكن الموضوعات التاريخية هي التي غلبت على إنتاج صنّاع المسرح العربي، فالموضوع التاريخي مستوفي الشقين المهمين في القصة، البداية والنهاية، وما بينهما يتكفل خيال المؤلف به. ومِن أقدم المسرحيات النثرية التاريخية المعروفة هي مسرحية «المعتمد بن عباد» تأليف إبراهيم رمزي ١٧٩٢. وتحكي عن الحاكم المعتمد بن عباد ومأساة عرب الأندلس. أحمد شوقي أيضا كتب مسرحية «أميرة الأندلس» نثرا. التي تدور أحداثها عن نفس الموضوع، ملوك الطوائف.

مما لا شك فيه أن المحاولات الأولى لهذه الأعمال المستمدة من التاريخ كانت (خام) مجرد نقل للحدث التاريخ كما هو في الكتابات الأكاديمية، إلا أنه بمرور الوقت أخذت هذه الأعمال تتبلور وتطور وتُكتب بشكل مسرحي وغنائي وتشويقي يضاف إليها العبرات والأبعاد الفلسفية.

بعد فترة ليست بالقليلة من اعتماد المسرحيين للتاريخ في موضعاتهم المسرحية، ساد اتجاه آخر أكثر حداثة ربما، وهو التناول المسرحي للموضوعات الاجتماعية والبحث في سر تقدم الغرب وتأخر الشرق.

ومن أهم الأعمال التي اشتهرت بهذا الاتجاه مسرحية «مصر القديمة ومصر الجديدة»، لفرح أنطون، المسرحية التي انتقد فيها أنطون المفاسد التي تسربت من العالم الغربي إلى العالم العربي بعد ازدياد التواصل بينهم. كالدعارة والربا والتورط في تجارة الرقيق الأبيض. كلها موضوعات تناولها العمل. والجدير بالذكر أن المؤلف اعترف بالنقص والتفكك الفني في هذه المسرحية الذي تعمده إرضاء للجمهور، رغم الأهداف السامية للعمل. ومن نواقص هذا العمل أيضا كتابته بالعامية والفصحى ولغة بين بين أو ما يُسمى بالفصحى المخففة.

وكما ساد في السابق المسرح الكوميدي الاجتماعي الذي كان هدفه الأول الإضحاك، وما استخدمه لهذا الغرض من لغة امتزجت فيها الفصحى والعامية والفرنكوآربية، ساد بعد فترة خاصة بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى والاصطدام السياسي بين الوطني والمحتل، ساد المسرح «الميلودراما» وفي تلك الفترة لمع اسم «أنطون يزبك» في هذا النوع من التأليف، حيث مثلت فرقة جورج أبيض مسرحيته «عاصفة من بيت» التي أجمع نقاد عصره أن الفرقة وصلت بهذه المسرحية لقمة نجاحها. وفي هذه المسرحية فطن المؤلف إلى أن نقاش الآفات الاجتماعية بالكوميديا لا تؤتي ثمارها، والأنجع هو الصدام العنيف بالحقائق المُتمثلة في المسرح الميلودرامي. وعلى الرغم مِن كتابة أنطون يزبك لمسرحياته بالعامية فإنها عامية رفيعة استطاعت التعبير عن أدق المشاعر والمعاني التي تضيق العامية بالتعبير عنها. استخدم حوارا دقيقا عميقا غنيا بالدراما، مع استخدام كافة إمكانيات اللغة في التصوير.

# الأستديو المسرحي..

## نحو مسرح معاصر

عيد عبد الحليم

الأستديو المسرحي، أحد الظواهر المهمة في المسرح الجديد في العالم، فهو المكان الذي يتم من خلاله إعداد الممثل وفق منهج محدد في التمثيل، يتم تدريبه عليه، ولا ينتج عنه بالضرورة إنتاج عرض مسرحي.

وتعود جذور الفكرة إلى «كونتسانتين ستانيسلافسكي» (١٨٦٣م- ١٩٣٨م) منشيء «مسرح الفن» في موسكو، والذي قام بإنشاء «استديو الممثل» وكان الغرض منه تدريب الممثلين على الطريقة الجديدة في الأداء والاتي ابتكرها «ستانيسلافيسكي».

وفي مصر كان أول ظهور لهذه الفكرة مع المخرج سمير العصفوري من خلال «استديو ٧٩»، ثم الفنان محمد صبحي والذي أنشأ «استوديو الممثل» عام ١٩٧١م، بعد تخرجه مباشرة من معهد الفنون المسرحية بالقاهرة، ثم عاود صبحي تكرار التجربة مع المؤلف لينين الرملي بتكوين «ستوديو ٨٠» وقدما من خلاله مجموعة من المسرحيات منها «البغبغان» و«الهمجي» و«تخاريف» و«المهزوز» وغيرها. وقد استفاد «صبحي» في كلا التجربتين من منهج «ستانيسلافسكي» في إعداد الممثل.

في عام ٢٠٠٥م، أسس المخرج أحمد العطار «ستوديو عماد الدين»، والذي جاء في بيانه التأسيسي أنه «يهدف إلى تقوية مجال الفنون الأدائية في مصر، حيث يعتمد على منهج الإتاحة الفنية الذي يؤدي لتحقيق التعاون وبناء الثقة بين الفنانين، ويساعدهم من أجل بناء شبكة علاقات قوية على المستوى المحلي والإقليمي والدولي»

ومن تلك التجارب تجربة ستوديو ٨٣ لفنون الأداء، وهو أولى نشاطات مؤسسة «السرادق» للتدريب وتنمية المواهب الفنية ومشتملاتها، وهي مؤسسة تجارية خاصة «شركة توصية محدودة» تكونت اعتبارا من أول يونيو ٢٠٠٤ لممارسة الأعمال التالية:

١. تدريب الممثلين وإعدادهم للعمل في مجال الاحتراف بالوسائط الفنية المتعددة «مسرح ـ سينما ـ تليفزيون ـ إذاعة»

٢. تدريب المخرجين في مجال إدارة الممثل «نظريا وعمليا»

٣. تدريب الممارسين لفنون الأداء المختلفة «فن الإلقاء والنطق ـ الارتجال ـ اللياقة الحركية ـ الرقص - الغناء... «

٤. إعداد الطواقم الفنية «Casting» للعمل في الأعمال الدرامية المتنوعة.

٥. تدريب الموهوبين في مجال الكتابة الدرامية «نصوص مسرحية ـ سيناريوهات ـ برامج ..» للوسائط الفنية المتنوعة «مسرح ـ سينما ـ تليفزيون ـ إذاعة..»

٦. إقامة الورش workshops الجماعية للمحترفين من الكُتاب في الكتابة الدرامية، وتسويق المنتج الدرامي عنها لدى شركات الإنتاج الفني ، مع الاحتفاظ بحقوق الأداء العلني لأصحابها.

٧. إقامة الورش النوعية للممثلين لاكتساب مهارات خاصة في مجالات التعبير الدرامي المتنوعة «الكوميدي ـ العرائس ـ المسرح الحركي.. الخ»

٨. التعاون المشترك مع مؤسسات التدريب المحلية والعربية والعالمية «الأهلية والرسمية» من أجل تنمية وتطوير المهارات الفنية.

٩. إيجاد منافذ التطبيق العملي، أو الممارسة الفنية، للدارسين بغرض تنمية قدراتهم، ومواهبهم الشخصية.

١٠. الإشراف على النشاط الفني لفرقة السرادق، باعتبارها المنفذ الأساسي للتطبيق، والممارسة العملية للدارسين.

١١. إعداد وتجهيز أعمال درامية خاصة تساهم في إلقاء الضوء على المواهب، وللقدرات الفنية للدارسين، ومن ثم تسويقها لدى جهات الإنتاج الفني المختلفة.

١٢. إعداد وتجهيز أعمال المواد الإعلامية «صفحات الويب، المجلات، النشرات، المطبوعات..» اللازمة للدعاية وإلقاء الضوء على نشاط المؤسسة ودارسيها.

١٣. المشاركة في فعاليات المؤتمرات والمهرجانات الفنية المختلفة، سواء المحلية، أو العربية، أو العالمية من أجل العمل على تقديم الدارسين بأفضل صورة، وعلى أوسع نطاق ممكن.

هذا وتعمل المؤسسة على تحقيق تلك الأهداف من خلال نشاط ستوديو٨٣ للممثل، وورشة الكتابة الدرامية :

يقول صالح سعد: «لقد أصبحت فنون الأداء «التمثيل ـ الغناء ـ الاستعراض...» اليوم واحدة من أهم النشاطات الاجتماعية التي تجذب إليها أعدادا متزايدة من الشباب، وخاصة بعد سقوط رموز النجومية النقليدية ومفاهيمها، وانفتاح المجال أمام الوجوه الجديدة للعمل في مجالات الفن المختلفة، واتساع مجال الوسائط السمعية والبصرية الحديثة بصورة مذهلة. وفي نفس الوقت ما يزال الوسط الفني لدينا يعاني من ذات الآفات التي تعاني منها بقية الأوساط والمجالات بلا استثناء، وهما: الهواية السطحية «غياب مفهوم الاحتراف»، والعشوائية «غياب المنهجية».!

وأكد البيان التأسيسي للأستديو على أنه من هنا أصبحت هناك ضرورة واقعية لوجود ستوديوهات، وورش التمثيل الحرة، في ظل انغلاق المعاهد، والأقسام، الأكاديمية على نفسها، وتقيدها باللوائح والقواعد

الروتينية الصارمة «مثل حصر الدراسة فيها على طلاب من خريجي الثانوية العامة، أي من هم ما يزالوا في مرحلة المراهقة الغضة..»، وهو ما جعل من دراسة الفنون «الإبداعية بالضرورة» دراسة تقليدية، وليست نشاطا إبداعيا مميزا، ذي طبيعة خاصة، يعتمد على اختيار الموهوبين، وقياس الميول الطبيعية، أكثر مما يعتمد على مستوى التحصيل الدراسي في امتحانات نهاية العام.

وبالفعل فهناك أكثر من ستوديو، أو ورشة، للتمثيل اليوم، سواء منها الخاصة، أو المرتبطة بمواقع ثقافية حكومية.. وكلها تقدم خدمات مدفوعة الثمن لراغبي التعلم، والعمل في المجال الفني «بحيث لا يصبح التعليم هو الدور الأساسي لتلك المؤسسات الصغيرة، بل أيضا يصبح عليها المشاركة في عملية تسويق طلابها في سوق الإنتاج الفني..»

ويوجد حاليا بمركز الإبداع الفني بالأوبرا «استوديو مسرح مركز الإبداع» والذي يشرف عليه المخرج خالد جلال، ومن خلاله أعطى صندوق التنمية الثقافية التابع له المركز الفرصة للدراسة العلمية لأصحاب المواهب الذين لم تتح لهم فرصة التعليم الأكاديمي، وبدأت الدراسة في هذه الورشة في مايو ٢٠٠٣، وقدم استديو مسرح مركز الإبداع العديد من العروض الناجحة والتي أفرزتها ورشه المختلفة ومنها عرض «حلم ليلة صيف» و»هبوط إضطراري» و»أيامنا الحلوة» و»قهوة سادة» والذي حقق نجاحا كبيرا، وشاركت عروض مركز الإبداع في الدورات المختلفة لمهرجان القاهرة للمسرح التجريبي والمهرجانات الدولية وحققت عدة جوائز، كما أن عددكبيرا من خريجي «استديو مركز الإبداع» أصبحوا نجوما في الدراما التلفزيونية السينمائية مثل بيومي فؤاد وأحمد أمين وهشام إسماعيل ومحمد سلام وحمدي الميرغني وغيرهم.

ويوجد بمدينة القدس «استديو الممثل» والذي يقوم بإعداد الشباب من هواة المسرح لتطوير مواهبهم من خلال برنامج تدريبي محترف يعتمد أساسا على عدة مسارات في عالم المسرح وفنونه المختلفة، وهذا المشروع غير خاضع للتمويل، يستوعب عشرات الطلاب، ويمدهم بالدراسة النظرية لعلم المسرح، بالإضافة إلى دورات تدريبية، بداية من تدريبات اللياقة البدنية وتمارين الصوت والاتنفس، والتي تعتبر أدوات الأداء عند الممثل، وبعد انتهاء مدة التدريبات يقوم الطلاب بتقديم نتاج تجاربهم من خلال تقديمهم لمسرحية تعكس الخبرات التي حصلوها في فترة التدريبات، وقد تم تقديم عدة عروض منها «مجلس العدل» من تأليف توفيق الحكيم، والتي تم تقديمها في الموسم الأول للاستديو عام ٢٠٠٩م.

وفي تونس يوجد حاليا «استديو التياترو» والذي أسسه عام ٢٠٠٣ الفنان توفيق الجبالي، ويعمل على تدريب هواة المسرح من خلال مجموعة من الفنانين أصحاب الخبرات في المجالات المسرحية المختلفة ومنهم:عبد المنعم شويات ونوفل عزازة وفاطمة الفالحي وتوفيق العايب وزينب الفرشيشي وعاصم بالهامي وجان لوك غارسيا، ويمنح الأستديو شهادة في الفن الدرامي، وتقوم الدراسة العملية فيه على التدريب المكثف لمهارات الأداء المسرحي من تنظيم التنفس والإصغاء واستعمال الفضاء المسرحي وتنمية المهارات الابتكارية والخيالية لدى الممثل.

ونتيجة التدريبات تم تقديم عدة عروض منها «قرية المحبة» و»يوم في المعهد» و»ياسمين» و»يحكى أن» و»تقاطعات في متحف». وغيرها.

# نحو أنطولوجيا

## لدراما الإمكانيات(١)

تأليف: زورنيستا ديمتروفا
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

تقترح هذه المقالة نظرية درامية تقوم علي مفهوم الإمكانية potentiality . ففي حين ينتمي مفهوم الفعلية Actuality إلى الكينونات الفردية والفعلية النهائية بشكل تام، فان مفهوم الإمكانية في التقاليد الأرسطية وما بعدها، يضع في المقدمة ثروة من عدم التحديد والتكثيف لما يمكن أن يوجد . وبالتالي، أتطلع إلى أنطولوجيا للدراما تختار مفهوم الإمكانية فضلا عن الفعلية كحالة مميزة . وهذا المفهوم يمهد الأرض لنظرية درامية قادرة علي تهيئة أنواع المسرح المعروفة حاليا بأنها أنواع غير درامية داخل مجالها . فبينما تؤكد الأنطولوجيا الكلاسيكية علي توقف الحركة داخل التحصيل العاطفي أو الشكلي ( مثل التطهير وعدم التشخيص )، فان التركيز هنا علي الحركة كتضافر بين الإمكانية والفعلية . ولا تقترح هذه الدراسة طمسا للانقسام بين الدراما والمسرح والأداء، بل تقترح أنطولوجيا شاملة للدراما التي ترى موضوعها كظاهرة للتكثيف والانفتاح في اتجاه الإمكانية .

ولتحقيق هذه الغاية، يرسم الجزء الأول من المقال العديد من الافتراضات الكامنة وراء مفهوم الدراما في التقاليد الغربية . ومن خلال القيام بذلك، أوضح أن النظرية الدرامية الكلاسيكية تحافظ علي علاقة غامضة مع الإمكانيات . إذ تلعب الإمكانيات دورا في الكشف عن الحبكة الكلاسيكية ولكن بقدر ما تفيد في إتمام الفعل. وبالتالي تتمتع الإمكانية بوظيفة وسيطة : إنها تقدم وظيفة جنينية من خلال تطورها – ولكن النتيجة التي تتحقق في النهاية هي أن الإمكانية تتحقق في النهاية وبالتالي تنطفئ في نتيجة نهائية . فالأمثلة الكلاسيكية ولاسيما أمثلة لنظرية الدرامية, بسبب اعتمادها علي كتاب " فن الشعر " لأرسطو، تتبع السيناريوهات التعليمية حيث تُستنفد الإمكانية في الفعلي .

إن آلية الحبكة الهادفة لها سمتان مساعدتان : تحملهما فكرة الفعل عند أرسطو ويمكن القول إنها تعكس تعريفه للحركة في الفيزياء . وفي مقالة عن العلاقة بين "فن الشعر والفيزياء " جادل ناتالي كروهن شميدت أن فن الشعر لا يمكن تفسيره بشكل مفيد فقط في ضوء فهم أرسطو للعلوم الطبيعية، بل يمكن تحليله أيضا بشكل مفيد من منظور ما اعتبره أرسطو علميات الطبيعة، ويقول شميدت " لقد اعتقد أرسطو أن موضوع العلوم الطبيعية هو الحركة، بمعنى أي انتقال من الإمكانية إلى الوجود الحقيقي " . وتبعا لذلك، تحاكي الدراما بالضبط نوع الحركة المميزة لأكثر أشكال الطبيعة تعقيدا وتطورا، وهما تحديدا " العيش والمعرفة " . وليس من المستغرب، بالنسبة لأرسطو أن الدراما هي الأكثر إشباعا من كل الفنون، لأنها تسمح لنا بإلقاء نظرة علي حياة أشخاص قادرين علي الفعل ودفع الحبكة – تجسيدا لمبدأ الحركة في المسرحية – بسبب هذه القدرة .

الفعل والحركة يعملان معا في اتجاه الاكتمال داخل الدراما، وبهذه الطريقة، يعملان في اتجاه اختفاء الإمكانية . وهذا مرئي ولاسيما في مفهوم الحركة . فالحركة تعمل في اتجاه استنفاد الإمكانية وبالتالي ترسب إبادتها .وتبعا لذلك، ترى أنطولوجيا الدراما الأرسطية أن الدراما انتقال من الإمكانية إلى الفعلية، ومن الممكن إلى المعطى . وفي الدراما الكلاسيكية يوجد ناتج، شيء يتم حله، ولهذا تقدم لحظة التطهير نفسها.

ويصوغ الجزء الثاني من هذه المقالة أنطولوجيا للدراما تقدم تناولا مختلفا للإمكانية . وأملي أن يصبح هذا التناول قادرا علي تفسير الأشكال الأحدث للمسرح والأنطولوجيا اللاأرسطية التي تحملها . ولا شك أن مثال المسرح بعد الدرامي مثير للاهتمام باعتباره شكلا يسمح للإمكانية والفعلية أن يشاركا في تفاعل يندر أن تستنفد فيه الإمكانية . وبالأحرى، يشاركا في الإيماءات الفعلية تجاه منطقة تأسيسية في التمييز المستمر . وهنا أنظر إلى ما عرّفه الفيلسوف جيل ديليوز بأنه "الافتراضي". وهذا موقع مثالي للتأسيس الأنطولوجي، وهو مجال الميول دائمة التغير والتي تولد عالم من الكيانات الفعلية ولكنه ليس أقل واقعية بأي حال من الفعلي . وأيضا، علي عكس الطريقة الوحيدة للحركة من الإمكانية إلى الفعلية في علم الكونيات عند أرسطو، فان العلاقة بين الفعلي والافتراضي من وجهة

نظر ديليوز هي علاقة متقلبة في الواقع . فدراما الإمكانيات تلعب نفسها علي السطح المشترك بين الفعلي والافتراضي، وبين الكيانات المتفردة والتعددية الدينامية . ولتجسيد علاقة المسرح بعد الدرامي بالافتراضي، سوف أعود الى عمل ديليوز وجواتاري في كتابهما "ما هي الفلسفة ؟ What is Philosophy?" (١٩٩٤) علاوة على دراسة ديليوز "الفعلي والافتراضي The Actual and the Virtual" (١٩٧٧) .

وأخيرا، أقترح أن نتأمل فكرة هانز-سيز ليمان " مسرح بدون دراما " من كتابه " المسرح بعد الدرامي " (٢٠٠٦) للمساعدة في البحث عن بعض الأشكال المسرحية باعتبارها دراما الإمكانيات . بدلا من رؤية المسرح بعد الدرامي باعتباره "مسرحا بدون دراما " . فهذه المقالة تقترح أن الأمر يتعلق بدراما ذات ملامح أنطولوجية مختلفة . اذ يمكن أن يكون هذا نوع من الدراما الموجهة بشكل أكبر نحو مفاهيم مثل المعالجة والافتراضية . وهنا أقترح أيضا أن نعيد صياغة تصنيف ليمان للمسرح بعد الدرامي باعتباره دراما الإمكانيات علي أساس هذه الأنطولوجيا غير الكلاسيكية للدراما .

## النظرية الدرامية وأنطولوجيتها :

سوف أبدأ بتلخيص بعض الافتراضات الأرسطية التي تتكرر في النظرية الدرامية الكلاسيكية . الافتراض الأول هو مفهوم الحبكة باعتبارها تطور الأحداث وفقا لقانون الاحتمال والضرورة probability and necessity . فتطور الحبكة يُنفذ من خلال عدد من المكونات . أولا يجب أن نرى مفهوم الحركة باعتباره الانصهار الديلكتيكي لدرجات الإمكانية والفعلية . ثانيا، لدينا مفهوم الفعل (praxis) باعتباره المكون الأساسي للمحاكاة (mimesis) . وأخيرا تؤدي هذه الافتراضات إلى تحقيق الإمكانية كهدف يمثل جزءا من طبيعة كل وجود نشط والى افتراض أن الدافع الطبيعي للوجود هو العمل نحو تحقيق هذا الهدف . ويربط مفهوم أرسطو المفاهيم الثلاثة التي أوجزناها، وهي الفعل والحركة وتحقيق الإمكانية .

طبقا لأرسطو، تتحدد بنية الحبكة التراجيدية، وجانب منها، من خلال ناتج الوظائف مثل بنية السبب النهائي، الكينونة كغاية للوجود the being-at-an-end of entity . تتفق فكرة أرسطو عن علم الطاقة كأساس للحبكة مع مفهومه القائل بان كل وجود يحتوي علي هدفه داخل ذاته . وعملية التفعيل هذه هي العملية التي يصبح الشيء من خلالها ما هو عليه . وتكرر التراجيديا اليونانية هذا السيناريو الهادف . إذ يتم تصور نتيجة الدراما في hamartia، والتي يمكن تعريفها بأنها الخطأ في إصدار الحكم الناتج عن جهل أو الوعي بحالة معينة . ونقطة التحول peripeteia، تميز الانتقال النهائي من الإمكانية إلى تفعيل نقطة الضعف، من الاحتمال إلى الضرورة التراجيدية كتغيير ينحرف الفعل من خلاله الى نقيضه، ويخضع دائما الى قاعدة الاحتمال والضرورة . وبعيدا عن الانقلاب ( نقطة التحول), تستخدم الحبكة مكونا آخرا يشارك في التغير : الإدراك anagnorisis (لحظة الاكتشاف) . الإدراك هو تغير من الجهل إلى المعرفة، تبادل الحب والكره بين الأشخاص الذين يوجههم الشاعر إلى الخير أو سوء الحظ . هذه المكونات – نقطة الضعف، ونقطة التحول، والإدراك - تعبر عن انتقال من الإمكانية إلى الفعلية، من مجموعة الاحتمالات إلى نتيجة محددة، وبالتالي يشاركون في التحول الشكلي للدراما . ففي كتاب « فن الشعر «، يصل التفاعل بين الإمكانية الفعلية المتأصلين في الحركة إلى نقطة تصل فيها الإمكانية إلى الحد الأدنى من الوجود، وتصبح الفعلية هي الحد الأقصى . وانطلاقا من هذه النقطة، تبدأ الحبكة في إتباع غاية محددة مسبقا . وبمجرد وصول مستوى أقصي فعلية، بمعنى آخر، تأخذ الأفعال والأحداث داخل الدراما مسارا يسعى الى تحقيق الهدف .

جزء من هذا التحول من الإمكانية إلى الفعلية علي المستوى الشكلي، وعلى المستوى العاطفي، نلاحظ كيف تبدأ الحبكة في السعي نحو تحقيق المكون العاطفي «التطهير Kathrsis». فالعنصر المهم هنا هو الرثاء pathos، مشهد المعاناة، لأنه يشير بالإضافة إلى ذلك إلى اتجاه الإمكانية نحو الفعلية علي المستوى العاطفي للحبكة . فالرثاء يوصف بأنه الفعل المدمر أو المؤلم، مثل الموت علي خشبة المسرح، والمعاناة الجسدية والجروح وما شابهها . وفي الإطار العاطفي للدراما، يشير الرثاء إلى أن الحبكة بدأت في التحول نحو النتيجة الضرورية . ومع تحول الرثاء إلى تطهير، يتحقق عندئذ هدف التراجيديا أخيرا باعتبارها تطهير له طبيعة التناغم الذي يحافظ علي التوازن . في حين أن تفكك الحبكة هو الهدف الإنشائي للتراجيديا، إذ من الممكن أن نقول إن التطهير يوحي بمفهوم إدراك الإمكانية لأنه يشير إلى تحول المعاناة إلى شيء غير شخصي ألا وهو الغاية العاطفية للتراجيديا . وهكذا تكون الدراما محكومة بقصة التحصيل – بأوسع معنى – لأنه يسجل نضوب الإمكانية علي المستويين الشكوكي والعاطفي . وهذا يعني أن الدراما تصبح بروتوكول لتغير الإمكانيات إلى حالة فعلية نهائية وناتج .

## نظرية المحاكاة التي تقوم علي الفعل :

في التقاليد الأرسطية، توضح لنا التراجيديا أن الأحداث يحتمل أن تقع نتيجة لأفعال إنسانية. وفي قلب هذه الفرضية نجد مكوّنا يسمى «الطبيعة الإنسانية»، شيء متأصل في البشر يؤدي بأفراد بعينهم أن يتصرفوا بطرق

معينة وليس بطرق أخرى . ففي مسرحية «ميديا» ليوربيدس، مثلا، ترسل البطلة التراجيدية هدايا مسممة إلى «جلوس» و«كريون» وتقتل أطفالها لأن السعي الانتقام بسبب الظلم جزء من الطبيعة الإنسانية. ويأتي الفعل القاتل كمفاجأة، مع أنه جزء من تحقيق إمكانية التراجيديا: نظرا لظروف ميديا، فان هذا هو أحد الطرق المحتملة لكي تستجيب إلى الموقف . هنا لدينا عامل بشري فريد للغاية وتصبح الميول في وعاء قانون السبب والنتيجة، بسبب هذا الإطار والميول . وبهذه الطريقة، يمكننا القول إن تحقيق الاحتمال في التراجيديا هو الذي يدفع موضوعاته إلى نتيجة مسبقة. لأن الاحتمال يسعى إلى التحقق، وتصبح الميول الكامنة أفعالا، وتصبح الإمكانية شيئا فعليا، وتصل الحبكة إلى الاكتمال . ومرة ثانية، ترتبط هذه الفرضية بمفاهيم أرسطو لميتافيزيقا الطاقة **energeia** والدقة **entelechia**، وهي مفاهيم مرتبطة بشكل تقليدي بالفعالية وتُترجم مع الفعل**agere** ( بمعنى المضي قدما ) .

وتدور الفرضية الثانية فيما يتعلق بنظرية الدراما الكلاسيكية حول طبيعة مفهوم المحاكاة **mimesis** . فادعاء أرسطو، بأن " قوة التراجيديا محسوسة بالتأكيد بعيدا عن التمثيل والممثلين "، يبرز بقوة تعريف التراجيديا اليونانية بأنه " محاكاة لأفعال جادة وتامة وذات حجم معين " . ومع التأكيد على أسبقية الفعل **praxis**، فان كتاب فن الشعر يخلق ارتباطا وثيقا بين الحبكة والذات الإنسانية. فعن طريق الفعل، تتبع الحبكة مسار تحققها : « وبالتالي فان الفعل الدرامي لا يهدف إلى تمثيل الشخصية كشخصية تأتي كوسيلة يتجسد من خلالها الفعل وتكون وسيلة محددة . فالأحداث والحبكة هما غاية التراجيديا ؛ والغاية هو الشيء الأهم . ومرة أخرى، بدون الفعل لا يمكن أن توجد التراجيديا ؛ وربما تكون هناك تراجيديا بدون الشخصية .

المحاكاة التي يظهرها الممثلون تعرض الفعل . وهذا يعني أن البشر الذين تمت محاكاتهم يصبحون وسيلة التقنية البلاغية المعروفة باسم التشخيص الذي يظهر من خلاله معاني الحركة . وبالنسبة لأرسطو، لا يمكن أن توجد الحبكة بدون الفعل (**praxis**) ؛ ولا يمكن تحقيق غاية الدراما بدونه . فالفعل هو حامل تحقيق الإمكانية والبطل التراجيدي هو وسيلة النقل التي يظهر من خلالها الفعل . والتعريف الكلاسيكي للتراجيديا والمفهوم المتاخم للمحاكاة هما نتائج طبيعية لرؤية أن التراجيديا هي محاكاة الفعل الجاد والتام وحجم معين ؛ وبلغة منمقة بكل أنواع الزخارف الفنية، توجد الأنواع المتعددة في أجزاء منفصلة من المسرحية، في شكل فعل وليس سردا، من خلال الخوف والشفقة، مما يؤدي الى التطهير الملائم لهذه المشاعر .

وفي كتاب " فن الشعر " نواجه كذلك تقليدين دراميين، تقليد شكلي وتقليد عاطفي، يعرفان الدراما بمصطلحات فكرية مماثلة . أولا، يظهر تحول الدراما الشكلي في المشاركة في حبكة فكرية ناتجة عن الانتقال من الإمكانية إلى الفعلية . ثانيا، يتضح التحول العاطفي في تجميد الاستجابة الجمالية ( التطهير ) الناتج عن المعاناة ( الرثاء) . فالفعل، طوال الوقت، هو الذي يحمل هذه الصيرورة الفكرية . وتتشابك هذه المفاهيم، في المقابل، مع تعريف أرسطو للحركة والتأكيد المضمر بأن الحركة بما هي كذلك لها وجودها . ويردد التأكيد على الحبكة صدى افتراض أرسطو للحركة باعتبارها حقيقة الإمكانية، ومن خلال وكالة الفكر كعملية للتحقيق.

الحركة باعتبارها استنفاد للإمكانية في كتاب « فن الشعر « :

يبرز كتاب " فن الشعر " وجود الحبكة المدفوعة بالفعل، والفعل هو حركة الدراما، والفعلية هي ماهية الإمكانية، من حيث المبدأ . ومع ذلك، في الحركة، كما يجادل آريبه كوزمان، نلجأ إلى الخاصية التأسيسية للفعلية : " الحركة، بعبارة أخرى، ليست فعلية الإمكانية، أي الفعلية التي تنتج عن الإمكانية، بل بالأحرى، بمعنى الفعلية التي هي إمكانية في تجليها الكامل . وهذا يوحي باستمرارية معينة بين الإمكانية والفعلية بأن الفعلية ليست فقط امتدادا ووضعا للإمكانية في الصدارة ولكن أيضا التفسير الكامل لصورة معينة معروفة مسبقا بأنها ممكنة . وهذا الممكن الذي يجب أن يتطور، بالضرورة أو على الأرجح، وفقا لقوانين السببية الأرسطية : كل شيء يجب أن يكون تابعا، بالضرورة أو علي الأرجح ؛ إذ يجب السيطرة علي الفن وكأنه بواسطة قوة الطبيعة الحاكمة " . كما أن فعلية ما هو ممكن عندما تكون حقيقية وتعمل بكل طاقاتها، ليس فقط في هذه أو تلك، أو في بعض النواحي الأخرى، ولكن المتحرك هو الحركة أيضا، لذلك فان البطل التراجيدي وحده هو الذي يوضح بشكل كامل إمكانية أن نكون أبطالا تراجيديين من حيث الأهمية ( أي عن طريق الميل ) .

ويصبح الفعل هو الاستيلاء علي الفعلية التأسيسية لهذه الإمكانية . ورغم ذلك، لا تتطور الحركة تجاه غايتها، بل تسعى إلى غاية خارجة عنها . وبالمثل، فان الفعل في الدراما ليس هدفا، بل هو وسيلة لغاية . انه يسعى إلى الإتمام الضروري للحبكة . وبعكس الفعلية التأسيسية، فان الفعلية النهائية لإتمام الفعل جامدة . وكما يقول كوزمان " الحركة هي فعلية الإمكانية الموجهة في النهاية إلى فعلية مغايرة للحركة وقاتلة لها . وبالتالي، لا تحدث الحركة لكي تتوقف، فنشاطها الأساسي مكرس للتوقف . ووجودها هو تدمير تلقائي، لأن غرضها الكامل ومشروعها هو التدمير الذاتي .

الحركة موجودة من حيث أنها تمثل تغييرا في الحالة، ولكن الحركة ليست غاية في ذاتها . وبدلا من ذلك، فان الحركة تعجل من توقفها . ولكي يكون لها تأثير، فان تمثيل تغيير الحالة في الدراما يتبع آليات يساعدها مفهوم التحصيل . ويتميز التحصيل بالاستنفاد الكامل للإمكانية وتوطيد منطقة فعلية بالكامل مع أنها جامدة . ففي الوقت الذي يرى فيه أرسطو الدراما كقصة ذات صيرورة هادفة، فان هذه الصيرورة لها هدف يتوافق مع استنكار الإمكانية .

وهكذا تقدم الانطولوجيا الكلاسيكية للدراما آلية الهدف وحركة خطية من الإمكانية إلى الفعلية . بينما من المستحيل إجراء حصر شامل لكل الأمثلة الحالية والموجودة داخل حدود المقالة الحالية، فربما نتحدث عن ميل في التفكير في الدراما في إطار الحبكة المفهومة كحركة فكرية يحملها الفعل . فعبر الخصوصيات, تديم أنطولوجيا الدراما سيناريو التحول من خلال استنفاد الإمكانية . ورغم ذلك، مع أشكال المسرح الحالية، يتحلل مفهوم الحبكة ولم تعد الصيرورة الفكرية تعتمد علي شبكات تشفيرها . ويصبح التحول الأنطولوجي ملموسا .

• نشرت هذه المقالة في Journal of Dramatic theory and criticism, fall ٢٠١٦

• زورنيتسا ديميتروفا تعمل أستاذا للأدب الانجليزي والفلسفة في جامعتي صوفيا وفرايبورج .

نجيب الريحاني

## مذكرات نجيب الريحاني الحقيقية والمجهولة

(الحلقة الأخيرة)

# الريحاني لم يشهر إسلامه ولم يتزوج يهودية!!

المقالة السابقة كانت آخر مقالة في مذكرات الريحاني، وجميع القراء كانوا في شوق لقراءة مغامرات الريحاني النسائية التي قرأنا عنها في مذكرات عام ١٩٥٩ التي نشرها بديع خيري في دار الهلال، والتي اعتمد عليها مسلسل تليفزيوني شهير!! ولكن بعد وفاة الريحاني بست سنوات أراد بديع خيري أن يرثيه ويتذكره، ويذكر القراء به، فكتب مقالة عنوانها: «المرأة والحب في حياة نجيب الريحاني»، ونشرها في إحدى المجلات المصرية عام ١٩٥٥، وذكر فيها – على عهدته – أموراً غريبة لم يذكرها في أية مذكرات بعد ذلك بهذا التفصيل، قائلاً فيها:

الأستاذ الدكتور
سيد علي إسماعيل

### الممثلة كيكي

كان للمرأة في حياة نجيب الريحاني أثر أيما أثر .. فلم أعرف فترة منذ عاشرت الريحاني خلت من حب ملتهب. وكان الريحاني إذا تحدث عن المرأة أفاض في تحليل غرائزها سواء من ناحية الخير أو الشر. وكان حديثه هذا مبنياً دائماً على تجاربه منذ صباه. وإذا كانوا قد قالوا إن وراء كل عظيم امرأة، فإن وراء الريحاني عشرات النساء، بادلهن الحب على درجات مختلفة من الميل والشغف. وأغرب ما كان يتميز به حب الريحاني أنه كان يزهد في الجمال الصارخ، ويفضل عليه الأناقة والرشاقة في المرأة .. فكان عجيباً أن يهيم الريحاني بالمرأة التي يقاسي من حبها العذاب أكثر من غيرها. وبالعكس كان يمل الحب الطائع الذي لا يصحبه شيء من الصعاب والعقبات.

وأذكر من هذا النوع ممثلة رومية متحضرة كان اسمها «كيكي»، وكانت في وقت من الأوقات المثلة الأولى لفرقة الريحاني، إذ كانت تجيد العربية الدارجة كإحدى بنات البلد تماماً. وحدث أن وقع الريحاني في حبها إلى أبعد الحدود، وكانت على ما أعرف متمردة شاذة الأخلاق، والمدهش أن هذا التمرد وذلك الشذوذ كان سر تعلق الريحاني بها أكثر من غيرها. ولا تزال هذه الممثلة حية ترزق في أستامبول حيث استقر بها المقام هناك وتزوجت، وداومت مدة طويلة على مراسلة الريحاني بانتظام إلى أن مات. وكان يزاحم الريحاني في حبها تاجر من أثرياء الأروام، وحين أدرك مدى ما بينها وبين الريحاني من صلات غرامية تآمر مع بعض الأشقياء على أن يلحقوا الأذى بنجيب الريحاني، ولولا أن أحد أصدقائه من الأروام كذلك أبلغه الأمر في الوقت المناسب. وهكذا أمكن له أن يغير مسكنه وأن ينجو من موت محقق كان ينتظره بسبب حبه لكيكي. ودارت الأيام وانصرف كل المزاحمين عن هذه الشقية العشيقة، وتزوج الريحاني من بديعة مصابني، وتزوج صديقه الرومي كذلك، وما كان أشد صداقتهما بعد ذلك.

### بديعة مصابني

أما ما كان يُشاع في حياة نجيب الريحاني عن تدلهه في حب بديعة مصابني فإنما كان ذلك أمراً مبالغاً فيه. فإن ذلك الزواج كان زواج مصلحة أكثر منه زواج حب. وتفصيل الأمر أن أحد الأثرياء من عائلة عريقة في مصر، قد هام بحب بديعة مصابني أثناء عملها إلى جانب نجيب الريحاني في فرقة الريحاني. وصار ينثر عليها الذهب في جنون وطيش، وانتهى الأمر بأن فاتحها في ترك العمل مع الريحاني وفي الزواج منه، وأسقط في يد الريحاني إذ كانت الحاجة إليها ماسة في نجاح عمله فحاول بقدر استطاعته أن يثنيها عن هذا الإغراء ولكن جهوده ذهبت أدراج الرياح. وأخيراً اقترحت بديعة للبقاء في الفرقة أن يتزوجها الريحاني. ولم يكن بد من أن يصدع لرغبها، فتم هذا الزواج خفية في منزل أحد أصدقائه واسمه الدكتور خليل جودة وهو طبيب أسنان بشبرا في ذلك الوقت، ولم يحضر هذا الزواج أكثر من ثلاثة أشخاص كنت أنا أحدهم، وكان الثالث هو المرحوم أميل عصاعيصو، وكان معروفاً في الوسط الفني وصديقاً لكثير من المثلين والممثلات في مختلف الفرق. وكانت حياة الريحاني الزوجية مع بديعة مصابني جحيم لا يطاق، فكثيراً ما كانت تثور المشادات الخفيفة ويكاد الأمر مراراً ينتهي إلى الانفصال. ولكن وسطاء الخير كانوا يتطوعون دائماً لإنهاء تلك الخلافات التي لا تقف عند حد. وكان طبيعياً ألا تدوم هذه الزوجية فآل أمرها أخيراً إلى الافتراق وإلى ابتعاد كل طرف عن الآخر ابتعاداً تاماً. وانشغلت بديعة مصابني لعملها في كازينو أوبرا، وساعدتها الحرب العالمية الثانية في أن تجمع ثروة طائلة من مجهودها العنيف. ويجب أن نقرر الحقيقة في أن هذه السيدة كانت ذات مجهود فني ضخم وإدارة حازمة قوية كفلت لها النجاح، وجعلتها بحق عميدة الصالات في ذلك الوقت.

بديع خيري

وانقضى وقت طويل لا صلة فيه بين بديعة ونجيب؟ ولكن الحنين عاودها ذات مرة. فحاولت أن تصلح ذات البين وأن ترتد إلى حظيرة الزوجية .. وكنت أنا وسيطها الذي رحبت أن يتدخل في الأمر. فحددت لها موعداً في مسرح الريحاني ظهيرة أحد الأيام بحيث لم أخبر بهذا الموعد نجيب الريحاني. وفضلت أن تكون تلك المقابلة مفاجأة قد تمهد إلى تفاهم أقرب وأسهل. وقابلها نجيب خير مقابلة على أنها عشيرته فيما سبق وإن كان بينها من الروابط ما يكفي لأن يرحب بهذه الزيارة. وما كدت أُفاتحه في السبب المباشر لمجيئها حتى امتعض وأظهر حنقه عليّ بسبب كتمان هذا الموعد الذي كان يفضل ألا أحدده.

مع كل هذا فقد أدرت الحديث بشكل يلطف من حدة الموقف، إلا أن بديعة قد اندفعت تبشره بما سيكون عليه حالها بعد أن أصبحت ذات ثراء ظاهر يمكنه من الاستعانة بمالها إذا لزم الأمر في عمل من أعماله الفنية التي تتطلب البذل. وهنا كانت الثورة الجامحة من نجيب الريحاني الذي أعتقد أن في هذا القول الجارح أكبر مساس بكرامته. ثم أفهمها أنه أرفع من أن يعتمد على مال امرأة، وأنها إذا كانت تغريه ببريق الذهب، فإنه ما زال الفنان الذي يفضل القليل من كسب فنه على الألوف المؤلفة من طريق غير المسرح والفن. وعند هذا الحد عاد الجفاء سيرته الأولى بين بديعة مصابني ونجيب حتى لقى ربه.

ويجدر بنا إحقاقاً للحق وإنصافاً للتاريخ أن نقرر أن السيدة «جوليت» التي ذاع في وقت من الأوقات أنها ابنة الريحاني

صورة زفاف نجيب وبديعة

من بديعة مصابني، لم تكن سوى فتاه تبنتها بديعة وأهتمت بتربيتها وتعليمها. وجاء وقت تقدمت فيه كلتاهما إلى المحكمة لتحصل على حكم بهذه البنوة، ولكن القضاء بناء على كثير من المستندات رد هذا الإدعاء وحكم ببطلان البنوة التي كانت قائمة فقط على تسميتها في المدرسة باسم «جوليت الريحاني». وبهذا الاسم أيضاً استطاعت أن تُخرج جواز مرور من وزارة الداخلية، ولكن كل ذلك لم يحجب الحقيقة في أن الأمر كما فصلناه. وخرجت بديعة وجوليت من أحقيتهما في ميراث الريحاني.

## الممثلة الفقيرة

وكان الريحاني في حبه من أنصار تعادل السن أو على الأقل مع الفارق البسيط، فمهما كان جمال الفتاة التي تصغره سناً - رائعاً أو جذاباً - انصرف عنه وزهد فيه لمجرد أن السن غير معادلة. والغريب ونحن نقول هذا أن تحدث في حياة الريحاني مفاجأة غريبة لم يأبه فيها بالسن ولا بقاعدة التعادل إذ امتلأ قلبه بحب ممثلة شابة فقيرة. وقد حاول أن يبادلها غرام بغرام غير أنه فشل في اجتذاب قلبها فشلاً مريراً، ولما أعيته الحيلة تقدم إليها بطلب الزواج. ومع ما كان عليه الريحاني من الصيت البعيد والشهرة الواسعة والمال الوفير في أخريات سني حياته فإن هذا كله لم يشفع عند الفتاة بقبول الزواج. وكان لهذا الحادث أثره البالغ في نفس الريحاني وفى جُرح مكلوم لم يندمل إلا بعد وقت طويل.

## السيدة فيكتورين

آخر امرأة أحبها الريحاني كانت سيدة إسرائيلية [أي يهودية] تدعى «فيكتورين» لقى من عطفها وإخلاصها له الشيء الكثير مما جعله يضع فيها ثقته الكاملة. وكانت حريصة على ماله

**إعلان بديعة في كازينو الإوبرا**

كل الحرص تدبر شؤنه الخاصة وتحنو عليه حنواً لم يعهده من امرأة قبلها. وبذلك أمكن لها أن تستولي على مشاعره، وأن تكون لديه أقرب المقربات حتى لقد بلغ من أمر تفانيه في أن يعتنق كلاهما الإسلام وأن يعقدا زواجهما. ومنذ هذا الوقت أخذ الريحاني يفكر في بيت سعيد لزوجته المقبلة فاشترى بضعة فدادين من أرض السيدة «قوت القلوب الدمرداشية» بحدائق القبة، وأقام عليها فيلا كبيرة تكاد تكون قصراً فخماً وتفنن في جعل هذه الفيلا آية من آيات الفن إذ خصص بها قاعة كبيرة ذات مسرح خاص. أعدها خصيصاً ليقيم حفلات تقتصر على صفوة أصدقائه، كما أعد أيضاً غرفة رائعة على الطراز الأندلسي في وسطها نافورة بديعة وأنفق في سبيل هذا التنسيق كثيراً من المال ما يربو على السبعين ألف جنيه. وكان الريحاني ينوي أن يفتتح هذه الفيلا بحفلة زواجه من فيكتورين، ولكن القدر لم يمهله حتى تتحقق أمنيته فمات قبل أن يتم بناء بيت الزوجية.

وما يذكر عن وفاء فيكتورين للريحاني ولحبه، أنها كانت تتعزى بعد وفاة الريحاني بصوره المحفوظة لديها وتعيش على ذكرياته التي لا تغيب عن بالها. وتصادف في وقت ما أن عرض لأول مرة فيلم «غزل البنات» بعد وفاة الريحاني فطلبت مني فيكتورين أن أصحبها لمشاهدة الفيلم ولكنني بما أعرفه عن نفسي من الثائرة العصبية ومن الصدمة الأليمة حين أرى زميلي وصديقي يتحدث ويتحرك حاولت أن أثنيها عن عزمها تفادياً للأثر العميق الذي تحدثه تلك المشاهدة، إلا أنها ذهبت بمفردها على سبيل السلوى. وما كادت تستقر بمقعدها بسينما ستوديو مصر، وما كاد الفيلم يبدأ وترى صديقها الحبيب حتى انتابتها حالة عصبية بينما استسلمت فيها إلى إغماء عميق، وهرع الموظفون والمشاهدون كل يحاول إسعافها على أنها امرأة عادية .. ولم يعرف أحد أنها المرأة التي تفانى الريحاني في حبها وتفانت في حب الريحاني. ولم تطق فيكتورين البقاء في مصر فهاجرت إلى استراليا حيث أقامت بعضاً من الوقت عند أقربائها هناك. ولم يستقر بها المقام إذ إنها سافرت إلى باريس حيث ما زالت تراسلني إلى الآن في أوقات متفاوتة.

## كلمتي الأخيرة

عزيزي قارئ مسرحنا والمتابع لحلقات مذكرات الريحاني .. أتمنى أن تكون استمتعت بما قرأته وبما اكتشفته لك من مذكرات لم تقرأها من قبل عن الريحاني بهذه التفاصيل الدقيقة!! وهي التفاصيل التي تحتاج إلى دراسات متنوعة، ودراسات مقارنة بين ما كنت تعرفه عن الريحاني وبين ما عرفته عنه ولم تكن تعرف تفاصيله من قبل!! كما أتمنى أن أكون قد نفذت وعدي لك وحققت ما قلته من قبل في مقدمة هذه الحلقات، عندما قلت في الحلقة الأولى: «شاهدت مسلسلاً حديثاً عن «نجيب الريحاني»، اعتمد أصحابه على الخيال وبعض مما جاء في مذكرات الريحاني، فحزنت جداً لأن المسلسل جاء بقشور من حياة الريحاني ومسرحه، فنشرت مقالة في جريدة «المساء» يوم ٢٠٢٢/١٢/٥ عنوانها «إلى الفنان نجيب الريحاني .. سامحني أنا السبب!!»، اختتمتها بقولي: «كل ما هو مكتوب ومعروف حتى الآن عن نجيب الريحاني من: مذكرات ومقالات وأفلام ومسلسلات .. يُمثل ٢٠٪ فقط من التاريخ الحقيقي والمجهول عن نجيب الريحاني والذي لا يعرف تفاصيله أحد حتى الآن! وعندما شاهدت حلقات مسلسل «؟؟؟؟؟؟؟» شعرت بتأنيب الضمير تجاه الفنان نجيب الريحاني، ووجهت إلى روحه هذه الكلمة تحت عنوان «إلى الفنان نجيب الريحاني .. سامحني أنا السبب» .. لماذا؟! لأن الـ٨٠٪ من تفاصيل تاريخك أمانة في عنقي، وسينشرها «جبرتي المسرح العربي» يوماً ما ليعرف الجميع التاريخ المسرحي الحقيقي والمجهول لنجيب الريحاني!!».

أظنك عزيزي القارئ صدقتني الآن .. لأنني كنت صادقاً معك ونشرت ما لا تعرفه عن الريحاني كما جاء في مذكراته الحقيقية والمجهولة!! ومن المؤكد أنك ستجاملني وتوافقني على ذلك!! ولكن البعض سيكون أكثر وعياً وعقلانية وسيشكك في نسبة الجديد الذي عرفه من خلال المذكرات المجهولة، وسيقول: إنها مذكرات جديدة بالفعل، ولكنها لا تمثل نسبة الـ٨٠٪!! وأنني كنت مبالغاً في هذه النسبة المئوية مبالغة كبيرة تصل إلى حد الكذب على القُراء!! من سيقول ذلك سأحترم رأيه وأحترم عقله وأحترم تفكيره!! لأنني بالفعل لم أنشر سوى ٢٠٪ على أقصى تقدير من المعلومات الجديدة التي تُضاف إلى نسبة الـ ٢٠٪ المعروفة من قبل عن الريحاني ومذكراته!! وهذا يعني أن المعروف الآن عن الريحاني – قديماً وجديداً – يمثل ٤٠٪ فقط!! فأين نسبة الـ ٦٠٪؟!! وعن ماذا ستكون هذه النسبة؟! ومن أين سآتي بها؟! وهل فعلاً يوجد شيء عن الريحاني لا نعرفه بعد نشر المذكرات المجهولة، في حالة إضافتها إلى المذكرات المعلومة والمنشورة من قبل؟! وحتى لو فيه شيء جديد – بعد المذكرات – هل يُمثل فعلاً نسبة ٦٠٪؟!!

عزيزي قارئ مسرحنا .. اسمح لي بأن أصدمك وأقول لك: تجاهل تماماً كل ما كنت تعرفه عن نحيب الريحاني في مذكراته المنشورة سابقاً في جميع الكتب!! وتجاهل أيضاً كل ما عرفته عن نجيب الريحاني في مذكراته الحقيقية والمجهولة التي نشرتها لك وتابعتها بشغف كبير في جريدة مسرحنا، لأنك ابتداء من الأسبوع القادم – بمشيئة الله – ستقرأ تاريخ مسرح الريحاني الذي لم يكتبه أحد حتى الآن!! وستتأكد بنفسك الفرق بين مذكرات الريحاني وبين تاريخ مسرحه!! وستتأكد أيضاً أن ما ستقرأه في السلسلة الجديدة حول تاريخ مسرح الريحاني، يمثل بالفعل نسبة ٦٠٪ من تفاصيل تاريخ مسرح الريحاني، والذي أؤكد على أنه تاريخ لم يُكتبه أحد من قبل!! فإلى اللقاء الأسبوع القادم .. إن كان في العمر بقية!!