

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
عمرو البسيوني

السنة السابعة عشرة • العدد 871 • الإثنين 06 مايو 2024

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

المسرح الجماعي
ونهاية عصر النجم

الجنية المصري في بنك
الريحاني الأهلي!!

فلسطين في المسرح

القضية
مصرية

مهرجان إيزيس ورئيسته الشرفية إلهام شاهين.. في ضيافة المجلس القومي لحقوق الإنسان

حقوق المرأة وتناقش قضاياها من خلال المسرح، كما استعرضت أهم الإنجازات التي تحققت في الدورة الأولى للمهرجان وما يطمح لتحقيقه في الدورة الثانية، والتحديات التي تواجه إدارة المهرجان.

وأشارت إلى أن المهرجان تنظمه مؤسسة جارة القمر الثقافية غير الربحية، تحت رعاية وزارة الثقافة، وتهتم المؤسسة بإقامة الأنشطة الفنية والثقافية، ويعتبر مهرجان إيزيس باكورة أنشطتها التي تهدف إلى تحقيق مفهوم العدالة الثقافية المنصوص عليها في الدستور المصري.

تعد الدورة الثانية لمهرجان إيزيس الدولي لمسرح المرأة في الفترة من ١٦ وحتى ٢٢ مايو ٢٠٢٤ في القاهرة بمشاركة عدد من العروض العربية والعالمية، والدورة مهداة لاسم الفنانة الراحلة عايدة عبد العزيز، ويدعم المهرجان وزارة الثقافة وعدد من الوزارات والمؤسسات الأخرى منها وزارة الشباب والرياضة، والمجلس الأعلى للثقافة وصندوق التنمية الثقافية.

ياسمين عباس



مجلس الأمناء الكاتبة الروائية والنائبة البرلمانية ضحى عاصي والكاتب الصحفي محمد عبد الرحمن. هنا الحضور في بداية الاجتماع الفنانة الكبيرة إلهام شاهين الرئيسة الشرفية للمهرجان على تكريمها مؤخرًا في الولايات المتحدة الأمريكية ضمن فعاليات مهرجان هولود للفيلم العربي، الذي يعقد سنويًا في ولاية لوس انجلوس. قالت د.مشيرة خطاب، إنه لازالت تتذكر الدورة الأولى للمهرجان التي حضرت افتتاحها وكانت تعد دورة تأسيسية، لكنها ضمت عدد من

عقدت د. مشيرة خطاب رئيس المجلس القومي لحقوق الإنسان اجتماعًا مشتركًا بين عدد أعضاء مجلس أمناء مهرجان إيزيس الدولي لمسرح المرأة وإدارة المجلس القومي لحقوق الإنسان في مقر المجلس بالتجمع الخامس لبحث سبل التعاون بين الطرفين قبيل انطلاق الدورة الثانية للمهرجان المقرر عقدها في الفترة من ١٦ وحتى ٢٢ مايو المقبل.

ترأست الاجتماع السفيرة د. مشيرة خطاب والسفير فهمي فايد، الأمين العام للمجلس القومي لحقوق الإنسان والسفير محمود كارم نائب رئيس المجلس، وسميرة لوقا عضو المجلس القومي لحقوق الإنسان ورئيسة لجنة الحقوق الثقافية، ود. هدى راغب عوض عضو المجلس وعضو اللجنة الثقافية.

وحضر من إدارة المهرجان الفنانة إلهام شاهين الرئيسة الشرفية للمهرجان في دورته الثانية ورئيسة المهرجان الممثلة والمخرجة عبير لطفي، ومديرتا المهرجان المخرجة والكاتبة عبير على حزين والكاتبة الناقدة رشا عبد المنعم، والمديرة التنفيذية منى شاهين، وسمير دويدار مدير الورش بالمهرجان، ومصطفى محمد مسئول الشراكة والمنسق التقني، والكاتبة الصحفية منى شديد المستشار الإعلامي للمهرجان وأعضاء

جديد من هيئة الكتاب

«المدسوس».. ومسرحيات أخرى.. لـ يس الضوي



الكاتب وإيضاحاته، لا تملئها دقة كاتب مهووس بالإخراج وحسب، بل هي ضمن قناعة حربي متمرس يدرك أن نص القراءة لا بد أن يحتشد بجماليات تضيف لدراماه كنص مقروء مثل الجمليات الخاصة بالعروض المسرحية من تمثيل وسينوغرافيا وإخراج التي تعمل على إضاءة جوانب النص حين عرضه؛ لذا جاءت إيضاحات الكاتب وإرشاداته ذات صبغة أدبية لافتة تقرب نصوصه من حدود القص، وتشعر القارئ كأنه داخل القصة وما يكتنزه من جمليات وصف وتصوير ومهارة تعبير. والنصوص الثلاثة في مجملها تعزف أنشودة صعيد مصر المبتلي بالفقر والفاقة والراقدة على كنوز ما تحت ترابه وما فوقه لكن المقادير ترسم له دوماً غير ما ترتضيه أشواقه وصبواته، وإنها نصوص مسرحية تمنح حواراتها من معين شاعر ويقوم على وصف مشاهدتها قاص متمكن مقتدر.

همت مصطفى

أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب، برئاسة أحمد بهي الدين، حديثاً مسرحية «المدسوس ومسرحيات أخرى» للكاتب يس الضوي، وذلك ضمن إصدارات سلسلة الإبداع المسرحي. ويقدم الكتاب ثلاث مسرحيات، وهي «ونيسة، المدسوس، ورفيق» لـ يس الضوي الكاتب المسرحي، والتي تنطوي على جهد وخيال إبداعي كثيف ومتعدد، فهي تحتفي وترتكز على الصراع بين شخصياتها الحادة كحجر الصوان وانفعالاتها المكتومة كجوف كهوف الجبل السرية، ولا يكتفي بلهجتها الجنوبية المشغولة على مهل وتؤدة، باستعمالاتها المجهولة لأهل الحضر، مع صرامتها التي تجرح بقدر ما تكشف.

والنصوص الجديدة تدل على احتراف كاتبها فهو مخرج مسرحي متميز في الوقت نفسه؛ لذا نراه يصف المشهد بدقة من يقوم على تنفيذه فوق الخشبة، ويرسم حركات شخصياته بجلاء ووضوح، حتى الإيماءات والاتفاقات العابرة تشغله وتستوقفه. والنصوص تقوم على ما هو جدير بالعناية النقدية بإرشادات



وسط كوكبة من النجوم بالمسرح القومي تكريم اسم الفنان الراحل أشرف عبد الغفور



الصعوبة مؤكداً أنه علي المستوى الفني فهو رمز من رموز الابداع في مصر وعلي المستوى الإنساني لم يختلف عليه أحد فهو فنان نادر وفي العمل النقابي تعلمت منه الكثير كان صادقاً وافياً ادي دورة بما يرضي الله وضميره ، كما تحدث الفنان الكبير يحيى الفخراني عن اول عمل جمع بينه وبين الراحل أشرف عبد الغفور قائلاً رأيت

بدأ الحفل بعرض شهادات لبعض الفنانين عن الراحل أشرف عبد الغفور منهم الأستاذ الدكتور أشرف زكي الذي تحدث عن مدي حب الفنان الراحل أشرف عبد الغفور لزملائه من الفنانين وأشار إلي فترة توليه منصب نقيب المهنة التمثيلية أثناء ثورة يناير وكيف استطاع أن يلتف حوله جميع الفنانين واحتواء النقابة في فترة كانت شديدة

في حضرة المسرح القومي بالعتبة وسط كوكبة من النجوم أقام المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية برئاسة الفنان إيهاب فهمي حفل تكريم اسم الفنان الراحل اشرف عبد الغفور وذلك تحت رعاية وزيرة الثقافة نيفين الكيلاني وتحت إشراف قطاع الإنتاج الثقافي برئاسة المخرج خالد جلال حضر الحفل عائلة عبد الغفور وعلي رأسهم كريمة الفنانة ريهام عبد الغفور بالإضافة لمجموعة كبيرة من نجوم المسرح والفن من زملائه الذين أثروا معه الرحلة الفنية أقيمت الحفلة يوم الاربعاء قبل الماضي وامتلى المسرح علي جانبيه من محبي وعشاق اشرف عبد الغفور

وكان في مقدمة السادة الحضور نقيب المهنة التمثيلية الفنان اشرف زكي، بالإضافة للنجمات سميرة عبد العزيز، مديحة حمدي، عفاف شعيب، آمال رمزي، عزة لبيب، الفنان القدير لطفي لبيب، والقدير محمد أبو داود، والمخرجان حسن الوزير وأحمد إسماعيل، والفنان القدير يوسف إسماعيل، والفنانون: محمد رياض، أحمد سلامة، محمد رضوان، سعيد الصالح، أحمد صادق، أيمن عذب، علي كمالو، محمد صلاح آدم، حمزة العيلي، والأب بطرس دانيال.





الذي أحبها فأحبهته، فكانت تخرج من فمه سلسلة واضحة المعاني، فنستمتع بجمال معانيها، وروعة أدائه. فنان قدير، متمكن من أدواته، صاحب تاريخ طويل من الإبداع يسعد أجيالا، ويخلد ذكراه داخل قلوب محبيه. شكرا أشرف عبد الغفور

وفي كلمة الفنان أيمن الشبوي- مدير عام المسرح القومي قال لا توجد كلمات توفي حق أشرف عبد الغفور الإنسان أو الفنان، عملنا معا ستة أشهر على خشبة المسرح القومي في عمل لم يخرج للنور، ورافقته في السفر، تعلمت منه الكثير والكثير، فشكرا لهذا الرجل الذي عرف معنى الكلمة، وأخلص لفنه الذي قدمه، فهو نموذج لرجل مخلص لنفسه وفنه، شكرا أشرف عبد الغفور.

اما الفنانة ريهام عبد الغفور التي غلبت عليها دموع الحزن وانهارت باكيه قالت لقد عاتبت والدي حينما تم تكريمه مؤخرا دون حضوري لأنه لم يبلغني بهذا التكريم، وقلت له سوف أحضر تكريمك القادم، واليوم أحضر تكريم والدي أشرف عبد الغفور.

وفي النهاية أهدى المخرج الكبير جلال- رئيس قطاع شؤون الإنتاج الثقافي، والفنان إيهاب فهمي- رئيس المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، والأستاذ الدكتور أشرف زكي- نقيب المهن التمثيلية، والدكتور أيمن الشبوي- مدير عام المسرح القومي؛ درع تذكاري وشهادة تقدير لأسرة الفنان الراحل أشرف عبد الغفور؛ تقديرا لرحلة العطاء الفنية للفنان الراحل أشرف عبد الغفور.

محمود عبد العزيز



نيفين الكيلاني، والمخرج الكبير خالد جلال- رئيس قطاع شؤون الإنتاج الثقافي؛ لحرصهما على استمرارية إقامة هذا الاحتفال الشهري؛ لتكريم رواد الفن المصري، تقديرا لإسهاماتهم وعرفانا بإبداعهم، كما قدم التحية للسادة الحضور وعلي رأسهم الفنان أشرف زكي- نقيب المهن التمثيلية؛ وأسرة الفنان الكبير الراحل أشرف عبد الغفور، وباقية من النجوم والإعلاميين الذين تواجدوا في ليلة تكريم قائمة فنية ومبدع مثالي، كرس وقته وجهده للفن، فأصبح قدوة في الالتزام واحترام النص والفن والفنانين، نقيب المهن التمثيلية السابق، مؤكدا أنه موهبة فذة، ممثل بارع، مؤدي محترف، أحد عمالقة اللغة العربية،

فنان يتمتع بحسن الخلق وأكثر احترافية ولولا هذا العمل كان من الممكن أن أقرر عدم الاستمرار في رحلة التمثيل، بينما اثني الفنان القدير نبيل على موهبته الكبيرة في التمثيل والإخراج واحترافية التعاون مع زملائه، موضحاً إلى أنه كان يطلق عليه لقب «أبو الهول»، لأنه لم يكن ينطق سوى بالحق ولا يحب الثثرة في الحديث دون أن يكون بهدف أو قيمة.

واستمرت عرض الشهادات بكلمه لكل من، المخرج محمد فاضل، والفنانين: سامح الصريطي ومحمد أبو داود، وإيهاب فهمي، والفنانات القديرات: سوسن بدر، رانيا فريد شوقي، حنان مطاوع

تضمن برنامج الحفل عزف تريو الموسيقى الغربية بالمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، مختارات من أشهر مؤلفات الكلاسيكيات العالمية.

ثم فيلم تسجيلي بعنوان «شكرا.. أشرف عبد الغفور» من إنتاج المركز القومي للمسرح سرد من خلاله السيرة الذاتية والفنية للراحل أشرف عبد الغفور.

وفي كلمة المخرج الكبير خالد جلال- رئيس قطاع شؤون الإنتاج الثقافي قال لم أكتب كلمة عن الفنان الراحل أشرف عبد الغفور، لأنني لا أستطيع الكتابة عنه بصيغة الماضي، فهو معنا طوال الوقت، رأيت اليوم في كل فنان موجود، ما زالت كلماته ولغته العربية خلال ختام المهرجان القومي للمسرح المصري بدورته السابقة؛ تؤثر داخل كل فنان حتى اللحظة الحالية، جئنا اليوم لنقول له نحن جميعا نحبك يا أشرف عبد الغفور.

بينما تحدث الفنان إيهاب فهمي- رئيس المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون والشعبية: في البداية متوجهاً بالشكر والتقدير لمعالي وزيرة الثقافة الأستاذة الدكتورة



فرقة كفر شكر..

تقدم «بيدرمن ومشعلو الحرائق» عن شخصيات حقيقية في كل المجتمعات الإنسانية



قدمت فرقة قصر ثقافة كفر شكر المسرحية بالقلوبية، عرض «بيدرمن ومشعلو الحرائق»، مسرح نادي الشباب بطوخ، من تأليف السويسري ماكس فريش وإخراج أشرف فجل، وذلك ضمن فعاليات الموسم الحالي بالإدارة العامة للمسرح ٢٠٢٣ - ٢٠٢٤. كما قدمت الفرقة ليلة جديدة للعرض مسرح قصر ثقافة القناطر الخيرية ٢٢ إبريل الجاري ضمن فعاليات المهرجان الإقليمي لفرق إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد، والذي انطلق مساء اليوم ٢١ إبريل ويستمر حتى ١٧ مايو المقبل. والتقت مسرحنا بمخرج العرض وآخرين من الفريق لتتعرف على ملامح وسمات تجربتهم الجديدة

المعادل الصريح

وقال المخرج أشرف فجل: «تتناول مسرحيتنا بعيداً عن التفسير السياسي الذي كتب النص من أجله، فهو يحمل طابعاً إنسانياً أيضاً، يظهر من خلال شخصية «بيدرمن» التي كثيراً ما نجد لها شبيهاً في كل المجتمعات، وكثيراً ما قدمت بأشكال مختلفة ومتعددة على مر العصور، والتي أصبحنا نعاني منها ونراها كثيراً بمجتمعنا المصري في العصر الحديث، حيث أصبح التخلي عن القيم والأخلاق والمبادئ هو المعادل الصريح للوصول إلى النجاح والمال والرفاهية دون النظر إلى العواقب الحقيقية التي تحدث بالتبعية سواء للفرد أو المجتمع ككل، وهو ما نراه في مجتمعنا من استغلال للتجار أثناء الأزمات مثلاً ورفع الأسعار دون مبرر.. أو استغلال أصحاب الشركات الخاصة للعمال».

بعد فوات الأوان

وتابع «فجل»: «ومع الأحداث نرى أن «بيدرمن» يمثل العديد من أفراد مجتمعنا بصور مختلفة لا نحتاج إلا للإشارة عليها من خلال عرض مسرحي يستطيع أن يرى فيه كل «بيدرمن» نفسه على خشبة المسرح وهو يصارع من أجل التخلص من ذنوبه، وصلاح أخطائه ولكن بعد فوات الأوان، وبالطبع فإن تقديم مثل هذا النص ضمن إنتاج موجه في الأساس لجمهور جل قوامه من المستحقين للخدمات الثقافية المقدمة من الدولة جعلنا بالضرورة نسعى وراء تقديم رسالة أكثر تماساً مع واقع الجمهور المستهدف».

رئيس الإطفائيين»

فيما قال الممثل مصطفى فجل: أقدم شخصية «رئيس الإطفائيين» مع الكوس، والذين يتابعوا الأحداث دائماً من خارج المدينة ويوضحوا للجمهور الحدث وربط المشاهد، والعرض يمثل فيلماً وثائقياً عن مشعلو الحرائق يُعرض للجمهور على تليفزيون بالواقع، فيقوم فريق رجال الإطفاء بعمل لقاءات تلفزيونية لتوضيح ما يحدث في المدينة، وفي بيت «بيدرمن»، الشخصية الرئيسية في العرض». وأضاف «فجل»: «وأتمنى أن كون قد أسعدنا الجمهور، وقد فرحنا كثيراً بكل الحضور في ليالي مسرحيتنا الجديدة وتوصيل رسائل وأفكار العرض إليهم جميعاً».

خطة محكمة.. للانتقام

وقال الممثل جمال حمدي: «العرض يدور حول مجموعة من المواطنين يعانون من ظلم كبير من مجتمعهم، وهم المتهمين بأنهم «مشعلو الحرائق» ويقرروا الانتقام من أصحاب رأس المال

بيت «بيدرمن» بعد وضع خطة منضبطة وتنفيذها، ويبدأ الصديقان ومن معهم بالتلاعب على «بيدرمن»، ومع الأحداث والصراع يعترفوا على أنفسهم بأنهم «مشعلو الحرائق»، غير أنه لا يصدقهم، وبعد ذلك يقوموا بإشعال الحريق في بيت هذا الرجل انتقاماً منه ومن ظلمه».

فريق العرض

«بيدرمن ومشعلو الحرائق» من تمثيل: خالد زيدان «بيدرمن»، جمال حمدي في دور «شميتس»، لوجينا ماهر في دور «آنه»، مايا يحيى «بابيته»، سعيد شاهين في دور «فيلي إيزينرنج»، علاء عبد الفتاح في دور «المراسل»، محمد الصعيدي «الشرطي»، طلعت القرشي في دور «الفلسفة»، مصطفى فجل يقدم شخصية «رئيس الإطفائيين»، محمد هشام في دور «إطفائي ١»، عبد الله الغمري.. دور «إطفائي ٢»، إبراهيم أبو بكر في دور «إطفائي ٣»، نيره الطايفه «إطفائي ٤»، شيماء حسن دور «كاتي»، خالد سلامة يجسد دور «بيتر»، سعاد الصادق في دور «زوجة كنيشتلنج».

خلف الستار

أشعار المسرحية كتبها صفاء البيلي، ومن ألحان محمد حسين، استعراضات خالد سلامة، إضاءة أحمد فارس، مساعد إخراج عبد الله الدسوقي، سعاد الصادق، سعيد شاهين، ديكور المهندس علاء الحلوجي، والعرض من تأليف السويسري ماكس فريش، وإخراج أشرف فجل.

«بيدرمن ومشعلو الحرائق» من إنتاج فرقة قصر ثقافة كفر شكر المسرحية بفرع ثقافة القلوبية، بإقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد، ومقدم للموسم المسرحي بالإدارة العامة للمسرح، التابعة لإدارة المركزية للشئون الفنية، بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

همت مصطفى

والوظائف المرموقة، والطبقة الاجتماعية الأعلى، التي تدهس الكثير من أفراد المجتمع دون رحمة أو هوادة ولا يشعرون بمعاناة غيرهم، ومع تصاعد الأحداث يقرر «مشعلو الحرائق» استرداد حقوقهم بأنفسهم ويأيدهم، من خلال تنفيذهم لخطة المحكمة حتى لا يشك بهم أحداً».

«شميتس».. ألقنة كثيرة للضحية

وأوضح «حمدي»: «أجسد شخصية «شميتس»، والذي يمثل «الكذبة رقم ١» من طرق التمويه المنضب، وهو صاحب القصة المأساوية بماضيه والتي يسردها دوماً لغيره، وينقل للآخرين قصته مؤكداً أنه ضحية مجتمعه نشأ وتربى في دار رعاية للأيتام، لكنه أيضاً قوي مفتول العضلات، رغم السياط التي كان يتلقاها من السيرك ويتسم بصوته العالي وفوضوية عارمة في سلوكياته، منها طريقة تناوله للطعام، ورغم ذلك يتسم «شميتس» بالذكاء والفتنة والقدرة على إقناع الآخرين باستعطفهم بكونه الضحية رغماً عنه، وهو يربط الشخصيات ببعضها بعضاً ويصل بينهم ويتفاعل مع الجميع على خشبة المسرح في وقت واحد بطرق خاصة مع كل شخصية فهو يستطيع أن يضحك صاحب البيت، وفي الوقت نفسه يخيفه ويستعطفه هو و صاحبة البيت ويكسب ود الخادمة ويدفعها للإعجاب به ويساعد العقل المدبر «فيلى» بذكاء وتركيز على خلق الخطة لتنفيذها وتحقيق هدفهما، كما يملك «شميتس» القدرة على تغيير الأجواء بين اللحظة والأخرى؛ فينتقل من الخوف والقلق والتوتر إلى التمثيل والغناء والرقص، حيث يغلب على هذه الشخصية الطابع الفانتازي والكوميدي».

«إيزينرنج»: حرائق للانتقام

فيما قال سعيد شاهين: «أجسد دور «فيلي إيزينرنج» الذي كان يعمل نادلاً في فندق، لكن باختلاط الأمر على الشرطة، يجد نفسه متهماً منهم في قضية «مشعلو الحرائق»، وبعد خروجه من السجن يتفق مع صديقه «شميتس» على الذهاب إلى قصر «بيدرمن» الثري، والذي يسلب حقوق الآخرين وقوت الضعفاء لينتقم منه، فيصباحا الصديقان من «مشعلو الحرائق» ويدخلا

«رصد خان» وَهَم الكنز..

لفرقة قصر ثقافة دسوق المسرحية



المعماري وتنسيق الملابس لهذا العصر التاريخي لمحاكاة الواقع، ولكن بتصريف رمزي ليوحى كل زي للشخصيات المسرحية درامياً ونفسياً. ويكمل: يعبر الديكور عن الخان مصدر اللعنة فقد تم استخدام تقنيات الطباعة الملونة للتعبير عن الشكل المعماري التقليدي، التنسيق اللوني ما بين الديكور والملابس والإضاءة أبرز فكرة العرض وساعد على تأكيده درامياً لاستجلاب المتعة البصرية وإيضاح الفكرة المنشودة للعرض المسرحي. وتختتم شيما أدم الذي تقدم دور الرصد بالعرض: يعتبر دور الرصد هو دور مجسد للشيطان مما يحوي من شر على الأرض، حيث إنه هو الذي أغوى آدم وحواء منذ قديم الأزل وأيضاً يدفع الإنسان لفعل كل شرور الأرض، فدأماً ما يجتهد الشيطان في اغواء الإنسان وذريته، فهو ليس وحيداً في محاولاته لإغواء البشر وجرحهم إلى الفساد، بل يستعين بجنوده وأعوانه من شياطين الجن والأنس، وهنا في «رصد خان» يتم تقديم تفاصيل الرصد ومهمته في اغواء الإنسان.

«رصد خان» تأليف: محمد علي إبراهيم، إخراج: محمد علي محمود، أشعار: عمرو أبو السعود، دراما حركية: أحمد أمين، تدريب دراما حركية: حنان أحمد، سينوغرافيا: وليد السباعي، إضاءة: محمود سعيد، تأليف موسيقى وألحان: محمد يحيى، تنفيذ موسيقى: مروان شومر، تنفيذ ملابس: منى سالم، مساعد مخرج: إبراهيم الدسوقي، إدارة مسرحية: علا عاطف، تصميم بوستر: محمد الشامي.

تمثيل: محمد سرحان - محمد سلام - شوقي أُلظ - إبراهيم الدسوقي - رينا عارف - محمود عبد الغفور - سها إبراهيم - شيما أدم - عمرو وحيد.

آيه سيد

سر عظيم لأحفاده، وخلال التعرف على هذا السر نتعرف على رحلة بن غانم وعلى كل واحد من أحفاده، ولكن يظهر أن وجود أحفاد بن غانم بالخان لديه مقابل ثمن كبير. وفي سياق متصل تحدث حماده سرحان الذي يقوم بدور سنمار أحد أحفاد بن غانم: يعتبر سنمار شخصية حادة الذكاء، في أواخر العقد الثالث من عمره، وكان سنمار يرتدي قناع المجرم دائماً وذلك لإخفاء ضعفه الداخلي الذي لا يعلمه أحد، لا تزيد خطايا سنمار عن خطايا الإنسان العادي وذلك لأنه لم يقتل إلا لاسترداد حقه ولم يكذب إلا لتحرير رقبته من الموت، كما يقوم بجرائم لكي يأخذ حق الضعيف من القوي. وأضاف: بذهاب سنمار إلى الخان ومعرفته لكنز جده بن غانم المدفون بسابع أرض، كان لابد أن يقتل أحفاد بن غانم بعضهم البعض لكي يصعد الكنز أرض فوق أرض، وبالتالي يبدأ الجميع في التربص لبعضهم. كما تحدث عمرو وحيد الذي يقوم بدور بن غانم: سعيد جدا بوجودي في هذا العرض المسرحي تحت قيادة المخرج محمد علي محمود، ويعد «رصد خان» تجربة من التجارب المهمة والذي أشارك بها في دور مهم وجديد بالنسبة لي وهو دور بن غانم الذي يتك لأحفاده وهَم الكنز المدفون في باطن الأرض وصعوده بالدم، ويكمل: هناك فترتين زمنتين موازين في الصراع على الكنز بداخل دائرة مغلقة بدأت بين غانم مع الرصد الذي يقوده إلى الهلاك والوهم، مستمرة لأحفاده الذين يتصارعون من أجل هذا الكنز أيضاً.

وقد تحدث وليد السباعي مصمم سينوغرافيا العرض: حالة في غاية الخصوصية إذ أنها تتطرق لطرح ميتافيزيقي للعوالم الخفية لما وراء الطبيعة من عالم السحر الأسود والأساطير، لذلك جاء تصميم السينوغرافيا للعرض باستحضار الطراز

في إطار الموسم المسرحي الجديد بهيئة قصور الثقافة لعام ٢٠٢٣/٢٠٢٤، قدمت فرقة قصر ثقافة دسوق المسرحية العرض المسرحي «رصد خان» من تأليف محمد علي إبراهيم وإخراج محمد علي محمود، وذلك على خشبة مسرح قصر ثقافة دسوق برئاسة صادق أحمد مطوع، يأتي العرض تحت إشراف الهيئة العامة لثقافة وإعلام شرق الدلتا برئاسة عمرو فرج، وفرع ثقافة كفر الشيخ برئاسة أحمد الشهاوي.

المخرج محمد علي محمود

يقول المخرج محمد علي محمود: تقول الأساطير أن أصل الخطايا هو خطيئة الغرور، لكن حقيقة الأمر أن أصل الخطايا هو الطمع، حيث طمع إبليس في خلافة الأرض مما جعله لم يسجد لأدم، كذلك طمع أدم في الخلد مما دفعه يأكل من الشجرة وبالتالي خرج من الجنة، وهنا في «رصد خان» حيث طمع أحفاد بن غانم في كنزه هو الذي جلبهم إلى الخان، وبالتالي نرى ما الذي سوف يؤدي إليه هذا الطمع. ويتابع: يتم تقديم العرض المسرحي «رصد خان» خلال زمانين مختلفين في إطار مرعب تشويقي، وذلك من خلال استخدام عناصر الموسيقى والديكور والملابس والدراما الحركية لتوضيح الفكرة والرؤية المسرحية.

قصة «رصد خان»

يدور العرض المسرحي «رصد خان» حول سبعة أشخاص من نفس الدم ينحدرون من نسل تاجر تحف وصياد جوائز يدعي بن غانم، وبعد مرور العديد من السنوات التي قد تصل إلى ٣٠٠ سنة يتقابل هؤلاء الأشخاص في الخان على أطراف المحروسة، ليكتشفوا أن جدهم بن غانم قد ترك



القضية الفلسطينية بوصلة العرب «فلسطين في المسرح المصري» «من نحن ومن العدو؟»



الفن ضرورة الفن مقاومة.. والقضية الفلسطينية تظل دوما في قلب المواطن المصري والابداع المصري مهما طغت الأحداث وعصفت الملمات .. فهي مازالت قادرة على ضبط بوصلة العرب نحو قضية تحررهم ومسئولية تاريخية لا يمكن التفريط فيها، ومهما حاول البعض اختزالها في موقف أو حركة أو فصيلة هي إشارة واضحة - في ظل مغريات ومشكلات كثيرة - لمن نحن ومن العدو كيف قدم الابداع المصري القضية الفلسطينية عبر تاريخ طويل؟ وماذا يقدم الآن؟ أسئلة يحاول الملف تأملها عبر فعاليات متعددة نظمتها لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة بمشاركة نخبة من المسرحيين المصريين .. واستضافة العرض المسرحي بأم عيني للمبدع غنام غنام .. لهم كل التحية والتقدير

ملف من إعداد: أحمد زيدان

«المسرح بين مصر وفلسطين»

على مائدة لجنة المسرح بالأعلى للثقافة



سيد علي إسماعيل: العلاقة المسرحية بين مصر وفلسطين بدأت في 1900

تابع الروبي: ولهذا كله وغيره الكثير جاءت هذه الندوة التي ستختتم بعرض فلسطيني تمنى كل من شاهده منا في مهرجانات عربية أن يحضر إلى مصر وهو عرض «بأم عيني» للصديق المبدع الممثل والمخرج والكاتب غنام غنام لأنه عرض يرتبط بتلك العلاقة، علاقة الحاضر بالماضي، علاقة المستقبل بالتاريخ/ باعتباره شهادة حية في شكل فني عما كان وما يجب أن يكون.

وقال: أنني لست هنا للتأريخ، فبحوار من هو أقدر على ذلك وهو الأستاذ سيد علي إسماعيل، وكنا في جريدة مسرحنا قد أفردنا له صفحات كثيرة نشرت حلقات متعددة عن هذا الموضوع ، وقد نشرت بعد ذلك في كتاب أصدرته وزارة الثقافة الفلسطينية بعنوان «المسرح في فلسطين قبل النكبة» وهو الكتاب الذي انصحكم جميعاً باقتنائه لما فيه من أسرار عن هذا الشأن الذي نحن بصددده وهو «المسرح الفلسطيني» وفيه توثيق جاد لعلاقته بالمسرح المصري، إنما جئت اليوم لأؤكد على ما أؤمن به دوماً، وهو ان علاقة مصر بفلسطين سواء في المسرح أو في غيره من المجالات هي علاقة أكبر من حرف الواو «فلسطين ومصر» أو «مصر

المسرح فلسطيني مصري .. مصري فلسطيني»

وفي مداخلته وقال محمد الروبي: «اسمحوا لي بأن أبدأ مشاركتي في هذه الندوة بشكري الجزيل للجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة، إذ كان هذا ما كنا نفكر فيه منذ بدأ طوفان الأقصى والصفعة التي وجهتها المقاومة الفلسطينية للعدو الصهيوني المحتل، والتي كشفت أمام العالم أجمع، والأهم أمام بعض ممن يحسبون علينا، وأظهرت أنه أمر من قش ، وأوهن من بيت العنكبوت، وأنه كان يمكن القضاء عليه منذ سنوات طويلة لولا تقاعس البعض وعمالة البعض الآخر وتصدير وهم زائف بأنه لا يقهر.

أضاف: منذ بداية الطوفان ومع جنون المحتل الصهيوني والكشف عن حقيقته الا إنسانية ونحن لم نكف عن التفكير فيما يمكن أن نفعله. مؤمنين بأن المسرح قادر على التذكير على الأقل بحقيقة أن فلسطين عربية وأن الصهاينة أعداء وأنه لا صلح ولا اعتراف ولا تفاوض معهم.

عقدت لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة الأسبوع الماضي، ومقرها الدكتور سامح مهران برعاية وزيرة الثقافة د. نيفين الكيلاني والأمين العام للمجلس د. هشام عزمي مائدة مستديرة بعنوان «فلسطين في المسرح المصري» تضمنت جلستين الأولى بعنوان «المسرح بين مصر وفلسطين علاقة تاريخية» أدارها الناقد والشاعر محمد بهجت رئيس قسم المسرح بجريدة الأهرام وتحدث بها الناقد محمد الروبي رئيس تحرير جريدة مسرحنا والدكتور سيد علي إسماعيل. بدأت المائدة بعرض جزء من أمسية «الحمل الفلسطيني» للشاعر الكبير فؤاد حداد وإخراج أحمد إسماعيل.

رنا رأفت



كما غنام غنام وغيره، كذلك يقول لنا التاريخ أن المسرح الفلسطيني استفاد عرضاً ونصاً، من عروض ونصوص الأشقاء الأكبر «المصريين» سواء بقراءات ما يصل إليهم من نصوص، أو بزيارات الفرق المصرية أو بزيارة معاكسة للمشاهدة أو العرض أو حتى الدراسة في معاهد مصر وكلياتها المختلفة.

علاقة تاريخية

فيما تحدث الدكتور سيد على إسماعيل خلال مداخلة عن العلاقة التاريخية في المسرح بين مصر وفلسطين فقال: للأسف الشديد يظن أغلبنا أن اسم فلسطين لا يذكر إلا بوصفها دولة محتلة منذ عام ١٩٤٨، وكأنها خلقت فقط منذ هذا التاريخ وما زالت تصارع المحتل الصهيوني الذي نجح بنسبة كبيرة في فرض روايته الكاذبة، بأن فلسطين كانت أرضاً بلا شعب، وهو الذي عمّرها وجعلها دولة!! وللأسف الشديد أيضاً أن الكيان الصهيوني نجح في تدمير وإخفاء وسرقة أغلب الأدلة والوثائق التي تقف ضد روايته الكاذبة، والتي تؤكد أن فلسطين كانت دولة عربية مكتملة، مثلها مثل كافة الدول العربية وبالأخص دول الشام.

والحمد لله إنني نجحت في إثبات الرواية الحقيقية الفلسطينية، والتي تكذب الرواية الصهيونية، حيث أثبت من خلال تاريخ المسرح، أن فلسطين كانت دولة كاملة مكتملة متطورة من عام ١٩٠٠ إلى عام ١٩٤٥ كونها كانت تستقبل الفرق المسرحية المصرية طوال هذه السنوات، مما يعني أننا تعاملنا مع فلسطين بوصفها دولة شامية مثلها مثل سوريا ولبنان، بل كانت فلسطين الأهم مسرحياً بالنسبة لمصر، كون الذهاب والإياب لجميع بلاد الشام كان من خلالها،

الطرف الآخر. وكأى مسيرة مسرحية عربية بدأت بالترجمة، ثم بالتقليد، ثم الاقتباس ثم بظهور ماهو خاص. وفي هذه المسيرة لا يمكن بأى حال من الأحوال تجاهل تأثير الفرق المصرية الزائرة وترك بصماتها على المسرح فيها، يقول لنا التاريخ إن فلسطين كانت المحطة الأهم في قطار تجوال الفرق المصرية «جورج أبيض، يوسف وهبي، الكسار، وقبلهم ومن بعدهم الكثير، وكان العرض المصري الذي لا تتاح له فرصة العرض في فلسطين عرض نقص منه الكثير، فالعرض في فلسطين هو العرض الأهم خارج القطر المصري، ويقول لنا التاريخ أيضاً إن عصر النهضة المسرحية المصرية «خمسينات وستينيات القرن الماضي» كانت فلسطين في القلب منه. بل والأهم أن كل كاتب من كتاب ذلك الزمان من المصريين كان ينطلق في كتاباته من البديهية التي أشرنا إليها في بداية حديثنا «مصر فلسطين، فلسطين مصر». فلم يكتب ألفريد فرج مثلاً رائعة «النار والزيتون» مدفوعاً متعاطفاً. بل بالتعبير عن الذات وكذلك الشراقوي في «وطني عكا»، ومحمود دياب في باب الفتوح، نجيب سرور في «الذباب الأزرق» وغيرها واستمر من بعدهم يسري الجندي، محمد أبو العلا سلاموني، رأفت الدويري، غيرهم حتى الجيل الأحدث المعاصر من كتاب المسرح المصري، كل هؤلاء ينطلقون في كتابتهم من شعور حقيقي وإيمان راسخ بأن تلك قضيتنا لا تعاطف ولا شفقة. في المقابل، لم يكف المخرجون المصريون منذ الرعيل الأول وحتى الآن، عن تقديم كتابات ونصوص كتاب وشعراء فلسطينيين، فشهدت الساحة أعمالاً مسرحية عدة لأسماء مثل معين بسيسو، غسان كنفاني، هارون هاشم رشيد وغيرهم، وصولاً للجيل الأحدث

وفلسطين» فالتاريخ والواقع يقولان لنا إن تاريخ الحروب المصرية يؤكد على تلك البديهية، فمصر لم تدخل حرباً طوال تاريخها الحديث إلا من أجل فلسطين التي هي مصر. انتكست في حربين وانتصرت في ثالثة. وما تزال ترفع شعارها الذي لا مساومة عليه «لا صلح لا اعتراف لا تفاوض» رغم مرور ما يقارب نصف قرن على ورقة ظلت مجرد ورقة لا تعني للشعب المصري شيئاً سوى أنها ورقة، ولا تساوي ثمن الحبر الذي كتبت به. لذلك كنت ومازلت لا استسيغ أبداً تعبير «انا أتضامن مع فلسطين» أو «أنا أدمع النضال الفلسطيني» أو غيرها من التعبيرات التي لا تليق - في ظني - بالحديث عن آلام الذات وأحلامها، فالتضامن فعل يخرج عن غريب متعاطف، بينما نحن هنا على هذه الأرض الممتدة من البحر إلى البحر ومن المحيط إلى الخليج نلحق جرحنا نفسه لا جرح آخر نتعاطف معه، نقاوم عدونا «نحن» ونؤمن إيمانا لاشك فيه أننا سنعود حتماً، لأن على هذه الأرض، أرضنا ما يستحق الحياة، ما يستحق المقاومة، ما يستحق الاستشهاد.

وتابع: «من هذه البديهية انطلقت العلاقة بين المسرحين «المصري والفلسطيني» بل إن بدايات المسرح في فلسطين تتشابه مع بداياته في مصر. فن جديد وافد مع مستعمر، يتعرف على أبناء الأرض، يستنبطونه في أرضهم الخاصة ويطعمونه بمفردات فرجتهم الشعبية. فرق تبدأ عبر إرساليات تبشيرية أجنبية، ثم تتكون فرق عربية خاصة، ثم تواجه هذه الفرق تعنتاً رقابياً من قبل الاحتلال الحريص على تغييب المحتل، فمقاومة وإصرار، ومحاولات لتطويع المسرح لهم الخاص رغم مقاومة ذلك من

محمد الروبي: المسرح المصري قدم قضية

فلسطين بوصفها قضية هو وليس تعاطفاً

فكانت تنال حظاً من العروض المسرحية مضاعفاً بالنسبة لبقية الدول.

وعن بداية العلاقة المسرحية بين مصر وفلسطين قال: «بدأت العلاقة المسرحية بين مصر وفلسطين عام ١٩٠٠، عندما زارت أول فرقة مسرحية مصرية فلسطين بقيادة «عبد الرازق بك عنایت»، وعرضت في القدس ويافا، والعرض الأول كان جمهوره من الجنود العثمانيين، فلم يفهموا العربية، وظنوا أنها فرقة رقص وغناء.

وفي عام ١٩٠٩ ذهبت إلى فلسطين فرقة مصرية جواله بقيادة «إبراهيم الإسكندراني» وعرضت أعمالها مثل مسرحية «اللصوص الثلاثة» في «قهوة المعارف» بالقدس خارج باب الخليل لصاحبها «مصطفى رابيه». وتكرر التمثيل المصري في هذه القهوة عام ١٩١٩، عندما مثلت «فرقة التمدن الشرقي» لصاحبها «عبد العزيز الجاهلي» مجموعة مسرحيات، هي: روميو وجوليت، شارلوت، حمدان الأندلسي، هملت، عطيل.

فرقة الأخوين سليم وأمين عطا الله كانت الأهم تاريخياً منذ عام ١٩١٢، كونها استقرت في الشام أكثر من استقرارها في مصر، وبالأخص «أمين عطا الله» الذي تزوج من فلسطينية، ونجح نجاحاً كبيراً في إقناع فلسطين وبلاد الشام أنه «كشكش بك» عندما عرض أغلب مسرحيات نجيب الريحاني، كونه كان أحد أفرادها، بل وأطلق على فرقته اسم «جوق كشكش بك»، وعرض أعماله في «قهوة الظريفية».

أضاف : عام ١٩١٣ كان فارقاً لذهاب فرقتين في فرقة واحدة وهي «جوق أبيض وحجازي» وعروض الفرقة قدمت على مسرح قهوة الظريفية، والمعروف أن كل فرقة لها مسرحياتها ولها بطلها، ولكن الدعاية كلها كانت عن الشيخ سلامة حجازي لأن الشعب الفلسطيني سمعه ولم يره، لذلك ملأ الجمهور كل الأمكنة وخارج المسرح أكثر مما بداخله! وكان الافتتاح بمسرحية «لويس الحادي عشر»، وظل الجمهور ينتظر ظهور الشيخ فضلاً بعد فصل، وعندما تأكد من عدم حضوره أوقفوا العرض واعتصموا بداخل المسرح لحين ظهور الشيخ وسماع أغانيه!! فأحضر المتعهد الشيخ المشلول من فراشه بالفندق محمولاً، وغنى الشيخ للجمهور الفلسطيني ملتصقاً له العذر، واعتذروا لجورج أبيض وطالبوا باستكمال عرضه!! ومثل الجوق بعد ذلك في القدس: «روميو وجوليت» و«المرسيلية الحسنة» و«نابليون» و«ضحية الغواية».

وتابع سيد اسماعيل: في عام ١٩٢١ حضر نجيب الريحاني بمجموعة مسرحيات بطلها «كشكش بك» مثل: أنت وبختك، حمار وحلاوة، أفوتك ليه، ريا

وسكينة، هز يا وز، وقدمها في «سينما القدس الكبير»، ولكنه لم ينجح وعاد سريعاً إلى مصر لسببين: الأول سفره معتمداً على شهرته بدون وجود متعهد ينظم له الرحلة، والآخر ابتعاد الجمهور عنه لأنه كذب بادعائه أنه «كشكش بك»، وكشكش بك الحقيقي يعرفونه منذ سنوات ويعيش بينهم وهو «أمين عطا الله». وللأسف كرر الريحاني الأمر في العام التالي ١٩٢٢ وكانت النتيجة أسوأ فصدم ولم يعد الكرة مرة ثالثة إلا في عام ١٩٣٠ عندما اتفق مع المتعهد «الفريد خوري»، الذي نظم له عروضاً في «مسرح حديقة بريستول» بالقدس، وفي نادي الشبيبة البيتلحمية في بيت لحم، وفي «أوتيل حرب بالاس» - أول قرية سياحية في شركة مصايف فلسطين برام الله لصاحبها الوطني (عيسى حرب) - وكان يكتب في إعلاناته «كشكش بك الحقيقي»، ومن عروضه: «ليلة في بغداد»، «ياسمين»، «ليلة الحظ»، واتبجج. وفي عام ١٩٣٤ عرض على مسرح أقيم خصيصاً في أرض «المعرض العربي الثاني» في القدس لتشجيع البضائع الوطنية والعربية، مقابل مقاطعة البضائع الصهيونية، وعرض الريحاني أغلب عروضه الشهيرة مع بقية الفرق المصرية الأخرى مثل عكاشة ويوسف وهبي. وبعد ١٥ سنة زارها الريحاني عام ١٩٤٣ وقدم على مسرح سينما الحمراء وعين دور بيافا ومسرح سينما سيون بالقدس، مسرحيات: الستات ما يعرفوش يكذبوا، حسن ومرقص وكوهين، الدلوعة، استنى بختك.

تابع: في عام ١٩٢٥ كانت رحلة فرقة أولاد عكاشة الأولى لفلسطين - وليست في عام ١٩١٣ مع جوق أبيض وحجازي كما جاء في بعض الأخبار - ومثلت في حيفا على «مسرح بستان الانشراح» مسرحية «عبد الرحمن الناصر»، والنقد ربط بينها وبين سقوط الأندلس ومحاولات الصهاينة الاستيلاء على فلسطين، وتوالت العروض ومنها: شمشون ودليلة، معروف الإسكافي، عايدة، المشكلة الكبرى، التوبة. وتكررت الرحلة في العام التالي، أما رحلة عام ١٩٣٤، فكانت ضمن عروض «المعرض العربي الثاني في القدس»، ومثلت: عبد الرحمن الناصر، القضاء والقدر، طارق بن زياد، العباسة أخت الرشيد، علي بابا، القضية المشهورة، معروف الإسكافي، العفو القاتل.. وشاركت في دعم الأسر المنكوبة من كارثة طبرية بسبب السيول، فخصصت للمنكوبين ريع عرض مسرحي خاص كان هو الأخير في زيارتها.

وأكمل اسماعيل : في عام ١٩٢١ كان المفروض أن تزور فرقة «منيرة المهدي» فلسطين، وبالفعل ذهبت الفرقة

وعرضت أعمالها، ولكن بدون منيرة، حيث قامت بأدوارها «فتحية أحمد» لوجود مشاكل بين منيرة وزوجها وصلت إلى المحاكم فلم تستطع السفر مع الفرقة. ولكن في عام ١٩٢٧ كانت الزيارة الفعلية الأولى لمنيرة، وزارتها وهي في قمة الشهرة والتكريم، حيث كان تألقها في مسرحية «كليبواترا ومارك أنطوان» أمام الشاب «محمد عبد الوهاب»، كما تم تكريمها في هذا العام من قبل ملك إيطاليا «فيكتور إيمانويل الثالث» بمنحها وسام الكتاب الذهبي، بالإضافة إلى وسام آخر نالته من فرنسا.. بهذا الزخم سافرت وعرضت في يافا والقدس ونابلس، وفجأة عادت دون استكمال الرحلة كما خطط لها. والسبب في ذلك تعنت رئيس بلدية نابلس الذي أراد حفلة خاصة له ولأقربائه مجاناً، وخرجت منيرة بفرقتها فجراً في سرية بحراسة البوليس، وبعد خروجها بساعات حدث زلزال ضخيم كان الأقوى في تاريخ فلسطين والشام. ولم تعد منيرة إلى فلسطين بعد ذلك إلا مطربة فقط.

وأضاف: ابتداء من عام ١٩٢٩ زارت فرقة يوسف وهبي فلسطين، وظلت سنوياً تزورها إلى عام ١٩٤٣، لدرجة اعتبارها فرقة فلسطينية كانت تزور مصر من كثرة تواجدها في فلسطين سنوياً.. نجمل نشاطها في نقاط منها: تمثيلها مسرحيات في يافا، منها: العرش، وغادة الكاميليا، والمجنون! ومثلت في القدس «كرسي الاعتراف، وغادة الكاميليا». ومثلت أيضاً على مسرح قهوة «أبو شاكوش». وكرمها «نادي الشبيبة البيتلحمية»، وعرضت الفرقة «الذبايح» لصالح نادي الشبيبة الأرثوذكسية، وعرضتها مرة أخرى وخصصت إيرادها لمدرسة النجاح الوطنية للإناث التي تديرها «أمينة شوفاني». وفي العام التالي جاءت الفرقة وعرضت في القاعة الكبرى لكلية روضة المعارف، حيث مثلت: البؤساء، الكوكابين، وخصصت عروضاً لإعانة عائلات المحكوم عليهم بالإعدام في ثورة البراق، وتبرع يوسف وهبي بخمسة عشر جنيهاً لعائلات: فؤاد حجازي، وعطا الزير، ومحمد أبو جمجوم، الذين نفذ فيهم حكم الإعدام يوم ١٧ يونيو ١٩٣٠. وفي زيارة عام ١٩٣٢ منعت السلطات العسكرية في القدس عرضي «راسبوتين» و«كرسي الاعتراف» بمسرح القدس بسبب مسهما بمشاعر المسيحيين، إلا إذا تم العرض بدون ملابس دينية، ثم اتضح أنها مؤامرة تجارية بين المتعهدين، فسمحوا بعرضهما فقام يوسف بتفصيل ملابس جديدة في يوم وليلة!!

وقال اسماعيل أيضاً: زارت «فاطمة رشدي» فلسطين عام ١٩٢٩، ووقعت في خطأ منيرة المهدي، حيث جاءت فاطمة وهي في أوج شهرتها واسمها الكبير، فلم تهتم بانتقاء أفراد الفرقة، معتمدة على اسمها فقط، لذلك جمعت مجموعة من ممثلي الفرق الأخرى، وعرضت بدون تنظيم مسرحيات: «المائدة الخضراء، والنسر الصغير، والسلطان عبد الحميد» على «مسرح



فشكت إدارة الفرقة لسعادة قنصل مصر، ورغم المجهود الجبار الذي بذله سعادته، لم يوفق إلا في أن يُنزل البعض ضيوفاً على «جمعية الشبان المسيحيين»، وبسبب هذا لجأ الأستاذ «زكي طليمات» والسيدة حرمه والسيدة «زوزو حمدي الحكيم» إلى منزل متعهد الحفلات. ولجأت السيدة «زينب صدقي» لمنزل صديقة لها في القدس. وكان تأخير المناظر والملابس في السكة الحديد سبباً جعل الأستاذ زكي طليمات - في عرضه الأول - يستخدم مناظر مسرح جمعية الشبان المسيحيين، التي مثلت عليه الفرقة، وألغى الحفلة الثانية، وسافرت الفرقة بعد ذلك إلى حيفا.. وهكذا حتى انتهت الرحلة.

مداخلات ختامية

اختتمت الجلسة الأولى بمجموعة من مداخلات الحضور، حيث تحدث المخرج أحمد إسماعيل عن تعاونه مع الشاعر فؤاد حداد في أمسية «الحمل فلسطين» عام ١٩٨٥ التي قدمت بمسرح السلام، وكانت الأمسية تشكل رغبة كبيرة لدى الشاعر الكبير ليقدّم لجمهوره ومحبي شعره عملاً عن فلسطين، وتولى المخرج العمل وكان اقتراح حداد الأول هو تقديم الأمسية بوكالة الغوري التي تساع مئة وخمسون كرسي، ولكن المخرج أحمد إسماعيل رأى أنها مساحة صغيرة و ذهب للفنان عبد الغفار عوده مدير فرقة المسرح المتجول حينذاك الذي رحب كثيراً بإقامة الأمسية بمسرح السلام الذي أكتظ بالجمهور فكانت أشبه بالمظاهرة في استقبال الشاعر الكبير فؤاد حداد.

العروض وفقاً لاتفاق مع المتعهدين كي يعوض خسارة عروض القدس، صُدم بوفاة الملك فيصل ملك العراق ومرور جثمانه لعدة أيام في بلدان فلسطين فأوقف المتعهدون عروض الكسار، وعندما عادت العروض قبضوا على المتعهدين أثناء أحد العروض، فعاد الكسار بفرقته إلى مصر. أما الزيارات الناجحة للكسار، فبدأت عام ١٩٤١، حتى عام ١٩٤٤ حيث عرض في أغلب المدن الفلسطينية، مثل: القدس، نابلس، الناصرة، عكا، طولكرم، غزة.

الفرقة الأخيرة التي زارت فلسطين كانت «الفرقة القومية» عام ١٩٤٢، وقامت برحلتها بسبب مشاكل فنية مع توقيت الحرب العالمية الثانية، فكانت أول رحلة خارج مصر على الإطلاق إلى فلسطين لإحياء عشر حفلات مقابل ٦٢٥ ج، وكان المتوقع في حالة نجاحها إكمال الرحلة إلى سورية ولبنان، ولكنها لم تنجح في فلسطين النجاح المتوقع الذي يجعلها تستكمل إلى لبنان وسورية. وعرضت في فلسطين: مجنون ليلى، صلاح الدين، مصرع كليوباترا، لويس الحادي عشر، «الفاكهة المحرمة»، و«القضاء والقدر»، و«رجال»، و«لويس الحادي عشر». وقام بتمثيلها: جورج أبيض، حسين رياض، أحمد علام، زينب صدقي، فردوس حسن، فتوح نشاطي، سراج منير، عباس فارس، روحية خالد، زوزو حمدي الحكيم، زكي رستم، منسى فهمي، فؤاد شفيق، نجمة إبراهيم، ثريا فخري. رغم كل هذا كررت الفرقة الرحلة عام ١٩٤٤ بعد أن أصبح اسمها «الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى»، وللأسف لم تحقق الفرقة النجاح الذي تأمله، ووجدت عراقيل منذ وصولها إلى القدس فجميع الفنادق مزدحمة،

قهوة أبو شاكوش»، وتكرر الأمر في العام التالي.. وبعد أكثر من عشر سنوات أي ١٩٤٣ زارتها فاطمة وهي تودع مجدها المسرحي وتاريخه، حيث لا تمتلك فرقة مسرحية ثابتة، ولم تتفق مع متعهد، ولا يوجد ضمن فرقها المشاهير فعرضت: مسرحيات «مصرع كليوباترا» «المستهتر» «العباسة»، فكانت الرحلة الأسوأ تاريخياً، حيث وصل الأمر أن الصحافة نشرت كلمة عنوانها «القنصلية المصرية في فلسطين تحجز على إيرادات فاطمة رشدي» وذلك لسداد ديونها!!

في عام ١٩٣٠ قام «حسن شلبي» - الملقن بفرقة فاطمة رشدي - بتجميع فرقة أطلق عليها اسم «فرقة مصر» على رأسها صالح عبد الحي، وعلية فوزي، وبشارة واكيم، وعبد العزيز خليل، وعمر وصفي، وعباس فارس، وهي فرقة ظهرت خارج مصر واختفت خارج مصر، وعملت فقط في بلاد الشام في صيف ١٩٣٠!! وكان سفرها وعملها بدون دراسة أو وجود متعهد، فكانت النتيجة تفكك الفرقة والعمل في الصالات والمقاهي والكباريات، ومن لم يجد عملاً لجأ إلى القنصلية لتسفيره. ونشر المتعهد «خضر النحاس»، تحت عنوان «كلمة إلى السلطات المصرية وإلى الممثلين والممثلات في مصر»: «كنت قد لفتُ نظر إخواني الممثلين والممثلات في مصر، الذين يأتون إلى سوريا ولبنان مع الفرق المصرية للعمل فيها، بألا يحضروا إلى بيروت مع أصحاب الفرق قبل تأمين معيشتهم أثناء وجودهم في البلاد السورية واللبنانية، وتأمين سفرهم وعودتهم إلى بلادهم. وقد كتبت ذلك رحمة وإشفاقاً ببعض الممثلين والممثلات، الذين يتخلى عنهم أصحاب الفرق، ويتكهنهم لا معين لهم ولا نصير بحالة يرثي لها من الفقر والعوز، لا يملكون ما يسدون به رمقهم!!» والحق يُقال: إن ما حدث لفرقة مصر برئاسة الملقن حسن شلبي، لم يحدث لأية فرقة مسرحية مصرية خارج مصر!! وتجنباً لهذه الأحداث، وعدم تكرارها فكر ثلاثة شبان، هم «عبد العزيز محبوب، وأنطوان عيسى، وجبران نعوم» في افتتاح «مكتب الأعمال المسرحية والسينما»، وهو مكتب يتعهد برحلات الفرقة المسرحية خارج مصر، مع تأمينها وضمان سير عروضها.

حظ الكسار والريحاني!

تابع إسماعيل قائلاً: زار «علي الكسار» فلسطين عام ١٩٣٣، فكان حظه مثل الريحاني!! فإذا كان الريحاني سبقه أمين عطا الله في إقناع الجمهور الشامي والفلسطيني بأنه هو «كشكش بك»، فقد نجح «فوزي منيب» في إقناع الجمهور الفلسطيني والشامي بأنه «بربري مصر الوحيد» عندما مثل عروض الكسار عام ١٩٢٠ في زيارته لفلسطين!! لذلك لم يقبل الجمهور على عروض الكسار في القدس، ومنها: «ملكة الغابة»، «ابنة فرعون».. وعندما انتقل إلى حيفا لتكملة

الجلسة الثانية من المائدة المستديرة فلسطين في المسرح المصري



دقيقة حداد على أرواح شهداء فلسطين

جانب تجربة مهمة قدمها دكتور إبراهيم حمادة والذي قد تشرفت بكوني تلميذة لديه بأحد الأيام، فقد قدم نص «رطل لحم» والذي حاول به أن يمصر شخصية شيلوك بمسرحية تاجر البندقية، لكي يثبت أن قضية فلسطين هي جزء من ضمير المواطن المصري العربي.

وتختم حبيب حديثها: خلال استعدادي لهذه الجلسة رأيت جملة مؤكدة «لا يخلو بيت مصري من وجود ابن استشهادي بأي حرب مع إسرائيل» إذًا فإن هذا الموضوع حيوي مهم، وأشكر لجنة المسرح أنها أعطتنا لحظة لكي نتذكر وندرس ونبحث بهذا الموضوع.

ومن بعدها تحدث المخرج والمؤرخ المسرحي دكتور عمرو دواردة والذي بدأ حديثه بشكر الحضور وشكر لجنة المسرح والمجلس الأعلى للثقافة على تنظيم هذه الندوة. وتابع دواردة: لابد أن أكون صريحًا وأقول مهما تحدثنا اليوم عن دور المسرح الإيجابي في هذه القضية، لكن سنظل لم نؤدي

خلال بحثي عن قضية فلسطين بالمسرح المصري على مصدرين، أولًا دراسة دكتور عمرو دواردة وثانيًا كتاب الناقد الراحل محمد الرفاعي حول فلسطين بالمسرح المصري وهذه تعد مصادر مهمة جدًا، كما إنني تعرفت على القضية الفلسطينية من خلال عبد الرحمن الشرفاوي خلال إعداد رسالة الماجستير الخاصة بي، حيث يوجد العديد من النصوص التي تتناول القضية الفلسطينية، لكن يعد نص وطني عكا للشرفاوي هو المشهور لدينا كدارسين وباحثين وكذلك الجزاين لكتاب النسر الأحمر.

وتتابع حبيب: قد اكتشفت أن المسرح المصري يوجد به أكثر من مئة مسرحية تحدثت عن القضية الفلسطينية، واللطيف في الأمر أن ما قبل النكبة ١٩٤١ قدم يوسف وهبة مسرحية الجاسوس كعرض مسرحي وليس نص، وأيضًا مجموعة علي أحمد باكثير التي يوجد بها نصوص تتحدث عن القضية مثل نص شعب الله المختار والتوراة الضائعة وغيرهم، إلى

تحت رعاية الأستاذة الدكتورة نيفين الكيلاني وزيرة الثقافة، والأستاذ الدكتور سامح مهران مقرر لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة، أقيم مساء يوم الأربعاء الموافق ١٧ إبريل الجلسة الثانية بعنوان «تناول القضية الفلسطينية في المسرح المصري» من المائدة المستديرة فلسطين في المسرح المصري، وقد أدار الندوة أ.د. سامية حبيب، وشارك بها كلا من أ.د. عمرو دواردة - أ. أحمد عبد الرازق - أ.د. محمد السيد - أ.د. محمد سمير الخطيب.

آيه سيد

افتتحت الندوة الدكتورة سامية حبيب بالوقوف دقيقة حداد على أرواح شهداء فلسطين، وبدأت حديثها: اعتمدت



د. سامية حبيب : المسرح المصري يوجد به أكثر من مئة مسرحية تحدثت عن القضية الفلسطينية



ديفيد، فإذا ذهبنا إلى هذه المتغيرات نحصد عدد كبير من النصوص المسرحية التي اهتمت بالقضية لكنها لم تلمسها اللمس المتحقق لبعض النصوص التي سأذكرها حتى يتضح قيمة عدد النصوص التي تعاملت مع هذه القضية تعاملًا حقيقيًا، على سبيل المثال نص اليهودي التائه ليسري الجندي ونص القتل في جنين لأبو العلا سلاموني ونص المحروسة لسعد الدين وهبة، هذه النصوص تؤكد وجهة النظر التي تطرقت إليها.

يكمل عبد الرازق: نص المحروسة قدم به سعد الدين وهبة رؤية لواقع مصري بعد اتفاقية كامب ديفيد فيما يتعلق بقضية التطبيع، كما قدم رؤية المستقبل، وقد عالج بهذا النص ما يحدث الآن من تطبيع زراعي الذي تحولت فيه الحقول التي تزرع بالقمح والأرز وأصبحت تزرع من خلال الجمعية التعاونية الإسرائيلية. أما مسرحية القتل في جنين لأبو العلا سلاموني، فقد كُتبت ثلاث مرات، أول مرة بعد حرب ١٩٧٣ بعنوان المزرعة، وبعد حدوث اتفاقية كامب ديفيد أعاد كتابة النص، ثم في عام ٢٠٠٢ أعاد كتابة النص للمرة الثالثة عندما حدثت مذبحة جنين وقد تحدثت به عن الإرهابي الصهيوني، كذلك الوضع في نص اليهودي التائه ليسري الجندي حيث قدم معالجة قوية في صلب العدوان

الثقافة، أما عرض عريس لبننت السلطان لمحمود عبد الرحمن فهو أول عرض صريح أعلن رفض التطبيع. كما أن المسرح المصري لديه فضل تقديم عدة نصوص كثيرة لكتاب عرب مثل نص المخرج محمد الماغوط، وعرض زهرة من دم لسهيل إدريس وغيرهم، والغريب أن هذه النصوص قدمت في مصر ولم تقدم في بلاد هؤلاء الكتاب.

ويختم دوار حديته: أن عام ١٩٥٦ اتخذ المفكر أحمد حمروش خطوة جريئة عندما قدم لأول مرة عروض المسرح القومي صباحًا مجانًا لأفراد الطبقة الكادحة وبائعي العتبة، كل هذه النصوص التي تم ذكرها كنت أتمنى أن يعيد المسرح المصري تقديم بعضها بتلك الفترة.

ثم تحدث الكاتب والناقد المسرحي أحمد عبد الرازق: بعد تحية لجنة المسرح التي ألفتت إلى هذه القضية المهمة بهذا التوقيت تحديدًا، سأحدث في عدة نقاط اعتبرها مداخل لمناقشة هذا الموضوع فيما بعد، النقطة الأولى النصوص التي ناقشت القضية بشكل صريح وواضح عددها قليل جدًا، على الرغم من كثرة عدد المسرحيات التي تعتبرها أنها قد عالجت القضية، ومن أجل التوسع لهذا السبب الذي ذكرته لا بد الذهاب إلى كل ما كُتب أثناء حرب السويس، وبعد نسخة ١٩٦٧ وبعد حرب ١٩٧٣ وبعد اتفاقية كامب

الدور الذي يجب تقديمه، حيث إن الواقع يصعب تجسيده فهناك آلاف الشهداء فهذه مسألة لا إنسانية، وبالتالي دور المسرح إننا نحاول نشحن الهمم ونكشف الصورة التي نشاهدها من هذه الكارثة الإنسانية، كما يؤسفني أن المسرح المصري لأول مرة لا يشارك برغم مرور حوالي ستة أشهر على هذه المسألة، ولا يوجد عرض مسرحي مصري اليوم يتناول هذه القضية، لكن منذ عام ١٩٤١ أيام حرب العصابات الصهيونية تم تقديم نصين مهمين، نص الماسونية لعام ١٩٤١، وعام ١٩٤٢ قدم عرض الجاسوس والذي قدمه يوسف وهبة مرة أخرى بعنوان الصهيوني لعام ١٩٥٠، أما عن أكثر فترة قدم بها عدد كبير من المسرحيات عن الصراع العربي الإسرائيلي هي فترة حرب الاستنزاف، وآخر عرض مسرحي سلطت عليه الأضواء هو عرض لن تسقط القدس لشريف الشوباشي مع فهمي الخولي عام ٢٠٠٢، وأيضًا عرض يوم القدس لعام ٢٠٠٠.

يكمل دوار: أريد التوقف عند إحصائيات مهمة وهي أن أكثر مخرج قدم عروض مسرحية عن القضية الفلسطينية هو المخرج كرم مطاوع، حيث قدم عرض كوايس في الكوايس ١٩٦٧، كما أنه أول مخرج يقدم مع العبور عرض حدث في أكتوبر لإسماعيل عدلي، وكان لديه عرض مهم جدًا والذي شرفت أن أكون مخرج منفذ به وهو عرض عودة الأرض، وهناك العديد من العروض مثل وطني عكا والنسر الأحمر للمخرج كرم مطاوع الذي كان مهتمًا بالقضية. كما أنني أريد التوقف عند الكاتب ألفريد فرج، فقد قدم أهم عرض كُتب عن القضية الفلسطينية بتصوري وهو عرض «الأرض والزيتون» والذي قدمته بعنوان «الأرض والزيتون والدم» حيث أضفت إليه فصل ثالث، وتكمن أهمية «النار والزيتون» أنه أول عرض تسجيلي يحتوي على حقائق مهمة، وقد كتبه ألفريد بوسط المخيمات الفلسطينية، وهناك عرض آخر يوازيه وهو عرض «اليهودي التائه» للكاتب يسري الجندي وأول من قدمه عباس أحمد.

ويوضح دوار: أن أفضل عرض هو «واقدها» ليسري الجندي، فالهمم في هذه التجربة اتحاد الفنانين العرب بقيادة سعد الدين وهبة والذي يجمع لأول مرة من السودان علي المهدي، وغسان مطر من فلسطين، والعراقي عز الفيومي، وزياد مذكوك اللبناني، ومن البحرين إبراهيم بحر، وحسين أمين السعودي، ومحمد منصور الكويتي، ومن مصر البطولة لمحمود ياسين وفاطمة التابعي، ومجموعة متميزة من الشباب، وكان الهدف من واقدها هدف نبيل وهو التجول بكل الدول العربية لكنه لم يتحقق، ويجب تكرار هذه الفكرة مرة أخرى.

ويتابع دوار: أن الجزء المهم هو دور الإنارة ونشر الوعي، فكان هناك كتاب مصريين وقفوا ضد التطبيع بالتحديد نص عفوا أيها الأجداد: علينا السلام لنبييل بدران، وأيضًا عرض المحروسة الذي قدمته من خلال الهيئة العامة لقصور

محمد السيد عيد: وجه عبد الرحمن الشراوي البرعة

الانفعالية في مسرحية وطني عكا موجهة نحو فلسطين

د. دواره: لم نُؤدي الدور الذي يجب تقديمه، حيث أن الواقع يصعب تجسيده

وأكثر مخرج قدم عروض مسرحية عن القضية الفلسطينية هو المخرج كرم مطاوع

على هذه الدعوة الكريمة للمشاركة بهذه الندوة، سأحدث عن قضية فلسطين من خلال جيلي، فأنا ابن جيل لم يرى النكبة أو يعيشها، لم يرى حرب ١٩٧٣، لم يرى معاهدة السلام، فأنا ابن جيل بدأ علاقته بالقضية الفلسطينية من خلال الانتفاضة الفلسطينية الأولى، عندما بحثت عن القضية الفلسطينية رأيت أن كتب عنها الكثير، وهذا تأثير بالغ خاصة على جيلي بداية من النكبة ثم ما قبل ١٩٥٢ وما بعده، لكن السؤال هنا هل يحدث تحولات في قضية فلسطين؟ ولماذا معظم المسرحيات لدينا مشهودة بالنكسة؟ وماذا عما حدث بعد ذلك من تأثير الانتفاضة الفلسطينية الأولى أو الثانية أو اتفاقية أوسلو، وهذا ما سوف اتناوله من خلال بعض النماذج، وعلى سبيل المثال مسرحية العدو في عرفة النوم لهشام السلاموني، ومسرحية المظلة لسامح مهران، ومسرحية أرض الله لمحمد ناصف.

وتابع الخطيب: من وجهة نظري ارتبطت القضية الفلسطينية بمفهوم القومية العربية والوحدة العربية، وبعد ذلك السداسية وحدة اشتراكية لازمة لتحرير فلسطين، وقد كانت السداسية العربية قائمة بفترة الستينيات ونتج عن ذلك الشعار فكرة القومية العربية، وقد كان الإنتاج المسرحي المصري قبل ١٩٦٧ قليل جداً، لأن كان لدينا شعارين وهما الوحدة هي الطريق لتحرير فلسطين، وشعار الطريق إلى تحرير فلسطين هو الذي يؤدي إلى الوحدة العربية، أما بعد ١٩٦٧ وحدثت النكسة أدى ذلك إلى تحولات بالمجتمع المصري وبدأنا نحكي قضية فلسطين وكأنها قضية كل العرب، وقد كان هناك توجه عام من الدولة إلى الاهتمام بالقضية الفلسطينية، فقدم زهرة من دم ١٩٦٩، وطني عكا ١٩٦٩، النار والزيتون ١٩٧٠، شمشون ودليلة ١٩٧١، حبيبي شامينا ١٩٧٢، اليهودي الثالث ١٩٧٢، ١٩٨٨، ذلك يؤكد التوجه لتصبح فلسطين مظلة كبيرة من خلالها يجسد الصراع العربي الإسرائيلي.

ويختم الخطيب: أما سؤال هل حدث تحولات في قضية فلسطين؟ فإن من بعد اتفاقية السلام أصبحت المواجهة بين العرب وإسرائيل مواجهة عسكرية غير مباشرة، وبذلك أصبح تناول القضية تناول غير مباشر، فمثلاً مسرحية العدو في غرفة النوم التي تتحدث عن التطبيع لكن بصورة غير مباشرة، وأيضاً مسرحية المظلة التي تعاملت مع الانتفاضة الفلسطينية أنها ترجع مراجعة الذات، وأيضاً مسرحية أرض الله التي يوجد بها تناص مع العهد القديم، وتلعب هذه المسرحية على شيء في منتهى الأهمية أنها ترى عكس الذات العربية، حيث تحولت اللحظة الفلسطينية في المسرح المصري من موضوع إلى كشف عن الذات.



والذي نتحدث عنه الآن. يختم عبد الرازق حديثه: عندما يتم التحدث عن القضية الفلسطينية في المسرح المصري لابد الذهاب إلى مراحل زمنية مختلفة، مثل مرحلة ما قبل ١٩٤٢ إلى ١٩٤٨، ومرحلة حرب السويس والعدوان الثلاثي على مصر ١٩٥٦، ومرحلة هزيمة ١٩٦٧، ومرحلة انتصار ١٩٧٣ وأيضاً مرحلة كامب ديفيد التي أثرت على الأبداع المسرحي المصري، وذلك من أجل التعرف على طبيعة الكتابة الرؤيوية التي تحرك الكاتب المسرحي أثناء تعامله مع هذه القضية. وخلفه الكاتب والسيناريست محمد السيد عيد والذي تحدث عن الكاتب عبد الرحمن الشرقاوي قائلاً: كتب الشرقاوي ثلاث مسرحيات عن فلسطين، تمثال الحرية ١٩٦٧، وطني عكا ١٩٧٠، النسر الأحمر ١٩٧٦، وتعتبر مسرحية تمثال الحرية صفقة الغضب التي تنفس عن الراغبين في التعبير عن غضبهم، وتدور المسرحية أمام تمثال الحرية وينتمي شخصياتها إلى جنسيات مختلفة تم اختيارها بعناية من الحروب التي أجبرت من الولايات المتحدة، وتوجد فلسطين بالمسرحية في أكثر من شخصية موجودة أمام تمثال الحرية مثل الشيخ الفلسطيني وتعتبر شخصيات هذه المسرحية عن أفكار الشرقاوي نفسه، وبالتالي نتحدث عن مسرحية تمثل وثيقة تاريخية أكثر مما تمثل قيمة فنية في حد ذاتها. يكمل السيد: إذا كانت مسرحية تمثال الحرية جرعة انفعالية موجهة إلى الولايات المتحدة، فإن الجرعة الانفعالية في مسرحية وطني عكا موجهة نحو فلسطين، وتبدأ وطني عكا بالتعرف على الشخصيات الرئيسية دفعة واحدة، ومن أهم الشخصيات شخصية حازم الرجل الفلسطيني من عكا الذي لا يستطيع نسيان وطنه، ونرى المصريين جعلوا من غزة سوقاً كبيراً ليشير ذلك إلى أننا نتحمل مسئولية ما حدث، وتتحول الشخصيات المسرحية الفلسطينية إلى مقاومة أمام الشخصيات المسرحية الإسرائيلية، كما إننا نجد أن الشخصيات الفلسطينية تتبارى بالاستشهاد وكأنه هدف. ويختم السيد حديثه: أن الشرقاوي قد أطل في نص وطني عكا، فداًما تتسم أعماله بالترخي لا يستطيع أن يمك قلمه ويظل يستدرج، وأخر مسرحية كتبها الشرقاوي هي النسر الأحمر، والتي هي عبارة عن أجزاء منتقاة من فكر صلاح الدين وقد أخذ الشرقاوي هذه الأجزاء وقدمها في هيئة مسرحية.

ومن بعده يتحدث دكتور محمد سمير الخطيب مدرس الدراما والنقد المسرحي بقسم الدراما والنقد المسرحي بكلية الآداب جامعة عين شمس قائلاً: بعد شكر لجنة المسرح

الذي نتحدث عنه الآن. يختم عبد الرازق حديثه: عندما يتم التحدث عن القضية الفلسطينية في المسرح المصري لابد الذهاب إلى مراحل زمنية مختلفة، مثل مرحلة ما قبل ١٩٤٢ إلى ١٩٤٨، ومرحلة حرب السويس والعدوان الثلاثي على مصر ١٩٥٦، ومرحلة هزيمة ١٩٦٧، ومرحلة انتصار ١٩٧٣ وأيضاً مرحلة كامب ديفيد التي أثرت على الأبداع المسرحي المصري، وذلك من أجل التعرف على طبيعة الكتابة الرؤيوية التي تحرك الكاتب المسرحي أثناء تعامله مع هذه القضية. وخلفه الكاتب والسيناريست محمد السيد عيد والذي تحدث عن الكاتب عبد الرحمن الشرقاوي قائلاً: كتب الشرقاوي ثلاث مسرحيات عن فلسطين، تمثال الحرية ١٩٦٧، وطني عكا ١٩٧٠، النسر الأحمر ١٩٧٦، وتعتبر مسرحية تمثال الحرية صفقة الغضب التي تنفس عن الراغبين في التعبير عن غضبهم، وتدور المسرحية أمام تمثال الحرية وينتمي شخصياتها إلى جنسيات مختلفة تم اختيارها بعناية من الحروب التي أجبرت من الولايات المتحدة، وتوجد فلسطين بالمسرحية في أكثر من شخصية موجودة أمام تمثال الحرية مثل الشيخ الفلسطيني وتعتبر شخصيات هذه المسرحية عن أفكار الشرقاوي نفسه، وبالتالي نتحدث عن مسرحية تمثل

أحمد عبد الرازق أبو العلا: النصوص التي ناقشت

القضية بشكل صريح وواضح عددها قليل جداً



رسالة ماجستير للباحثة دينا كمال «الصراع العربي الصهيوني في المسرح المصري في الفترة ١٩٤٨ - ١٩٧٩»



المسرحيات هو قدرتها على تجاوز حدود التسجيل؛ لتغوص في عمق المشاعر الإنسانية، وتُعبّر عن تجارب عاشها الإنسان في ظلّ هذا الصراع. وأشارت أن المسرحية تصبح هنا بمثابة منصة للنقاش والحوار، تُثير التساؤلات حول الهوية والانتماء، وتُعيد تعريف مفهوم العدو والصديق؛ لذلك، فإنّ المسرح لا يُقدّم فقط عرضاً للصراع المصري الصهيوني؛ بل يُشكّل رحلة عميقة في النفس العربية، باحثاً عن إجاباتٍ لأسئلةٍ لا تنتهي، وهذه الرحلة تستمرّ، حاملةً معها أملاً في غدٍ أفضل، غدٍ تُحقّق فيه الذات انتصارها الكامل على الظلم والاحتلال، فيُصبح بذلك شاهداً على تاريخ ذلك الصراع، ومرآةً تعكس الواقع العربي، وساحةً للنقاش والحوار حول مستقبلٍ يُراود الإنسان العربي. وبناءً عليه قدمت الباحثة هذه الدراسة كمحاولة لمناقشة موضوع الصراع العربي الصهيوني في المسرح

الدراسات الأدبية كلية دار العلوم - جامعه المنيا) وقد حصلت الباحثة على تقدير ممتاز مع التوصية بطبع الرسالة ونشرها وتداولها بين الجامعات المصرية.. وفي بداية بحثها ألفت الباحثة الضوء على أن المسرح العربي، بوجه عام والمصري بوجه خاص، يُعدّ بمثابة مرآة تعكس مسار الأحداث السياسية، كاشفاً ومتصدّياً لكثير من القضايا التي تُورق المجتمع العربي، وفي مقدمة تلك القضايا، يظهر الصراع العربي الصهيوني بوصفه محرّكاً رئيساً للإبداع. موضحة أنه منذ بدايات الصراع حتى يومنا هذا، اتخذت العديد من المسرحيات هذا الموضوع محوراً لها، متتبعةً مساره معرفياً وثقافياً وشعورياً، وقد جسّدت هذه الرحلة عبر مسرحيات متنوعة، اتخذت من الصراع المصري الصهيوني بوابةً لفهم ملامح الانكسار والانتصار للذات في مواجهة الآخر/ الصهيوني؛ ولكن ما يميّز تلك

في رحاب كلية دار العلوم - جامعة المنيا، تمت مناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الباحثة دينا كمال كامل عبد الحميد بعنوان « الصراع العربي الصهيوني في المسرح المصري في الفترة ١٩٤٨ - ١٩٧٩، دراسة في البناء الدرامي، نماذج مختارة » وتكونت لجنة الإشراف من كل من: الأستاذ الدكتور / محمد عبدالله حسين (أستاذ الأدب والنقد الحديث بقسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم جامعة المنيا)، والأستاذ الدكتور / السيد إسماعيل السروي (أستاذ الدراسات السامية واللغة العبرية بكلية دار العلوم - جامعة المنيا). وتكونت لجنة المناقشة من كل من: الأستاذ الدكتور/ عصام محمود أحمد (أستاذ النقد بكلية الآداب - جامعة حلوان)، الأستاذة الدكتورة/ سهير محمد حسنين (أستاذ الأدب الحديث المساعد بقسم

وهبة، ومسرحية « رجل طيب في ثلاث حكايات » لمحمود دياب. وعنون الفصل الثالث ب: (تجليات الصراع العربي الصهيوني في حرب الاستنزاف)، وتناول مسرحيات كتبت في هذه الفترة منها مسرحية « وطني عكا » لمؤلفها عبد الرحمن الشراوي، ومسرحية « ماذا حدث لليهودي التائه » ليسري الجندي، كما وقف هذا الفصل على المسرحيات التي عبرت عن حرب أكتوبر منها على سبيل المثال: مسرحية « رسول من قرية تمبرا » للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام لمحمود دياب. والفصل الرابع جاء بعنوان (تجليات الصراع بعد معاهدة السلام واتفاقية كامب ديفيد) وقد وقف هذا الفصل على مسرحيتي أرض لا تنبت الزهور لمحمود دياب و...

وجاء الفصل الخامس والأخير بعنوان: (البناء الفني في المسرحية «الصراع/ الحوار/ الفضاء»). ثم أردفت فصول الدراسة بخاتمة بينت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها وثبتت بالمصادر والمراجع وملخص للرسالة باللغة العربية والأجنبية وفهرس خاص بالموضوعات.

ومن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة ما يلي: أن تسمية الصراع بالصراع العربي الصهيوني هي الأدق تعبيراً من بين المصطلحات التي تداولت حول هذا الصراع، أن الصراع العربي الصهيوني كان محور الحياة السياسية العربية منذ صدور وعد بلفور ١٩١٧ م، إلا أن من اللافت للنظر تأخر الكتاب والمؤلفين تتبعه ومحاولة طرحه وتقديمه في الأعمال المسرحية، وأنه لم يستحوذ على الاهتمام المستوجب إلا بعد حرب فلسطين ١٩٤٨ م، باستثناء قلة قليلة كتبت قبل ذلك، وأيضاً وقف باكثير على طبيعة الصراع العربي الصهيوني في مسرحية (شيلوك الجديد) وتنبأ فيها بنكبة فلسطين، وقيام الدولة اليهودية فيها، وخروج أهلها العرب منها قبل إعلان تأسيسها بثلاثة أعوام، كما تنبأ أن الحل الوحيد أمام العرب هو فرض الحصار الاقتصادي على هذه الدولة الداخلية حتى تختنق وتموت. ووقف عبد الرحمن الشراوي في مسرحية (وطني عكا) على نسخة ١٩٦٧، وتناول فيها حق الشعب الفلسطيني في أرضه التي سلبها منه الاحتلال، وطرح من خلال رؤيته تفسيراً للنكسة وكيفية تخطيها. تناول العديد من قدام المسرح طبيعة الصراع العربي الصهيوني وعبروا عن طبيعة هذا الصراع وأثبتوا أن الصراع العربي الصهيوني صراع أزلي ومستمر.

سامية سيد

خارج نطاق فترة الدراسة وركزت على تعرية الشخصية اليهودية.

وجاء تصور الباحثة لدراساتها في مقدمة، وتهييد، وفصول أربعة، تتبعها خاتمة، ثم المصادر والمراجع، وملخص عربي وأجنبي للدراسة. أما المقدمة فتضم موضوع الدراسة، وأسباب اختيارها، وأهميتها، وأهدافها، والمنهج والدراسات السابقة، والخطة المتبعة. ويضم التمهيد نظرة في المصطلح (الصراع العربي الصهيوني) والوقوف على طبيعة الصراع دينياً وحضارياً وعلى علاقة المسرح بالصراع العربي الصهيوني.

وجاء الفصل الأول معنوناً بـ (بداية الصراع العربي الصهيوني في المسرح المصري) وتناول الأعمال المسرحية التي كتبت قبل حرب فلسطين سنة ١٩٤٨ م، منها على سبيل المثال مسرحية « الصهيوني » للفنان يوسف وهبي، ومسرحية « شيلوك الجديد » لعلي أحمد باكثير، ومسرحية « العائد من فلسطين » التي كتبها كل من نيروز عبد الملك وفتوح نشاطي، ومسرحية « لباس العفة » لبكثير، وجاء الفصل الثاني معنوناً ب: (تجليات نكسة ٦٧ في المسرح المصري) وتناول الفصل المسرحيات التي كتبت في هذه الفترة منها على سبيل المثال: مسرحية « المسامير وسبع سواقي » لسعد الدين

المصري في الفترة من (١٩٤٨-١٩٧٩) - دراسة في البناء الدرامي (نماذج مختارة). وأوضحت أن السبب الرئيس من اختيار هذا الموضوع على وجه التحديد هو التعرف على طبيعة الصراع المصري الصهيوني في المسرح حضارياً وفكرياً، والكشف عن القدرة الفنية التي تمتع بها كاتب الدراما في تجسيد ذلك الصراع بصورة كافة على مدار الحروب الدائرة بين العرب والصهاينة.

وتتجلى أهمية الدراسة، في كونها تتبع ظاهرة تاريخية في المسرح المصري، تُجسد معركة الهوية ضد الغزو الصهيوني، فمنذ نشأة هذا الصراع، سعى كتاب المسرح إلى تجسيده، موظفين إبداعهم لكشف ملامح وسمات الذات في مواجهة الآخر الغريب المحتل.

أما عن المنهج المتبع فقد فرضت طبيعة الدراسة الاستعانة بآليات المنهج الفني؛ وذلك للكشف عن طبيعة الصراع المصري الصهيوني في المسرح، من خلال العناصر الدرامية (الشخصيات/ الصراع/ اللغة/ الحوار/ ..) التي لعبت دوراً مهماً في إبراز طبيعة ذلك الصراع. كما قدمت الباحثة الدراسات السابقة التي تناولت طبيعة الصراع العربي الصهيوني والتي تعد نادرة في المسرح المصري المعاصر - على حد علم الباحثة- فيما أوضحت أن هناك دراسات تناولت بعض المسرحيات





غنام غنام:

بأم عيني .. تجربة مسرحية تستفيد من أكثر من منهج



النضالية المتعلقة بالوطن أكون قد قدمت هذا النموذج، من هنا كنت في «ساموت في المنفى» أقدم بعض من سيرتي وسيرة أبي صابر وأمّي خديجة وأخي فهمي وأخي ناصر وهكذا، ومن ضمن المشاهد كان هناك ما يتعلق بموت أخي وموت أبي بالغرّة وهما يحملان بالعودة إلى فلسطين، وكان هناك مشهد موتي أنا الذي لم يحدث بعد، ومن هنا السيرة الذاتية تحولت إلى سرد مسرحي، لذلك فإنني اتخلى بالعرض عن جوانب كثيرة، لكن يدخل بها توثيق للحظة التاريخية والمسار التاريخي وتوثيق للحالة الاجتماعية والسياسية للشعب الفلسطيني.

وأضاف غنام: عندما بدأت في تقديم عروض «ساموت في المنفى» بعام ٢٠١٧ والتي بدأت من فلسطين، ولدت من رحلة عرض ساموت في المنفى أحداث عرض «بأم عيني ١٩٤٨»، حيث إنني تمكنت بمساعدة الأصدقاء من العبور الغير شرعي من مناطق أراضي السلطة الفلسطينية إلى الأراضي التي تقع تحت الاحتلال الإسرائيلي منذ عام ١٩٤٨، وذلك رغبة في زياتي لأرضي وأرض أمي ومثوي جدي وجدتي، وفي نفس الوقت كي أزور أبنيتي وحفيداتي بعد انقطاع عدة سنوات بسبب قوانين الاحتلال، هذه التجربة في «التهرب» للأرض المحتلة رصدت من خلالها أحداث وظواهر في النضال اليومي الذي يقوم به أناس عاديون وجدتهم أبطال خارقون للعادة ويقاومون الاحتلال

هذه معطيات لندوة مهمة وتكمن أهميتها أنها بالقاهرة في مصر، بين المثقفين المصريين والشعب المصري الذي أدرك أهمية فلسطين بحياته، وأيضاً أدرك أهمية الدور الذي لعبه المثقف والشعب المصري بقضية فلسطين، وأيضاً استشعاراً بأنني سأكون بالقاهرة التي هي محط أنظار الإعلام وكل النشاط السياسي لأوجهه إلى أهلي وشعبي بفلسطين عامة وبغرّة خاصة.

وقد وضع غنام العلاقة التي تربط بين عرضيه «ساموت في المنفى» و«بأم عيني ١٩٤٨»: هناك علاقة جذرية بين العرضين من حيث المنهجية والتكنيك الذي استخدمه في تقديم العرض بمعنى أنني أصمم العرض من خلال بُعدين، البُعد الأول أنا والجمهور، والبُعد الثاني هو الحكاية، كما أنني أستطيع تقديم العرض بأي مكان عدا خشبة المسرح والتي تعمل ضد الفكرة، حيث إنني اطلب من الجمهور أن يجتمع حولي في شكل دائرة أو مربع أو مستطيل حسب المكان، ومن ثم أبدأ اللعبة والمسرحية، هذا التصميم من حيث الشكل موجود بالعرضين، وفي لحظة من لحظات الوعي أدركت معنى الدعوة التي وجهها المفكر الفلسطيني العالمي إدوارد سعيد حين قال «على كل فلسطيني أن يسرد روايته» لذلك قررت أن أسرد روايتي الفلسطينية من خلال الرواية الشخصية، فأسرد مسيرة عائلتي لأنها نموذج من نماذج الشعب الفلسطيني وبالتالي عندما أتحدث عن بعض جوانبها

بمساء يوم الخميس الموافق ١٨ أبريل ٢٠٢٤ قُدم العرض المسرحي «بأم عيني ١٩٤٨» للفنان الفلسطيني غنام غنام بساحة الهناجر، وذلك تحت رعاية الأستاذة الدكتورة نيفين الكيلاني وزيرة الثقافة، والأستاذ الدكتور سامح مهيران مقرر لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة.

وفي حديث جريدة مسرحنا مع الفنان الفلسطيني غنام غنام..

حوار: آيه سيد

قال: عرض «بأم عيني ١٩٤٨» الذي بدأت في تقديمه بشهر أكتوبر لعام ٢٠٢٢، عُرض في أكثر من بلد عربية وأكثر من مدينة عربية على امتداد الوطن العربي كان هناك جولة ومازالت مستمرة، ففي العام الماضي قدمت عرض «بأم عيني ١٩٤٨» مهرجان المنصورة وبالتالي هذه هي المرة الثانية التي أقدم بها العرض في مصر، حيث اختارت لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة التي نظمت ندوتين بعنوان فلسطين بالمسرح المصري، والتي اختارت أن تقدم نموذجاً فلسطينياً طلبت مني أن أقدم العرض وليبت الدعوة، لإدراكي أولاً أهمية ندوة فلسطين في المسرح المصري التي نظمتها المجلس الأعلى للثقافة،



غنام غنام: الشعب المصري ومثقفوه

يدركون قضية فلسطين بحياتهم

مبتدعة لكنها تركيب لأكثر من أسلوب في الأداء ومنه أسلوب الحكواتي، لذلك يختلط على الكثير من المختصين بالمسرح ويصنفون العرض بأنه حكواتي ولكنه ليس بحكواتي، أنه عرض مسرحي فيه لاعب مسرحي ومؤدي مسرحي أحيانا يمثل وأحيانا يؤدي وأحيانا يحكي، كل هذا حسب خطة مدروسة أثناء إعداد العرض.

وبسؤاله عن اختلاف تقديم العرض من بلد لآخر ومن جمهور لآخر: بالتأكيد يجب أن يختلف تقديم العرض من بلد لآخر ومن جمهور لآخر، لكن ليس اختلافاً جذرياً، حيث إن العرض ثابت مضمونه وبقوامه وبلغته وأحداثه، لكن هناك جمهوراً يمكن أن يكون بعيداً عن القضية الفلسطينية يتلقى المسألة كمعرفة جديدة باندعاش، وهناك جمهور ربما يعرف كثير من تفاصيل القضية الفلسطينية لكنه من خلال العرض يعيد ترتيب القضية حسب فكرة معينة مقدمة بالعرض، ويمكن يكون هذا الجمهور أيضاً مطلع على القضية الفلسطينية ويتفاعل مع أشعار محمود درويش وإبراهيم طوقان وأشعار فؤاد حداد، إذا ثقافة الجمهور يمكن أن تعطي زخماً للعرض، لكن العرض هو مشترك وواحد وأقدمه في كافة المجتمعات، حتى عند الأجانب قد قدمت عرض ساموت في المنفى باللغة العربية.

أما بالنسبة إلى إضافات حكاية جديدة على العرض نتيجة

بطريقتهم، فأردت أن أبعث الأمل في أن فلسطين لا بد أن تعود حرة ذات يوم من خلال رصد هذه الظواهر، ففي المدينة مازال يحمل أحد البيوت اسم «غسان كنفاني» وهو قد غادره بعمر الثانية عشر، ولم يستطع المحتل الذي يسكن البيت منذ عام ١٩٤٨ حتى ٢٠١٧ أن يغير اسم البيت بذهن الناس وسيظل بيت غسان كنفاني، كذلك قبور الشهداء الذين أعدموا على يد الإنجليز بعام ١٩٣٠، حيث يعاد ترميمها بكل عام كرامة لذكرى هؤلاء الشهداء، وأيضاً توجد بجانبهم لوحة تقول «فلسطين يفدى حماك الشباب وجنّ الفدائي والمقتدى.. فلسطين تحميك من الصدور فإما الحياة وإما الردي» من قصيدة علي محمود طه الشاعر المصري، تلك الأغنية التي غناها محمد عبد الوهاب، إذا يتم رصد أشياء حياتية تقول أن الاحتلال لم يتمكن من احتلال هذه الأرض رغم إنه يسيطر عليها عسكرياً، وختاماً أقف عند تل الفخار بعكا والتي حولها الاحتلال إلى تلة نابليون ووضع عليها تمثال نابليون وهو يحمل راية الكيان الصهيوني، وهذه لحظة فارقة جعلتني اكتشف أن نابليون بونابرت قد دعى اليهود لإقامة دولتهم على أرض فلسطين، بالتالي هذه الأشياء التي رصدها جعلتني أكون النص الخاص لعرض بأم عيني.

وقد صرح غنام: قد توصلت إلى طرائق أداء تمثيلي مغايرة للشيء المعروف اعتبرها جديدة في تركيبها، هي ليست



بيت غسان كنفاني ومقابر الشهداء دليل على

أن الاحتلال لم يتمكن من احتلال هذه الأرض

للأحداث الحالية، قال غنام: بكل وضوح لا يتم إضافة حكايات جديدة وذلك لأن هذا العرض ليس عرض مناسبة، بل هو عرض يتحدث عن جذر المسألة أي التلامس مع مجريات القضية وما يمكن أن يجري وما يمكن أن يستجد، لذلك لا أتحدث عن غزة ولكنني أوجه التحية إلى غزة من خلال «أناديكم.. أشد على أياديكم» وقد كنت أوجه التحية إلى أهلنا في الأرض المحتلة بشكل عام طيلة العروض السابقة، هذه الحكاية منتقى ومتسلسلة بعناية شديدة رغم إنها تبدو حكايات منفصلة، ولكن المتلقي يقوم بمزج كل المعطيات التي قدمتها له منفصلة عن بعضها البعض خلال العرض، لذلك حتى في بعض الأحيان هناك من يقول أنه يوجد ارتجال بالعرض لكن حقيقة ليس هناك ارتجال، حيث إن ما يبدو ارتجالاً للمتلقي قد تم التدريب عليه أثناء البروفات التي تصل مدتها لسبعة أشهر، كما أنني أتواجد في مكان العرض قبل ثلاث ساعات من بدايته واستقبال كل الذين يحضرون إلى العرض وأرحب بهم واتعرف عليهم، هذا الجزء مهم بالعرض لكسر المسافة بين اللاعب والمتلقي، خاصة أنني ببداية العرض أقوم بالتمارين الصوتية مع كل الجمهور الحاضر وبالتالي نغني معاً ونتدرب معاً وندخل الحكاية معاً ويكونون قد أصبحوا جزءاً من الحكاية وجزءاً من تمرين الممثل المؤدي، هذا التكنيك أعتقد أنه لم يرق به أحد قبلي بالوطن العربي حسب علمي.

وبالحديث عن العناصر المسرحية التي يستخدمها غنام بالعرض: أن كل حدث حقيقي يتم تناوله بشكل درامي في العرض هو عنصر مهم للتأثير، إن إثارة الوجدان وإحيائه ونفض الغبار عن بعض المعلومات والسياسات التي ذوبتها الأحداث والسياسات التي تسلط على رأس المواطن العربي هو عنصر مهم في إعادة تشكيل وعيه نحو القضية الفلسطينية، إن مداعبة معارفه الفنية والفكرية وما يكتنزه من حكايات وغناء كان يعتقد أنها قد دُثرت أعيد أنا إليها الحياة بالعرض بمساعدته يكون هذا عنصر من عناصر التأثير، كل ما أريد أن أعيده إلى المتلقي هو إلا ينسى فلسطين بأنها قضية كل الشرفاء وكل الأحرار بالعالم، فإن صاحب كل ضمير حر هو فلسطيني بالضرورة لأن فلسطين هي أم القضايا وليس قضية أرض محصورة بالتراب وعدد محدد من المدن، إنها قيمة معنوية فائقة يلتف حولها العالم كله بمختلف أديانه وأجناسه، أريد دائماً أن يخرج المتلقي من هذا العرض وقد عادت فلسطين نقية ناصعة إلى قلبه ووجدانه حتى لا ينساها. ويختتم غنام حديثه: ومن أهم الأشياء التي أريد للمتلقي أن يحملها أيضاً بعيداً عن قضية فلسطين، هو أن المسرح العربي مسرحاً موجوداً معاصراً يواكب الأحداث ويشترك معها، وأننا نملك خاصيتنا وخصوصيتنا، وبالتالي يمكن أن يكون هناك عرض مسرحي وبعض الكراسي على شكل دائرة وممثل واحد ليس لديه إضاءة ولا ماكينات صوت ولا مؤثرات ولا إكسسوارات وبالتالي هناك ما يمكن أن يقدمه المسرحي العربي في المسرح العربي بهذا الشكل، وهناك أيضاً بعد تثقيفي فني يمكن أن يصل إلى المتلقي الذي سيعتقد لوهلة أنه شاهد عرضاً بسيطاً لكن هذا العرض أصبح بسيطاً في التلقي ولكنه يحتاج إلى جهد كبير في الإعداد ليصل إلى هذه المرحلة التي تبدو بسيطة لكنها جد مركبة.

مكفوف في الزقازيق بحري

يشخصون (الثعلب والحنطة) لنصار عبد الله



❖ محمود كحيله

علي مسرح مديرية التربية والتعليم بالشرقية بمدينة الزقازيق قدم طلبة وطالبات مدرسة النور للمكفوفين وضعاف البصر عرضاً مسرحية شعرية ملحمية شديدة الروعة من تأليف شاعر الصعيد «نصار عبد الله» أحد أهم أدباء الجنوب كما وصفه أديب نوبل «نجيب محفوظ» والمسرحية حملت عنوان «الثعلب لا يأكل حنطة» وهو عنوان يجعلها تخاطب الأطفال بشكل تلقائي ومباشر إلا أنها رغم بساطة المضمون تنطوي على عمق وتقدم رسالة تتجاوز هذا التصنيف عندما يتأملها اليافعين والكبار إذ نجد أنفسنا أمام نص حمال أوجه يناقش موضوع يتعلق بالمحبة والتسامح والسلام في هيئة حكاية اتخذت من ملحمية بريخت طريقاً لمعالجة مسرحية جيدة ارتكزت علي جملة محورية تناثرت في جنبات العرض حيث كررها الطلاب المشاركون في العرض كفواصل ينتقلون بها بين المكان والزمان في مختلف مشاهد العرض فيقولون (يحكى أن .. أن غزالاً .. كان صديقاً لخروفين) وقد عزف مدربا ومخرجا العرض «عماد الطوخي» و«محمد أبوبكر» علي أنغام هذه العبارة فكان الطلاب في أدائهم السردى يعكسون الحالة التي تتجدد مع العرض وتختلف بحسب المواقف فكانت نبرة الصوت تعكس حالة الفرح عندما كان الغزال والخراف في حالة طيبة والأحوال مستقرة وكل شيء بخير وتتحول النبرة إلي الحزن وغيره من الحالات مع تتحول الأحوال.

وفي العرض يتواضع الغزال وهو الحيوان المميز سريع الحركة قريب إلي قلب الأسد الذي يعشق بدوره لحم هذا الحيوان خفيف الحركة صعب المنال ويصادق هذا الغزال الخراف لأن بينهما عنصر مشترك هو الطعام النباتي طعام الضعفاء الأبرياء الأتقياء وفي المسرحية في ظل فيضان الماء وكثرة الخيرات يتمتع الأصدقاء بالمرعي والمشرب ولكن علي حد تعبير العرض (حين يجف النهر .. يضيق الرزق علي الجنين .. يقتسمون دموع العين) ولا يبقى بينهم إلا الحب الذي لن يشفع لهم

أمام جوع الأسد ملك الغابة الذي أضناه الجوع والذي شخصه بوعي وفهم «محمد راضي» الذي لجأ إلي الثعلب يسأله التدبير فيفكر الثعلب الذي جسد مكره ودهاؤه «عبدالله محمود» أن يستخدم الحنطة وهي قمح لا

الأمر بتدخل

«الحمار» الذي دفعه الثعلب إلي التدخل ممينا إياه بالمجد والمركز المرموق والحنطة فيذهب الحمار إلي الأصدقاء المتعاركون وينصحهم أن يتجهوا بشكواهم إلي ملك الغابة وعند الملك كان عدل الغابة نهاية مأساوية ساخرة تدعو إلي التفكير والتدبر والتأمل كي نخلص إلي توعية ملحمية شديدة الروعة أمتعنا بها نخبة من الطلاب المبصرين وهم «ولاء محمد» و«أمل عماد» و«محمد منصور» و«عبير مخيمر» الذين أظهروا فهما جيدا للمسرح الملحمي الذي توسلوا به في تقديم هذه التجربة المسرحية المدرسية في ظل قسوة الظروف الاقتصادية وندرة عناصر الإنتاج شاهدنا عرضاً ممتعا من الألف إلي الياء يعتمد علي العنصر البشري من دون ديكور وعلي خلفية موسيقية معدة من مقاطع عالمية لتوهفن من التراث الموسيقي العالمي بلا حقوق ملكية فكرية معتمدا علي الإنارة التي يعتمدها المسرح البريختي من دون الحاجة إلي قيود أنظمة الإضاءة وفي الختام أقول أننا شاهدنا من طلاب مدرسة النور الواقعة بالزقازيق بحري عرضاً مدرسياً نموذجياً يستحق كل الاحترام والتقدير.

زال بسنبلة كان قد سرقه من عش البطة عندما أراد أن يأكلها ولم يجدها ففكر ألا يغادر عشاها خالي الوفاض وقد عيره الأسد بذلك التصرف الذي اعتبره أحق لأن الثعلب لا يأكل النباتات فيرد عليه الثعلب بقوله: (وحياتك يا مولاي ستأكل لحماً .. سأجيئ إليك بلحم غزالٍ وخروفين)

هكذا ارتبطت الأحداث ببعضها وينتقل الثعلب إلي حيث يسكن الغزال والخروفين فيقتحم عالمهم الطيب المسالم وبيده «الحنطة» يقدمها لهم كهدية من الأسد بصفته ملك الغابة المسئول يوفر الرعاية والعناية لرعاياه ولا ينسى أن يشملهم ببعض الهمسات والنصائح والتوجيهات التي من أهمها أن يأكلوا الحنطة علي فترات ليحافظوا عليها لكي تكفيهم مدة أطول حتي تمر هذه الأزمة، وهم ولأنهم يعرفون قيمة هذه الحبوب في ظل قسوة الجوع يقبلون الهدية ويشكروا ألد الأعداء على هذا العطاء الذي لم يكن إلا طعام، وبعد مرور خمسة أيام عاد الثعلب كي يكمل تدبيره فزرع بذور الشك وأوقع الأصدقاء في الفخ فاشتبك الرفاق من أجل (الحنطة) وتراشق من كانوا خللا بالكلمات ومن بعد الكلمات النطحات ومن بعد النطحات للكلمات وينتهي

المسرح بين العرض والتلقي

في تجربتي القرائية



التي هي نص الملف، و تظهر في الإخراج المسرحي بتجارب تؤكد حضورها أدبيا وفنيا فتصبح مركزا ينتج تجاربه، وتصير مدارا يفعل مدارات التجريب المسرحي، ويفعل حضوره بالبحث عن الأدوات التي تُسعف تجربته على اكتساب قوة البقاء، والاستمرار، والتغير، دون التفريط في ثوابت ومكونات العملية المسرحية التي تدخل في عملية ترسيخ التجربة في ذاكرة التلقي المسرحي فتنتطح العديد من الأسئلة حول فعل التلقي سواء تعلق الأمر باللغة الدرامية، أو تعلق الأمر بكيفية توظيف الثقافة المكتسبة من الغرب، أو من التفاعل مع فعل مشاهدة العروض المسرحية العربية أو الغربية.

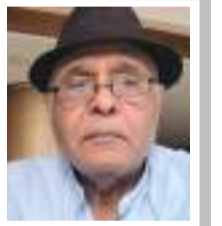
من خلال الاشتغال على موضوع المسرح العربي بعامه، والمغربي بخاصة، يكون فعل الإصرار على اكتساب المعرفة مشروطا عندي بالوعي المنهجي أولا، ثانيا امتلاك المعرفة المتواترة بكل ما يتجدد في عالم المسرح من نظريات حول النقد، والإخراج وفنون العرض، ثالثا القدرة على التحرر من انغلاقية المنهج وصرامته العمياء، والمعرفة المغلقة

تجاوز الكائن بحثا عن الممكن بإبداع يتجدد بإكراهات السياقات، ويتحول بضرورة الظروف، ويتغير بتأثير المنطلقات التي تتوحد في السير بهذا المسرح نحو الإفصاح عن دلالات تنطق بها رموز وغموض، ولبس، ووضوح رؤية الفرجة المسرحية المغربية.

في مدارات هذه الحركية، وفي صيرورة هذا التحول الذي يعرفه المسرح المغربي، يكون اشتغال فعل التلقي، وتكون كل المقاربات النقدية حول مسيراته نوعا من الإفصاح عن قراءات لها مرجعياتها، ولها أجهزتها المفاهيمية المكونة لمنظومتها في القراءة وهي تعمل على تتبع آليات اشتغال هذا المسرح في كتابة النص المسرحي، مع مؤلفين خبروا الكتابة النصية التجريبية لتكوّن مشروع المتن الذي سيتحول إلى عرض مسرحي، أو كتابة نص العرض الذي صار مركز اشتغال المسرح المغربي وصار مدار الفعل في تكوين تاريخه، في الآن نفسه صار يمثل مكوناته الفنية، وبعلاماته عاملا قويا على تغيير مستويات تقبله.

في هذه الحركية والحيوية تبرز تجارب في الكتابة النصية

عبد الرحمن بن زيدان



المسرح المغربي بكل تظاهراته المختلفة، وبكل حساسياته المتباينة يبقى فعلا ثقافيا منتما إلى المصادر والمراجع التي تحركه، ويبقى وثيق الصلة بالعناصر التي تحرك عمليات تجويد كل عرض بما يليق بالتجديد، ويليق بتفعيل الخبرات، ويناسب المهارات الداعمة للمنطلقات والغايات التي تتحرك في تاريخ هذا المسرح بالمغاير والمختلف.

هذا المسرح بحركيته الظاهرة، وبعيونه العميقة المتجلية في مُغايره ومُختلفه، يبقى فعلا ثقافيا يجوب آفاق جديدة يُكوّن في سيره المتنامي أزمنة الفرجة المسرحية التي تثير أسئلة نقدية حول شكلها، وحول ما تنتجها بنيات لها خصوصياتها التي تراهن على التميز، وتطمح إلى



مفاهيم ومصطلحات، ومنظومات تشكل النظرية المتولدة من عمق فلسفي، وتجريبي، وجدل بين المذاهب الأدبية والفنية، أضفت لها نظرية النقد الجديد، ونظرية التلقي التي بدأت تحتفي بآليات أخرى تقوم على ضبط التفاعل القائم بين القارئ الذي يقوم بعملية القراءة والنص، أي أن (النص والقارئ والتفاعل بينهما) هو الذي يؤدي إلى إنتاج المعنى.

كلما عشت أزمنة تلقي المسرح ومشاهدة تجاربه إلا ويكون هذا الفعل حريسا على أن يكون معرفة تفهم، وأن يكون معرفة تعرف كيف تقرأ، وتعرف كيف تؤول وهي تفكك بنيات مسدودة على غموضها يمكن أن تساعد على الفهم بعد الغوص في أعماقها الدلالية كي أصل إلى إدراك ما تُضمّره البنات العميقة من مواقف ورؤية

هنا بأن المناهج القديمة، ومناهج النقد الجديد كانت بوصلتي التي تقودني إلى تأييد كل خطابات التلقي بما يليق بخصوصيات كل نص مسرحي، أو عرض مسرحي وهو ما يمكن تبيانه في المصنفات التي نشرتها والحاملة لتاريخ وخصائص تلقيها حسب المنهج أو المناهج التي تبقى مساعدة لي على توليد خطاب التلقي.

تعلمت من ممارسة النقد، وتعلمت من الكتابة عن التجارب المسرحية أن فعل التلقي معرفة كونتها عندي أسناد عديدة أهمها السند المعرفي الخاص بالفلسفة ونظريات الدراما والمسرح من أرسطو إلى الآن، وهو ما اعتبره الفاعل الحقيقي في إكسابي كل معرفة دقيقة بالمدارس والمذاهب الأدبية الكبرى في العالم، ثم نظريات النقد المسرحي ونظريات الإخراج بكل ما يتوفر عليه من

التي لا أريدها أن تكون فوق فعل التلقي المبدع وهي تسعى وتتمسك محاولة ضبط فعل التلقي بما هو جاهز، ومُعد، وحاضر.

المسرح بعد تلقي أي تجربة من تجاربه إلا ويكون بكل المواصفات نسا قد تأهب قبل تقديمه كي يقول قوله بما كونه من عناصر، ويعرض صورته، ويقدم رموزه بعد أن تكون قد تناسجت كلها مع كل مكونات العرض في جامع الفرجة لأنها تنتمي قبل إدماجها كلها في زمن التلقي كاملة لأن هناك الذين يختفون بعد إنجاز العرض، أولهم المؤلف، والمخرج، ثم السينوغراف، ومصمم الرقصات، وواضع النص الموسيقي، ومصمم الأزياء، وكل من له علاقة بالوسائط الفنية والتقنية ذات الفعالية الخاصة في القبض على جمالية العرض وشعريته اللافتة.

الكل يتوارى زمن العرض ليبقى تجلي هذا العرض محكوما بالحضور الفيزيقي للممثلين منفذي برنامج العرض المرئي، والمنطوق باللغة أو بالحركة وفق المنهجية الإخراجية التي صنعت الفرجة، وهياتها كي تكون عالما سحريا مدهشا يحفز فعل التلقي على الانفصال أو الاندماج مع جماليات ما هو جميل في العرض، وما هو مثير، وما هو جريء وكثيرة هي العروض المسرحية المغربية والعربية التي حفزني على مباشرة قراءة تجربتها بعد أن أقنعتني جمالياتها الأسرة بالخوض في تحريك فعل التلقي كي أنتج الخطاب العارف بكل المرجعيات التي أسست دهشة العرض.

فعل التلقي في تجربة قراءاتي المتعددة للتجارب المسرحية العربية والمغربية تختلف من تجربة إلى تجربة، وتختلف من سياق عرض مسرحي إلى مساق فرجة مسرحية أخرى، وهذا الاختلاف في فعل التلقي يكون نتيجة حتمية لاختلاف التجارب في مستويات تكوينها وفي مستويات إنتاجها التي تكون هي مساعدي على فهم اشتغالها، وتكون هي مُعيني على الاقتراب من غموضها، أو وضوحها، لأنها بعد تلقيها بعد أن تسلم لي مفاتيح قراءتها تضعني أمام كل الإضاءات الممكنة التي ترسم لي طريق الاقتراب من حيويتها فيصير المنهج مع هذه المفاتيح إجراء ذا فعالية يساعد على توليد معنى العرض من معانيه الظاهرة والمضمرة، مفاتيح تمنح لفعل التلقي إمكانية تحويل التلقي المسرحي إلى إبداع على إبداع يتوحدان كلاهما في الحوار بين نص العرض وبين نص القراءة في فعل التلقي وصولا إلى معنى العرض.

عندما أستحضر كل أزمنة تلقي التجارب المسرحية في تجاربي النقدية بكل ثرائها الدلالي، وبكل غناها الرمزي، وبكل إيحائها المعلن، وبكل إشارات وعلامتها المخفية، أجد أن ثقافة التلقي تبقى عندي سليمة المعرفة التي لا يمكن إنكار دورها في تسهيل عمليات التلقي التي تختلف من تجربة إلى تجربة، ومن فرجة إلى أخرى، ويكفي الإقرار



كتابات الدكتور أحمد سخسوخ أبعاد مسرحية بمعادلة الاختلاف ١٨٣ - الهيئة العامة لقصور الثقافة - مصر ٢٠٢٠

أعتبر أن فعل تلقي المسرح المغربي والعربي كان عندي فعلا حيويا بثقافته المنفتحة على المناهج، والعارفة بكيفية تطبيقها مبرونة وليانة على كل نص من النصوص المسرحية، دون إفراغ هذه النصوص من جمالياتها، وشعرياتها وهذا ما كان يضعني دائما أمام اللغة النقدية وكأنها قصيدة شعرية ممتعتها تتوخى أن تكون بذاتية الكاتب محركا للنص المقروء، وغالبا ما كنت أتبنى البناء اللغوي ببلاغته الآسرة.

وأعود إلى المكونات الفنية التي كونت التجربة كما في المصنفات التالية:

«الطيب الصديقي المخرج المتعدد في صناعة الفرجة» مكناس برانت شوب. الطبعة الأولى ٢٠١٦

«المسرح (أحوال) جماعية في مونودراما زيناتي قدسية». شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع. المملكة الأردنية الهاشمية. الطبعة الأولى ٢٠١٨.

«رهانات المسرح المصري: المعنى والسؤال» - دار الوفاء للطباعة والنشر - الإسكندرية الطبعة الأولى ٢١ يوليو ٢٠١٩.

وبالرجوع إلى مكونات خطاب التلقي سجد العديد من المصطلحات والمفاهيم قد أخذت على عاتقها توسيع دائرة الفهم اعتمادا على ما كان يأخذ بالكتابة أن تتجلى، وتتوضح، وتتجسجج في التفاعل مع النص المقروء وهو السؤال الذي ظل مدخلا لكل فعل تلقي في ممارستي النقدية، وظل أنيسي في البحث عن الجواب أو الأجوبة التي تستجيب لأفق التوقع في كل مقارنة نقدية، وبالسؤال كنت أنا الآخر الحاضر في سياق التلقي حضورا لافتا باعتباري شريكا في مستويات التلقي بالتفاعل الواعي لأبقى في كل عمليات هذا التلقي مبدعا لا أكرر ولا أعيد ما قاله النص المسرحي بل أعيد إبداعه..... وأتجنب أن أكون مستهلكا حتى أقترب أكثر من الاندماج الذي يضمن لي صفة المتلقي الفعلي، أو أي صفة أخرى تؤكد على حيوية تفاعلي مع العرض وأنا أقوم اعتمادا على ثقافتي، ومتخيلي وخبراتي، و تجاربي المتراكمة مملء الفجوات وأنا ألتمس البحث عن تحقيق قراءة منتجة فاهمة للنص بمعاني النص وهذا ما خضت فيه في زمن القراءات النقدية الجديدة التي تنضاف إلى كل ما أنجزته سابقا من دراسات، وبحوث، ومصنفات.

«أسئلة المسرح العربي» دار الثقافة. الدار البيضاء. ١٩٨٧. «المسرح المغربي في مفترق القراءة». إصدارات أمنية للإبداع والتواصل الفني والأدبي. السلسلة المسرحية. غشت ٢٠٠٢ الدار البيضاء.

معنى الرؤية في المسرح العربي. دار الحرف للنشر والتوزيع. القنيطرة. الطبعة الأولى ٢٠٠٩.

إن انفتاح هذا التلقي على تجارب مسرحية أخرى جعلت المصطلح النقدي يغتنى في التحليل، وجعلت كل متن التلقي موسوما بالقراءة التي تقارب الموضوع دون الادعاء بأنها تشتغل بالمنهج كذا أو المنهج كذا، ومن بين الكتب التي كان فيها فعل التلقي متغيرا بالأدوات الإجرائية، والمفاهيم اعتمادا على البنيوية التكوينية للجمع بين السياق الخارجي والمكونات الداخلية للنصوص المسرحية التي درستها، ومن هذه الكتاب:

«الكتابة المسرحية في الإمارات - الواقع في مرآة الذات». سلسلة دراسات - الهيئة العربية للمسرح - الأمانة العامة - الشارقة - دولة الإمارات العربية المتحدة. الطبعة الأولى ١٤٣٤ هـ ٢٠١٣ م

«المسرح العراقي الرؤية التراجيدية في وطن متغير» - دار ومكتبة عدنان - بغداد - شارع المتنبي - بناية المكتب البغدادي. الطبعة الأولى ٢٠١٣.

«مقامات القدس في المسرح العربي: الدلالات التاريخية والواقعية». طبعت بدعم من وزارة الثقافة والاتصال - قطاع الثقافة. مطبعة دار المناهل - الطبعة الثانية مارس ٢٠١٩

المسرح الخليجي كلام الفرجة بعلامات الهوية. دراسات نقدية دار الخليج للنشر والتوزيع. ١٠/١٠/٢٠٢٠ عمان - الأردن.

الوثيقة وصورة المسرح المصري. من فؤاد دواردة إلى عمرو دواردة. ٢٠٢٠

للعالم. هذا التعلم المتواتر في كسب المعرفة كسند للتعامل مع النتائج المسرحية هو ما وزع عندي فعل التلقي بين منحيين إثنين قد يتناقضان - أحيانا - وقد يكونان وحدة تتوحد في ممارسة تلقي المسرح، وأقصد هنا المنحى الذي يحتفي بالسياقات التي تدخل في تكوين الإنتاج المسرحي، فيكون العامل الاجتماعي، والتاريخي والنفسي والسياسي محركا لفعل التلقي وغالبا ما كان الوقوف على مضمون الفرجات وقراءة النصوص المسرحية هو الأهم دون الانتباه إلى ما صار عندي مع المنحى الثاني من أولويات فعل ومهام التلقي وأقصد العودة إلى المكونات التي تدخل في التكوين النصي من داخل النص، وهو ما اعتبره عودة مقبولة إجرائيا في القراءة لأنها تعطي الأهمية إلى شعريات تركيب واشتغال النص داخليا لأن حياته في داخله، وأن من يدرك جمالية هذا التركيب فهذا يعني القبض على كل ما هو بناء داخلي الذي سيساعد فعل التلقي كي يشارك في تبيان شعرية هذا التركيب بعد التفاعل مع النص.

من قراءة مضامين النصوص المسرحية بحثا عن قضية أو قضايا التزم بها المؤلف للتعبير دراميا عنها غالبا ما يكون الالتزام عنده التزاما سياسيا يخص وضعية سياسية يقوم بتسييس معيقاتها وهو ما شاع عند من كتب عن تاريخ المقاومة في المغرب، أو شاع عند من انبرى لكتابة نصوص غايتها النقد السياسي والاجتماعي، ومن الكتب التي تدخل في هذا السياق :

«من قضايا المسرح المغربي» (دراسات نقدية) مطبعة صوت كناس. ١٩٧٩

«المقاومة في المسرح المغربي» دار النشر المغربية الدار البيضاء. ١٩٨٥

«كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي» أفريقيا الشرق. ١٩٨٥





المسرح الجماعي

ونهاية عصر النجم



عبد الحليم

إذا كان العنصر الجمالي «يسود في المجتمعات التي تتمتع بصحة جمالية إبداعية» - على حد تعبير بيتر فولر - فإن تجربة المسرح الجديد في مصر قد خلقت فضاءات مغايرة في الرؤية والكتابة والأداء والإخراج، وإن جاءت هذه الفضاءات - في كثير من الأحيان - خارج المسرح الرسمي الذي يعاني منذ أكثر من ثلاثين عاما من التدهور نتيجة لغياب الوعي بأهمية المسرح في الحياة، فأصبحت كثير من مسارح الدولة تعيد إنتاج ما سبق، وفي بعض الأحيان تغلق أبوابها لأنها لا تجد ما تقدمه، أو هكذا تظن، وكان معين الإبداع قد نضب، وتصبح المسألة في النهاية مجرد ميزانيات وموازنات مالية يجب أن تسوى في نهاية كل عام وفقط.

ولذا وجدنا تلك الفرق التي اتخذ كثير منها طابع الاستقلال النسبي عن المؤسسة الثقافية الرسمية تلجأ إلى الجهود الذاتية في تمويل أعمالها الفنية، ولجأ بعضها الآخر إلى التمويل من المراكز الثقافية الأجنبية بمصر، ووجدنا بعضها أيضا يقيم مؤسسات ثقافية صغيرة يكون المسرح أحد أنشطتها مثلما فعلت «فرقة الورشة» وكذلك ما قامت به فرق «المسحراقي» و«أتيليه المسرح» و«الضوء» من تكوين «ملتقى للفرق المستقلة». في حين نرى أن غالبية هذه الفرق وقف الجانب المالي كحجر عثرة في طريقها فتوقفت.

وفي نهاية التسعينات، على ما أذكر، كانت هناك اجتماعات لتكوين اتحاد للفرق المسرحية المستقلة ودعيت إليه كل الفرق الصغيرة والكبيرة، لكن بعض أشهر عدة من الاجتماعات المتواصلة لم يصلوا إلى صيغة لتكوين مثل هذا الاتحاد، فانشغل الداعون إليه بمشاريعهم الخاصة واعتمدوا على جهودهم الفردي في تقديم عروضهم.

وربما لم يبق في المؤسسة الرسمية سوى مسرح الهناجر والذي تبني بعض التجارب لفرق مثل «الشظية والاقتراب» و«المسحراقي» و«لاموزيكا» و«الحركة» والتي حقق عرضها «اللعب في الدماغ» نسبة مشاهدة مرتفعة وحقت كذلك نجاحات نقدية منقطعة النظير.

ومع ذلك تبقى قضية «التمويل» قضية أساسية في بقاء واستمرار مثل هذه التجارب التي تقوم على ابتكار

من خصائص هذه التجربة فكرة التأليف الجماعي والتصميم الجماعي، والتي تصنع المكونات المسرحية تحت مجهر التجريب مما يجعل الواقع في حيز المسألة، وإذا كانت هناك فترة من الحركة المسرحية إنحاز فيها

طرق مغايرة للفضاء المسرحي، حيث تسعى إلى ما وراء الخشبة، أو بمعنى أدق إلى «ما وراء القاعة» وهذا ما يذكرنا بالمؤلف المسرحي «لويجي بيرانديلو» ومعادلته المعكوسة في الشخصيات التي تبحث عن مؤلف، كذلك



تتضافر فيها أطروحات سياسية واجتماعية ووجودية.
هل يمكن أن تتحقق الدراما بوسائل أخرى غير الكلمة
المكتوبة؟

وإن تطورت الفكرة عند رواد المسرح التجريبي في العالم
أمثال «أرتو» و«كوكتو» و«بريخت» و«مايرخولد»
الذي كان من أوائل الداعين إلى فكرة المسرح
المفتوح في التخلي عن الوضعية التقليدية لبنية المسرح
والاندماج الكامل مع انفعالات الجمهور، فيقول:
(إن المسرح الشرطي، بعد أن يحطم الأضواء الأمامية،
سينزل بخشبة المسرح إلى مستوى الصالة، وبعد أن
يبنى نطق وحركة الممثلين إيقاعياً، سيقرب إمكانية
إنبعث الرقص، أما الكلمة فسيكون من السهل أن
تتحول في هذا المسرح، إلى صرخة ملحنة وصمت
موسق)).

وإن كان «مارتن إيسلن» يرجع تاريخ «الدراما
الحركية» إلى المسرح اليوناني القديم اعتماداً على
المعجم اللغوي لكلمة دراما «ففي اللغة اليونانية كلمة
«دراما» تعني ببساطة حركة، الدراما حركة محاكية،
حركة تقلد أو تمثل سلوكاً إنسانياً والجانب الحاسم هو
التركيز على «الحركة»

في مسرحيته «يو إس» نجد بيتر بروك يستكشف مناطق
جديدة للكتابة والاقتراب من ثقافة الآخر، وهذه من
أهم مميزات الكتابة لدى «بروك» في تلك المسرحية قدم
لنا صور المقاومة الفيتنامية من خلال حشد عدد هائل
من الوسائل الفنية المتناقضة، وكان الهدف منها على
حسب تعبيره- في مقدمة المسرحية: «التودد إلى المتفرج
لكي يكون مشاركا في العمل الدرامي». يتضح من هذا
المضمون ما كان يرمي إليه «بروك» من وضع الجمهور
في قلب التجربة، حيث يقول:

«هنا ترجع المشكلة مرة أخرى إلى المتفرج: هل يود أن
يغير شيئاً في شروطه؟ هل يود أن يغير شيئاً في نفسه، في
حياته، في مجتمعه؟ إنه بحاجة إلى الأثر الذي يחדش،
وإلى أن يبقى هذا الأثر ولا يزول».

فالحديث -إذن- في مواجهة الجمهور وجها لوجه- في
مرآة واحدة ينظر كل منهما للآخر فيما يمكن أن نطلق
عليه «أنسنة الحدث».

ولو تتبعنا الخط الدرامي لهذا النص الثري سنجد أنه
يهتم في مرجعيته الأولى بالمشاهد، من خلال صرخة
عميقة وطويلة تتخلل التفاصيل الصغيرة داخل البنية
الحوارية، وأحداث المسرحية تقع كلها في فيتنام،
وتحديداً في مدينة «سايجون» إن الاحتلال الأمريكي
للمنطقة.



تثوير الوعي الغائب وإعطائه إمكانيات للحضور لم
يأخذها في فترات سابقة، مع تكثيف الجانب الهامشي
وإدخاله في متن العمل الفني لتصل في النهاية هذه
العملية إلى المراهقة بين ما يريده الضمير الجمعي
والوعي بآليات الفن، وتأتي هذه المراهقة من خلال كسر
الثنائية المركزية للنص «الكلام والجسد» وهي ثنائية
كانت تعطي للنص المكتوب الأولوية الأولى نظراً لأن
المسرح - عرف منذ نشأته - بأنه «فن تقديس الكلمة»،
وكان الفعل الحركي/ الجسد - رغم أهميته في إنتاج
الدلالة هامشياً ومحفوظاً بالمخاطر، وإن عُبر عنه - كما
في المسرح التجاري - على سبيل المثال - كأداة للعرض
والاستهلاك، وهو مفهوم ظهر منذ بداية السبعينيات
نظراً لسيادة الثقافة الاستهلاكية وتغليب كل ما هو
مادي وتغيب كل ما هو قيمي وروحي، ومن هنا أصبح
الجسد الاستهلاكي بطلاً لكثير من العروض.

وقد بات أمراً ملحا إيجاد علاقة توافقية تعبر عن
المسكوت عنه في هذه الجدلية الشائكة، مع المحاولة
بالخروج بالجسد من دائرة الاستهلاك إلى دائرة الأداء
الحركي المعبر عن عذابات الإنسان المعاصر ضد قوى
الهيمنة الخارجية وسطوة الآخر، من أجل إيجاد مساحة
للذات أن تبوح بمكنوناتها. وأصبح تفتيت النص مقابل
تكامل الدلالة هو الأهم في إنتاج مسرح بديل مختلف
يتحرر من مركزية التقنية الفنية لي طرح أشكالاً مغايرة

المسرح إلى ما يمكن أن يسمى بـ«مسرح المخرجين»
خاصة في فترة الستينات حيث لعب المخرج الدور
الرئيسي في تحريك العملية المسرحية، وكان صوته هو
الأعلى، فرأينا أسماء مخرجين ممن تتلمذوا على يد زكي
طليمات أمثال كرم مطاوع وحلمي غيث ونبييل الألفي
وغيرهم، فإن مرحلة المسرح المستقل، هي مرحلة يمكن
أن اسمها بـ«مرحلة المسرح الجماعي» نظراً لتعدد
التفاصيل والمصادر التي يستقي منها العرض، فلم تصبح
للمخرج سلطة مطلقة في تحريك بنية الأداء، ولم يصبح
الممثل هو ذلك النجم الذي يزهو على خشبة، ولم
يصبح النص هو الدائرة المحكمة غير القابلة للتغيير، بل
أصبح الجميع موضع مساءلة من الجمهور الذي أصبح -
بالتالي - ذاتاً فاعلة في تكملة البنية الجمالية للعرض.

ولهذا: على مثل هذه الفرق أن تسعى جاهدة لحل
المعضلة الكؤود التي حيرت كل عمل بالمسرح منذ فجر
تاريخه وهي كيف يكون خطابهم المسرحي ابناً شرعياً
للوامع؟

وإذا كان المسرح - عبر تاريخه الطويل - قد اعتمد
على عنصرين فنيين في التجديد هما تنوع طرق الأداء
التعبيري وعملية التلقي المتصاعد من قبل الجمهور مما
نتج عنه سقوط الحواجز في علاقة تبادلية أنتجت أنساقاً
جديدة تعتمد على مسرحية فضاءات جامدة مهملة لم
تكن مستخدمة من قبل في العرض المسرحي من أجل

المكان المسرحي

الموجه (٢)



تأليف: ليزا ماري بولر
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

نظرية المجال وعلم النفس البيئي

بعد العودة من الحرب التحق ليفين بقسم علم النفس بجامعة برلين، وأصبح مرتبطاً بمدرسة علماء النفس الجشطالت التي ضمت أيضاً فولفجانج كوهلر، وكيرت كوفكا وماكس فيرتهايمر. ولعل أحد أهم مساهمات منظرو الجشطالت هو رؤية أن الإدراك يحدث في الكليات : فنحن ندرك بشكل إجمالي بدلا من بناء الكلية من بناء لبنات من انطباعات احساس فردي، وهذه الكلية أيضا كيان منفصل بالنسبة لمجموع أجزائها (٢٠). وتطبيقا على مثال نص ليفين، فإن هذا يمكن أن يعني أن كل من مشهدي الحرب والسلام يتم ممارستها باعتبارها كليتين منفصلتين عن محتوياتها (مثل الأشجار والمروج والأصوات والاحساس بالخطر) وبالتالي يفهما باعتبارهما منطقتين منفصلتين أو مستقلتين، على الرغم من أن الأجزاء التي تكونتا منها متشابهة جدا.

ورغم ذلك، لم يكتسب ليفين تأثراً باعتباره أحد علماء النفس الجشطالت. ففي عام ١٩٣٣ اضطر الى ترك ألمانيا وهاجر الى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث أصبح شخصية مؤثرة في مجال علم النفس العملي. وطور نظرية للدوافع استخدمت مفهوم المجال - استعارها من الفيزياء - وطورها لكي تصف العلاقة بين الانسان والبيئة المحيطة به وذهب الى أبعد من ذلك بحيث أصبح قادرا على التعبير عن هذه العلاقة في صيغة. ولكنه يقرر ببساطة أنه يمكن وصف سلوك الانسان وفقا لمجمل الشخص وبيئته. وعلى العكس من ذلك، فإن هذا يعني أن سلوك الانسان لا يمكن تفسيره بشكل مستقل عن البيئة التي يوجد فيها. ويقول ليفين:

في علم النفس يمكننا أن نبدأ بوصف الموقف ككل من خلال تمييز الانسان والبيئة. ويعتمد كل حدث نفسي على حالة الانسان وفي نفس الوقت يعتمد على البيئة، رغم أن أهميتهما النسبية مختلفة في مختلف الحالات. ولذلك يمكن أن نقرر أن السلوك = الموقف في كل حدث نفسي لأن السلوك = الفرد وبيئته. ويوضح العمل التجريبي في السنوات الحالية مزيدا من هذه العلاقة الثنائية في كل مجالات علم النفس. فكل كل علم نفس علمي يأخذ في اعتباره كل

وتوثيق تأثيرات هذه التعددية غير المادية ؟ في الواقع، انه يقول انه في غياب شكل علمي ملائم لتسجيل وتصوير هذا النسق المركب، فإن منهج التمثيل الذي يلتقط مجال الفراغ المعاش بشكل أكثر دقة هي طريقة الوصف الأدبي : ان الأوصاف الأكثر اكتمالا وتحديد للمواقف هي تلك التي قدمها لنا كتاب مثل دوستوفسكي. وقد حققت هذه الأوصاف ما افتقرت اليه التوصيفات الاحصائية بوجه خاص، ألا وهي الصورة التي تظهر بشكل مؤكد مدى ارتباط الحقائق المختلفة في بيئة الفرد ببعضها البعض وبيئته الفرد. يمكن أن تصبح التمثيلات الفنية للفراغ المعاش، في الأدب، ولكن في الرسم أيضا على سبيل المثال، مصدرا متاح للاستخدام في العلم أو الفلسفة، بنفس الطريقة التي اتبعها

المواقف، أي، حالة كل من الانسان والبيئة (٢١). نتيجة هذا النوع من الفكر هي أن السلوك الذي يمكن أن ينسب الى شخصية الانسان. في فهم نفسي آخر، يتم تصوره هنا كتصاغر مركب للانسان والبيئة. وتشمل المقومات البيئية التي يأخذها ليفين في اعتباره، باعتبار أنها ملائمة في هذا النسق متغيرة، عوامل مادية، علاوة على مجموعة كبيرة من العوامل غير المادية والدينامية مثل الطموحات والمعتقدات والقيود الاجتماعية. وصيغته العملية الخاصة هي : « الحقيقي هو كل ما له أثر » (٢٢) . وبقراءتها من منظور دراسة المسرح أو دراسة الفن والأدب عموما، فإنها مقولة مثيرة ومتمحرة، ولكنها بالنسبة الى ليفين عالم النفس طرحت مشكلة منهجية : كيفية تفسير ووصف

فرص الفعل دائما موجودة، حتى لو لم يحضر أحد لحظيا للتفاعل معها. وفي اطار الادراك، يُفهم الجبل على أنه قابل للتسلق ويمكنه تقديم دعوة لتسلقه في اللحظة نفسها. وقد قلت من قبل ان جيبسون يقترب من فينومينولوجيا الادراك عند ميرلوبونتي في بعض المجالات، وها هو مثال لذلك :

حتى ما يسمى بالعقبات أمام الحرية هي في الواقع تنشرها فالصخرة التي لا يمكن تسلقها، سواء كانت كبيرة أو صغيرة عمودية أو مائلة، هي أشياء لا معنى لها بالنسبة لشخص لن يتغلب عليها، وبالنسبة للذات التي ليس مشروعها أن تنحت من كتلتها الموحدة في ذاتها أشكالا محددة وتؤدي الى نشوء عالما موجها - المغزى في الأشياء. فلا يوجد في النهاية شيء يمكن أن يضع حدودا للحرية، باستثناء تلك الحدود التي وضعتها الحرية نفسها في شكل مبادراتها المختلفة، بحيث يكون للذات ببساطة العالم الخارجي الذي يمنحها نفسه. (٣١)

باختصار الفراغ المعاش - الفراغ الذي نحله هنا في علاقته بالمسرح - يمكن تأمله كمجال دينامي للأبعاد التي تقدم الأفعال أو تقودها أو تعارضها. ويمكن تمييز الادراك في المقابل بأنه أتماط التفاعل مع هذا المجال. ونشكل نسقا مع بيئتنا وتحدد تركيبتنا النفسية من خلال هذه العلاقة. فالمجال دينامي، أي أن كل جزء يعتمد على الأجزاء الأخرى. وأي تغير في أي جزء من المجال سوف يؤثر في الأجزاء الأخرى. ويمكن تصور المجال كأنه مجال قوة force field حول الانسان - مجموع كل الأفعال والحركات الممكنة. وبهذه الطريقة يصبح واضحة أن مجال القوة يجب أن يأخذ في اعتباره الجسم والبيئة أيضا : فالمكان دائما موجه، سواء من الحيز أو التصميم المعماري، الى الداخل، وموجه من الجسم الى الخارج. وفي نفس الوقت، هناك مجال قوة مماثل حول كل الأشياء والعناصر المعمارية ؛ فهي أيضا محاطة بأبعاد وخطوط الفعل النهي.

والمصطلح الأخير الذي أقدمه هنا قدمه ليفين ليصف الممرات التي يمر عبرها مثل هذا المجال المركب المليء بالأبعاد والتكافؤات : انه صيف عملية التحرك خلال هذا المجال الكثيف باعتباره « اكتشاف للمسار » ويؤكد أن المجال الناتج هو بالتالي « مسار يعتمد على الفراغ Hodological space » (٣٢). ولعل أهم سمات المجال بالتالي هو أن هناك مسارات تمر خلاله. ويقترح المعماري الفينومينولوجي نوربرج-شولز عبارة « مكان الحركة الممكنة » Space of possible «movement» كترجمة لمصطلح ليفين ويقول : « فضلا عن الخطوط المستقيمة، فان المسار الذي يعتمد على الفراغ يتضمن مسارات مفصلة تمثل توفيقا بين عدة مجالات مثل « المسافة القصيرة » و « الحماية » و « الحد الأدنى من العمل » و « الحد الأقصى من التجربة » الخ (٣٣). وفيما يتعلق بخشبة المسرح باعتبارها مسار يعتمد على الفراغ يمكننا أن نقول : من المهم كيف تصل الى موقع

فيلسوبا، يقترب بحثه، في نفس المجالات، من فينومينولوجيا الادراك عند ميرلوبونتي (٢٧). وسبب تقديمي لجيبسون هنا هو أنه يستخدم المجال للتعامل مع ادراك الفراغ، بينما ليفين، كما رأينا، يستخدمه بشكل رئيس لتفسير السلوك. ويتأمل مفهوم التكافؤات والأبعاد، يصل جيبسون الى نتيجة أنها ليست مجرد أدوات مفاهيمية لفهم التضافر بين الانسان وبيئته، ولكنها في الحقيقة خصائص موضوعية ودائمة في البيئة نفسها. ويسمي هذه الخصائص «الامكانيات affordances» (٢٨) للتعبير عن كيفية تقديمها لشيء ما للحيوانات أو الانسان في تلك البيئة. وهذا يعني أن البيئة لها امكانيات كامنة لا حصر لها، يتم تفعيلها، ان جاز التعبير، من خلال حاجات وقدرات الكائنات داخلها. ورغم ذلك، فان ابعاد المجال نفسها، دائمة ولا تتغير اعتمادا على حالة الذهن أو موقف الانسان في المجال. اذ يقول : « أدرك علماء النفس الجشطالت أن المعنى أو قيمة الشيء تبدو مفهومة فورا مثل لونه. » (٢٩) ويقوده هذا الى الزعم بأن ادراك الشيء يتأثر، ويتحدد، بقيمته في اطار الفعل الذي يستدعيه أو يمنعه. وكما تعلمنا أن نعرف أن ماهية الشيء من خلال استخدامه، أي بالتفاعل معه، يستمر احتمال هذا الفعل في تلوين ادراكنا له. بمعنى آخر : يمكننا أن ندرك الشيء فقط اذا علمنا ما نفعله به. يعبر مفهوم الأبعاد عند جيبسون عن هذا : مفهوم الأبعاد مستمد من مفاهيم التكافؤات والدعوة والطلب ولكن مع فرق حاسم. فأبعاد شيء ما لا تتغير مثلما تتغير حاجة المراقب (٣٠).

الفنانون وسوف يستمرون في استعارة الأفكار من مجالات أخرى (بما في ذلك علم النفس والتشريح وعلم الاجتماع وغيرهم كثير). والمثال الآخر لهذه الاستعارة هو مقالة ميرلوبونتي « ارتياب سيزان Cezanne's Doubt » الذي يفسر فيه لوحات سيزان باعتبارها رسوم حقيقية لما تشبهه التجربة البصرية المباشرة ؛ وهي نظرة ثابتة تغذي نظريته في الادراك (٢٤).

ورغم ذلك، طور ليفين أيضا وسائل علمية لتمثيل مجال التجربة المعاشة. وأكثر هذه الوسائل ملائمة لأهدافنا هنا هو مفهوم « التكافؤات Valences »، وهي ترجمة لمصطلح ليفين الأصيل « Aufforderungscharaktere »، تُمارس مثل تلك الخصائص السائدة في مجال البيئة التي يوجد فيها الفرد، التي تستدعي الفعل أو تمنعه: « التكافؤات فرصة للمشاركة في الأفعال (٢٥)، وتفهم باعتبارها الأشكال التي هي وظيفة حالة الفرد وسمات البيئة (٢٦). وفي اطار نظرية المجال، يمكن وصف التكافؤات باعتبارها ناقلات تعمل بين الفرد وعناصر البيئة المحددة، سواء في اتجاه ايجابي وبالتالي تتضمن دعوة، أو بشكل سلبي، تشكل عائق. فمثلا، يمكن أن يكون الباب الممنوع تكافؤ سلبي للشخص الخجول. ويجب تصور الاتجاهات الخاصة بالباب على أنها تعمل في اتجاهين متضادين لكل شخص.

وقد تناول نظرية ليفين حول التكافؤات والاتجاهات وطورها عالم النفس الأمريكي جيمس جيبسون. ومثل ليفين، تأثر جيبسون بعلماء النفس الجشطالت، ورغم أنه عالم وليس





معين. ومثلما يصف ليفين مختلف المسارات خلال بأنها مثلا الأقصر والأكثر أمنا والأرخص والأكثر عزلة والأجمل، فهناك أيضا مسارات عبر مجال خشبة المسرح يمكن وصفها بأنها الأقوى، أو الأكثر مواجهة والأقل مواجهة، والأكثر سرية، والأكثر متعة، وما الى ذلك.

خشبة المسرح كمجال

في نصه عن « مشهد الحرب » يتحدث ليفين عن « القوة الاتجاهية the directional power » (٣٤) للأشياء في المشهد. وهو مصطلح يمكن تطبيقه بشكل مثمر لتحليل تأثير الأشياء أو العناصر السينوغرافية على خشبة المسرح. ويمكن أن تنشأ أيضا من تحول خشبة المسرح الى مكان موجه directed space, عندما يتم ضبط الشاشة بطريقة تخلق زاوية مخفية تتضمن سرا. وحتى قطعة الأثاث مثل الكرسي أو السرير يمكنها أن تمارس اتجاهية أثناء المشهد عن طريق تنظيم الناس أو تدفقات الحركة حولها.

ومن سوء الحظ أن أغلب النصوص المثيرة حول التوجه المكاني، والتي تقدم أكثر المفاهيم اثارة والمتعددة الجوانب، تدور حول فكرة وحشية ومميتة مثل الحرب العالمية. ولا أريد التقليل من التجارب والانطباعات التي وصفها ليفين، ولكني لا يسعني أن أرى الا أوجه التشابه مع مجال عملي، ولاسيما أن مثل هذه النماذج لم تُقدم في أي مكان آخر بنفس الوضوح. وإذا كان بإمكاننا إجراء مقارنة مباشرة أخرى قبل ترك

النص بسلام والانتقال الى الاطار النظري الأكثر عمومية والأقل تطرفا. يصف ليفين التجربة المكانية لجندي يتحرك باتجاه الجبهة من خلال سلسلة من المناطق، تشير الى درجات الخطر المتزايد. فإذا كان من الممكن، دون الكثير من عدم الاحترام، مقارنة المشهدين المتميزين للحرب والسلام بحالتي الأداء في مبنى المسرح من ناحية، وطريقة التدريب أو « وضع عدم الأداء » من الناحية الأخرى، فإن مفهوم مناطق الخطر التي تظهر حول خشبة المسرح كمركز مشع بالطاقة هو بالتأكيد حقيقة تجريبية. والمساحات الموجودة على حدود أو أطراف هذا المجال المركزي لخشبة المسرح هي منطقة الاقتراب : أضواء تحذير. وأبواب يجب أن تظل مغلقة طوال الوقت. مناطق ظلام وسكون لتجنب نريف الضوء أو الصوت. طاقة غاضبة. بقع عمياء، تمكنك من الوقوف مختفيا أثناء مشاهدة ما يحدث على خشبة المسرح بأمان. خطوط لا يمكن عبورها، مساحات أمام المنزل يمكن أن توصف في الواقع بمصطلحات مماثلة، وان كانت مشحونة بدرجة أقل : مرشدين بمشاعل. وأيضا حجب للصوت والضوء. وتغير في الاتجاه الى مقدمة/منتصف خشبة المسرح بينما تنخفض الأضواء.

مثل أي مكان معماري، يمكن أن توصف خشبة المسرح بأنها مجال ساكن، له اتجاهات، ومنتجات ومسارات وما الى ذلك، تحدها العناصر المعمارية. وبمجرد أن يتم شغل هذا المجال الساكن بواسطة شخص أو جسم، يصبح المجال ديناميا

درامي معين؛ وعلاقتها الدرامية المزودة بهذا الموقف هي اذن مثل خطوط القوة التي توحد وتفرق بين الشخصيات. ان خشبة المسرح الدرامية، التي تمثلها شبكة من خطوط القوة هذه، والمسارات الحركية التي تسببها، هي نوع من مجال قوة مكوناتها الفردية (٣٦).

وقد ابتكر أوسكار شليمير الرسم التوضيحي الأكثر وضوحا لمجال القوة وشبكة الخطوط التي تمر عبره، خلال فترة وجوده في مسرح باوهاوس Bauhaus. ويظهر اثنان من رسومه من مقاله « الانسان والشكل الفني Man and Art Figure » (٣٧)، من ناحية، كيف يتأثر الشخص في المجال بالشكل المعماري للفراغ، ومن ناحية أخرى، كيف يتأثر الفراغ بوجود الشخص بداخله. وقد تم تثبيت الشكل في الرسم البياني الأول من خلال خطوط هندسية أو مستويات وزوايا تقدمها فراغ خشبة المسرح المكعبة : وقد تم وضعها بنظام صارم من المحاور الرأسية والأفقية والقطرية، ويبدو أن الشكل أصبح جزءا من الهندسة المعمارية نفسها. فهو يقع في منظورات هندسية توحى بقوة الرأي والمرئي .

• هذه المقالة هي الفصل الثاني من كتاب « عمارة المسرح كمساحة متجسدة » تأليف ليزا مارين بولر .

لكل من المتفرج، وبشكل أكبر بالنسبة للشخص الذي يسكنه بالرغم من ذلك. ومن المؤلف في الدراسات المسرحية أن يشار الى فراغ خشبة المسرح باعتبارها مجالاً، على الرغم من عدم استدعاء الخصائص التقنية لنظرية المجال. فعلى سبيل المثال، كتبت ثيا بيرزيك، في مساهمتها في منشور أرنولد أرونسون الذي يعكس الذكرى السنوية لبراغ عام ٢٠١١ : « في مكان آخر قمت بتسمية أفعال وعمليات مساحة العرض، وصناعة الفراغ، والسينوغرافيا بتقديم مجال من الحضور الموسع، وفي هذا المجال الموسع يحدث بناء المعاني » (٣٥). وهناك مثال سابق غير مترجم لنفس المصطلح ذكره جان موكاروفسكي في مقاله عام ١٩٧٧ بعنوان «البنية والعلامة والوظيفة Structure, Sign and Function ». ويقتبس جزءا من كتاب مواطنه التشيكي أوتكر زيتش، الذي يسمي خشبة المسرح مجال القوة الذي يمكن جعل خطوط قوته مرئية في الأداء :

ويتطابق المكان الدرامي مع خشبة المسرح أو مع الفراغ ثلاثي ثلاثي الأبعاد عموما، لأنه ينشأ في الزمن من خلال التغيرات التدريجية في العلاقات المكانية بين الممثل والمسرح وبين الممثلين أنفسهم. (...) ولهذا السبب يتحدث زيتش عن فراغ خشبة المسرح كمجموعة من القوى : «الشخصيات التي يمثلها الممثلون هي مراكز قوة محددة بكثافات مختلفة وفقا الى مغزى الشخصيات في موقف



فؤاد المهندس

تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفصيله المجهولة (٤٤)

الجنيه المصري في بنك الريحاني الأهلي!!

بدأ الريحاني موسمه المسرحي الجديد في ديسمبر ١٩٣١، وهو على ثقة بأن عرضه الافتتاحي سيفشل فشلاً ذريعاً، ولن تقبل عليه الجماهير بسبب الأزمة المالية العالمية، التي أثرت على كل شيء، وبالأخص المسرح، حيث توقفت بعض الفرق، وأغلقت بعض المسارح وتحولت إلى دور للسينما! وزاد الطينة بلة أن الريحاني استأجر مسرح الكورسال الشاسع في مساحته كثير العدد في مقاعده! ومن سوء حظ الريحاني أنه طبع إعلانات مسرحية الافتتاح على لوحات ضخمة بشكل الجنيه، الذي لم يعد يراه المصريون بسبب الأزمة المالية!! ومن استفزاز الريحاني لجمهوره أن اختار عنواناً لمسرحيته وهو «الجنيه المصري»!!



سيد علي السيد

يغذي طلابه بلبان العلم والعرفان ويلقي عليهم دروسه الطلية مطمئناً قانعاً بمرتبته الضئيل الذي لم يتجاوز الثلاثة جنيهات، فإذا به يفاجأ بخصم ثلاثين قرشاً صاعاً من هذا المرتب، لأنه أغضب ولي أمر أحد تلاميذه لأنه تمسك بنظرية دوران الأرض حول نفسها، وولي الأمر هذا جاهل لا يريد أن يقتنع بصحة هذه النظرية وعبثاً حاول ناظر المدرسة إقناع الأستاذ ياقوت كي لا يتشبث بهذا الدوران إذا احتاج الأمر لمداورة آباء الطلبة الجهلاء إبقاء على رواج مدرسته. ولكن الأستاذ ياقوت رجل يتمسك بالعلم ويضحي في سبيله بكل شيء. وأخيراً اضطر ناظر المدرسة إلى طرده وهو لا زال يقرر «إن الأرض تدور حول نفسها والأرزاق على الله». ثم ذهب ياقوت إلى منزل «فتكات هانم» ليعطي لابن أخيها الدرس الخاص كعادته، وكان يتقاضى نظير ذلك جنيهاً واحداً. وطمع أن يعوض ما خسره من جراء طرده من المدرسة بأن أقترح على الهانم أن يزيد وقت الدرس من ساعة إلى ثلاثة

في هذه الأزمة الخائفة الماحقة [يقصد الأزمة المالية العالمية] وغالبية هذا الشعب المسكين يعاني آلام الفقر والفاقة، ويتلمس الطريق لكسب العيش بعناء وكد، يأبى الأستاذ نجيب الريحاني إلا أن يجرح عواطف الجماهير بذكر الجنيه ورسم الجنيه في إعلاناته التي ينشرها على جدران العاصمة، ويظهر أن الأستاذ في سعة من العيش - أتم الله عليه نعمته - أنسته ما نحن فيه من فاقة وفقير بدليل أن رسم الجنيه الذي أثبتته في إعلاناته كتب عليه «بنك الريحاني الأهلي» بدلاً من البنك الأهلي المصري .. وهذا يكفي لإغراء الجماهير بالسعي إلى مسرح الكورسال لعلمهم يطفئون حرارة شوقهم إلى المال بروية الجنيهات المصرية تندفق إليهم من بين يدي الأستاذ الريحاني، لا سيما وأنه قد مضى عليهم زمن طويل لم يسمعوا عنه شيئاً.

بعد هذه المقدمة التشويقية، ذكر الكاتب ملخصاً للعرض قال فيه: بينما كان الأستاذ «ياقوت أفندي عبد المتجلي»

كل هذه العوامل كانت تؤكد فشل الموسم من بدايته، وتؤكد سقوط مسرحية الافتتاح .. ولكن العكس كان صحيحاً!! فهذه المسرحية تحديداً كانت السبب في شهرة الريحاني على مدار تاريخ المسرح المصري، لا سيما بعد أن أعاد عرضها الفنان «فؤاد المهندس» بعنوان آخر هو «السكرتير الفني»!! فمن منّا لا يتذكر «الإفهام» الشهيرة: «الدنيا بتلف ... صفر واحد طيب خليهم اتنين .. تمضي سكتي» .. إلخ!! هذه هي مسرحية «الجنيه المصري»، التي سنتعرف على ظروف عرضها لأول مرة عام ١٩٣١.

عندما عُرضت المسرحية، كتب عنها كثيرون، لكن المقالة التي نُشرت في مجلة «النيل المصور» في منتصف ديسمبر ١٩٣١، كانت الأهم - من وجهة نظري - حيث شملت كل شيء في العرض تقريباً، وكتبها «ع.ج.»!! هكذا كان التوقيع في نهاية المقالة وعنوانها «الجنيه المصري على مسرح الكورسال»، وجاء فيها الآتي:



ياقوت إفندي في المدرسة

طويلة عن خسارة المدرسة بتركه لها، ويعرض عليه الزواج من ابنته بعد أن رفض وساطة زميل ياقوت الأستاذ خميس وشفاعته في قبول هذا الزواج لما كان مدرساً. كل هؤلاء يقدون على مكتب ياقوت والأستاذ خميس يقف مبهوتاً يرثي الآداب ويندب الأخلاق والذمم وزميله العزيز ياقوت يعطيه درساً قاسياً عن الجنيه وتأثير الجنيه وسطوته في العالم. بعد هذا الملخص ينتقل كاتب المقال في حديثه إلى «التأليف»، فيقول: هذه الرواية لكاتب فرنسي كان نصيب كل رواية يؤلفها للمسرح السقوط التام! فلما ألف روايته «توباز» تبسم له الدهر إذ نجحت نجاحاً باهراً، واستمر

رشيماً يحاول الجميع استرضاءه بكل ما ملكت إيمانهم. ولما كان الأستاذ يؤمن بقول الشاعر: «أعلمه الرماية كل يوم .. فلما اشتد ساعده رماني»، عامل حضرته بهير بك ولي نعمته أسوأ معاملة، ووصل به الحال إلى طرده من مكتبه. وفتكات هانم عشيقة البك تحاول إيقاع الأستاذ ياقوت في شبك غرامها وأسره بفاتك لحاظها. والمتملقون وطلاب الحاجات يكثر عددهم حول أبواب ياقوت. هذا طالب إحسان لجمعية خيرية ينشد بين يديه قصيدة مدح، وذاك صحفي يتهدده بنشر فضائح عن علاقته المالية فيشتريه بالمال! حتى ناظر المدرسة التي كان يعمل فيها الأستاذ يلقي بين يديه محاضرة

وهو لا يطمع في أكثر من خمسين قرشاً يضيفها إلى الجنيه؟ ولكن فتكات هانم أسفت جد الأسف لرفض هذا الطلب لأن ابن أخيها سوف يسافر إلى طنطا. فأسقط في يد الأستاذ ياقوت وترك الهانم ليعطي الطالب درس الوداع!! وحدث أن اختلف بهير بك عشيق الهانم فتكات مع أحد وسطائه على مقدار السمسة التي يتقاضاها الأخير نظير تستر البك وراء اسم هذا الرجل لقضاء أغراضه. وكانت نتيجة هذا الخلاف أن اضطر للبحث عن رجل آخر يقبل أن «يبصم» بدون أية معارضة، كي لا يظهر تلاعب بهير بك أمام مجلس إدارة الشركة الذي هو أحد أعضائه. ووقع اختيار فتكات هانم على الأستاذ ياقوت لما توسمته فيه من السذاجة والطيبة، وعرضت الأمر عليه فقبل بدون أي معارضة لما كان فيه من البؤس والفاقة لا سيما وأن المبلغ الذي عُرض عليه لم يكن يحلم به لو أنه استمر في مهنة التدريس. ولكن الوسيط الآخر أطلع الأستاذ ياقوت على سر بهير بك ونصبه واحتياله فهاج وماج وأخذ يهدد الهانم وعشيقها بفضح أمرهما وتسليمهما ليد العدالة لتقتصص منهما جزء ما اقترضا من إثم. وتمكنت الهانم أخيراً بعد أن استنفذت كل وسائل الإغراء التي تملكها امرأة رشيقة مثلها في استدرار عطف الأستاذ ياقوت، وكانت الدموع أمضى سلاح ساندها على الانتصار. وأخيراً قبل الأستاذ أن يكون الرجل الذي يريده بهير وعشيقته. وأخذ المال يتدفق إلى جيوب الأستاذ ياقوت بغير حساب، وهو يطغى ويتجبر لأن الجنيه أصبح في اعتقاده كل شيء. به يشتري الذمم والأخلاق والأقلام والأصدقاء والأعوان، وهو القادر على تنفيذ المآرب والرغبات وكل ما يشتهيها الأستاذ. وبعد أن كان رجلاً رث الثياب لا يملك ما يزيل به لحيته الطويلة القذرة، فإذا به قد أصبح رجلاً أنيق الملبس



ياقوت بك في المكتب



الستار فينصرف النظارة بينما تعتلج في صدورهم عوامل متضاربة من أثر هذه الخاتمة الغربية! أهي دعوة صريحة إلى الإثم، أم هي مناهضة للفضائل؟ ماذا يريد مؤلف من هذه الرواية؟ أيريد نصرة الرذيلة وقتل الفضيلة .. أم يبغى غير هذا فيظهر غير ما يبطن ويقول بلسانه ما لا يريد؟ الواقع أنه حين ينتصر للباطل في مثل هذا الموقف وحين يهد لنصرته بقصته تلك إنما يريد أن يشهد الناس على هذا الظلم الصارخ الذي يئن منه العالم جميعاً. يريد أن يستفز الشعور بهذه الكلمات الجارحة التي ترمي بها الفضيلة يريد أن يريكم الضمائر وما آلت إليه .. نفوس كانت هي الطهر بعينه .. يريد أن يصيح بكل ما لديه من قوة: الباطل ينتصر يا قوم فهل يرضيكم هذا؟ وإن لم يرضكم فإلى الحق فخذوا بيده وانصروه!! فالرواية إذن لا تدعو للرذيلة كما يتوهم المتفرج لأول وهلة إنما هي تحاربها بأشد الأسلحة فتكاً .. والرواية بعد ذلك جديرة بكل تقدير، ولم يسبق للأستاذ الريحاني أن أظهر مثلها على مسرحه .. فقد جمعت بين الجد والفكاهة مما يحبهما معاً إلى النفوس.

ومن المفيد أن كاتبه المقالة «م.ع. رزق» ذكرت إشارات سريعة عن الممثلين، فعرفنا أسماءهم كون المقالة السابقة لم تذكر إلا الريحاني وكيكي!! أما الأسماء كاملة فهي: نجيب الريحاني، وعبد العزيز خليل، وعبد اللطيف مجموع، والتوني، ومحمد مصطفى، وجبران نعم، والفريد حداد، وحسين إبراهيم، والقلاوي، وفكتوريا كوهين، وشفيقة جبران، وكيكي.

أما ناقد مجلة «المصور» فقد كتب عن جانب مهم جداً يتعلق بأسلوب الريحاني في مسرحياته السابقة، والذي تغير في هذه المسرحية، قائلاً: مُشاهد الرواية لا يتوانى لحظة في الاعتراف بأن ما بذله كل من الأستاذين بديع خيرى ونجيب الريحاني قد جعل منها رواية مصرية من كل الوجوه .. الأخلاق والعادات بل والجو الذي تجري فيه حوادث القصة من أولها إلى آخرها!! امتاز مسرح الريحاني منذ طارت شهرته بروايات من الأوبريت والريفيو التي يمتزج فيها الرقص بالألحان ويكون للموضوع فيها المحل الثاني، أما في هذه الرواية فقد خالف الريحاني ما درج عليه وأخرجها قطعة كوميدية جلييلة يتمشى الموضوع فيها على قدميه، وهو الذي تنبني عليه كل صغيرة وكبيرة في القصة دون احتياج إلى رقص وغناء وملحقات كانت تُحشر حشراً، والتي كانت تأتي بها مناسبات لا دخل للموضوع فيها ولا تمت إليه بصله!! إذن خالف الريحاني ما عود جمهوره عليه فلم ير منه الإقبال الذي اعتاده ولكننا نوافق الريحاني على خطته الجديدة ونعتقد أن هذا الجمهور المُغرَض لا يلبث أن يستسيخ هذا النوع ويفضله على ما عداه في وقت لن يطول. فإذا كان في طوق الريحاني متسع لاحتمال شيء من التضحية فليثابر على ما اختطه لنفسه وأنا الضمين بأن المستقبل له لا محالة، إلا أن ذلك لا يمنع من النصح له بأن يخرج بين وقت وآخر روايات من النوع الذي ما زال الجمهور يعيشه ويميل إليه حتى يستطيع امتلاك جمهوره والتصرف في هويته.



ياقوت إغندي يوقع الإوراق

انتقل كاتب المقال إلى «التمثيل» قائلاً: لا نزاع في أن الأستاذ نجيب الريحاني ممثل قدير متين مثقف يؤدي أدواره بغاية الدقة في إظهار ما يتطلبه دوره. وأظنه الوحيد بين ممثلينا الذي تتفق إيماءاته وحركاته مع معنى كل كلمة يلقيها على المسرح. وهي قدرة لا تتوفر إلا في القلائد عند الذين وقفوا على خشبة المسرح في هذا البلد. وهو كذلك ممثل خفيف الروح رشيق الحركة حين يخطو على المسرح. ولقد قام بدور الأستاذ ياقوت خير قيام، أجاد تمثيله إلى درجة الإبداع ولا أستطيع طبعاً أن أرسم صورة صادقة للأستاذ وهو في دور المعلم ونصيحتي إلى القراء أن يشاهدوا الرواية وعليّ تبعة ما أقول. وهذا إعلان مجاني يا أستاذ ريحاني!! وعجيب أن تقوم ممثلة أجنبية بدور الممثلة الأولى لفرقة مصرية وتنجح في دورها كما نجحت مدموازيل «كيكي» في دور «فتكات هانم»! ولو أن المشاهد لا يعرف ممثلة الدور لأعتقد تماماً أنها مصرية صميمة تلك التي تغدو أمامه على المسرح وتروح. ولعل جميع من شاهدوا الرواية يوافقوني على أنها كانت موفقة في دورها كل التوفيق. وكفاها موقف الإغراء الذي وقفته من الأستاذ ياقوت ليقبل وضع إمضائه على كل ورقة تقدمها إليه .. رقة ودلال ودموع تسيل، ونظرات فاتنة وجهتها إلى الأستاذ ليلين!! كل هذا أظهرته لنا المدموازيل كيكي على المسرح في رشاقة قل أن تتوفر في غيرها من ممثلاتنا المصريات.

كما قلت سابقاً إن مقالة مجلة «النيل المصور» كانت الأشمل من بين المقالات الكثيرة المنشورة عن عرض «الجنية المصري»، ولكن هذا الشمول لا يمنع أن يمنع بعض المقالات بها إضافات مفيدة، مثل مقالة «م.ع. رزق» المنشورة في مجلة «الصباح» وتحدثت فيها عن أثر العرض على الجمهور، قائلة: تنزل

تمثيلها سنة كاملة، وكانت مصدر ربح عظيم له، وقد مثلتها في العام الماضي فرقة فرنسية على مسرح الكورسال بالقاهرة، وعربها ومصراها الأستاذان نجيب الريحاني وبيدع خيرى وجعل اسمها «الجنية المصري»، وافتتحت بها الموسم. وعلى كل فهذه مسألة لا ندقق فيها كثيراً إذا كان موضوع الرواية يسير متسقاً اتساقاً طيباً متناسباً وحياتنا المصرية. ويدور موضوع الرواية كما يرى القارئ الكريم حول تأثير المال في شراء الذمم وإفساد الأخلاق، وصور لنا المؤلف كيف انقلب الأستاذ ياقوت من رجل فاضل كريم الخلق نقي الذمة إلى رجل لا يدين إلا بالمال، ويعتقد أنه كل شيء في الحياة. ولقد أخطأ المؤلف المرمى وأساء من حيث أراد الإصلاح إذ أنه جعل خاتمة هذا الرجل خاتمة طيبة هنيئة فهو بذلك يغري المتفرج على أن يبيع ذمته ويفسد أخلاقه في سبيل اقتناء المال. وكان الأحرى بالمؤلف أن يمثل بهذا الرجل أشنع تمثيل لتكتمل العبرة إذا كان هناك من يعتبر. صحيح أن الصورة التي صورها لنا المؤلف في روايته هي صورة من الحياة لا سبيل إلى نكرانها. ولكن ذلك لا يمنع من أن هناك ذمماً وهناك أخلاقاً أفضل وأنقى من أن تُشترى وتباع ببيع السلع في الأسواق. وهمسة صغيرة في أذن المقتبس. لماذا غمزت الصحافة يا سيدي هذه الغمزة المؤلمة التي شاهدناها في الفصل الأخير من روايتك؟ أم تكن صحفياً يا أستاذ بديع؟ ألا تعرف فضل الصحافة على الأمم؟ أنا أعترف لك أن هناك من لا أخلاق لهم من أدياء الصحافة وأشبه الكُتّاب وهؤلاء يسيئون إليها بما يفترون من العبث والصغار. ولكن هناك من هم أشرف نفساً وأعف يداً من الكثيرين الذين يعاشرهم الأستاذ بديع .. ولعلها ذلة قلم لم يقصد بها حضرته الإساءة إلى سمعة الصحافة والصحفيين!! وعلى كلٍ فهو مُعَرَّب فقط.