مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
عمرو البسيوني

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الخامسة عشرة ⁝ العدد 851 ⁝ الإثنين 18 ديسمبر 2023

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

وداعا أشرف عبد الغفور..رائحة الزمن الجميل فنا وخلقا والتزاما

مراد منير: «المغامرة» أعادتني للمسرح وسعيد بافتتاح السامر

الفائز بتانيت قرطاج الذهبي

«صـمت» .. انفجار أم عودة؟

«جريمة بيضاء»..

البروفات على مسرح الهوسابير والافتتاح قريبا

يجري المخرج سامح بسيوني، على مسرح الهوسابير، في وسط القاهرة ، حاليا، بروفات عرضه المسرحي الجديد" جريمة بيضاء" كتابة يسري حسان، عن قصة "العطل" للكاتب السويسري فريدرش دورينمات، ترجمة سمير جريس. والعرض من إنتاج أروى قدورة.

يلعب بطولة العرض عدد كبير من الممثلين، منهم: ناصر سيف،علاء قوقة، أيمن الشيوي، خالد محمود، رضا إدريس، منة بكر، نور القاضي، أحمد أبو زيد، وليد الإدفاوي، رامي شبل، جنا عطوة، نور محمد.

العرض ديكور حازم شبل، ملابس سماح نبيل، إضاءة إبراهيم الفرن، موسيقى محمد علام،دراما حركية بوسي الهواري، ماكياج محمد شاكر، مخرج منفذ شروق طارق.

وقال سامح بسيوني إنه تحمس لإخراج النص بعد أن قرأ قصة العطل، واكتشف أنها واحدة من القصص العالمية المهمة التي تطرح أفكارا عميقة حول الإنسان، في كل زمان ومكان ، وكيف أن هناك من يرتكبون جرائم يمكننا أن نسميها بيضاء، دون أن تتمكن العدالة من إدانتهم، فضلا عن أفكار أخرى مثل الأنانية والنرجسية وغيرها من القضايا التي يحتويها هذا النص القصير.

أضاف سامح بسيوني أنه طلب من الكاتب يسري حسان كتابة نص عن هذه القصة، مشيرا إلى أن النص، الذي كتبه حسان، أضاف الكثير إلى النص الأصلي، من شخصيات وأحداث، دون مساس بالرؤية الكلية لنص دورينمات.

أشار سامح بسيوني إلى أنه كان حريصا على الاستعانة بمجموعة من الممثلين أصحاب المواهب الكبرى نظرا لثراء الشخصيات التي يتطلب تجسيدها خبرة كبيرة وفهما عميقا لطبيعتها، فضلا عن مجموعة من الشباب الموهوبين الذين سيكونون مفاجأة في هذا العرض.

وحول إصراره على أن يكون العرض بالفصحى قال المخرج سامح بسيوني إنه رأى أن الفصحى ستكون قادرة أكثر على التعبير عن طبيعة الشخصيات وثقلها وعمقها، فضلا عن رغبته في أن يقدم من خلال الإنتاج الخاص،وربما لأول مرة، عرضا جادا ورصينا، بعيدا عن الفكرة السائدة عن القطاع الخاص من أنه لايقدم سوى الأعمال الكوميدية الخفيفة.

رنا رأفت

مهرجان المسرح الفلسطيني

في المسرح الوطني اللبناني

أعلنت «جمعية تيرو للفنون» و«مسرح إسطنبولي» عن إقامة الدورة الاولى من «مهرجان المسرح الفلسطيني» في «المسرح الوطنيّ اللّبنانيّ المجاني»، في مدينة صور تحت شعار «المسرح فعل مقاومة» وتضامناً مع أهالي غزة وفلسطين في الفترة الممتدة من ٢١ ولغاية ٢٣ ديسمبر وبمشاركة عروضاً مسرحية قصيرة وطويلة وعروض حكواتي حضورياً وعبر الإنترنت .

وأكد الممثّل والمخرج قاسم إسطنبولي، مؤسّس المسرح الوطني اللبناني الحائز على جائزة اليونسكو الشارقة للثقافة العربية: «على ضروة المقاومة الثقافية من أجل نشر الحقيقة للعالم حول القضية الفلسطينية ولهذا علينا جميعاً المقاومة بالفن لأنه فعل مقاومة وثقافة وصمود من أجل الحرية لأهلنا في غزة وفلسطين».

هذا وتهدف جمعية تيرو للفنون التي يقودها الشباب المتطوعون إلى إنشاء مساحات ثقافية حرة ومستقلة في لبنان من خلال إعادة تأهيل سينما الحمرا وسينما ستارز في النبطية وسينما ريفولي في مدينة صور والتي تحوّلت الى المسرح الوطني اللبناني كأول مسرح وسينما مجانية في لبنان، وسينما أمبير في طرابلس التي تحولت الى المسرح الوطني اللبناني في طرابلس، وإقامة الورش والتدريب الفني للأطفال والشباب، وإعادة فتح وتأهيل المساحات الثقافية وتنظيم المهرجانات والأنشطة والمعارض الفنية، وتقوم بالتعاون مع مؤسسة دروسوس السويسرية على برمجة العروض السينمائية الفنية والتعليمية للأطفال والشباب، وعلى نسج شبكات تبادلية مع مهرجانات دولية وفتح فرصة للمخرجين الشباب لعرض أفلامهم وتعريف الجمهور بتاريخ السينما والعروض المحلية والعالمية، وعروض الأفلام للمكفوفين والصم والورش التدريبية لذوي الاحتياجات الخاصة

ومن المهرجانات التي أسستها: مهرجان لبنان المسرحي الدولي، مهرجان شوف لبنان بالسينما الجوالة، مهرجان طرابلس المسرحي الدولي، مهرجان صور الموسيقي الدولي، مهرجان لبنان المسرحي الدولي للحكواتي، مهرجان صور الدولي للفنون التشكيلية، مهرجان أيام صور الثقافية، مهرجان لبنان المسرحي لمونودراما المرأة، ومهرجان لبنان المسرحي للرقص المعاصر، مهرجان تيرو الفني الدولي، مهرجان صور المسرحي الدولي.

المسرحيات الثلاث.. «مسرح الخيال»

جديد الهيئة العامة السورية للكتاب

صدر حديثًا بالمكتبة العربية عن الهيئة العامة السورية للكتاب بوزارة الثقافة السورية كتاب «المسرحيات الثلاث.. مسرح الخيال» تأليف منتجب صقر

وجاء على غلاف الكتاب: «رغم تباين شكلها الدرامي تنتمي هذه المسرحيات الثلاث «خيالات الشيخ إحسان، الخروج من العتمة، مونودراما «دززززززز» إلى ما أسميه مسرح الخيال.

يسمح مسرح الخيال للشخصية المسرحية أن تتحرر من طابعها الكلاسيكي ومن نمطيتها، يحرر خطابها المسرحي ويجعله أكثر فاعلية وقدرة على تجاوز آثار وثقل الواقع.

في المسرحية الأولى، يعتمد الشيخ إحسان على «قوة الخيال» لإقناع الشخصيات العابرة التي يصادفها أثناء مسيرة مع مرافقه عزام، تقدم هذه المسرحية نقدا ساخرً للأشخاص الذين لا يزالون يعتدّون بالوهم ويستندون إلى استحضار الغيبيات أملاً في حل مشكلات واقعهم الاجتماعي.

وفي المسرحية الثانية، هناك رغبة بالانعتاق والتحرر من الفضاء المغلق الذي يعيش فيه «شكري بيك» رغما عنه. يتحقق هذا الخلاص عبر العلاقة الودية بينه وبين الفتاة القارئة «نغم» التي تنير له عتمة لياليه وتخرجه من القبو المظلم.

في المسرحية الثالثة، هناك تنويع بين سرديات المونولوج وحركات الرقص التعبيري، إذ يقف المحاضر أمام جمهوره «الكومبارس» ويلقي عليهم خطابا نرجسيًا ويمجد قدراته «الخارقة»، ثم لا يلبث أن يتماهى مع الطبيعة - في المشهد الثاني - ناشدًا الهروب والخلاص من واجب أبوي فرض عليه.

ويتوافر هذا الكتاب بخصم ٥٠٪ في نقاط البيع في المراكز الثقافية كافة.

همت مصطفى

ملتقى فنون مسرحية

يختتم فعالياته بأكاديمية الفنون

تحت رعاية وزارة الثقافة، وفي إطار التعاون بين أكاديمية الفنون بالقاهرة والإسكندرية، أعلنت د. غادة جبارة إقامة أول دورة من "ملتقى فنون مسرحية"، تحمل اسم الروائي العالمي نجيب محفوظ في فترة ٧ ديسمبر حتى ١٣ ديسمبر، وهذا في إطار النشاط التفاعلي بين طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة والإسكندرية، ويذكر أن في إطار هذا النشاط يتم عرض الأعمال المسرحية التي فازت بالجوائز الأولى في مهرجانات العربي والعالمي والغرفة، والتي أقيمت في إطار الانشطة التفاعلية بين طلاب معهدي القاهرة والإسكندرية بأكاديمية الفنون القاهرة والإسكندرية، ومن العروض المشاركة من القاهرة في هذا الملتقى عرض "الزائر" إخراج إبراهيم أشرف، "حيث لا يراني أحد" إخراج محمود صلاح، أما عن العروض المشاركة من الإسكندرية عرض "لوبي" إخراج مصطفى عامر، "الناسك" إخراج أشرف علي، "رجال تحت المشنقة" إخراج محمد خالد

بدأت فعاليات الملتقى بتقديم فيلم تسجيلي للروائي نجيب محفوظ، ومن ثم بدأت د. غادة جبارة رئيسة أكاديمية الفنون بالقاهرة موضحة: إن هناك جهودا مبذولة من أجل إنشاء مسرح داخل أروقة المعهد العالي للفنون المسرحية بالإسكندرية، حيث أن طالب الإسكندرية يجد صعوبة كبيرة في تقديم عروضه، فيلجأ لتقديمها بمباني قصور الثقافة أو مسرح مكتبة الإسكندرية، ولذلك بدأنا في تجهيز مسرح على أعلى مستوى لطالب الإسكندرية داخل معهده، وذلك بالاتفاق مع د. أشرف زكي

وتابعت: إن ذلك الملتقى تمكن من تحقيق فكرة الكيان الواحد لأكاديمية الفنون بالقاهرة والإسكندرية، وجعل الترابط بين المعهدين قويا وواضحا مما يجعلنا نسعى دائما لإقامة أكاديمية فنون متفردة في الشرق الأوسط، كما أضاف د. أيمن الشيوي عميد المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة: نحن نأمل من هذا الملتقى ليس فقط التعاون بين طلاب معهدي الفنون المسرحية بالقاهرة والإسكندرية، بل تعاون كل معاهد أكاديمية الفنون بالقاهرة والإسكندرية مما يجعل هناك وعي أكبر وفعال بين طلاب الأكاديمية،

بينما عبر د. أحمد عبد العزيز وكيل المعهد العالي للفنون المسرحية بالإسكندرية عن مدى سعادته بإقامة ملتقى تعاوني غير تنافسي بالأكاديمية، مما يجعل الطلاب المعهدين يخرجون طاقة إبداعية متبادلة كبيرة في إطار النشاط الطلابي، وتوجه محمد عصمت مدير الملتقى بشكر كل من ساهم لخروج ذلك الملتقى للنور، كما وضح مؤثر رفعت رئيس اتحاد طلاب أكاديمية الفنون بالقاهرة أن ذلك الملتقى غير تنافسي، وإنما هو ملتقى تعاوني بين طلاب الإسكندرية والقاهرة في مكان واحد، ويقدم حصاد ما أنتجه المعهدان خلال السنة من عروض مسرحية.

كما بدأت فعاليات ختام الملتقى بمسرح المعهد العالي للفنون المسرحية بتقديم عرض استعراضي، ومن ثم شهد توزيع شهادات تقدير لكل من العروض المشاركة بالملتقى بحضور د.غادة جبارة، ود.أيمن الشيوي، وتكريم القائمين على ذلك المهرجان.

نادين فتح الله

رجل المسرح متعدد المواهب عمرو دوارة..

يجتاز الأزمة الصحية بالتكريم والجوائز ويستعد لتقديم «قمر الغجر»

اجتاز – والحمد لله – رجل المسرح متعدد المواهب/ د.عمرو دوارة الأزمة الصحية الشديدة التي تعرض لها (جلطة في المخ) خلال ختام فعاليات الدورة السادسة عشرة للمهرجان «القومي للمسرح المصري»، والتي تحمل خلالها مسئولية رئاسة لجنة الندوات والمحاور الفكرية.

تجدر الإشارة إلى أن فعاليات ختام الدوة الثامنة لمهرجان «شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي» في ٣٠ نوفمبر قد تضمنت تكريم د. عمرو دوارة عن مجمل مسيرته المسرحية بإهدائه درع سيدة المسرح العربي/ سميحة أيوب، مع عرض فيلم تسجيلي عن مسيرته المسرحية، وذلك بالإضافة إلى تنظيم ندوة خاصة لتناول واستعراض مجموعة إسهاماته المتنوعة كمخرج وناقد ومؤرخ مسرحي، وأيضا كمنشط مسرحي ساهم في تأسيس بعض الفرق المسرحية والمهرجانات الدولية المهمة (وفي مقدمتها: «مهرجان المسرح العربي» بدوراته الخمسة عشر)، وهي الندوة التي تحولت إلى مظاهرة حب من خلال شهادات نخبة من كبار المسرحيين المصريين والعرب.

وقد أجمع الحاضرون على تعدد مواهب المسرحي الكبير/ د. عمرو دوارة وتميزها بالدقة، وكذلك على تفرده كمؤرخ مسرحي، مما أهله للحصول على لقب «حارس ذاكرة المسرح المصري»، وكذلك على جائزة الدولة للتفوق في الآداب عام ٢٠٢٢، وأخيرا هذا العام على جائزة التميز في النقد المسرحي من «النقابة العامة لاتحاد كتاب مصر»

هذا ويستكمل حاليا الفنان القدير/ د. عمرو دوارة – بالرغم من أنه في مرحلة النقاهة والتعافي - بروفات أحدث مسرحياته الغنائية الاستعراضية «قمر الغجر» من إنتاج الفرقة الغنائية الاستعراضية

وجدير بالذكر أن المسرحية الغنائية الاستعراضية «قمر الغجر»، هي أول مسرحية بالوطن العربي تتناول الأحداث الدامية وحرب الإبادة العرقية التي تحدث بغزة، وتكشف عن قسوة وبشاعة الانتهاكات اللا إنسانية للمغتصب الصهيوني والمذابح الوحشية التي يتعرض لها المدنيون الأبرياء من الأطفال والشيوخ، والمسرحية من تأليف وإخراج/ د. عمرو دوارة، وأشعار وأغاني/ سعيد شحاتة، وتصميم ديكورات/ د. محمد سعد، وتصميم ملابس/ د. مروة عودة، وتصميم استعراضات/ محمد زينهم، وإخراج سينمائي/ ضياء الدين داود، ويشارك في بطولتها نخبة كبيرة من الفنانين من بينهم ميرينا وليد، سيف عبد الرحمن، آمال رمزي، حسان العربي، فتحي سعد، وفاء السيد، نهلة خليل، بوسي شلبي، عصام عبد الله، جمال عبد الناصر، صابر عبد الله، أمل عبد المنعم، ونجوم الفرقة/ سيد عبد الرحمن، إبراهيم غنام، بهجت لطفي، محمد نيازي، مها محمد، وفاء سليمان، حسام رسلان.

رنا رأفت

إطلاق اسم «رانا أبو العلا»..

على مسابقة المقال النقدي لجائزة علاء الجابر للإبداع المسرحي ٢٠٢٤

أعلنت جائزة علاء الجابر للإبداع المسرحي، الأسبوع الماضي، عن إطلاق دورتها الجديدة، وبدء استقبال المشاركات، ودعت الجائزة كل المسرحيين المبدعين في دول الوطن العربي كافة، للمشاركة في دورتها الرابعة لعام ٢٠٢٤، في فروعها الثلاثة وهي: فرعا التأليف المسرحي «مسابقة النص الموجه للأطفال» وتقدم باسم المؤلف الجزائري حسين طايلب (١٩٦٦ــ ٢٠٢١)، «مسابقة النص الموجه للكبار» باسم الكاتب البحريني فريد رمضان (١٩٦١ ــ ٢٠٢٠).

وفي فرع النقد المسرحي «مسابقة المقال النقدي»، وتم إطلاق الدورة الخاصة بهذا العام٢٠٢٤ باسم الناقدة المصرية الراحلة رانا أبو العلا (١٩٩٤- ٢٠٢٣) وتأتي شروط المشاركة في هذه المسابقة كالتالي:

شروط المسابقة

المسابقة متاحة للمبدعين العرب، من سن ١٨ – ٥٠ عامًا.

أن يكون النقد مرتبطًا بعرض من العروض المسرحية العربية، المقدمة خلال الفترة من ٢٠٢٣/٣/١ إلى ٢٠٢٣/٤/١ فقط.

ألا يكون المقال قد سبق نشره في أية مطبوعة، سواء كانت ورقية أم إلكترونية.

أن يكون المقال النقدي مكتوبًا باللغة العربية الفصحى

ألا يكون المقال قد فاز بأية جائزة من قبل، أو تم تقديمه لأية مسابقة أخرى.

ألا تقل عدد كلمات المقال النقدي عن ٥٠٠ كلمة ولا تزيد عن ١٠٠٠ كلمة.

آلية المشاركة

يُرشح المتسابق عمله بنفسه للمسابقة، ولا تقبل الترشيحات المقدمة من قبل جهات أو أطراف أخرى.

يُرسل المقال مطبوعًا بصيغة (word)، ونسخة أخرى بصيغة (PDF)، على أن يكون حجم الخط ١٦، نوع sakkal Majalla .

لا تتم كتابة البيانات الشخصية على المقال إطلاقًا، ويكتب على صفحته الأولى عنوان المقال فقط.

تُرسل البيانات عبر صفحة منفصلة، تتضمن: الاسم، وعنوان المقال.

يُرسل الكاتب صورة عن أيّ مستند يُثبت هويته الشخصية، مثل: جواز السفر، البطاقة القومية، إضافة لسيرته الذاتية وصورة شخصية واضحة له ورقم هاتفه (الواتساب).

يكتب المتسابق تعهدًا خطيًا، يؤكد فيه ملكيته للمقال.

يكتب المتسابق تفويضًا للجائزة بطباعة عمله في حال فوزه بإحدى الجوائز.

تُرسل الأعمال المرشحة، وجميع المرفقات إلى الإيميل التالي (aljaber.award@gmail.com)

يتم استقبال المشاركات بدءًا من يوم الاثنين الموافق ٢٠٢٣/١٢/١٢علمًا بأن آخر موعد لتلقي المساهمات هو يوم

الأربعاء الموافق٢٠٢٤/٤/١٢ ولا يعتد بأية مشاركات تصل بعد هذا التاريخ.

لا تتكفل الجائزة بحضور المتأهلين للقائمة القصيرة أو الفائزين بالجائزة، لحفل توزيع الجوائز، سواء من داخل مصر أو خارجها، وبإمكان المتأهل أو الفائز الحضور على نفقته الخاصة، أو اقتراح من ينوب عنه في ذلك.

لا يحق للمشارك الانسحاب من الجائزة بعد إعلان نتائج القائمة الطويلة، كما لا يحق له الاعتراض على قرارات لجنة التحكيم.

النتائج

يتم تشكيل لجنة تحكيم سرية عربية لتحكيم الأعمال من الأسماء المرموقة في هذا المجال.

يتم الإعلان عن الفائزين وتوزيع الجوائز وأسماء أعضاء لجان التحكيم في حفل توزيع الجائزة، في موعد يتم تحديده بعد نشر القائمة القصيرة.

الجوائز

المركز الأول: ٣٠٠٠ جنيه + درع الجائزة + شهادة تقدير.

المركز الثاني: ٢٠٠٠ جنيه + درع الجائزة + شهادة تقدير.

المركز الثالث: ١٠٠٠ جنيه + درع الجائزة + شهادة تقدير.

جائزة لجنة التحكيم الخاصة: مبلغ ٥٠٠ جنيه + درع الجائزة + شهادة تقدير.

مكافأة تشجيعية بقيمة ٣٠٠ جنيه لجميع الأسماء الواردة في القائمة القصيرة، ولم تحقق الفوز بأية جائزة.

طباعة جميع الأعمال الفائزة في كتاب يصدر في الدورة التالية.

وقد تم اختيار أسماء المسرحيين الثلاثة، لتهديم اسم الجائزة، تقديرًا لمسيرتهم المسرحية التي لم تكتمل بأمر من المولى عز وجل، كما هي سياسة الجائزة التي تهدف إلى تكريم الأسماء المسرحية التي رحلت عنا باكرًا، حيث لم يمهلها القدر فرصة استكمال مسيرتها الإبداعية.

جائزة علاء الجابر للإبداع المسرحي

جائزة علاء الجابر للإبداع المسرحي تأسست عام ٢٠١٧، برعاية الكاتب والناقد المسرحي علاء الجابر، إسهامًا منه في رفد الساحة المسرحية العربية بكتاب وكاتبات عرب يُسهمون في إثرائها، ودفعها للأمام بأقلام نقدية ونصوص تتفاعل مع الواقع وتعبر عن متغيرات الحياة، وسميت الدورة الأولى باسم الكاتب والناقد المصري الراحل الدكتور . محسن مصيلحي، حيث كانت في مجال واحد فقط.

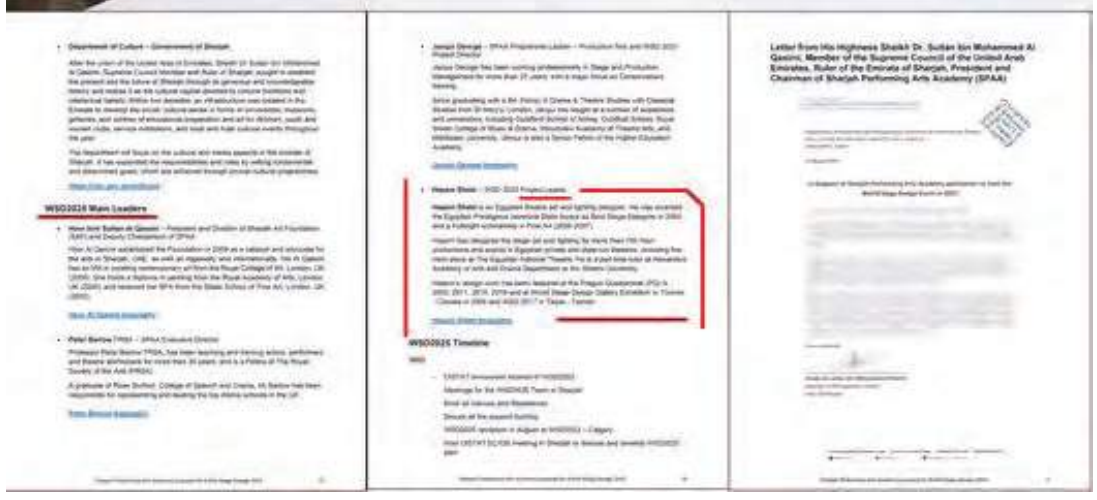
أما الدورة الثانية، فقدمت ضمن فعاليات ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي، دورة أكتوبر ٢٠٢٢، الدورته الرابعة، وهي دورة الفنان الراحل «محمود ياسين» وجاءت مسابقة المقال النقدي باسم الناقد المصري الراحل الدكتور. حازم عزمي، كما أطلق اسم الكاتب والمخرج الكويتي الراحل صقر الرشود على مسابقة النص الموجه للكبار، أما مسابقة النص الموجه للأطفال فأطلق عليها اسم المخرج التونسي الراحل مكرم نصيب، ووزعت جوائزها ضمن حفل ختام الملتقى بمسرح سيد درويش بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

وفي الدورة الثالثة لعام ٢٠٢٣، كان فرع «مسابقة المقال النقدي»، باسم الناقد المصري الراحل الدكتور مصطفى سليم (١٩٧٠ - ٢٠٢٢)، كما أطلقت الجائزة اسم المؤلف الإماراتي الراحل سالم الحتاوي (١٩٦١ - ٢٠١٢) على «مسابقة النص المسرحي الموجه للأطفال»، وعن فرع «مسابقة النص المسرحي الموجه للكبار» فكان باسم المؤلف العراقي الراحل هادي المهدي (١٩٦٥ – ٢٠١١)، في مسرح قاعة سينما الإبداع بدار الأوبرا المصرية وبحضور كوكبة من المسرحيين المصريين والعرب، منهم سيدة المسرح العربي الفنانة القديرة سميحة أيوب، والدكتورة رانيا يحيى، عميدة المعهد العالي للنقد الفني، ورئيسة مجلس أمناء مؤسسة زادة للمرأة والتنمية، والفنان هشام إسماعيل.

همت مصطفى

حازم شبل يوضح أسباب استقالته..

من إدارة الهيئة العالمية للسينوجرافيين



أعلن السينوجراف حازم شبل استقالته من عضوية مجلس إدارة الهيئة العالمية للسينوجرافيين وساق أسباب استقالته في بيان على صفحته بفيس بوك كما نشر بيانا تفصيليا كبيرا يشرح فيه ما أسماه تواطوء إدارة أكاديمية الشارقة مع هيئة السينوجرافيين والذي أسفر عن استبعاده من قيادة الدورة السادسة لملتقي ومعرض التصميمات المسرحية العالمية World Stage Design

وننشر بيان استقالته وأسبابها كما كتبها بموقع التواصل الاجتماعي ميتا\ فيس بوك:

أعلن استقالتي من عضوية مجلس إدارة الهيئة العالمية للسينوجرافيين ومعماريين وتقنيين المسرح OISTAT ومن منصبي كنائب رئيس ال OISTAT

اعتراضا واستيائنا من تواطؤ الإدارة الحالية ل OISTAT مع أكاديمية الشارقة للفنون الأدائية بالشارقة/الأمارات .. في استبعادي من قيادة الدورة السادسة لملتقي ومعرض التصميمات المسرحية العالمية World Stage Design .. بعد أن رفضت أن يكون دوري هامشياً .. وإصراري علي أن يكون دوري كما عملت وبذلت من جهد ومذكور في ملف تقديم الأكاديمية للاستضافة وهو الملف الذي أثري محتواه خطاب من سمو الشيخ دكتور/ سلطان بن محمد القاسمي .. مؤسس ورئيس أكاديمية الشارقة للفنون الأدائية .. حاكم إمارة الشارقة .. عضو المجلس الأعلى للاتحاد في دولة الإمارات العربية المتحدة "حفظه الله" .. ومقر دوري في الملف كقائد للمشروع Project Leader.

كما أنني اعترضت علي أن مسئولي الأكاديمية "إنجليز" يكلفون ويعينون أجانب في مهام التنفيذ ... وأصررت أن يكون أساس المنفذين عرب بالتعاون مع الخبرات الأجنبية سواء من الأكاديمية بالشارقة أو من OISTAT.

الكل يعلم كم ما بذلت من جهد وتخطيط لسنوات طوال حتي أحضر حدث دولي لمنطقتنا العربية ... ولكن يبدوا أنني استخدمت حتي تم الموافقة .. وطمع الأجانب في أن يجمعوا هم ثمار ما زرعت من بذور.

في ثقافتي ... أجد أن هذه التصرفات غير أخلاقية ولا تتماشي أبداً مع إدارة أكاديمية تعلم طلبة ونشء صغير .. ولا تتماشي مع مبادئ أخلاق العمل الدولي وخاصة الثقافي والفني .. ولا تتماشي مع ما أؤمن من به من أخلاق عمل واحترام للحقوق والجهود .. لذلك أنسحب حفاظاً علي ما أعتقد.

أستقيل اعتراضا علي الإدارة الحالية لل OISTAT ... وليس اعتراضا علي ال OISTAT نفسها ... فأنا كنت عضو ونائب رئيس لدورة كاملة سابقة (٢٠١٧-٢٠٢١) لم أقابل مثل هذا ... ولي طوال عشرون عاماً أصدقاء دوليين من شتي بقاع العالم غاية في الاحترام والتعاون والمصداقية وسوف أعتز بصداقتهم طوال العمر .. وشاكر جداً لكل دعمهم السابق والحالي.

كما أنني أفرق بين أساتذة الأكاديمية بالشارقة كأكاديميين وبين كونهم إداريين .. أكن لهم تقدير كمعلمين ولكن عندي كثير من التحفظات كإداريين خاصة فيما أصابني من ضرر.

كما أعلن أغلاق المركز المصري في OISTAT .. وهو المركز المعتمد منذ ٢٠١٢ .. وكان المركز العربي الوحيد .. وكنت قد استطعت ضم عضويات فردية من الكويت والمغرب وسوريا وعضوية أكاديمية الشارقة.

عملت كل ما بوسعي طوال عشرون عاماً في تقريب واحترام الثقافات (قدر ما استطعت) .. وقدت تصميمات ومصممين مصريين وعرب وأفارقه .. ولست نادم علي كل جهودي ... ولكني حزين جداً أن يصل الأداء الإداري الثقافي الفني الدولي إلي هذا المستوي.

شاكر لكم جميعاً

وداعا أشرف عبد الغفور
رائحة الزمن الجميل فنا وخلقا والتزاما

كعادته، يدق الموت الباب دون سابق إنذار ليحظى بصحبة وجه من الوجوه الفنية المميزة في مصر والوطن العربي، هو الفنان أشرف عبد الغفور صاحب الإسهامات الفنية المتميزة، والجاذبية الشخصية والإنسانية ومتعدد المواهب، قدّم أدواراً متنوعة ومميزة، لاقت دائما إعجاب الجمهور والنقاد بصوته القوي وأدائه المميز وأدواره المختلفة والمتنوعة التي لا تنسى، تمتع بشخصية محبوبة من زملائه في الوسط الفني ومن قبل الجمهور، ترك أشرف عبد الغفور بصماته الواضحة وخلف إرثاً حافلاً بالإنجازات، وستظل إسهاماته محفورة في ذاكرة الجمهور لسنوات قادمة.. مسرحنا رصدت تعبير كثير من أصدقائه وزملائه عن حزنهم العميق لفقده.

روفيدة خليفة

أحمد شاكر: درجة من الرقي لن تتكرر

الفنان أحمد شاكر مدير المسرح القومي سابقا قال: رحم الله الفنان أشرف عبدالغفور، كان إنسانًا خلوقًا إلى أقصى درجة، وفنانًا بدرجة رقي نادرا ما تتكرر في الوسط الفني، كان محباً لفنه وللآخرين، امتد عطاؤه على مدى سنوات طويلة سواء في المسرح أو التلفزيون، فقدانه يعد خسارة كبيرة جداً، أحزن الوسط الفني، لكنه ترك لنا قطعة فنية هي ابنته الفنانة ريهام عبد الغفور.

وأضاف « شاكر»: طوال سنوات عديدة كنا تلامذته في الدراما التليفزيونية وتعلمنا منه الكثير عندما بدأنا شبابًا، احتضننا وكان ودوداً معنا وشجعنا، وعندما توليت إدارة المسرح القومي، كان فناناً قديراً لمست منه كل الرقي، حين وجدت أن الوقت ليس مناسبا لتقديم مسرحية «هولاكو»، التي كان يقوم ببروفاتها، كان أكثر الأشخاص تفهماً واحتراما لتقاليد المسرح القومي والمسؤول عن قيادته، بالرغم من أنه بذل جهدا كبيراً في البروفات لم يظهر أي تذمّر، إن هذا السلوك النبيل وتلك الأخلاق نادرة قلما تتكرر فهو ينتمي لجيل عظيم لن يعوض.

إيهاب فهمي: هادئ وصاحب مواقف

الفنان إيهاب فهمي مدير المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية قال: كنت من أوائل الأشخاص الذين تلقوا خبر وفاته؛ حيث تلقى الدكتور أشرف زكي الخبر واستدعانا كوننا أعضاء مجلس النقابة، وكانت صدمتي كبيرة فقد خسرنا قيمة وقامة وهذا حال الدنيا.

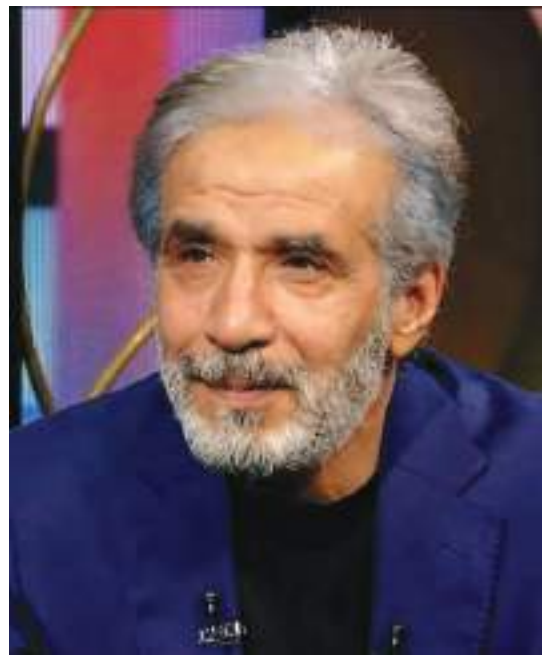
وأضاف « فهمي»: عملت معه ممثلا وأستاذا ونقيبا، وحين توليت إدارة القومي كانت البروفات الأولية لمسرحية « في انتظار بابا»، وكان مثالا للفنان المحترم الملتزم الذي تضبط ساعتك عليه، يتسم بالأخلاق النبيلة، محبا لخشبة المسرح القومي بشكل غير طبيعي، تجمعني به الكثير من المواقف، وآخرها قبل وفاته بأسبوع تقريبا حين كنت بصدد تكريمه من خلال المركز القومي بما يليق برحلته الفنية الكبيرة، ولكن أبلغني أنه في لبنان وحين يعود في الثاني من ديسمبر سيلبي طلبي ونبدأ عمل الفيلم التسجيلي.

وتابع: هو فنان خلوق لا يرفض طلبا لأي شخص، يمكن القول كان «في حاله» ليس مجرد رجل هادئ بل صاحب مواقف، وفي ختام المهرجان القومي للمسرح ربما لم ننتبه جميعا إلى المونولوج الذي ألقاه وذكر فيه كل مشاكل المسرح التي تعوق حركته، كان عظيما.

أحمد صادق: قيمة وقامة فنية كبيرة.

الفنان أحمد صادق قال: أعزي ابنته الفنانة ريهام عبد الغفور وأسرته والفن المصري والعربي، فقدنا فنانا ملتزما لا يمكن تقييمه لأنه قيمة وقامة فنية كبيرة.

وأضاف «صادق» شاهدته حين كنت طالبا بالمعهد العالي للفنون المسرحية يقدم مسرحية لعبة السلطان،



تأليف الدكتور فوزي فهمي، وإخراج نبيل الألفي، مع الفنان نور الشريف، وعبد الرحمن أبو زهرة، ومحمد وفيق، وعايدة عبد العزيز، كان يجسد شخصية «الأشرس »، أعتقد أنني حفظت كل جملة قالها وتمنيت فيما بعد أن أقدم هذا الدور. عملت معه في «الإمام الليث بن سعد» وكان حجة في اللغة العربية الفصحى.

وتابع: أما على المستوى الإنساني فكان رائعا، كنا نصور في المقطم والجو كان ممطرا وباردا ولم تكن لدي سيارة وأصر على إيصالي حتى المنزل، وحين كان نقيبا وجدته متفهما ولديه إحساس شديد بالآخر.

الفنانة سميحة أيوب استعان بها لتدعمه في عرض المشروع على سمو الشيخ سلطان القاسمي حاكم الشارقة، ومعرفة ما إذا كانت هناك إمكانية لتمويله مشروع دار الرعاية.

وأضاف «صادق»: وبالفعل لم يفكر حاكم الشارقة لخمس ثوانٍ وأمر بتمويل المشروع وخصص وديعة للإنفاق على المشروع مدى الحياة بعد افتتاحه. وفي تصوري أنها أهم خطوة قام بها على مستوى العمل النقابي، لقد كان شغوفا بترك بصمة يتذكره بها أعضاء نقابة المهن التمثيلية. كان همه الكبير هو إنجازه، القومي للمسرح، وتوصياته الأخيرة تدرس سواء

حيث قال لي إن مهنة التمثيل غدارة، والممثل يعاني بعد انزواء الأضواء عنه و يستحق أن يجد حياة كريمة بعد اعتزاله.

وتابع: أما عن أدواره فقد ترك إرثا مهما من الأعمال وكلها دروس في الأداء التمثيلي وفي إتقان الممثل للفصحى ومخارج الحروف؛ حيث كان مميزا في نطق مخارج الحروف والألفاظ سواء كان يؤديها بالفصحى أو العامية، وأعتقد أن القدر لعب لعبته حين تولى رئاسة لجنة التحكيم في الدورة الأخيرة من المهرجان

باسم صادق: رعاية المسنين أهم خطوة في عمله النقابي.

الناقد باسم صادق قال: فقدنا قيمة فنية وإنسانية ومعلما حقيقياً على مستوى الأداء التمثيلي والإنساني. لعب دورا كبيرا جدا مهنيا من خلال الأدوار التي قدمها على مدار تاريخه، وكذلك دوره الإنساني والنقابي، فلا أحد يستطيع تجاهل الجهد الكبير الذي بذله مع توليه نقابة المهن التمثيلية عام ٢٠١١، أخبرني في حديث تليفوني أنه وجد ملفين مفتوحين في النقابة بخصوص قطعتي أرض، إحداهما مخصصة لمشروع سكني والأخرى لإنشاء دار رعاية المسنين، وأنه شعر بكونها أمانة مهمة وضعت حول عنقه وعليه إنجازها، أو محاولة تحقيقها وذلك لأن هذه الأراضي ملك للدولة، وإذا لم يتم اتخاذ خطوات حقيقية تجاهها سوف تسحب فورا، ولكن ارتفاع الأسعار الجنوني في تلك الفترة زاد من صعوبة الأمر لإنهاء الإجراءات بسبب الارتباك الإداري في تلك الفترة، وبالصدفة كان عضوا في الهيئة العربية للمسرح باعتباره نقيبا للممثلين وانتهز فرصة وجوده في أحد اجتماعات الهيئة، وبحضور

على مستوى الأداء أو الاحتفاء بالمسرح بشكل عام أو اهتمامه بتوجيه الشباب من الممثلين والمخرجين..عزاؤنا أنه ترك لنا أدوارا لن ننساها.

خالد جلال: تعلمت من وقاره وجديته في العمل

المخرج خالد جلال رئيس قطاع شؤون الإنتاج الثقافي والقائم بأعمال رئيس البيت الفني للمسرح قال: شرفت بالعمل معه وهو الفنان الراقي، والمحترم، والجاد، وتعلمت من وقاره وجديته في العمل، وهو «خدوم» يساعد الجميع ولا يبخل بعصارة فكره وخبرته

على الأجيال الناشئة، منضبط ومرح تسعد به أثناء التدريبات، وتطمئن لوجوده على خشبة المسرح، أب لكل فريق العمل، رحمة الله عليه وأسكنه فسيح جناته وألهمنا وأسرته الصبر.

خدوجة صبري: ترك فراغا كبيرا.

وقال الفنانة الليبية خدوجة صبري: قدم الكثير من الأعمال والأدوار المختلفة، بالإضافة لمشاركته في العديد من المحافل وإلقاء الشعر والأعمال الدينية.

وأضافت«صبري»: أول عمل شاهدته له كان القاهرة

والناس، والحقيقة أنه سيترك فراغا كبيرا، كانت أدواره الأخيرة تتماشى ومرحلته العمرية وشكله، كان هادئا ومستمتعا بكل حرف وكلمة. التقيت به لأول مرة في أحد المهرجانات بليبيا ورأيت منه البساطة والطيبة والإنسانية، حين تزاحم الجمهور حوله لالتقاط الصور معه رأيته قلبا كبيرا وشديد التواضع.

وتابعت: كان لي الشرف أن اشتركنا في بروڤات مسرحية «حدث في بلاد السعادة» للكاتب وليد يوسف والمخرج مازن الغرباوي؛ ولكنه اعتذر لظروف خاصة وشعرنا بفقدانه في المسرحية لأننا اعتدنا على وجوده وإنسانيته، حيث عرفناه بشكل أقرب متعاونا وهادئا ومتواضعا، كان لا يمل البروڤات، ولأن العمل بالعربية الفصحى فقد كان يصحح معي الحروف والكلمات، نعزي أسرته وزملاءه ومصر والوطن العربي.

شاذلي فرح: عميد من أعمدة اللغة العربية.

المخرج والمؤلف شاذلي فرح قال: إنَّ خسارة الفن المصري والعربي برحيله خسارة كبيرة. ولكنه أمر الله. مضيفا؛ كان انتشاره واسع المدى من خلال الأعمال التلفزيونية والمسرحية، حيث شارك في بعض الأعمال السينمائية القليلة في بداياته. فعلا، كان غولا في مجال التمثيل بمعنى الكلمة. أسعدني الحظ بأن كان أحد أبطال مُسلسل «بت القبايل». كان المشهد مثلا ثماني صفحات ينظر إليه مرة واحدة ولا يكررها، لا يخطئ أثناء التصوير، ولا يتوقف إلا إذا كان هناك تقطيع للمشهد. وتظل عظمته الكبرى في المسرح؛ إذ كان عميداً من أعمدة اللغة العربية الفصحى على المسرح، وكل من يشاهده يصبح أسيرا لتمثيله وطاقته وإتقانه للفصحى، يبدو كما لو كان مايسترو يعزف الألحان.

وتابع: ختم حياته برئاسة لجنة المهرجان القومي للمسرح منذ أشهر قليلة، وكأنه يودع المسرح، وقرأ التوصيات بصوته وكأنها مونولوج لشكسبير، كان حضوره طاغياً جداً. أما على المستوى الإنساني فقد كان هادئا ولا يتدخل فيما لا يعنيه. حين تتحدث معه يبتسم دائماً كأب ويستمع ثم ينطق بكلمات قليلة جداً. حالة إنسانية وفنية عملاقة في مجال التمثيل، ورحيله خسارة كبيرة للمسرح وللدراما التليفزيونية المصرية والعربية، لو كان ممثلا في بلد آخر لكتبت له الأعمال خصيصاً.

طارق الدويري: من رائحة الزمن الجميل كثير الفعل قليل القول

المخرج طارق الدويري قال:

كان أشبه بكائن فضائي من رائحة الزمن الجميل، حين كان هناك احترام للمسرح وتقدير للعملية الفنية، وحين

كان يحترم الممثل مواعيده ويهتم بالبروفة ويذاكر الشخصية، ويُقدر المخرج ويحترمه ويعتبر توجيهاته لصالح العمل وتطويره، كان في غاية الاحترام يقدر أصغر ممثل لأكبر ممثل.

وأضاف« الدويري»: شرفت بمشاركته لي في تجربة «المحاكمة» كان نموذجا ذا ثقل، بقيمه وفهمه لمعنى المسرح ودهشته وبهجته بالعرض وتقديره للشباب الذين قال عنهم إنهم عمود من أعمدة العرض، أشرف عبد الغفور من زمن ندر مثيله.

وتابع: كان يذاكر النص ويقرأه بشكل حقيقي، ويعترض ويختلف ويسأل ويأخذ المعلومة ويعود للأصل، في المحاكمة بعد قراءته للعمل عاد للنص الإنجليزي حتى يرى حجم الاختلاف بين الإعداد والنص الأصلي، وكيف استطاع المخرج تحويل النص لشيء قريب من الناس ومناسب للوضع الثقافي والفكري في ثقافتنا. كان ودودا ونموذجا للفنان الحقيقي، وفي رئاسة للجنة تحكيم المهرجان القومي كان متواضعا وإنسانا. ثابت وملتزم وذاكرته يقظة، لا يمر بلحظات أقل في الأداء، دائما مستعد أن يحضر قبل موعده، يعيش مع الشخصية ويلتزم بالتفاصيل، كثير الفعل لا القول تعلمنا جميعا منه. كان تعاملنا معا شرفا لي وخبرة تُعلمني وتؤكد أن المسرح المحترم كان موجودا ولا بد أن يورث للأجيال القادمة.

د. عادل عبده: يشارك الأعمال بحب شديد ولم يبحث عن المادة.

المخرج عادل عبده رئيس البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية سابقا قال: عبد الغفور كان يمثل قيمة كبيرة على المستوى الفني والإنساني. وأعتقد أن آخر أعماله المسرحية كانت «في صحبة الهادي الأمين»، للمخرج الكبير جمال عبد الحميد، أثناء مسئوليتي عن إدارة البيت الفني للفنون الشعبية.

وأضاف «عبده»: كان يتمتع بالالتزام الكبير والهدوء كفنان، حيث لم يكن يسعى وراء المادة خلال التعاقدات، بل كان يشارك بكل حب واهتمام. وكان متعاونا معي كرئيس للبيت الفني للفنون الشعبية ومع المخرج وزملائه الفنانين.

على المستوى الإنساني، كان يبدي اهتماما بجميع الفنانين ويسأل عن حالتهم وحياتهم. دائما ما يسرع لدعم أحدهم في حال المرض أو الوفاة. حرص في فترة رئاسته للنقابة على التعاطي بشفافية مع جميع

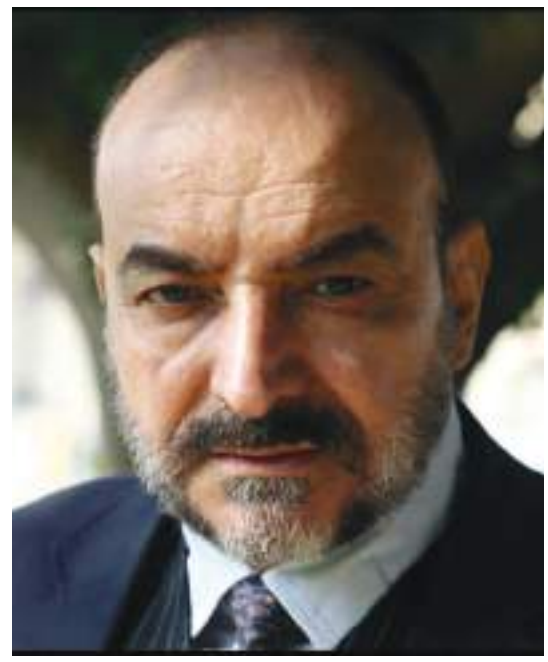
الفنانين، وحتى بعد تركه للنقابة، كان مهتما بمساعدة الجميع. إنه فنان كبير وعظيم ترك بصمة إيجابية، وهو من بين الفنانين الرائدين الذين اتسمت أعمالهم بالعربية الفصحى وكان بارعا فيها. رحمة الله عليه وأسكنه فسيح جناته.

مفيد عاشور: مثال يحتذى به في الانضباط

وقال الفنان مفيد عاشور: الفنان أشرف عبد الغفور واحد من فناني الجيل الذهبي لفن التمثيل في مصر، منذ تخرجي في المعهد العالي للفنون المسرحية عملت معه

بالكثير من الأعمال، ولاسيما مسلسلات اللغة العربية الفصحى والمسلسلات التاريخية، كان أحد أهم الممثلين الذين يمثلون باللغة العربية بكل سلاسة وتمكن يحسد عليهما، تعلمنا منه البحث في معاجم اللغة العربية لمعرفة مرادفات الكلمات، لأن اللغة العربية ألفاظها حمالة أوجه كثيرة، فلا بد أن تعرف ماذا تقول ولماذا تقوله، وأن تكون لديك القدرة على النقاش مع مصحح اللغة العربية في الصواب والخطأ. تعلمنا منه شيئا مهما وهو الانضباط في الحضور، وأن تكون في مكان التصوير قبل موعد التصوير بساعة، تعلمنا منه أيضا هو وجيله كله أن الممثل عليه أن يحضر للاستوديو ومشاهده جاهزة وأن يحفظها جيدا.

أضاف «عاشور»: على المستوى الإنساني كانت تربطني به علاقة إنسانية عظيمة وتربطه كذلك بكل البشر لأنه كان إنسانا رائعاً، لا يتحدث كثيرا، فقط يتجاذب أطراف الحديث مع الناس الذين يريد التعامل معهم، هو يحب العمل أكثر من الكلام. أما المسرح فقد شرفت



بالعمل معه في آخر أعماله المسرحية على المسرح القومي مسرحية « حي على بلدنا» وهي مأخوذة عن أشعار الراحل الكبير فؤاد حداد، وإخراج أحمد إسماعيل، وأثناء البروفة كان يحضر قبل الجميع، حتى أننا حاولنا أن نحضر قبله كفريق لكن كنا نجده في المسرح. كان مثالا في الانضباط والحرص عليه وبالتالي كان يضرب لنا مثالا يجب أن يحتذى به، فعلينا أن نكون منضبطين جدا. أيضا كانت له طقوسه الخاصة خلال أيام العرض حيث يدخل غرفته ويغلقها قبل رفع الستار بنصف ساعة وممنوع لأي سبب من الأسباب أن يدخل أحد إليه، سألته عن السبب وعلمت أنه يراجع حواره كله قبل فتح الستارة مباشرة، هذا نموذج من الفنانين الكبار الذين نفتقدهم، ووجوده في اللوكيشن كان يشعرك بالاطمئنان إلى أن هناك شخصا كبيرا موجودا معنا، كبير قيمة وقامة وفنا وتواضعا مع الكبير والصغير؛ لم أشاهده يوما يُحزن أحدا أو يمارس أستاذيته.. كان لطيفا، فقدنا واحدا من الممثلين الكبار

والعظام في مصر.

د. محمد الخطيب: صاحب أياد بيضاء على المسرح

الدكتور محمد سمير الخطيب قال:

خسرنا قيمة إنسانية كبيرة، يتسم بالاحترام على جميع المستويات، ظل حتى آخر أيامه محبا ومخلصا للمسرح. صاحب أياد بيضاء على المسرح المصري بأدواره المتنوعة التي قدمها، لقد فقدنا إنسانا كبيرا وداعما للأجيال الجديدة في المسرح، دعم بعض المخرجين الشباب كما في عرض المحاكمة، كان شخصا منفتحا على المسرح بشكل عام، وظل متابعا ومساهما في المشهد المسرحي سواء برئاسته مؤخرا للجنة تحكيم المهرجان القومي للمسرح أو مساهمته في لجان أخرى مثل نقابة المهن التمثيلية وغيرها.. لم يفكر في نفسه قط، كان لي شرف التعامل معه كزميل في لجنة تحكيم المهرجان القومي للمسرح عام ٢٠١٦ برئاسة سيدة المسرح العربي سميحة أيوب، وأشهد بنزاهته وصدقه، كان فنانا حقيقيا يبحث عن الجيد والمميز، ويعبر عن رأيه بكل جرأة، لا ينحاز سوى للأفضل فنيا من أجل مسيرة المسرح المصري. من يمكنه نسيان صوته وأدواره، فقدنا قيمة إنسانية وفنية كبيرة. رحمة الله عليه.

محمد محمود: ملتزم تضبط الساعة على مواعيده

الفنان محمد محمود قال: هو آخر الرجال المحترمين وآخر جيل العمالقة وزمن الفن الجميل، قيمة وقامة، فنان وإنسان محترم لم تشبه شائبة، من القلائل الذين لم نسمع عنهم أي شيء سيء، كان منضبطا وفنانا حقيقيا وملتزما.

وأضاف «محمود»: خلال توليه منصب نقيب المهن

التمثيلية كان عادلا لا يكيل بمكيالين، وملتزما تضبط الساعة على مواعيده، متقنا لأدواره وللغة العربية الفصحى، عملت معه في عدد من المسلسلات باللغة العربية وكان هو مرجعنا الأول والأخير لضبط اللغة ولا تسأل بعده، كان معاونا لأي إنسان، ولا تجد في عمل من أعماله خطأ في تشكيل العربية، كان فنانا دارسا ومثقفا وواعيا، يتعامل برقي مع الصغير والكبير.

وتابع الفنان محمد محمود: كان لي موقف خاص معه أثناء توليه منصب النقيب حيث مرضت زوجتي فوقف بجانبي وكان يتحرك بنفسه رغم زحمة الصيف وحرارته، حتى يحصل على موافقة لعمل عملية زوجتي على نفقة التأمين، وبالفعل حصل عليها ولكن لصعوبة العملية وخطورتها أجريتها على حسابي، ولكن لم ولن أنسى موقفه هذا وجهده الكبير رحمة الله عليه.

مازن الغرباوي: جميل وملهم وتكريمه

قرار صائب

المخرج مازن الغرباوي رئيس مهرجان شرم الشيخ للمسرح الشبابي قال: الفنان أشرف عبد الغفور يعتبر نموذجا من النماذج الفنية الكبيرة التي كانت تقدم دروسا ونصائح لكل المحيطين به، شرفت بالعمل معه في مسرحية في «بيتنا شبح»، من إنتاج المسرح القومي، وإخراج عصام السيد، وتأليف الراحل لينين الرملي. كان من النماذج الإنسانية والفنية الملهمة والمهمة وكنت أحد المقربين منه، ومن المراحل التي لا تنسى في حياتي وقت توليه منصب نقيب الممثلين، وحصولي على جائزة الدولة التشجيعية، رشحني من خلال النقابة للمشاركة في العديد من المهرجانات العربية، فكان هذا دافعا لي يشعرني بالتقدير وأن الإنجاز الفني له قيمة ومردود.

وأضاف« الغرباوي»: أيضا من الأمور الإيجابية وقوفه بجانبي وقت ميلاد ابنتي الكبرى ملك عام ٢٠١٢، وكنا نقدم العرض المسرحي في بيتنا شبح، كان يتابع باستمرار، وهو اهتمام إنساني بغض النظر عن أي شئ آخر.

كان شخصاً جميلاً وملهماً وعظيماً، فقدناه، ولكن ستظل ذكراه واسمه حاضرين بيننا. وهناك قرار بتكريمه من قبل مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، وهو قرار صائب من اللجنة العليا للمهرجان، ونأمل أن نتمكن من تقديم ما يليق بسيرته واسمه.

محمد صلاح آدم : آخر الرجال المحترمين

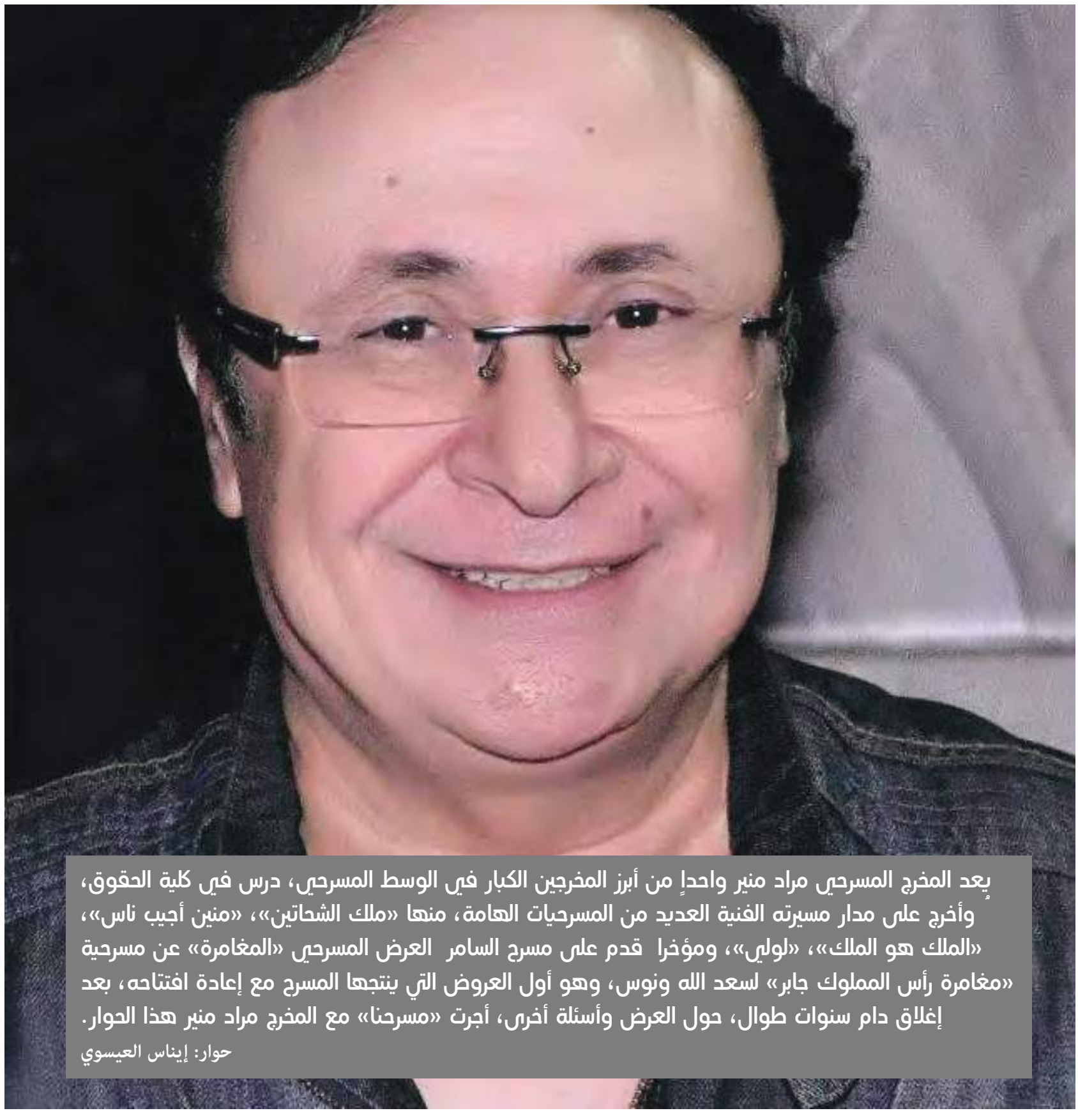
الفنان محمد صلاح قال: كان من أجمل الناس في الدنيا، أثناء مرض والدتي رحمة الله عليها بمرض نادر ليس له علاج سوى بألمانيا، كان يتواصل معي يوميا ونتحرك سويا إلى مجلس الشعب، ولوزير الصحة ورئيس مجلس الوزراء، لكي نحصل على قرار بعلاجها على نفقة الدولة بألمانيا، حيث كان العلاج مكلفا كثيرا في هذا الوقت.

وأضاف «صلاح»: عملنا سويا بمسلسل الرحايا، وكنت وقتها طالبا بالمعهد العالي للفنون المسرحية، وكان يقوم بدور عمي، كان يعطيني ملاحظات ونصائح كثيرة، كان طيبا وخلوقا، آخر الرجال المحترمين.

د. هاني ناظر: أسعد الناس وترك رسالة وأثرا

د. هاني ناظر الفنان السعودي قال: لا أعرف كيف أصفه، فقد شاركت معه في عدة أعمال تليفزيونية آخرها نوادر العرب للمخرج محمد عبد السلام، يتسم بالهيبة والوقار، بالإضافة لإبداعه في اللغة العربية الفصحى، كنت دائما معجبا بهذه الشخصية متزنة الأداء والحضور، ترك رسالة سامية وأثر من خلال ما قدمه من أعمال فنية هادفة وذات قيمة أسعدت الناس، نسأل الله أن يعوضه بالجنة.

مراد منير: «المغامرة» أعادتني للمسرح وسعيد بافتتاح السامر



يُعد المخرج المسرحي مراد منير واحداً من أبرز المخرجين الكبار في الوسط المسرحي، درس في كلية الحقوق، وأخرج على مدار مسيرته الفنية العديد من المسرحيات الهامة، منها «ملك الشحاتين»، «منين أجيب ناس»، «الملك هو الملك»، «لولي»، ومؤخرا قدم على مسرح السامر العرض المسرحي «المغامرة» عن مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» لسعد الله ونوس، وهو أول العروض التي ينتجها المسرح مع إعادة افتتاحه، بعد إغلاق دام سنوات طوال، حول العرض وأسئلة أخرى، أجرت «مسرحنا» مع المخرج مراد منير هذا الحوار.

حوار: إيناس العيسوي

العرض مناسب للأسرة المصرية وبه تفاعل وروح مناسبة للسامر الشعبي

لا أعرف سببا لعدم السماح لي بالعمل داخل البيت الفنى للمسرح

حدثنا عن تجربة «المغامرة» أول إنتاج لمسرح السامر بعد افتتاحه؟

صديقي هشام عطوة عندما كان رئيسا للهيئة العامة لقصور الثقافة، زارني في منزلي، وطلب مني أن آخذ فرقة السامر، وأضع لها كيانا واعتبارا آخر، لأن الفرقة منذ فترة طويلة ليست على الساحة، ووافقت وقبلت كل ظروف الثقافة الجماهيرية، من ميزانيات ضعيفة، وفقر في الإمكانيات، وكان الاختيار لمسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» لسعد الله ونوس، ولكن قمت بعمل إعداد لها، لتكون أكثر معاصرة، لأن النص تمت كتابته في السبعينيات، فأحببت أن أجدد روحه، وهذا كلام سعد الله ونوس، رحمة الله عليه، «اصنع العرض كما تراه»، لذلك استخدمت الموتيفات الشعبية والمواطن الشعبي، واستخدمت أغاني شعبية وروحا مصرية في إعادة صياغة العرض، وجعلت النص بالعامية المصرية.

كم استغرق العرض من وقت لإعداده والتحضير له؟

نحن نقوم ببروفات منذ عام ونصف، ولم يكن هناك مسرح بعد، كنا نقوم بعمل بروفة واحدة كل شهر، في أماكن مختلفة، أحيانًا في قصر ثقافة الجيزة في قاعة صغيرة غير مجهزة، وبعد ذلك في قصر ثقافة روض الفرج في مسرح مفتوح، في شهر يناير، وكانت تمطر علينا ونحن نعمل، وظللت متشردا أنا والفرقة، عام ونصف، إلى أن تم افتتاح مسرح السامر في يوليو الماضي، بعد إغلاق ٣١ سنة، وعقب المهرجان القومي والتجريبي، بدأت البروفات عليه ولم تستغرق أكثر من شهر، وظهر العرض كما رأيتموه. لم يتفقوا معي على أن العرض مخصص لافتتاح السامر، وإنما كان من المفترض أن يُقدّم على إحدى مسارح الدولة، مثل السلام والطليعة وغيرهما من مسارح الدولة، ولكن لم يستطع رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة الفنان هشام عطوة في هذا التوقيت، أن يوفر لي ذلك، وبعد افتتاح السامر وجدنا أنه منطقي أن يكون هذا العمل نتاج فرقة السامر، وأول إنتاج بعد تطوير وإعادة افتتاح المسرح، لذلك قررنا أن تُعرض التجربة على السامر.

-العرض المُعدّ به العديد من المفردات اللغوية التي تندرج تحت مسمى السُباب، هل هو مناسب للأسرة المصرية والشباب تحت سن ١٨ عاما؟

مناسب جدًا ولا أجد أي تجاوز في الألفاظ، الكوميديا الشعبية تحتمل هذا النوع من اللغة، وكل كلمة في العرض أوافق عليها، ولا أجد أي تجاوز لغوي، الكلمات التي يراها البعض سبابًا، ليست شديدة السفالة، وأحيانًا تقال في العرض، وأحيانًا أخرى لا تُقال، بناءً على السياق وانسجام الممثل في العمل. أنا أقدم مسرحا شعبيا بلغة شعبية، والجمهور يحضر ويُشاهد ويستمتع، هل الأفضل أن يكون لدينا عرض مهذب جدًا وإيقاعة يقترب من الموت؟! بلا تفاعل بلا أي روح حقيقية من المجتمع، هذه المفردات اللغوية نتداولها يوميًا ويقولها الصغار قبل الكبار، العرض مناسب للأسرة المصرية جدًا، وبه تفاعل وروح حية مناسبة للمسرح القائم على التفاعل، والسامر الشعبي. والعرض الحي يحتمل بعض التجاوزات، وعلى سبيل المثال، بطل العرض نزل إلى الصالة لأخذ أموال من الجمهورهل هذا المشهد مُقدّم للحصول على الأموال؟ بالتأكيد لا، ولكن الهدف منه التفاعل واندماج الجمهور مع حالة العرض، وإشراكه فلا يشعر أن العرض غريب عنه. الفكرة الرئيسية أن المسرح يكاد يموت إذا تركناه مغلقا في جدرانه والتمثيل فوق خشبة المسرح فقط دون أي تفاعل أو إشراك للجمهور في العرض. العرض الأكثر حيوية يسعى لإشراك جمهوره بمختلف الوسائل، حتى يكون العرض حيا، فأهميته تكمن من أن جمهوره حي، الجمهور يتأثر بما يقال، وبرسالة العرض.

حدثنا عن عناصر العرض ورؤيتك الإخراجية فيه؟

٣٢ ألفا و٥٠٠ جنيه فقط، هي تكلفة ديكور العرض، بكل شيء: الخشب والقماش وكل شيء، الأسعار مرتفعة جدًا، والخامات والأجور، المبلغ ضعيف جدًا لميزانية ديكور عرض. كل فريق العمل من كبار المتخصصين، تصميم الديكور إبراهيم المطيلي، الملابس ناجح أبو المجد، ألحان محمد عزت، تصميم استعراضات محمد بيلا، وأجورهم للأسف نظرًا لميزانية الهيئة ضعيفة جدًا ٥ آلاف جنيه، بعد الضرائب تصبح أقل بكثير، جميعهم اجتمعوا على حب العمل معي، وهذا ما أسعدني، هما وحامد سعيد كانوا سندا لي بشكل قوي وحقيقي في هذه التجربة، اختياري لهم في المقام الأول لأنهم فنانون موهوبون وليس لأنهم أبنائي، يوسف ممثل بارع وقوي ومختلف، كوميديان حقيقي، كان مهما أن أختاره لأنه يستطيع تقديمه بأفضل ما لديه، وليلى فراشة جميلة، وما زال لديها الكثير والكثير، والحقيقة أنهم دعموني أكثر من دعمي لهم.

هذا العرض صُرف عليه فريق العمل من أجورهم الخاصة حتى يظهر للنور، بالإمكانيات المطروحة كان مستحيلا أن يُقدّم هذا العرض.

لماذا قررت أن تكون العودة من خلال المسرح الشعبي؟

الحقيقة أن هذه العودة جاءت بهذا الشكل، لأن مسرح الدولة حاصرني ٩ سنوات، أقدم مشاريع ويرفضها طوال تلك المدة، ليس لضعفها إنما لقوتي، هم يخافون منّي، لذلك منعوني من مسرح الدولة، المكان الوحيد الذي سمح لي بالدخول والعمل فيه هو الثقافة الجماهيرية.

آخر مشروع قدمته كان للمسرح القومي، وهو "زيارة السيدة العجوز" بطولة إلهام شاهين، رحب به مدير المسرح القومي الدكتور أيمن الشيوي، ثم اعتذر لي، بعد أخذ النص والموافقة عليه من خلال لجنة القراءة، وأرسل لي هذه الموافقة، والتي لدي منها نسخة إلكترونية، وبعد كل ذلك اعتذر بأنه

لن يستطيع تنفيذ العمل، دون أي أسباب. وهذا ما يحدث معي طوال التسع سنوات، ولا أعرف حتى اليوم ما سبب الرفض، وعدم السماح لي بالعمل داخل البيت الفني للمسرح.

لماذا المغامرة بالتحديد؟

نص ممتع لم أقصد أن تصل من خلاله مفاهيم محددة، ولكن به رسالة مهمة جدًا، فكرة وجود الرجل الانتهازي، وأنا أحذر من الانتهازية التي تجعل الوطن في خطر، لأن بغداد تم اقتحامها بالخيانة (خيانة الوزير) سبب الخيانة الرجل الانتهازي، أحذر من الانتهازيين، وبأي محاولة من الغريب لاقتحام بلدنا بأي شكل من الأشكال ومن الخونة، السلطة لدينا حازمة وقوية وقادرة على التصدي لكل الأزمات ولكن الخوف ممن هم خارج السلطة.

-هل تجديد مسرح السامر أثر على روح المسرح؟

لقد «قلبت» العلبة الإيطالي لسامر، وضعت الممثلين على شكل نصف دائرة على المسرح، يتابعون ما يحدث ويتفاعلون مع الجمهور، ويشخصون العرض، السامر ليس مرتبطا بشكل المسرح، العلبة الإيطالي نستطيع تغييرها، كما فعلت، البعض يرى أن مسرح السامر على طراز مسرح علبة إيطالي إهانة لتاريخ السامر، ولكنني استطعت التغلب على ذلك، والمسرح أصله إيطالي يجب أن نعترف بذلك، استلهام مسرح السامر، فكرة المسرح الشعبي، الأمر يحتاج لفكرة ومجهود ليس إلا.

-هل نحن في حاجة لتكثيف تقديم المسرح الشعبي وتقديمه بشكل أكبر؟

المسرح الشعبي يُقدّم في حالة من المشاعر الوطنية، كانت قديمًا، حاليًا هي مفتقدة، لم تعد كالسابق، المسرح الشعبي صعب ويجب أن يُقدّم في ظروف سياسية ومناخ سياسي مختلف، لذلك قمت بعمل تجربة مسرح شعبي ليتفاعل معها الجمهور، وأتمنى أن يأتي الجمهور يوميًا ليساند العرض.

-وكيف ترى مسرح الثقافة الجماهرية.. أما زالت لديه أزمات تحتاج إلى حلول؟

مسرح الثقافة الجماهرية مشكلته الكبرى إمكانياته، وهي ضعيفة جدًا، يجب تدعيمها، إذا كانوا يريدون تقديم مسرح حقيقي فيجب أن يدعموه، أنا اجهدت جدًا وعانيت من قلة الإمكانيات، مسرح الثقافة الجماهرية له رسالة سامية ومهمة، يجب أن يتم الاهتمام به أكثر من ذلك.

-هل عاد المسرح لقوته بعد تراجعه لسنوات؟

المسرح عاد بقوة خاصة الموسم الماضي، خالد جلال نجح أن يصنع نهضة كبيرة، وتقديم مجموعة عروض مهمة ومختلفة، عما قبل، وصنع نشاطا رائعا، وأبلغته بذلك، قلت له شكرًا

الشباب عادوا بقوة للمسرح، المسرح المستقل به

تجارب كثيرة مختلفة، ولكن ماشاهدته ودون تحيز، عرض يوسف مراد منير كان عرض لامعا ومميزا، عرض «ياسين وبهية» عرض مهم، مشكلة الشباب أنهم يفتون ويؤلفون، يجب أن يعودوا للنصوص القديمة أو لنصوص مكتوبة حديثًا لكُتّاب مسرح، فكرة الإعداد عن النص دون المعرفة بقيمة الإعداد وطريقته وضوابطه، هذا صنع ضعفًا شديدًا على النصوص المسرحية.

-هل لدينا فقر في الكتابة؟

بالتأكيد، لدينا فقر في الكتابة المسرحية، ليست هناك مساحة لكُتّاب جدد.

-وماذا عن جمهور المسرح الشعبي؟

كلما كان المسرح أقبل الجمهور عليه، المسرح الشعبي قريب من الجمهور، جمهوره عادي، فهو متاح لكل الناس، لكل فئات المجتمع. هناك مسرح تذكرته تعدت الألف جنيه وأكثر، هل هذا في متناول الجميع، الإجابة بالتأكيد لا، المسرح الشعبي يجب أن يكون متاحا للجميع، ربما كونه مجانيا يشعر البعض بأن المنتج ربما يكون ليس بالقيمة الكافية، الناس بطبيعتها تقول (ده ببلاش فسيبك منه) ولكن يجب أن يدرك الجمهور أن هذه خدمة ثقافية توفرها الدولة للشعب من الستينيات، وهي أن عروض الثقافة الجماهرية مجانية.

العرض الأكثر حيوية هو ما يسعى لإشراك جمهوره بمختلف الوسائل

الفائز بتانيت قرطاج الذهبي

«صــمت»

انفجار في مرفأ أرسطو أم عودة المسرح إلى حامضه النووي؟

حاتم التليلي محمودي
- تونس

كأسك سليمان بسّام. إليك السؤال الذي وقّعه فريدريش شيللر: "كيف يمكن للفنّان أن يحصّن نفسه من زمنه ومن شتّى أنواع الفساد التي تحيط به من كلّ الجهات؟"، و"لست أنت من سيتكلّم، اترك للكارثة أن تتكلّم فيك، ولو بالنسيان أو الصمت"، هكذا تأتي الإجابة على لسان موريس بلانشو. في الحقيقة، علينا الاعتراف بأنّها إجابتك أيضا، فعذرا لهذا الفيلسوف، لأنّنا مثله على "شفا الفاجعة" وإنْ كانت على نحو مختلف. إنّ "صَمْتْ" بوصفه سؤال المِمكن الفرجويّ المضادّ للمسرح السياسي العربي يشي بهذا الأمر، وعلاوة على كونه كذلك، فقد ولد من فاجعة هو الآخر، تلك التي شهدها مرفأ بيروت سنة ٢٠٢٠. نعم، إنّ فريدريش شيللر على حقّ حين طرح ذلك السؤال، فالكارثة التي تسكننا ليست واحدة، ليست زلازل دموية وسياسية فحسب، إنّما هي جمالية أيضا. ولذلك، فهي تتكلّم الآن من جهة الارتباط بالحدث الدامي في بيروت، ومن جهة ذلك السؤال المرير حول بشاعة مخيال المسرح السياسي، فكلاهما، كلاهما كابوس عملاق من الضجيج، دمار ممنهج للممكن من الحقيقة على شفاه اللغة.

لقد استطاع حدث الكارثة أن يزدرد كلّ المحاولات التي ادّعت القول فيه أو مواجهته.

كلّ تلك المحاولات، سياسية وجمالية، كانت بافلوفية، تفتقر إلى حدثها الخاص: علامة جذرية على السقوط في مهنة كربلائية الصنع، وخيال بشع في سجون اللغة ومفرداتها العقيمة، وانتماء مذلّ للكلمات التراثية باجترار الجثامين من المفاهيم السياسية في شكلها المحنّط.

يأتي الصمت لأنّه لم تعد ثمّة جدوى من مواجهة الكارثة والاحتجاج ضدّها، وربما حتّى تفسيرها على نحو من الوضوح إذا ما هدم حجب الحقيقة وحطم أقنعتها، لا يمكن إنهاء ضجيجها بضجيج مضادّ، لا يمكن إخراسها بكارثة جمالية مضادّة نعتقد أنّ سخط كلماتها هو الحلّ الأمثل، لا يمكن التعبير عنها بعبارات من أسلحة تحت رعاية المسرح الملتزم، لا يمكن تدميرها بفؤوس البيانات السياسية، لا يمكن تبديدها بأغنيات الخلاص، لا يمكن ردم الهاوية التراجيدية التي فتحتها بدموع كربلائية أو بأجساد ضحاياها مقطّعة الأوصال، لا يمكن قتلها بالنسيان لأنّ النسيان يضاعف من وجودها، لا يمكن القفز خارج أسوار بيتها لأنّها هي من ترسم حدوده وحدودنا. إنها وحدها من يتكلّم فينا الآن. لذلك، ولذلك فحسب، يصبح الصمت الذي أصابنا "أحد مخاطر الكلام"، لأنّه على هذا النحو مدعوّ إلى إحداث "انفجار في مصنع الكلمات" بـ"تغيير مصائرها" على ركح القول المسرحي.

كأسك سليمان البسام، غادر الركح، لا تشرح لنا العرض أكثر ممّا ينبغي، ولننصت سويّا إلى خطاب الكارثة من جهة حدثها الفرجوي. طبعا، إنّ هذه الدعوة ليست أمرا، كما الصمت "ليس قرارا. إنّه مقام موسيقيّ لوجودنا غير المرئي، والذي لا تقوى أيّة حداثة على طمسه"، إنّه بالكاد "شخصية مفهومية" متحرّرة من أيّ جهاز هووي ولغويّ وجمالي بعد انهيار الثقة في كلّ الأصوات التي قدّت لها المصادح في أوّل الركح، ولا يحتاج الآن إلّا إلى وضوح مصدح الكارثة الوحيد من حيث أولية الكلام، الكارثة التي تمّت زراعتها في اللحم الآدمي باسم المؤدّية حلا عمران، الكارثة بوصفها المتكلمة فينا الآن، الكارثة بوصفها "مخاطر الكلام"، الكارثة بوصفها عرضا فرجويا هذه المرّة، الكارثة التي لا تهلكها إلّا كارثة جديدة تأتي من داخلها، الكارثة بوصفها جنيالوجيا الكشف عن مقام الصمت الموسيقي وإعادته إلى وجودنا باسم كلّ من علي حوت وعبد قبيسي على الركح وماتيلد داهوسي من خارج التغطية الفرجوية، الكارثة بوصفها تضميدا لجرح الرؤية برفع المسرح إلى سؤال الرؤيا ومن ثمّ تحريره من المحاكاة السوداء لعفن أشلاء الضحايا بأشلاء سينوغرافية لا تقلّ عفنا عنها.

***

أن نصمت، أن نمنح لهذه الكارثة حرية الكلام بلغتها الخاصة وأسلوبها الفرجوي الخاصّ يعني أنّها ستنهار من تلقاء نفسها، إذ صارت بلا أقنعة، وجهها نعرفه الآن.

***

صَمْتْ...

لقد تحرّك عقرب الساعة المعلقة على يمين الركح وسقطت المصادح في وسطه. ابتدأ العرض منذ اللحظة التي انتهى فيها المخرج من الكلام، انعطف إلى الصمت بعد خطابه الواصف، ذهب وئيدا في أدغال قاعة العرض.

***

صَمْتْ...

وإنّ من يكتب الآن عن هذا العرض له كارثته الخاصة، أليس رعبا استطاعة الكتابة عن (صَمْتْ) في نفس المقام من مشاهدة حفلات الجنون الدموية وإعصار الإبادة البشرية وعظام الضحايا التي أصبحت أوتادا تُرْفَعُ فوقها رايات الحداد والعار والذلّ والهمجية بشكل لا يمكن للعقل البشري أن يتخيله أصلا؟ ألا يستحقّ هذا الأمر صمتا عن الكتابة؟ إنّ الكارثة ليست تلك، الكارثة تأتي - في هذا المقام-، من ذلك السؤال المتعلق بمصير الكتابة، وهو مصير غامض، ولهذا فهو فاجع ومرعب. إنّ الكتابة هي الأخرى تخشى على نفسها من جرثومة "براديغم المحرقة" لأنّها مهدّدة بالقتل من قبل مستخدميها الذين كبّلوا وجودها إرهابيّا باسم المسرح الملتزم.

***

صَمْتْ...

فلتكن الكتابة إذن فوضى، أشلاء، حربا بين الدوال، نارية الحروف، بركانية النشاط، إذ لا تتحرّر الكلمات في سياق المهول من الحدث إلّا بعودتها إلى البراءة، براءة وجهها الجهنّمي.

***

صَمْتْ...
عرض فرجوي عن كبرياء الكارثة، خرابه حلّ بالمسرح لأنّه هدم المسرح عينه، أعاده إلى حامضه النوّوي الأوّل. لا نستطيع الكتابة عنه بقدر ما استطاع الكتابة فينا، أو فلنكتب عنه بلغته الخاصّة، إنّه الكارثة المسرحية التي ستتكلم فينا.
***
صَمْتْ...
شيء من عدم الفهم، قد يدمّر هذا العرض. وهذا كارثة جديدة، فلنمنعها من التحقّق.
***
صَمْتْ...
ولد من كارثة بيروت، ولكنّه قدّم كارثته الخاصّة: انفجار ساحق في وجه الحدث والسرد والشخصيات والحبكة، نقد حادّ للأشكال المسرحية السائدة وتمزيق لأوصالها أسوة بأوصال الضحايا.
***
صَمْتْ...
عرض غير مسرحي. نعم، ذلك هو المطلوب، فالمسرح يبدأ من تلك اللحظة التي يهدم فيها صورته المعتادة، ثائرا على سياسات تحنيطه، ينفجر مثل "سينغي سابور". هل نعرف "سينغي سابور"؟ إنّه حجر الصبر، الحجر الذي ينفجر بعد أن يمتلئ بهموم من يحدثه. وحين يحدث ذلك، يبدأ الصمت بوصفه نهاية للضجيج، قبرا للتشويش.
***
صَمْتْ...
حين ابتدأ العرض كان عقرب الساعة المعلقة على اليمين يشير إلى التوقيت التالي: ٥:٥٧، وحين انتهى تجمّد العقرب عند هذا التوقيت: ٦:٠٧، توقيت الانفجار الذي ضرب ميناء بيروت. كيف تمّ تجميد الزمن؟ تدمير ذلك العقرب بإبطاء حركته؟ ١٠ دقائق فقط لأحداث العرض الذي دام حوالي الساعة؟ عفوا، ليست ثمّة أحداث في (صَمْتْ)، ثمّة انفجار فرجوي فحسب، نشاط أدائيّ مربك، تناص موغل في التكثيف بين الموسيقى والمفردات الكلامية المتقطعة والعبارات الهاربة من مدلولاتها الحقيقية، تلويث أيقوني لمساحات الفهم، تدمير ممنهج لسطحية القول المعتادة على شفاه الأشكال المسرحية السائدة.
هل سقط العرض من الزمن أم فيه؟ هذا سؤال لا يحبّ أن يطمئنّ لإجابة، فالعرض نفسه مجزرة من التساؤلات.
***
صَمْتْ...
ما الذي يمكن أن يقوله المسرح للمسرح من جهة الواقعة؟ كارثته الخاصة أم كارثة الانفجار؟ تهدم الكارثة طمأنينة الضجيج بعودة الصمت بعد نشاطها. يهدم المسرح طمأنينة الضجيج فيه بهدم ضجيجه السياسي والديمقراطي ومن ثمّ يعود إلى الصمت، الصمت بوصفه علامة جذرية على نقاء الفرجة فيه، عودتها إلى حريم السحر، إلى ضجيجها الخاصّ، إلى مرحها الديونيزي خارج التغطية الأبولونية.
***
صَمْتْ...
"ما هو جمهورك؟".
ثمّة مكر في هذه الجملة المسرحية، إذ لم تكن على لسان المؤدية حلا عمران من جهة نقد المسرح الملتزم فحسب، بل من جهة نقد هذا النص أيضا. فلنقلب السؤال: من هو جمهور هذا النصّ الذي يتحدث عن عرض (صَمْتْ)؟ الذين شاهدوه فحسب؟ ما هي ممكنات القول لجمهور آخر لم يشاهد العرض؟ ثرثرة؟ تجريد؟ انزياح فظيع ونص موازي بهدف النجاة من تهمة الوقوع في مهنة الناقد الشارح؟ هذا وحده يشير إلى فاجعة نقدية، فاجعة الكتابة من داخلها.
***
صَمْتْ...
أليست الكارثة "دمار للكلام وفشل بالكتابة"؟ لنسجّل إذن في معرض الفشل فشلنا المريع في تغطية هذا العرض كتابيا ونقديّا. أليس من حقّ الكتابة الآن الاحتفال بكارثة فشلها؟
***
صَمْتْ...
ثمّة انتماء مذلّ للنقد المسرحي علينا الوقوع في هاويته، هاوية شرح العرض. تتضاعف الكارثة إذن. ولكي نبتئس على نحو حادّ ومرير، فلنقرأ (صَمْتْ) كما هو.
منصة على اليمين وأخرى على اليسار لكلّ من علي حوت وعبد قبيسي باسم الأداء الموسيقي. منصة أصغر حجما في الوسط للمؤدية حلا عمران، ساعة معلقة على يمين الركح وأعلاه، كراسي على اليمين واليسار لمن يرغب من الجمهور في استخدامها بوصفه صمتا ستتم مناجاته، مصادح تسقط منذ بداية العرض لتفسح المجال لصوت وحيد هو صوت الكارثة.
يبدأ اللعب الآن.
***
صَمْتْ...
هذا عرض موسيقي لا أكثر. نعم، ولكنّ هذه التهمة من شأنها تدشين المسرح في "محاكم التفتيش" لأنّها تصرّ على تصنيفه، تهمة ضاحكة بأسنان صفراء ولسان أزرق يتمّ توقيعها برعاية تراثية قوانينها حصر المسرح في نموذج بعينه.
مرّة، صرخ نيتشه في "مولد التراجيديا" فقال: "إنّ ما تصرخ به التراجيديا هو : "نحن مؤمنون بخلود الحياة" أمّا الموسيقى فهي الفكرة المباشرة لهذه الحياة". نعم، لقد ماتت التراجيديا بعد أن أصابتها مقصلة سقراط العلمية، بعد أن تحوّل المسرح في وجهه الحداثي إلى مجرّد ضجيج سياسي، بعد أن غربت الآلهة عن الوجود، لكن ها هي تعود مجددا، متوثبة مثل الفهد الجبلي في موكبها الديونيزي، موكبها الموسيقي باسم الإله ديونيزوس.
يبدأ اللعب الآن.
***
صَمْتْ...
قد ننسى الشخصيات، ننسى السرد، ننسى الحدث، ننسى كلّ شيء. أيّ مقام ترتّب فيه الكتابة كينونتها إذن؟ إنّه مقام الهلاك، أن تنتصر على سلطة تجنيسها، أن تتسامى عن التصنيف، أن تتحوّل إلى حمم شعرية بكثير من أوصال المفردات والتركيبات: تركيب نصّ على نصّ آخر.
في مقام هذا الهلاك، سوف يتمّ انتهاك التجنيس كما يلي: ثمّة نص موازٍ (paratexte) يتحدث عن انفجار بيروت، في شكل تصريحات شارحة أدلى بها كلّ من الخبيرين راسل أوغل والعميد إلياس فرحات، تمت زراعتها صوتيا أثناء اشتغال العرض وبصريا من حيث رسمها كتابيا في وسط الركح وأعلاه. في الآن نفسه وجد النص المصدر (hypotexte) على لسان المؤدية حلا عمران، وهو نص متوتّر، شاهق من جهة إفراطه في الشعرية وملوّث من جهة المحاكاة الساخرة لضروب شتّى من أشكال الكلام ومضامينه الإيديولوجية.
في ضوء حركة التناص هذه، تصبح الكتابة مرتبكة في فزعها، غير أيقونية من خلال تعدّد الأصوات في مكامنها، انقلابات فجائية بين نص ونص آخر، تمزيقية من حيث تقطيعها أوصال المؤلف وأسطورة الأصل، رؤيوية من جهة أسئلتها، نقدية بوصفها خصومة بين النصوص.
يبدأ اللعب الآن.
***
صَمْتْ...
كتابة انفجارية، تتأمّل ذاتها، تصنع مراياها الخاصة. حمم نارية متطايرة من الشذرات المتقطعة إذا ما سقطت توحّدت في نهرها الواحد هو نصّ العرض بوصفه النصية الجامعة، "النصية الجامعة" بعبارة جرّاح النقد جيرار جينات (Gérard Genette).
يبدأ اللعب الآن.
***
صَمْتْ...
ليس ثمّة تمثيل في هذا العرض. نعم، وهل يحتاج نصّ بلا حبكة، بلا شخصيات، بلا سرد، إلى تمثيل؟ إلى لعب الدور؟ كلّا. ثمّة لعب فحسب، أداء قرباني للمؤدية حلا عمران، طاقة هائجة تفيض عن الحاجة إلى التمثيل، محاكاة عابثة للكتابة بوصفها قربانا للشكل الكتابي السائد، رقصة هلاك دنيوي في المقام الموسيقي المصاحب بوصفه موكبا ديونيزيا.
يبدأ اللعب الآن.
***
صَمْتْ...
كيف تمّ ترحيل الكتابة إلى الجسد الفرجوي؟ جسد المؤدية بوصفها لحما ناطقا، خارطة من الكلمات المرتجفة أو الصارخة مغمّسة في أضلاع النوتات الموسيقية، شجرة في مهبّ الإعصار من القول والتعليق عليه بشكل متهكم وعنيف وساخر لا يلجمه الاحترام.
يبدأ اللعب الآن.
***
صَمْتْ...
ويبدأ العواء. هل يمكن نطق الكلمات والعبارات بشكل عوّاء؟ نعم، ثمّة تقطيع للكلمات، تدمير للبديهي من مخارج الحروف، تصويت على شفا الغرابة، تسريع القول وإبطاؤه، قذف للعبارات على نحو فقدت فيه مدلولاتها الرسمية، انزياح معنى الكلام بعد انقلاب المدلول على دواله، بتر الجملة المسرحية من جهة عدم إكمالها، تفريغ اللغة من ثرثرتها، صرخات زاعقة تحت وقع الزلزلة فخلخلة تصيب الجسد في مقام الارتجاف.
مشهد برمته تحت عنوان (الدافع) في عرض (صَمْتْ)، تمّت خياطة جمله المسرحية بحرف واحد هو حرف (الراء). مرّة يأتي على نحو الصفير في مقام السخرية، مرّة يأتي على نحو الزغاريد في مقام الاحتفال بالفاجعة نكاية في حدثها، مرة يأتي على نحو الفحيح في مقام الشرّ والانتقام. هذا الحرف هو آخر الحروف وأوّلها من آخر كلمة وجدت بين جملة الجمل المسرحية. كان مقام وجوده في لفظة (ريختر).
كيف ينطق حرف الراء إذا كان الجسد الناطق للمؤدية تحت وقع الارتجاف إذا ما تكلمت تحته الكارثة باسم (ريختر)؟ في مقام هذا الاقتصاد اللغوي، في مقام العويل مع هذا الحرف، كانت اليد اليمنى للمؤدية حلا عمران تكرّر نفس الحركة، من وضعها على الشفاه إلى امتدادها يمينا، ومن انفتاحها كليّا إلى رجوعها في شكل لطمات على الصدر: علامة جذرية على

تشغيل فرجة العزاء الكربلائية أين تتضخّم زفرة الضمير باسم تكرار الفاجعة.

يبدأ اللعب الآن.

***

صَمْتْ...

وتبدأ البارووديا الساخرة. هل يمكن تحطيم القول من الفنّ الملتزم؟ زجّ الجمهور بتصييره عدما في الأغنيات التي مثّلت المقاومة؟ لماذا تحوّلت التعبيرات الملتزمة إلى مجرّد بضاعة للتسويق؟ عذرا، صار يكفي الآن، صار يكفي انتهاكا للقضية باسم الفنّ. أحيانا، يسيء الفنّ إلى القضية التي يريد الاشتغال عليها.

أن يشتعل الجمهور مع أغنية مارسال خليفة، أن ينخرط في أدائها مع المؤدية حلا عمران، أن ترتدّ هذه المؤدية إلى السخرية فهذا تحطيم لمسلماته، تدمير للساكن فيه، خلخلة لمفاهيمه، رجّة عنيفة تحطّم أقنعة المقاومة بوصفها ضدّا للمقاومة، كشفا لوجهها الجهنمي البشع.

يبدأ اللعب الآن.

***

صَمْتْ...

شهيق، زفير، أنين، اختناق: هلاك أدائيّ للمؤدية على الركح، صيغة عليا عن هلاك الحيوان على المذبح، استرداد مريع لما كان يحدث في طقوس الديثرامب القديم.

يبدأ اللعب الآن.

***

صَمْتْ...

إزاحة الوهم، وهم التمثيل وأوهام المسرح وأضاليله. في مقام مخاطبة الصامتة بوصفها (هي/نحن/المسرحيين) يفيض ذلك السؤال المريع حول مفهومنا للمسرح. (نقاد محترمون/غربيون): يا للسخرية. (نصوص شكسبير سيئة الترجمة): يا لوطأة الضحك. (فنّ يشبه العطلة بدلا عن تفجير الشواطئ): يا للأمنية. فنّ معلّب كعلب السردين بغاية تصديره للأمراء: يا لوطأة العزاء.

لقد سقط المسرح بوصفه الحامض النوّوي للإله السكران ديونيزوس في قبضة الإله التوحيدي، وهذا عنوان كارثة أخرى، كارثة تشبه كوارثنا التراجيدية من جهة سقوطنا في خراب الحروب والأوبئة والذلّ.

يبدأ اللعب الآن.

***

صَمْتْ...

خياطة الأشلاء، أشلاء المدن وأشلاء المسرح، ترتيب أشلاء المجزرة.

أمراء أم حرّاس لثقافة الاستهلاك؟، مدن بكلاب مسعورة وأخرى لتخصيب الجنس، مدن بلا إنسان، "مدن الملح".

فأرنة البشر، حيونة الإنسان، الاستسلام للموت، فقدان الماهية والتشتت المريع، فظاعة الوجود وكيف لمن لا وطن له أن يتكلّم باسم وطن لم يعد له؟ لا شيء ولا شيء ولا شيء أمام احتفال السياسي الذي سقطت مصادحه في أوّل العرض بثقافة الهزيمة: (عربي بلا فلسطينيين).

الكارثة هي أن لا تكون شيئا.

يبدأ اللعب الآن.

***

صَمْتْ...

وصل عقرب الساعة إلى توقيت الانفجار، غابت المؤدية بعد أن ازدحم عليها الدخان، انتهى العرض بوصفه علامة جذرية للكشف عن انحطاط المسرح الملتزم فينا من جهة تشغيل فاجعة بيروت. بعد الكارثة يجب أن يأتي الصمت، لكن بدأ التصفيق، تصفيق الجمهور: هل نحن في حاجة إلى تربية الجمهور مجددا حتى يتعلم فن الإنصات؟ هل يريد العرض أن يقول: لا بد من تدريب الجمهور على عدم التصفيق وبدلا من ذلك تشريكه صناعة الفرجة؟

ماذا لو أن انتقلنا من الرائع الاستطيقي إلى الرائع العملي/الأنطولوجي: أن يصبح الفنّ في يد الجموع الغاضبة؟ أن يتحرّر من لوثة الكلام؟ أن يكفّ عن مشاهدة المسرح لأنّه هو المسرح، أن يعود مع هذا الفنّ إلى حامضه النوّوي، إلى غليان الفرجة في الأماكن العامّة، إلى جذبة التدمير السياسي؟

لم ينته اللعب بعد.

***

صَمْتْ...

ماذا لو عادت مواكب ديونيزوس إلى حقلها الأناركي؟ ماذا لو حرّرنا الحياة من وجهها العدمي الحداثي؟ متى نكفّ عن تجميل الفظيع؟ متى نحرّر طاقتنا البركانية الهائجة من لوثة ترويضها باسم العقلانية الزائفة، من لوثة العقل: هذا الصنم الجديد؟

لم ينته اللعب بعد.

***

صَمْتْ...

اجتياح المؤدية للركح، صهيلها بالتوازي مع صهيل الموسيقى: انتماء بركانيّ لطاقة المسرح الأولى قبل أن تتمّ عقلنته، قبل أن تتمّ علمنته، قبل أن يتحوّل إلى مجرّد ضجيج عن "الحالة الاجتماعية الظالمة" كما لو أنّه ميثاق عالمي عن حقوق الجياع أو بيان سياسي لجبهة خاسرة في الحرب.

لم ينته اللعب بعد.

***

صَمْتْ...

كولاج سوريالي: أليس تهكما متطرّفا ذلك التقطيع الذي تمّت ممارسته على كافّة الأشكال المسرحية ومن ثمّة إعادة خياطتها على نحو فرجوي جديد؟ أليست هذه الأمواج الفرجوية من غناء ورقص وفحيح وقول وصراخ هي جسد مسرحي لا-نظامي؟

ما معنى أن نكون لا نظاميين من جهة صناعة الفرجة المسرحية؟ فقدان الثقة نهائيا في شكلها السائد، تقويض راديكالي لطمأنينة ضجيجها، إعادتها إلى الصمت لأنّها لم تخلّف سوى الغثيان الجمالي.

لم ينته اللعب بعد.

***

كأسك يا سليمان البسام...

من الآن فصاعدا، يجب أن نقرّ بأن المسرح سيكون مستقبله شريدا مثل إلهه ديونيزوس. فهذه الحضارة التي موّلتها بنوك أبولون، الإله النظامي، حضارة فاسدة، طاغية، مومس سقطت في مهنة الغريزة الحيوانية، جشعة بشكل لم يعد ممكنا تخيّلها أصلا، حضارة من الفزع الرهيب الذي يخرس اللغة. لهذا يجب أن تفتح أبواب الصمت باسم ديونيزوس: بدلا من اللغة كشكل نظامي سوف يأتي العواء، سوف تولد الموسيقى من الصرخات المرتعبة في حنجرة الهلاك أمام هول الحدث، سوف تصمت تلك المفاهيم التراثية مثل القصة والحبكة والحدث والشخصيات والسرد، سوف ينعطف المسرح إلى اللامسرح عائدا بقوّته الفرجوية إلى جذوره الأولى مربكا طاقة تاريخه. سوف تعود النادبات الهمجيات إلى المناحات: استرداد كابوسيّ للأشكال المسرحية المناهضة لبشاعة مسرح اليوم وهمجيته من جهة سقوطه في مهنة المدان لبنوك أبولون الآثمة، انتهاك للسائد من الضجيج السياسي والديمقراطي الذي أصاب المسرح ومن ثمّ تمزيق لعفونة جسده الشعاراتي، عودة الارتباك إلى تلك الطاقة المسرحية بوصفها الحامض النووي للمسرح باسم الإله الشريد.

فليبدأ اللعب الآن، وبشكل حرّ، راديكالي وصادم..

ملاحظة: العبارات الواردة بين ظفرين تمّ اقتباسها من مراجع مختلفة.

«عجيب وعجيبة»

عودة التراث الشعبي

محمد أحمد كامل

إن التراث يمكن أن يكون حدثًا تاريخيًّا، أو إبداعًا في مجال الأدب أو لوحة فنية أو اختراعًا علميًّا أو نحتًا أو بناءً معماريًّا أو أمثالًا شعبية أو تقليدًا معيّنًا، وهذه الآثار هي التي تشكل هوية المجتمعات وتميّزها عن غيرها.

تعدد مصادر التراث لكننا نركز على الموروث الشعبي الذي يتكون من الحكايات الشعبية، كالأشعار والقصائد المغنّاة والقصص الشعبية، وخصوصًا القصص البطولية والأساطير والحكاية الخيالية، كما يضمّ هذا النوع من التراث أيضًا مختلف أنواع الفنون والرقص وأنواع الحرف المختلفة، ويعد اللعب والأغاني والأمثال المتداولة والألغاز وقصص الأطفال والمفاهيم الخرافية أيضًا التي لا تمّت للحقيقة بصلة موروثات شعبية من القدم، أيضًا الاحتفالات والأعياد الدينية التي تتميّز في كل حضارة عن غيرها من الحضارات والثقافات الأخرى.

هذا ما يتوافق مع طبيعة العرض المسرحي عجيب وعجيبة، من إخراج محمد الصغير، وتأليف سعيد حجاج، تقدم على خشبة مسرح السلام من إنتاج فرقة المسرح الحديث - وزارة الثقافة، يستلهم النص حكايات ألف ليلة وليلة رابطا بين الحكايات الأربعة المختارة بشخصيتين هما عجيب وعجيبة الزوجان النصابان، فالحكايات التي بنى عليها العرض فكرته تدمج في طياتها فكرة الطمع لدى البشر، وأن الشخص النصاب لا يمكن أن يخدع شخصا قنوعا.

فالمسرحية التي تدور أحداثها المستوحاة من التراث الشعبي حول عجيب وعجيبة الزوجين النصابين اللذين يبيعان حيواناتهما الأليفة على أنها تملك قدرات استثنائية، فبداية مع الحمار الذي اشترياه من أحد التجار وأذاعا خبر أنه يخرج الذهب من فمه عند شعوره بالسعادة، جعل التاجر يطمع في استرداد حماره وعند لجوئه إلى الشهبندر طمع الشهبندر في الحصول على الحمار، وتجاهل وجوده كحكم بين عجيب وعجيبة والتاجر، وتتكرر فكرة اللجوء إلى شخص ليحكم بين عجيب وعجيبة أكثر من مرة، وفي كل مرة يلجأ عجيب وعجيبة لبراعتهما في الكلام في أن يبيعا حيوانا مختلفا لمن تقدم للفصل في نزاعهما مع من باعهما الحيوان، فقد باعا الكلب الذي يملك القدرة على القيام بالأعمال المنزلية للمحتسب، ومن بعده المزمار الذي يقوّم سلوك الزوجة لحامي الديار، وأخيرا تمكن عجيب من النجاة من محاولة التخلص منه بوضعه في شوال وإلقائه في البحر بإقناع تاجر غنم بأن أهله يجبرونه على الزواج من فتاة غير حبيبته، وأنها على الرغم من غناها إلا أنه لا يريد ذلك، ليدفع طمع راعي الغنم لاستبدال مكانه مع عجيب، ويحصل عجيب على الأغنام، ويصل الخبر إلى حاكم الديار الذي يكون هو حلقة الخداع الأخيرة في سلسلة عجيب، حيث يقوم بسؤال عجيب عن طريقة نجاته ليختلق عجيب حكاية الجنية التي ساعدته على النجاة، وأعطته هذه الأغنام، وأن بإماكنها تحقيق الأمنيات، ليحاول حاكم الديار أن يستغل الجنية لحل أزمة مادية عنده، ليقع في فخ عجيب ويموت في البحر، وينتشر الخبر ليلقي كل أهل الديار بأنفسهم في البحر.

قام مخرج العرض بالتركيز على الطمع البشري الذي يقود صاحبه إلى التهلكة، مستخدماً تقنيات المسرح الشعبي من الراوي والأراجوز وخيال الظل، وإن كان خيال الظل مستخدما في شغل أكثر تطورا، معتمدا على تقنية الفيديو التي جسدت جزءًا من الحكاية على الشاشة فيما يشبه خيال الظل، ونلاحظ أن المخرج الذي قام بدور الراوي يتواجد على يسار خشبة المسرح طيلة العرض بجواره صندوق الأراجوز الذي يظهر في عدد كبير من المشاهد وعلى يمين المسرح تتواجد الفرقة الموسيقية طيلة العرض هي الأخرى؛ لتكتمل جوانب العرض الشعبي.

قام المخرج بكسر الإيهام منذ بداية العرض جاعلا من الممثلين يدخلون من الصالة وسط الجمهور، وقام الممثلون بالتواصل مع الجمهور في شكل بسيط يدخل طابعا من المرح على الجمهور، وهذا يتناسب مع تقنيات المسرح الشعبي الذي كان يتواصل مع الجمهور ويشركهم في الحوار.

قد كانت الملابس والإضاءة والديكور مناسبة لطبيعة وفكرة العرض، إلى جانب الموسيقى الشرقية التي كانت تعزف على خشبة المسرح بشكل مباشر، وهذا كله جعل الجمهور يتفاعل مع العرض والاستعراضات والأغاني المغناة والمؤداة من قبل الممثلين.

إن عودة المسرحيات المستلهمة من التراث أمر في غاية الأهمية حتى يتعرف الجيل الجديد على تراثهم، فالتقدم والتطور لا يعني التخلي عن الأصل والماضي. وجعل العرض بسيطا مناسبا للفئات العمرية المختلفة من الأطفال للكبار هو أمر جيد، فالعرض يعرض ما قدم كثيرا في الماضي في شكل جديد وربط منضبط بين الحكايات، مستخدما صورة مناسبة تجذب الكبير والصغير.

العرض بطولة سيد الرومي، ودعاء رمضان (دودا اليوسف)، وإيهاب بكير، ووليد أبو ستيت، ورضا طلبة، ومحمد الصغير. وأشعار محمد علي هاشم، موسيقى وألحان محمود وحيد، استعراضات أحمد سمير، صممت ديكورات العرض سارة شكري، والأزياء سماح نبيل، والإضاءة أبو بكر الشريف، وأراجوز إسلام أحمد، وخيال ظل ومخرج منفذ نور سمير.

«غرفة مغلقة»

غرفة لم تر لها بابا

جمال الفيشاوي

في إطار الدورة التاسعة لمهرجان آفاق مسرحية العربي والذي أقيم في الفترة من (٢٩ أكتوبر: ٧ نوفمبر ٢٠٢٣م) والدورة مهداة إلى النجم الراحل كرم مطاوع، وضيف شرف الدورة دولة فلسطين، وقدمت نهائيات المهرجان على مسرح الهناجر بدار الأوبرا المصرية، وفي مسابقة العروض الطويلة، قدمت فرق موديلياني – القاهرة العرض المسرحي غرفة مغلقة تأليف (روماني جميل)، وإخراج (كيرلس ناجي)، واسم الفرقة مسمى على اسم الفنان إيطالي الأصل موديلياني وهو (رسام ونحات) تعبيري، عاش في باريس في مطلع القرن العشرين، تأثر بالنحت الأفريقي، ولا سيما الأقنعة للمصريين القدماء، حيث أخذ عن الفن المصري القديم الذقون الدقيقة والأنوف الرفيعة، لكن للأسف قضى حياته في حرب شرسة بسبب الأمراض منذ صغره كالتوفيئيد والسل وتوفي في سن ستة وثلاثين عاماً (١٨٨٤ – ١٩٢٠م) وتدور الفكرة الرئيسية للعرض حول لحظات في حياة فنان تشكيلي تظهر ما يدور في عقلة وهواجسه الشخصية، وعوالمه ودواخله وفلسفته في الحياة، وحاول مخرج العرض على مدار خمس وستين دقيقة وهي زمن العرض أن يجسد هذه اللحظات من حياة الفنان هذا الإنسان الرسام والنحات وإبراز كيفية معاناته من مشاكله النفسية، وإيضاح همومه نتيجة اصطدامه بوفاة والدته وتأثره بذلك بعد أن عاش وحيداً بمعزل عن الناس، وعن اسم العرض وإنتاج المعني، نقول إن مغلق يعني موصد، ولا بد من شيء لفتح هذا المغلق، فمثلاً يستخدم مفتاح لفتح الباب المغلق، أو أي شيء آخر لفتح هذه الغرفة المغلقة، حتى نتعرف على ما بداخلها وقام المؤلف بإطلاق اسم نائل (مايكل صابر) على بطل العرض، وفي اللهجة العامية نائل تعني ناقل، فهي صفة وليست اسم شخص؛ فمن الممكن القول إن هذا الفنان متأثر بالآخر وينقل عنه، فهو ليس صاحب مدرسة فنية أو أسلوب شخصي، لكنه مقلد وليس مبدعا، ومن الأحداث نعلم أن هذا الفنان يعيش في غرفة مغلقة بعيداً عن كل المحيطين به، هذه الغرفة تمثل مكان عمله الخاص (أتليه) فهي تشكل عالمه الخاص، وبداخل هذه الغرفة ظهرت مأساته؛ نتيجة حالة الاكتئاب التي انتابته؛ والتي تطورت إلى صراعات داخل نفسه، ومن خلال هذه الصراعات النفسية ظهرت له شخصيات قابلها في حياته وبدأ يتحدث معها، لدرجة أن ضمن هذه الشخصيات يتجسد صوت ضميره، أو أفضل أن أقول «يظهر قرينه»، والذي يدعى خالد (فادي وهيب) وبدأ يتحدث معه، ونجد نائل يتصرف تصرفات سيئة بينما قرينه يتصرف تصرفات سوية، تصرفات حسنة، فقد أصبح نائل غير راضٍ عن أفعاله وكان يجب أن تكون تصرفاته سليمة وإيجابية وأن يبتعد عن التصرفات السيئة، ويبدأ العرض ببعض الأسئلة كلها عن من يختار (اسمه، بلده، وجوده، أو حتى موته)، والإجابة لا أحد، فالحكاية كلها تتوقف على الشك، فهل يا ترى الفنان نائل سجن نفسه داخل هذه الغرفة المغلقة التي لا يوجد لها باب، أم أن الحياة هي من سجنته، فوجود امرأة تدعى حياة (مايا المسلامي) في حياته كان يحبها هي من خلفت له هذه الأزمات، فهل تزوج نائل حياة، أو هو لم يتزوجها، هل ترك محبوبته، عندما أخبرته أنها ستتزوج غيره أو هي التي تركته، هل لديه طفل أم لم يحدث ذلك، فدائما نجد أن نص العرض مبني على الفراق، فيقول نائل "حياة ما عادت وحيدة، وما عادت لم تكن لوحدها» فهي لن تعود إليه، وفي مقولة أخرى يقول "إنها ليست زوجتي" لكن قرينه يقرر أنها زوجته ويتعامل معها بمنتهى الرقة والرقي، ويعرض أمام المتلقي مشهدين عكس بعضهما، فالشك دائما هو المسيطر على موضوع العرض، ونجدة في علاقات أخرى مع فتيات أخريات، وهم: أمل (مريم يوسف)، هنا (مرثا هرمينا)، جميلة (ماريز ماهر)، و(كاترين جورج) و(مريم رمزي)، ويترك مؤلف ومخرج العرض للمتلقي حرية الاختيار في التأويل، فيفسر كل متلقي الحالة من وجهة نظره، وهذه العروض من العروض الجيدة التي تجعل المتلقي يقظ، نشط، في حالة تساؤل مستمر، ومن الممكن أن يربط المتلقي بين اسم نائل فهو الناقل من فن الآخرين (رسم أو نحت)، أي أنه مدعٍ وليس فنانا مبدعا، وبالتالي فهو يدعي أشياء كثيرة وما دار في مخيلته ليس فيه شيء من الصحة.

كيف حقق المخرج رؤيته:

دمج المخرج بين صالة العرض وخشبة المسرح في وحدة واحدة، فالمتلقي يقبع داخل هذه الغرفة المغلقة، هذه الغرفة التي لا يوجد لها باب، فيدخل رجل يحمل مبخرة (يوسف محمد) ليبخر الغرفة من صالة العرض، وكذلك بائعة العيش (جوليانا أشرف) التي تعطي المتلقي خبزا حقيقيا، فهي الحقيقة، لكنها تصبح خيالا عندما نجدها ملقاة على الكنبة التي تمثل سريرا لتعبر عن أمه المتوفاة.

صمم الديكور (ريمون سليمان) متأثراً بالفنان مود لياني برسم لوحة كبيرة وضعت على حامل عن يسار مقدمة المسرح، وحولها في العمق بعض من اللوحات الأخرى وبعض المنحوتات ومنها غير المكتمل (قدم – يد – رأس مهشم منها جزء... الخ)، والكرسي الذي يجلس عليه أثناء الرسم وكرسي آخر يوضع عليه الفرش والألوان، وعن يمين مقدمة المسرح وضعت أريكة وخلفها شجرة غير مورقة (أغصان فقط بلا أوراق) وكأنه يمزج ما بين خارج وداخل الغرفة، وفي عمق المسرح وضعت بعض المنحوتات أيضا على منضدة، وأعتقد أنها تشبه بعضا من منحوتات موديلياني، وفي وسط عمق المسرح وضع بانوهين معلقا عليهما تماثيل، وفي منتصف منتصف المسرح وضعت كنبة تشبه السرير لتمثل المكان الذي يستريح وينام عليه الفنان، وأيضاً مكان وفاة والدته،

فهذا المكان كان دائما محور ارتكاز كل خيالاته، ويمكن القول إن هذه المنحوتات التي كانت تملأ الغرفة هي من كانت تتهيأ له في صورة بشر وتحاكيه، أو هي التي كانت تشكل هواجس الشخصية، فهي تعبر عن الموديلات التي صنعها، فحال هذا الفنان مثل أي فنان آخر يعيش مع شخصياته التي صنعها ولا ترحل عنه إلا بعد الانتهاء من تجسيدها سواء في لوحة رسم أو نحت تمثال.

كانت الإضاءة (شادي نادر) في معظم الأوقات في العرض عبارة عن بؤر ضوئية يلعب بها على التخيلات بالنسبة لشخصية نائل، فكان يتخيل في هذه البؤر شخصا ما، ثم يكتشف أن هذا الشخص غير موجود، ومزج بين الألوان ومنها اللون الأزرق والأحمر في بعض المشاهد التي يتخيل فيها الأحلام لتعبر الإضاءة الزرقاء عن الحلم ولكن مزج الأزرق بالأحمر ليعبر على أن هذا الحلم أو الخيال ليس حقيقياً، فكان توظيف الألوان طبقاً للحالة الدرامية، ونجد إسقاطا مؤثرا خاصا على اللوحات الموجودة في عمق المسرح لتعبر عن قضبان سجن وهي توحي بسجن نائل داخل لوحاته، كما نجد في بعض الأحيان إنارة عامة لخشبة المسرح لرؤية كل ما هو موجود في الفراغ المسرحي الذي يعبر عن الغرفة والقابعين فيها ليُري المتلقي الجو العام للحدث.

أما الملابس لا نستطيع القول إنها أزياء قديمة أو حديثة فهي ملابس مناسبة للشخصيات حيث أن الموضة تختفي ثم تعود بعد سنوات وخاصة الأزياء الرجالية، فنجد على سبيل المثال بائعة العيش ترتدي عباءة سوداء، والرجل الذي يحمل المبخرة يرتدي جلبابا بلديا، والنساء التي لهن علاقة بنائل ارتدين بلوزة و»جيب» أو فستانا، وارتدى قرين نائل قميصا وبنطلونا أسود، أما ملابس نايل فكانت عبارة عن قميص أبيض وبنطلون وسديري أسود، ملطخين ببعض من بقايا العديد من الألوان، ويعبر ذلك على حالة اندماج الفنان في عمله ولذا تتساقط بعض من الألوان على ملابسه، أو هو من يقوم بمسح هذه الألوان في ملابسه دون أن يشعر، فهو لا يهتم بملابسه مثل عامل الطلاء.

عبرت الاستعراضات والدراما الحركية (محمد بيلا) عن الحالة الدرامية، فبدأت الأحداث باستعراض حركي درامي (تعبير حركي) ويحكي عن مدى تأثر الإنسان الذي يعيش في غرفة مغلقة داخليا على حالته النفسية، ومدى الصراع النفسي عليه بمشاهدة نائل لبعض الشخصيات الوهمية التي يتخيلها، واستعراض (تعبير بالحركة) الذي يصف صراع نائل بين نفسه وبين ضميره، أو كما أطلقت عليه قرينه، والفرق بين معاملته القاسية للمرأة التي أحبها وبين معاملة قرينه الرقيقة لها.

أما عن الموسيقى التي أعدها المخرج لتتناسب مع الذائقة الفنية للفنان (الرسام والنحات) فلذلك لم يختر أغنية شعبية أو أغاني المهرجانات بل اختار أغاني تعود إلى القرن الماضي والتي تسمى أغاني للتطريب، فالفنان يتذكر الماضي دائما ومغرم بالنستولوجيا، فاختار لسيدة الغناء كوكب الشرق أم كلثوم أغنية هذه ليلتي من كلمات جورج جرداق ومن ألحان موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب، واختار أغنية بلاش تبوسني في عينيا، غناء وألحان موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب وكلمات حسين السيد، وعندما أحب نائل قناة لبنانية استخدام أغنية ما مرق للمطربة اللبنانية جوليا بطرس وهي من مواليد عام ١٩٦٨م، وكلمات الأغنية لشاعر غير معروف، ومن ألحان زياد بطرس، وكان الإعداد الموسيقي تسيطر عليه الآلات الوترية وخاصة التشيلو، والتشيلو يجسد شخصية الرجل الذكورية وهو أقرب لمشاعر الرجل، فهو من الآلات الدالة على العاطفة؛ حيث يحتضن العازف التشيلو أثناء العزف كما يحتض الرجل المرأة عند اللقاء العاطفي، والتشيلو يطلق عليه صوت بكاء الرجل.

التحية واجبة لكل من ساهم في خروج العرض إلى النور.

مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي

رسالة للإنسانية

مجدي محفوظ

تحرص الكثير من الدول على دعم الحركة المسرحية الشبابية وتوفير الفرص الفنية لها من خلال وضع استراتيجيات قادرة على تأهيل الشباب من خلال المشاركة في الحراك المسرحي وهذا يتطلب الكثير من الجهد سواء على المستوي المحلي أو العالمي وقد استطاع مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشباب تبني هذا الحراك ورفد الحراك المسرحي العربي بالكثير من الخبرات المسرحية من خلال الاحتكاك والمتابعة بالكثير من الخبرات والذي دفعت بهم بالاطلاع على الكثير من التجارب العالمية من خلال استضافة الكثير من المخرجين المسرحيين الذين قدموا الاعمال والتدريبات المسرحية وكان لها دور كبير في الحراك المسرحي إضافة الي الورش التكونية المختصة والتي أتاحت للكثير من الشباب الاستفادة من تلك التجارب من خلال المشاركات المستمرة مما اعطي لهم القدرة على التفاعل والوقوف على ما وصل اليه المسرح العالمي ، وما يهدف اليه من تنمية الحراك الفكري والثقافي والفني للشباب العربي والمصري للانطلاق نحو التميز والابداع من خلال دعم تلك الورش لا فكارهم وقدراتهم .

وقد عمل المهرجان منذ دورته الأولي على إتاحة المشاركة للكثير من الشباب والذين يمثلون ركيزة هامة ومحور أساسي في صناعة الحراك المسرحي وما يحققه من قيم إنسانية تحقق تنمية شاملة نحو العمل المسرحي بكل احترافية لما يمثله الشباب من عنصر فعال في تنمية المجتمع وبناء نهضته ، وقد آمن مهرجان شرم الشيخ للمسرح الشبابي بتلك التجارب وهذا النجاح والذي اصبح مرهون بانخراط الشباب في المجتمع وانتمائهم لفاعليته الثقافية دون تهميش او اغفال لقدرته الفاعلة والتي تؤثر على حراكه المسرحي.

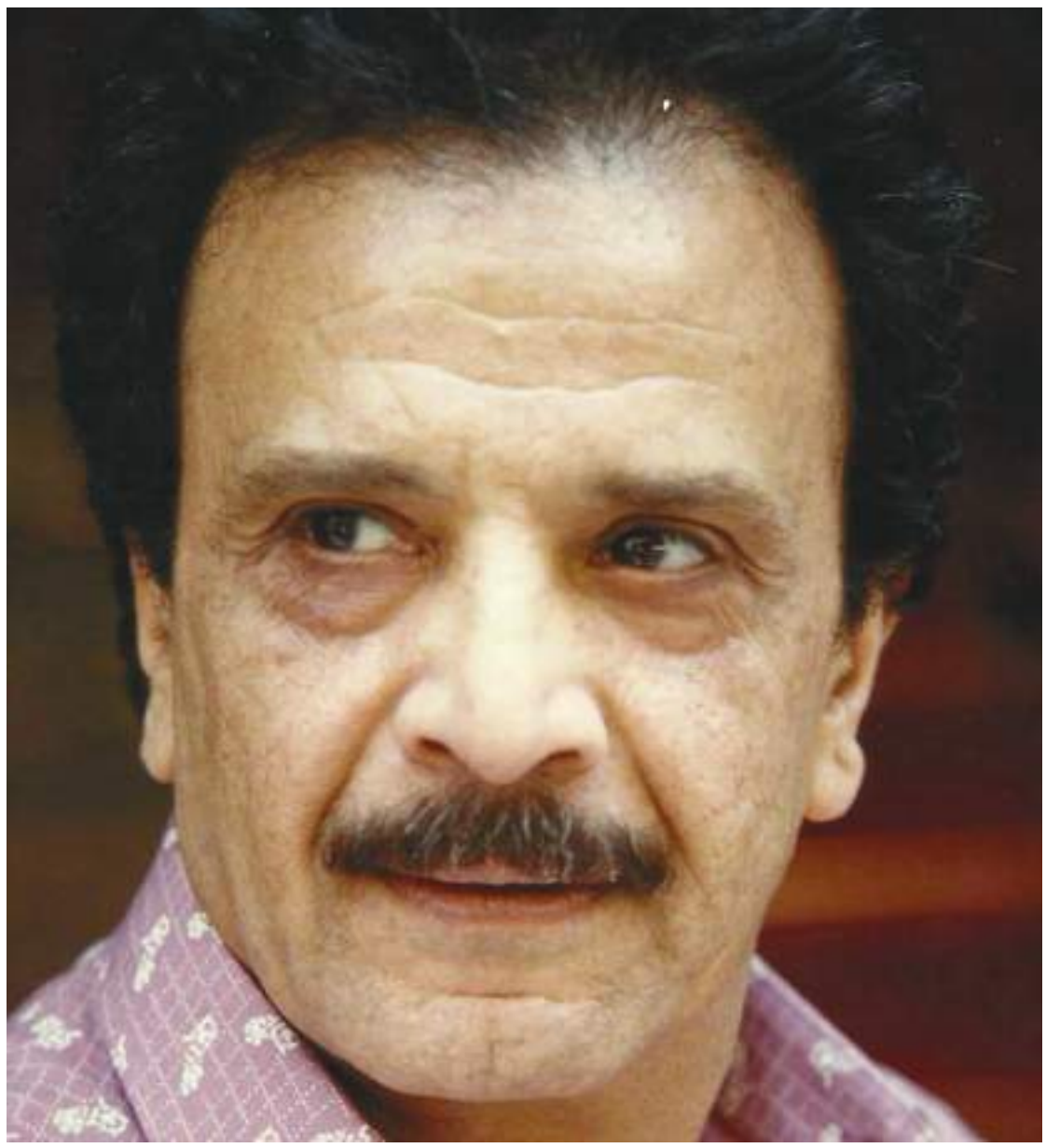
وهنا في سيناء الحبيبة وعلى قصر ثقافة شرم الشيخ وشوارعها المليئة بمحبي المسرح من كل اصقاع العالم يعلن للعالم أجمع ، هنا السلام ...هنا المسرح ...هنا شرم الشيخ .... هنا المسرح من أجل الإنسانية حيث تجمع مسرحيو العالم بأفكارهم لإعلاء أسم مصر في سماء سيناء الحبيبة الأرض المباركة بوابة مصر الشرقية وينشدوا العالم المسرح من أجل السلام.

لقد استطاع المهرجان وبقدرات فائقة من التنظيم أن يهدي العالم أجمع ومضات فنية خالدة تتوجه نحو انظار عشاقه في العالم اجمع ناحية مدينة السلام، فتخلق تواجد فني ملموس على مدار أيام المهرجان والتي تعد بمثابة أعياد فنية اختلطت بها فنون العالم المختلفة في بوتقة واحدة ترسل أغصان الزيتون وأغاني السلام من أرض الفيروز. أنها رسالة خالدة في وجه الإرهاب الفكري الذي أحاط بالعالم اجمع، فهنا ثقافات العالم المختلفة تعلن أن الفن والإبداع هما روح السلام والإنسانية.

والمتابع لحراك مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي منذ أن تم الإعلان عن دورته الأولي يلاحظ مدي التقدم المستمر في كل دورة والتصميم على تقديم كل ما هو أفضل ومفيد للشباب ،وقد اولت إدارة المهرجان بقيادته الشابة وقدرتها على توظيف الإبداع والنهوض بالحراك المسرحي الشبابي على مستوي دولي ، فواصلت ليلها بنهارها تعمل عملاً دؤوبا في وضع خططها الطموحة لبلورة حراكها المسرحي في مواجهة التحديات التي تواجه المجتمع من الإرهاب الفكري للشباب فكان المهرجان بمثابة رسالة خالدة في مواجه قوي التخلف ، لتصل للدور المتميز والفعال للنهوض بالحراك المسرحي والارتقاء بالمسرح وربط الأجيال الشابة واستقطابها للاستفادة من سابقيهم من فناني الوطن العربي والعالم .

الفلاح الفصيح

أحمد مرعي(٢)



عبد الغني داود

العودة إلى عالم المسرح

وفي نهاية الثمانينات كان لابد له أن يعود إلي المسرح – مدرسته الأولي التي تربي فيها ،واكتسب فيه خبراته في الأداء التمثيلي ليقف علي خشبه المسرح القومي لأول مرة بعد حوالي ثمانية عشر عاماً منذ وقوفه علي خشبة مسرح في « ميرامار» ١٩٦٩ ، وكان يعلم أن المسرح يحتاج إلي نفس قوي ،وأراد أن يتفرغ له ..فسعي إلي أن ينتقل إلي المسرح القومي ،وظل يتابع إجراءات نقله من معهد السينما الذي كان يعمل به كمدرس ، وواجهته بعض العقبات الإدارية التي عاني منها كثيرا ..

ففي عام ١٩٨٧ قام بدور (عثمان) في مسرحية « ابن البلد» الظاهر بيبرس – تأليف د . عبد العزيز حمودة، وإخراج : أحمد زكي ،ويجسد فيها الشخصية بفهم معاصر ، وقد شد (مرعي) الانتباه بلحظات انكساره وانفجاره في وجه (بيبرس) وأعتمد علي عدم التكلف والتلقائية كابن بلد يتميز بالشهامة ويتعرض أيضا للحظات الضعف ولحظات القوة ،وفي تلك الفترة يشارك في مسرحية هزلية بعنوان « أسبوع عسل « ؟ تأليف : أنور عبد الله وإخراج : حسن عبد السلام ، وشاركه في التمثيل : سماح أنور ،سعاد حسين ، فؤاد خليل ، أمين الهنيدي) ويقوم بدورين –الأول : دور محامي شاب في بداية حياته ، والثاني : هو ابن مدلل فاسد الأخلاق لأمين هنيدي وسعاد حسين . ويسافر الابن المدلل إلي الخارج بحجة التعليم ،ولكن يصل إلي والده خبر غرق السفينة التي كان يسافر عليها ، وغرقه في البحر .. فيخفي أمين الهنيدي الخبر عن زوجنه المريضة خوفاً عليها ، ويؤلف خطابات بدعوي أن ابنه هو الذي يرسلها يقرر فيها أنه أصبح رجلا ناجحا .وعندما تسوء حالة الزوجة الصحية وترغب في رؤية ابنها يفاجأ الهنيدي بصورة المحامي الشاب (مرعي) في إعلان بأحدي الصحف ،ويكتشف تمام التشابه بينه وبين ابنه الغريق .. فيذهب إليه ، ويطلب منه أن يحل محل ابنه كي ينقذ الموقف أمام زوجته. ونعود إلي مسرحية « ابن البلد» حين انتقده البعض أن هناك جملا هامة قد سقطت منه(ألا أنه بدي جيدا إلي حد ما) كما يقول الناقد (حسن سعد) الجمهورية ٥ ديسمبر ١٩٨٧) إذ أنه في لحظة ما – ينفصل عن أهله وبلده – إذا ما عبر الشارع إلي باب السلطان – فابن البلد قوي وعظيم في الشارع – ضعيف ومهزوم في بيت السلطان... وقد لعب (مرعي) بوعي وتفهم وملما بخيوط الشخصية ،ورأي الصحفي (موسي صبري) « أخر ساعة» في ٣ ديسمبر ١٩٨٧)أن أحمد مرعي في دور عثمان – ابن البلد – ممثل مقتدر :- (ولكن لعل صوته لم يساعده علي أن يعبر تماما عن زعامته الشعبية ،ولكنه كان في درجة الامتياز – حركة ،وتعبيرا بقسمات وجهه – عن كل المتناقضات التي عاشها في صراعه المرير مع النفس) .. وقد ظلم النقاد (مرعي) لأنه يؤدي دوره بمنهج البساطة الهامسة – التي قد تتناقض مع منهج أداء من شاركوه في العرض مثل « أحمد ماهر – ذي الصوت الجهوري القوي) ،ويدافع (مرعي) عن نفسه قائلا :- (رفضت تقديم الشخصية الموجودة علي الورق – كما كتبها د. عبد العزيز حمودة ، وقد عشقت الدور منذ البداية ،ولم أكن أتصور أن يكون بهذا الشكل الذي قدم به ،وكنت أعتقد أنه سيكون أكثر جمودا ، وحدث عكس ما كنت أتصور – عندما تحولت الشخصيات المكتوبة إلي كيان حي فوق المسرح ، وكنت أشعر بالرهبة قبل أن ترتفع الستار عن المسرحية لأنني أقف لأول مرة علي خشبة المسرح القومي . وبعد ثلاث سنوات يشارك في عرض « رحلة التنوير « ١٩٩٠ تأليف : سمير سرحان ومحمد عناني ،وإخراج : حسين جمعه – ويقوم بدور الكاتب الرائد عباس محمود العقاد ، وحاول فيه – أن يقدم روح العقاد . لكنه لم يحاول تقليد صوته أو الاقتراب من شكله .. إذ كان يري أن المتفرج لن يتحمله بهذا الشكل . وتري المحررة الفنية (أمال بكير) « الأهرام « في ١٠/٢٦/ ١٩٩٠) أن اختيار الفنان أحمد مرعي لشخصية العقاد قد جاء غير موفق جسمانيا ، فالعقاد تميز بالقامة الطويلة والصرامة التي –وأن اجتهد أحمد مرعي ليبدو بها – ألا أن ملامحه أهدأ كثيرا من ملامح عباس محمود العقاد) وبالطبع لم تستوعب المحررة منهج أحمد مرعي في نقل روح الشخصية وليس صورتها الفوتوغرافية .

وفي المقابل – يشيد به الكاتب (رؤوف مسعد) في «الأهالي « في ٢٤ أكتوبر ١٩٩٠)بقوله : (التحية لأحمد مرعي في دور العقاد – تألقاً وإبداعا – مواصلاً التقاليد العريقة في احترام النص ، وتقدير عقل « المشاهد» ويشاركه الناقد (حسن سعد) في « الجمهورية» – أكتوبر ١٩٩٠)بأن « مرعي» نجح شكلاً ومضمونا ،وكذلك يقول الكاتب « حامد إبراهيم «في « الجمهورية» في نفس الصحيفة فيقول :- (كما تلبس الفنان أحمد مرعي شخصية العقاد – حادة الملامح والقسمات –واضحة العلاقات والتصرفات « شامخة الفكر» ويعلق الناقد القدير (فؤاد دواره) علي الجزء الخاص (بالعقاد) – الذي استغرق الجانب الأكبر من العرض ،ووفق في تقديم كثير من مواقفه وأرائه وإيمانه بالحرية والديمقراطية ، وأدي الشخصية بفهم واقتدار كبيرين الفنان الكبير أحمد مرعي . فأقنع وأمتع)

وفي عام ١٩٩٠ يشارك في مسرحية « عنترة» تأليف : يسري الجندي

،وإخراج : أميل جرجس - الذي قدمها برؤية جديدة علي خشبة مسرح السامر ، وشارك في التمثيل (المطربة زينب يونس ، محمد أبو العينين ، وفاء الحكيم، لبني الشيخ) ويقوم فيها بدور (عنترة) الذي رسمه الكاتب بطلا وجوديا ممزقا - يتفجر بالغضب والثورة العارمة - فيكون أحيانا كالفهد الجريح - يتواثب بخفة القطط البرية - حيث تحمل نعومة خطوته أحساسا داهما بالخطر ،ويكون أحيانا أشبه بأسد حبيس يتصاعد حنقه وإحباطه مع كل دورة يائسة من دوراته - حتي لتكاد زفراته أن نحرق الهواء من حولنا . (وكان أحمد مرعي)- كما تقول الناقدة (نهاد صليحة) مجلة « روز اليوسف» في ١٩٩٠/٤/٣) علي دقة حجمه - يتمدد ويستطيل أحيانا في وقده الانفعال ،أو هكذا يبدو لنا - فيمتلك خشبة المسرح تماما ،بل والعالم من حولنا . كان أداء أحمد مرعي درسا بليغا في الصدق الفني الذكي ، واختيار النمط الحركي الذي يحول الممثل إلي كتلة تشكيلية إيحائية)

وقد حاول أحمد مرعي محاولة جادة لتجسيد شخصية عنترة بكل متناقضاتها .. معبراً بشكل بالغ الحساسية عن لحظة الصعود المفتقد للوعي ،ولحظة السقوط المدوي ،وهو وأن دفعته بعض المواقف للمبالغة التعبيرية - فقد رد إلينا هذه الشخصية الشاردة في صحراء بني عبس ، ووضعها أمامنا بكل تفاصيلها ومرارتها ،ذلك بحسن أدائه اللغوي وفهمه لطبيعة الشخصية وحضوره المميز كإضافة جيده وملموسة (لهذا فقد جاء أحمد مرعي في هذه الشخصية كالمفاجأة - فكان رائعا متميزا في أدائه - معبرا صادقا لمختلف التنويعات الانفعالية والانتقالية - ساعده في ذلك جماليات في النص الدرامي - ومع ذلك فقد ظن البعض أنه قد وضح علي صوت احمد مرعي تأثير (الأداء اليومي) وهذا يحتاج منه إلي تدريب يومي ورعاية لصوته - بعيداً عن أي مؤثرات تشوب الجهد الخارق . الذي يقدمه في الإلقاء ، وقد نجح أداءوه أكثر في تصويره عنترة المهزوم المقهور) - كما يقول الصحفي (بدوي شاهين) في « المصور في ١٣ أبريل ١٩٩٠ ، ولو كان صاحب هذا الرأي قد أعاد التطرف في منهج (مرعي) أدائيا - لوجد أنه متسق تماما مع منهجه في الأداء ..إذ حاول محاولة جادة لتجسيد الشخصية بكل متناقضاتها ... معبرا بشكل بالغ الحساسية عن لحظة الصعود المفتقد للوعي ولحظة السقوط ورغم ذلك فقد دفعته بعض المواقف للمبالغة التعبيرية التي تستدعيها الضرورة الفنية التي يتطلبها تجسيد الشخصية .

وفي عام ١٩٩١ يقوم بأخر أداواره علي خشبة المسرح في مسرحية « الوحوش لا تغني « تأليف الشاعر السوري (ممدوح عدوان) وإخراج : محمد سمير حسني ، علي خشبة مسرح السامر ..وشاركه التمثيل (رجاء حسين ، محمد أحمد) وهو دور(الراوي) الذي يتدخل في الأحداث ، وبعد فترة يصبح جزءا من الأحداث نفسها - لدرجة أن الشخصية المتسلطة الدكتاتور (محمد أحمد) يهدده بالاعتقال.. وهذا الدور من الأدوار القليلة التي يؤدي فيها (مرعي) دورا كوميديا .. فكانت فرصته ليقدم هذا الجانب خفيف الظل والذي كان يخفيه ويود أن يبرزه - كما سبق أن صرح بذلك ،وأقام علاقة وثيقة بينه وبين الجمهور برشاقة حركاته ولماحية تعليقاته ،وقدم نموذجا للأداء التمثيلي الكوميدي الراقي في عمل أدبي يدور حول لعبة السلطة بين (المجيد) و(الرهيب) والعلاقة ين الحاكم والمحكوم ،والفساد المتفشي داخل عفن النظم المتحكمة في مصائر الشعوب والآثار المترتبة من خوف هذه الشعوب من نيران البطش .

أحمد مرعي : الممثل الملتزم

ومع نهاية الرحلة الطويلة والمعطاءة للفنان أحمد مرعي في ٣٠ أغسطس ١٩٩٥- تكتشف أنه قد قدم كل ألوان الأداء التمثيلي - سواءً في الأعمال التاريخية أو الحديثة - ذات الصبغة المأساوية أو الملهاوية ،وجسد عددا كبيرا من الشخصيات الدرامية القوية منها الطيب ،والشرير ،والشهم ،والشجاع والنبيل ، وذي الكبرياء والطموح ، وأيضا الشاب ضعيف الشخصية ،والمثقف الإيجابي والمثقف المهزوم . بما يملكه من مهارات وإمكانيات وموهبة تتبدي في أدائه سواء في قسمات الوجه أو حركة الجسد والإشارة والإيماءة وغيرها .. وأنه ممثل واع ومثقف - كان يتمني أن يكون شاعرا ،وحالما أيضا إذ يردد : « لو عاد بي الزمان كنت سأختار هوايتي المفضلة في أن أكون ضابطا بحارا ،أو مفكرا وأديبا .. صور ،ويعشق الشعر العمودي الكلاسيكي ،ويستمتع جدا بالشعر الحديث ،ويحتفظ بدواوين «صلاح عبد الصبور ،وبدر شاكر السياب ..وقد صور له طموحه أن الفنان قادر علي تغيير الواقع ويصرح دائما :- (في شبابي كنت أتصور أن « عبد الحليم « و» أم كلثوم» بإمكانهما توحيد العرب ،ونقد الحكام دون خشية ...لما لهما عند الجماهير من مكانه - تؤمنهما بطش الباطشين .. إذ كان يؤمن أن الفن مهنه شاقة ، ومشواره مرهق جدا ..ويعترف في شجاعة أدبية أنه (قدم أعمالا عديدة .. غير راضي عنها ، ولظروف - اضطررت معها للعمل ..فالكم الهائل المطلوب للعرض يضطر المؤلفين لتقديم أعمال غير مدروسة - عكس الأعمال التاريخية التي تناقش مشاكل جادة ، وقد اتجهت للتليفزيون في عام ١٩٧٥ ،وأفكر جديا في خفض نشاطي التليفزيوني إلي حين)وينتقد بعض الأعمال التاريخية بقوله :- (الأعمال التاريخية - في بعض الأحيان - تكون أعمالا بطيئة في إيقاعها ،والشخصيات سطحية ..وغير مدروسة ،وتقدم نماذج مشوهة . غير مستساغة؟ كذلك بعض المواقف التي تلاحظها في المسلسلات الإسلامية - حيث نجد الشخصيات غير الإسلامية تنطق بقوة ونظام .. بينما الشخصيات الإسلامية مستكينة .. تكاد مخارج حروفها تنساب بعاطفية زائدة، والخطأ هنا جماعي - ابتداء من المؤلف إلي المخرج وإلي الممثل)

ومن أرائه السياسية :-

(لم يحدث أي تغيير سياسي في مصر- منذ قيام الثورة في يوليو ١٩٥٢-فهو خط سياسي واحد)

وعن جيله يقول :

(جيلنا الحالي لا يصلح لتغيير الوضع السئ الموجود حاليا في وطننا العربي) ، وعن أسباب التدهور الواضح في مستوي السينما العربية يقول:(الرقابة الخانقة في الوطن العربي ، وخصوصا علي النصوص المسرحية والتليفزيونية ،وهذه الرقابة التي تعمل علي توقف انطلاق وحرية الفنان ، والذي يضطر إلي التحاليل علي الرقابة بالبحث عن مواضيع يحملها رموزا وإسقاطات لأشياء غير معلن عنها .. حتي ضج الفنان واضطر لتقديم الأعمال التافهة . وكذلك دخول المجال الفني أناس بعيدين كل البعد عن الفن (كممولين ومنتجين) ،وهذا المستوي التافه كان له أن يخلق ويري أسلوبا جديدا لأذواق الجماهير-التي أصبحت لا تتقبل الأفلام الناجحة فنيا وفكريا - بقدر ما تتقبل تلك الأفلام التافهة التي تعود عليها الجمهور) .

وعن رأيه كمشاهد في نفسه .. يقول : -

(أفضل ما يعجبني فيه أنه لا يكرر نفسه ،وكل شخصية يقدمها - مختلفة تماما عما قبلها ، ويقوم بدراستها جيدا ،ولا يعجبني فيه - لظروف معينة - أنه قبل بعض الأعمال- التي كان ينبغي أن لا يشارك فيها ،والحمد لله أنها قليلة)، وعند سؤاله : هل يعتبر نجاح الفنان في أداء دور ما وبالا عليه ؟ يرد بالإيجاب - إلا إذا كان حريصا كالفنان (محمود المليجي) مثلا .. والذي لا يتكرر في إمكانياته - لذا استطاع - فعلا أداء شخصيات مختلفة ،وعرف كيف ينسلخ من القالب الذي وضعوه فيه ..والذي وضعوه بداخله ....

أفلام أحمد مرعي

" النصف الأخر " إخراج : أحمد بدر خان

قصة وسيناريو : عبد الحميد جودة الحار

حوار : محمد عفيفي

تصوير : عبد العزيز فهمي (أبيض واسود - ١٠٥ ق) التصوير والطبع والتحميض في ستديو مصر .

مونتاج : حسن عفيفي

موسيقي : اندريا رايدر

مهندس مناظر : ماهر عبد النور

مهندس صوت : نصري عبد النور

مكياج : مصطفي لإبراهيم القطوري

إنتاج : شركة القاهرة للإنتاج .

تمثيل : سميرة أحمد ، عماد حمدي، مديحه يسري ، أحمد رمزي ، مديحه سالم ، أبو بكر عزت، وداد حمدي ، سليمان الجندي ، أحمد مرعي ، ليلي حمدي ، إنعام الجريتلي ، فيكتوريا كوهين ، أدمون تويما ، حسن حسين .

أول عرض : ٨ أكتوبر ١٩٦٧

" ٣ وجوه للحب " (الوجه الأول في الصعيد)

إخراج : مدحت بكير .

قصة وحوار : ممدوح شكري

سيناريو : مدحت بكير .

تصوير : ممدوح هلال (أبيض واسود)

مونتاج : عادل منير

موسيقي : إبراهيم حجاج
صوت : اندريا زانديلس
إنتاج : مؤسسة السينما
تمثيل : أحمد مرعي ، كوثر صبحي
أول عرض : ٢٤ نوفمبر ١٩٦٩
" الأضواء "
إخراج وقصة وسيناريو وحوار : حسين حلمي المهندس
مدير التصوير : فيكتور أنطون (أبيض واسود - ١١٤ ق) أخذت المناظر والطبع والتحميض بالاستديوهات العربية .
مونتاج : حسين عفيفي .
موسيقي : فؤاد الظاهري .
مهندس مناظر : عبد المنعم شكري .
منسق مناظر : نجيب خوري .
مهندس صوت : نصري عبد النور- كمال عبد الله .
مدير الإنتاج : حسن موافي.
مساعد المخرج : عبد الفتاح مدبولي .
إنتاج : المؤسسة المصرية العامة للسينما .
تمثيل : يحيي شاهين ، ناهد يسري ، احمد مرعي، مريم فخر الدين ، نبيلة السيد، محمد نوح، صلاح نظمي ، ضيف الشرف : كمال الشناوي و ناهد شريف .
أول عرض : ١٠ يناير ١٩٧٢ بسينما ميامي .
" أغنية علي الممر "
إخراج : علي عبد الخالق .
قصة : علي سالم
سيناريو وحوار : مصطفي محرم
مدير التصوير : رفعت راغب - (أبيض واسود - ٩٥ق)
أخذت المناظر والطبع والتحميض بالاستديوهات العربية .
مونتاج : أحمد متولي .
مهندس مناظر : صلاح مرعي
منسق مناظر : نهاد بهجت .
مهندس الصوت : حسن التوني .
ساعد الإخراج : عبد اللطيف زكي .
مكياج : أحمد دسوقي .
المنتج المنفذ : محمد راضي .
إنتاج : المؤسسة المصرية العامة للسينما وجماعة السينما الجديدة .
تمثيل : محمود مرسي ، صلاح قابيل ، محمود ياسين ، مديحه كامل ، صلاح السعدني ،راويه عاشور ، هالة فاخر ، أحمد رمزي .
أول عرض : ٢٨ فبراير ١٩٧٢ بسينما ديانا .
" الظلال علي الجانب الأخر "
إخراج وسيناريو وحوار : غالب شعث .
قصة : محمود دياب .
مدير التصوير : سمير فرج (أبيض واسود - ١١٥ق)
التصوير والطبع والتحميض : معامل مدينة السينما .
إنتاج : جماعة السينما الجديدة مع المؤسسة المصرية العامة للسينما .
مونتاج :
تمثيل : نجلاء فتحي ، محمود ياسين ، أحمد مرعي ، مديحه كامل ، محمد لطفي ، محمد حمام ، فتحية شاهين ، حسين عسكر ، يونس شلبي ، عبد الهادي أنور .
أول عرض : ٣١ مارس ١٩٧٥ .
" المومياء "
لإخراج وقصة وسيناريو وحوار : شادي عبد السلام .
التصوير : عبد العزيز فهمي (ألوان - ١١٠ق) المناظر والطبع والتحميض . معامل تكنوستامبا
مونتاج : كمال أبو العلا .
موسيقي تصويرية : ماريو ناشميتي
مهندس الصوت : حسن التوني . تم التصوير في الأقصر
مكياج : عبد الوهاب قطب ، ونبيلة فوزي .
ساعد الإخراج : سمير عوف .
إنتاج : هيئة السينما .
تمثيل : نادية لطفي ، أحمد مرعي ، أحمد حجازي ، زوزو حمدي الحكيم ، محمد خيري ، شفيق نور الدين ، محمد نبيه ، أحمد عنان ، محمد مرشد .
أول عرض : ٢٧ يناير ١٩٧٥ .
" الاونطجية "
إخراج : سيد طنطاوي .
قصة وسيناريو وحوار : إبراهيم الجرواني .
مدير التصوير : عصام فريد (ألوان - ١٠٠ ق)
المصور : يحيي عباس .
مونتاج : صلاح عبد الرازق .
موسيقي : محرم فؤاد .
مهندس مناظر : لا توجد ديكورات .
ماكياج : عبد الوهاب قطب ، زينب عبد العزيز .
أخذت المناظر : في بعض الشقق والفيلات .
الطبع والتحميض : معامل مدينة السينما .
مهندس الصوت : جميل عزيز .
ساعد الإخراج : فوزي علي .
إدارة الإنتاج :إنتاج أفلام الأنوار العربية .
تمثيل : عفاف شعيب ، سهير البابلي ، أحمد مرعي ، أحمد سلامة ، سعيد صالح ، نادية السبع ، هانم محمد .
أول عرض : ٢٨ سبتمبر ١٩٧٨
" الصباح "
سيناريو وإخراج : سامي السلاموني .
(أحمد مرعي - ضيف شرف)
تاريخ الإنتاج : ١٩٨٣ .
الأفلام الأجنبية
" قصة الحضارة "
إخراج : روبرتو روسلليف .
تاريخ الإنتاج : ١٩٧٠.
" في الصحراء .. وفي الأحراش "
إخراج : فؤاد بيتش شيلسنكي .
تاريخ الإنتاج : ١٩٧٢ .
" الرسالة "
إخراج : مصطفي العقاد .
تاريخ الإنتاج : ١٩٧٥ .
" قانون الصحراء "
إخراج : دوشيو تيساري .
تاريخ الإنتاج : ١٩٩٠ .
المسرح
" راشومون "
عرضت لأول مرة في مسرح الجيب عام ١٩٦٥ .
إخراج : حسن عبد السلام . وقام فيه بدور صغير في المجاميع .
" خادم سيدين " مسرح الجيب - ١٩٦٥ .
إخراج ك كرم مطاوع وقام (مرعي) بدور سيلفيو .
" طبول الليل " مسرح الجيب ١٩٦٥ .
إخراج : كمال عيد وقام مرعي بدور صغير .
" ألف باء " مسرح الجيب - أخر يناير ١٩٧٦ .
إخراج : نجيب سرور ويقوم (مرعي) بدور المهندس .
" ميرامار " - المسرح الحر - ١٩٦٩ .
أعداد وإخراج : نجيب سرور ويقوم (مرعي) بدور منصور باهي .
" أسبوع عسل " ١٩٨٠ .
إخراج : مسرحية تليفزيونية هزلية
" لبن البلد " المسرح القومي - ١٩٧٨ .
إخراج : أحمد زكي . ويقوم بدور عثمان ابن البلد - ويعد من أهم أدواره المسرحية .
" رحلة التنوير " المسرح القومي - ١٩٩٠ .
إخراج : حسين جمعه .
" عنترة " هيئة قصور الثقافة - ١٩٩٠ .
إخراج أميل جرجس . يقوم بدور عنترة
" الوحوش لا تغني " هيئة قصور الثقافة - ١٩٩١ .
إخراج : محمد سمير حسني ويقوم بدور البطولة .

الفكر / التراجيديا / تراجيديا الفكر

ملاحظات على مصير النظرية على خشبة المسرح (٢)

تأليف: هانس-تيز ليمان
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

في هذا العرض المسرحي , يتم تأمل فعل التبادل وعبثيته مسرحيا , وليس وفقا للنظرية الاقتصادية . وبدلا من ذلك تغوص الصور والمشاهد المسرحية في أعماق التبادل اللانهائي . فمن ناحية يحمل كل من وكوكسنسكي وكريستان سبريمبرج , الذي ولد أعمى , نسخة من كتاب رأس المال في أيديهما ؛ يحمل الرجل المبصر نسخة مكتوبة بطريقة برايل/البارزة بينما يحمل الأعمى نسخة بالخط العادي . وبالنسبة للأخير , يوضح الخبير الاقتصادي , فان النسخة لا قيمة لاستخدامها وهو نفس الشيء بالنسبة لكوكسنسكي نفسه بالنظر إلى الكتاب المطبوع بطريقة برايل . وبالتالي يتبادلا الكتب . ورغم ذلك فان هذه ليست مقايضة البضائع التي تنظمها القيمة , بل انه اتصال اجتماعي إنساني فوري , حيث أن الكتابين (منتجات العمل) لا يعاملهما الرجلين معاملة السلعة . ويتفاعل الممثلون مع بعضهم البعض من خلال تأمل البعد العادي للحاجة . وأثناء فعل المقايضة , يتم الاستشهاد بتحليلات من كتاب رأس المال كتعليق .

ما يقدمه لنا ماركس هو تحليل اقتصاد البرجوازية كتشريح لجنون المجتمع الذي يحول كل شيء الى موضوع للمقايضة , حتى النشاط في حياة الإنسان , وجسمه وعقله . تمضي الأمسية بهذا المعنى مع خط دراماتورجي مثير من البداية , التي تظل في إطار مجال المنطق , وصولا الى الجنون الغريب والعبثي اليومي في المجتمع الذي يحكمه المال . وبالتالي , يظهر من وراء منطق عالم المال جنون المقامرة والمخاطرة الأكثر تطرفا من أي وقت مضى , وجنون الاحتيال حيث يمكن تكوين الامبراطوريات والثروات الهائلة بالخداع والوهم . هذه البنية المسرحية العميقة في أمسية ترفيهية , تترك وراءه انطباعا قويا , مقنعة نظريا , على الرغم من أن المنطق المتضمن ربما لم يكن مقصودا . تفصح التعاليم الماركسية في هذا العرض عن حقيقتها الجوهرية , التي غالبا ما يتم تجاوز تلقيها باعتبارها تحليل نظري محص لرأس المال . فلم يكن ماركس مدفوعا بقصد تقديم وصف أفضل للرأسمالية وقوانينها . وبدلا من ذلك , يخترق ماركس هوسا محددا , ألا وهو الهوس الحقيقي في سلوكنا اليومي : انه هوس النزعة الاجتماعية الإنسانية التي يمكن تحقيقها بشكل عبثي وتصبح حقيقية ومرئية للآخرين في اللحظة التي تتم فيها مقايضة نتاج عمل الفرد والنشاط الإنساني نفسه باعتبارها سلع . , وعندما تُشترى وتباع قوة العمل كسلعة بين سلع أخرى .

ووفقا لماركس , وفي داخل نظام المقايضة , نبدو ككائنات اجتماعية لأنفسنا وللآخرين بأثر رجعي فقط . ولسنا اجتماعيين في أفعالنا بشكل مباشر . وهذه البنية لكل العالم العادي الذي نعمل ونعيش فيه هو صراحة عالم مجنون تماما . ففي ظل الشروط الرأسمالية , ننسى بشكل منهجي أن كل العمل كان دائما منذ البداية عبر وسائل اجتماعية . وذلك يمكن أن يكون مستحيلا , وغير متصور ودون أسبقية عمل الآخرين المتزامن . وبدلا من ذلك , تدخل كل ذات إلى السوق قي قناع مصلحة شخصية فحسب مشغولة بالعمل الخاص , وتنتج سلعا يمكن أن تثبت وجودها اجتماعيا باعتبارها مفيدة للمجتمع من خلال المقايضة بشكل متأخر فقط , عندما يتم بيعها بالفعل . يستتبع قصد ماركس تصوير ضخامة وعبثية الجنون الصريح لهذا الشكل من المقايضة الإنسانية . إن هذا بالضبط هو الباعث الفلسفي النظري الأصلي لكتاب رأس المال – والتي تعثرت تماما في التيار الواسع للتفسير الوضعي والاقتصادي والسلطوي للكتاب – الذي يجد طريقه , ان لم يكن في التعبير النظري ولكن كتجربة حسية , على خشبة مسرح ريميني بروتوكول .

هنا الضبط تظهر الخاصية المحددة للنظرية على خشبة المسرح . اذ تظهر جدية النظرية وكأنها غير كافية لتفسير السخرية العميقة في بنية السلوك الانساني في ظل شروط الرأسمالية . ويتطابق هذا الباعث مع الفكاهة الملتوية , المقدمة بمسحة عبثية . وبالتالي , من المنطقي تماما , أن الأداء على مدار الأمسية ضرب من الجنون المطلق للاحتيال المالي حيث لا يمكن الفصل بين ألعاب الحظ والنكات والخداع والسذاجة والإجرام .

أولا يظهر مبدأ إدمان المقامرة المتأصل في مجتمع المقايضة هنا في أقصى حدوده . ويخبرنا مدمن سابق للقمار حياته والمقامرة والديون والدمار وعمله في مجموعة دعم لمدمني القمار . وتنعكس قاعدة القيمة النقدية التي تصفها نظرية ماركس في القمار , كما أوضح فعلا والتر بنيامين في تحليله للقرن التاسع عشر . وتبقى نهاية الانطباع عن الوصف الطويل للائتماني المحتال الشهير يورجن هاركسن. ويبدأ هاركسن , الذي لم يتعلم أي شيء عمله كمستشار استثمار , وامتلك موهبة للحصول على ثقة الآخرين , وخدع الملايين , وعمل باستخدام أرباح غير مشروعة ,

وسدد الائتمان بالائتمان , حتى تم القبض عليه وحكم عليه بالسجن لمدة ست سنوات وتسعة شهور – وهي نفس المدة التي قضاها يورجن شندلر من فرانكفورت . ولا يعدا ممثلين نموذجيين للرأسمالية , انهما , بالأحرى , افترقا كخصمين . في أي مكان تصبح المقايضة متطرفة , تتحول الى شيء يختلف عن الحساب العقلاني .

بهذه الطريقة , أصبحت الأمسية أكثر من ذكرى , في بعض الأماكن في عالم مسرحية بريخت "ماهاجوني " غير العقلاني تماما والمنظم في نفس الوقت , والذي نتذكره بشكل مباشر من خلال الشعارات التي يحملها المؤدون حتى النهاية . انه عالم وتمثيل تجد فيه كل إشارة أخلاقية بسيطة نفسها مدانة بأوجه القصور فيها . وبالتالي نصل الى دائرة كاملة , لدرجة أن بريخت هو الذي ذهب بعيدا في محاولة لتقريب مجالي المسرح والنظرية معا , ويمكننا أن نرى فرقة ريميني بروتوكول تتطور في أعقابه .

(ثانيا)

أثناء العصر الحديث , أكدت التأملات الفلسفية الكبرى المسرح الجاد , ولاسيما التراجيديا , الرابطة العميقة بين التراجيديا والفكر . وعلى الرغم من ذلك , حدث ذلك بالطريقة التي كان يُفهم الجمال من خلالها بأنه "المظهر الحسي للفكرة" . وهذه الصياغة كما نعرفها هي فكرة هيجل , ولكنها تصدق على الجزء الأكبر من النظرية في أوروبا . والفكرة بالنسبة لهيجل هي " الواقع " كما يتم اختراقه مفاهيميا , وبالتالي الفكرة = الواقع ومفهومه ووحدة كليهما . ومادامت ليست مثالية, فلا يجوز في الفن أن تظهر إلا بشكل محسوس , وليس في بيئة الفكر المفاهيمي . وهذا الواقع مأزق مزدوج : الموقف الأول أن المثالي في الجمال يتطلب شيئا نظريا باعتباره جوهر الجمال . (الجمال بالنسبة لكانط هو رمز الأخلاق " Symbol des Sittlichen ") . والموقف الثاني , يتطلب الأمر بنفس القدر : يجب أن يتجنب الجمال دائما ظهور الفكر – المصاغ على نطاق واسع – كل الفكر الواعي , وكل الآليات التي تشكل الجمال بشكل قصدي . فالجمال يقدم نفسه للرؤية , وفقا لشيللر , "لطيف وخفيف وكأنه قفز من العدم " .

وطبقا لهذا الفكر الكلاسيكي , فان المسرح في جوهره فلسفة , ولهذا السبب تحديدا يجب أن يكون دائما قابلا لإعادة الترجمة الى المفاهيم التي يصورها . وهنا بالضبط , يمكننا أن نحدد الأساس , ويمكننا القول بعدم الأهمية التأسيسية لعلم الجمال الكلاسيكي . انه يفترض ما يعرفه , وهو تحديدا أن الفكر يغير شخصيته جذريا , ويغير مكانته الاستطرادية , ويغير أيضا استمراريته داخل واقع خشبة المسرح , وكذلك الحال في إطار أي سياق جمالي . إن ذكر أي شيء على خشبة المسرح يختلف جذريا دائما عن مجرد طرح الحقائق . وكقاعدة عامة , فان ما يظهر على خشبة المسرح كتأثير مقصود مثل التبرير , أو البناء المشكوك فيه , يعتمد على ما لا يعرفه الآخر , أو محاولة استمالته , أو إغرائه , ما الى ذلك . هذا الجانب , فضلا عن أي محاولة لتقديم حقيقة , هو جانب سائد . فإذا كانت كل لغة هي نفس الوقت تعبير عن الذات المتكلمة , وطرح الحقائق , فان قاعدة المسرح اذن تقول : على خشبة المسرح , يحل بعد التعبير بشكل منهجي محل بعد التظاهر .

ان ما يحدث للفكر هو نفس الذبول الذي يصيب كل عنصر جاد على خشبة المسرح . فمن البداية , يتقوض الفكر هنا ؛ إذ تنهار كل قيمة كامنة أو تتعثر . فخشبة المسرح تغلف الفكر ويصمد البيان : « الطبيعة الحسية لخشبة المسرح ليست مدروسة جيدا « . ودعوني ألاحظ هنا أنه ليس من الضروري أن نعتاد على التفكيك الفلسفي لكي نكتسب هذه الرؤية . وقد أوضح ستيفن جرينبلات في كتابه "المناقشات الشكسبيرية Shakespearen Negotiations" كيف أن كل هذه الطاقات الاجتماعية التي يشير إليها المسرح (التتويج وطقوس الكنيسة وأفعال المصالحة الشكلية) قد تم تفريغها فعلا وتجريفها من جديتها وحقيقتها , وفتحها للنقد من خلال حقيقة أنها أصبحت جزءا من التقديم المرح على خشبة المسرح .

وينبغي تأكيد جانب آخر من مصير الفكر على خشبة المسرح , اذ من السهل الاستهانة به بسبب تثبيت النص , حتى عندما يركز البحث على مشاهدة الموقف المسرحي . إن الزمانية المحددة في المسرح هي التي تعدل بشكل حاسم كل ما يقال. اذ يحول زمن الحدث الدرامي كل المقولات المحددة والثابتة إلى حدث لحظي . إن ما يظهر بوضوح في الإزاحة الدرامية المؤلمة التي تختبرها تلك المقولات في الانبهار يجب أن نفهمه كما هو معطى بالفعل في بنيوية المسرح الزاخرة بالأحداث على هذا النحو والتي تؤدي نتيجة لها إلى قيام المسرحي بإزالة الجدية من كل حقيقة . لقد لاحظنا من قبل أن كل مقولة يتم التعبير عنها على المسرح , حتى لو كانت مقبولة باعتبارها الحقيقة الأعمق , فهي في الوقت نفسه محملة دائما بإمكانية التنصل منها في اللحظة التالية . وترتبط هذه الحالة المشكوك فيها للمقولات ارتباطا مباشرا بحالة الأداء المسرحي باعتباره "فنا حيا" بقدر ما توحد زمنية المسرح زمن المتفرجين مع زمن الأداء . فكل نطق , وبالتالي كل فكر يكشف نفسه باعتباره فعل الكلام الذي لن يكتمل سياقه - ولن يكتمل كذلك معناه . فالأمر يعتمد كلية على واقع موقف المسرح : هذا النقص في السياق = المعنى لا يمكن إسناده كحقيقة نظرية . انه منقوش بالفعل في الحالة الجمالية للمسرح , كونها عملية جمالية وحقيقية في نفس الوقت . وهذه الحالة التي ينفرد بها المسرح مسئولة عن الحقيقة الغريبة المتمثلة في أن الأفعال على خشبة المسرح , بما في ذلك أفعال الكلام يتم مشاهدتها على أنها منفتحة على المستقبل كأفعال حقيقية كما تحدث في حياة المتفرجين الحقيقية .

دعونا نتوقف هنا ونؤكد لأنفسنا النتيجة المزدوجة لاستفسارنا : في كل تفكير في المسرح – وكل هذا يطبق من باب أولى على التفكير في التراجيديا – هناك ازدواجية غريبة مرئية . وبالنسبة لنا – وهذا ارث من العصور القديمة – من المفترض أن يحتوي جوهر المسرح بالأساس على فكرة يوضحها ويظهرها . ورغم ذلك , في نفس الوقت , يُرى الفكر أيضا باعتباره منطقة محرمات , خط أحمر , وأرض محرمة ربما لا يضع المسرح فيها قدمه دون أن يفقد نقاءه كفن . (هذه المشكلة التي خلقت صعوبة بالغة بالنسبة لكانط في تعريف الجمال بطريقة لم يستبعد منها جميع الأعمال الكبرى خصوصا بسبب علاقتها التي لا لبس فيها للمفهوم والفهم) .

يجب أن نتذكر للحظة في هذه النقطة ظرف أن الفلسفة والنظرية نفسيهما قد وجدا تناولهما يعاني من بُعد البلاغي والميزانسين والمسرحانية الذين لم يستطيعا التخلص منهم . فما يتضح بشكل جذري في الخاصية الحوارية لكثير من النصوص الفلسفية منذ أفلاطون وعصر النهضة وصولا إلى ديدرو وحتى الآن , يساعدنا فقط في توضيح مشكلة أبعد بكثير في الخطاب النظري : مسرحانيتها الأساسية والفطرية – التقديم المشهدي المستمر للفكر – التي ربما كانت في ذهن فوكوه في ملحوظته عن الفلسفة باعتبارها مسرح .

.....

هانس تيز ليمان كان يعمل استاذا في جامعة Goethe Universitat Frankfurt am main . ومن أهم كتبه " مسرح ما بعد الدراما "

نشرت هذه الدراسة في دي جرويتر في العدد رقم ١٣٦ (المجلد الأول) في الصفحات ٦١-٧٤ .

تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفاصيله المجهولة(٢٤)

مسرحية للريحاني بدون الريحاني!!

أعلنت فرقة نجيب الريحاني عن عرضها الثاني والجديد في معظم الصحف والمجلات، مثل: الأهرام، وكوكب الشرق، والمسرح، والصباح .. وعلمنا من هذه الإعلانات أن العرض سيبدأ في الثامن من نوفمبر ١٩٢٦ واسمه «مونا فانا» تأليف «موريس مترلينك» اقتباس «إبراهيم المصري» وسيقوم ببطولته كل من: نجيب الريحاني، وروز اليوسف، وأحمد علام، وفؤاد سليم، ومنسي فهمي. وبعض الإعلانات كتبت مغزى المسرحية، كونها «تمثل أقصى ما تستطيع إحياءه عاطفة الحب للوطن في النفس البشرية، وتصطدم فيها عوامل التضحية الوطنية لشهوات الجسد الملتهب فتنتصر عليها وتسمو بها إلى أرفع مستوى وجداني عرفته الإنسانية».

روز اليوسف

السيد علي إسماعيل

كما اكتفت بعض الإعلانات بذكر عبارات منها: الوطنية الملتهبة.. الغيرة الزوجية العمياء.. الحب المحرم.. شهوة الجسد.. السمو الروحي.. دعوة الوطن.. إلخ!! أما المفاجأة فتمثلت في أن العرض تم بالفعل ولكن بدون وجود «نجيب الريحاني»، الذي اكتفى بالإدارة دون أن يصعد على خشبة المسرح لا في دور البطولة، ولا في أي دور من الأدوار، رغم أن المسرحية درامية ومأساوية وليست كوميدية، مثلها مثل مسرحية «المتمردة» فهل هذا اعتراف من الريحاني بأنه لا يستطيع النجاح في التمثيل الجدي مثلما نجح في التمثيل الكوميدي وبالأخص مسرحيات كشكش بك؟!!

عموماً هذا السؤال سنجد إجابته فيما بعد، ولنعد إلى مسرحية «مونا فانا» وما كُتب عنها، وسنبدأ بما كتبه الناقد «محمد علي حماد» في جريدة «البلاغ» قائلاً: لم أشأ أن أحاسب الريحاني حساباً عسيراً، وهو لم يزل في أيامه الأولى وبحاجة إلى التشجيع وأغمضنا الطرف عما لمسناه من أغلاط وهنات، وظننا بالرجل خيراً.. ولكن الأيام لم تحقق مع الأسف ما كنا نرجوه وهكذا نضطر ونحن نتحدث عن الرواية الثانية التي يخرجها أن نقول له الحقيقة وفي صراحة الآتي: لقد أرسلت الدعوة للصحافة والنقاد المسرحيين لحضور الليلة الأولى للرواية، فقلنا لعل الفرقة تشعر بأنها بذلت مجهوداً صادقاً في إخراجها وأنها لا تخشى أن تدعونا لحضور الليلة الأولى وثوقاً منها بنفسها، وإذن هي خطوة جريئة سبق بها هذا المسرح سائر المسارح الأخرى!! وجاء موعد رفع الستار والصالة لا تزال مطفأة وأبوابها لم تفتح بعد!! وحتى التاسعة والربع لم يرفع الستار وقد مضى على الميعاد المحدد نصف ساعة!! ماذا هنالك؟ تساءلنا في دهشة فجاءنا الجواب بأن المناظر وصلت متأخرة والملابس غير كاملة وبالجملة أن الفرقة غير مستعدة بعد لرفع الستار، وفي منتصف الساعة العاشرة بدأت الموسيقى تعزف نغمة الافتتاح. وأطفئت الأنوار ورفع الستار! انتظرنا أن نرى ما يبرر هذا التأخير وأملنا أن نلمس أثر المجهود الذي بذلته الفرقة في إخراج الرواية، فإذا الأمر على النقيض، وإذا بنا نرى عبث أطفال!! فالفوضى في كل شيء وأنت تلمسها في غير عناء ولا مشقة، وقد خيل إليّ أنني أشاهد فرقة من الغواة أو جمعاً من طلبة المدارس لا يمثلون مسرحاً منظماً له إدارة حازمة وفيه أيدٍ خبيرة تعمل بجد ونشاط.

بعد هذه المقدمة، لخص الناقد المسرحية قائلاً: نحن في مدينة «بيزا» في صميم القرون الوسطى أيام كانت الغريزة جامحة والميول وثابة ملتوية والوجدانيات أروع ما تكون إخلاصاً وحرارة. في ذلك الزمن قامت حرب عنيفة بين بيزا

و«فلورنسا» وكانت هذه الأخيرة هي المتسلطة القوية القابضة على زمام السياسة بكل ما أوتيت من قوة وبأس لإخضاع البلدان المجاورة ومنها «بيزا». وكانت فلورنسا تحارب بيزا بجيش مأجور على رأسه قائد خطير، شجاع في وحشية، وحساس في عنف يُدعى «برتزفال» هاجم المدينة بجيش جرار وخرّب حصونها ومعاقلها وأرسل يعرض على أهلها وسيلة للخلاص شائنة مروعة، وهي أن تقدم مدينة «بيزا» كفدية لها زوجة أكبر قوادها وأجمل امرأة فيها «مونا فانا»، مشترطاً أن تذهب إليه بمفردها ليلاً «عارية» تحت معطفها!! وقد أثار هذا الطلب سخط القائد الزوج وأشعل فيه كبرياءه وغيرته وحبه وآثر استمرار القتال على التفريط في شرفه، ولو أدى ذلك إلى سحق مدينة «بيزا» وتدميرها.. إلا أن شعب «بيزا» كان قد أضناه الجوع والانكسار وكان برتزفال قد عرض فيما لو أجيب طلبه، أن يرسل على الفور قافلة محملة بالذخيرة والمؤونة. وأمام هذا البؤس أقبلت «مونا فانا» على تنفيذ طلب برتزفال، وفي عينيها بريق البطولة والعزم، مقدمة نفسها فداء لمدينتها عارضة أثمن ما تمتلك في سبيل إنقاذ وطنها. هنا فقد الزوج رشده وحاول منعها بكل ما في استطاعته، إلا أنها كانت قد عزمت على التضحية، وأخطرت بعزمها هذا مجلس الحكومة.. فلم يجد الزوج مهرباً وأذعن على مضض منه، وذهبت مونا فانا تحت جنح الظلام قاصدة معسكر برتزفال، ودخلت خيمته وفي نفسها رغبة شديدة في التشفي منه بتحقيره والحط من قدره، ولكنها ما أن حادثته قليلاً حتى تبين لها أنه رجل تعس، وأنه يحبها منذ طفولتها، وأنه يعرفها من قديم، وأنها تعرفه، وأن آخر أمل له في الحياة هو نوالها لأنه قد أشرف على التهلكة، وهو الآن يدنو من الموت بخطى سريعة. فتقبل عليه متفهمة فيصارحها أن فلورنسا التي يحارب بيزا من أجلها نقمت عليه لمجده وانتصاره، فهي تلفق له تهمة الخيانة، وعندما رأى غدرها اعتزم أن ينفذ ما حلم به، وهو إنقاذ بيزا من الدمار ومدها بالذخيرة لو أنها تسلم إليه مونا فانا ليلة واحدة. وأمام كلام الرجل اليائس وما فيه من غرام وشهوة، تقرر مونا فانا أن تبدل خلق ذلك الجندي وأن ترقى به إلى أرفع مستوى غرامي روحي عرفته الإنسانية. وفي النهاية ينتصر عفافها على شهوته، فيدعها ترحل طاهرة كما جاءت، ولكنها تجاه هذه المكرمة تعرض عليه أن تنقذه من الموت بدورها كما أنقد بلادها وأن تذهب به إلى وطنها.. إلى بيزا، فيخضع لسلطانها ويتخلى عن جيشه ومجده ويتبع المرأة التي أحبها. وما أن ترجع مونا إلى بيزا حتى تُقابل من الشعب بالهتاف.. والتهليل يرتفع من أفئدة الجميع مقدراً لها صنيعها معتقداً وقوع التضحية فرحاً بالذخيرة والمؤنة التي وصلته من برتزفال والتي سيتمكن بها من مواصلة الحرب ضد فلورنسا والانتصار عليها. هنا تدخل مونا البلد فتهرع تواً إلى قصر زوجها

إبراهيم المصري مخرب المسرحية

ومعها برتزفال فما أن يراها الزوج حتى تعود إليه غيرته أشد اضطراماً مما كانت، فتحاول أن تفهمه الحقيقة لكنه لا يصدق ويطردها، وما أن يعلم أن برتزفال عاد أيضاً بصحبتها حتى يجن جنونه فيلجأ إلى الشعب طالباً منه إعدام برتزفال عدوهم اللدود الذي طالما تمنوا أن يقع في أيديهم. عندئذ يطير لب مونا وتثور ثائرتها فتهجم على الجماهير متوسلة تارة ومهددة أخرى. مدافعة عن برتزفال بأقصى ما تستطيع أن تدافع غير أن الجماهير تظل صماء لا سيما وزوج مونا قد نسب قدوم برتزفال إلى مكيدة نصبتها فلورنسا. لكن القضاء العادل يأبى إلا أن يجري العدل مجراه وأن تتجلى الحقيقة كاملة. وفي النهاية يبدو للجميع أن برتزفال ليس بالماكر الغادر فتطلب مونا الصفح عنه غير أنه يرفض ذلك بتاتاً ويلتمس من القائد في حرارة أن يدعه يحارب فلورنسا في صفوف البيزيين، وفي سيل إعادة بيزا وطن المرأة التي أحبها.. وفي تلك اللحظة يكون قد اقترب جيش فلورنسا من أسوار البلد فيهرع الجميع إلى مراكزهم وفي مقدمتهم برتزفال بينما تكون مونا فانا معتلية سطح المقر وتعطي المدفعية إشارة الهجوم وترى بعينها بوادر النصر.

بعد أن سرد الناقد ملخص المسرحية، بدأ يدلي برأيه في بعض الأمور مثل قوله: وددت لو أنقل إليك الحوار البديع الذي بين مونا فانا وبرتزفال في الفصل الثاني، إنه قطعة

موريس ميترلنك مؤلف المسرحية

رائعة من الأدب، وحرب طاحنة بين حبين مختلفين.. حب الروح وحب الجسد.. وكذلك وددت لو أن في وسعي أن أرسم لك بريشة من نور ذلك السمو في التضحية والتفاني والإخلاص للوطن الذي تراه وتلمسه في بطلة الرواية؟ إن هذا فوق ما قد يتصوره أو يتخيله العقل البشري، ولكنه مثل أعلى مما تتطلبه في الفن، ومما نجده في تضاعيفه. ومع ذلك خرجت الرواية في ثوب لا يليق بها، ولم يُبذل أي مجهود صادق في إظهارها، فهناك منظر الفصل الثاني في خيمة القائد برتزفال.. ولست أدري كيف رضي القائد المنتصر أن ينزل خيمة حقيرة كهذه؟ أين مظاهر العظمة التي تلازم أبسط الجنود والرؤساء؟ وهناك في زاوية من الخيمة حربتان يعلوهما الصدأ أظنهما لا تصلحان لقتل هر؟ ثم ذلك المشعل السحري الذي كأنما هو من زيتونة مباركة يضيء ولو لم تمسه نار! فإذا حملته مونا فانا خارج الخيمة بقي نوره منتشراً في أرجائها، فهو مشعل مسحور كما قلت لك؟ وتدخل مونا فانا في الفصلين الأول والثالث ووراءها الشعب وهي تناديه يا شعب بيزا، ومع ذلك فيظهر أن الجوع كان قد فتك به فلم يبق منه إلا أشخاص ثم البقية الباقية! ومسرح الريحاني على صغره يبدو موحشاً قفراً ولو أن شعب بيزا مجتمع فوقه! وفي مشادة بيني وبين نجيب أفندي الريحاني صرّح لي بأنه لا يصنع ملابس خاصة لرواية لا تمثل على مسرحه إلا أسبوعاً واحداً؟ مرحى يا سيدي.. وإذن ما الفرق بينك وبين مجموعة من الهواة؟ ولا تنفعك هذه الملابس في رواية أخرى قد تظهر على مسرحك في نفس العهد والتاريخ؟ يصرّح نجيب أفندي الريحاني بأنه غير راضٍ عن هذه الرواية وأنه لم يوافق على إخراجها، لذلك لم يُعنَ بها العناية الكافية!!

لوحة مرسومة لمونا فانا

ويختتم الناقد مقالته بقوله: لا نريد أن نقول اليوم أكثر من هذا ولكننا نصرح للريحاني بأن النقد المسرحي ينتظر منه الجد والاهتمام فإن فعل كان له علينا ما يشاء من مدح وثناء، وإن قصر لم يسعنا إلا أن نقول له ذلك في صراحة وجلاء: كل شخصيات الرواية قوية تستدعي أفراداً ممتازين للقيام بها، ومجهوداً قيماً مهماً لأدائها.. ولكن الممثلين هبطوا بالرواية فاحتضرت بين أيديهم لولا أن السيدة «روز اليوسف» و«أحمد أفندي علام» بذلا جهداً صادقاً في دوريهما «مونا فانا، وبرتزفال» فرفعا الرواية قليلاً من الوهدة التي سقطت فيها. وقد كان الفصل الثاني خير فصول الرواية تمثيلاً وحرارة لأن من قام به روز وعلام ومساعدهما في نجاحه فؤاد أفندي شفيق. ولقد أسقط فؤاد أفندي سليم الفصل الأول فلم يكن له من صوته ولا جثمانه ولا حرارته ولا استعداده ما يؤهله للقيام بدوره. وأما منسي فهمي فقد كان وسطاً بين الطرفين على أنه كان في مقدوره أن يتقن دوره ويخرجه خيراً مما رأيناه فيه. إن روز وعلاماً قد فعلا المستحيل في سبيل إنقاذ الرواية وكانا باعتراف الكل غاية في القوة وفي الإبداع والتفوق، ولكن لسوء الحظ تضافرت قوى كثيرة فشوهت من جمال الرواية.. فلن نأخذهما بجريرة غيرهما ويكفيهما خيراً أنهما استطاعا أن يبثا الحياة والقوة في جثة هامدة لا حس فيها ولا شعور.

وكتب «حسن محمود» مقالة حول العرض في جريدة «السياسة الأسبوعية»، قارن فيها أصل المسرحية كما كتبه موريس مترلينك، وبين النص المقبس لإبراهيم المصري، وخرج بنتيجة أن المقتبس أرضى ذوق المصريين على حساب الأصل المسرحي!! وأهم جزء ذكره الناقد – من مقارنته - عندما قال: «وجدت بين القصتين فرقاً ظاهراً. كنت أرى رواية مترلينك في الفصل الأول فإذا جاء الفصل الثاني بدأت أشعر بتغيير قليل بين رواية المقتبس والرواية الأصلية! فإذا بلغت الفصل الثالث وجدت قصة لا يعرفها مترلينك وإنما هي من وضع الأديب إبراهيم المصري!».

بعد أيام قليلة لم يقبل الجمهور على المسرحية، وكل الشواهد تدل على عدم نجاح العرض الثاني لفرقة نجيب الريحاني!! وقد ألمحت مجلة «الصباح» إلى أحد الأسباب، ونشرته تحت عنوان «أخبار وأسرار من وراء الستار»، قائلة: في مساء الثلاثاء الماضي كانت السيدة روز اليوسف لا تريد النزول من بيتها إلى المسرح لتمثيل رواية «مونا فانا» بمسرح الريحاني، مع علمها أن عدم نزولها يترتب علية غلق أبواب التياترو في تلك الليلة. وقد استفهم مندوب الصباح المتجول عن أسباب ذلك، وعلم أن عدم الإقبال على مسرح الريحاني الأسبوع الحالي هو الذي جعل السيدة روز تفكر في هذا الأمر لأنها لا تعتقد أن نجيب الريحاني قد تعمد عدم الإعلان الكافي عن مونا فانا، فتسبب ذلك في عدم إقبال الناس. ومع أن الجمهور وأغلب الصحف على استعداد لتشجيع الأستاذ الريحاني إلا أنه لم ينظم أعماله في مسرحه كما يجب تقديمها للجمهور لتشجيعه. فالستار لم تُرفع في ليلة «مونا فانا» الأولى إلا الساعة ١٠ مساء، وقد سألنا على أسباب ذلك فقيل لنا إن بعض مناظر الرواية لم تكن جاهزة بعد! ثم مثلت الرواية ولاحظ أغلب الناس أن كثيراً من الممثلين محتاجين إلى التدريب.. فما هذا يا أستاذ نجيب؟».

أما ناقد مجلة «ألف صنف» الفني «محمود طاهر العربي» فبدأ مقالته بملخص للمسرحية، ثم تحدث عن التمثيل، وأكد على دور «روز اليوسف» وأهميته في العرض، ولولا مقدرتها لسقطت المسرحية سقوطاً محزناً، وشاركها في الجهد التمثيلي «أحمد علام». أما بقية الممثلين فقال عنهم: فؤاد أفندي سليم في دور «جويدو».. وقد أعجبني كثيراً في رواية «المتمردة» عنه في هذه الرواية! ولعل سبب ذلك المواقف المملة التي كانت من نصيب هذا الدور. أما منسي أفندي فهمي في دور «ماركو» فلم يعجبني في شيء، ولاحظت عليه - وهو الشيخ المسن البالغ من العمر أرذله - كان رشيقاً معتدل القامة يتكلم بصوت الشباب وكان يهدف بالحديث وقتاً طويلاً دون أن يجلس ليرتاح أو يبتلع ريقه أو يصمت قليلاً كمن يتذكر شيئاً فاته. ورأيي أن هذا الدور كان أكبر من إمكاناته».

لاحظنا أن مسرحية «مونا فانا» التي عرضتها فرقة نجيب الريحاني، قام ببطولتها «أحمد علام» وليس نجيب الريحاني صاحب الفرقة!! ولاحظنا أيضاً أن أغلب المقالات النقدية أسهبت في مدح أحمد علام ودوره أمام بطلة العرض السيدة «روز اليوسف» التي لولا مقدرتها التمثيلية لسقطت المسرحية سقوطاً مخزياً!! ولكن أهم ملاحظة لاحظناها ولم نتحدث عنها، ولم يتحدث عنها أغلب النقاد أيضاً حينها.. هي ملاحظة تتلخص في سؤال يقول: لماذا لم يقم الريحاني بتمثيل هذه المسرحية رغم أنه أعلن في البداية أنه سيكون ممثلها الأول أي بطلها!! علماً بأنها مسرحية جدّية مأسوية درامية.. وليست فودفيلية أو كوميدية أو كشكشوية!! وهو الوصف الذي ينطبق على مسرحية «المتمردة» التي قام بتمثيلها الريحاني؟! هذا السؤال ناقشه ناقد واحد، هو الناقد الفني لمجلة «الممثل» في مقالته المنشورة في ١٠ ديسمبر ١٩٢٦، أي بعد أن انتهى العرض وعروض أخرى!! وسنتحدث عن هذه المقالة في موضعها، وأردت فقط هنا الإشارة إليها لأهميتها في تاريخ مسرح الريحاني.

مسرحنا الأخيرة
العدد 851 18 ديسمبر 2023

مشهد

«الطائر الأزرق»

يبحث عن إجابات لأسئلة صلاح عبد الصبور الملغزة

محمد الروبي

أسعدني حظي بمشاهدة عرض (الطائر الأزرق) على خشبة مسرح نهاد صليحة، من إخراج الواعدة نادين خالد، عن نص الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور (الأميرة تنتظر).

للوهلة الأولى تساءلت: لماذا (الطائر الأزرق) عنواناً لعرض مسرحي مأخوذ عن نص له عنوانه المعروف؟ وسريعا ما أهداني لفظ (عن) الذي يسبق الاسم الأصلي للنص إلى الإجابة الطبيعية، أنه اجتزاء للنص، أو بمعنى آخر اختيار خاص لخيط وحيد من خيوط النص المتعددة أو كما يسميه البعض بـ (الإعداد). فتأهبت لمشاهدة خمنت أنها ستكون مختلفة لنص كثيراً ما شاهدته برؤى مختلفة وعلى مدار سنوات عديدة.

منذ اللحظة الأولى ستعاهدك نادين خالد على تفسير يخصها لنص عريق. فهو (أي التفسير) سيختار لغة الجسد بديلا لكثير من حوارات الشاعر وكلماته.

ليتجاور الجسد الحاكي مع ألفاظ الشاعر في توليفة ما كان لها أن تنجح لولا وعي ممثلي العرض (ليديا فاروق وباخوم عماد وسهيلة الأنور) الذين يشي إتقانهم بمدى النقاشات والتدريبات التي بذلوها فيما بينهم وبين المخرجة معدة النص.

هنا أنت في معية أجساد ثلاثة ينشدون الشعر، حركة وإيماءة، دون الإخلال بمعنى نص عرف في تاريخ المسرح المصري بأنه بداية مغايرة لما اُصطلح على تسميته بالمسرح الشعري. هنا الشعر مختلف، لا عبر تغيير بنائه ولكن بتطعيمه بشعر الحركة التي تقول الكثير من الألفاظ وتغلف العرض بنسيج شاعري يليق بشاعرية النص.

أنت هناك في كوخ الأميرة التي تنتظر. لكنك ستجدها وحيدة مع وصيفة وحيدة - لا وصيفات - تستعيد معها كما اعتادت كل ليلة وعلى مدار خمسة عشر عاما من الانتظار تشخيص أحداث مضت، في محاولة لإضفاء معنى على انتظار عبثي.

انتظار لرجل منحها حباً زائفاً وأبعدها عن قصر أبيها بعد قتله واعداً إياها بالعودة إليها ليعودا معا يمارسان ما اعتاداه من فنون الحب.

تخلصت نادين من وصيفات الأميرة وأبقت على واحدة فقط تحمل كل سماتهن، مضيفة إليها سمة أخرى تقربها من مضحكي الملوك كما خطهم شكسبير.

فهي تواجه الأميرة بما قد يراه البعض لا يليق قوله في حضرة الأميرات. وتمنعها - قهراً أحياناً واستعطافاً أحياناً أخرى - من الانزلاق إلى هوة اليأس. بل وتقوم بدور القرندل، قاتل السمندل عشيق الأميرة والملك الحالي بعد أن كاد أن يقنعها مجددا بالعودة معه رغبة منه في إضفاء

شرعية على حكم باتت تتسرب مقاليده من بين يديه. الوصيفة هنا إذن تقوم بأدوار متعددة (وصيفة، وصيفات، مضحكة، قرندل) وكلها شخصيات أساسية في نص الشاعر. لكن نادين رأت أن بجمعهم ستمنح العرض شاعرية مضافة خاصة أن النص يقوم على استعادة التشخيص، أو التمثيل داخل التمثيل.

فمبررها للجمع حاضر إذن دون تجن. وإمعاناً في شاعرية مبتغاه ستفرغ نادين خشبتها تماماً من الكتل والإكسسوارات لتمنح ممثليها حرية التعبير بالجسد عن جوهر شخصياتهم وعن معنى ألفاظهم المنطوقة أو الراقصة.

هي فقط ستقسم الخشبة إلى مستويين، أحدهما أكبر من الآخر وهو الأقرب من الجمهور والأكثر استحواذاً على فعل التمثيل. والثاني في العمق لن تستخدمه إلا قليلاً باعتباره تأكيداً على المكان (جزء من كوخ الأميرة، مرصع بنجوم صناعية تتدلى من سقفه) وباعتباره أيضاً منصة تشخيص ستستخدمها الوصيفة في تجسيد ذكرى الحدث الجلل الذي لا تصح بعده الثقة في عاشق مزيف خادع سبق أن قتل أباها ليغتصب عرشه بعد أن اغتصب ابنته.فتعيد الأميرة إلى وعيها المفقود وتمنعها من عودة إلى قاتل كل مبتغاه شرعية جديدة لحكم يتهاوى بعد أن لفظه الشعب وتآمرت عليه الحاشية.

وهو المستوى الذي ستتوجه إليه الأميرة في نهاية العرض إيذانا ببداية جديدة لن نستطيع حسم إن كانت عودة أخيرة إلى قصر وشعب كانت قد ضحت بهما مقابل وهم الحب. أم بقاء في مكان كان لها الحاضن بعد أن تخلصت من الوهم.

العرض إذن هو تلخيص لنص عبد الصبور الأصلي دون إخلال لمعناه أو تجن عليه. وهنا سيبرق أكثر معنى اختيار الاسم (الطائر الأزرق) ذلك الذي تناجيه الأميرة في العرض مستوحية كلمات، أو للدقة، أبيات الشاعر الأمريكي تشارلز بوكوفسكي التي تصر نادين أن تبدأ بها عرضها (ثمة طائر أزرق في قلبي، يهم بالخروج. لكنني أقسو عليه، أقول له: ابقَ في الداخل هناك فلست أسمح لأي أحد أن يراك....) اختيار نادين لهذه الأبيات كبرلوج لعرضها يشي برؤية خاصة لانتظار الأميرة ومحاولة للإجابة عن السؤال الملغز (لماذا؟) لماذا بقت الأميرة أسيرة هذا الانتظار اللا مجدي؟ ربما هي الرغبة في رفض حقيقة أن لا شيء يحدث أو أن ما حدث لم يكن إلا وهما، الاعتراف به لا يفضي إلا لانتحار.

رؤية نادين خالد لم يقف تفسيرها عند أبيات بوكوفسكي، بل هي تتجرأ وتضيف من عندياتها كلمات تفسر بها كيف لأميرة أن تضحي بأبيها وتسلم مفاتيح قصره لعاشق يقتله؟ هنا ستنبهنا نادين عن السبب الكامن في لا وعي أميرة صلاح عبد الصبور؟ فهاهي في حوار بين الوصيفة والأميرة تقولها صراحة بكلمات من خارج النص الأصلي ومن تأليفها: ((- لو كان أبيك علي قيد الحياة لافترس أي ألم يخترق قلبك.

الأميرة: أي!

لا أتذكر كم سنحت لي الفرصة بلقائه.

- ولكنه كان يحبك كثيراً كثيراً.

الأميرة: لم أتذوق هذا الحب يوماً.

- ولكنه حاول من أجلك كثيراً صدقيني.

الأميرة: محاولاته لم تكن كافية لإنقاذي من هذه الحياة الموحشة.))

بهذه الكلمات الكاشفة التي أضافتها نادين خالد على نص صلاح عبد الصبور ونجحت إلى حد كبير أن تكون ابنة لغته، تفتح لنا بوابة الإجابة عن السؤال لماذا؟ وتخفف من عبثية فعل بدأ بالموافقة أو على الأقل التواطؤ وانتهى بانتظار ما لا يجيء.

إضافات نادين لن تقف عند أبيات بوكوفسكي أوأبياتها هي، لكنها ستمتد لتصل إلى حركة تعريفية بشخص العشيق القاتل، إذ أنها ستفاجئنا به في أول ظهور له يرقص رقصة الطير المذبوح يعوي بآهات جارحة، وحين يخلع قميصه تصفعنا علامات جلد ظهره لتصبح مع الرقصة والآهات علامات مضافة لتفسير - لا تبرير - فعل العاشق القاتل. فهو المقهور الذي تحول إلى قاهر. هو المنتقم بفعل مشين صبر على تخطيطه سنوات طعمها بحب زائف سكبه في قلب فتاة خذلها الأب فارتمت في أحضان الوهم.

هذه الإضافات (التي قد يجرمها البعض) هي قلب تفسير نادين لنص عبد الصبور. لذلك وعت نادين أن تمنح العرض اسما جديدا ليكون الطائر الأزرق لا أميرة تنتظر. إنه عن ذلك الطائر المسجون في الصدر يتوق للخروج وتمنعه سياج العند والفهم القاصر.

وهو أيضا عن جريمة قتل الحب وعياً أو غفلة. تفسيرات نادين لم تكن لتكتمل إلا بأداء خاص لممثلين ثلاثة وعى كل منهم دوره وغاصوا في البحث عن تاريخ يخص كل شخصية مدعومين بملابس صممت لتكشف عن مكنوناتهم. فللأميرة رداء أبيض استحال إلى رمادي باهت، والوصيفة أخضر بهلواني، وللسمندل (العاشق القاتل) مزيج مزخرف من اخضرار وسواد يكشف عن تعقد نفسه وتيهها. الحركة أيضا صممت لتكون حسب كل شخصية من جانب، ومن جانب آخر ترسخ لعبة الوهم أو ذلك الخيط الدقيق الفاصل بين حقيقة وتخيل، فالحبل وهم، والطعام وهم، والتنور وهم و كل هذه الأشياء تجسدها حركة ورقصة تتمازج مع الكلمات لتصنع جديلة عن الوهم الأكبر، وهم الانتظار.

عرض نادين خالد إذن يشي بأمرين أظنهما الأهم، الأول يخص حرية التفسير بما لا يناقض الأصل النصي، والثاني هو البشارة بأن لدينا مخرجة قادمة لا تخشى المغامرة لكنها في الآن نفسه تحسبها بدقة. و هو ما نحتاجه بشدة في مسرحنا الآن.. فشكرا لنادين وصحبتها وفي انتظار المقبل من المغامرات.