# مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
د.أحمد عواض

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثانية عشرة ⁞ العدد 637 ⁞ الإثنين 11 نوفمبر 2019

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة


## يوسف وهبي وأثره على النقد المسرحي في مصر

## معنى وأصل الميلودراما في كتاب جديد

## حرب أكتوبر والمسرح في رسالة دكتوراة

## في المؤتمر الصحفي لمسرحية «رسائل العاشقين»

# إسماعيل مختار: الجميع اجتهد و طلبة المعهد دماء جديدة في العمل الاحترافي

عقد مساء الثلاثاء الماضي بالمسرح العائم الكبير بالمنيل مؤتمرا صحفيا للإعلان عن تفاصيل العرض المسرحي الجديد « رسائل العاشقين «، من إنتاج فرقة المسرح الكوميدي التابعة للبيت الفني للمسرح، وذلك بحضور الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح, الفنان إيهاب فهمي مدير فرقة المسرح الكوميدي , و مجموعة من فريق عمل العرض منهم الفنان مفيد عاشور، الفنان علي الهلباوي، الفنانة لمى كتكت, محمد إبراهيم مخرج العرض، و مصمم الاستعراضات مناضل عنتر، و غيرهم، وسط حضور عدد من الفنانين و الإعلاميين منهم الفنان ياسر صادق ، الفنانة سميحة عبد الهادي.

و قد عبر الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح عن امتنانه و تقديره لفريق العمل كاملا ، فالجميع اجتهد سواء في الكتابة أو الأشعار ، بالإضافة إلى الرؤية الموسيقية الممتلئة بالأحاسيس، مضايفا انه سعيد بوجود طلبة من المعهد العالي للفنون المسرحية بالعرض، فهم دماء جديدة يتم تأهليها للعمل الاحترافي.

أما الفنان إيهاب فهمي مدير الفرقة فقد أعرب عن سعادته بوجوده كمدير لفرقة المسرح الكوميدي بين زملائه من نفس جيله، كمسئول عن عرض بطولة نخبة من الفنانين المبدعين ، منهم النجم الكبير مفيد عاشور، و الذي يتميز بثقافته و وعيه، بالإضافة إلى وجود مخرج متميز مثل محمد إبراهيم ، و الذي أضاف للعرض الكثير من الإبداع و الرقي .

و قال محمد إبراهيم مخرج العرض ان العرض يتناول مشاكل الزوج والزوجة في اسكتشات كوميدية، و يؤكد العرض على ان الحب يحل جميع المشاكل التي بين أي اثنين يحبون بعضهم حتي وان كانت بين صديقين، مضيفا انه استعان بالمطرب علي الهلباوي في العرض بسبب الحالة الصوفية الرائعة التي يضفيها في العرض و وصفه بانه « كصوت من السماء».

و أعرب الفنان مفيد عاشور عن سعادته بمشاركته بالعمل في هذا العرض، فالمحاكاة التي يقوم بها في منتهي الصعوبة، فهو يقدم أفكار جلال الدين الرومي، لذلك قام بقراءة العديد من كتاباته، حيث انعكست هذه القراءة عليه في بيته وجعلته يتعامل بحب في جميع المواقف.

و حول مشاركته بالعرض قال الملحن والمنشد علي الهلباوي انه يشارك بالعرض كملحن ومغني بالمسرحية، وكمنشد صوفي، مضيفا ان نظرته للعرض انه حالة مسرحية دسمة ولا يصنفه كوميدي او تراجيدي ، فهي تجربة لها شأن كبير علي مستوى الاستعراض، وتجربة مليئة بالأحاسيس، ويتوقع نجاحها .

أما مناضل عنتر مصمم الاستعراضات فأوضح ان التجربة ليست سهلة وخصوصا ان الممثلين هم من يقوموا بالاستعراضات كالراقصين، و هذه كانت إضافته التي اقترحها على المخرج، حيث يستعين بممثلي العرض بدلا من الاستعانة براقصين محترفين وهذا كان التحدي كبير له كمصمم استعراضات و للممثلين .

يذكر أن عرض « رسائل العاشقين» من المقرر عرضه خلال أيام على المسرح العائم الكبير بالمنيل ، العرض من بطولة مفيد عاشور، ريم المصري ، لمى كتكت، هايدي العسال، مروة سيد، محمد عبد الشافي ،تلحين وغناء المطرب والمنشد علي الهلباوي، ديكور هبة عبد الحميد ،إضاءة محمد إبراهيم ، تصميم الدراما الحركية مناضل عنتر ، فكرة وتأليف وأشعار وإخراج محمد إبراهيم

**شيماء سعيد**

# انطلاق أول مهرجان مسرحي للمعاهد المتخصصة

## بالأسكندرية ٣ ديسمبر المقبل

تستعد الساحة الفنية و الثقافية لاستقبال الدورة الأولى من مهرجان الاسكندرية المسرحي العربي للمعاهد و الكليات المتخصصة ، و المقرر اقامته في الفترة من 3 الي 8 ديسمبر المقبل بمدينة الاسكندرية ، تحت اشراف اكاديمية الفنون المسرحية المصرية ، ويشارك فيه طلاب المعاهد، والكليات المتخصصة في الفنون المسرحية، داخل جمهورية مصر العربية ، وخارجها.

ويهدف المهرجان الي تشجيع التبادل الثقافي بين طلاب الشعوب العربية المختلفة، والحث على إقامة حوار إيجابي مثمر للحضارات ، و منح فرص غير محدودة لطلاب الأقسام المتخصصة لممارسة المسرح، وتوفير مناخ يشجعهم على تقديم عروضهم بالصورة التي تبرز إمكاناتهم الفنية.

قال الدكتور أشرف زكي رئيس اكاديمية الفنون و مؤسس المهرجان : شباب المعاهد الفنية في الوطن العربي هم قادة الحركة المسرحية علي مدار السنوات القادمة ، لذلك اردنا ان يحدث تعارف بين هؤلاء الشباب ، و المسرح الذي يتم تقديمة ، فكان لابد من اقامة مهرجان يساعد علي الاحتكاك مع هؤلاء ، و التعارف في سن مبكرة علي المدارس المسرحية المختلفة ، وبالفعل هناك دول عربية بدأت في هذا الامر ، و مصر هي قبلة الفن للعالم العربي ، و الام التي تحتضن جميع الفنون .

وعن أسباب اختيار مدينة الاسكندرية لإقامة المهرجان قال : اختيار الاسكندرية جاء بعد افتتاح الفرع الجديد للأكاديمية هناك ، و يكون هذا المهرجان هو اول انشطته ، بجانب ان الاسكندرية هي مدينة السحر و الجمال و عاصمة الثقافة ، خاصة في الشتاء تتميز بالجو الرائع ، لتنشيط الحركة السياحية و الثقافية .

**سمية أحمد**

# «ظل الحكايات»

## مرآة تعكس توترات وضغوطات حياتنا

بدأ المخرج «عادل بركات « البروفات النهائية لعرض (ظل الحكايات ) على خشبة مسرح الغد ، فى الساعة الثامنة مساءاً، ظل الحكايات من تأليف وأشعار» إبراهيم الحسينى» ,وإخراج «عادل بركات» , ديكور وملابس «محمد فتحى» موسيقى وألحان د. صلاح مصطفى

ظل الحكايات بطولة مشتركة بين رامى الطنبارى ومحمود الزيات وعبير الطوخى وخالد خيرى ،والادوار الثانوية أسامة جميل ومحمود خلفاوى وغادة صفوت ؛

قال المخرج عادل بركات ظل الحكايات تجسد حياة إنسان بأس يشعر بعدم تحقيق الذات ،ويحاول فك لغز تعقدات الحياة ،وفك لغز الحياة المتوترة الذى يعيشها ؛ وهنا يطرح العرض عدة تساؤلات هل هذا التقصير أو العجز الذى يشعر به نتيجة عن قصور فى ذاته كإنسان وتحميل الظروف العائق الأكبر فى هذه الحياة ؟ أم هناك جزء كبير يعود على الإنسان الذى إستسلام ؟ وهل الحياة ملغزة بالفعل ؟ أم أنها بسيطة ؟ والإنسان هو الذى يحاول تعقيدها أمام نفسه ؟ ،ثم يلجأ هذا الإنسان للأحلام ( الكوبيس) ، هل يحاول عالم التوهمات والكوبيس الذى يمر بها بطل فى فك لغز حياته أم يضله ؟ فالعرض هنا يجيب عن هذه الأسئلة ويقول هناك جزء كبير يقع على الإنسان وإستسلامه للظروف الحياة وأهمل فى فك لغز حياته البأسة وهذا العالم الخيالى (التوهمات والكوبيس) الذى يمر بها بطل العرض يصعب الحياة علية ويحاول ملحن العرض د. صلاح مصطفى فى تجسيده على الخشبة ؛ وهذا الحكايات رؤية رائعة من المؤلف إبراهيم الحسينى ، ويستعرض المؤلف لنا أن حياتنا جميعاً حكايات وألغاز يجب علينا حلها أو حل معظمها ، تابع بركات : وأتمنى أن العرض ينال إعجاب الجمهور وينقل للجمهور صورة واضحة وصادقة عن معاناة هذا الإنسان ومحاولاته لفهم لغز حياته ومن الممكن أن يكون العرض مرأة حياتنا اليومية .

ويضيف الفنان رامى الطنبارى بطل العرض : أقدم دور منصور ، الذى يعبر عن شريحة كبيرة من الاشخاص المتوجدون بيننا ، وهو راسم مرهف وحياة متوترة كثيراً متشوش عقلياً يحاول دائماً الهروب من الحياة الواقعية إلى حياة الأحلام والكوبيس ، ولذلك بيتأثر بشكل مباشر بكل الأحداث التى تحدث حوله ، أثناء رحلته وهو على رصيف محطة القطار يقابل شخصيات كثيرة بتظهرله فى كابوسة وهذه الشخصيات ليست نمطية مطلقاً ممكن أن تكون شخصيات حقيقة تعيش معه أو ممكن تكون شخصيات أصتنعها البطل فى إحدى كابوسة ،ويحاول دائماً البطل فى تحمل الظروف كافة العواقب الذى تمر به وتحميلها قشله فى الحياة ؛ وعرض ظل الحكايات منطلق من (لوحة جويا ).

يوضح الفنان محمود الزيات بطل العرض : بقوم بعدة شخصيات فى العرض منها دور العجوز ودور حفار القبور ودور ذو اللحية ودور ملاحظ العدالة ، وكنت حريص دائماً على تقديم كل دور مختلف عن الدور الأخير ، وساعدنى المخرج عادل بركات على ذلك من خلال ملاحظاته المستمر وساعدنى على الفصل بين حالات الأدوار وبعضها ،ظل الحكايات مسرحية ذات طبيعة خاصة ، تتحدث عن الأحلام والكوبيس الذى يعجز الإنسان على تحملها ، وإحدى الشخصيات الذى أقدمها تمثل إحدى عوائق الحياة أمام منصور بطل العرض .

وتقول الفنانة عبيرالطوخى بطلة العرض : أقدم شخصيتين فى عرض ظل الحكايات وهما شخصية سلمى وشخصية ليل ، ومن

أصعب الأشياء التى واجهتنى فى الأدوار ليست اللغة العربية الذى يتحدث بها العرض ،أنا أحب التمثيل باللغة العربية ،ولكن إختصرت الصعاب أمامى فى طريقة تطويع اللغة العربية فى مشاعر الشخصيات ، وكيف تجسدى أدوار شخصيات غير حقيقة بل موجودة فى خيال البطل .

يشير الفنان خالد خيرى بطل العرض : أقوم بشخصية سالم ،هو صانع الحكايات المسرحية ولكن ليس هو من يمتلك تلك الحكايات ،وكل حكاية من العرض لها طبيعتها الخاصة ،سالم ليس راوياً للعرض بل هو من يصنع الحكايات التى تعوق حياة بطل العرض منصور وتضعه فى توتر وحيرة كبيرة وفى نهاية العرض يقرر منصور التغلب على هذه الأوهام ويقرر حل كافة الألغاز التى بداخل حياته .

ويقول مؤلف العرض « إبراهيم الحسينى «: ظل الحكايات هى مجموعة حكايات متعددة ، لم يكن إهتمامى هو سرد الحكاية بل كان إهتمامى هو إبراز المعنى الكامن داخل كل حكاية ،بحيث أن معظم الحكاية مأخوذة من حكايات واقعية ولكن لم تكن توقع البشر على أن هذه الحكايات تحدث لنا بالفعل ، فإذا حاولنا على أن نجسد هذه الحكايات فى فيلم سينمائى أو مسلسل تليفزيونى كان لم يصدق الجمهورهذا العمل السينمائى ، ففكرت فى وضع تلك الحكايات فى عرض مسرحى يعرضها بشكل متناسق مع طبيعة جمهوره ؛ وكان محور كل هذه الحكايات بطل العرض الذى كان يتنقل بين كل حكاية وآخرى ،وكل حكاية تختلف عن الآخرى ، وفجأة ظهر بطل العرض فى صور بطل شعبى ،الذى كان دائماً يسأل نفسه هل أنا عايش بالفعل ؟أم أنا ميت؟ ولو أنا ميت هلم يحلم الميتا بأحلام طويلة جداً ويتعايش معها مجدداً ؟؟؟ ،أم

أنا فى منطقة بين الحياة ؟؟، تابع إبراهيم الحسينى : فالحقيقة هذا النص موجود فى مسرح الغد من سنتين ماضيين وأخيراً قرر المخرج عادل بركات على سطوع هذا النص للنور ،وأنا متفائل بالمخرج عادل بركات أشعر بأنه سوف بقدم هذا العرض بطريقة رائعة وخصيصاً بإختيار عادل لممثلين العرض الموهوبين الرائعين .

**محمود عبد العزيز- شيماء سعيد**

## فى ورشة أساسيات الإخراج المسرحى

# آلان ديفان: نحن نبدع من أجل الجمهور

أقيمت بسينما الهناجر ضمن فعاليات ملتقى القاهرة الدولى للمسرح الجامعى ورشة عن أساسيات الأخراج " ماستر كلاس. " تحت إشراف المدرب البلجيكى آلان ديفال بدأت الورشة بتعريف المخرج آلان ديفال نفسه للمتدربين فهو كاتب ومخرج كتب عن الإخراج ولديه خبرة كبيرة فى فن الكوميديا فقد كان ممثلا كوميديا وقد درس المسرح وتعلم فن المسرح فى فرنسا وكان دراسته متنوعة فى الكوميديا ديلارتى وفن المهرج والمسرح التقليدى وقدم العديد من المسرحيات كممثل ومخرج وقد عرضا كبير يجمع بين الممثلين وراقصي الباليه وقد قام بعمل العديد من الورش المسرحية فى بلجيكا وفى العديد من الدول منها تونس شارك كمحكم فى العديد من لجان التحكيم فى فرنسا وبلجيكا ومصر وقام بتحويل العديد من الروايات إلى عروض مسرحية وقد قام بتأسيس شركته الخاصة عام 2005 وتعاون ثقافيا مع المغرب عام 2013.

وطرح ديفال أثناء الورشة تساؤلا هاما وهو كيف تقوم بأخراج عرض مسرحى وهل من الممكن تعلم فن الإخراج ففى الأغلب كل الكتب التى تتحدث عن فن الإخراج هى أبحاث وطرق ولكن لاتقوم على التكنيك والتقنيات الخاصة بالأخراج وفن الإخراج يحتاج إلى التدريب وإكتساب تقنيات مختلفة.

كما أوضح ديفال وجود ثلاثة أنواع من المسرح فى أوربا وهم المسرح التقليدى والمستدام والموسمى.

موضحا أن المسرح المحترف فى أوربا هو المسرح الذى يعتمد عليه الفنان فى كسب العيش.

وإنتقل للحديث عن المخرج عندما يقبل على تقديم عرض مسرحى فهناك مجموعة من الخطوات الهامة أولها إختيار النص وعمل جلسات عديدة من الممثلين لقراءته بشكل متأنى والتركيز على تفاصيل النص المسرحى وإختيار كل ممثل يلائم الشخصية ثم الإنتقال إلى إختيار عناصر العمل المسرحية والتى تتكون من ديكور وأزياء ومؤثرات صوتية وغيرها من العناصر التى يكتمل بها العرض المسرحى.

ومن الهام أن يعى المخرج أنه يقدم عملا للجمهور فنحن نبدع من أجل الجمهور ثم إنتقل ديفان للحديث عن النص المسرحى الذى يعتمد عليه المخرج والذي قد يكون نصا مؤلفا أو نصا مؤلفا من قبل المخرج فالكاتب عندما يكتب نصا يكون لديه وجهة نظر أو فكرة يود طرحها بالإضافة إلى أن الأقواس الجانبية والتى تحوى رؤية الكاتب فى طريقة إخراج العرض ليس من الضرورى أن يتبعها المخرج عندما يقدم عمله فهو يطرح وجهة نظره الخاصة وليس من الضرورى إتابع رؤية الكاتب.

ثم تحدث عن إختيار الممثلين والذى لابد أن يكون إختيار مناسب للشخصيات التى يؤدونها فمن الهام إختيار ممثلين ملائمين للأدوار التى يلعبونها ويجب أن يعى فريق العمل سواء ممثلين أو راقصين أو عناصر العمل الآخرى عن المسرح عمل جماعى فى المقام الأول وحتى ينجح العرض لابد أن يكون فريق العمل روح واحدة متصلة ببعضها البعض.

وقام ديفال بتعريف فن الأخراج وهو تحويل النص المكتوب إلى عرض نابض بالحياة، وكذلك هو الطريقة الوحيدة التي تجعل مجمل عناصر العرض المسرحي المختلفة والمتعددة منظمة ومنسجمة مع بعضها البعض، لتدخل ضمن رؤية فنية وفكرية واحدة كما تتضمن آليه عمل المخرج عدة خطوات منها دراسة المسرحية لمعرفة معنها وخصائصها ومكان وزمان حدوثها، دراسة دور كل شخصية فى إيصال جزء من فكرة المسرحية، دراسة علاقات الشخصيات ببعضها.

كما تحدث ديفال عن أهم المهارات التى يجب أن يعتمد عليها الممثل وهى مهارة الملاحظة ومعرفة ميكانزيمات الجسد للوصول إلى الشخصية التى يلعبها فالممثل الماهر يستخدم جميع حواسه على خشبة المسرح فتعريف التمثل بشكل مبسط " هو أنى أعرف ولكن أجعل الجمهور لا يشعر بأنى أعرف".

وتحدث ديفال عن طريقة تقديمه لعمل مسرحى من خلال تجاربه فى الإخراج فأوضح قائلا " عندما أحصل على نص أقدمه برؤيتى الخاصة ولكنى أحترم وأحافظ على مجهود المؤلف ولا أهدر حقه كما أقوم بشرح تفاصيل العمل وكل شخصية ليعى كل ممثل إلى أين يسير العرض وذلك حتى لا يقدم الممثل إتجاه مخالف لما أود طرحه من خلال رؤيتى فالمخرج هو رب العمل أو القائد ويجب عليه إحترام وجهة نظر الممثل فى تقديمه للشخصية ثم قام المتدربين بعمل بعض المشاهد الإرتجالية التى قام ديفان بالتعليق عليها .

**رنا رأفت**

# ندوة المسرح السعودي

## بملتقى المسرح الجامعي

ضمن فعاليات الدورة الثانية لملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي أقيمت بالمجلس الأعلى للثقافة ندوة عن «المسرح الجامعي السعودي الواقع وآفاق المستقبل» بحضور الكاتب فهد رده الحارثي، والفنان خالد الحربي، والكاتبة حليمة مظفر، والمخرج عبد لله عقيل، وأدارها سامي الزهراني.

أوضح الفنان سامي زهران أن المسرح الجامعي السعودي تجاوز الكثير من العقبات وحقق الإيجابيات والإنجازات على المستوى المحلي، بالإضافة إلى تقديمه الكثير من الفنانين للمسرح والدراما السعودية، تلفزيونية وسينمائية وإذاعية، وطرح زهران مجموعة من الأسئلة كمدخل للندوة وهي: هل هناك مخاطر تهدد بتجفيف منبع المسرح السعودي؟ هل المسرح السعودي يعيش فترة مخيفة قد تهدد مستقبله؟ هل هناك أمور تربك مسيرة المسرح السعودي منها قلة الكوادر والموارد المادية؟ هل سياسة الجامعات السعودية تميل للجانب الأكاديمي على حساب الأنشطة الطلابية التي يندرج تحتها النشاط المسرحي مما أدى إلى قلة المواهب المسرحية بين طلاب الجامعات السعودية؟ هل هناك قصور من قبل الجامعات السعودية في إنشاء مسارح تصلح للممارسة المسرحية.

فيما أشار الكاتب فهد ردة الحارثي إلى أن المسرح الجامعي يعد من أهم ركائز المسرح السعودي، ومن أهم روافد الدراما والتمثيل في الساحة الفنية الخليجية، مشيرا إلى القيمة

## الحارثي: رغم الإمكانيات التي تملكها الجامعات السعودية سيظل المسرح دوما بحاجة إلى الدعم المادي الذي يتناسب مع طموحاته

الفنية التي حققها من خلال عروض المسرح الجامعي في أكثر من 50 كلية في جامعات متخصصة وحكومية، مؤكدا أن المسرح الجامعي له الفضل في تأسيس أول مهرجان للمسرح السعودي شاركت به تسع فرق جامعية من الجامعات السعودية.

وذكر الحارثي الإمكانيات التي قدمها المسرح الجامعي السعودي ولم تكن متوفرة في أندية المسرح أو الدوائر الثقافية، وضرب مثالا بأهم وأعرق الجامعات في المملكة العربية السعودية وهي جامعة الملك عبد العزيز التي تملك مسرحا مهما وكبيرا ولديها عدد من المخرجين المتميزين وقامت بعمل مسابقة للعروض بين الكليات وذلك لعمل تنافس ولدفع حركة المسرح السعودي، كما ضرب مثالا آخر بجامعة الملك سعود التي بدأت نشاطها في 1975 وقدمت أعمالا مسرحية مهمة وطليعية وساهمت في اكتشاف الكثير من المبدعين، بالإضافة إلى عدة جامعات أخرى منها جامعة الطائف وجامعة الملك فهد وجامعة جازان وجامعات أخرى بالمملكة العربية السعودية ينشط بها المسرح تارة وينخفض تارة أخرى.

وكشف فهد ردة الحارثي خلال مداخلته عن أن معظم الجامعات في المملكة العربية السعودية تمتلك أندية طلابية ولكن يختلف النشاط المسرحي من جامعة إلى أخرى، كما يتوفر بالمسرح الجامعي السعودي جميع الإمكانيات من قاعات عرض وإمكانيات مادية وبشرية ولكنها تفتقد لوجود الطاقات بالإضافة إلى عدم وجود خطة، فدائما يتغير النشاط سواء بالصعود أو الهبوط وذلك لتغير المسئولين ووفقا لدعم عميد شؤون الطلاب أو تجاهله للنشاط المسرحي. كما كشف الحارثي عن واقع المسرح الجامعي في السعودية مؤكدا أنه مسرح نشط تقام به ورش ومسابقات كما في جامعة الملك عبد العزيز والطائف وجازان، وهي جامعات استطاعت حصد الكثير من الجوائز.

وأشار الحارثي إلى أن الجامعات الآن تقوم بفعل مؤثر في حركة الرصد والنقد من خلال الدراسات والبحوث ورسائل الدكتوراه وبحوث الترقية. كما شدد على ضرورة توافر مكتبة للمسرح السعودي.

وعن أبرز المشكلات، أوضح أن تغيير وتبديل كوادر هذا المسرح تعد أهم مشكلاته وأنه بحاجة إلى التدريب والتكوين في ظل حركة تغيير مستمرة للطلاب، مؤكدا على أن إعداد مركز للتدريب يعد من أهم الأمور التي يجب التركيز عليها في المسرح الجامعي السعودي.

## حليمة المظفر: رؤية 20/ 30 كان لها الأثر الكبير في الاهتمام بالفنون ومنها المسرح الجامعي

## خالد الحربي: تجربتي في التمثيل بدأت في جامعة الملك عبد العزيز ثم اتجهت للتأليف

واختتم الحارثي بالقول بأنه رغم الإمكانيات المادية التي تملكها الجامعات السعودية فإن المسرح دوما بحاجة إلى الدعم المادي الذي يتناسب مع طموحاته، وأن معظم مشكلات المسرح تتعلق بالأمور التمويلية والإدارية وقلة الكوادر، وأعرب عن أمنياته في دعم هذا المسرح متمنيا أن تزيد وتنشط حركة المسرح الجامعي.

الكاتبة والناقدة حليمة المظفر تناولت عدة نقاط في ورقتها البحثية التي تحمل عنوان "المسرح الجامعي السعودي الوعي والرؤية 20/ 30" وهي التي انطلقت عام 2016 كرؤية استراتيجية وطنية تعمل عليها المملكة العربية السعودية وكانت أولى النقاط التي أشارت إليها هي كيف يكون المسرح وسيلة لهندسة الوعي.

قالت المظفر: حينما نتحدث عن المسرح فهو يعد وسيلة مهمة للتنوير وللتواصل المباشر مع المتلقى وهو يعد بناء الوعي البشري، ومن المهم أن يكون الوعي كعملية ومفهوم موجودا ومؤسسا في المسرح الجامعي لأنه يتعامل مع جيل الشباب الذين هم الجواهر التي سوف تعمل على بناء المجتمعات والنهوض بها، لذا فمن باب أولى أن يكون في المسرح الجامعي مؤسسون لعلمية هندسة الوعي.

أضافت: إذا تحدثنا عن المسرح الجامعي لا نستطيع أن ننفصل عن تاريخ المسرح السعودي الذي كانت أول تجربة له عام 1960 تجربة الرائد الفنان أحمد السباعي، الذي شرع في تأسيس مسرح وفرقة مسرحية، كادت أن تقدم أولى عروضها لولا بعض الوشاة الذين وشوا بأن هذا المسرح سيكون سببا في الفساد، وإذا كان أتيح لهذا المسرح أن يفتتح لكان قد أثر بشكل كبير على المسرح السعودي. تابعت: كما أن من المهم أيضا عند الحديث عن المسرح الجامعي السعودي أن نتحدث عن أن رؤية 20/ 30 التي أقرتها المملكة العربية السعودية، كان لها الأثر الكبير في الاهتمام بالفنون، لا سيما المسرح الجامعي، كما أن المسرح الجامعي قد شهد الكثير من التطورات وبرز المسرح النسائي.

وتابعت: اتسم النشاط المسرحي للطالبات بالجامعات السعودية بأنه نشاط نسائي يتم تقديمه داخل أروقة الجامعات الخاصة بالطالبات، مما جعله منعزلا وأدى إلى عدم تطوره وإلى عدم نضجه، مؤكدة على أن إحدى إشكاليات المسرح السعودي هو غياب المرأة عن مسرح الرجل نتيجة لبعض الأمور ومنها العادات والتقاليد الاجتماعية التي منعتها من الظهور على المسرح والمشاركة كممثلة، لذا كانت تجربة النساء قبل استراتيجية 20/ 30 تجربة خجولة أما بعد الاستراتيجية فأصبح المسرح النسائي أكثر تطورا وشهد في العامين الماضيين تطويرا وإقبالا جماهيريا.

وكشفت المظفر عن أهم التحولات التي شهدها المسرح السعودي وهو صعود الممثلة السعودية في أول تجربة مختلطة في عرض قدم على مسرح جامعة دار العلوم عام 2018 في مدينة الرياض وتبنته هيئة الترفيه، وكان لهذه التجربة بالغ الأثر في مشاركة الطالبات في تقديم عروض مسرحية.

وتحدث الفنان خالد الحربي عن تجربته الشخصية في المسرح الجامعي السعودي، فقال: التحقت بالمسرح بجامعة الملك عبد العزيز عام 1987 عندما وجدت إعلانا عن مسرحية تقدم في الجامعة وكان لدي شغف شديد لحضور العرض المسرحي وعندما شاهدت العرض شعرت بالألفة بيني والممثلين وأحببت كل عناصر العمل المسرحي من ديكور وملابس وأداء وكانت هي البداية. وفي اليوم الثاني توجهت إلى المخرج وقمت بالاشتراك وقد اختبرني د. حسين جمعة، وكان من الأساتذة الذين يدرسون المسرح آنذاك، وفي العام التالي بدأت في التأليف المسرحي، وكانت إحدى المحاولات النادرة أن يقوم أحد بالكتابة للمسرح، وشجعني على ذلك د. حسين جمعة ورأى أن النص جيد، وكان عميد شؤون الطلاب آنذاك هو د. محمد نصيف الذي كان عاشقا للمسرح. ونستنتج من هذه النقطة أنه إذا كان المسئولين محبين للمسرح فإنهم يقومون بدعمه.

أضاف: أصبحت مسئولا عن نادي المسرح وقدمنا الكثير من التجارب المتميزة حتى تخرجت من الجامعة وسافرت إلى القاهرة وأقمت بها ما يقرب من 9 سنوات وتعلمت الكثير من الأمور وكانت علاقتي بالجامعة من خلال بعض زملائي والمسئولين الذين يطلبون بعض النصوص التي أقوم بكتابتها، وقد فؤجئت في إحدى المرات برفض نص لي، على الرغم من أن النص كان جيدا وكانت موهبتي قد صقلت في ذلك التوقيت بشكل جيد، ولكنني عملت بوجود إدارة جديدة للنشاط المسرحي لا يفضل وكيلها وجود نشاط مسرحي، وبعد سنوات عدت إلى السعودية وحادثني صديقي الذي أصبح مسئولا عن النشاط الطلابي في الجامعة وطلب مني أن أقدم النص الذي كان قد تم رفضه، وبالفعل قدمت النص وحقق نجاحا كبيرا وكشف عن طاقات هائلة ومبدعة وبعد ذلك بدأت الجامعة تستقطبني كل 6 أشهر.

تابع وفي أربع سنوات عجاف كان صديقي عبد الله المسئول عن النشاط الطلابي يبلغني بعدم ترحيب المسئولين بوجود مسرح على الرغم من وجود عدة أنشطة بجامعة الملك عبد العزيز وعقب الأربع سنوات قدمت مشروعا عوضا عن عدم وجود أكاديميات في مجال المسرح وكان أهم أهداف هذا المشروع هو ماذا يحتاج الطلبة وكان المشروع يهدف إلى أن يكتسب الطلاب ثقافة وأن يتذوقوا المسرح وأن تقدم كل كلية عرضا مسرحيا، وأن يقام صالون خاص بالمهتمين بالمسرح وفي العام الماضي 2018 تغير المسئولون، ومرة أخرى كانوا لا يحبذون وجود نشاط مسرحي «وعادت ريما لعاداتها القديمة».

بينما ذكر المخرج والكاتب عبد الله عقيل أن الجامعة تعد شريكا مهما في تشكيل وعي الأجيال القادمة وترجع أهمية المسرح الجامعي في أنه أداة للتثقيف والتنوير وتغير سلوك الأفراد.

وذكر عقيل أن أهم الجامعات التي قدمت تجارب متميزة جامعة الملك عبد العزيز وجامعة جازان وجامعة الطائف.

ولتطوير المسرح الجامعي، طالب عقيل بتطوير أماكن العروض وتشجيع المشاركة التي تقوم بتحفيز الأجيال وتوفير ميزانيات للإنتاج المسرحي وتخصيص أكاديميات للمسرح والسينما وتجهيز البنية التحتية وإقامة قاعات للتدريب.

واختتمت الندوة بتوقيع كتاب الناقدة والكاتبة والإعلامية حليمة المظفر الذي يحمل عنوان «المسرح السعودي بين البناء والتوجس».

## عبد الله عقيل: الجامعة شريك مهم في تشكيل وعي الأجيال والمسرح الجامعي أداة للتثقيف والتنوير وتغيير سلوك الأفراد

**رنا رأفت**

## في حفل توقيع كتابه «قشور ولباب – قراءات في الميلودراما»:

# سيد الإمام: الميلودراما تجعلنا نعيد التفكير في مدارس الحداثة لأن البرجوازية لا تنتج إلا علاقات ميلودرامية

## الظاهرة المسرحية محاطة بسوء الفهم لأنها منتزعة من سياقاتها الثقافية و الاجتماعية والسياسية

وسط حضور عدد كبير من المسرحيين أقيم بجريدة مسرحنا حفل توقيع أحدث مؤلفات الدكتور سيد الإمام، وهو كتاب «قشور ولباب – قراءات في الميلودراما» .

وحول الكتاب قال الناقد محمد مسعد: أتذكر أننا كنا نحضر «كورس» مهم جدًا ونحن طلبة، عن الميلودراما في المسرح المصري بشكل خاص، أو العربي بشكل عام و هي دراسات قليلة جدًا.

وأضاف «مسعد»: لم يكن متوفرا في فترة التسعينات أو بداياتها سوى النص الشعري وهو نص وحيد، مشيراً إلى أن علاقتنا بالميلودراما كانت علاقة أقرب إلى أن تكون سمعية، لافتًا إلى أن السمات الأساسية التي كان يتم معرفتها عن الميلودراما هي أنها تشبه الأفلام العربي الأبيض والأسود، وبعد 20 سنة البطل بيكتشف أن الخادمة ابنته.

وتساءل «مسعد»: «من أين أتت الميلودراما، وعن أي شيء تعبر: وأجاب: «أتذكر مجموعة من المحاضرات كان يتم توثيقها من قبل الطلبة، يعتمدون عليها كمراجع أساسية ويحتفظون بها بقية حياتهم، لافتًا إلى أن كتاب الميلودراما للدكتور سيد الإمام هو خطوة أخرى من خطوات داخل مشروع كبير يقدمه د. الإمام للمكتبة المسرحية العربية.

فيما قال الدكتور مصطفى سليم، إن الدكتور سيد الإمام هو أحد مصادر المعرفة الأساسية لهذا الجيل، معتبراً كتابه «قشور ولباب – قراءات في الميلودراما» نقلة جديدة في مؤلفاته، على مستوى الأسلوب، وهو دائمًا عميق الفكر، ولكنه في هذا الكتاب استطاع أن يصل إلى عقل دارس المسرح ببساطة يحسد عليها.

وأشار سليم إلى أن الكتاب هو أول كتاب يقرأه للدكتور سيد الإمام في جلسة واحدة، والسبب في ذلك الموضوعات التي وضعه فيها منذ البداية، موضحا: حين فتحت الصفحة الأولى وجدتني أمام فيلم «دهب» والمشهد الشهير لانتحار «فيروز» حين رفضت حكم المحكمة وأصرت على أن هذا الأب بالتبني هو الأب الحقيقي، فإذا بي أدخل إلى أجواء الفيلم ولا أتركه إلا بعد الانتهاء من تحليله ، وكأن الكتاب يقدم عبر مثيرات الميلودراما نفسها، كأنه بنى بناءً للميلودراما وفهمها بعمق، متسائلًا: «لماذا يعشقها الشعب ويستهلكها ببساطة واقتناع».

وأردف: الدكتور سيد الإمام هو لويس مارسيل مصر فقد كتب عن فنون الشعب، ولم يتعالى عليها، واستطاع أن يخوض هذه المساحة السميكة التي يتخذها النقد تجاه فنون الشعب، واكتشف أن هذا النوع من الفن هو الفن الحقيقي، والمدرسة الأولى التي يجب أن يتعلم فيها المؤلف ليستطيع أن يجدد ويضع فكره وأن يتمرد على الأشكال التقليدية، وهذا ليس غريبًا ولا عجيبًا على المؤلف».

وأشار «سليم»، إلى أن الكاتب الكبير كي يتعلم فلابد أن يتعلم في مدرسة الشعب، وحين يتقن آلياته يستطيع أن يذهب إلى آفاق بعيدة لا نعلم مداها، أضاف : هناك ملمح شديد الذكاء في فصل من فصول هذا الكتاب، تحدث فيه الإمام عن آثر اللغات غير الكلامية على الآثر الميلودرامي، وهو ملمح غير مظروق نقديا، استطاع الكاتب أن يلتقطه حين تلقى المشهد الميلودرامي في فيلم «دهب» بتلقائية ، وترك نفسه له كإنسان وليس كناقد، فاستطاع أن يمسك بنقطة هامة وهي تأثير الموسيقى والحركة وتبادل النظرات، اعتقادًا من الممثلين بأنهم أعلى من التجربة الفنية، مشيرا إلى أن كل هذه الأشياء لها أساس فني، و تصاغ بعناية شديدة التأثير، ربما إن حاول كاتب أن يقدمها فلن يقدمها بهذا الشكل، وربما يفشل لأنها من أصعب الكتابات».

بينما قالت الناقدة أميرة كامل: عندما تتبدل الأماكن، وأجلس بجوار أستاذي الدتور سيد الإمام فهذا ليس بالأمر الهين، وتحدثت كامل عن عنوان الكتاب أولا حيث أشارت إلى أنه « له معايا موقف، واتولد على إيدي في لحظة كان دكتور سيد الإمام بيكلمني وإحنا ماشيين رايحين مسرح العرائس عن إزاي الناس بتنظر للميلودراما ووجهة نظرهم عنها، وإزاي هي عديمة القيمة وليس لها فائدة أو جدوى».

وأضافت «كامل»: «مسمى الكتاب معناه القشرة الغليظة والتي تعني كيفية إصدار أحكامًا على شيء دون الخوض فيه، ومعرفة عناصر ذلك الفن، وكيف بدأ، ومع أي طبقة يتناسب، وهل يلبي فعلًا احتياجات تلك الطبقة، ومن هنا جاءت جملة «قشور ولباب»، أما كلمة «لباب» فتعني ما ينطوي تحت القشرة الغليظة، وهل هناك أشياء تستحق الوقوف أمامها، و ننظر إليها بعين أخرى لنراها في أي شيء».

وأردفت: «تعرفنا على أكثر من نوع فني داخل قاعات الدرس، مثل التراجيدية والكوميدية، و هناك خلط بين الميلودراما والمونودراما، لافتة إلى أن الميلودراما مثلها مثل التراجيدية والكوميدية، نشأت بحكم ظروف تاريخية واقتصادية، وانتقلت من المستوى العالمي إلى المستوى المحلي. واشارت إلى أن الدكتور سيد الإمام عاش لحظة استثنائية آثارت انفعالاته وعاطفته ومشاعره، ونبهته إلى أن يتطرق إلى هذا المصطلح الذي لا نجده كثيرًا ، ونراه في مسرح الدم والدموع لـ «علي الراعي»، باحثا في كيفية انتقال هذا المصطلح من إيطاليا إلى فرنسا إلى انجلترا إلى دول أوروبا، وخلال ذلك أثبت حقائق كانت غائبة على كثير من النقاد و الذين تناولوا هذا النوع الدرامي، من مثل أن هذا الفن يعبر عن طبقة كاملة هي البرجوازية، وهي طبقة تكونت نتيجة ظروف ما، وأنه الفن الشعبي الذي يتناول الموضوعات والقضايا والجرائم الموجودة في المجتمع، وأن المسرح هو المنبر الذي يتم من خلاله تناول المشاكل المجتمعية، ومن هنا جاءت الميلودراما.

أما الدكتور محمد سمير الخطيب فقال: «هذا الكتاب عندما قرأته انجذبت إلى العنوان «قشور ولباب – قراءات في الميلودراما»، مشيرا إلى أن هذه الكلمة أصولية ومعروفة في الأدبيات الدينية، وبعد ذلك تذكرت كتاب استخدم كلمة «قشور» في العنوان للكاتب زكي نجيب محمود، منوهًا إلى أن الدكتور سيد الإمام دائمًا ما يذهب بنا إلى الحس الجدلي».

وأضاف «الخطيب»: «الكتاب يعد خطابا يدافع عن الميلودرما، وقد نجح في تحليل أسباب ظهورها كشكل مؤثر ، لافتا إلى أنه يجب أن نفهم أن برامج الدعايا تشكل نقطة في منتهى الخطورة حيث تستخدم الميلودرما للتأثير، معتمدة على الثنائيات الحدية، والنقطة الأخطر في ذلك أنها تستخدم في البرامج السياسية».

وأشار «الخطيب» إلى أن الدكتور سيد الإمام انطلق في كتابه من نقطة: (كيف ننظر إلى العالم بطريقة مسرحية)، وتمنى أن يكون هناك جزء ثانٍ للكتاب، وتابع : «عندما ننظر إلى الكتاب الأول الذي أصدره الدكتور سيد الإمام وننظر كذلك إلى الكتاب الأخير، فسوف يمكننا أن نرى شيئا في منتهى الخطورة وهو أن الخطاب الخاص به يعالج أزمة التحولات، حيث يخوض منطقة بها صراع الطبقات».

## الناقد ليس وصيا على الظاهرة المسرحية وعليه أن يقوم بتشريحها ومحاولة فهمها والبحث في جذورها

# القيمة الحقيقية للفنان المسرحي متعلقة بإجابته عن سؤال: من هو جمهورك؟

وختم بقوله: «الدكتور سيد الإمام صاحب مشروع نقدي حقيقي، ويلعب في مناطق غير مطروقة، لافتًا إلى أن المؤلف بدأ في العمل على الظواهر الغريبة في المسرح الغربي وهي نقطة في منتهى الأهمية، مشرا إلى أنه عندما نتحدث عن الميلودراما فلن نجد أحدا كتب عنها سوى «علي الراعي» في مقدمة كتابه مسرح الدم والدموع، وأن الدكتور سيد الإمام كتب في قضية وجود هذا الفن، وكيف وجد، وهذه نقطة أخطر بكثير مما كتبه الدكتور علي الراعي».

فيما قال الناقد خالد رسلان: «دكتور سيد الإمام لم يشارك فقط في مشروع باحث أو ناقد، وإنما شارك في صناعة بني آدم، مشيرًا إلى أن المؤلف يضعنا دائمًا داخل حركة التاريخ، وكيفية تحرك التاريخ الغربي، موضحًا أن الميلودراما غير مرتبطة بالقرن الـ19 فقط، وإنما مرتبطة بطبقة معينة تظهر بالكشف عن كل تناقضاتها من خلال ممارستها على أرض الواقع».

وأكد «رسلان»، أن الدكتور سيد الإمام لا يتمسك بالمنتج الثابت والمعايير الجاهزة، فعندما نشاهد فيلم «صراع في النيل» مثلا نرى أن نهايته لا يجب أن تنتهي بالعدالة الشعرية، وإنما تنتهي بالثورة، لافتًا إلى أن الميلودراما فن مقصود، تصنعه طبقة معينة لحساب مصالحها وأهدافها، مشيرًا إلى أن كتاب الميلودراما ليسوا كتابا ضعافا، وانك تستطيع أن تكتشف العقل الذي يختبئ خلف هذه الكتابة، وبالتالي نستقبل الميلودراما التي ظهرت قبل عام 1952 ونقرأها في الدراما التليفزيونية.

وختم الدكتور سيد الإمام المناقشة بالقول: إن أول كتاب له كان عن التجريب، مشيرًا إلى أن تلك البداية لم تكن تنبئ بالكتابة عن العصور الوسطى، وإنما كانت تنبئ بأنني سوف أكتب عن الحداثة وما بعدها، أضاف إن كتاب التجريب وكيفية استقبال العرب له، هو ما جعلني أعود للعصور الوسطى، منوهًا إلى أن أول مبحث في الكتاب تحدث فيه عن حادثة وقعت في إحدى دورات المهرجان التجريبي، حيث اتخذت إدارة المهرجان موقفا من أحد العروض المشاركة من دولة اليابان، كان يتحدث عن «هورشيما»، وبررت ذلك بأن العرض صادم للذوق العام.

أوضح «الإمام»: «بعد هذا الموقف شعرت بفجوة شديدة جدًا ما بين الأوضاع في أوروبا التي يخرج منها التجريب، وبين الواقع الذي يستقبل تلك العروض في مصر التي تعتبر صاحبة الثقافة الناعمة، فإذا كانت هذه البلد قد استقبلت العرض بهذا الشكل فما بالك بالدول العربية الأخرى، وبعد هذا الكتاب اكتشفت أن هناك دول تتفكك بسبب عدم وجود الحداثة.. تابع : لو أننا تأملنا بوضوح في واقعنا المسرحي، ليس في مصر فقط، فسنجد أن أوضاع المسرح شائكة جدًا، وسنجد الكثير من الأسئلة التي ليس لها إجابات».

## مصطفى سليم: الإمام أحد مصادر المعرفة الأساسية لهذا الجيل، و كتابه في «الميلودراما» نقلة جديدة

وأردف: «تجربتي في هذا الكتاب أثبتت لي أن هناك مشكلة تلقي في الواقع المسرحي، مشيرًا إلى أن السبب في ذلك يكمن في أن الظاهرة المسرحية منتزعة من كل سياقاتها الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، لذلك فإن هناك الكثير من التشوه في إعادة إنتاج الظاهرة نفسها، ومن هنا قررت إعادة تقديم الظاهرة المسرحية ولكن بشروطها وسياقاتها، إضافة إلى البحث في كيفية إعادة اكتشاف جمهورك، حتى تكون فنان مسرح حقيقي، لافتًا إلى أن القيمة الحقيقية للفنان المسرحي متعلقة بالإجابة على سؤال من هو جمهورك؟، موضحًا أن الموقف الصحيح للعمل المسرحي هو رصد الظاهرة ومسائلتها قبل أن نطرح ما يرضى الجمهور».

وأشار «الإمام»، إلى أنه يحاول تحريض الناقد على ألا يكون وصيا على الظاهرة المسرحية، لمجرد امتلاكه لمساحة في جريدة أو مجلة، ، فبدلا من ذلك عليه أن يقوم بتشريح الظاهرة ومحاولة فهمها ومعرفة جذورها حتى يستطيع التعامل معها، أضاف أنا صاحب هم، و أرى أن عليّ أن أعيد وضع الظاهرة المسرحية الأوروبية داخل سياقاتها، ومشروعي هو البحث في تطور الفكر الدرامي في أوروبا، في سياقه الاجتماعي والسياسي والثقافي، وتغيرات معتقداته وفلسفاته.

وتابع: «أعمل في هذا المشروع بمزاجية، أنتجته وفقًا للحظات تفاعل حادة مع مادة معينة، أو لحظة تاريخية معينة، وليس وفقًا لتسلسل زمني معين، وأحيانًا يكون لها علاقة حميمة بواقعي، لافتًا إلى أن التيار الرئيسي للمسرح الذي يطغى في أوروبا على مدار 50 عامًا، هو «الميلودراما» ، ومع ذلك فإن نقادا كبارا في أوروبا أنكروا «الميلودراما» لحساب الدراما الواقعية، حيث توجد حيل تغير الآثر الميلودرامي، منها حيل فلسفية يلجأ إليها كاتب الدراما الوجودية من أجل تجنب الآثر الميلودرامي.. وختم الإمام بقوله :

، على رأسهم الناقد محمد الروبي رئيس جريدة مسرحنا، والسفير سامي الزقم، والناقد محمد أمين عبد الصمد، والناقد جمال الفيشاوي، وغيرهم.

**ياسمين عباس**

# النسق اللغوي في دراما «بنتر»..

## رسالة ماجستير بأكاديمية الفنون

حصل الباحث محمد رفعت السيد على درجة الماجستير من أكاديمية الفنون - المعهد العالي للفنون المسرحية، قسم الدراما والنقد . عن رسالته « أثر النسق اللغوي في الخطاب الدرامي لهارولد بنتر» .. الرسالة أشرف عليها الدكتور محمد السيد غالب عوضين الأستاذ بقسم الدراما والنقد المسرحي بالمعهد مشرفاً ومقررًا ومناقشاً، وناقشها من الخارج الدكتورة سامية حبيب الأستاذ بالمعهد العالي للنقد الفني، والدكتور مصطفى سليم رئيس قسم الدراما والنقد المسرحي بالفنون المسرحية، مناقشاً من الداخل ، بحضور مجموعة من النقاد والأكاديميين.

وعن مبررات إجراء البحث قال الباحث محمد السيد أنه بالرغم من اختلاف النقاد حول تصنيف أعمال بنتر، إلا أنهم اتفقوا حول قضية أساسية؛ وهي أسلوب استخدامه الفريد للغة، وكيف أنها منذ بواكير أعماله إلى أخرها تعد أهم الأنساق في إنتاج خطابه الدرامي وتحقيق أثاره الفنية التي كان يصبو إليها. فقد وجد الباحث أن أنصار مصطلح البنترية «من أمثال جون ليناردJohn Leanard ومـاري لوكهارست Marry Lukharest وإيرفنج ووردل Irving Wordel» يعولون بشكل جوهري على اللغة، في حين يعول أيضاً على اللغة بالقدر نفسه من يرصدون سمات ما بعد حداثية في أعمال بنتر! «أمثال كويجلي Kewegly وأراجايArgay ».

تابعً:» وهنا وجد الباحث نفسه أمام ظاهرة نقدية تستحق البحث، فكيف لبنتر أن يستخدم أداة واحدة – وأقصد اللغة – على نحو مغاير ليحقق بها سمات متباينة عن بعضها البعض في خطابه الدرامي»، حيث أشار إلى مصطلح «البنترية» – بما تحويه من عناصر عبثية تأثراً بصمويل بيكت، وأخرى تهديدية تأثراً بكافكا – تختلف نوعا ما في سماتها عن السمات ما بعد الحداثية، والتي تحتفي بتقنيات تقويض المعنى والغموض والتشظي...إلخ.

وأكد الباحث على التوظيف الخاص للغة language وبنيتها الصوتية Phontics بوظائفها الفونولوجية Phonology، وكـذلـك بنيتها الـنـحـوية Syntax وتـنـويـعـات صرفها morphology وتأثير ذلك كله على عالم المعنى Semantics، مشيرا إلى أن «بنتر» يتميز بهذا «التصادم بين ما هو منطوق وما هو غير منطوق وأن معظم قوة «بنتر» في مسرحياته الأولى تنبع من ذلك التعقيد الذي يطرح الديناميكية المتقابلة بين الكلمة والفعل.

وعن دور اللغة في خطابه ما بعد الحداثي، يستشهد الباحث بقول الناقدة أرجاي إن اللغة عند بنتر تجسد موقف ما بعد الحداثة، وهو الموقف الذي يستثمر اللغة باعتبارها لوناً من ألوان «الخطاب» «discourse» أي «الموقع» Site، الذي تنشأ فيه علاقات السلطة وتتوالد.

وهو ما ترى أنه يوحي بدلالات سياسية ثورية تتأرجح ما بين التشكيك في إمكان وجود الفرد أو الذات «Subject» التي يرى أنصار المذاهب الإنسانية المتحررة أنها مستقلة، متعالية، متماسكة، وبين التشكيك في أي تلاق مباشر ثابت بين اللغة والـواقـع؛ وهو ما يـؤدي من وجهة نظرها إلى تغيير معنى «السياسة» و»السلطة» وتوسيعه وتعميقه، واتساع نطاقه، و»أن اللغة لديه تستخدمها الشخصيات في بناء وتشكيل علاقات السلطة، وهو ما يطلق عليه الوظيفة التفاعلية للغة».

وأشار الباحث إلى أن أهمية البحث تتمثل في إثراء المكتبة العربية بدراسة جديدة عن هارولد بنتر، كما سيمثل مجال تخصص الباحث في رسالته التعليمية. ويرى الباحث أيضا أن إلقاء الضوء على ما يمكن أن يفعله التوظيف اللغوي والحواري في قلب مضامين الخطاب الدرامي، هو أمر من شأنه أن يفيد فن الكتابة المسرحية العربية، وخصوصا في إطـار تدريسها بالأكاديميات والجامعات. واشار إلى أن مشكلة البحث تتبلور في الدور الذي تلعبه اللغة Language في معضلة تصنيف بنتر، أو بالأحرى في منحى تطوره الدرامي، عبر مراحل إبداعه المتنوعة، فالقارئ لأعمال بنتر الدرامية والمطلع على ما حظيت به هذه الأعمال من دراسات نقدية ومتابعات صحفية، يلاحظ أن قضية تصنيفه يشوبها كثير من الاضطراب، فهناك من يعتبر مسرحه قد أثر وتأثر بالسمات العبثية على نحو أساسي، وآخر يعده ما بعد حداثي على نحو أشمل وأوسع من الانحصار في التصنيف العبثي، وثالث يحسبه على كتاب المسرح الواقعي الاجتماعي الذي شكله بعض من كتاب بريطانيا في النصف الثاني في القرن العشرين، ورابع لمس تفرد بنتر وأنه يصعب احتواؤه داخل صندوق تصنيفي خارجه، بل هو حالة متفردة، فتم اشتقاق صفة من اسمه تعبر عن ذلك التفرد، ليطلق على مجموعة أعماله الأولى مصطلح البنترية Pinteresque، المرادف بشكل ما و المفرز لمصطلح كوميديا التهديد Comedy of menace. هذه التصنيفات التي ترتبط بلحظات إنتاجها وبحجم وطبيعة إنتاج بنتر لحظة ظهور كل ملصق تصنيفي، لدرجة أنها قد تعد جميعها مراحل مر بها نتاجه الدرامي، ويمكن أن يمثل بعضها مجرد مؤثرات تداخلت وتمازجت لتشكل قواماً إبداعياً منفرداً تلعب اللغة فيه الدور الراسخ والملغز في الوقت ذاته.

كما حاول الباحث في اختيار عينة بحثه أن تكون عينة دالة، فاختار ثلاث مسرحيات متباعدة في سنوات كتابتها، تعبر عن بدايات بنتر الإبداعية، وما طرأ عليه من تحول في منتصف عمره الإبداعي، وأخيرًا نموذج من أواخر مسرحياته، وذلك – كما يتصور الباحث - كي يتم مسح فترة إبداع بنتر تاريخيًا، وقد راعى أن تتكشف في مسرحيات سمات بنتر الإبداعية المهيمنة على مسرحه، وكذلك تكون غير مطروقة نقديا أمام القارئ العربي، ومن ثم تضمنت عينته القصدية الدالة المسرحيات: الغرفة عام 1957 ، وصمت عام 1968، وأخيرًا من رماد لرماد والتي كتبها عام 1996.

**سمية أحمد**

## فى حفل ختام وتوزيع جوائز مهرجان هواة المسرح فى دورته ال١٧

# عمرو دوارة يطالب بإعادة نشر مقالات الكاتبة الراحلة فوزية مهران

استضاف مركز الهناجر للفنون، الإثنين الماضى حفل توزيع جوائز الدورة السابعة عشر لمهرجان هواة المسرح دورة فنان الشعب سيد درويش، والتى يرأسها الناقد دكتور عمرو دوارة.

والتى أقيمت فعالياتها تحت رعاية الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة والدكتور أحمد عواض رئيس الهئية العامة لقصور الثقافة

وقد تشكلت اللجنة العليا للمهرجان من د. هانى كمال رئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية، و ممدوح أبو يوسف مدير المهرجان، هناء إسماعيل " منسقا عاما " يونس شعبان يونس مقرراً.

وقد تشكلت لجنة تحكيم هذه الدورة من الفنانة مديحة حمدى والفنان خالد الذهبى والفنان ياسر صادق رئيس المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

أقيمت الدورة السابعة عشر بقصر ثقافة الأنفوشى وشارك بها 10عروض تمثل مختلف فرق هواة المسرح بالجمعيات الأهلية من ثمانية محافظات هى القاهرة والجيزة والقليوبية وبورسعيد والدقهلية وأسيوط والأقصر

وقد حملت الدورة شعار " تواصل أجيال إبداع بلا حدود "

وقد حرص الفائزين من خمسة محافظات مختلفة ومنها أسيوط والمنصورة وبورسعيد على حضور حفل الختام وتوزيع الجوائز و كوكبة من الفنانين ونجوم والإعلاميين والنقاد ومنهم الفنان آمال رمزى والفنانة نادية رشاد، والناقد محمد الروبى رئيس تحرير جريدة مسرحنا، والشاعر والناقد يسرى حسان، والناقدة د. وفاء كمالو والفنان رضا الجمال

بدأ الحفل بكلمة د. عمرو دوارة رئيس المهرجان والتى بدأها بطلب قراءة الفاتحة للكاتبة الراحلة فوزية مهران والتى كان لها الفضل الكبير على جيله وكل هواة المسرح، موضحا متابعته لكل مقالاتها من خلال مجلة "صباح الخير" التى قامت بتأسيسها، "ورزا اليوسف" و"الدستور" وغيرها من الجرائد والمجلات، وطالب بإعادة نشر مقالاتها كنوع من أنواع التكريم لها ولمسرح الهواة والاهتمام وإلقاء الضوء عليها والتى كان دائما يطلق عليها " سيدة البحر "

وأشاد د. دوارة فى كلمته بالجهد المبذول من قبل الإدارة المركزية للشئون الثقافية فى إقامة مهرجان متميز مما يضع الدورة القادمة فى حرج شديد لمضاهاة هذا المستوى المتميز، مشيرا إلى تميز الدورة السابعة عشر كونها للمرة الأولى التى يضم المهرجان بها 10 عروض مسرحية كما أشاد بلجان المهرجان المختلفة لجنة التحكيم والمشاهدة ولجنة النقاد ونشرة المهرجان

وإختتم كلمته معربا عن شعوره بالإطمئنان للدورة المقبلة وخاصة أن الدكتور هانى كمال رئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية هو فنان عاشق لهواة المسرح

وفى كلمته وجه دكتور هانى كمال رئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية التحية والشكر لوزيرة الثقافة الدكتورة إيناس عبد الدايم وللدكتور أحمد عواض رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة و لقيادات الهيئة العامة لقصور الثقافة كما وجه الشكر لإدارة مركز الهناجر بقيادة الفنان محمد دسوقى والفنان خالد جلال رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافى لإستضافة حفل ختام الدورة السابعة عشر لمهرجان هواة المسرح .

كما وجه د. هانى كمال التحية لمن تسلموا راية المهرجان بالهيئة العامة لقصور الثقافة وللعديد من الفنانين الذين تم تكريمهم وهم الفنانة رجاء حسين والفنانة آمال رمزى والفنان عثمان محمد على والفنان محمد مرسى والذين تم تكريمهم بالإسكندرية والفنانة نادية رشاد والتى تم تكريمها بمركز الهناجر للفنون

وأعرب د. هانى كمال عن سعادته بتميز الدورة السابعة عشر وخاصة أن من يرأسها هو جبرتى المسرح كما يطلق عليه د. عمرو دوارة كما وجه التحية لكل من لجنة التحكيم ولجنة النقاد والأعلاميين والصحفيين

وأشاد كمال بالجهد المبذول لنشرة المهرجان والتى كان يرأس تحريرها الشاعر والناقد يسرى حسان كما وجه التحية للمكرمين وهما الفنانة آمال رمزى والفنانة نادية رشاد ولرئيسة لجنة التحكيم الفنانة مديحة حمدى وللفنان خالد الذهبى والفنان ياسر صادق رئيس المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية

وقد كرمت إدارة المهرجان الفنانة نادية رشاد كما كرمت إدارة لجنة المشاهدة التى ضمت الدكتور عبد الرحمن الدسوقى، والدكتور حسام أبو العلا والدكتورة وفاء كمالو،ولجنة النقاد والتى ضمت الكاتب أحمد عبد الرازق أبو العلا والناقد ورئيس تحرير جريدة مسرحنا محمد الروبى، والكاتب الصحفى والناقد محمد بهجت والكاتب الصحفى أيمن الحكيم، واعضاء لجنة التحكيم الفنانة مديحة حمدى رئيس لجنة التحكيم وأعضاء لجنة التحكيم وهم الفنان ياسر صادق والفنان خالد الذهبى كما كرمت الشاعر والناقد يسرى حسان والفنان رضا الجمال.

### الجوائز

وأما عن الجوائز فقد حصد جائزة أفضل عرض مسرحية (قابل للكسر) لفرقة الدخان التابعة للجمعية المصرية لهواة المسرح، وجاء في المركز الثاني العرض المسرحي (بدائع الفهلوان في وقائع الأزمان) لفرقة تفانين المسرحية الحرة التابعة لجمعية رواد قصر ثقافة أسيوط، وفي المركز الثالث العرض المسرحي (آل كرامازوف) لفرقة المصراوية التابعة للجمعية المصرية لهواة المسرح .

وفى مجال التأليف المسرحي فاز بالمركز الأول أحمد نبيل عن عرض (قابل للكسر)، وفي المركز الثاني إبراهيم ناصف عن عرض (أوسكار)، وفي المركز الثالث أحمد آدم عن إعداد عرض بيت برنارد ألبا، وفاز بجائزة الإخراج الأولى أحمد ثابت الشريف عن عرض (بدائع الفهلوان في وقائع الأزمان)، وفي المركز الثاني محمود عبد العزيز عن عرض (قابل للكسر)، وفي المركز الثالث خالد العيسوي عن عرض (آل كرامازوف).

وفاز بحائزة السينوغرافيا الأولى أحمد فتحي عن عرض (آل كرامازوف)، وفي المركز الثاني محمد صلاح عن عرض (قابل للكسر)، وفي المركز الثالث محمود الزيني عن عرض (أوسكار).

كما فاز بالجائزة الأولى مناصفة في مجال الأغاني والأشعار حسام عبد العزيز عن عرض (بدائع الفهلوان في وقائع الأزمان)، وأفضل موسيقى نادر صلاح وحسين عراقي عن عرض (أوسكار)، وفي المركز الثاني اسم الراحل محمد فرغلي عن عرض (بدائع الفهلوان في وقائع الأزمان)، وفي المركز الثالث عمرو الدهشان عن عرض (بيت برنارد ألبا).

وفاز بجوائز الرجال تمثيل بالترتيب عمرو سعيد عن عرض (قابل للكسر)، وعماد مدكور عن عرض (أوسكار)، وحسن محمد عن عرض (الإخوة كرامازوف)، وفاز بجوائز التمثيل نساء نانسي الفقي عن عرض (قابل للكسر)، وأميرة فؤاد عن عرض (حيضان الدم)، ومي الزهيري عن (طريق طروادة)

**رنارأفت**

## في رسالته للدكتوراه عن حرب أكتوبر

# الباحث المسرحي محمد نصار: عملت على ١٨ مسرحية تم انتشالها من مهملات الرقابة

مرت علينا الاحتفالات بذكرى انتصارات أكتوبر في الأيام الماضية كي تذكرنا دائما أننا كنا نواجه عدوا صهيونيا غاشما معتديا مغرورا بقوته مستهينا بقدرنا وقدرتنا، وأننا حاربناه لرد عدوانه واستعادة أرضنا ورفض استسلام الضعفاء وفرض سلام الأقوياء، وأننا رغم شيوع اليأس والإحباط وحالة الفقر الأقرب للإفلاس كنا في وحدة وطنية ورغبة في الثأر دفعت أبطالنا إلى النصر المبين.. كان انتظارنا لست سنوات جزءا من ثقافتنا، واستشفاء من نكستنا، واستعدادا لمعركة المصير، وكان جنودنا البواسل أبطالا يستمدون العون من الله، وكان وراءهم شعب بطل يشاركهم الحرب كتفا بكتف، ويمدهم بالدعم مالا ودما ودعاء.

من هذا المنطلق أعد الباحث المسرحي د. محمد حسن نصار رسالته بعنوان (الرؤية والتشكيل في نصوص المسرح التسجيلي في مصر) متناولا مسرحيات حرب أكتوبر نموذجا، وقد نال بها درجة الدكتوراه في شهر يونيو الماضي بتقدير امتياز مع مرتبة الشرف الأولى من قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة حلوان تحت إشراف الأستاذ الدكتور سيد علي إسماعيل أستاذ الأدب الحديث والدكتور أحمد بهي العساسي المدرس بقسم اللغة العربية. وقدم د. نصار معالجته لهذا الموضوع بالتطبيق على ثمانية عشر نصا مسرحيا كتبت إبان حرب أكتوبر تم اكتشافها وقد استخرجها د. سيد علي إسماعيل من دهاليز وأوراق الرقابة على المصنفات الفنية من أصل ثلاثين نصا تم إنقاذها من مهملات الرقابة على المسرحيات. وهي نصوص غير منشورة، بين مخطوط ومكتوب بالآلة الكاتبة، وهذه النصوص كلها تتحدث عن بطولات الجيش المصري في حرب أكتوبر ١٩٧٣، ويحكمها معيار واحد، هو أنها مكتوبة خلال عام واحد من بداية الحرب، أي أنها مكتوبة من أكتوبر ١٩٧٣ حتى أكتوبر ١٩٧٤ فقط.

وتزامنا مع الاحتفال بانتصارات أكتوبر رأينا أنه من واجبنا تسليط الضوء على ما جاء بهذه الدراسة، وذلك لجدة الموضوع الذي لم يسبق تناوله من قبل ولأهميته الفنية في البحث المتعمق في دراما حرب أكتوبر. وأيضا باعتبار أن تلك النصوص الثلاثين إنما هي ثروة درامية مفقودة يجب استعادتها والاستفادة منها بشكل ما. ود. محمد نصار يشغل خبير مدير عام إدارة أبحاث التزييف والتزوير بالإسماعيلية، وحاصل على درجة الدكتوراه في الكيمياء العضوية والماجستير في القانون الجنائي.

حوار: أحمد محمد الشريف

### لماذا فكرت في تحليل نصوص حرب أكتوبر بالتحديد؟

أوضح أولا أن الفضل في اكتشاف وإنقاذ تلك النصوص من الإهمال وعودتها للحياة يعود إلى الأستاذ الدكتور سيد علي إسماعيل، وقد قمت بعملي الأكاديمي والعلمي عليها بعد ذلك، وقد تم ذلك بناء على فرضية أساسية هي أن المسرح التسجيلي هو أقدر وأجدر أشكال المسرح على رصد الظواهر وتسجيلها. ومن هنا كانت المسرحيات المختارة هي مسرحيات تقع تحت مظلة أدب الحرب، فقد كانت فصول الدراسة جميعها مرتبطة بالحرب ذاتها. بحيث شرحت في الباب الأول أهم الرؤى الموضوعية للمؤلفين، وشرحت في الباب الثاني التشكيل في النصوص المسرحية المختارة. لتتم بذلك الإجابة عن السؤالين: ماذا قيل؟ وكيف قيل؟

### كيف كان اختيارك لتلك النصوص؟

لقد درست في هذه الأطروحة ثماني عشرة مسرحية مختارة من (نصوص مسرحيات حرب أكتوبر)، وذلك بوصفها نماذج للمسرح التسجيلي، بغرض بيان الرؤية والتشكيل في تلك النصوص تطبيقيا. وقد اخترت هذه النصوص بناء على ثلاثة معايير أولها التأليف خلال العام الأول من حرب أكتوبر، أي خلال الفترة من أكتوبر 1973 إلى نهاية سبتمبر 1974، وثانيها عدم سبق الطباعة والنشر، وثالثها وجود سمات وخصائص المسرح التسجيلي. ومن أسماء تلك النصوص (هيلا هيلا يا مصر)، (حراس الحياة)، (أولاد بلدن)، (القرار)، (دموع الأخطبوط)، (الحمام على برج أكتوبر)، وغيرها.

### هل عرضت تلك النصوص على خشبة المسرح أم ظل البعض منها حبيس الأوراق؟

لم أتيقن من خلال البحث من عدد المسرحيات التي عرضت على خشبة المسرح من هذه النصوص، خاصة وأن اهتمامي النقدي كان منصبا على النصوص المكتوبة دون العروض المسرحية. غير أن المعلومات المتوفرة عنها والتي حددت اسم مخرجها ترجح كونها

جميعا قد عرضت مسرحيا.بل إن أحد العروض قد أخرج وصور للتلفزيون وهو نص (حدث في أكتوبر لكاتبه إسماعيل العادلي). كما لم أبحث في أسباب عدم نشر تلك النصوص ولم أتابع ما تم تحويله منها إلى عرض مسرحي لأن ذلك كان خارج الهدف من دراستي للنصوص.

## ما الصعوبات التي واجهتك عند إنجاز الرسالة؟

تمثلت الصعوبات في عدم وضوح طباعة النصوص محل الدراسة لكونها نسخا كربونية لآلة كاتبة عربية قديمة، وكثيرة الأخطاء الطباعية. وإن كان أحد شروطنا لاختيار النصوص ألا يكون منشورا أو مطبوعا من قبل. عدم القدرة على التواصل مع مؤلفي هذه النصوص لوفاة معظمهم، فلم أتواصل إلا مع الأستاذ عبد العزيز عبد الظاهر مؤلف نص/ الحمام على برج أكتوبر. وكذلك اتساع شريحة النصوص محل الدراسة وقصور دراسة أكاديمية واحدة عن الإحاطة بكل زوايا الدراسة دون تضخم أو ترهل.

## ما أهم النقاط التي حرصت على كشفها وتحليلها من حيث المضمون في رؤية الكتاب للدراما المسرحية لحرب أكتوبر؟

لقد خصصت الباب الأول للرؤية، ويتكون من خمسة فصول، الفصل الأول بعنوان (الشخصية اليهودية الصهيونية في مسرح أكتوبر) تناولت فيه أهمية دراسة الشخصية اليهودية الصهيونية. وجاء الفصل الثاني بعنوان (الحرب من أجل السلام)، وتناولت تلك الرؤية في مقدمة نظرية اشتملت على الجذور الفلسفية لفكرة الحرب من أجل السلام، والرؤية الإسلامية للحرب وواقع ما قبل حرب أكتوبر وواقع ما بعدها، وفي الفصل الثالث بعنوان (الجبهة الداخلية) ركزت على ثلاثة محددات موضوعية هي الوحدة الوطنية والحالة الاقتصادية والتحول النفسي. فأكدت على وحدة عنصري الأمة مسلميها ومسيحييها مستدلا على ذلك بأكثر من مشهد من مشاهد المسرحيات المختارة مبرزا ما في تلك المشاهد من دلالات على تضافر المسلمين والمسيحيين في نسيج شعبي واحد. كما جئت ببعض المشاهد التي تشرح الوضع الاقتصادي الكارثي الذي كان أقرب للإفلاس وكذلك الوضع النفسي الذي كان هو عين الإحباط واليأس والتشكيك واستبعاد فكرة الحرب ونقد القيادة السياسية والسخرية منها. أما في الفصل الرابع فتناولت ظاهرة الانتظار في مسرحيات أكتوبر ورصدت أبرز الشواهد الدالة عليها في النصوص المختارة. مبينا تفاوت دلالات الانتظار ما بين الضعف واليأس والأمل والاستعداد والمراوغة لتحقيق مفاجأة العبور. وفي الفصل الخامس المعنون (البطولة في مسرحيات حرب أكتوبر) أكدت أن البطولة لم تنل حظها المستحق من الاهتمام والتفصيل وأنها جاءت في صفحات قليلة من النصوص لا تتناسب وأهمية النصر العسكري المتحقق، وأنها في الغالب بطولات خيالية لا تعتمد على حقائق وثائقية، وذلك للتعجل في الكتابة قبل استقرار الأوضاع على أرض المعركة.

## وما الذي طرحته في الدراسة على مستوى الشكل في نصوص الحرب؟

قمت بدراسة (التشكيل) في النصوص المسرحية موضوع الدراسة في خمسة فصول، خصصت أولها لدراسة اللغة المستخدمة فجاء بعنوان (مسرحيات أكتوبر بين العامية والفصحى). وقد أكد على دور العامية في تحقيق كسر الإيهام، ودورها في تيسير الارتجال وتحقيق الفكاهة والسخرية.

أما الفصل الثاني من الباب الثاني فقد خصصته لدراسة (الشعر في مسرحيات حرب أكتوبر) وبدأته بعرض الأجواء الاحتفالية التي صاحبت فرحة النصر وتوجيه وزارة الثقافة الدعوة للمؤلفين للإسهام بمؤلفاتهم عن حرب أكتوبر. وقد تبينت أن النصوص المختارة هي نصوص عامية في مجملها فيما عدا نص شعري فصيح هو (سقوط باريليف). أما الشعر العامي فقد مثلت له بنص (الحمام على برج أكتوبر) واعتبرته الوجه المقابل لنص سقوط باريليف من حيث كونه نصا شعريا عاميا بكامله. ودرست ظاهرة تعدد المؤلفين للنص المسرحي. كما درست دور الكورس في التعليق

# أغلب النصوص كتبت بالعامية لأنها الأقدر على التحريض والسخرية من الشخصية الصهيونية

على الأحداث من خلال الأغاني والمقطوعات الشعرية. وأظهرت دور الأناشيد الوطنية في نصي (عبور الفلاحين، في حب مصر)، كما تعرضت لكيفية تقسيم النصوص إلى لوحات غنائية معبرة في نص (وطلع النهار) مشيرا إلى تميز الشاعر محمد الشرنوبي في صياغة أشعار العامية في نصي (دموع الأخطبوط، وطلع النهار).

وأما الفصل الثالث فقد جاء بعنوان (الفضاء الدرامي في مسرحيات حرب أكتوبر) بادئا ببيان المفارقة بين الفضاء الدرامي والفضاء المسرحي باعتبار الأخير جزءا من الأول من خلال جدلية العلاقة بين النص والعرض والتأكيد على دور السينوغرافيا في بناء الفضاء المسرحي المعبر عن رؤية العرض المسرحي التي قد تتطابق مع رؤية مؤلف النص أو تختلف معها أو توازيها في مستويات دلالية مختلفة. وأما الفصل الرابع فقد جاء بعنوان (الحوار المسرحي والشخصية المسرحية) وقد جمعت كلا من الحوار والشخصية في فصل واحد بوصفهما وجهين لعملة واحدة باعتبار أن الحوار كاشف عن الشخصية وأن الشخصية إنما تنطق بما يناسبها في الحوار. وفي الفصل الخامس والأخير من الباب الثاني تناولت (النص الإرشادي أو الإرشادات المسرحية) في (مسرحيات حرب أكتوبر).

## هل اعتمدت دراما أكتوبر على الحقائق الموثقة أم على خيال المؤلفين؟

أن النصوص المختارة كانت بعيدة عن مشروع هيئة المسرح لتوثيق بطولات حرب أكتوبر، حيث كانت بعيدة كل البعد عن التسجيلية فلم يذكر فيها أماكن الوقائع الحقيقية ولم تعتمد على أرقام وإحصائيات دقيقة. لكن أفق الخيال الإبداعي الواسع أفرز في تلك النصوص صورا مقبولة للبطولة، اهتم فيها مؤلفوها بالكليات دون التفاصيل، وبالجوانب النفسية والمعنوية أكثر من الجوانب الحسية والمادية.

## إذن هل يمكن أن ندعي أن لدينا نصوصا عبرت عن إنجاز نصر أكتوبر كما ينبغي؟

أستطيع ان أقول إن الدراسة توصلت إلى عدة نتائج مهمة في هذا الشأن أوجز بعضها في عدة نقاط، وهي: أولا إن النصوص موضوع الدراسة قد بينت إجماع المؤلفين على أن مصر ما خاضت حرب أكتوبر لميول توسعية ولا حتى لميول انتقامية، وقد عادت فور تحقيق النصر تنادي بالسلام. وثانيا إن الجبهة الداخلية المصرية قبل الحرب لم تكن لترشح المصريين للعبور والانتصار وتحقيق ما ظنه العالم كله حلما مستحيلا، فاليأس والإحباط كان جوا عاما قلما يفلت منه أحد، والفقر والعوز إلى حد الإفلاس كان هو عنوان الحالة الاقتصادية المتردية.

ويمكن القول ثالثا إن حرب أكتوبر قد تمت وفق حسابات القيادة السياسية في إصدار قرار الحرب رهانا على الخصائص الفريدة للشعب المصري، شعب متوحد العناصر منذ فجر التاريخ، لا تزلزله الفتن، ولا تهزمه الدسائس، شعب صبور في الشدائد، صعب المراس حين تختبر إرادته.

وذهبت في النتائج أيضا إلى أن الانتظار كان قاسما مشتركا في نفوس المصريين جميعا، وكان انتظارهم انتظارا إيجابيا تمثل في تكثيف التدريبات وتحسين التسليح وزيادة التوعية وتغيير نوعية المقاتل بالاعتماد على الجامعيين الذين يستطيعون التعامل مع الأسلحة المتطورة واستيعاب خطط الحرب الحديثة. وذلك مع رفع الروح المعنوية. أما المدنيون من المصريين، فقد كان غالب انتظارهم سلبيا لأنهم لا يستطيعون المشاركة في اتخاذ قرار الحرب فاكتفوا بالتحسر على الشهداء والمصابين، وكان الجانب الفاعل الضئيل في هذا الانتظار هو الضغط الشعبي على رئيس الدولة دفعا له في اتجاه اتخاذ قرار الحرب.

## إذن فقد أظهر الكتاب أن الشعب المصري كان سلبيا مقابل بطولات الجيش في ميدان الحرب؟

لا إطلاقا، لم تكتف النصوص موضوع الدراسة بالبطولة العسكرية، بل أبرزت بطولات مدنيين شاركوا في مواقع شتى في دعم المقاتلين أو الدفاع عن مؤسسات الدولة وأراضيها. كم أبرزت النصوص بطولة الأم المصرية التي قدمت ابنها الشهيد فداء للأرض ونصرة للحق، وتحملت في سبيل ذلك لوعة الفقد.

## كيف كانت ملامح الشخصية المصرية إذن في تلك النصوص؟

- أخذت الشخصيات المسرحية في النصوص المختارة ما يناسبها من البيان، فلم يهتم المؤلفون ببيان كافة عناصرها الشكلية والنفسية والاجتماعية إلا بقدر ما يقتضيه التعرف عليها وعلى دورها في المشاركة في الفعل الدرامي. وقد أفلح المؤلفون في نحت الملامح النفسية الخاصة بالشخصيات الرئيسية والمساعدة بدرجات كافية لتفسير التصرفات والآراء الصادرة عن كل منها. وقد كان للشخصيات التاريخية حضورها في نص واحد من النصوص المختارة هو (الحمام على برج أكتوبر) الذي استحضر شخصيات الخديوي وعرابي والنديم وزهران، كما كان للشخصيات الأسطورية (إيزيس، أوزوريس، حورس)حضورها في نص واحد كذلك هو(حدث في أكتوبر).

كما لجأ المؤلفون أحيانا لتجسيد الشخصيات الرمزية، فظهرت (شخصية مصر) في الكثير من النصوص منها (الحمام على برج أكتوبر، أولاد بلدنا، سنين الصبر) في صورة سيدة تتكلم بالحكمة

# البطولات الخيالية كانت السمة الأبرز في معظم النصوص بسبب الاستعجال

# النصوص ابتعدت عن التسجيلية ولم تذكر الأماكن والوقائع الحقيقية ولم تعتمد على أرقام وإحصائيات دقيقة

وتتسم بالصبر والأنـاة، وتعامل أبناءها بالود والحب والرحمة، وتتعلق على الأحـداث بما يناسبها وقد تشارك في توجيهها. كما ظهرت شخصية الشهيد (الطيف) في مسرحية سنين الصبر.

## في مقابل ذلك كيف أشارت تلك النصوص إلى الإسرائيليين؟

إن كل الشخصيات اليهودية بالنصوص موضوع الدراسة كانت ذات سمات صهيونية واضحة. إن ما اتسمت به الشخصيات اليهودية الصهيونية من سمات السادية والدموية والتوسعية والغرور وتحقير غير اليهود هي صفات أجمع عليها مؤلفو النصوص موضوع الدراسة بحيث لم يشذ منهم واحد يذكر يهوديا بخير، اللهم إلا في حوار قصير بين شارون وأحد القادة في معركة قبية الأردن تلمح فيه ملمحا إنسانيا خافتا في شخصية ذلك القائد. وهذا الإجماع متوافق مع السياق التاريخي لكتابة النصوص، بوصفه رد فعل على التحقير اليهودي للمصريين والعرب.

وعلى مستوى الأخلاق ظهر اليهودي ديوثا لا يغار على عرضه، بخيلا لا يهتم بغير المال، غادرا لا يؤتمن على كلمة أو عقد، كاذبا لا يصدق في كلمة، خائنا لا يوثق جانبه.وأما شخصية المرأة اليهودية فقد كادت النصوص المختارة تخلو من نماذجها لولا وجود شخصيتي (كارينا وجيسيكا) بمسرحية عفاريت من ورق. وقد أظهرت الأولى أخلاق الخيانة والعهر مع توظيف الجمال الأنثوي لخدمة المخطط الصهيوني. بينما أظهرت الثانية قدرة على تزوير العقود انتصارا لموقف أبيها (شايلوك) المغلوط في صراعه مع خصمه (أنطونيو). أما الشخصيات المدنية فلم تظهر سوى بوصفها أصواتا في خلفية المشهد لوصف الآلام التي عاني منها المجتمع المدني الإسرائيلي بعد الهزيمة التي لحقت بإسرائيل في حرب أكتوبر المجيدة.

## هل أثرت أحزان وهموم الشارع المصري أثناء الحرب على مستوى التناول الشكلي واللغة والحوار في المسرحيات؟

إن النصوص المختارة جاءت جميعها – إلا واحد – مكتوبة بالعامية المصرية، تعد من أسباب هذا الاختيار قدرة اللغة العامية على إتاحة السخرية والاستهزاء بالشخصيات اليهودية الصهيونية والحط من قيمتها تحريضا للمتلقي ومواجهة للتزييف والإضـلال الذي تقوم به الآلة الإعلامية الصهيونية. وكذلك قدرة اللغة العامية على تحقيق كسر الإيهام ودمج المتلقي في الأحـداث واحتوائه تمهيدا لضخ الرسالة التحريضية التي يتبناها النص التسجيلي. كما تبينت عدم تمكن المؤلفين من قواعد اللغة العربية على نحو ما تبرزه أخطاؤهم في النصوص الإرشادية مما دعاهم للهروب منها إلى الكتابة بالعامية. ويمكن القول إن أفضل النصوص هي ما وظفت فيها كلتا اللغتين العامية والفصحى في مستويين مختلفين من خلال تقنية المسرح داخل المسرح، فنال النص مزايا كل منهما. كما توصلت أيضا إلى أنه كان للشعر بنوعيه الفصيح والعامي حضور قوي في النصوص موضوع الدراسة وقد أمكن ملاحظة عدة أنماط من التوظيف الشعري جمعت في جدول بنهاية الفصل الثاني من الباب الثاني. أما بخصوص الحوار الدرامي فقد كان للديالوج المسرحي المساحة الأكبر من الحوار المسرحي – وهو أمر طبيعي ومنطقي – بينما كانت المونولوجات المسرحية قليلة الكثافة. وقد وظفت في مواضعها للكشف عن الدوافع النفسية للشخصيات من جانب، وكمصدر للمعلومات للمتلقي من جانب آخر. وكان الصمت - بوصفه أداة حوارية ذات دلالة - موظفا في مواضعه للدلالة على الحيرة والعجز والقهر وكلها حالات نفسية ملائمة لظروف الشخصيات المسرحية في سياقات النصوص.

## إن تناول موضوع الحرب يحتاج إلى تخيل سينوغرافي ذو طبيعة خاصة، فكيف وظفت الدراما المسرحية الفراغ المسرحي؟

إن الفضاء المسرحي في كافة مسرحيات حرب أكتوبر كان مقيدا بإمكانيات السينوغرافيا في توظيف ذلك الفضاء المنظور وربطه بفضاء مسرحى غير منظورمن خلال مؤثرات الصوت والإضاءة التي يوردها المؤلف في النص الإرشادي بالمسرحية. إن الفضاءات الدرامية كانت أوسع مدى من الفضاءات المسرحية من خلال إحالة السرد والحوار معا إلى تصور أحداث خارجية هامة لا تستوعبها الفضاءات المسرحية المنظورة، على الأقل فيما هو ميتافيزيقي كالجن والملائكة، وذلك لتشكيل رؤية المؤلف، بشأن كل من الشخصية اليهودية، والجبهة الداخلية المصرية، وظاهرة الانتظار، والحرب من أجل السلام وهي أهم الـرؤى الموضوعية التي تعرضت لها النصوص.

## وكيف انطبق ذلك على الإرشـادات الخاصة بالديكور والإضاءة وغير ذلك؟

اتضح أن هناك تفاوتا كبيرا فيما بين المؤلفين لتلك النصوص من حيث القدرة على توظيف النص الإرشادي لبيان عناصر العرض المسرحي المتصور في مخيلة المؤلف. ما يمكن إجماله بشأن النص الإرشـادي ودوره في النصوص المسرحية المختارة، هو أن ثمة تفاوتا كبيرا فيما بين المؤلفين من حيث القدرة على توظيف النص الإرشادي لبيان عناصر العرض المسرحي المتصور في مخيلة المؤلف، فقد كتب البعض تفصيلا للمنظر المسرحي يكاد لا يدع دورا للمصمم إلا بوصفه منفذا لتصور المؤلف فقط.بينما أجمل آخرون وصف المنظر تاركين مهمة تصوره للمتلقي وللمخرج والمصمم. إن الدراسة الأسلوبية للنص الإرشـادي بالمسرحيات المختارة لم تسفر عن الكشف عن ظواهر فنية راسخة لدي المؤلفين، اللهم إلا الاختزال الشديد في وصف المنظر المسرحي عند هارون هاشم رشيد مؤلف مسرحية سقوط باريف، والإسهاب الشديد في وصف الفعل المسرحي عند صلاح راتـب مؤلف (عفاريت من ورق). أما بخصوص الإضـاءة فإنه رغم ضعف الإمكانيات السينوغرافية المتاحة خلال فترة تأليف النصوص - فإن المؤلفين قد استخدموا الإضاءة استخداما جيدا في تصدير الشخصيات والأشياء لتصبح محور تركيز المتلقي من جانب ولتحميلها بدلالات رمزية يريدها المؤلف من جانب آخر. خاصة توظيف الإضاءة الملونة. وقد ظهر ذلك جليا في مسرحيات (رصاصة وشظية وحفنة رمال)، (عفاريت من ورق) و(سنين الصبر).

## هل توجد ملاحظات أخرى توصلت إليها في الدراسة من حيث الشكل المسرحي؟

توجد ملاحظة خاصة بعنصر الزمان الدرامي حيث لم ينل حظا وفيرا من مساحة النص الإرشادي لأنه غالبا ما يذكر مرة واحدة وصفا للحظات ما قبل الحرب يوم 6 أكتوبر 1973 أو ارتدادا لنكسة 1967 دون الاستغراق في تفاصيل زمنية أدق. كما أن الإضاءة والدخان قد استخدما كدوال على عنصر الزمن وتحقيق أسلوب الاسترجاع (فلاش باك لبعض الأحداث) خاصة في مقام الموازنة بين هزيمة يونيو وانتصار أكتوبر. وأضف إلى ذلك أن النص الإرشادي قد ساهم في غالب المسرحيات موضوع الدراسة في بيان ملامح الشخصيات المسرحية من حيث الوصف الظاهري والبنية النفسية، كما شرح العلاقات بين الشخصيات ومهد لتقبل المتلقي لدوافعها إلى الفعل الدرامي.

## وما أهم التوصيات التي أنهيت بها بحثك حول هذه النصوص؟

أصدرت عدة توصيات تلخصت في ضرورة جمع النصوص موضوع الدراسة وإنتاج موسوعة لمسرحيات حرب أكتوبر، باعتبارها سجلا لأدب الحرب وللمسرح التسجيلي، وتبني وزارة التربية والتعليم بعض النصوص المختارة ووضعها ضمن المقررات الدراسية لمادة اللغة العربية، لتزكية الروح الوطنية وتذكير الدارسين بحالة الشعب المصري في مواجهة الأعداء وبث روح الوحدة والتضامن التي كانت سببا في النصر. وأخيرا توجيه نسخة من الرسالة إلى إدارة الشؤون المعنوية بالقوات المسلحة للإفادة منها في احتفالات الدولة بنصر أكتوبر.

# مسرحيات أكتوبر

## العائدة إلى الحياة

من خلال مرحلة البحث التى قمنا بها في جريدة مسرحنا عن النصوص المسرحية التى تناولت سيرة انتصارات حرب أكتوبر و و أثناء حوارنا مع الباحث المسرحي د. محمد نصار أوضح لنا أنه قام بإجراء بحثه للدكتوراه عن دراما حرب أكتوبر على ثلاثين نصا مسرحيا، تم إنقاذها من الحريق والإهمال في الرقابة على المصنفات الفنية عن طريق د. سيد علي إسماعيل الذي حرص على البحث والتدقيق لإعادة تلك النصوص إلى الحياة، هذه النصوص التي تتحدث عن بطولات الجيش المصري في حرب أكتوبر 1973، ويحكمها معيار واحد، هو أنها مكتوبة خلال عام واحد من بداية الحرب، أي أنها مكتوبة من أكتوبر 1973 حتى أكتوبر 1974 فقط، مما يوضح أهمية الإبداع المسرحي في هذا العام وقيمته الفنية والحماسية في الكتابة. وحيث إن كلها نصوص غير منشورة بين مخطوط ومكتوب بالآلة الكاتبة. وتبلغ صفحاتها (1300) صفحة. ونظرا لأهمية تلك النصوص رأينا أنه من حق القارئ علينا أن يتعرف عليها وعلى مؤلفيها، وهي كالتالي:

مسرحية (هيلا هيلا يا مصر) تأليف السيد طليب في أكتوبر 1973، وهي ريبورتاج مسرحي عن أحداث 6 أكتوبر 1973، وقدمها في الثقافة الجماهيرية، وتقع في (46 ص)، ونالت ترخيصًا رقم 238 بتاريخ 31/ 12/ 1973.

2 – مسرحية (الشرارة) تأليف زكي عمر، وهي مسرحية شعرية، ألحان أحمد متولي، إخراج محمود حافظ، وقدمها مسرح المنصورة القومي، وتقع في (13 صفحة)، ونالت ترخيصًا رقم 206 بتاريخ 1/ 11/ 1973.

3 – مسرحية (حدث في أكتوبر) أو (ارتجالية المعركة) تأليف إسماعيل محمد العادلي، إخراج كرم مطاوع، قدمها المسرح القومي (60 صفحة)، نالت ترخيصاً رقم 216 بتاريخ 19/ 11/ 1973.

4 – مسرحية (حراس الحياة) أو (ولاد بلدنا) تأليف محمد الشناوي، مثلت على مسرح الطليعة، (80 صفحة)، نالت ترخيصًا رقم 239 بتاريخ 31/ 12/ 1973.

5 – مسرحية (يوم 6 شهر 10 سنة 73)، تأليف جماعي من هيئة خريجي الجامعات يوم 26/ 11/ 1973، قدمت في نادي أصدقاء المسرح، (30 صفحة).

6 – مسرحية (اليوم الكبير)، تأليف كريم المخزنجي- فريق هيئة المواصلات السلكية واللاسكلية بالمنطقة الرابعة بالزقازيق – (29 صفحة)، نالت ترخيصًا رقم 232 بتاريخ 22/ 12/ 1973.

7 – مسرحية (حدث في القنطرة شرق)، تأليف محمد سالم، زغلول الصيفي يوم 10 / 12 / 1973، وهي من مسرح المعركة، وكتب بخط اليد على الغلاف الداخلي الآتي: «وقعت أحداث هذه المسرحية فعلاً بمدينة القنطرة شرق وتروي أحداثها معاملة الإسرائيليين لسكان البلدة - وكيف كانت المعجزة حسين عبر الجيش المصري – وأنقذ ضمن من أنقذهم حياة الفدائي أحمد جابر والكاهن بطرس راعي كنيسة القنطرة شرق [توقيع] مقاتل محمد سالم». (24 صفحة)

8 - أوبريت (فرحة القنطرة)، تأليف محمد الهادي السيد إسماعيل في ديسمبر (كانون الأول) 1973 وهي مسرحية نثرية شعرية استعراضية غنائية تلحين سيد الملاح. تبدأ أحداثها من نكسة 1967 ثم انتصار أكتوبر وتُبشر باتفاقية السلام (40 صفحة)

9 – مسرحية (حكاية مصر) أو (عمار يا مصر) إعداد وإخراجمحمد توفيق– فرقة شركة مصر للأدوية (21 صفحة)، نالت ترخيصًا رقم 1 بتاريخ 1 / 1 / 1974

10 –مسرحية (القرار) تأليف سعيد عبد الغني محمد، إخراج مجدي مجاهد – مسرح الطليعة – (28 صفحة)، نالت ترخيصًا رقم 7 بتاريخ 17 / 1 / 1974

11 – مسرحية (رصاصة شظية حفنة رمال)، تأليف سعيد عبد الغني محمد، إخراج فهمي الخولي – مسرح الطليعة (28 صفحة)، نالت ترخيصًا رقم 6 بتاريخ 17 / 1 / 1974

12 – مسرحية (يا صباح النصر يا مصر) تأليف حسين محمود إسماعيل الشهرة (حسين إسماعيل). الاتحاد الاشتراكي العربي، لجنة قسم بولاق – (20 صفحة)، نالت ترخيصًا رقم 237 بتاريخ 30 / 12 / 1973

13 – مسرحية (عبور) تأليف محمد عباس حمدي الشهرة حمدي عباس بتاريخ 31 / 12 / 1973، (40 صفحة)، وتم تمثيلها

14 –مسرحية (دموع الأخطبوط)، تأليف علي عبد المنعم ومحمود السبكي، إخراج السيد البأجوري – أشعار محمد الشرنوبي – ألحان مصطفى كمال – تصميم الرقصات عبد الرازق العلوي – تصميم الديكور فهمي منصور – الثقافة الجماهيرية – قصر الثقافة ببنها – فرقة القليوبية المسرحية بالاشتراك مع فرقة القليوبية للفنون الشعبية وفرقة القليوبية الموسيقية –(30 صفحة) ترخيص رقم 22 بتاريخ 12 / 2 / 1974

15 – مسرحية (الحمام على برج أكتوبر) تأليف عبد العزيز عبد الظاهر عبد العزيز، مسرحية شعرية غنائية - فرقة مسرح السامر – موسيقى وألحان علي سعد – إخراج عبد الرحمن الشافعي –(65 صفحة)، ترخيص رقم 118 بتاريخ 27 / 4 / 1974

16 - مسرحية بأربعة عناوين (الكل يعبرونها والعة – خلي بالك من جولدا – يأجوري في التلفزيون – يوم ستة الساعة خامسة) تأليف نبيل بدران - فرقة المسرح الجامعي 1 شارع ابن عمران كليوباترا بالإسكندرية. (59 صفحة)

17 – مسرحية (العبور) بقلم جلال العشري، مونتاج مسرحي، مسرح الطليعة – (69 صفحة)، ترخيص رقم 23 بتاريخ 16 / 2 / 1974

18 – مسرحية (العمر لحظة) ليوسف السباعي، المسرح الحديث – (120 صفحة)، ترخيص رقم 41 بتاريخ 12 / 3 / 1974

19 – مسرحية (عيلة 6 أكتوبر) أو (كارت للذكرى) تأليف حمدي العدوي غيث، فرقة النجوم، (83 صفحة) ترخيص رقم 20 بتاريخ 11 / 2 / 1974

20 – مسرحية (انتقام السماء)، تأليف صلاح الدين أحمد عوض، المسرح الثائر الحديث – (38 صفحة)، ترخيص رقم 42 بتاريخ 21 / 3 / 1974

21 – مسرحية (أغنية للحياة) تأليف إبراهيم محمد علي، بطولة كريمة مختار مع أولاد مصر – فرقة مسرح أولاد بلدنا – (39 صفحة)، ترخيص رقم 54 بتاريخ 30 / 3 / 1974

22 – مسرحية (سنين الصبر) تأليف عبد الحي عبده سرحان، ألحان إبراهيم عبد المجيد الجدي – إخراج محمد كريم علي طلبة – فرقة الشوربجي المسرحية – (35 صفحة)، ترخيص رقم 50 بتاريخ 27 / 3 / 1974

23 – مسرحية (كفاح الأحرار) تأليف محمد رشاد عبد الرحمن، إخراج عبد الله محمود – مسرح 333 الحربي، اللجنة الثقافية – (70 صفحة)، ترخيص رقم 93 بتاريخ 9 / 4 / 1974

24 – مسرحية (وطلع النهار)، تأليف إبراهيم الحفني القطب، أشعار محمد الشرنوبي شاهين – الثقافة الجماهيرية – (35 صفحة)، ترخيص رقم 121 بتاريخ 29 / 4 / 1974

25 – مسرحية (في حب مصر)، سمير عبد الباقي تأليف الأشعار، عدلي شنودة تأليف الأغاني، إعداد وإخراج عبده متولي – فرقة مسرح الجيل، العاملين بهيئة قناة السويس – (11 صفحة)، ترخيص رقم 144 بتاريخ 19 / 5 / 1974

26 – مسرحية (السويس 24) إعداد وإخراج فتحي رأفت، نادي مؤسسة دار الهلال الصحافية – أغاني وألحان عادل المداني (15 صفحة)، ترخيص رقم 127 بتاريخ 5 / 5 / 1974

27 – مسرحية (أنشودة سيناء)، شعراء مصر الشباب ماجد يوسف وسمير عبد الباقي وآخرون إعداد مسرحي وإخراج وألحان محمد عبد المعطي – المؤسسة المصرية العامة للنقل البري للبضائع، شركة النيل العامة لإصلاح السيارات، لجنة النشاط الاجتماعي والرياضي، مسرح السيارة – (10 صفحات)، ترخيص رقم 133 بتاريخ 9 / 5 / 1974

28 –مسرحية (الطريق للبوابة التاسعة)، تأليف أحمد رفعت متولي مطر –– منودراما شعرية – إعداد مسرحي وتأليف أغاني أسامة منصور أمين - فريق اتحاد طلاب المعهد العالي التعاوني الزراعي - (23 صفحة)، ترخيص رقم 137 بتاريخ 11 / 5 / 1974

29 – مسرحية (عبور الفلاحين) أو (ملحمة العبور) تأليف محمد محمود عبد العال (دقهلية) –– (44 صفحة)، ترخيص رقم 147 بتاريخ 19 / 5 / 1974

30 – مسرحية (عفاريت من ورق) تأليف صلاح راتب وإخراج نبيل الألفي، مسرح الطليعة، ترخيص رقم 164 بتاريخ 30 / 6 / 1974

31– مسرحية (قاهرة السادات) أو (مصر 2000)، تأليف محمد أبو العلا مدير مكتب عمل كفر الدوار –– فرقة كفر الدوار المسرحية – (57 صفحة)، ترخيص رقم 202 بتاريخ 24 / 9 / 1974

32 – مسرحية (سقوط باراليف) مسرحية شعرية من شعر الشاعر الفلسطيني هارون هاشم رشيد – المسرح القومي – ترخيص رقم 204 – بتاريخ 30 / 9 / 1974

33 - استعراض (حبيبتي يا مصر)، تأليف سعد الدين وهبه، أغاني عبد الوهاب محمد – ألحان بليغ حمدي – إخراج سعد أردش. (53 صفحة)، ترخيص رقم 211 بتاريخ 10 / 10 / 1974 وتم تمثيلها.

أما المسرحيات المختارة التي شكلت عينة الدراسة للرسالة والتي حملت عنوان (الرؤية والتشكيل في نصوص المسرح التسجيلي في مصر) ونال عنها الباحث درجة الدكتوراه من جامعة حلوان، فهي «مسرحية (هيلا هيلا يا مصر) - مسرحية (حدث في أكتوبر) أو (ارتجالية المعركة) - مسرحية (حراس الحياة) أو (أولاد بلدنا) - مسرحية (القرار) - مسرحية (رصاصة شظية حفنة رمال) - مسرحية (دموع الأخطبوط) - مسرحية (الحمام على برج أكتوبر) - مسرحية (العبور) - مسرحية (أغنية للحياة) مسرحية (سنين الصبر) - مسرحية (وطلع النهار) - مسرحية (في حب مصر) - مسرحية (السويس 24) - مسرحية (أنشودة سيناء) - مسرحية (الطريق للبوابة التاسعة) - مسرحية (عبور الفلاحين) أو (ملحمة العبور) - مسرحية (عفاريت من ورق) - مسرحية (قاهرة السادات) أو (مصر 2000) - مسرحية (سقوط باراليف) - استعراض (حبيبتي يا مصر).

**أحمد محمد الشريف**

# Vive la Vie..

## أوديسا التقدم وأسئلة المصير الإنساني

بطاقة العرض

اسم العرض :فلتحيا الحياة

جهة الانتاج :فرقة أنترفاس - سويسرا

عام الانتاج : 2017

تأليف : توما لوباشيه

اخراج :أندريه بيجنا

محمود حامد

### هل التطور يؤدي إلى التغير ؟

يضعنا العرض السويسري "تحيا الحياة" " Vive la Vie" أمام عدد من الأسئلة والهواجس والشواغل الفلسفية التي لا تنفض، فإذا كان غدنا لن يكون أبدا شبيه بأمسنا، فهل تكون الأفكار الجديدة ثمرة لنبتة الأفكار القديمة، وما تأثير ذلك على سلوكنا، عواطفنا، علاقاتنا. وإذا كان الكون كله طاقة تتوالد وتتفاعل، وتنتشر، لتشكل الطبيعة والعالم والأشياء والإنسان، فكيف إذن تتشكل حريتنا على الاختيار؟ لقد انطلقت الثورة الصناعية نتيجة استخدام الكهرباء كمصدر للطاقة، لتتوالى الاختراعات، وتسود التكنولوجيا، وتشمل كافة مناحي الحياة، فهل توازي ذلك مع طرق جديدة للتفكير، وأساليب مبتكرة للعيش، ومسارب تؤدي إلى الطمأنينة؟ من يطلعك على الغيب إذن ليخبرك أن نضالك في الحياة لن يدفنه أحفادك في المستقبل مع السخرية منه؟

### انفتاح أفق جديد، أم عبودية مقنعة ؟

يُفتتح العرض على رجال متحفزة تجلس على طاولة بوجوه مكفهرة؟ ونساء واقفات، مقصيات عن الحوار الدائر، ومهمشات في يسار خشبة المسرح، إنها أسرة من الريف الأوربي تدل ملابسها على مطالع القرن العشرين، يتبادل الأب والابن الحوار من طرف الطاولة إلى الطرف الآخر، الابن ينشد تجديد الحياة ودخول الكهرباء، وإضاءة بيتهم بمصباح إنارة، والأب على الطرف الآخر، يرفض محافظا على العالم الذي كابد في تكوينه، ومؤكدا على استقرارهم وحفاظهم على ما تواضعوا عليه من تقاليد "لقد جعل الليل للنوم" يقول الأب، الابن يبشر بالنور، والأب يخشى ويحذر، الابن يؤكد على طلبه في مصباح صغير، والأب يذكرهم بشقائه الذي شيد به عالمهم. هل نحن هنا أمام وجهتي نظر، قوة العمل المكبلة، وغزو التكنولوجيا. مع المفتتح إذن يواجهنا الصراع الدرامي، عبر طرفي الطاولة، طلب للتقدم، وتحذير من أن لكل جديد تكلفة من حريتك. تنحاز النساء إلى وجهة نظر الابن، فيستسلم الأب "التقدم جيد على كل حال" ، فيكون المصباح، ويكون نور، لينفجر الأداء الراقص، وتتحرر الأجساد كإعصار، وتتألق خشبة المسرح بالطاقة وهي تنطلق مفعمة بحب الحياة ومنتشية في أرجاء المسرح، مع موسيقى " "André Pignat و "Johana Rittiner-Sermier " التي نلمح فيها أصداء قوية من كارمينا بورانا " لـ "كارل اورف" .

بهذا الانطلاق الفاتن، للإعلان عن انتصار حجة الابن على الأب، نرى المصباح، اللمبة، الكرة المضيئة، في صدارة المشهد، بين كفي مؤدي ماهر، يملك قدرة هائلة على التحكم والسيطرة على الكرة التي تتوالد، فتصبح اثنتين وثلاثة وأربعة، و كأن الكرة تمتلك حياتها الخاصة وحركتها المستقلة، وتوالدها الذاتي، كشأن التكنولوجيا في عالمنا، بمصاحبة أغنية تشبه تعويذة ، وبينما تتعملق الكرة وتصبح اكبر وأكثر إضاءة يدحرجها الرجل إلى المرأة الأم التي تتلقفها بفرح، ويتحول الرقص إلى ما يشبه رقص القبائل الإفريقية في تعازيمهم، لنشهد انبهار النساء بالتقنية الجديدة، ويتبعهن الرجال، فيظهر الشقاق الأول في الأسرة، من خلال الرقصات التي صممتها "جيرالدين لونفات" .

الابن يذهب إلى الحرب، على خلفية تحريض خطب الزعماء في الراديو، الأمهات حزانى على فقدان أبنائهن، عندما يرجع الابن محطما من الحرب يجد صدر أمه رحبا، يروي لأبيه أهوال ما رآه ، يطلب منه انه لابد من التحديث وتطوير حياتهم، فالعالم كما رآه كبير،لابد من أن نجعل حياتنا أفضل لأن الموت يترصدنا، يظل الأب رمز الأصالة والحفاظ على التقاليد والخوف من التقدم في تقريعه، وتحذيره من التطور الذي يطال أسرته.

### مصباح المعرفة، أم مشعل الهياج ؟

في ظني أن العرض يقوم على ثلاث مشاهد أو ثلاث حركات كونترابنطية تتواشج فيه الموسيقى والرقص والغناء والتمثيل والأكروبات ، تنتظم كلها من خلال الرجل الممسك بالكرة، فمن راحتي يديه توجد الكرة ثم تتحرر منه، وتتوالد وتستقل، ويبدو أن رمزية الكرة لا تقف عند حدود المصباح الكهربائي، أو التكنولوجيا، وإنما تضرب في الميثولوجيا القديمة، حيث شجرة الحياة، التي تستبطن بذور التقدم، وثمرة المعرفة، وهي ثمرة مغوية، تجلب الخطيئة الإنسانية، وتحول بين الانسان ونفسه، وهو ما يتوازى مع أغنية " Magnificat" لمغنية العرض "جوهانا ريتني سيرمييه" التي تؤكد على التأرجح بين وجهي الطيب والشرير للحداثة، وهذا التأرجح والتمزق لن يثني الأسرة على قرار المضي نحو التقدم. ثم ما هو التقدم؟ هل هو المسيرة الإنسانية المستعينة بوسائل التكنولوجيا ؟ لقد خرج الجني من القمقم، ولم يعد تحت السيطرة، والثورة التكنولوجية فاقت

ما سبقها من ثورات، حتى أنه في كل رقصات مجموعة الرجال والنساء بعد ذلك دليل من التصميم الكريوجرافي على فقدان محور التماسك والارتكاز، وكأننا بصدد أداء أشبه بالجنون المنطلق.

الابن الآن يعمل في مصنع، وينضم إلى معشر العمال، أصحابه العمال يريدون له ان يكون بلشفيا، لكنه لا يريد سوى أن يفقد أصحاب رؤوس الأموال سيطرتهم، وفي استلهام لحركات "شارلي شابلن" المتشنجة في الفيلم المُنذِر العصور الحديثة (Modern Times 1936)، نرى وقع رقصات العمال، المؤذنة بالثورة البلشفية، وهكذا تصطخب الأجساد بالحركات المتكررة، ورقصات تعادي حيوية الجسد، وتجعل منه آلة تكرر أفعالها، كأننا تحولنا إلى روبوتات، وتغلب الطابع الهستيري على السلوك، وتفشي العداوة ونذر الاقتتال، ما يحول دون أي تواصل، ثم يجيء صخب وتمرد، وانفصال بين رغبات الرجال وأحلام النساء، ومجتمع جديد مشوه يولد .

"لقد عشنا مثلما عاش آباؤنا فقراء لكن لم ينقصنا شيء"، يقول الابن الذي صار أبنا لأبنه .

## التكنولوجيا بوصفها سبيل للتحرر أم سياج يحول دون التفاعل مع العالم ؟

الموسيقى روح، تلف الكون وتحتويه، فبالضرورة تلف كل مجتمع، وتحتضن أسرة العرض، فيتحول المؤدون إلى كورس في مأساة إغريقية، ورقصهم يصبح حركة دائبة لا يمكنهم السيطرة عليها. تنقلب الحيوية إلى هوس في الحركة الثانية من العرض، كنشوة لقاء، أو هي اقرب لحشرجات موت موشك. إيقاع لاهث، وغناء متسارع ، ورقص متواصل، وكأن الحركة أيضا اكتسبت في بعد من الأبعاد استقلاليتها، ولا يمكن للأجيال المتلاحقة كبحها، بل كل ما يمكنهم معها مسايرة جنونها اللاهث.

الجملة اللاتينية المكررة والمحرفة من صلاة الشكر المسيحية، تذكرنا بأمر الله على مريم العذراء وهي تتكرر في غناء متصاعد، تذكرنا بأم النور، وبالابتهال لها كأم للبشرية المخبولة والمريضة بالتكنولوجيا، معها تبدأ الحركة الثانية من العرض، من خلال نفس المؤدي الذي استبدل الكرات المضيئة بقضيبين متماثلين فضيين على أطرافهما كرات صغيرة مضيئة.

## لماذا تظل الرغبات الملحة للإنسان غير متحققة ؟

ينهمر العرض المعتمد على نص "توماس لوباتشر"، في رقصات متوالية، وأغنيات، تتطور خلالها ملابس الممثلين، من ملابس للريف الأوروبي إلى ملابس معاصرة بكرافتات للرجال وتنورات قصيرة للنساء، متتبعا الطفرات والقفزات التطورية التي بلغها الإنسان المعاصر، حتى يمسك الراقصون بهواتفهم المحمولة، بهدف التواصل مع كائنات غير مرئية، بينما من يشاركونهم الرقص، غير حاضرين في أفق تعاملاتهم، يطال التطور قشرة الحضارة بينما تظل الروح كما هي، يمزقها التوق والرغبات والأشواق ذاتها. يتصل الأب هاتفيا بالابن الذي هجرهم ليطمئن عليه ، فيسأله الابن "هل أنت سعيد؟" يقول الأب ببساطة: "إننا نعمل ما بوسعنا"، يصرح له الابن بتعاسته، فيطلب منه الأب أن يعود، فالعالم مريض، الابن مؤرق وتائه، يبحث عن المعنى من وجوده، بينما يتهمه الأب بأن ما يفعله هروب من الواقع. إن الإنسان الذي هجر فلاحة الأرض، ليستهلك منتجات المصنع، وهجر المصنع ليلتصق بشاشة الكمبيوتر وهاتفه المحمول، لم يتغير جوهره في شيء، ربما كان أثر التطور عليه هو تشوه علاقاته الاجتماعية، وضمور ألفته، وإحساسه المتعاظم بالغربة. تغيرت الملابس والأدوات وتقدم الزمن، وظلت النفوس يعتمل داخلها نفس الاحتياجات والمشاعر، لذلك تعود الرقصات في المنتهى بنفس حركات البداية، وكأننا محكومون بالعود الأبدي، عبر عنه المؤدي ذي الكرات التي صارت قضيبين بعودته في نهاية الحركة الثالثة وقد تحول القضيبين إلى قوسين فضيين يتشكلان بيده، ليصبحا دوائر تدور حول نفسها في حركة دائبة لا تنتهي.

وفي خطاب تعليمي يوجهه الأب إلى الجمهور، ليختصر توجه العرض ومرماه، في بساطة لا تتواءم مع تركيبة العرض المدهشة، متحدثا لنا، بأن الطاقة هي النار التي حملها بروميثيوس إلى الإنسان، وأننا جميعا نملك الطاقة اللازمة، التي توسع حقل إمكاناتنا، ويتوقف الأمر على استخدامنا لهذه الطاقة وإمكانياتها اللامحدودة. فهل باستخدامها سنكون عادلين أم ظالمين. هذه الإضافة المباشرة في ظني ما كان هناك داعٍ لها، لكنها لا تنتقص من الحالة العامة الممتعة للعرض، ومنَ الاقتراحات الجمالية الثرية التي شملت كل تفصيلة فيه، والتي استطاعت أن تجعله يحلق بنا ، وبنفس القدر يغوص داخل أعماقنا، شأنه شأن الرحلة الأوديسية، فبالرغم من أن رحلة هذا المحارب التعس، الذي جاب خلالها بلدانا ولقى فيها أهوالا، إلا أن رحلته في الأساس ليست موجهة للخارج، بل إلى معرفة الذات وتفحصها، وهذا شأن هذه الملحمة الغنائية الدسمة. اوديسا للتقدم، بدأت بطلب إضاءة مصباح، ومع انتهاء العرض ظل المصباح مضاء ووحيدا وحزينا.

العرض يطرح الإشكالية الملتبسة بين الإنسان والتكنولوجيا ، في إطار اوبرالي ثري، ورغم الحركات الراقصة العنيفة لا تجد راقصا ينهج، بل ظلت على الوجوه تلك الإيماءات المعبرة في سكينة أو ألم .

# «يوم أن قتلوا الغناء»..

## عناصر إخراجية مبهرة وفكرة حماسية وقتية

**بطاقة العرض**

**اسم العرض : يوم أن قتلوا الغناء**

**جهة الانتاج : فرقة مسرح الطليعة**

**عام الإنتاج : 2017**

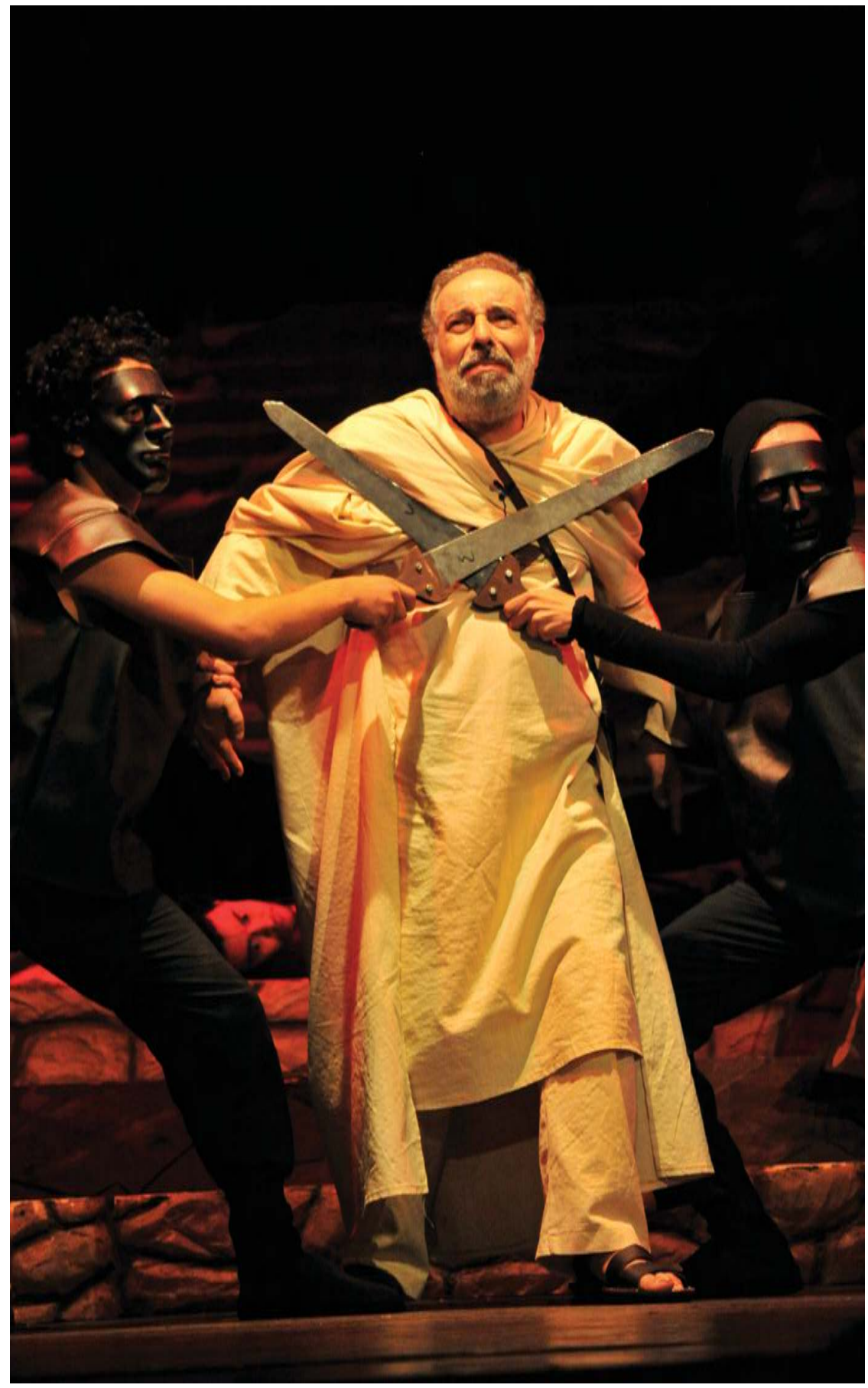
**تأليف : محمود جمال**

**إخراج : تامر كرم**

**أحمد محمد الشريف**

السلام والهدوء وسكينة النفس والأمـان و الطمأنينة, هي غاية كل كائن في الوجود, خلق الله الكائنات كلها كي تعزف موسيقى الحياة في القلوب, كي تسعد وتتعاون من أجل البناء والاستقرار, وعليها أن تحيا بحب وألفة, وأن تنبذ الصراع والوحشية وشهوة السلطة و السيطرة, فالحياة خلقت كسيمفونية متكاملة ينظمها إيقاع واحد للوجود تأنسه الكائنات من حيوان وطيور وأشجار وإنسان وشمس وقمر ونجوم, لا يستطيع أحد أن يمنع موسيقى الكون من العزف والغناء, أو يحرم كائنا ما مثل عصفور رقيق من الشدو بصوته الجميل, أو يمنع حفيف الأشجار أو هدير الأمـواج وخرير الماء, كل شيء في الكون يغني للجمال و السلام. هذا ما خلقنا الله عليه. فهل نمنعه نحن؟ هل يمكن تصور أن يتوقف الإنسان عن الحب والموسيقى والغناء, أودعنا الله المشاعر والإحساس , فكيف نقتلها نحن؟ هكذا كانت صرخة عرض (يوم أن قتلوا الغناء), هي صرخة ضد الظلام والأفكار الهشة التي تصيب الأمم بالجهالة, وتنشر الدماء والقهر, هي ثورة ضد من يعانون الأمراض النفسية و يفرضون سطوتهم على عقول دمروها من أجل تحقيق سلطة أو شهوة مـال. (يـوم أن قتلوا الغناء) انتفاضة ضد الفكر الداعشي, الذي انتشر كالنار في الهشيم بين عقول بعض الشباب دون وعي وقد ألغوا إدراكهم, هذا الفكر المتطرف الذي استغلته قوى الشر في العالم بالأخذ بقشور مغلوطة تسللت به إلى العقول من أجل السيطرة على الأمة العربية وزرع الفتن والحروب في العالم الثالث والشرق الأوسط, .. (يوم أن قتلوا الغناء) أب يبحث عن سر الكون, مات وقد تركين أخوين متضادين في الفكر, أحدهما ينشد السلام و المحبة ويدعوا الناس للبناء بالحب والغناء والتعاون, والأخ الآخر غشيت عيناه بالخرافات الأساطير والمجهول فصار قاسيا سفاحا غارقا في التسلط والظلم والقهر. يفرض سطوته على الناس بجهله وفراغة عقله. يمنع الناس من الألفة و الغناء والحب. ظنا منه أن قوته وجبروته لهم النصر في النهاية. صنع لنفسه إلها من جهله وخوفه وضعفه وبات يعبده, فصار الخوف والجهل يحكمان عقله وحياته بل ويحكم هو من خلالهما الناس من حوله, لكن على الجانب الآخر كان أخوه محبا طيبا جميلا بين الناس يدعوهم لبناء سفينة الحياة بالحب و الغناء سر الكون والوجود, تلك الفكرة المستمدة من سفينة سيدنا نوح عليه السلام, فالحب و السلام هو رسالة الأنبياء, سفينة النجاة التي يحلم بها الجميع لبناء مستقبل أفضل يسوده السلام بين الجميع. ورغم محاولات أخيه ذو الفكر الداعشي المظلم لهدم سفينته والقضاء على كل من يحاول أن يحب أو يفكر بالغناء, إلا أن إرادة الله للحب والحق الغناء وعمار الأرض هي الغالبة لتنتصر في النهاية قوى الخير و الجمال, فلن يستطيع أحد أن يقتل الغناء. نلحظ هنا أن الدراما قد سارت في خطين متوازيين, في حالة استاتيكية, وعندما تلاقى الخطان لم تتشابك العقدة الدرامية بشكل قـوي, وسرعـان ما فك المؤلف خيوطها بشكل درامي تقليدي مأخوذ من تيمات درامية قديمة وتقليدية.

رؤية إخراجية دسمة لفكرة ناعمة تتلاعب بالمشاعر والقلوب, شكلت فيها خطوط الحركة المركبة عاملا مهما, فكانت مثل شبكة حركية معقدة, ما بين التمثيل في عمق المسرح ومقدمته وعلى جانبيه بمستويات عدة, أضفت



منظورا بصريا للسينوغرافيا قادها المخرج بوعي فني عال, لاسيما حينما تتداخل معها تشكيلات الدراما الحركية المعبرة و الرائعة التي وضعها (عمرو باتريك). وكان لدخول المعبرين عن قوى الغناء والحب من الصالة بين المتفرجين في النهاية تأثيرا عميقا لتدعيم الفكرة, وأيضا لحظات النهاية بتقدم السفينة على الخشبة نحو الصالة وهي تحمل كل المحبين بقيادة نبي الغناء (ياسر صادق), أثرت بقوة بمشاعر المشاهدين قوبلت بحرارة التصفيق. لم يشب العرض سوى بعض الإطالة في المشهد الكوميدي الخاص بعامة الناس في لهوهم في حياتهم العامة.

كما كان لديكور د.(محمد سعد) دور كبير وتواجد قوي من خلال كتل ديكورية ضخمة استولت على مساحة المسرح كله وامتلأت بها جنباته بتشكيلات صخرية توحي بجمود الفكر وتحجره, يكملها في عمق المسرح قناع لإله وهمي بداخل معبد يفتح فمه ببلاهة للدلالة علة ضعف ووهن اتباع هذا الفكر, يحيطه مجموعة من الطواطم أو تماثيل لحيوانات التي توحي بالجو المخيف داخل المعبد مما يزيد رعب التابعين لهذه السلطة الداعشية, يقابل ذلك في مشهد العامة في ساحة القرية خلقيات متموجة ذات ألوان رمادية تعبر عن وضع عامة الناس الذين في خوف من حاكمهم وتردد, وتوحي بالكبت الذي يعيشونه فظاهر حياتهم يختلف عما يجيش بصدورهم من رغبة في الحرية و الغناء والحب. أما المنظر الثالث لبناء السفينة, فقد استخدم فيه موتيفات بسيطة بأحجام متوسطة أضيفت لخشبة المسرح, عبرت بفاعلية عن البناء والرغبة في السلام لدى هؤلاء المحبين الراغبين في الغناء. تكاملت الملابس لمروة منير مع الديكور, فكانت جيدة ومناسبة ومتناسقة مع العصر الأسطوري للحدث ومع التشكيل السينوغرافي العام للعرض وللشخصيات المؤدية.

تضافرت الإضاءة الموحية و المعبرة مع الديكور في تشكيل سينوغرافيا بصرية جميلة أدت دورها الدرامي كما يجب, قام بتصميمها (أحمد عبد المعبود) واستطاعت أن تبرز المدلولات الدرامية والانفعالية في كل حدث, فكان لها تأثيرا حسيا ومنظورا جماليا معبرا بصدق في العديد من المشاهد مع إجادة استخدام توزيعات الألوان وخطوط الإضاءة المحسوبة بدقة جمالية رائعة, فجعلت المتلقي يتعايش مع الحدث منذ بداية العرض حتى نهايته. لكن فقط شابها قليل من الإسراف في إسقاط الألـوان لبعض اللحظات تحتاج للترشيد لإظهار الحدث التمثيلي وبيان وجوه الممثلين المؤديين (ولعل هذه الملحوظة انتشرت كثيرا في معظم العروض هذه الأيام) حيث نرى اهتماما كبيرا بتوزيع ألوان الإضاءة باستمرار ومبالغة, وكأنها مسرحية درامية موازية وليست من ضمن نسيج الحدث المسرحي.

لم يقل دور الموسيقى المؤثرة والتي صممها (أحمد نبيل) عن دور الديكور والإضـاءة, فاستحقت أن تحتل مكانا كبيرا في الحدث الدرامي لا تنفصل عنه فظهرت كموسيقى تصويرية تأثيرية, مع استعمال آلات قوية معبرة مثل التمباني, في مقابل آلات نفخ بسيطة ذات شجون, فكانت كلها سيمفونية رائعة متكاملة , شكلت وحدها نصف إمتاع العرض المسرحي.

وكان التمثيل من أجمل عناصر العرض وكأننا نشاهد دروسا في التمثيل من أبطال العرض بقيادة القدير (ياسر صـادق), فتمكن ياسر صادق بصدق مشاعره وإخلاصه لطبيعة الدور أن يسيطر على مشاعر المتلقي ويجعله يندمج معه في رسالته نحو البناء و الحب والغناء, فكان رزينا جادا معبرا, له مذاق خاص في أداءه وخبرة يتعلم منها من يشاهده, وكل الممثلين بلا استثناء مناسبين ومجيدين لأدوارهم, فأحسن المخرج توظيف كل منهم في دوره شادي سرور، طه خليفة، ألحان فؤاد، حماده شوشة، محمد ناصر، هايدي رفعت، ويذكر أن الأداء صوتي للنجم نبيل الحلفاوي قد أضفي تأثيرا خاصا للعرض.

(يوم أن قتلوا الغناء), عرض كبير وقوي, يناقش فكرة كبيرة ليست هينة, حول الانقلاب الواقع في العالم الآن, كل حروبه وصراعاته, لماذا؟ وكيف؟ وكيف يتوقف؟ لكن لم يتعمق الكاتب في مناقشة الفكرة, لم يناقش المضمون, إنما تناول قشورها من الظاهر, فالتطرق لمناقشة المضمون مهم كي تصل الفكرة بتأثير أقوي للمتلقي, وكان البناء الدرامي لها متواترا, مثل مصفوفة متباعدة القطع, تحتاج لشيء من التأني والتأمل وتعميق وتشابك التكوين الدرامي للأحداث, رغم ذلك استطاع المخرج أن يبرز شكلا فنيا ضخما ورائعا بفنه وخبرته, أبهر به المتلقي, نحو تأثير وقتي قوي على المشاهد يمتعه ويسلب عقله ومشاعره أثناء زمن التلقي فقط.

# «نعش».. دراما الصوت الواحد

**بطاقة العرض**
**اسم العرض: نعش**
**جهة الإنتاج: جامعة الطائف- السعودية**
**عام الإنتاج: 2019**
**تأليف: إبراهيم الحارثي**
**إخراج: مساعد الزهراني**

أحمد خميس

يبدو أن هناك تخوف ما من خوض الدراما في المسرح الخليجي موضوعات وأطروحات جمالية تحتك بقوة مع الواقع السياسي والاجتماعي الراهن فرغم الأحداث الجسام التي تمر بها المنطقة نلاحظ بداهة أن معظم ما يقدم من دراما هناك لا يشتبك مع راهن القضايا ويفضل أن يطرح موضوعات بعيدة إلي حد كبير عن واقع الناس وقضاياهم الراهنة، يأتي ذلك علي عكس المقولة الجمالية التي تؤكد أن المسرح (إبن المعاناة والحرية) وعرض نعش تأليف إبراهيم الحارثي وإخراج مساعد الزهراني يأخذنا خطوة نحو الحقيقة وإن إقترب علي إستحياء وفضل تعميم الطرح الجمالي ربما للتموية أو خوفا من الاصتدام مع المنع المتوقع هكذا وصلتني رسالة العمل حيث كنت مع كل حدث أبحث عن ماوراء الطرح والفكرة ولكني اعود من جديد لكونها خفيفة أو غير معتني بها بالقدر الكافي.

يتناول العرض المسرحي (نعش) والذي مثل جامعة الطائف ضمن المسابقة الرسمة للملتقي الثاني للمسرح الجامعي بالقاهرة حكاية تبدو للوهلة الاولي فانتازية إذ يقدم لنا المؤلف الشاب إبراهيم الحارثي مجموعة من الموتي الذين ينتظرون دفنهم ولما أصابهم الضجر خرجوا من نعوشهم كي يبحثوا عن أي إنسان حي يقوم بتلك المهمة ولما لم يجدوا أحد حاولوا وجود حلول من خلال الحوار المتبادل فيما بينهم كأن يقوم واحد منهم بتلك المهمة ثم يتولي بنفسه في نهاية الأمر التخلص من ذاته، ورغم كونها فكرة غريبة الي حد كبير علي خيال الكتابة في المسرح الخليجي إلا أن الكاتب الذي أعرف شغفه ودأبه الشديد أعطاها مشروعية الوجود من خلال الترويح الكوميدي الذي غلف به شخصياته واحداثه، كما أنه مرر تلك الأفكار وخلصها من عدميتها التي إعتدناها وكان ذكايا حين ضمنها بعض اللمحات الكوميدية الخفيفة حتي يقلل من طرح فكرة قد تبدو صادمة أو مرعبة، انت هنا وفي ظل تلك الاحداث قد تلمح إشارة جادة لتلامس الفكرة مع قضايا راهن الشباب الذي مل الوعود ومل الانتظار ومل عدم تحقق الأمل في غد مختلف، فالرهانات المؤجلة والاحلام المؤجلة قد تفضي لموت مادي أو معنوي والنص يتضمن تلك الفكرة ولكنه يقولها بإستحياء شديد وتخوف يلمحه المتعلق بفن المسرح الذي يفهم أن النص الدرامي القوي عادة ما يقدم لك اكثر من معني ضمن حوار واحد بحيث يمكن من أراد الاستيعاب والفهم من الغوص في المعاني الضمنية وتشريحها بالطريقة التي تلائم وعيه وقدرته.

كنت أنتظر من الكاتب أن ينوع في شخصياته وتيماته بحيث يبدو الطرح عميقا بالقدر الكافي كما أن التنويع كان من شأنه إعطاء العمل روح مختلفة وهو الأمر الذي كان بالضرورة سيأخذنا إلي أفكار وأطروحات نيرة تناقش وتطرح هؤلاء الموتي الأحياء أو الأحياء الموتي، وقد إعتمد المؤلف تضمين بعض الأفكار المنتقاة من كتاب عرب لهم أثرهم في مخيلة الكاتب فيمكنك بسهولة أن تلمح أصداء الشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش في قصيدته الشهيرة (تنسي كأنك لم تكن) والكاتب السوري سعدالله ونوس في أحد نصوص المرحلة الأخيرة.

علي مستوي الاداء والاخراج هذة هي المرة الاولي التي أشاهد فيها عرض من إخراج (مساعد الزهراني) والحقيقة يبدو واعدا بحلوله الذكية سواء في تلقين الممثلين حركة سريعة مناسبة لطبيعة التيمة أو في إختيارمناطق الغناء التي تعضد الفكرة المطروحة، ويبدو أن غرابة الفكرة وعدم إعتمادها حكاية عادية أو تكوين منطقي للأحداث أعطي للمخرج خيط يمكن من خلاله تمرير دنيا الفانتازيا والروح الكوميدية وهو الامر الذي لمحناه تقريبا في كل شخصيات العمل المسرحي للحد الذي تتشابة فيه الاطروحات وكأنها دراما الصوت الواحد الذي لا تمايز فيه بين شخصية وشخصية أو حدث وحدث فقط نحن امام افكار ونماذج تكمل بعضها بعضا .

فقط كنت أرجو أن يقلل المخرج من وجود هذة المجموعة الكبيرة من التوابيت علي خشبة المسرح حتي يعطي مساحة مناسبة للممثلين، صحيح كان إستخدامها متنوع كونها مزودة بعجل وتسمح بالهدم والبناء إلا أن قليل منها كان يمكن أن يؤدي الغرض خاصة وأن الوانها غير مناسبة لطبيعة الفكرة، ورغم ان معظم الممثلين يتمتعون بحضور طيب الا أنهم يحتاجون أيضا لإكتساب بعض الخبرة كي يرسخوا بعض الشئ علي خشبة المسرح حيث إفتقدنا كثير من ملامح الأداء بسبب التركيز علي سرعة الإيقاع وترديد معاني متشابهة التكوين .

ظني أن مستقبل تلك العروض طيب حيث أن المؤلف والمخرج يتمتعان بالمرونة والاطلاع ويسعيان لتجويد الطرح الجمالي ولن يهدأ لهم بال قبل أن يقتربا من هموم الان وهنا في المجتمع الخليجي الملئ بالمسكوت عنه.

# تصور الذات المجسدة

## في المسرح (١)

تأليف: ديفيد م . ميلز
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

في الإشارة إلى الأبعاد باعتبارها خاصية ذات مغزى للتجربة ككل، تؤكد سيكولوجية التركيبات الشخصية بشكل أساسي علي مفهوم مكاني أو هندسي للمعنى. ولكن هندسة المعنى هذه ليست جامدة . إذ يمكن أن يُرى أي تغير في إطارها باعتباره نوعا من الحركة . وبالطبع كما قال ( جورج كيلي George Kelly) "ان تركيزنا، ان وجد، فانه ينصب بقوة علي الطبيعة الحركية للمادة التي نتعامل معها. ولأهدافنا، فان الشخص ليس كائنا في حالة حركة بل انه هو نفسه شكل من أشكال الحركة " . ثم قال بعد ذلك " أحد طرق التفكير في البناء هو باعتباره مسارا للحركة" . وتعتمد ممارستي العملية علي توليفة من علم نفس البناء الشخصي Personal Construct Psychology، وعمل ( ف م الكسندر FM Alexander) الذي أطلق عليه اسم " اعادة التأهيل النفسي Psychological re-education" . وما أريد أن أقدمه هنا هو الاعتماد علي الفينومينولوجيا عند (ميرلوبوني) لاكتشاف أسس عملي، وأقدم أيضا بعض النقاط الأساسية عن المغزى الخاص للمعنى الحركي باعتباره معنى ذواتنا أثناء الفعل .

**• الفراغ كوسيلة للارتباط بالأشياء :**

المنطلق الرئيس في فينومينولوجيا (ميرلوبونتي) هو أولوية الإدراك، والزعم بأن التجربة الأصلية سابقة علي كل التجريدات التي نستنبطها منها . فالتجربة الفردية هي التي يُستمد منها كل فهم آخر . وكل بناءاتنا النظرية، وكل نماذج الحقيقة المادية، وكل المبادئ التي نستخدمها لتفسير الأحداث التي نعايشها – مختزلة من التجربة الشخصية الأصيلة، وبالتالي فهي لاحقة لها . وسواء في حالة تصوري للعالم أو تصوري لذاتي، فان الكل بالمعنى الأساسي سابق علي الأجزاء لأنه السياق الذي توجد بداخله الأجزاء . وإصرار (ميرلوبونتي) علي أولوية الإدراك له قواسم مشتركة مع رؤى (جون ديوي John Dewey ) الذي قال (كيلي) ان فلسفته يمكن قراءتها بين سطور سيكولوجية البناءات الشخصية .

وفي سلسلة من الدراسات يناقش (تريفور بوت Trevor Butt) مختلف النقاط التي ساهمت فيها أعمال (ميرلوبونتي) في سيكولوجية البناءات الشخصية – ولاسيما تأكيده علي الأبعاد الجسمية في البناء . وفي هذه الدراسة أريد أن أقدم تأكيدا خاصا علي المكانية الجسدية Bodily Spatiality التي يجد (ميرلوبونتي) أنها في صلب الإدراك. واكتشاف هذه المكانية يمكن أن يساعد في توجيهنا الي تأمل المعنى الذاتي للشخص ككل – بمعنى أنه مبني ومتجسد .

وتُستمد فكرة المكانية عند ( ميرلوبونتي) من فكرة أولوية الإدراك بالنسبة للذات المتجسدة. فالخاصية المكانية لموقع الفرد مرتبطة بكل من الجذور قبل الموضوعية pre-objcetive لإدراكه وبتجسده كذات واعية . فأنا كذات واعية أسقط الفراغ حول نفسي، وأحدد مواقع الأشياء فيه . هذا الفراغ باعتباره أصله غير القابل للاختزال، ليس هو مكانية وضعه بل مكانية موقفه، كما يقول (ميرلوبونتي) . فالفراغ ليس هو المحيط الذي يتم فيه ترتيب الأشياء، بل هو الوسيلة التي يصبح من خلالها وضع الأشياء ممكنا ... إذ يجب أن نفكر فيه باعتباره القوة العامة التي تمكن الأشياء من الترابط . وبالتالي، فان المكانية في الأصل ليست خاصية ترتيب الأشياء، بل هي بالأحرى خاصية علاقتي بالأشياء ؛ انها بالطبع قوة إدراك الذات لفهم الأشياء باعتبارها مترابطة . ولكن في التجربة المشتركة يمكن أن تترابط الأشياء بعدة طرق ؛ فارتباط المسافة الهندسية والاتجاه هو طريقة واحدة فقط . فالفراغ العادي للهندسة – فراغ الموضع – يمكن رؤيته كجزء من فراغ الموقف الأكثر عمومية . انه الفراغ النموذجي بالتحديد لأنه الأكثر تجريدا في التجربة كلها . ولكن لكل إدراك بنية تشبه الفراغ . واذا تأملنا التجربة البصرية العادية، في النظر مثلا إلى مصباح علي الطاولة، أو التجربة الأعم في تفسير شكل ووضع المصباح في الإطار المادي والجمالي والثقافي أو السياسي، فسوف نجد أنفسنا نتحدث عن المنظور الذي نشاهدها منه .

والمكانية التي نستمد منها هذه المنظورات، رغم ذلك، أكبر من إطار الإدراك، وأكبر من أي مساحة خالية تحدث فيها

الأشياء المدركة . فكل من الفراغ الهندسي العادي، وفراغ المعنى الأكثر عمومية يتأسسان في يسميه ( ميرلوبونتي) "الفراغ الجسمي Bodily space"، وبالتالي له طبيعة حركية . فالمكانية لها علاقة بالحركية . ولأنه الفراغ الذي أتحرك فيه فمن الممكن أن يكون الفراغ الذي أدركه . فعندما أرى شيئا من منظور معين، فإنني لا أدركه فقط كصورة مرتبطة بذلك المنظور . إنني أدرك الشيء ككل، وجزء مما يجعلني من الممكن أن أرى الشيء كاملا هو قدرتي علي التحرك فيما يتعلق به . فظهور الشيء كما هو في ظل الظروف الحالية، مثل مشاهدة المصباح من زاوية بعينها في ظل ظروف إضاءة بعينها، لا ينفصل عن سياق الطرق التي يمكن أن يظهر بها في ظروف أخرى . فربما أتحرك فعلا إلى جزء مختلف من الغرفة لمشاهدة المصباح من زاوية مختلفة، أو ربما أغير الإضاءة . وربما أفعل ذلك أو لا أفعل، ولكن من وجهة نظر (ميرلوبونتي)، فان إمكانية التحرك في علاقة مع المصباح هي التي تجعلني أدركه كمصباح، بهذا الشكل واللون .. الخ . ولكن يمكنني أن أذهب إلى أبعد من ذلك . إذ يمكنني أن أرى المصباح أو أتفاعل معه علي نحو ما، من منظور سياسي فضلا عن المنظور المادي . فليست ماهية السمات فقط التي ألاحظها هي المشروطة بالمنظور الذي اتخذه بل ما هي أنواع هذه السمات المشروطة أيضا، ومرة أخرى، إن احتمال اتخاذ عده منظورات هو لب قدرتي علي إدراك المصباح بما هو عليه، وأن أدرجه في تجربتي ذات المعنى . وبذلك، بينما يحمل الإدراك أولوية علي التجريدات التي يستنتج منها، فيكون الإدراك نفسه ممكنا فقط في سياق الفعل . ومن المنظور المادي أو الجمالي أو السياسي، ربما أدرك أن المصباح اسطواني أو محكم بشكل مبهج أو في مكان مهين . فسمات المصباح هذه بالنسبة لي هي معاني من منظوري، وفي سياق المعاني الأخرى التي يمكن أن اتخذها . فإدراك المصباح باعتباره اسطواني يعني أن أعرف الشكل فيما وراء المستطيل الذي أراه من الجانب والدائرة التي يمكن أن أراها من أعلى . وإدراك ذلك كدعوة يعني توقع الوصول الي لمس السطح . واعتباره مهينا من خلال موقعه يعني تقدير معنى أن تكون جالسا علي الجانب الآخر من الطاولة . وفي كل حالة يكون اتخاذ منظور جديد هو نوع من الحركة في فراغ المعنى، وهي بالأساس حركة بدنية . وكما سنرى فيما بعد، فان الإحساس الحركي باعتباره إحساسا بحركة الشخص، له مكانة خاصة وحدود خاصة بالنسبة لكل المعاني التي ندرك بها العالم خارج أنفسنا .

**• من فراغ الشيء إلى فراغ المعنى :**

كيف يمكننا إذن أن ننطلق من الفراغ الذي ندرك فيه الأشياء إلى الفراغ الذي ندرك فيه المعاني ؟ من هناك كيف يمكنني الوصول إلى عالم له معنى بالنسبة لي، وهو العالم الذي تكون لحركاتي فيه معنى ؟ أعتقد أن الإجابة تكمن في التفاعل بين بعد تجربتي واستمراريتها . فمكانية جسمي ومكانية العالم الخارجي – البعدين الداخلي والخارجي للمعنى – مربوطان معا في استمرارية التجربة الجسدية . إنها تلك الاستمرارية، وتلك الوحدة المستمرة في الفعل البدني، لا تصنع فقط مجرد أبعاد الفراغ الذي ألاحظه، بل أبعاد العالم الذي أمثل فيه . وتفاعل تلك الأبعاد داخل تلك الاستمرارية يمنح الحياة خاصية درامية . ويؤكد كب من (ميرلوبونتي) و (ديوي) علي الخاصية الدرامية للتجربة الشخصية . وإذا كان الأشخاص، كما يقول (جورج كيلي) من العلماء أساسا في توقع الأحداث وتفسيرها، فإنهم أيضا ممثلون في مشاركاتهم المثيرة في الأحداث . ويمكننا أن نوضح هذه المكانية الجسمية بدراسة الممثل علي خشبة المسرح باعتباره مثالا للشخص الذي يؤدي دورا .

كل وجود موجود في الوجود . فأنا موجود كذات بقدر ما أحتفظ بنفسي تمايز مع الأشياء في عالمي . ومن الممكن أن يكون هناك أشياء في العالم لأنني، كذات، يمكنني أن أقول إنني موجود هنا، في علاقة معهم . فكل مجموعة من الروابط المحتملة بين أشياء ذات معنى، من خلال الجسم الموجود في العالم، هي عالم يمكن أن يسكنه هذا الشيء و بالإشارة إليه يمكنه تعريف نفسه وتحديد أفعاله . وطبقا ل (ميرلوبونتي) فان جوهر الوعي هو أن يقدم نفسه في عالم واحد أو عدة عوالم، لكي يظهر أفكاره أمام نفسه وكأنها أشياء ... وحيازة الجسم تعني القدرة علي تغيير المستويات وفهم الفراغ . وبالتالي فان وجود الذات المتجسدة يكمن في تشكيل نفسها في أي لحظة معينة في عالم معين أو في مجموعة من العوالم، ويعتمد استمرار هذا الوجود علي القدرة علي التحول من عالم لآخر . فأسئلة المعنى دائما هي أسئلة العلاقة بين العالم والمعلوم . و" أنا أكون" هي تأكيد بسيط ؛ فمن أكون قابلة للتعريف فقط في علاقة . ولكن إذا كان الفراغ هو القوة العامة التي تمكن الأشياء من الترابط، عندئذ لا يتعلق المعنى بماهيته، بل يتعلق بالأحرى بالطرق التي يمكن أن تكون الأشياء من خلالها بخلاف ذلك . وكما يقول (كيلي ) :

لذلك يمكن اعتبار أي مقولة تطرحها إجابة علي سـؤال – سؤال متحيز – ويظهر كاختيار محدد بين بدائل سبق طرحها. علاوة علي أن أي فعل، أو تجربة، يمكن اعتبار أن لها هذه خصائص ذات أبعاد ... فأي بعد أو شعور أو مقـولة تؤثر في نقيضهـا الذاتي الذي بدونـه لا يكـون لهـا أي مغـزى نفسـي للشخص المعني .

أعتقد أن ما يذكرنا به ( كيلي في هذه المقولة هو أن البنيات الإدراكية أو المعبر عنها لفظيا ليست أساسية بأي حال . إنها علي العكس من ذلك بالطبع ؛ فمثل هذه البنيات مستنتجة من خصائص بعدية أوسع للتجربة . وربما أبعد من ذلك، المعنى مرتبط دائما بالقصد . لأن المعنى الشخصي الخاص بي ليس فقط علاقة بين ذاتي والبيئة التي أعرفها، بل انه علاقة مربوطة بشكل لا مفر منه بالأفعال والأهداف داخل بيئتي . وسمات مثل " انحدار" جبل لها مغزاها بالنسبة لي في علاقة، مثلا، مع قصدي لتسلقه . ويمكن اختزال أي مستوى لتعيين الموضع، وأي

مستوى لفراغ المعنى، ولكن الكل يحدث في علاقة مع القصدية المتجسدة (ووفقا لعبارة ميرلوبونتي الذاتية المتجسدة ) لشخص في موقف . ومن خلال بحث الحالات المرضية التي يفقد فيها المريض هذه القدرة علي التحرك بسهولة من موضع لآخر، من تجارب في تحول المجال الإدراكي، اكتشف (ميرلوبونتي) أن "المهم في توجه المشهد ليس هو الجسم الموضوعي بل المهم هو جسم افتراضي بمكانه الظاهراتي المحدد بمهمته وموقفه " . ويخلص فيما بعد الي أن " دائما ما يدعونا جسمنا وإدراكنا إلي أن نتخذهما كمركز للعالم وهو البيئة التي يقدمانا بها. ولكن بتلك البيئة ليست بالضرورة بيئة حياتنا .

**• ما يكشفه التمثيل عن الفعل :**

هنا ربما نستنتج التوازي بين الشخص العادي والممثل علي خشبة المسرح . فالقدرة علي التصرف والتوظف " كجسم وذات " متكاملة تعتمد علي حرية اختيار مستوى المساحة الظرفية التي نعمل فيها، لاختيار مهمتنا، وانتقاء مجموعة من المعاني من تلك المحتملة بالنسبة للأشياء من حولنا . وعن الإشارة إلي الممثل علي خشبة المسرح كنموذج لتمثيل الشخص العادي في الحياة، يقول ( ميرلوبونتي) "أن تمثل يعني أن تضع نفسك للحظة في موقف متخيل، لكي تجد الرضا في تغيير وضعك " . فالرجل العادي والممثل لا يخلطان بين المواقف المتخيلة والحقيقية، بل يخلصا جسميهما من الوضع المعاش لجعلهما يتنفسان ويتحدثان، وإذا لزم الأمر يبكيان في مجال الخيال " . والتمثيل بهذا المعني، سواء علي خشبة المسرح أو في الحياة، هو عملية لإعادة بناء المعنى . فالأمر لا يتعلق بتمثيل العالم بل خلق عالم جديد ربما نقيم فيه لفترة من الزمن . انه أيضا يستخدم أبعاد المعنى التي نتجاوز من خلالها توليد ما نعرفه في اتجاه خلق تجربة جديدة مشابهة لما نعرفه بطرق معينة . فمن وجهة نظر ( كيلي)، نحن أحرار ليس فقط في أبعاد بناءنا للمعني، بل أيضا في مستوى الأبعاد . بالطبع، يبدو أننا نجد أنفسنا أحرارا في مستويات البناء أبعد من ذلك الذي يكمن في اهتمامنا الواعي وفي نفس الوقت يتحدد بالنسبة للمستويات الأعلى منه . الحرية الحقة، اذن، تتضمن حرية الحركة بين المستويات نفسها . وهذا قريب جدا من مقولة (ميرلوبونتي) " القدرة علي تغيير المستويات وفهم الفراغ. ومع ذلك، من المهم أن نلاحظ أنه بما أن الفراغ الجسدي هو الأرضية التي تنطلق منها كل الفراغات الأخرى، فان عملية التخلص من جسدي الحقيقي لن تكتمل أبدا.

من الجدير بالذكر أنه يمكنني أن أختار بحرية أي من المستويات المحتملة للفراغ الظرفي لأنني لن أكون أبدا موضوعا لذاتي . وهذا أحد المعاني التي يستطيع ( ميرلوبونتي) أن يصف بها مكانية الجسم نفسه باعتباره " الظلام المطلوب في المسرح لإظهار الأداء . أن مهمة الوعي الدائمة هي تأسيس حدود عالم معين والمحافظة عليها، لتشكيل القوى التي تنشأ بها معاني هذا العالم، للحفاظ علي الموقع العام ممكنا صراحة لفهم الذات، وبالتالي للاستمرار في إعطاء معنى للذات بالنسبة لهذا العالم . وربما نريد أن نقول أن الوعي هو أداء هذه المهمة . وهذه بشكل تناظري مهمة المسرح، ولاسيما الممثل علي خشبة المسرح . وقد ظل السؤال الجمالي والأنطولوجي هو، ما لذي يقدم علي خشبة المسرح ؟ وما الذي يفعله الممثلون ؟ ومن الممكن أن نرى في هذا الإطار أن ما يفعلونه هو تبني جسما افتراضيا مختلفا عن جسمهم المعتاد ( رغم أنه كامن فيه)، ويمكن أن نرى علاوة علي ذلك أن الدراما تتكون من خلق العالم الذي يسكن فيه هؤلاء الناس الافتراضيون . وبالتالي فان العالم المسرحي ليس تمثيلا لواقع، بل هو واقع في ذاته . مع أنه عالم معني بأن يكون له وجود موضوعي بالنسبة للمتفرج . وربما يتضح هذا بتأمل الظلام الفعلي في المسرح وكيف أن استعارة (ميرلوبونتي) يمكن أن تعبر عما يفعله . ففي المسرح، يكون كل عالم المسرحية علي خشبة المسرح ؛ وهو عالم ينطلق بواسطة الانتقال السريع إلي منطقة عدم التحديد ألا وهي الظلام . وهذا العالم الموجود علي خشبة المسرح يمكن أن يكون عالما باعتباره عالما متضمنا داخل الظلام في المسرح . وكذلك الحال أيضا في حياة الإدراك، فإنعام النظر علي أي مكان يمنعنا من رؤية أي مكان آخر . ولتفسير عالمنا طبقا لمجموعة أبعاد معينة يجعل الأبعاد الأخرى غير متاحة في في تلك اللحظة . ومتابعة مسار حركة يجعل المسارات الأخرى متعذرة .

**• ما هو الأداء :**

إذا عرّفنا الأداء بمعنى عام باعتباره مشاركة في فعالية وكأن خاصية الفعالية مهمة لنا بشكل ما، سواء كان هناك شخص يشاهد من عدمه، والأداء بالمعنى المسرحي، هو الفعالية الذي تكون فيه الخاصية مهمة لأن هناك شخص ما يشاهد . فهو أداء لشخص ما . فالمشاهد يمثل موضوع الإدراك الحسي ؛ فخشبة المسرح هي العالم بالنسبة لهم، وهم في الظلام ليسوا موضوعات لذواتهم . وبشكل تقليدي، لقد كانت الصورة الاضافية لهذا الظلام المسرحي أنه يخفي المتلقي عن شخصيات المسرحية، فهم مشاهدون غير مرئيين وفي أمان من نظر الآخرين وليسوا موضوعا لهم . فهم إدراكيا علي خشبة المسرح، بمعنى أنهم في عالم المسرحية – ولكنهم ليسوا موجودين بالنسبة للآخرين الموجودين في عالم الشخصيات . إذ يمكنهم أن يروا ويسمعوا ذلك العالم، لا يستطيعون التصرف بناء عليه . فكل عضو من المشاهدين هو كائن غريب، حضور بلا جسم، وفي النصف الأخير من القرن العشرين وجهت بعض التجارب المسرحية نحو خرق هذا الظلام الواقي – ان جاز التعبير، تنوير المشاهدين من الخلف وجعلهم بشمل كامن هدف للشخصية. فعادة ما يُنتهك الظلام بطريقة محدودة عندما نذهب الي المسرحية مع شخص آخر . اذ يكون الانتقال إلي الظلام سريعا، ولكنه لا يكون آنيا ولا كاملا .

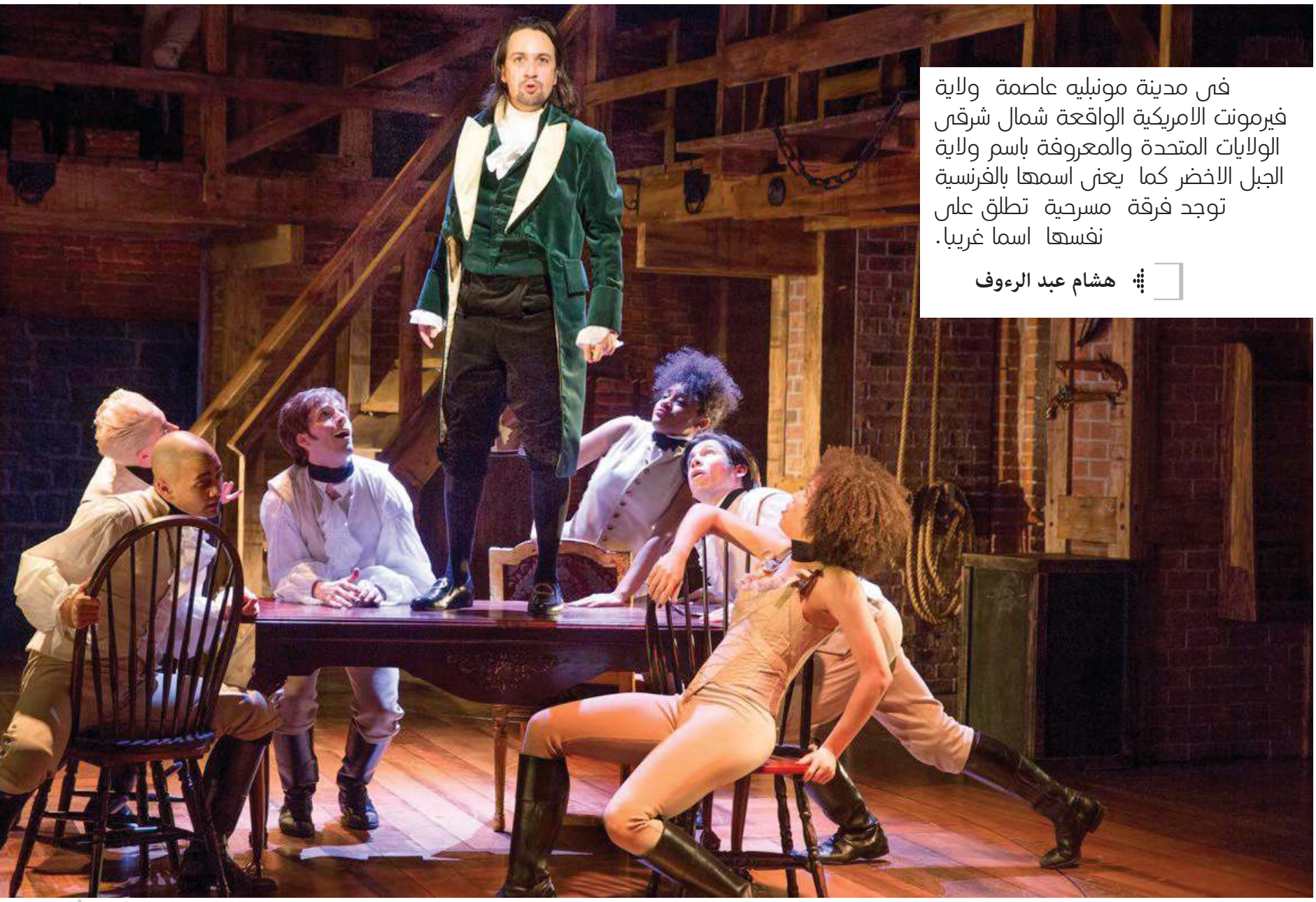
بعد أن عرفنا فراغ المسرحية باعتباره منطقة خشبة المسرح، نمضي الي بناء بيئة في ذلك الفراغ وتبدأ الشخصيات في أن تسكنه . وهذا يوضح تمايزا آخر بين نوعي الفراغ . ففراغ الموضع هو الذي يكرس نفسه ليكون خاليا، توجد فيه الأشياء فقط، وبالتالي فانه مستقل عنها . ولكن فراغ الموقف، سواء باعتباره معطى للمشاهدين أو للشخصية فانه مغلف بهذه الأشياء التي فيه – الديكور والأدوات والملابس والإضاءة ... الخ – ومغلف أيضا بحركة الشخصيات الموجودين فيه، وتتحدد بنية مكانيته نفسها بهذه الأشياء . فالفراغ المنعكس علي خشبة المسرح بواسطة جسم – ذات هو من ناحية مساحة خالية يجب ملئها، ومن الناحية الأخرى احتمالات لا نهائية للتشكيل والتكوين في عالم المسرحية .

---

• ديفيد ميلز وهو حاصل علي دكتوراة في فلسفة الأداء .. عضو مؤسس في مدرسة الأداء في سياتل بولاية واشنطون .

• وقد نشرت هذه الدراسة في مجلة Personal construct theory and practice العدد 2 2015.

# جولة فى شارع المسرح الأمريكى



فى مدينة مونبليه عاصمة ولاية فيرمونت الامريكية الواقعة شمال شرقى الولايات المتحدة والمعروفة باسم ولاية الجبل الاخضر كما يعنى اسمها بالفرنسية توجد فرقة مسرحية تطلق على نفسها اسما غريبا.

هشام عبد الرءوف

## الامة المفقودة ...فرقة مسرحية متميزة

الاسم هو "لوست نيشن "او "الامة المفقودة ". ولايدرى كثيرون من عشاق المسرح فى فيرمونت نفسها سبب اختيار هذا الاسم الغريب. لكنى اعتقد شخصيا انه يأتى فى اشارة الى ان المسرح أداة ناجحة يمكن ان تلجأ اليها الامم فى محاولتها اكتشاف هويتها ومعرفة نفسها والتعامل مع مشاكلها.

وتقدم الفرقة عادة بعض الأعمال المتميزة انتهى احدثها قبل ايام وهى مسرحية "التاريخ الكامل للكوميديا " . وهذه المسرحية عبارة عن مسرحية هزلية يشارك فيها ثلاثة ممثلين فقط. وسبق تقديم هذه المسرحية على مسارح برودواى وحققت نجاحا كبيرا. واعيد تقديمها فى اكثر من مدينة امريكية. وحان الوقت لتقديمها على مسارح فيرمونت مع بعض التصرف.

### متعة

ويقوم ببطولة المسرحية الممثل المخضرم دان رينكين وريتشارد اميس وهو ممثل مشهور بالتمثيل الصامت. ويشاركه البطولة ليز دافيز وريتشارد اميس.

ويقول رينكين انها مسرحية يستمتع بها ممثلوها اكثر مما يستمتع بها المشاهدون تتضمن فى حقيقة الامر عدة مسرحيات تقدم فى وقت واحد خلال العرض الذى يستغرق 90 دقيقة فقط (بعد اختصاره). ويمضى قائلا ..فى أى لحظة على مدار العرض لابد ان تجد الممثلين يتحركون. فحتى لو كان المشهد يدور بين اثنين، فلابد ان نجد الثالث يجرى بسرعة للاستعداد للمشهد التالى.

المسرحية من تأليف الاديب الامريكى صاحب الاصول الصينية اه تسو. وتدور المسرحية حول مؤرخ مسرحى كتب دراسة عن تاريخ الكوميديا. وبعد وفاته يتم العثور على الكتاب بدون الفصل الاخير. ويحاول الابطال الثلاثة كتابة هذا الفصل عمليا واستعراضيا بطريقة فجرت ضحكات المشاهير.

وتقول كاثلين كينان مخرجة عرض فيرمونت والمدير الفنى للفرقة ان العرض يعد فى الحقيقة نوعا من العرفان بالجميل لممثلى الكوميديا الذين عرفتهم الولايات المتحدة عبر تاريخها الفنى. فهؤلاء الممثلون لم يرسموا البسمة على شفاه مواطنيهم فقط ، بل على شفاه العالم اجمع.

ويقول ريتشارد اميس احد الثلاثة المشاركين فى العرض ان مجرد قراءة النص عندما عرض عليه كانت تجعله يضحك من كل قلبه. وكثيرا ما كان المخرج والفنيين يضحكون اثناء البروفات. وصمم اميش ان ينقل هذه الضحكات الى المشاهدين. وعلى نفس المعنى اكدت ليز ديفيز.

### رعب الاسلحة النارية امتد للمسرح:

صوت الرصاص اختلط باستغاثة مريضة وحدث التدافع باتت فوضى حيازة الاسلحة كابوسا يطارد الشعب الامريكى حيث لايكاد يمر يوم دون ان يطالع الامريكيون انباء عن سقوط قتلى فى حوادث لاطلاق النار. وهناك العديد من الاخبار الطريفة التى تشهدها الولايات المتحدة عن وقائع لا تستخدم فيها اى اسلحة نارية لكنها تسبب حالة من الرعب. وكان اطرفها فى الايام الأخيرة خبر المراهقة البالغة من العمر 13 عاما التى تم القبض عليها فى ولاية كانساس لمجرد انها اشارت لزميلاتها بيدها اليمنى بهيئة المسدس.

وكان لابد ان يصل الرعب من الاسلحة النارية الى المسرح فى تلك الواقعة الطريفة التى شهدها مسرح "بانتاج" فى مدينة سان فرانسيسكو. ومن المفارقات ان الواقعة حدثت خلال

# تاريخ الكوميديا متعة للممثل قبل المشاهد

عرض اخر لمسرحية هاملتون بممثلين اخرين خلاف العرض الذى يقدمه ميجويل سيرفانتس فى شيكاغو. وجرت الواقعة فى اول ليلية عرض للمسرحية.

خلال العرض فوجئ الحاضرون بصوت استغاثة او الم يصدر من بين المتفرجين يتبعه صوت اطلاق رصاص ورأوا شخصا يمسك ببندقية . واعتقد المتفرجون ان حادثا لاطلاق النار وقع فى الصالة فاندفعوا فى محاولة للخروج من الصالة فوقع حادث تدافع ادى الى اصابة اكثر من اربعين منهم. وكان يمكن ان يزيد العدد لولا ان كثيرين اختباوا تحت المقاعد. وكانت معظم الاصابات كسورا وجروحا.

## الحقيقة

وبعد قليل امكن احتواء الموقف لتظهر الحقيقة الطريفة. لم يكن هناك اطلاق رصاص او يحزنون. وكان صوت الرصاص على المسرح جزءا من احداث المسرحية حيث يصور مشاجرة بين هاملتون وارون بور . وكان الصوت مجرد استغاثة من سيدة بين المتفرجين اصيب بأزمة قلبية وتحتاج الى اسعاف. ولحسن الحظ كان الجالس قريبا منها طبيب يحمل معه عن طريق الصدفة جهازا لتنشيط القلب وحاول استخدامه فى اسعاف السيدة وبحث عن وصلة لوضع المقبس كانت ايضا لحسن الحظ قريبا منه. وبدا فى اسعاف السيدة بنجاح. وخلال هذه الاحداث المتسارعة انطلقت صفارة انذار فوقع حادث التدافع.

وقد تم انهاء العرض مع السماح للحاضرين بالحضور فى يوم أخر بنفس التذاكر.

## الموعد مع الجمهور ....مقدس على خشبة المسرح بعد وفاة ابنته بساعات

هكذا المسرح ...لايعرف الاعذار والظروف ولا حتى الالام مهما كانت. ولابد للفنان من الوفاء بموعده مع جمهوره ايا كانت الظروف طالما انه لا يزال حيا. وهذا ماحدث فى مسرحية هاملتون الموسيقية الغنائية التى تعرض حاليا على احد مسارح شيكاغو وسبق عرضها فى برودواى ومسارح امريكية اخرى.

فى اليوم التالى لاحد عروض الاسبوع الماضى طالعت الصحف قراءها بخبر يقول ان نجم المسرحية "ميجويل سيرفانتس" حضر العرض وقام بدوره واجاد وابدع بعد ساعتين فقط من وفاة طفلته أديليد البالغة من العمر 4 سنوات بعد عام من الصراع مع مرض مرض الصرع الذى اصابها منذ شهرها السابع وتفاقم فى العام الاخير وعجز الاطباء عن مداواته.

وكشفت صحيفة فلادلفيا انكوايرر ان مدير المسرح علم بماحدث وقرر ان يعلن ذلك على الملا بعد انتهاء العرض بعد تحية الجماهير التى شارك فيها سيرفانتس. لكنه رفض باعتبار انه لا يقبل استدرار تعاطف الجماهير. وتبين ان احدا لم يعرف بمعاناة سيرفانتس مع مرض ابنته خلال ذلك العام ...بل كان حريصا على لقاء جماهيره والا يضايقهم بمعاناته.

## احزان

وبعد نشر الخبر بدأ ميجويل وزوجته فى اطلاق تغريدات على موقع تويتر للحديث عن احزانهما لوفاة اديليد. قالت الزوجة ان طفلتها ماتت فى هدوء بين يديها وهى تحيطها بحبها فى احدى مستشفيات شيكاغو . ومضت قائلة " رحلت فى هدوء ورفعت عنها الاجهزة وبات سريرها خاليا واعيش مع صمت رهيب يكاد يصيبنى بالجنون ... ويكفينى انها استراحت من الامها والنوبات التى كانت تنخلع لها قلوبنا. وتركت تلك القلوب محطمة. وتقول ايضا كنت اتعذب لكنى قررت ان اكون صلبة وقوية.

وقام ميجويل بتغريدات مماثلة مع صورة لابنته. واعرب عن امله فى ان يجد العزاء فى نجله الاكبر جاكسون البالغ من العمر سبع سنوات. وقال انه سوف يخصص جزءا من وقته مع زوجته فى التوعية بمرض الصرع وجمع التبرعات لابحاثه.

وهاملتون هى مسرحية غنائية موسيقية راقصة تدور حول حياة الكسندر هاملتون الذى يعد احد مؤسسى الولايات المتحدة رغم انه لم يكن رئيسا لها. وقد توفى عام 1804 بعد حياة قصيرة لم تتجاوز 47 عاما. وهى مأخوذة عن قصة للموسيقار لين مانويل ميراندا.

وقد عرضت للمرة الاولى فى برودواى عام 2015 ورشحت لنحو عشرين جائزة مرموقة مثل توني ودراما ديسك وغيرها. وكان ابرزها جوائز توني التى رشحت ل16 منها فازت منها ب11.

# أثر عروض فرقة يوسف وهبي

## في النقد المسرحي في مصر (١)

فاطمة رشدي وأحمد علام في مسرحية توسكا

سيد علي إسماعيل

عندما نتحدث عن المسرح المصري، يبرز في أذهاننا مسرح الستينيات؛ بوصفه المسرح الذي جمع أفضل المؤلفين والممثلين والنقاد والعروض .. إلخ. وهذا الاعتقاد الراسخ؛ جعل أغلب الباحثين لا ينظرون – بعين التقدير - إلى أية فترة مسرحية مصرية تسبق فترة الستينيات!! فالنقد المسرحي في مصر – قبل الستينيات – يُتهم بأنه نقد خال من أية تعابير نقدية أو فكرية، أو توجه نقدي له مميزاته وملامحه، ولا يُعدّ نقداً مسرحياً من الأساس، حيث إنه مجرد إعلانات وكلمات استحسان لنجم الفرقة أو لصاحبها!! وبكل أسف إن هذا القول، إن صح إطلاقه على المسرح في مصر في القرن التاسع عشر، فلا يصح إطلاقه أو تعميمه على المسرح المصري بعد ذلك!! وهذا ما سأسعى إلى مناقشته في هذا البحث؛ لأن هدفي إثبات العكس من أجل إظهار الصورة الحقيقية للنقد المسرحي في مصر؛ من حيث نشأة النقد المسرحي، وتحديد أهم نقاده، والتعرف على أهم خصائصه النقد عند هؤلاء النقاد، وما هي العروض المسرحية؛ التي أسهمت في نشأة النقد المسرحي في صورته المقبولة، والتي شكلت الصورة النقدية عند نقاد المسرح في هذه الفترة، أو في فترة محددة منها .. إلخ

### البداية كانت في الإعلانات

عندما كوّن الشيخ سلامة حجازي فرقته المسرحية عام 1905؛ واكبها النقد المسرحي مُطوراً من أدواته؛ حيث تحول النقد من الإعلان الصريح عن المسرحية – كما كان في القرن التاسع عشر - إلى تشويق القارئ من أجل رؤية المسرحية؛ وذلك بذكر ملخصها، مع إبداء الرأي في بعض ممثليها. ومثال على ذلك، ما ذكرته جريدة الوطن في يونية 1905، قائلة:

" أحبت كاترين امرأة أنجلو حاكم (بدوا) قبل اقترانها به فتىً نبيلاً يُدعى رودلف، ثم اقترن بها الحاكم بلا حب لأغراض سياسية له، فلم يكن يُسمعها سوى الوعيد والتهديد. ثم جاء بإحدى الممثلات محظية له ووضعها في قصره. وبعد حين علم أن امرأته عاشقة، وأن عشيقها زارها في منزله، فقضى عليها بالموت. ولما كانت محظيته، وهي الممثلة (تسبا) عالمة بهذا الغرام، وأن عاشق امرأته هو معشوقها، الذي جاء بدوا مستتراً بأنه أخوها، سعت سعيها الأوفى حتى أنقذت امرأة الحاكم سراً، حباً بمن تهواه. وحملت معشوقها على قتلها انتقاماً منها؛ لظنه أنها السبب في موتها، وذلك لتتخلص من عناء الغرام، ثم ندم القاتل في حين لا ينفع الندم، لما علم أن حبيبته حية لم تقبر بفضل من أوردها كأس الحمام .. هذه خلاصة موضوع الرواية، التي مثلها أمس جوق الشيخ سلامة حجازي، وهي رواية وإن مثلت على المراسح يوماً، فهي تمثل كل يوم في كثير من القصور الشامخة، لذلك كان تأثير الشعب من سماعها عظيماً، حتى بكى الأكثرون من الحاضرين، خصوصاً عندما جادت تسبا بحياتها؛ لأن ممثلة دورها، وهي السيدة مريم سماط، أبدعت في التمثيل إبداعاً نادراً، حتى لقبها الشعب بزهرة دار التمثيل، وصفق لها التصفيق المتواتر لما ظهر عليها من التأثر، الذي اتصلت شرارة كهربائه إلى نفوس المتفرجين عموماً. وكذلك السيدة ميليا ديان، فإنها أجادت في تمثيل دورها أيضاً؛ خصوصاً عندما أخذت تعنف زوجها على طلبه إعدامها، بأن لا حق له في ذلك، وأن الرجل الذي يأتي بخليلته إلى منزله، ويفضلها على خليلته لا بدع إذا اضطرت زوجته إلى حب غيره. فلم تخلق المرأة إلا للرجل، ولم يخلق الرجل إلا للمرأة. أما أفراد الممثلين فقد ظهروا أمس بمظهر جديد من الإبداع والإتقان، خصوصاً حضرة الممثل مدير الجوق، وأحمد فهيم ممثل دور أنجلو، ومحمود حبيب وبهجت وسواهم، مما سرنا وجعلنا نؤمل بوصول التمثيل في هذا العصر إلى حال لم تر من قبل. والفضل في ذلك كله راجع إلى الشيخ سلامة حجازي، الذي لا يدخر وسعاً في ترقية هذا الفن، وتعليم أفراد جوقته الشهيرة. ولا يسعنا في الختام إلا أن نثني الثناء الجميل على حضرة الكاتب الألمعي زاكي مابرو معرب هذه الرواية الحسناء".

وبهذا الأسلوب سارت الصحف المصرية، تتحدث عن العروض المسرحية لفرقة الشيخ سلامة حجازي، مع تطوير في الأسلوب، عندما بدأت تشير إلى الغناء والتلحين والمناظر – أي الديكور – بل وتلفت نظر القُراء إلى بعض مشاهد العرض المسرحي، مثلما نشرت جريدة المقطم – في نوفمبر 1907 - قائلة: " مثل البارحة جوق الشيخ سلامة حجازي في دار التمثيل العربي رواية تليماك، وزاد تحسيناً في أدوارها، سواء كان في الغناء أو التلحين أو في جودة مناظرها. وقد أعجب

زينب صدقي وأحمد علام في مسرحية غادة الكاميليا

الجميع بتمثيل الجحيم ومناظره الرهيبة، والحكم التي تخللت الكلام فيه. وخرجوا يثنون على الممثلين ويتحدثون بإبداع الشيخ سلامة في غنائه وإلقائه. ولا غرو؛ فإنه لما كان يمثل دور الساحر في آخر الرواية، عند مقابلة تليماك لأبيه عولس ووالدته، أبكى الحضور. ولما عرفاه وعانقاه صفق الحضور تصفيقاً شديداً علامة الاستحسان".

كما وجدنا تقدماً ملحوظاً في أسلوب المقالات، عندما بدأت الصحف تُشير إلى الموسيقى، وإلى بقية الممثلين – بعد أن كان الكلام مقصوراً على النجم الأوحد الشيخ سلامة حجازي – ومثال على ذلك ما ذكرته جريدة المقطم – في فبراير 1908 - عندما تحدثت عن عرض مسرحية ضحية الغواية، قائلة: " .... وأجاد حضرة أحمد أبي العدل بجودة إلقائه وفصاحة لسانه، وكان يمثل الوزير .... وأظهرت ممثلة شارلوت، ببراعة ومهارة فائقتين، بحسن تمثيلها، وتكييف ألفاظها وحركاتها، فامتدحها الحضور .... وكانت الموسيقى الوترية تصدح بأشجى الأنغام بين الفصل والفصل، برئاسة حضرة الأديب عبد الحميد علي".

## إرهاصات النقد المسرحي

من الواضح أن العروض المسرحية تقدمت في هذه الفترة، تقدماً ملحوظاً، بدليل أن الجمهور بدأ يشارك في العملية النقدية؛ حيث نشرت جريدة المؤيد – في يونية 1911 - مقالة عن عرض مسرحية الكابورال سيمون بتوقيع متفرج!! وهذا المتفرج جاء فيما كتبه، بما يفوق أسلوب أي ناقد – في هذه الفترة - حيث نقل جزءاً من العرض بأسلوبه، وأجاد في وصف أداء عزيز عيد بصورة نقدية مقبولة؛ قائلاً:

" .... إن من رأى منظر الواقعة الحربية بين الجيشين الفرنساوي والنمساوي، ما كان يشك أنها واقعة حقيقية، تدوي رصاصاتها، وتتقاذف قنابلها، وتتألق أسلحتها، وترن أناشيدها، وتزحف صفوفها، وتتساقط القتلى والجرحى في ساحتها. وما أظن أن براعة الممثلين الأوربيين تزيد كثيراً على براعة الممثل العربي عزيز عيد في تمثيل دور الأخرس. فقد كان في تشنج أعضائه، واختلال أعصاب نطقه، عندما أهين في شرفه، وحركاته وإشاراته الناطقة، وانحلال عقدة لسانه، حينما فاجأه منظر انتحار ولده، مثالاً للبراعة الفائقة في التمثيل الطبيعي، البعيد عن التكلف والتصنع".

هذه المقالة وغيرها، كانت السبب في ظهور النواة الأولى للنقد المسرحي ونقاده في مصر. ففي عام 1917 بدأت المقالات النقدية المسرحية تنتشر، ويتضخم حجمها في الصحف المصرية، وبدأنا نقرأ أسماء كُتابها؛ حيث إن مقالات النقد المسرحي المنشورة في الصحف منذ بداية القرن العشرين، كانت – في أغلبها الأعم - صغيرة الحجم، خالية من أسماء كُتابها. والمثال الأول، الذي سنتوقف عنده، مقالة جريدة الأفكار – في فبراير 1917 - حول مسرحية الاتجار بالأزواج، التي مثلتها فرقة أولاد عكاشة في الأوبرا الخديوية. وهذه المقالة كتبها أحمد أبو الخضر منسي، وتناول فيها تأليف المسرحية؛ بوصفها أول عمل للشاب حسين محمود الطالب بمدرسة الحقوق السلطانية. ومن باب تشجيع الشباب، قال الناقد:

" نستقبل عملك أيها المؤلف الناهض بالترحاب والرضى في مجموعه. ولقد أردت أن تطلعنا على صورة من أصدق الصور، لما يجري في بيوت العدد الكبير من الأسر، وقصدت إلى الإبانة عما يجتريه الأزواج من جرائر العبث بالحقوق الزوجية المقدسة، واتخاذ الزواج وسيلة للمتاجرة والتلهي والشهوة المنقضية الزائلة. ورميت إلى الإفصاح عما يسطو على نفوس الأبناء من آلام يدنيها الآباء عليهم، إسفافاً منهم إلى الدنيا، وانكباباً إلى الرذيلة والدعارة. وابتغيت أن ترينا ممثلاً أمام أعيننا، ذلك الإخلاص من الأم المتمسكة بأهداب الفضيلة لولدها، والتفاني في حبه وخدمته. وشئت أن يعلم لنا الحجة على حسن ثمرة التهذيب الحق، والتربية الصحيحة، التي تدفع أصحابها إلى التسامي والتنزه عن الحق، وحب الانتقام. فيخلص الابن المتروك المجني عليه من والده الفاسق الجاني، ويقابل أباه بالصفح والإغضاء الجميلين. وأردت أن تطلعنا بالبيان الوافي عما يجري من مآسي اللهو الفارغ، والفساد المسف بالنفس، وقتل الوقت فيما لا يجدي ولا يثمر. أردت ذلك كله في روايتك".

عباس حافظ

وعلى الرغم من ذلك؛ بدأ الناقد يناقش المؤلف في مواقف كثيرة من مسرحيته – وبصورة نقدية مقبولة – حيث عاتبه على أحداث غير منطقية بين نهاية الفصل وبداية الفصل الذي يليه. كذلك عاب عليه بعض الأمور التي ظهرت على خشبة المسرح بصورة لا تتناسب مع أسلوب التأليف المسرحي. ومن يقرأ هذا النقد، يشعر بأن الناقد لا يناقش المؤلف، بل يناقش المخرج؛ حيث إن الناقد بنى نقده على مشاهدة العرض، وليس على قراءة النص!! وهذا الأمر انتشر كثيراً في مقالات هذه الفترة، حيث إن النقد بصورة منهجية، كان يحبو وفي بداية ظهوره!!

والجيد في هذه المقالة، أن الناقد لم يكتف بالحديث عن الموضوع من حيث التأليف فقط، بل تطرق إلى الموسيقى والتمثيل، وجاء فيهما بأقوال؛ تُعدّ جديدة – في هذه الفترة – وتدل على أن بذور النقد المسرحي بدأت تظهر. والجدير بالذكر إن أغلب ملاحظات الناقد، كانت موجهة إلى المدير الفني أو المخرج؛ ولكن هذه الوظيفة لم تكن واضحة وصريحة في هذه الفترة، فنجد الناقد يوجه اللوم إلى الموسيقيين والممثلين في أمور تتعلق بالإخراج .. ومثال على ذلك قوله:

" ... بقيت لنا كلمة نقولها في التمثيل .... التمثيل في مجموعه ناهض متقن، وأنه في الحقيقة موفق، يُرجى منه في حاضره ومستقبله الخير كله؛ ولكن لنا ملحوظات تفصيلية نسوقها: أولاها، وإن كان هذا ليس يدخل في التمثيل ذاته، إن محمود خطاب الموسيقي البارع لا يسمعنا مع جوقته إلا ألحاناً أفرنجية، وأنغاماً غريبة عن آذاننا. نود لك ولنا يا حضرة الفاضل أن تكون شرقياً ومصرياً على الخصوص، فتسمعنا المُشجي والمُطرب من أنغامنا، التي اعتادتها آذاننا، وترتاح إليها نفوسنا وما أكثرها. بعد هذا نقول إن عبد الله عكاشة والد جميل، قد أجاد وقام بدوره خير قيام، لا سيما حالته وهو سكران مع زوجته في الفصل الأول، ومع ندمائه في الفصل الثالث، وحالته حين وقف موقف الزوج الذي عرف أن صديقه ليس بصديقه؛ ولكنه خليل زوجته. وأما زكي عكاشة فقد وقف خير المواقف في كل أدواره؛ مؤثراً كل التأثير في بعضها؛ ولكنا نرجوه في أن يكون أشد أمانة مما هو في الأداء والمحافظة على قواعد اللغة .... فقد أضاع علينا كل المعنى الذي أراد أن يوصله إلى قلوبنا في خاتمة الفصل الرابع. ولقد أبدع كل الإبداع توفيق ظاظا، أو علي بك خليل الزوجة، شأنه في كل أدواره. وكذلك سائر الممثلين والممثلات، نخص بالذكر منهم السيدة فكتوريا موسى أم جميل، التي أبدعت

ميليا ديان

عبد الرحمن رشدي

الشيخ سلامة حجازي

في تمثيل دور الزوجة، وبلغت غاية الإبداع في تمثيل دور الأم، تقص حديثها، وما عانته على ولدها في الفصل الثاني. وكذلك السيدة لطيفة خادمة زكية الزوجة الثانية، أتقنت إلى درجة أنها لم تدع لطامع مطمعاً، وأضحكت حتى أعصى الناس عن الضحك، إلا إنّا نبدي ملحوظات أخرى عجلاً نراها تعيب عن التمثيل عيباً جللاً، منها عدم وجود ساعة بين يدي جميل في الفصل الثاني، وهو إنما يذهب إلى النوم على حسابها. ومنها أن الحلقة التي اجتمعت في منزل محمود بك، لم يكن مجلسها طبيعياً أثناء سماعها المغنية. هذا ولقد كنا نود أن تكون المغنية أيضاً أقرب إلى الطبيعة مما كانت، لا تتكلف ولا تتحرج، وأن تكون أقدر على المغنى مما بدت عليه".

والمثال الثاني، مقالة نشرها محمد إبراهيم في جريدة الأفكار – فبراير 1917 - عن مسرحية العذراء المفتونة تأليف الفرنسي هنري باتاي. وهذه المقالة، ناقش فيها الناقد قضية التعريب بصورة واقعية؛ حيث إن المسرح المصري في هذه الفترة، كان قائماً على التعريب في أغلب عروضه المسرحية. فالناقد هنا شجع التعريب، شريطة أن يتوافق مع المواقف العربية، مهما كانت قوة المواقف الأجنبية في النص الأجنبي!! وحول هذا الأمر، قال:

"... إن الرواية في شكلها الأفرنجي، شائقة جليلة المغزى؛ ولكن التعريب جاء فطمس نورها وأزال بهجتها. ولست أعني بهذا سقم اللغة، أو ضعف التعريب، بل أعني بهذا ذلك الوجدان الراقي الذي يجب أن يكون خلة لاصقة بالمعرب. وذلك الخيال السامي، وقوة العارضة، وحسن التعبير إلى غير ذلك، مما يساعده على أن يلبس الرواية، تلك الحلة البهيجة، التي تناسب ذوق المسارح العربية. إن من يحظ بمشاهدة هذه الرواية على المسارح الغربية، ويشاهد تمثيلها بشكلها الحالي، يقف على مقدار البون الشاسع، والفرق البيّن بين المشهدين. ليس على المعرب حرج إذا حرّف بعض التحريف في مواقف الرواية، لا سيما الختامية منها، جاعلاً ذوق الجمهور الشرقي، يطيب عينيه؛ بشرط ألا يذهب التبديل والتحريف برونق الرواية وحلاوتها. إن المواقف الختامية للمناظر على المسارح الأفرنجية تختلف اختلافاً بيناً عن الحالة التي تكون عليها في المسارح العربية. ففي بعض هذه المواقف على المسارح الغربية، نرى أن الهدوء والسكينة أوفق من الثورة والحدة، بينما نراه في المسارح الشرقية، يجب أن يكون عكس ذلك. وقصارى القول إنه يجب النظر حال التعريب إلى الموقف العربي، أكثر منه إلى الأصل الأفرنجي". والجدير بالذكر إن مُعرب هذه المسرحية هو عباس حافظ.

والمثال الثالث، مقالة نشرتها جريدة المنبر في مارس 1917، تحت عنوان "الضحايا هل هي رواية بقلم أستاذ في الجامعة المصرية أم محاضرة تلميذ في سن الابتدائية"!! وكاتب هذه المقالة هو الناقد مصطفى إسماعيل القشاش، وهي المقالة الأولى في التحدي النقدي!! فقد نقل الناقد في مقالته قولاً نشره الدكتور حسين رمزي الأستاذ بالجامعة المصرية - ومؤلف مسرحية الضحايا، التي عرضتها فرقة جورج أبيض في الأوبرا الخديوية – هذا نصه:

"... إن الواجب يقتضي على الإنسان بعد وجود النهضة التمثيلية الجديدة في بلادنا بأنه، إذا شاهد رواية من جوقاتنا، ولاحظ نقصاً في تأليفها، أو عيباً في تمثيلها، يُعد خائناً للأمة، ومسئولاً أمام الله عن عدم تصريحه على رؤوس الأشهاد بذلك النقص وهذا العيب؛ لأنه في هذه الحالة؛ يُعد شريكاً للجوقة والمؤلف في خداع الأمة، ومعيناً لهما على تماديهما في ذلك الخداع". هذا ما ذكره مؤلف المسرحية؛ مما جعل الناقد، يكتب مقالة كبيرة عن كل نقص في المسرحية، متلمساً كل عيب ظاهر أو باطن فيها، بحيث أصبحت المقالة، متطابقة مع عنوانها!!

المثال الأخير، مقالة نشرتها جريدة مصر في أبريل 1918، بتوقيع شحاتة عطا الله عبيد، تحت عنوان "نقد رواية توسكا" - من تأليف ساردو وألحان بوتشيني، تعريب حسن الشريف - وهذه المقالة تُعد تطوراً في حركة النقد المسرحي في مصر؛ حيث حملت عنواناً صريحاً في النقد المسرحي. وهذا النقد، وضع له الناقد أسلوباً، يتمثل في: ذكر الموضوع - أو ملخص المسرحية - ثم مناقشته لو كان مؤلفاً أو مترجماً أو معرباً أو ممصراً، ثم الحديث عن التمثيل والممثلين!! ولو تجاوزنا عن الملخص المذكور، سنجد الناقد يناقش الموضوع من خلال تعريبه قائلاً:

"... هذه هي الرواية، وإني لأعجب كيف أن المعرب تخيرها على غيرها من تآليفه العديدة، ذات المواضيع التي تفيد الشرق كما أفادت الغرب. وأتساءل: لماذا لم يعمد إلى تعريب الطلاق مثلاً، تلك الرواية المشحونة بأبحاث في الطلاق والزواج، والتي سمعت بأن كاتباً قديراً عربها، وربما مثلتها بعض أجواقنا قريباً، أو غير هذه الروايات، التي لم يعدم المؤلف فكرة أخلاقية، أو اجتماعية يبنيها عليها. فإننا إلى هذه الروايات أحوج منا إلى مثيلات توسكا، التي لا تعد إلا من الكماليات، والتي لا يجب أن يشاهدها المرء عندنا، إلا إذا كان دارساً للفن؛ ليتخذ هذا المؤلف مثالاً لا يحتذيه، وأن الكُتّاب لفي غنى عن مشاهدتها لما هي أمامهم في الكِتاب. عرب ولا بأس في التعريب؛ ولكن لنتوخى جهدنا أن يكون تأليفنا، أكثر من تعريبنا فيكون التعريب مَلحاً لطعامنا، لا طعاماً لمَلحنا. وإنّا لنرجو من قلم المعرب واقتداره، أن ينفحنا من تآليفه، ويغنينا عن التعريب. أما إذا بان بأن عجزنا، فلا أقل من أن نعرب ما يفيدنا فائدة أدبية".

وعندما تطرق الناقد إلى التمثيل – وفقاً لترتيب أسلوبه النقدي وخطواته – قال: "... أما التمثيل فإني أرى عبد الرحمن رشدي في دور أسكاربيا، أجاد في تمثيله، وأظهر لنا اجتهاداً في حفظ أخلاق هذا الرجل وميوله، أكثر من حفظه أقواله. فأجاد في السخرية والتهكم تمام الإجادة، كما أجاد في مواقف ذاك الغرام الشهواني. إلا أنه لم يُحسن مواقف الغضب والقسوة غاية الإحسان، فهو يمثل جباراً عنيداً، وكل جبار مكروه. غير أنه لم يمكنه أن يجعلنا نكرهه. وأما السيدة ميليا ديان في دور توسكا، فقد اجتهدت بأن تكون توسكا المؤلف، غير أنها أخفقت في مواقف الدلال، فظهر عليها التكلف. وفي مواقف التأثير، لم تؤثر فينا أقوالها كما يجب، فلم يحزن لحزنها. ولقد أبدعت غاية الإبداع في مواقف الغيرة والتردد والتوسل. أما حبيبها ماريو الذي قام بتمثيله زكي طليمات، فقد أعجبت به ولم أره على المسرح إلا للمرة الأولى. ففي لفظه ولهجته ووقفاته وحركاته، ما يجعلنا نؤمل له مستقبلاً عظيماً" ... إلخ الحديث عن بقية الممثلين، أمثال: أحمد علام، وعمر وصفي.

# حمدي غيث
## فنان المسرح الرصين

عمرو دوارة

**الفنان القدير حمدي غيث ممثل مصري متميز ومخرج مسرحي قدير، ويعد من رواد الإخراج المسرحي في "مصر" وخاصة خلال فترة الستينات، واسمه بالكامل طبقا لشهادة الميلاد: محمود حمدي الحسيني غيث، وهو مواليد السابع من يناير عام ١٩٢٤ بقرية "شلشلمون" التابعة لمركز منيا القمح بمحافظة "الشرقية". وقد نشأ في عائلة محبا للعلم فوالده أول عمدة تعلم في أوروبا، وذلك عندما سافر إلى إنجلترا لدراسة الطب، وبالفعل قضى سنتين بجامعة "كمبريدج"،**

ولكنه خلال عودته في إجازة قامت الحرب العالمية الأولي ولم يتمكن مرة أخري بالعودة لاستكمال دراسته، وليشاء القدر أن يتحول مسار حياته بعد ذلك ليتولي العمودية في قريته "شلشلمون" ثم يرحل بعدها بعدة سنوات تاركا خمسة أبناء، وكان حمدي في سن الرابعة وأخيه الشقيق عبدالله مازال رضيعا، فحملته والدته مع أشقائه إلى القاهرة لتسكن في حي "الحسين" بمنطقة الأزهر الشريف، حيث كان والدها وشقيقها من شيوخ الأزهر، وهو ما أثر في إتقان الأخوين (حمدي وعبد الله) للغة العربية وفن الإلقاء، ورغم أنها لم تكن متعلمة إلا أنها كانت تحب الفن والمسرح وتصطحب ولديها إلى عروض المسارح ودار الأوبرا، ومن هنا بدأ عشقهما للفن.

وبعد حصوله على شهادة البكالوريا (الثانوية العامة) درس في كلية الحقوق، كما التحق بالمعهد "العالي للتمثيل" عند إعادة افتتاحه عام 1944، وحصل على بكالوريوس (قسم التمثيل والإخراج) عام 1947، فكان من بين طلبة أول دفعة تخرجت في هذا المعهد وكان ترتيبه الأول، ضمن دفعة من الموهوبين الذين نجح أغلبهم في تحقيق النجومية بعد ذلك، حيث ضمت الدفعة كل من الأساتذة: عبد الرحيم الزرقاني، نبيل الألفي، عبد المنعم إبراهيم، سعيد أبو بكر، نعيمة وصفي، شكري سرحان، محمد السبع، فريد شوقي، صلاح منصور، عمر الحريري، كمال حسين، زكريا سليمان، يوسف الحطاب، والكتاب: أنور فتح الله، أمينة الصاوي، رشاد حجازي، بهاء الدين شرف، خليل الرحيمي.

وقد أهله تفوقه الدراسي للإنضمام فور تخرجه إلى عضوية "الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى"، كما تم إيفاده في بعثة دراسية إلى "فرنسا" عام 1949 للتدريب على التمثيل والإخراج بكونسرفتوار "باريس"، فاضطر آنذاك إلى التضحية بفرصة دخول الإمتحان النهائي بكلية "الحقوق" (حيث كان يدرس بالكلية بالتزامن مع دراسته بمعهد التمثيل)، ولكن عندما جاءته بعثة "فرنسا" غلبه حبه للفن.

وعند عودته عام 1951 عين أستاذا بالمعهد العالي للفنون المسرحية، كما تم تعيينه مخرجا بفرقة "المسرح المصري الحديث" التي قام بتأسيسها أستاذه الفنان زكي طليمات، والذي منحه أول فرصة للإخراج بمسارح الدولة من خلال فرقة "المسرح المصري الحديث" عام 1952، فقام بإخراج مسرحية "كسبنا البريمو" عام 1952. وقد أمضى الفنان القدير حمدي غيث عقدي الخمسينيات والستينيات بفرقة المسرح القومي (بمسمياتها المختلفة: "المصري الحديث"، "المصرية الحديثة"، "المسرح القومي منذ عام 1958). وخلال مسيرته الفنية بعد ذلك أخرج كثير من المسرحيات التي حققت نجاحا كبيرا بعدة فرق مسرحية (من بينها: المصري الحديث، المسرح القومي، العالمي، الحديث)، هذا ويعتبر كثير من النقاد أن مسرحية "تحت الرماد" التي أخرجها بداية للعروض التجريبية بمصر.

وخلال مسيرته الفنية وبالتحديد خلال عام 1962 انتقل للعمل بفرق التليفزيون المسرحية حيث عين - بجانب عمله بالتمثيل والإخراج – نائبا للمستشار الفني لفرق التليفزيون ومديرا لفرقة "المسرح العالمي" التي تأسست عام 1963 واستمرت حتى عام 1966.

وبصفة عامة يمثل الفنان حمدي غيث أحد رموز الفن المصري والعربي، فهو ممثل الأدوار المركبة بمختلف القنوات الفنية، وإن كان برغم تميزه ونجاحه في أداء مختلف الأدوار قد برع وتألق بحكم تكوينه الجسماني وقامته العريضة وصوته القوي المعبر في آداء الأدوار التاريخية والدينية وشخصيات الزعماء.

ويذكر أيضا أنه رجل المهام الصعبة حيث يحسب له - بخلاف مشاركاته المتميزة بالتمثيل والإخراج - مساهماته في إثراء مسيرة الفن المسرحي المصري بعمله كأستاذ أكاديمي بالمعهد العالي للفنون المسرحية، وكذلك بتحمله مسئولية إدارة بعض الفرق المسرحية.

وجدير بالذكر أنه منذ سبعينيات القرن الماضي تحمل مسئولية

# فنان أكاديمي موهوب ومثقف حقيقي وقيادي متميز ورمز من رموز الأداء التمثيلي الرصين

بعض المناصب القيادية - بجانب انشغاله بأداء بعض الأدوار السينمائية والتليفزيونية - حيث شغل عدة مناصب مهمة بوزارة الثقافة ومن بينها مدير عام إدارة المسرح بالثقافة الجماهيرية (هيئة قصور الثقافة)، مدير المسرح القومي (70-1971) المشرف على جهاز الثقافة الجماهيرية (1981-79)، كما تم انتخابه نقيب لنقابة "المهن التمثيلية" ثلاث دورات خلال ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين.

وتجدر الإشارة إلى أن مشاركاته السينمائية قد بدأت مبكرا، وبالتحديد بمشاركته في فيلم "غلطة العمر" عام 1953، من إخراج محمود ذو الفقار ومحمود فريد، وبطولته مع هدى سلطان وزهرة العلا، إلا أنه قد لفت الأنظار إلى موهبته بصورة أفضل من خلال فيلمه الثاني: "صراع في الوادي" من إخراج يوسف شاهين. وخلال إسهاماته السينمائية شارك في بطولة سبعة وعشرين فيلما خلال ما يقرب من نصف قرن.

وقد واصل طوال مسيرته الفنية العمل بمختلف القنوات الفنية، فكان أيضا واحدا من رواد العمل الإذاعي حيث قدم للإذاعة ما لا يقل عن خمسمائة عملا إذاعيا سواء كان مسلسلات أو أو سهرات أو مسرحيات إذاعية، كما عمل أيضا بالدراما التليفزيونية منذ حقبة الستينات، وكانت أغلب أدواره تنتمي للأعمال الدينية والتاريخية، ومن أهم المسلسلات التي شارك ببطولتها: لا إله إلا الله، محمد رسول الله، الفتوحات الاسلامية، الشهد والدموع، بوابة المتولي، ذئاب الجبل، زيزينيا.

وكان الفنان حمدي غيث قد ارتبط بعلاقة حب مع زميلته في معهد التمثيل وتزوجاا وسافرا معا إلى البعثة بفرنسا، ولكنها توفيت بعد عام من ولادتها لابنته الكبرى ميادة، فتزوج بعد ذلك من والدة ابنته الأخرى مي.

ويذكر أنه قد استمر في عمله كأستاذ بقسم التمثيل والإخراج بالمعهد "العالي للفنون المسرحية" حتى عام وفاته، حيث رحل عن عالمنا في السابع من مارس عام 2006 بمستشفى "عين شمس التخصصى" فى القاهرة إثر إصابته بفشل في الجهاز التنفسي عن عمر يناهز 82 عاما، ودفن فى قريته "كفر شلشمون" بمحافظة "الشرقية".

هذا ويمكن تصنيف مجموعة المشاركات الفنية للفنان القدير حمدي غيث طبقا لاختلاف القنوات الفنية مع مراعاة التتابع الزمني كما يلي:

## أولا - إسهاماته المسرحية:

ظل المسرح هو المجال المحبب للفنان حمدي غيث فهو المجال الذي تفجرت من خلاله موهبته والتي أصقلها بالدراسة الأكاديمية، وأثبتها وأكدها من خلال عمله بعدد كبير من الفرق وتعاونه مع عدد كبير من كبار المخرجين، ولذا كان من المنطقي أن يشارك في بطولة عدد كبير من المسرحيات المتميزة، وأن يقوم بتجسيد عدد كبير من الشخصيات الدرامية المتنوعة.

ويجب التنويه إلى أن بدايات الفنان حمدي غيث المسرحية كانت من خلال فرقة "المسرح المصري الحديث".

هذا ويمكن تصنيف مجموعة أعماله المسرحية طبقا للتتابع التاريخي مع مراعاة إختلاف الفرق المسرحية إلى قسمين طبقا لطبيعة عمله كممثل أو كمخرج كما يلي:

1 - في مجال التمثيل:

- بفرقة "المسرح المصري الحديث": كسبنا البريمو، دنشواي الحمراء (1952).
- بفرقة "المسرح القومي": شجرة الدر (1955)، شاعر الشعب (1956)، ماكبث (1962)، أنتيجون (1965)، 28 سبتمبر (1970)، وشم الأسد (1972)، حبيبتي شامينا (1974)، الميت الحي (1976)، أنطونيو وكليوباترة (1977)، أنتيجون (1978).
- بفرقة "المسرح الحديث": شيء في صدري، الشوارع الخلفية، الأرض، الأحياء المجاورة (1962)، ليلة بني هلال (1994).
- بفرقة "المسرح العالمي": وراء الأفق، عطيل (1964)، أنتيجونا، مرتفعات وذرينج (1965)، جسر آرتا (1966)،
- بفرقة "مسرح الجيب": أجاممنون (1966).
- بفرقة "مسرح الحكيم": بلدي يا بلدي، العرضحالجي (1968)، شمشون ودليلة (1970)، نور الظلام، ملك يبحث عن وظيفة (1971).
- بفرقة "مسرح الطليعة": زوربا المصري (1976).
- بفرقة "المسرح المتجول": المزاد (1984).
- بفرقة "المسرح الكوميدي": فلوس فلوس (1989).

وذلك بالإضافة إلى بعض المسرحيات المصورة ومن بينها: بيت في الهواء (عن مسرحية "وفاة بائع متجول")،

وجدير بالذكر أنه ومن خلال مجموعة المسرحيات التي شارك في بطولتها قد تعاون مع نخبة من المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل ومن بينهم الأساتذة: زكي طليمات، فتوح نشاطي، نبيل الألفي، عبد الرحيم الزرقاني، حمدي غيث، كمال يس، نور الدمرداش، سعد أردش، كرم مطاوع، جلال الشرقاوي، أحمد عبد الحليم، سمير العصفوري، سناء شافع، محمود الألفي، عبد الغفار عودة، مجدي مجاهد، عبد الرحمن الشافعي، فتحي الحكيم، بالإضافة الى المخرج الإنجليزي برنارد جوس.

2 - في مجال الإخراج:

ساهم الفنان حمدي غيث بإخراج عدد من المسرحيات بفرق مسارح الدولة، ومن بينها العروض التالية:

- بفرقة "المسرح المصري الحديث": نزاهة حكم، ست البنات، كسبنا البرمو، دنشواي الحمراء (1952).
- بفرقة "المسرح القومي": نفوسة (1953)، مقالب سكابان (1955)، تحت الرماد، الخطاب المفقود، كفاح بور سعيد، شاعر الشعب (1956)، سقوط فرعون (1957)، ثورة الموتى، المومس الفاضلة (1958)، مأساة جميلة (1961)، الزير سالم (1967)، وشم الأسد (1972)، الزير سالم (1990).
- بفرقة "المسرح الحديث" (مسارح التليفزيون): أرض النفاق، اللص والكلاب (1962)،
- بفرقة "المسرح العالمي": وراء الأفق، طبيب رغم أنفه، عطيل، مقالب سكابان (1964)، وراء الأفق، مرتفعات وذرنج (1965).

وقد شارك في بطولة تلك المسرحيات نخبة من كبار المسرحيين ومن بينهم الأساتذة: عبد الوارث عسر، حسين رياض، حسن البارودي، أمينة رزق، فاخر فاخر، فردوس حسن، شفيق نور الدين، نعيمة وصفي، سميحة أيوب، سناء جميل، كمال يس، نور الدمرداش، محمود عزمي، ملك الجمل، عبد المنعم إبراهيم، سعيد أبو بكر، عدلي كاسب، عبد الغني قمر، زهرة العلا، رفيعة الشال، أحمد الجزيري، رجاء حسين، نادية السبع، توفيق الدقن، محمد السبع، محمد الدفراوي، صلاح سرحان، حسن يوسف، عبد الله غيث، محسنة توفيق، عايدة عبد الجواد، عادل المهيلمي، صلاح قابيل، يوسف شعبان، عبد السلام محمد، فاروق الدمرداش، محمود الحديني، سهير المرشدي، مديحة حمدي، عبد المنعم مدبولي، محمد عوض، ليلى طاهر، إحسان القلعاوي، محمد الطوخي، تريز دميان، رؤوف مصطفى، محمد العناني، نبيل الحلفاوي، سهير طه حسين، نجاة علي، خليل مرسي، محمد أبو العينين، خالد الذهبي، منال سلامة.

## ثانيا - أعماله السينمائية:

لم تستطع السينما الإستفادة بصورة كاملة من إمكانيات وخبرات الفنان القدير حمدي غيث وموهبته الكبيرة، فلم تمنحه إطلاقا فرصة البطولة المطلقة، ومع ذلك فقد استطاع وضع مكانة رفيعة ومتميزة له بأدائه لبعض الأدوار الثانوية

# فنان قدير نجح في وضع بصمته المميزة بكل من مجالات الإخراج والتمثيل المسرحي والتدريس الأكاديمي

والرئيسة بعدد من الأفلام الهامة، خاصة مع تنوع أدواره بصورة كبيرة وإنتمائها جميعا إلى نوعية تلك الأفلام السينمائية الجادة (والبعيدة كل البعد عن تلك الأفلام التجارية التي يستهدف منتجوها إرضاء رغبات الجمهور وشباك التذاكر). وقد تضمنت قائمة إسهاماته السينمائية عدة أفلام متميزة ولعل من أهمها مشاركته مع المبدع يوسف شاهين بأفلام صراع في الوادي، الناصر صلاح الدين، فجر يوم جديد، وأيضا عدة أفلام أخرى من بينها: بنات الليل، الحكم آخر الجلسة، التوت والنبوت، حارة برجوان، الرسالة، إسماعيلية رايح جاي، أرض الخوف.

هذا وتضم قائمة مشاركاته السينمائية الأفلام التالية: غلطة العمر (1953)، شيطان الصحراء، صراع في الوادي، آثار في الرمال، قرية العشاق (1954)، في صحتك، بنات الليل (1955)، بياعة الورد (1959)، الناصر صلاح الدين (1963)، فجر يوم جديد (1965)، الدخيل (1967)، نار الشوق (1970)، حياة خطرة (1971)، طريق الإنتقام (1972)، عندما يغني الحب (1973)، الرسالة (1976)، صراع العشاق (1981)، الحكم آخر الجلسة، المدبح (1985)، التوت والنبوت (1986)، الحب أيضا يموت، إغتيال مدرسة (1988)، حارة برجوان (1989)، سمارة الأمير (1992)، الغجر (1996)، البحث عن توت عنخ أمون، إسماعيلية رايح جاي (1997)، أرض الخوف (2000)، وذلك بالإضافة أيضا إلى فيلم أشواق من إخراج فؤد الجزايرلي وبطولته مع أمينة رزق، ليلى جمال، سيف عبد الرحمن.

ويذكر أنه قد تعاون من خلال مجموعة الأفلام السابقة مع نخبة متميزة من كبار مخرجي السينما العربية وفي مقدمتهم الأساتذة: نيازي مصطفى، عباس كامل، يوسف شاهين، محمود ذو الفقار، حسن الإمام، أحمد ضياء الدين، نور الدمرداش، جمال مدكور، حسام الدين مصطفى، محمد سالم، حسين كمال، محمد عبد العزيز، أشرف فهمي، أحمد فؤاد، يحيى العلمي، يوسف فرنسيس، داود عبد السيد، أحمد يحيى، كريم ضياء الدين، إبراهيم عفيفي، أمين الحكيم، وذلك بالإضافة إلى المخرج العالمي مصطفى العقاد.

مع المخرج يوسف شاهين: شيطان الصحراء، صراع في الوادي، الناصر صلاح الدين، فجر يوم جديد،

## ثالثا - أعماله الإذاعية:

ساهم هذا الفنان الأصيل حمدي غيث في إثراء الإذاعة المصرية بعدد كبير من الأعمال الدرامية على مدار مايقرب من أربعين عاما، خاصة بعدما نجح مخرجو الإذاعة في توظيف نبرات صوته المميزة ومهاراته في فن الألقاء والتلوين الصوتي وإجادته في إلقاء الأشعار والتمثيل باللغة العربية الفصحى بنفس مستوى وكفاءة تمثيله باللهجة العامية.

ولكن للأسف الشديد فإنه يصعب بل ويستحيل حصر جميع المشاركات الإذاعية لهذا الفنان القدير، وذلك نظرا لأننا نفتقد لجميع أشكال التوثيق العلمي بالنسبة للأعمال الإذاعية، هذا وتضم قائمة أعماله الإذاعية المسلسلات والتمثيليات التالية: المسيرة الطاهرة، سيف الله خالد بن الوليد، يا عيني على الصبر، كبير العيلة، الأرض، ميرامار، بنت الدلال، الشر المعبود، وقفة العيد، ثورة عرابي، ابن الليل، الفارس الأسود، الكلمة الأخيرة، عباس محمود العقاد، أحلام العصافير، ثورة شعب، شخصيات تبحث عن مؤلف، العبيد، الأعماق البشرية، برديس، وذلك بالإضافة إلى بعض المسرحيات العلمية المعدة للإذاعة ومن بينها: ميرزا.

وتجدر الإشارة إلى أنه قام من خلال تلك الأعمال بتقديم بعض الشخصيات المحورية المهمة ومن بينها: الزعيم أحمد عرابي بمسلسل " ثورة عرابي"، وعبد الهادي بمسلسل "الأرض"، عامر وجدي بمسلسل "ميرامار".

## رابعا - الإسهامات التليفزيونية:

عاصر الفنان القدير حمدي غيث بدايات البث التلفزيوني وبداية إنتاجه الفني مع بدايات ستينيات القرن الماضي، ويجب التنويه في هذا الصدد بأن الصعوبة التي كانت تواجه جميع العاملين خلال فترة البدايات هي ضرورة تصوير كل حلقة كاملة دون توقف - لعدم وجود إمكانية لعمل "المونتاج" - وبالتالي فقد كان واحدا من جيل الممثلين المسرحيين الذين أثروا العمل التلفزيوني بقدرتهم على الحفظ وأيضا بتفهمهم لطبيعة التصوير بهذه التقنية الحديثة آنذاك ومراعاة زوايا الكاميرا المختلفة.

هذا وتضم قائمة إسهاماته الإبداعية مشاركته في أداء بعض الأدوار الرئيسة بعدد كبير من المسلسلات التليفزيونية المهمة ومن بينها: الرجل والقطار، الأرض الطيبة، جوهر القصر، قلوب فقدت الحب، فواكه الشعراء، طريق الذئاب، الضحية، الساقية، الرحيل، صابرين، العودة إلى المنفى، العملاق، الأيام، الشوارع الخلفية، أصيلة، النديم، الشهد والدموع (ج1)، الجزار الشاعر، صاحب الجلالة الحب، السندباد، بوابة المتولي، حارة الشرفا، الكتابة على لحم يحترق، بنات الأصول، أشواقي بلا حدود، طيور الزمن الجريح، أيام الحب والغضب، عشاق لا يعرفون الحب، ألف ليلة وليلة (حمال الأسية)، بين ثلاثة، البريمو، الخطر، في قلب الليل، ذئاب الجبل، بوابة الحلواني (ج2،3)، المال والبنون (ج2)، الفرسان، قلوب حائرة، خالتي صفية والدير، إمرأة مختلفة (صواريخ حريمي)، السيرة الهلالية (ج1،2،3)، جمهورية زفتى، قلوب في العاصفة، زيزينيا 1(الولي والخواجة)، زيزينيا 2 (الليل والفنار)، هدى شعراوي، نحن لا نزرع الشوك، المسداوية، طائر في العنق، امرأة من زمن الحب، شيء من الخوف، الشهاب، السفينة والربان، سلمى يا سلامة، بيت الزعفراني، خالف تعرف، منشية البكري، الأصدقاء، الأحلام البعيدة، مصر الجديدة، أيامنا، يا ورد مين يشتريك، السلمانية، الماضي يأتي غدا، قافلة الزمان، فتى الأندلس، نداء الفجر، ملحمة الحب والرحيل، الغفران، الوعد الحق، الفتوحات الإسلامية، عصر الأئمة، ابن تيمية، من قصص القرآن الكريم، المسلمون والإسلام (رسوم متحركة)، عذراء مكة، محمد رسول الله (ج1،3). وذلك بخلاف بعض التمثيليات والسهرات الدرامية ومن بينها: الأيام الخضراء، محاكمة عيدان القصب، شوق، روايح،

## - الجوائز والتكريم:

كان من المنطقي أن تتوج تلك المسيرة الفنية الكبيرة ببعض مظاهر التكريم وأن يحظى صاحب هذه السيرة الفنية العطرة على عدد كبير من الجوائز، ولكنه للأسف لم يحظ بما يليق به وبمسيرته الفنية من تكريم وذلك بالرغم من تكريمه محليا وعربيا، ومع ذلك فقد حصل على الجائزة الكبرى التي يعتز بها كل فنان أصيل وهي إحترام وتقدير الجميع له وإعجاب الجمهور بأعماله، ومن أهم مظاهر التكريم التي حصل عليها:

- شهاده تقديرية فى عيد الفن عام 1978
- وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى
- جائزة الدولة التقديرية في الفنون مع وسام العلوم والفنون عام 1986.
- التكريم ورئاسة لجنة التحكيم بالدورة الأولى لمهرجان المسرح العربي (الذي نظمته "الجمعية المصرية لهواة المسرح") عام 2001.

حقا أنها مسيرة فنية ثرية نجح خلالها الفنان القدير حمدي غيث في حفر مكانة خاصة له في قلوبنا بموهبته المؤكدة وتلقائيته المحببة وإبداعاته المتنوعة والتزامه الشديد بالقيم السامية والأخلاقيات الرفيعة، وحرصه الدائم بالمحافظة على تقاليد المهنة والتمثيل المشرف للفنان المصري والعربي.

مشهد

# «ليل الجنوب» يثير القضية مجددا
# وما زلنا نصرخ.. سرقة الإبداع جريمة

محمد الروبى

سبق وأن قلنا مرارا، أن التهاون مع سارقي الإبداع سيخلق جيلا في المستقبل يرى أن السرقة أمر مشروع. معتمدين على أن (هكذا فعل الأولون). وقلنا – مرارا أيضا - أن جودة العروض لا تنفي عنها جريمة السرقة. سواء كانت تلك السرقة في وضع صفة (تأليف) على نصوص غير المستندين على ما فعلوه من تباديل وتوافيق في الأحداث وقد تغيير أسماء الشخصيات. أو سواء كانت تلك السرقة متجسدة في نقل الرؤية الإخراجية لنص ما معتمدين على أن أحدا لم يشاهد، وإن شاهد أحد فلا بأس من أن ندعي بأنها مجرد توارد خواطر.

وأذكر أنني أثناء اشتراكي في لجنة تحكيم الدورة الأولى للملتقى الدولي للمسرح الجامعي في العام الفائت مع الأصدقاء (ماجدة منير وشروق محمد وحكيم حرب وعبد الله العابر)، كدنا نعطي الجائزة الكبرى لعرض أبهرنا إبهارا كبيرا لولا أن أنقذنا الصديق الدكتور عبد الله عابر، وعرض علينا من هاتفه المحمول أجزاء من عرض إيطالي، وكانت صدمتنا كبيرة، وكان شعوري أنا تحديدا هو مزيج من الغضب والخجل. طبعا قمنا بحرمان العرض من كل الجوائز التي كان مرشحا لها. لكن ظلت هذه (الخيبة) تطاردني وتزيدني إصرارا على التصدي لأي شبهة سرقة تظهر ملامحها في أي عرض أشاهده.

أخيرا وصل التجني ذروته، فها هو المخرج ناصر عبد المنعم ينشر على صفحته الفيسبوكية تسجيلا لعرض قدمته فرقة كلية صيدلة سوهاج عنوانه (ليل الجنوب)، وهو العرض الذي أخرجه ناصر منذ سنوات لمسرح الغد عن نص للكاتب شاذلي فرح، كان عنوانه (الجنوبي) وأحاله ناصر إلى (ليل الجنوب) حتى لا يتماس مع عنوان قصيدة شهيرة للشاعر الراحل أمل دنقل. وكتاب عنه للناقدة الكبيرة (عبلة الرويني). التسجيل الذي نشره ناصر مصحوبا بكلمات تقطر حسرة وأسفا على شباب يستسهلون في بداية حياتهم الفنية سرقة عرض بتفاصيله، أعاد القضية مرة أخرى إلى بؤرة الضوء، وإن كانت هذه المرة تنضح بمزيد من وجع. فالعرض مصري، وشاهده مئات المتفرجين واحتفى به عشرات النقاد وحصل على عدد من الجوائز. ومع ذلك تصور مخرج صيدلة سوهاج أن كل هذه التفاصيل هي أمور تافهة في مقابل حصوله على ثماني جوائز تباهى بها على صفحته!

الأمر جد خطير، ويطرح علينا مسئولية كبيرة تجاه أجيال مسرحية قادمة، بل وتزداد المسئولية هما إذا ما قرأنا بعض تعليقات من اشتركوا في العرض (الصيدلي) وبعض كبار مبدعينا. والأخيرون هم الأشد إثارة للغضب والشفقة في آنٍ واحد، إذ إن بعضهم طالب ناصر عبد المنعم بالتجاوز عن الأمر لأن (الأولاد صغار)!

يقيني أن عرض صيدلة سوهاج ليس هو الأول ولن يكون الأخير. ويقيني أن الأمر سيزداد طالما أننا تهاونا مع سارق أكبر لم يجد حرجا في وضع صفتي (تأليف وإخراج) على عمل أنتجه مسرح الدولة وحصل به على جوائز في مهرجانها الرسمي رغم أنه مسروق بالمشهد من رائعة والت ديزني. بل إن السارق لم يجد أي حرج في أن يطلق على عرضه عنوان والت ديزني الشهير (سنو وايت) ثم كررها في (آليس في بلاد العجائب).

والآن.. ما العمل؟ أخشى ما أخشاه أن تتعامل كلية صيدلة سوهاج، ومن قبلها جامعة سوهاج، مع الجريمة بطريقة (الولد يدخن على الأريكة، فلنبع الأريكة)، ويتخذا الأمر الأسهل والأسوأ وهو (فليمنع نشاط المسرح في الكلية بل وفي الجامعة) أعمالا للحكمة القاتلة (الباب اللي يجي لك منه الريح، أغلقه واستريح).

مرة أخرى نقول إنه لن يستقيم الأمر إلا بالرجوع إلى بديهيات الإبداع. وأن نعلم أبناءنا مجددا أن (السرقة جريمة)، وخصوصا في الفن الذي ينشد استقامة العالم ونشر الخير والحق والجمال، لا الحصول على الجوائز. وأن نقف بحزم مع كل سارق.

الأخيرة
مسرحنا
العدد 637 11 نوفمبر 2019

# الثامنة مساء يقدم ليلتي عرض بكينيا
# بمناسبة رئاسة مصر للإتحاد الأفريقي

ضمن الفعاليات الفكرية والفنية التي تقدمها وزارة الثقافة بمناسبة رئاسة مصر للاتحاد الأفريقى 2019 وفي إطار التبادل الفنى والابداعي بين مصر واشقائها من افريقيا يشارك العرض المسرحي «الثامنة مساء» من إنتاج فرقة مسرح الغد التابعة للبيت الفني للمسرح في فعاليات مهرجان كينيا الدولي للمسرح في دورته الثانية المقام في مدينتي مومباسا و نيروبي.

عبر الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت عن سعادته بالتمثيل المشرف للمسرح المصري الذي يقدمه عرض « الثامنة مساء» الذي قدم ليلته الأولى بالمهرجان الأحد الماضي بمدينة مومباسا، وسط إقبال جماهيري كبير، و وقدم ليلته الثانية بمدينة نيروبي في السابعة مساء بجامعة نيروبيبغدا الخميس الموافق ٧ نوفمبر .

ويقول الفنان سامح مجاهد مدير الفرقة انها المشاركة الأولى لعرض مسرحي من انتاج وزارة الثقافة المصرية بدولة كينيا ، مما يفتح افاقا جديدة مع المسرح الأفريقي، و خاصة ان المهرجان هدفه الأساسي هو التواصل و تبادل الثقافات فهو مهرجان غير تسابقي، حيث يشارك بالمهرجان عروض من كينيا ،أوغندا، الولايات المتحدة الأمريكية، الهند، رواندا، ما بين عروض الرقص و المسرح و غيرها من فنون الآداء.

العرض بطولة وفاء الحكيم ، محمد عبد العظيم ، لمياء كرم ، نائل على، يحكى قصائده الشاعر عبدالله حسن ،ديكور مى زهدى ، ألحان جو حنا ،ملابس نورهان سمير ، تأليف ياسمين فرج ، إخراج هشام على ويدور حول أربعة اشخاص يقرر كل منهم الانتقام من الآخر ويتفاجأ الجميع بأن كل شخص حدد نفس الميعاد للانتقام، وتترك النهاية مفتوحة للجمهور ليحددها، العرض عن تجربة مختلفة يدعو من خلالها العالم إلى التسامح والتصالح والعفو وتقدم فيها تقنيات جديدة فى المسرح ، كما تقدم تقنية الرسم بالرمال.

أحمد زيدان