# مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
د.أحمد عواض

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثالثة عشرة ⁘ العدد 700 ⁘ الإثنين 25 يناير 2021

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة


## مكان الأداء.. والمؤثرات المسرحية

## التجريب.. والفجوة والهوية المغلقة

## وزيرة الثقافة في حوار خاص عن المهرجان القومي

## الثقافة تتسلم

# ٦ مسارح متنقلة ومجهزة بأحدث التقنيات الفنية

## وزيرة الثقافة: المسارح المتنقلة تهدف إلى إثراء الحياة الإبداعية في محافظات مصر والوصول بالمنتج الثقافى لكافة شرائح المجتمع

قالت الدكتورة إيناس عبد الدايم، وزيرة الثقافة، إن المسارح المتنقلة أحد المشروعات التنموية التي تعمل عليها الوزارة، حيث تم ضمها لمنظومة العمل بالهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الدكتور أحمد عواض، وسوف يتم توزيعها بواقع مسرح لكل إقليم من الأقاليم الثقافية الرئيسية الـ 6، وهما إقليم القاهرة الكبري وشمال الصعيد، وسط وجنوب الصعيد، غرب الدلتا، شرق الدلتا، والقناة وسيناء، بحيث تغزو جميع محافظات مصر بما تتضمنه من برامج ثقافية وفكرية وابداعية وفنية.

وأكدت الدكتورة إيناس عبد الدايم، أن المسارح المتنقلة إضافة فاعلة لمنظومة البنية الثقافية المتجددة التي تهدف إلى استثمار العقول وبناء الإنسان ومجابهة الفكر المتطرف، بجانب إثراء الحياة الإبداعية بالمحافظات واكتشاف الموهوبين وفق استرتيجية تتضمن وضع قواعد بيانات تحتوي على تصنيف عمري وثقافي وفني للنابغين والمبدعين في الإقاليم، خاصة في القري والنجوع لضمان وصول المكون والمنتج الثقافى لكافة شرائح المجتمع.

وتابعت: ويجسد مشروع المسارح المتنقلة استراتيجية الدولة للتنمية المستدامه ورؤية مصر ٢٠٣٠، مشيرة إلى أن المسارح المتنقلة تم تنفيذها بالتعاون مع وزارة الإنتاج الحربي ممثلة فى شركة حلوان لمحركات الديزل (مصنع 909 الحربى) تجسيدًا للتكامل بين مؤسسات الدولة الوطنية.

فيما قال الدكتور أحمد عواض، رئيس هيئة قصور الثقافة، إن كل مسرح متنقل يتكون من سيارة نقل ضخمة، بالإضافة إلى مقطورة متحركة الأولى منها مجهزة لخدمات الكهرباء والمياة، وتشمل لوحات تحكم وتوزيع وحماية للقدرة الكهربائية، بالإضافة لغرفتين للخدمات، أما الثانية (المقطورة) فتحمل مسرح بمساحة 37.5 متر مربع، قابل للفك والتركيب يتم تجهيزه لإقامة العروض في مدة تتروح بين 3 إلى 4 ساعات، بالإضافة لأحدث معدات الصوت منها سماعات ghl S، ومعدات الضوء (الديمر 088) وكشافات الضوء والميكسر، كما تتضمن غرفة كنترول مكيفة، وأربعة خيام مجهزة تمثل غرف استبدال الملابس للفنانين.

وأكد رئيس هيئة قصور الثقافة، أن إقليم القناة وسيناء الثقافي أول منطقة وصل إليها المسرح المتنقل الخاص بها، وجارى إعداد برنامج جولتها فى جميع القرى والنجوع التابعة للإقليم خاصة الأماكن التي لا توجد بها بيوت ثقافة أو مكتبات.

ياسمين عباس

# «أوسكار»

## على خشبة مسرح الهوسابير فى فبراير

يستعد المخرج أحمد رجائى وفرقته سودوكو لتقديم العرض المسرحى " أوسكار " عن عرض أوسكار والسيدة الورديه تأليف إريك إيمانويل شميدت وذلك يومى 11 ، 12 فبراير المقبل على خشبة مسرح الهوسابير فى تمام الساعة السادسة والنصف تدور قصة العرض حول طفل يدعى أوسكار مصاب بالسرطان و يعرض العرض أحداث رحلة أوسكار في محاربة المرض مع تسليط الضوء على أهمية الدعم النفسي وتأثيره في علاج مرضى السرطان

العرض بطولة مارلين رضا ، داليا مصطفى ،ميرفت مروان ،أسامة آسر ، أحمد نصر ، سماح حسنين ، إيفان فكتور ، عبد الله وائل ، كريم محمد ، أحمد رشاد ،ليلى بركه ، الإدارة المسرحية هايدى مروان ،فوغرافية حسن محسن ، دعاية وإعلان محمد بهاء ،إستعراضات نور نادر أحمد رجائى ،مساعدين إخراج ليالى يحى ،بافلى وائل ،جهاد السويفى ،محمد بهاء ،ديكور ومكياج مارينا ثابت ،مخرج منفذ سماح حسنين ،تأليف موسيقى فوكال وإلحان ليالى يحى ، أشعار ودرما تورج وإخراج أحمد رجائي

رنا رأفت

# سميحة أيوب

## تنضم لأسرة مسرحية «ألمظ و سي عبدة»

بعد غياب 11 عام عن المسرح، استطاع المخرج مازن الغرباوي ضم الفنانة القديرة سميحة أيوب لفريق عمل مسرحية "ألمظ و سي عبدة "، المقرر افتتاحها علي خشبة مسرح البالون بالعجوزة.

أكد المخرج مازن الغرباوي ان وجود سيدة المسرح العربي سميحة أيوب هو مكسب كبير للعرض، و إضافة لمسيرته المسرحية و الفنية، فهي تاريخ كبير و تعطي ثقل للعمل الفني الذي تشارك فيه، و قال الغرباوي في تصريحات صحفية اليوم: العمل يرصد تاريخ مصر الغنائي في فترة النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

و أضاف: نحن نتناول السيرة الذاتية لـ ألمظ و عبدة الحامولي، مع إلقاء الضوء علي تاريخ مصر الفني و الغنائي لتلك الفترة، و الهدف أو القصد من ذلك هو تعريف الأجيال الجديدة بتاريخهم الغنائي، و رموز الفن في تلك الفترة، مشيرا الي ان العرض سوف يتم تصويرة و عرضه ضمن مبادرة وزارة الثقافة المصرية تحت رعاية الدكتورة إيناس عبدالدايم، بعرض الأعمال المسرحية علي قناة الوزارة بموقع الفيديوهات العالمي يوتيوب.

و أشار الغرباوي الي ان "ألمظ و سي عبدة " يمكن اعتباره بداية لمشروع توثيق تاريخ المسرح الغنائي حديثا للشخصيات الفنية، التي كان ليها تأثير علي مستوي مصر في مجال الموسيقي و المسرح، و يمكن خلال الفترة المقبلة تقديم عدد من العروض تتناول السيرة الذاتية لعدد من الشخصيات و الرموز الفنية المصرية، حيث ان تاريخنا يزخر بالعديد من الأسماء التي لا يعرف عنها الأجيال الحديثة أي شيء، و دورنا هو التعريف بهؤلاء حتي لا يصبحوا في طي النسيان.

الجدير بالذكر ان المخرج مازن الغرباوي قد استقر علي جميع فريق عمل المسرحية، و يواصل حاليا بروفات العمل وسط إجراءات احترازية مشدده، بسبب إنتشار فيروس كورونا المستجد، لكي يصبح العرض جاهز خلال الايام القادمة، وعلي جانب أخر يتابع الغرباوي ايضا الانتهاء من الشكل النهائي للأشعار و الألحان الخاصة بالعرض. "ألمظ و سي عبدة" انتاج البيت الفني للفنون الشعبية و الاستعراضية، تحت قيادة دكتور عادل عبدة، و بالاشتراك مع الفرقة القومية للفنون الشعبية .

# «احتفال مختلف»

## لبيشوي عبد الله على منصة زووووم

يستعد المخرج بيشوى عبد الله مخرج فرقة أمير الشهداء المسرحى للأطفال لتقديم العرض المسرحى" إحتفال مختلف " على منصة زووم الجمعة 29 يناير الجارى وقد اوضح المخرج بيشوى عبد الله أن أحداث العرض تدور فى ، سنة واحد ميلاديا حول ميلاد السيد المسيح فى مدينة بيت لحم فى فلسطين ،بداية من بشارة الملاك إلى رعاة الاغنام وزيارة رعاة الأنغام ، وتحكى فيه السيدة العذراء عن مشقة الميلاد ويوسف أيضا الذى يذكر كيف تم رفضه دخول إلى الكثير من منازل بيت لحم وفى نهاية العرض يقدم الأطفال فكرة تغيير معنى الأحتفال بالعيد فالأحتفال بالعيد له معانى روحية أكبر من كونه شراء ملابس أو تنزه يشارك فى العرض 45 طفلا العرض تمثيل بيشوى عبد الله ، مينرفا أميل ، أيرينى جورج ،ريموندا نزيه ، الأطفال كيفين وسيم ،فادى مكرم ، ديفيد نادر ، ميراى مينا ، أبانوب حسنى ، شادى مكرم ، شادى أمجد ، كاراس ميلاد ، چوي ايمن ، ميرولا حسني ، چويس عادل ، چويس انطوان ، مهرائيل عصام ، چومانة عزيز ، ميريام چورچ ، كيرلس ميلاد ،بتول عماد ، ماريا ايمن ، كاراس البير ،كريس البير ، ايلينا ابرام ، سيلينا بيتر - مارينا ناصر ، ابرام اميل ، ايفا اشرف ،مارفي عادل ، چيسيكا نادر ، انچيلا نادر ، چاسمن طارق ، بارثينيا القس انجيلوس ،مريم فادي ، مانويلا اميل ، نتالي صفوت ، ميرولا ايمن ،ميرولا مينا ، دانييلا اميل ، كاترن وسيم ، مانويلا اميل ، ديفيد نادر ، اندي نادر ، تجهيز الديكور ايريني جورج ، ريمون بولس ،تجهيز الملابس نرجس (اخراج مسرحي ) بيشوي عبدالله التصوير ،المونتاج بيتر ثروت ، الفكرة والسيناريو والحوار بيشوي عبدالله الاخراج السينمائي بيتر ثروت

**رنا رأفت**

# «كشفناه» ..
## أول مسرحية عن كورونا بالقومى لثقافة الطفل

تحت رعاية د. إيناس عبد الدايم وزير الثقافة و إشراف اد هشام عزمى الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، يبدأ المركز القومى لثقافة الطفل برئاسة الكاتب محمد ناصف برنامجه لإجازة نصف العام يوم الجمعة بمسرح الحديقة الثقافية بالسيدة زينب على مسرح القاعة المتعددة الأغراض فى السادسة مساء مع اتخاذ كافة الإجراءات الاحترازية اللازمة

مسرحية "كشفناه" من تأليف و أشعار و إخراج أحمد إسماعيل عبدالباقى ،تصميم ماسكات الفنانة التونسية جيهان اللجمى ، موسيقى ايهاب حمدى ،استعراضات عمرو الحسينى و ناصر عليان، ديكور شادى قطامش، بطولة محمد عبد الفتاح "كورونا"، رحمة محجوب "مساعدة كورونا"، إيمان نافع "مساعدة كورونا"، هيثم حسن "صاحب المتاعب"، نجلاء سالم "تنغيصة العيش"، إبراهيم البيه "الطاعون"، سحر منصور "الانفلونزا"، و بالاشتراك مع فريق استعراضات الحديقة بإشراف إسلام محمد و إضاءة حسام حمدي، إدارة مسرحية ولاء محمد محمود و أبو اليزيد محمود، أشرف شاهين. و تدور مسرحية "كشفناه" حول فيروس كورونا الذى تطور من الانفلونزا و سارس و يهاجم العالم كله الآن، لنتكشف الدور السيء و الخطير لمجموعات الفيروسات التى هاجمت العالم على مدار التاريخ و كيف أن العلم و الايمان استطاعا أن يكونا السبيل الوحيد للبشرية بعد أن عكف على البحث العلمى ، تبشر المسرحية بنهاية كورونا طالما تمسكنا بالعلم و الإيمان حين يوجه العالم موارده للصحة و النماء و يتخلون عن الحروب و الصراعات التى توشك أن تدمر البشرية.

مريم شعبان

# «طريق الحرب و الموت»
## لمنتخب جامعة طنطا تستعد لإبداع ٩

قدم فريق منتخب مسرح جامعة طنطا " مسرحية طريق الحرب و الموت" في الرابع من يناير الحالي على مسرح الجامعة استعدادًا للمشاركة بالمسرحية في الموسم التاسع من مهرجان إبداع " 9 " للعام الدراسي ( 2020 / 2021 ) لشباب الجامعات والمعاهد العليا والأكاديميات الحكومية والخاصة ، في مجال مسابقة العروض المسرحية .

" مسرحية طريق الحرب و الموت" من تمثيل وبطولة محمود بديوي " بيدرو " ، محمود سليمان ، محمد السيد ، يوسف جمال ، جنى الطوخي ، ريم خالد ، أسماء العبد ، رضوي إيهاب ، مي الكفراوي، ناريمان أسامة ، عبدالله علي ، عبدالحليم الديب ، عبدالرحمن باشا ، عبدالله صالح ، إسلام سمير ، محمد سامي ، مروان مصطفى ، ريهام عبدالغفار ، شروق خالد ، آية الله سامي ، عبدالله نافع ، أحمد بلال ، خالد علي " لوكا " عبدالعزيز السعداوي ، عبدالرحمن أشرف " بودا " ، محمد الرملاوي ، عبدالله فتح الله " جريندو " ، يوسف إيهاب ، مصطفى العشري ، موسيقى وألحان: وليد غازي توزيع موسيقي:إبراهيم عواد ، دراما حركية: محمد عبد الصبور ، ديكور: شادي قطامش أشعار: عمر ليمونة مخرج منفذ: عمر مراد ، تأليف: محمود جمال حديني ،إعداد وإخراج: مهاب رضا .

ويقول مخرج العرض " مهاب رضا "تتناول مسرحية " طريق الحرب والموت " الصراع التاريخي بين إمبراطورية قرطاجة والإمبراطورية الرومانية من أجل الوصول إلى حكم العالم ،وتستعرض المسرحية تحرك " هانيبال " القائد العسكري القرطاجي بجيشه وخروجه من شمال أفريقيا ينشد الوصول إلى روما و يتخطى صعاب الرحلة أملا لنيل الحكم وضم الإمبراطورية العظيمة الرومانية تابعة له ليحقق حلمه وحلم أبيه من قبله ، وهو السيطرة على العالم ، وأكد " رضا " أن فلسفة العرض ورؤيته ترتكز نحو التأكيد أن الشعوب والجنود هم من يخسرون دومًا فقط في خضم مساعي وتحقيق من يحكمونهم نحو الغزو والاستعمار وينفذون ما يأمرون به أوما يساقون نحوه

همت مصطفى

# ملحمة السويس
## ٣٠ يناير بمسرح النهار

يفتتح فريق عمل مسرحية «ملحمة السويس»، موسم عرضها على مسرح النهار، 30 يناير الجاري، على مسرح النهار في تمام الساعة السادسة مساء.

وقال المخرج محمد زكي، مخرج المسرحية، إن أحداث العرض تدور حول دفاع أهل السويس عن الوطن ضد الإسرائيليين ودفاعهم عن قناه السويس، وتضم المسرحية فترة ما بعد حرب 1967 حتى انتصار أكتوبر 1973، وتضحية الشعب وتبرعات أبنائه بممتلكاتهم للجيش المصري للاستعداد للحرب. وأشار مخرج «ملحمة السويس»، إلى أن المسرحية إنسانية حيث أننا نرى فيها حياة أهل حارة بسيطة في السويس، وهي ترمز لأصالة الحارة المصرية، وهذا نراه من خلال قصة حب بين شاب وفتاة تبدأ مع بداية العرض وتنتهي بالزواج آخر المسرحية مع الانتصار، وأن المسرحية تكشف لنا كيف وقف الشعب في الأزمات، كما أن العرض المسرحي حصل على أفضل عرض في مهرجان نقابة المهن التمثيلية في دورته الخامسة، التي أقيمت في ديسمبر الماضي.

المسرحية من تأليف وإخراج محمد زكي، وبطوله كل من كريم محجوب، ناهد سعيد، عبد الرحمن السبكي، محمد خلف، مروان عنتر، سعاد الهواري، بسام عبدالله، أسماء عمر، محمد هاني.

ياسمين عباس

# معركة آدم والشيطان الأبدية

## على مسرح قصر ثقافة المحمودية نهاية الشهر

يشهد مسرح قصر ثقافة المحمودية لمديره عزه رسلان، بروفات عرض» ليلة زفاف»، من إنتاج الهيئة العامة لقصور الثقافة،المقرر عرضه نهاية شهر يناير الجارى؛" ليلة زفاف" تأليف أحمد سمير وإخراج سامح رخا، ألحان عاصم علاء،مصمم موسيقى عبد المنعم الغزالى، مصمم إضاءة محمد المأمونى، كيرو جراف كريم خليل، بطولة فرقة المحمودية المسرحية وهم عمرو جلال وأحمد حسنين و رنا ناصر.

قال المخرج سامح رخا:مسرحية» ليلة زفاف» تتحدث عن الصراع الأبدى بين آدم والشيطان، أى بين الخير والشر، ومحاولات الشيطان العديدة فى إغواء آدم وحواء حتى يلقو غضب لله عزوجل، يكد الشيطان لهم كَيداً، ويتصنع لهم المكائد والأفعال المحرمة بإحترافية، ثم يأتى ويقول لهم أننى أرغب فى ومساعدتكما، وأيضاً أرغب فى عيشاً كريماً طعاماً هنياً لكم ياَدم، ولكن الشيطان يخفى ما بداخله من حقد وكره.

تابع سامح رخا:كما قمت فى العرض على بإبراز علاقة الشيطان مع آدم وحواء، وإبرازطرق إستغلال الشيطان لآدم وإستغلال آدم للإقاع به فى عصيان ربه، كما قدمت الشيطان بصورة درامية مختلفة عن ما قدم عليها مسبقاً، بحيث أن لا تكون شخصية الشيطان فليلة الزفاف شخصية تقليدية شكلاً وأداءً؛ كما قمت بإختيار الملابس والموسيقى المناسبة لهذه التركيبة المسرحية المختلفة.

### يحول ليلتهم السعيدة إلى ليلة ملعونة

أضاف أحمد سمير: سمى العرض ب» ليلة الوفاف» نسبة للتوقيت الزمنى الذى يجسده العرض، وإشارة للأحداث الدرامية التى تحدث فى ليلة زفاف بين العروسين، بعد ذهابهم لأحدى الفنادق لقضاء ليلتهم السعيدة فى جو رومانسى هادئ فيكتشفوا فندا وآدم بأنهم على موعد مع اليشطان الذى قرر أن يحول ليلتهم إلى ليلة ملعونة ويحقق فيهما ثأره الأبدى من أولاد آدم.

تابع سمير: قد قدمت هذا النص من قبل فى مهرجان المعهد العالى للفنون المسرحية، وقد حصل العرض على ثلاثة جوائز بالمهرجان؛ كما شارك فى العام الماضى بمسابقة كايرو شو الكتابية، وحصل على جوائز عدة، يضيف سمير: كما المسرح أحد صور التجريب فى المسرح من خلال إدخال أنماط سينمائية على المشهد المسرحى مع إكسابه الطابع المسرحى المشوق.

كما أوضح المهندس محمد المأمونى:مسرحية « ليلة الزفاف» من العروض ذات طبيعة خاصة، حيث تدور أحداث العرض فى إطار فانتازى، ومن هنا جاء فكرة تصميم الديكوروهو عبارة عن فيديو تسجيلى لعرض أكبر قدر من المشاهد مع إضافة تأثيرات مرئية التى تناسب طبيعة العرض الفنتازى، بحيث يشمل عرض كل المشاهد الحقيقة وخياليه فنتازية ومنها المشاهدة الرعب والمشوقة.

تابع المأمونى:مسرحية» ليلة زفاف» تقدم لون جديد وسينوجرافيا جديدة، بحيث يدمج ديكور العرض مع الفيديو المعروض داخل المسرحية والإضاءة أيضاً.

ويشير كريم خليل مصمم الإستعراض: مسرحية « ليلة زفاف» حالة الصراع الأبدية بين الشيطان وآدم، ومن هنا تتدخل بينهم الإثارة والفتنة، وتقوم الإستعراض بتجسد تلك الصورة التنافسية بين مكايد الشيطان وآدم، من خلال ملحمة إستعراضية يقدمها الفنان عمروجلال ورنا ناصر،تابع خليل: لم تكن تلك التجربة أول تعاونى مع المخرج سامح رخا، فقد تعاونا فى عرضين مسرحين من قبل،كما يعتبر الفنان سامح رخا من المخرجين المختلفين فى رؤيهم وعروضهم أيضاً.

أشارت الفنانة رنا شرف: أقوم بدور «فندا»زوجة آدم، وهى فتاة لطيفة هادئه، تقضى مع زوجها ليلتهم الخاصة فى إحدى الفنادق الشهيرة، فيكون آدم وفندا أسعد زوجين حتى يظهر الشيطان فى طريقهم ويبدأ فى والسوسه بينهم حتى يبدأ الحب يتلاشى شيئ فشيئ، ثم يختفى حبهم نهائياً ويتولد الكره بينهم أكثر، تابعت رنا ناصر: تتمثل صعوبة الدور فى تحول مشاعر»فندا» من حب لكره.

كما قال أحمد حسنين: أقوم بدور "لوسيفر وصاحب الفندق والخادم"، فكل شخصية تختلف كثيراً عن االآخرى، فالشخصية الأول هى صاحب الفندق، ففى أحدى المشاهد تظهر شخصية صاحب الفندق للأطمئنان على العروسين ( فندا وآدم) ويرى سعادتهم المحلقة فى سماء الحب، فيخرج صاحب الفندق ويتحول من صاحب الفندق إلى لوسيفر ( الشيطان) ويبدأ يخرب فى حياتهم وسعادتهم، فيتحولو آدم وفندا من عشاق لأعداء؛وتندرج الأحداث ليظهر للجمهور بأن صاحب الفندق والخادم هما أجساد متحركة يسكنها لوسيفر(الشيطان) فإذا أمر الخادم آدم بقتل فندا( حواء) ففعل آدم ما أمر به، كذلك الأمر مع صاحب الفندق .

**شيماء سعيد**

# بيان إعلان الفائزين

## في المسابقة العربية للبحث العلمي المسرحي/ الدورة الخامسة ٢٠٢٠

المسابقة تساهم في دحر التلفيق و الاستسهال الذي نراه في كثير من المخطوطات التي توسم بأنها أبحاث علمية.

نقف اليوم أمام حصاد الدورة الخامسة من المسابقة العربية للبحث العلمي المسرحي، هذه المسابقة التي خصصتها الهيئة للباحثين الشباب حتى سن الأربعين، والتي تعتبرها الهيئة العربية للمسرح باباً من أبواب تحقيق شعار «نحو مسرح جديد ومتجدد» والذي لا يتحقق دون دفع كافة أقانيم العملية المسرحية لتعمل معاً كروافع لا تقل واحدة عن الأخرى أهمية، فالجوانب البحثية والنظرية، والاشتباك مع الأسئلة التي يطرحها واقعنا المسرحي، الأسئلة التي نصبح مطالبين بالتفاعل معها والإجابة على مسارات تأثيرها، مهمة جداً لضمان عافية المنتوج المسرحي والفنون الأدائية جميعاً، مهمة لضمان الارتقاء بمستوى صانع الفرجة ومضمونها وشكلها وارتباطها برؤى فاعلة متفاعلة مع الفكر المسرحي الذي يعتبر حجر الأساس، وقد كسبت الهيئة رهانها على الشباب من أجل مستقبل المسرح، خاصة وهم يرسخون الاحترام للقواعد العلمية في البحث، مما يساهم في دحر التلفيق والاستسهال الذي نراه في كثير من المخطوطات التي توسم بأنها أبحاث علمية وهي بعيدة كل البعد عن هذه الصفة.

وعليه اتجهت الهيئة العربية للمسرح منذ النسخة الرابعة في عام 2019 إلى إشراك المؤسسات العلمية الأكاديمية أو البحثية وكذلك المتخصصة بالمسرح في دعم البحث الشبابي الرصين، ففتحت الباب للترشح الذاتي أو ترشيح المؤسسة العلمية للباحث، وفي هذه المناسبة فإننا نحيي المؤسسات الأكاديمية التي تبنت بعض الباحثين وأبحاثهم، متطلعين إلى دور أكبر لها في ترسيخ هذه التقاليد التي تعزز العلاقة بين الباحث والمؤسسة وتنقلها إلى مستوى حر من الرعاية العلمية.

وقد وضعت الهيئة من بين أهداف هذه المسابقة، المساهمة في الارتقاء بالبحث العلمي في المسرح ومنح الفرصة للباحثين الشباب وفتح فضاءات جديدة أمام أفكارهم ورؤاهم واكتشاف الأصوات الجديدة في البحث والدراسات المسرحية، مما يساهم في إثراء المحتوى العلمي للمسرح العربي.

كما وضعت الهيئة معايير علمية للبحث منها:

- o أن يبنى البحث انطلاقاً من التوجه العام لمسابقة العام 2020 والمحدد بـ (الأسلبة والنمطية وتحرر المسرح)
- في كتابة النص المسرحي.
- في العرض المسرحي، أداءً وإخراجاً.
- في البحث والنقد المسرحيين

- o جدة الموضوع وأصالته.
- o الرصانة والابتكار والطرح المغاير .
- o تحديد واضح للإشكالية التي يبنى عليها البحث.
- o انطلاقه من مدخلات جديدة ودقيقة.
- o انتهائه إلى مخرجات مطابقة أو مفارقة للفرضية بحيث تشكل إضافة نوعية إلى المعرفة السابقة.
- o وجود إطار مرجعي يحدد توظيف المفاهيم والمصطلحات بدقة إجرائية.
- o تحري الأمانة العلمية في التعامل مع المنجز الفكري الإنساني.

سجلت الدورة الخامسة من المسابقة ثمان وعشرين مشاركة، الأمر الذي يعزز إيمان الهيئة كجهة منظمة بالآليات التي أسست لهذه الثقة الغالية بين الهيئة والمشاركين،

وجرياً على عادتها تختار الهيئة في كل عام لجنة تحكيم من الأساتذة الراسخين علماً ومقاماً في المشهد المعرفي المسرحي، لذا تكونت لجنة التحكيم في هذه الدورة من:

- د. ماري الياس . سوريا.
- د. مدحت الكاشف. مصر.
- د. معز مرابط . تونس

وهم ذوات مسرحية غنية عن التعريف، كما يجدر التنويه إلى أن كل محكم عمل بمعزل عن الآخرين المجهولين بالنسبة له، لذا فإن النتائج هي محصلة تقييمات أعضاء اللجنة الموقرين.

وقد رأت الهيئة في هذا العام و نتيجة ما نعيشه ويعيشه العالم معنا من وقع الجائحة إعلان النتائج دون عقد الندوة المُحَكَمَة التي درجت عليها في الدورات السابقة ، وقبل أن نعلن النتيجة نحيي كافة المشاركين مؤكدين وجود العديد من الأبحاث الهامة بينها والتي يستحق أصحابها الالتفات والتحية.

هذا وقد جاءت النتائج النهائية لهذه الدورة على النحو التالي:

في المرتبة الثالثة

الباحث: محمد مصطفى عمر محمد من السودان عن بحثه الموسوم بـ «الأسلبة والنمطية وتحرر المسرح - جدلية الممارسة والتنظير: التجارب السودانية «.

في المرتبة الثانية

الباحث: أسامة سجيع ابراهيم من سوريا عن بحثه الموسوم بـ«التحرر بين المكان واللا مكان. دراسة للفضاءات المسرحية في ضوء الهيتروتوبيا».

في المرتبة الأولى

الباحث: عبد المجيد أُهرى من المغرب عن بحثه الموسوم بـ«بعيدا عن التنميط والتقليد قريباً من التحرر والتجديد: براديغمات المسرح العربي المعاصر»

**سمية أحمد**

# في ندوة مسرح ذوي القدرات الخاصة

## بالفيوم

## الكاتب أحمد زحام: يجب أن يعي الكاتب لمن يكتب اولا والمعايشة مع ذوي القدرات أضافت لي الكثير

عقد في التاسع عشر من يناير الحالي ندوة بعنوان « مسرح الطفل المعاق » والتي نظمها فرع ثقافة الفيوم على هامش معرض الكتاب بالقصر، وتحدث بها كلا من الكاتب احمد زحام و الفنانة التشكيلية رشا منير والكاتب والمخرج المسرحي مجدي مرعي وأدارها الأديب منتصر ثابت استهل الأديب منتصر ثابت ومدير الندوة حديثه بـ : اهتم المسرح منذ تاريخه المبكر عند اليونان بذوي الهمم. وفي مسرحية أوديب ملكا قدم لنا سوفوكليس الكاهن والعراف ترزياس. ورغم أن ترباس كان كفيلا إلا أنه كان يري بصيرته ما لا يراه المبصرون. لقد اخبار اودي انه هو سبب الوباء الذي حل بالبلاد لكن اوديب تهكم عليه واصفا إياها بالاعمي الذي لا يري. غير أن ترباس يرد عليه أنه وان كان أعمي البصر إلا أنه لمصر بصيرته. إنه يواجه توظيف بالحقيقة وانه قتل أباه وتزوج أمه. إن اوديب في نهاية المسرحية التي يراها ارسطو أكمل مسرحية كلاسيكية عرفها اليونان يبدأ عينيه وكأنه يريد أن يدخل عالم الحقيقة والبصيرة لعله يبصر بصيرته وهو أعمي ما لم يستطع أن ببصره وهو يري بعينيه. هكذا قدم المسرح عالم ذوي الهمم باعتبارهم أشخاص قادرين علي ما لا يقدر عليه الأصحاء. وانتم يملكون قدرات خاصة قد لا تتوفر في الأصحاء.

وتابع : في العصر الحديث قدم الكاتب البلجيكي موريس مترلنك مسرحية العميان وهي تحكي عن أولئك العميان الاثني عشر ومعهم طفل رضيع الذين يعيشون في جزيرة وقد أخذهم الكاهن في الطريق الي البحر ليتريضوا علي شاطئه لكنه في منتصف الطريق يتركهم ليحضر طعاما للطفل الرضيع ولا يعود إليهم. ليكتشفوا بعد فترة ان الكاهن مات في الطريق وتتحول رحلتهم الي متاهة وضياع ويصبح أداة تواصلهم مع العالم من حولهم هي صرخات ذلك الطفل. ورغم أن مسرحية رمزية وتتعدد فيها القراءات والمعاني إلا أنها تحمل ملمحا انسانيا عن حاجة تلك الشريحة شريحة ذوي الهمم او متحدي الاعاقة لمن يهتم بهم ويجعلهم ويكون دليل لهم حتي لا تتحول حياتهم الي متاهة وبؤس.

وأوضح : هكذا قدم لنا المسرح اتجاهين بخصوص متحدي الاعاقة اصحاب الهمم. اتجاه يرسخ من ثقتهم بأنفسهم ويدعوهم الي تعظيم قدراتهم وامكانياتهم مثلما رأينا في مسرحية وجهة نظر في شخصية عرفه الشواف فهو أعمي نعم لكنه مفتح كما يقول عن نفسه. وهي الفكرة التي اصلتها مسرحية اوديب ملكا.

وتابع: الاتجاه الثاني اتجاه تنويري كأنما يخاطب المجتمع من حولهم يبصرهم بحقوق متحدي الاعاقة ومدي معاناتهم وحاجتهم لمن يمد لهم يد العون والمساعدة كما في مسرحية العميا، واذا كان ذلك يمثل نموذجين ايجابيين في تعامل الدراما مع متحدي الاعاقة فأن هناك نموذجان سلبيات في مقابلهما. الاول استخدام ذوي الهمم كمادة للضحك والتسلية. الثاني استدرار الشفقة عليهم في ميلودرامية مرفوضة.

واضاف : واذا كان المسرح يمثل ثورة الأنسان الأولي وتمرده علي قدره في مسرحية اوديب ملكا فهو ايضا ثورة ضد المفاهيم المغلوطة عن تلك الشريحة الكبيرة وقدراتها إمكانياتها وحقوقها وضرورة وجود عقد اجتماعي يحمي حقوقهم ويضمن دمجهم في المجتمع كقوة قادرة علي العطاء والإنتاج. *تحدث الكاتب المسرحي أحمد زحام عن تجربته في الكتابة المسرحية لذوي الاحتياجات الخاصة ، وتجربة انشاء فرقة احنا واحد المسرحية وعن العقبات التي تواجه العمل المسرحي للمعاقين ، ووجهة نظره في العمل مع المؤسسات الحكومية والأهلية موضحا أن الكتابة المسرحية لذوي الاحتياجات الخاصة تحتاج إلى فهم لمن تكتب ، هل تكتب مسرحية يمثلها المعاقين ، أم تقدم مسرحا يمثلين غير معاقين يشاهده المعافين ، هل تكتب مسرحا يناقش قضاياهم ، أم تكتب مسرحا بشكل عام دون النظر إلى قضاياهم ؟

مضيفا أن : كل هذه الاسئلة لابد أن يعيها المؤلف وهو يكتب مسرحه ، والذي استفدت منه وزاد من قدراتي الابداعية هو المعايشة والتعامل معهم من خلال فرقة احنا واحد للفنون المسرحية لذوي الاحتياجات الخاصة ، فكان هناك تعامل مستمر معهم ، وقدمنا أول مسرحية مسرحية كمان زعلول ، وكانت عن طفل كفيف تحدى الاعاقة ، وكان مثله الأعلى الموسيقار عمار الشريعي ، اذا كانت الكتابة الاولى عن اعاقة بصرية ، وبدأ المخرج في العمل المسرحي ، وأثناء البروفات التحق بالفرقة اعاقات أخرى ، حتى تنوعت الاعاقات فأفردنا لها مكانا في المسرحية ، واستعنا بمترجمة اشارات بالنسبة للإعاقة السمعية الذين كانوا يكونون فرقة الاستعراضات ، حتى الاقزام شاركوا في العرض فاصبح عرضا يضم كل الاعاقات ، وكررنا هذه التجربة في مسرحية سندريلا المصرية ، ققي مسرحية سندريلا المصرية جربنا فكرة الدمج بين الاصحاء والمعاقين بلعب نفس الادوار ، وكل هذا كان وراءه مخرج ومدرب الفرقة الذي آمن بأعضاء الفرقة ، واحتواهم نفسيا المخرج محمد فؤاد ، ووطد علاقة بينه وبين أسرهم على النحو الذي يحقق التوازن النفسي للطفل المعاق .

وأكد زحام: هناك دور كبير على الأم العظيمة التي تؤمن بطفلها المعاق والتي تتحمل من أجله الصعاب، ولكن متى تتخلى المؤسسات الثقافية الرسمية والاهلية عند التعامل مع هؤلاء عن اللقطة والشو الاعلامي ، فللأسف الكل يعمل من أجل الرسميات وليس الاستمرار .

وقالت الفنانة التشكيلية رشا منير عن تجربتها في تقديم النصوص المسرحية من خلال الكتاب الورقي شيرة غلى تجربة كمان زغلول: أنقل العرض المسرحي على صفحات الكتاب ، بما لايخل بالنص مما يجعل القاريء يشاهد العرض ، فكل رسوماتي داخل علبة المسرح على الورق ، وعند تناولي النص المسرحي لذوي الاعاقة كنت أواجه مشكلة كيف ارسم هذه الإعاقات المختلفة ، ففي مسرحية كمان زغلول كان البطل طفل معاق يصريا ، وفكرت كيف أظهر هذه الاعاقة ،

وتابعت: البعض عندما يرسم الطفل الكفيف يرسمه مرتديا نظارة سوداء ، ورفضت هذه الفكرة ، ورسمت العين كما هي في الواقع عند المكفوفين ، بشكل محبب ، وكان مستهدف إيصال الصورة المسرحية بأبعادها المسرحية ، فهناك الستائر والشواية ( السوفيته ) وعرائس الحلم ، وتعمدت عدم مشاهدة العرض المسرحي حتى لا يؤثر على خيالي في الرسم، وعندما قدمت الاعاقات في رسوماتي قدمتها بشكلها الجميل فيها البهجة والأمل . ثم تحدث الكاتب والمخرج المسرحي مجدي مرعي عن تجاربه في مجال مسرح المعاقين ، بداية من تجربة

## الكاتب والمخرج المسرحي مجدي مرعي : طبقت فكرة دمج المعاقين مع الأسوياء

## الكاتب منتصر ثابت: قدم المسرح ذوي الهمم باعتبارهم اشخاص ذوي قدرات خاصة تفوق البشر العاديين

مسرحية جمهورية جحا قائلا: تعاملت مع 5 إعاقات كاملة على خشبة المسرح ، وعملت جلسات فردية لكل إعاقة ، وتعرفت على مشاكلهم الاجتماعية ، وحاولت اعمل تواصل بين الاعاقات المختلفة، مشيرا إلى تجربة مسرحية خليك مكاني ، وهي تجربة الإعاقة الذهنية ، طبقت فيها فكرة الصديق الأمثل ، وهي أن كل طفل سوي يأخذ بيد طفل معاق ليرفع من قدراته وتعديل سلوكه . وأوضح مرعي: فكرة خليك مكاني كانت تعتمد على تعليم بعض المهارات للممثلين المعاقين مثل النجارة والتطريز واللعب على البيانو وتحريك العرائس ، وناقشت من خلال هذا العرض قضية الاطفال المهمشين وتجارة الاعضاء ، وفكرة نظرة البعض لهم على أنهم لا أهمية لهم .

وتابع: وفي تجربة مسرحية سيدة الفجر للكاتب الاسباني ايلي خاندروكاسونا .. أصر المكفوفين ان يقدموا مسرح كمسرح الاسوياء ، ورفضوا ان يقدموا مسرح يعبر عن قضاياهم ، وقدموا هذه المسرحية البعيدة كل البعد عن قضاياهم على مسرح قصر ثقافة الفيوم ، ومن طرائف هذا العرض ان من قام على الموسيقى التصويرية معاق بصريا ، بل صعد المكفوفين على السلالم لتركيب الديكور بأنفسهم ، وتم العرض دون حدوث أي تصادم بين الممثلين لبعضهم البعض ونال العرض استحسان الجميع .

وقام الحضور بمداخلات في نهاية الندوة تعقيبا على المتحدثين ومن بينهم تحدثت سحر الجمال مدير الثقافة العامة بفرع ثقافة في الفيوم عن أهمية هذه اللقاءات النوعية واستمرار ها لما يستحقه هؤلاء المعاقين من رعاية مسرحية خاصة الموهوبين، معددة الأنشطة التي يقدمها الفرع الثقافي لشريحة متحدي الاعاقة و إدارة التمكين الثقافي المختصة بتقديم الأنشطة لهذه الشريحة و إدارة الطفل و الثقافة العامة و القوافل الثقافية لدعم و تشجيع هذه الفئة و اكتشاف و تنمية مواهبهم وتحدثت أماني شلابي مدير إذاعة شمال الصعيد بالفيوم عن معاناة قلة المعروض في هذا المجال ولا توجد إحداثيات جديدة، مشيرة إلى ضرورة وجود دور فاعل لقصور الثقافة لتقديم مسرحيات خاصة بتلك الفئة لشرح قضاياهم و حقوقهم للجمهور و مسرحيات تستهدف جمهور ذوي الهمم حتي يمكن أن يكون للمسرح دور عظيم و مؤثر كما كان في حقبة الستينات. وقالت رجاء محمود موجهة التربية المسرحية بالفيوم أنهم يهتمون بهذا النوع من النشاط وتتمنى استمراره داخل منظومة العمل العام وقال الروائي محمد جمال الدين: أن الورش التدريبية مع المعاقين لها أهمية لتأهيلهم للعمل المسرحي، مشيرا إلى عن الأعمال الفنية العظيمة التي أثرت إيجابا في المجتمع و استعرض فيلم الكيت كات بشكل خاص المأخوذ عن رواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان وطالب أن تكون هناك كتابات أدبية في ذات المستوي تكتب عن شريحة ذوي الهمم و تقدم في السينما و المسرح و التليفزيون لكي يلبي احتياجات و مطالب هذه الفئة ويحقق الهدف المنشود عند الجمهور

وتحدثت الكاتبة مريام سليمان عن عنف الأولاد ذوي الإعاقة في التعامل مع الآخرين ومع بعضهم البعض وأثنت على مقدرة المخرجين على تهذيب السلوك. وتحدثت أ. إيمان هيبة مديرة إدارة الشئون الثقافية بالفرع الثقافي أنه رغم صعوبة التعامل معهم إلا أنها تحب هذا النشاط لأنه يرفع من روحهم المعنوية.

وقال الكاتب والباحث عصام زهيري أن هذا الموضوع يحتاج إلى عديد من الندوات والتواصل المستمر مع الكيانات التي تتعامل معهم لأن المسرح هو الطاقة الإيجابية التي ترفع من روحهم المعنوية.

وتحدث الدكتور إبراهيم حنفي أستاذ الأدب والنقد عن أهمية الدراسات المعنية بأدب الطفل المعاق حتى تكون مرجعا لمن يريد التعامل معهم موضحا أن الإعاقة تسبب أحيانا عدم التواصل بين متحدث الاعاقة و بين الناس مما يجعل سلوكهم بعضا من العصبية و الحدة و هو سلوك طبيعي لأي انسان عندما لا يستطيع ان يتواصل مع الآخرين و طالب بأن يتم التعامل مع ذي الاعاقة بالحب و الاحتواء و الدمج و هي ما يشعرون به فعلا من سلوكهم من قاعدة احساس الآخرين بهم و مشاركة مشاعرهم و أحاسيسهم .

**متابعة دينا البدوي**

## سيد علي عن كتابه «المسرح في فلسطين قبل نكبة ١٩٤٨»:

# كتابا لائقا بفلسطين.. ويستحق أن أعده (كتاب العمر)

قال الدكتور سيد علي، أستاذ الأدب المسرحي بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة حلوان عن كتابه «المسرح في فلسطين قبل نكبة 1948»: منذ سنوات طويلة قررت أن أخدم قضية فلسطين بما أستطيع وفقاً لمشروعي العلمي في تأريخ المسرح العربي. فقمت بالاطلاع على أغلب الدوريات الفلسطينية وكذلك الدوريات المصرية على مدار سنوات عديدة، وكنت أنشر الكتاب تلو الآخر حتى وصلت إلى الكتاب الـ(39) دون إصدار كتاب عمري كله الخاص بالمسرح في فلسطين! والسبب راجع إلى عدم اقتناعي بأن ما جمعته من أخبار ووثائق لا يصلح لأن يكون كتاباً لائقاً بفلسطين، ويستحق أن أعدّه (كتاب العمر)!.

وأضاف د. سيد علي: وعندما قام (ترامب) بتوقيع تعهده بنقل سفارة أمريكا إلى القدس، شعرت أن الوقت قد حان لتنفيذ المشروع، قبل تهويد القدس وضياع آخر رمز يربط العرب والمسلمين بفلسطين الحبيبة! فاتفقت مع الأستاذ محمد الروبي على بدء نشر مجموعة مقالات حول الفرق المسرحية المصرية التي زارت فلسطين، وبالفعل أنجزت المطلوب وقامت جريدة (مسرحنا) بنشر المقالات أسبوعياً، والتي وصلت إلى عشرين مقالة نُشرت جميعها من العدد 679 في 31 أغسطس 2020 إلى العدد 698 في 11 يناير 2021. وبعد المقالة الرابعة تلقيت اتصالاً من الأستاذ الشاعر (عبد السلام عطاري) في وزارة الثقافة الفلسطينية، يقترح عليّ نشر هذه المقالات في كتاب بالوزارة، وعندما رحبت بالاقتراح، أخبرني بأن المسئول سيتصل بي غداً، وبالفعل اتصل بي مدير الإدارة المسرحية بوزارة الثقافة الفلسطينية الأستاذ (وائل المناصرة)، واتفق معي على أهمية إنجاز الجزء الخاص بالمسرح الفلسطيني بجانب مقالات زيارات الفرق المصرية ليكون الكتاب مكتملاً. وبالفعل بدأت في إنجاز المطلوب وأنا في حماسة شديدة من أجل إنجاز كتاب العمر، لا سيما وأنا أرى وباء التطبيع ينتشر أكثر من انتشارفيروس كورونا! وكل دولة كانت تطبع مع الكيان الصهيوني، كانت تعطيني دفعة كبيرة في العمل والكتابة، وكفى أن أقول إنني أنجزت الكتاب في هذه الأجواء الصعبة، وعندما أنهيته، بدأت في مراجعته، وكل صفحة أقرأها أتفاجأبأنني كتبت هذا الكلام وكأني غير مصدق!! فالكتاب خرج بصورة أكثر علمية مما كنت أتخيل، فحمدت الله لأنه منحني القدرة على إنجاز كتاب العمر في هذا التوقيت وفي هذه الظروف الصعبة، حتى أترك للأجيال القادمة وثيقة تاريخية للمسرح في فلسطين بوصفها بلداً طبيعة لا تستحق أن تُحتل! فصفحات الكتاب تثبت أن فلسطين قبل النكبة، لا تقل عن أي دولة من دول الشام، وكل ذنبها أن معتوهاً مستعمراً اسمه (بلفور) كتب وعداً مشئوماً عام 1917، وهو عام نكبة فلسطين الحقيقي لا عام 1948.

وتابع: ففي هذا الكتاب سيقرأ العالم تاريخاً مسرحياً موثقاً منذ عام 1901 إلى عام 1947، وكل معلومة فيه موثقة بمراجعها وأماكنها، ناهيك عن الصور الفوتوغرافية، وصور الوثائق والإعلانات التي لا يكذبها أحد! وهذه الدقة هي مبدأ من مبادئ عملي، إلا أنني كنت أكثر دقة وتوثيقاً، لأنني أعلم أن الكيان الصهيوني سيحاول أن ينال من هذا الكتاب إذا وجد فيه خطأ ما أو معلومة غير صحيحة أو غير دقيقة!! لذلك فوّت عليه هذه المحاولة قبل أن يفكر فيها!

واختتم د. سيد علي حديثه قائلًا: أنني كنت موضوعياً بصورة غريبة! والأغرب أن أصف نفسي بذلك، والأفضل أن أترك هذا الحكم لغيري، ولكنني قصدت أن أفخر بموضوعيتي من الآن حتى لا يُقال إنني كنت متعصباً في كتابة هذا الكتاب! فقد أعطيت كل ذي حق حقه! فكل ما هو مرتبط بالمسرح داخل فلسطين قبل النكبة كتبته وفقاً لما توفر بين يدي من معلومات! وكم أتمنى أن يُترجم هذا الكتاب إلى جميع لغات العالم حتى يقرأ كل إنسان حقيقة فلسطين ومسرحها، والذي يُمثل في هذا الكتاب – في بعض الفترات - قوتها الناعمة، قبل أن ينتشر هذا المصطلح!!

**ياسمين عباس**

# في ضيافة برنامج «وقفات»

## على اليوتيوب

المجاملة مستحيلة في جوائز الهيئة العربية للمسرح.. المحكمون يعملون وفق مسطرة محددة، ويختارون بنزاهة وموضوعية

المخرج غنام غنام: المسرح عملية متكاملة وعلى المسرحي أن يخلص لمشروعه

محمد الروبي: "مسرحنا" كانت بارقة أمل انتظرها المسرحيون طويلا وقدمت الكثير من المواهب

استضاف برنامج "وقفات" الذي يقدمه الفنان والإعلامي والمخرج مهدي البابلي، في حلقته الثانية من موسمه الثالث، التي أذيعت مؤخرا على قناته على اليوتيوب الناقد ورئيس تحرير جريدة مسرحنا محمد الروبى والكاتب والمخرج الفلسطيني المقيم بالإمارات غنام غنام، وفى بداية الحلقة أوضح البابلي أن البرنامج يفتح ذراعيه لكل شخصية عربية فى أي مكان فى العالم، مشيرا إلى أن موضوع الحلقة يدور حول الهيئة العربية للمسرح و جوائزها القيمة، واليوم العربي للمسرح: الغاية والأهداف، موضحا أن الهيئة فرضت نفسها على الساحة العربية المسرحية بقوة وبنجاح متلاحق ومدروس، وأن البرنامج سيلقى الضوء على أنشطة الهيئة والجوائز التي منحتها فى اليوم العربي الذي تم تحديد موعده في اليوم العاشر من الشهر الأول من كل عام.

وفي تعريف ضيفه الأول قال مقدم البرنامج: هو الناقد محمد الروبى، أحد الشخصيات المسرحية المهمة التي أضاءت منطقة المسرح والسينما، وعمل فى مجالات عديدة فى الصحافة، كما ترأس منابر مهمة فى العديد من الفضاءات والمهرجانات العربية والدولي، وهو أستاذ الدراما والتمثيل فى المعهد العالي للفنون الشعبية وعضو مجلس إدارة المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وحكم فى مهرجانات محلية وعربية وله دراسات نقدية فى العديد من المجلات

وفي حديثه قال الناقد محمد الروبى: اخترت ان أكون ناقدا، وأنا من المؤمنين ان النقد يحتاج قدرا كبيرا من الموهبة إلى جانب الدراسة، وعلى الرغم من أنى أمتلك موهبة التمثيل فإن إختيارى الاساسى كان هو النقد، حيث تفوق موهبتي فيه موهبتي فى التمثيل .

وقال إن اختيار اسم جريدة "مسرحنا " كان مقصودا، مفاده أنه مسرحنا جميعا، فى محاولة لأن نقول إن هذا مسرحنا العربي، علاوة على أننا نقوم بعمل إطلالات كثيرة ومهمة على المسرح العالمي الذي لا يمكن تجاهله. وعن هوية المسرح العربي تساءل: " هل نستطيع أن نقول أن المسرح الإنجليزي له خصوصية لا يطالها المسرح الفرنسي على سبيل المثال؟ أجاب: أعتقد أن هناك ملامح تخص المسرح العربي بدءا من اللغة ومرورا بعدة أشياء فى الحركة وفى التقنية ... الخ

وفى النهاية بالطبع هناك مسرح له ملامح عربية ،

وأوضح الروبى أن جريدة مسرحنا منبر جاء بعد غياب طويل وأتاح الفرصة لاكتشاف عدد كبير من المسرحيين المصريين فى الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، مشيرا إلى أن مصر كان بها أكثر من مطبوعة ثقافية متخصصة في الفنون المختلفة، لكنها توقفت على مدار سنوات وصفها بالقحط ، حتى كان تأسيس جريدة مسرحنا من قبل وزارة الثقافة والتي اعتبرها بارقة أمل انتظرها نقاد مصر بشغف، مؤكدا أنها منحت الفرصة لاكتشاف عدد كبير من النقاد الذين تجاوزوا أساتذتهم، معتبرا ذلك شيئا طبيعيا، لأنهم وقفوا على أكتاف من سبقوهم، وأكد الروبي أن الجريدة تحاول عمل توافق بين جميع المسرحيين والنقاد وأنها تشكل فرصة نحاول استغلالها جميعا .

وقد أعرب الناقد محمد الروبى عن سعادته بحصول كل من الناقد عبد الناصر حنفي و الناقد أحمد خميس الحكيم على جائزة أفضل مقال نقدى فى الدورتين السابقتين من دورات المهرجان القومي للمسرح المصري، كما أعرب عن سعادته أيضا بعرض المخرج غنام غنام "سأموت فى المنفى " مؤكدا أنه آثار لديه العديد من المشاعر، وأنه كان منجذبا للعرض، لدرجة أنه فى بعض الأحيان كان يردد بعض عباراته.

وعن تعامله مع الهيئة العربية للمسرح أوضح الروبي : تعاملت مع الهيئة كناقد يتابع العروض ويبدى وجهة نظره ويقترح مجموعة من المقترحات خلال مقالاته، وأشار إلى أن القائمين على العمل بالهيئة يستمعون لهذه الآراء بإنصات. أضاف: سعدت بتأسيس الهيئة العربية للمسرح التي تذكرني بهيئة أخرى وهى "الهيئة العربية للتصنيع"، التي شيدت فى ستينيات القرن الماضي، وكان هدفها الصناعات الثقيلة، ولكنها تفككت، للأسف الشديد.

وعن إمكانية وجود نظرية متكاملة تخص المسرح العربي قال الناقد محمد الروبى: إن وجود نظرية متكاملة تخص المسرح العربي أمر مستحيل معللا رأيه بالقول: إننا نحيا فى عصر منفتح على جميع الأفق، حيث الأسس معروفة فى المسرح، ونحن ننتقل من هذه الأسس إلى آفاق أرحب، وهذا أمر ينطبق على كل الفنون، وتساءل: ما هى النظرية النقدية فى الرواية العربية؟

وفى مداخلته تحدث المخرج والكاتب غنام غنام عن بدايته فى المسرح فقال " أعشق المسرح وأعتز كثيرا بأني غير أكاديمي وبدراستي بمعهد اللاجئين الفلسطينيين، وقدري

دائما يترصدنى بالمسرح، فعندما كنت طالبا كنت بارزا فى الأنشطة وفى مراكز الشباب والأندية وكنت أحلم ويحلم معي الجميع بأن أكون مخرجا، ولكن كانت الظروف السياسية والفقر يقفان عائقا أمام هذا الحلم، وعندما التحقت بمعهد أبناء اللاجئين الفلسطينيين قيد لي القدر أستاذا ومعلما وقامة كبيرة في المسرح والتلفزيون آنذاك وهو الأستاذ محمود أبو غريب وهو من فناني يافا وغزة والأردن وقد علمني وهذبني وجعلني أقرا وزاد شغفي بالمسرح إلى أن احترفت بعد ذلك بسنوات .

أضاف غنام: ثقفت نفسي بنفسي وأعمل بالهيئة العربية للمسرح، وقد تسلمت أولى مهامي في النشر والأعلام وأنا الآن مسئول التدريب والتأهيل فى المسرح المدرسي ومسرح العرائس وفنون الفرجة، فضلا عن عضويتي فى جميعه المسرحيين الأمارتين، ولم أكن عضوا فى احد الفرق لأسباب تخصني، ولكن كل الفرق أصدقائي، قدمت عملا واحدا أثناء فترة وجودي بالأمارات وهو عرض "ليلك ضحى" لفرقة المسرح الحديث بالإمارات، وكتبت عملين مونودراما، وأعكف على عملي الثالث.

تابع المخرج الفلسطيني: " المسرح عملية متكاملة وعلى المسرحي أن يكون مخلصا لمشروعه، ودائما أجرب فى المسرح لإغناء تجربتي الذاتية، لا أسعى للاستئناف على تجارب الآخرين بقدر سعى للاستئناف على تجربتي الذاتية.

وعن تجربته فى مسرح العرائس قال : لم أكتب أي مسرحية للعرائس، و لكني فصلت صندوقا مختلفا عن كل صناديق العرائس وخلقت فيه فتحات و إضاءات وقدمت أربع أعمال فى فن العرائس بمختلف أطيافه و كان أول أعمالي عرض " الأمير السعيد" لأوسكار وايلد، وبعد نجاحي وتثبتي فى أمري وإمكانية تقديمي لتجارب شتى فى مسرح العرائس سلمت هذا الصندوق لأبنائي.

تابع غنام : الهيئة العربية للمسرح، تعمل على إستراتجية توصي بالاهتمام بفنون العرائس والفرجة الشعبية كفنون مؤسسة، وفى كلمة الأمين العام التي ألقاها فى اليوم العربي للمسرح أشار إلى هذه الفنون إشارة واضحة بأنها الفنون المؤسسة وبالتالى تعمل الهيئة على هذه الفنون، وقد بدأت مشروعي منذ عام 2013 مع أحد الفنانين المتحمسين للعرائس فى الوطن العربي وهو الفنان عدنان سلوم المقيم بالشارقة ونظمنا الملتقى العربي لفنون العرائس والفرجة الشعبية فى الشارقة وفى تونس بالتعاون مع معهد الفنون المسرحية، و وكذلك فى مصر بالتعاون مع قطاع الإنتاج الثقافي ومسرح العرائس، وفى طنجة أيضا بالتعاون مع إحدى الجمعيات ، كما نظمنا السوق العربية وأسهمنا فى تقطير العرائسيين، وكان ضمن مشاريع الهيئة العربية للمسرح مشروع " صندوق العجب " وكنت مكلفا به وتم عمل هذا المشروع فى أكثر من دولة منها مصر وتونس والسودان.

استطرد غنام: " كان المسرح المدرسى أيضا ضمن اهتماماتي، وقد حصلت على عدة جوائز فى مجال المسرح المدرسي قبل أن أعمل بالهيئة ،عام 2011 حصلت على جوائز عديدة فى المسرح المدرسي، وفى دورة 2014 كانت هناك كلمة لأمين عام الهيئة العربية للمسرح سمو الشيخ سلطان بن محمد القاسمي أوضح خلالها أهمية البدء بالمسرح المدرسي إذا أردنا ان نبنى المسرح العربي خلال السنوات المقبلة، ووضعت الهيئة العربية الإستراتجية العربية لتنمية المسرح المدرسي دربنا خلالها ثمانين ألف مدرسا وكنت مسئولا عن هذا الملف، وأشار غنام إلى أن مشاريع ستتم فى القريب العاجل، ستحدث نقلات نوعية واسعة فى هذا المضمار، ليس فقط على صعيد الهيئة العربية فقط، إنما على المستوى العربي.

مؤكدا على أنه ستكون هناك خطوات خلاقة فيما يتعلق بالمسرح المدرسي. وهنأ المخرج والكاتب غنام غنام الفائزين بجوائز الهيئة العربية للمسرح مؤكدا استحالة المجاملة فى الجوائز التي تمنحها الهيئة العربية للمسرح لأن المحكمين يعملون وفق مسطرة محددة، ويتم انتقاؤهم بنزاهة وموضوعية.

وعن النظريات النقدية قال: " فى رسالة اليوم العربي للمسرح قال الأستاذ إسماعيل عبد الله علينا أن نشاغب المستتب من المعارف و أن نتوقف عن استهلاك ذات النظريات و أن نساهم فى مسائلة العلوم و أن ننقد نقدنا وأن نضع مناهج جديد لأكاديمياتنا. وعلق غنام : فهل توقفنا عن إستنساخ النظريات والمضامين هل صرنا شركاء فى تفكيكها وإعادة إنتاجها؟ هذا هو الأساس فالاشتباك مع النظريات وتفكيكها وتطويرها هو الأساس، عندما طور ماييرهولد المسرح وتجاوز ستنسلافسكى جاء بعده بريخت وتجاوزه، وفى ثقافتنا هناك أسس لنظريات نقدية، فهناك نظريات نقدية فى الشعر والرواية، وختم متعجبا : من قال أن الأعمال التي تمتلك هويتها لا تؤسس لنسيج نقدي خاص!

**رنا رأفت**

## الدكتورة الفنانة إيناس عبدالدايم:

# المهرجان القومى للمسرح لم يكن لينجح لولا وجود منظمين محترفين وفنانين مؤمنين بما يفعلونه ومخلصين له

**بدأت وزيرة الثقافة المصرية، الأستاذة الدكتورة الفنانة، إيناس عبدالدايم بتقديم كل الشكر للسادة القائمين على المهرجان القومى للمسرح المصرى، فى دورته الثالثة عشرة «دروة الآباء»، حيث قالت: أتقدم بالشكر للفنان القدير أ. يوسف إسماعيل، رئيس المهرجان والفنان الأستاذ إسماعيل مختار، مدير المهرجان، وجميع القائمين على المهرجان فى ظل هذه الظروف الاستثنائية، وشرحت «د. عبدالدايم» كيف كان الوقت قليلًا جدًا فى ظل الظرف الصحى الراهن، وتأرجح القرار بين تنفيذ المهرجان، وإلغائه فى ظل هذه الظروف، وأكدت قائلة: لكن الحقيقة، أن الأسلوب الذى اتبع من القائمين على المهرجان أسلوب محترف، ونحن عادةٍ حينما يتم التعامل باحتراف نكون مستعدين للعمل بمجرد أن نقرر، وهذا ما حدث تمامًا فيما يخص المهرجان، فقد قررنا - قبل بداية المهرجان بوقت قليل - أننا سنقيمه، وحدث ذلك تحديدًا حينما تمت الموافقات، وأنا سعيدة جدًا جدًا بما تم فى هذا المهرجان.**

حوار : داليا همام

**كيف ترى وزيرة الثقافة المصرية هذا الشعار؟**

أرى أنه مميز، وبالفعل أنا فخورة للغاية بما يقدم فى المهرجان، وقد أسعدنى المسمى جدًا، وأراه جميلًا، فنحن حينما نلقى نظرة على آباء المسرح المصرى، وما أنجزوه وما تركوه لنا من موروث رائع نشعر بالفخر، فقد تركنا لنا الآباء والأجداد موروثًا ضخمًا، وحقيقةً أنا أقدر هذا الشعار وأراه أكثر من رائع، وبه قدر كبير من الذكاء.

**- هل ستعود الأنشطة الثقافية بعد التوقف فى ظل «كوفيد - 19» إلى العمل من خلال وسائل التواصل الاجتماعى والمنصات الإلكترونية «أون لاين»؟**

نحن مستمرون ولم نوقف التعامل من خلال «الأون لاين»، مع ملاحظة أننا لم نصل - حتى الآن - إلى مرحلة الغلق، ويوجد فارق كبير بين توقف المهرجانات والاحتفالات الكبرى والمعارض الكبرى تمامًا، وبين الأنشطة الاعتيادية، حتى الآن لا يوجد غلق كامل، وعلى ذلك فالأنشطة الاعتيادية مستمرة، نعم أوقفنا الأنشطة الاحتفالية برأس السنة، لكن تلك الأنشطة توقفت على مستوى الدولة كلها، أما المسارح؛ فمستمرون باستخدام الإجراءات الاحترازية الكاملة المطلوبة، كارتداء الكمامة، والتطهير ونسبة 50% حضور، والمسافات، وجميع المسارح ملتزمة بكل الإجراءات الاحترازية إلى جوار المواقع الثقافية الأخرى.

# أسعدنى شعار «دورة الآباء» لأنه إشارة ذكية لميراث ضخم تركه لنا الرواد

منذ اليوم الأول لتغير نمط الحياة الثقافية بفعل الجائحة، بدأنا فى تفعيل المنصات الإلكترونية، وقد اجتمعتُ بجميع قيادات وزارة الثقافة، لأننا لدينا أكثر من خطة بديلة، وبالفعل لدينا خطة واضحة للأنشطة الثقافية، ذات البرنامج الواضح، على مدار الموسم فى كل القطاعات، لكن بجانب ذلك نضع خطة أخرى نفعلها بالتوازى مع الأنشطة الثقافية المعتادة، وأتمنى ألا يكون هناك غلق كامل، لكننا مستعدون فى جميع الحالات، والمبادرة العظيمة للمنصات الإلكترونية والتى قمنا بتدشينها فى ظل أزمة «كوفيد - 19»، أخذنا خلالها قرارات حاسمة جدًا، أهمها أنه أصبح لدينا محتوى جديد على مدار العام الماضى بأكمله، ولأننا اعتمدنا فى العرض عبر المنصات على المحتوى السابق القديم، وقد فوجئنا ونحن نبحث فى كل الاتجاهات، بوجود بعض المراحل الفنية غير موثقة، أو غير موجودة أصلاً، وقد اتخذنا قرارًا أنه من الضرورى أن يكون كل نشاط ثقافى فى مصر مُصورًا ومُسجلًا، وأى حدث قُدِّم فى تلك الفترة التى بدأنا فيها التوثيق والتسجيل، وُثِّق بالضرورة، وبذلك أصبح لدينا محتوى جديد ومادة عظيمة جدًا وثرية جدًا الآن، إلى جوار الكنوز السابقة وسنستطيع أن نقدم نشاطات «أون لاين» بقوة خلال الفترة المقبلة.

**- تصاعدت بعض الأصوات فى الدول العربية بعد 25 يناير محاولة أن تتبوأ المكانة التى تتمتع بها مصر ثقافيًا وفنيًا.. مع ملاحظة أن مصر دائمًا هى البوصلة لجميع الدول المجاورة.. فما الخطوات والمراحل التى تمت لإعادة الثقة والدور الريادى المصرى بقوة وإلى الصدارة فى الخريطة الثقافية الحالية؟**

أنا شخصيًا أنظر إلى الأمور بشكل مختلف دائمًا، وأرى مصر سبّاقة وفى الريادة، ولا شك أن الأحداث التى مر بها الوطن العربى بأكمله، وليست مصر فقط، بل أيضًا العالم كله، أثرت بشكلٍ ما، لكن تلك المرحلة التى مر بها الوطن العربى من اضطرابات أثرت بشكل كبير جدًا على المنطقة، ونتج عن ذلك أن بدأت دول أخرى يحدث بها نوع من التطوير فى الثقافة والفنون، فمن حقها أن تتطلع لمستقبل، وهذا شىء أسعدنا جميعًا لأننا كنا نحتاج إلى قوى حولنا تتبوأ مكانة أكبر، لأن ذلك سيسمح لنا بالتفاعل والمشاركات، خاصةً أنه لأجل أن تحدث هذه النهضة فى بعض الدول كان لا بد أن تعتمد على الفن والثقافة المصرية بالأساس.

**- مثقفونا داخل مصر ليسوا كتلة واحدة أو اتجاهًا واحدًا.. بل لهم وجهات نظر مختلفة ودائمًا ما يتمنون الأفضل لهم ولثقافتهم المصرية وهم غالبًا غير مقتنعين بما يحدث أو يحتاجون إلى الزيادة طوال الوقت.. فما رأى وزيرة الثقافة المصرية فى ذلك؟**

أرى أن ذلك مناخ صحى جدًا، وقد يكون ذلك هو سر قوة مصر الناعمة، أن لدينا هذه المساحة وهذا التنوع من المفكرين والمثقفين ومتطلباتهم، وأرى أن ذلك شىء عظيم جدًا، لكن إرضاء الجميع شبه مستحيل، لكننا فى المراحل الأخيرة بدأنا فى التحرك بشكل إيجابى، وسريع أكثر وقد استطعنا أن نستعيد من جديد قوتنا فى هذه المرحلة، لأنه فى الحقيقة القوة موجودة، لكن مع تواتر الأحداث السابقة، والتخبط الذى حدث فى المجتمعات بشكل عام فى المرحلة السابقة فوجئنا بفكر مُغاير، ومختلف، ونتجت عن ذلك بعض التصرفات الثقافية التى لم نكن نعتاد عليها، ولكن نحمد الله أنه أصبحت لدينا بوصلة فى الثقافة المصرية والدولة عمومًا.

فمذ ثلاث - أو أربع - سنوات، ونحن نسير على هذا النهج، وهو ما أعطى لنا قوة فى استعادة فاعليتنا الثقافية والفكرية والفنية من جديد وتقويتها، وقد فتحت لنا مساحة جديدة، وهذا الاختلاف يعد من قوة مصر، وأن لدينا كل هؤلاء المفكرين وكل هذه الثقافة، فنحن نتمتع فى مصر بثقافة متنوعة، وهذا شىء إيجابى، وينتج عنه جدل أو نقاش ثقافى مهم جِّدا وثراء، ويجب علينا الانتباه لذلك، ففى المراحل الأخيرة، كم الندوات التى تمت فى المجلس الأعلى للثقافة، وكم الصالونات الأدبية، والفكرية، التى تمت على مستوى الجهات جميعها كانت ثرية جدًا، والجديد فيها - وهو المتماشى مع استراتيجية وزارة الثقافة التى هى بالضرورة استراتيجية الدولة - أن الموضوعات التى تطرح أصبحت هى موضوعات المجتمع، بمعنى أن المناقشات والندوات لم تعد منفصلة عن الواقع، نحن نعلم أنه فى فترةٍ ما كنا منفصلين عن الواقع فيما يطرح فى هذه الندوات، وكنا نتحدث فى فكر وثقافة وأشياء مهمة، لكنها كانت منعزلة عن ما يحدث فى المجتمع، فنتج ما قابلناه من عثرات وأفكار متطرفة، لكن اليوم أصبحنا قادرين على مخاطبة الشباب وجذبهم، عليك أن تعرف ما الذى يشغل الشباب، لن ننفصل عما فى المجتمع، نحن لدينا نسبة شباب فى المجتمع المصرى كبيرة جدًا، وله فكر مختلف، وله رؤية مختلفة وسُبل اطلاعه ومعرفته مختلفة جدًا، فمن الضرورى أن تكون هناك مواكبة لهذه الجزئية، وأرى أنه لم يعد ثمة انفصال عن الواقع، وعن المثقفين والمفكرين وما يحدث فى الثقافة ذلك جانب مهم جدًا.

**كيف تتعامل وزارة الثقافة مع البعض ممن يرون التاريخ المصرى الثقافى بشكل مغلوط فى محاولة منهم للتقليل من شأنه؟**

أرى أن الإصرار على ما هو جيد وأصيل وموثق هو الأهم، لكن لا مجال لصراعات، ومصر لا يمكن تحديد تاريخها من خلال

البعض القليل، نحن دولة عريقة لها تاريخ عظيم، وفى النهاية توجد وجهات نظر وآراء، ونحن لا نملك سوى أن نستمع إلى جميع الآراء وعلينا كمسئولين تقديم الحقيقة، وذلك يحدث من خلال العمل والتوثيق والتفعيل، لأننى أرى أهمية كبرى للتفعيل، بما يعنى أن تكون هناك مشاركة من الجميع الشباب والمفكرين.

نحن نتحدث كوزارة ثقافة، لكن حقيقة الأمر أن الثقافة عمومًا تشعبت فى مجالات كثيرة جدًا، مثلًا ثقافة التكنولوجيا التى أصبحت هى الأداة الرئيسية، التى يمكن منها معرفة جميع المعلومات والأخبار، ولقد أصبح هناك تنوع على مستوى العالم وثراء مختلف، فقديمًا كانت المعلومة يصعب الحصول عليها، ونظل نبحث عن المعلومة فى المراجع والكتب، لكن اليوم، وفى وقت قليل جدًا، يمكن الحصول على أى معلومة، لذا فمواكبة كل ذلك غاية فى الأهمية، ولقد تطورت وزارة الثقافة بشكل كبير، وواكبت ذلك بشكل واضح، سواء على مستوى التكنولوجيا الرقمية، أو عن طريق المحتوى والبوابة الإلكترونية للوزارة على مستوى جميع القطاعات، كل ذلك أصبح مهمًا جدًا لأنه لم يعد هناك مجال للعزلة، وهذا يجعلنا نواكب ما يحدث فى الدول حولنا.

**أطلقت وزارة الثقافة قناة على «يوتيوب».. لماذا لا تستغل وزارة الثقافة هذه القناة «بما تملكه من تراث سينمائى ومسرحى وثقافى» فى إنشاء قناة تستطيع أن تدر دخلًا لوزارة الثقافة، نحن لا نقصد قناة خبرية بل قناة بها محتوى؟**

نحن نعمل على ذلك بالفعل، وهذا التفكير وضح بعد أن قدمنا القناة ونجحت وحققت مشاهدات، لكن الحقيقة، أنه فى السابق، وفى ظل أزمة «كوفيد - 19» كان كل التفكير اللحظى للأمر أنه كيف تعوض تلك المنصة الثقافية المصريين عن الحالة التى كنا نعيش فيها جميعًا؟ فقد كان ذلك أقرب للخيال، فمنذ مارس الماضى حاصرنا الوباء، ونحن كأجيال لم نقابل مثل هذا النوع من الوباء، فبالتالى كان كل التفكير فى كيفية ممارسة الثقافة والفن وتوصيلها للمصريين، ولمن هم خارج مصر، سواء مصريين أو غير مصريين، وهذا مُثبت من المشاهدات التى حدثت على القناة، حيث لم يكن الهدف الدخل أو الربح، بل المكسب الثقافى أكثر من أى شىء، لكن بعد ذلك بدأنا نستقبل مراسلات من وسائل التواصل الاجتماعى وغيرها بالمطالبة بقناة تستمر، ولأننا جهة حكومية لا بد أن نرى الشق القانونى لذلك، ونعرف كيفية تحقيقه بشكل واضح.

**من وقت لآخر تعلو أصوات العنف الدينى.. سواء فى الداخل أو فى الخارج.. كيف تواجه وزارة الثقافة المصرية كل الأفكار المغلوطة فى هذه الفترة؟**

قمنا بعمل الكثير من المبادرات، وبدأنا نُفَعِّل - بشكل كبير جدًا وملحوظ - دور قصور الثقافة، علاوة على مبادرات أخرى مع وزارة الأوقاف، وتنظيم ندوات قيمة جدًا، وإصدار مطبوعات لهيئة الكتاب مهمتها توضيح هذا الدور ودحض المغالطات، وأنا أرى هذه الجزئية تتطلب تفعيل دور الشباب فى المجتمع، مثلًا فى مبادرة «ابدأ حلمك» تجمع عدد من الشباب لمدة ثلاثة أشهر، وكونوا منهم فرقًا فنية، وقد استطعنا - بهذه المبادرة - الدخول إلى المحافظات، فنحن نستهدف تصحيح أى أفكار مغلوطة، ونحن بالأساس لا نستهدف الشباب المشاركين فقط، وإنما جميع من حولهم من أسر وغيرهم، وقد حددنا مواقع معينة، ولم نكتفِ بالعمل فى المحافظات القريبة، بل حددنا محافظات أخرى بعيدة عن المركز «العاصمة»، كهدف مبدئى لنا، وقد نجحت التجربة، بدأنا من الفيوم وأسيوط والشرقية، وهكذا يحدث التفعيل لهذا الجيل، ويكمن هنا السؤال: كيف يستمر هذا التفعيل دائمًا؟ حيث لا يجوز أن تتركه بعد ذلك، وإذا خرجت من كل دفعة فرقة نوعية، تستمر فى المكان التى هى فيه، لتبدأ هى نفسها كفرقة تعمل وتدرب الآخرين، فقد حققنا الهدف المنشود، اليوم أنت لا تعطى لهذا الشاب أى فرصة لتكون أفكاره تحت تأثير أى فكر متطرف، بل أنت تحتضنه فى مرحلة تكوينه الفكرى والأيديولوجى، وتعطيه الفرصة فى أن يعبر عن نفسه وعن رأيه، كل ذلك يتم مع جميع الأنشطة الأخرى، فنحن نقدم مبادرة لمكافحة التطرف الفكرى، وهى مبادرة نعمل فيها بالتعاون مع أكثر من وزارة، نحن نحاول، لكن لا يمكن أن ننكر أن التطرف هو آفة كل المجتمعات.

## مصر هى الدولة الوحيدة فى العالم التى لم تعرف السكون الثقافى.. ولم ولن نصل إلى مرحلة «الغلق الكامل»

**ما أهمية المهرجانات الفنية والثقافية عمومًا لمصر؟ ولوزارة الثقافة المصرية بشكل خاص؟**

حينما توليت المسئولية، كانت هناك مهرجانات قائمة بالفعل، وأنا أرى أن هناك مهرجانات مهمة جدًا، لأن هذه ريادة مصر، ثم إننا نمتلك ثروة، فقد تقام مهرجانات فى دول أخرى بتكلفة كبيرة جدًا، لكننا يجب أن نفرق بين شيئين: الأول أننا نقيم مهرجانات قومية، بصفتنا كدولة، ونكون قائمين عليها، مثل المهرجان القومى للسينما، والمهرجان القومى للمسرح، وغيرهما، نحن الدولة الوحيدة فى المنطقة التى تملك فعل ذلك، لأن لدينا ثروة غير عادية من البشر، ومن الفنون، ومن الثقافة، لكن أى دولة أخرى ستتكلف جدًا على المستوى المادى، وذلك شىء عظيم، لكن من أين ستأتى بما لدينا من فنانين ومثقفين، نعم لدينا ثروة بشرية، لكن الذكاء هنا هو كيفية تقديم صورة قيّمة تتوافق مع هذه الثروة البشرية، لدينا إرث ضخم من الحضارة، ونريد أن نقدم صورة حقيقية عن هذه الحضارة العظيمة، وهذا الحاضر الثرى بمثقفيه وفنانينه، فى الفترة السابقة توقف كل شىء على مستوى العالم، بينما نحن فى مصر أقمنا مهرجانًا فريدًا فى المنطقة، وهو مهرجان الموسيقى العربية، على سبيل المثال، مع ملاحظة أنه يعتمد على المطربين فى مصر بالمشاركة مع مطربين من الوطن العربى، إذن، ومع كل التحديات، أقمنا المهرجان، واخترنا إقامة مسرح مبهر ومفتوح فى دار الأوبرا المصرية فى الساحة، وكانت الخلفية الرائعة قبة الأوبرا، كان الحدث ذا أثر بالغ الأهمية على مستوى مصر والوطن العربى، أين ستجد فى العالم مكانًا مثل ذلك وخلفيته دار الأوبرا المصرية؟! وقد تولدت صورة رائعة ومبهرة، وهذا أيضًا ما حدث فى مهرجان القاهرة السينمائى، وأيضا جاء فنانون من الخارج، فنحن الدولة الوحيدة التى قدمت هذه النشاطات على مستوى العالم فى ظل الظروف الصحية الراهنة.

أما المهرجان القومى للمسرح المصرى فكان من شروط نجاحه أن تكون فعالياته وعروضه داخل قاعات ومسارح مغلقة، وهذا تحدٍّ آخر، استطاعت مصر أن تنجح فيه، رغم ظروف الجائحة، بل كان النجاح باهرًا، أين الدولة التى تستطيع أن تقدم كل ذلك فى ظل هذا الظرف الراهن، حتى على مستوى عدد المسارح؟! فمصر زاخرة جدًا بمسارحها، ولدينا قوة كبيرة جدًا من البشر، وهم قوة مصر الثقافية الناعمة، فلدينا عقول تستطيع أن تفكر وتعمل تحت أى ضغوط، وأن تبدع حتى فى

# النشرة اليومية للمهرجان ثرية ومتنوعة وعِبْر صفحاتها عاش المجتمع المسرحى فى مصر أجواء المهرجان

ظل الأزمات الطاحنة.

مصر من أهم وأكثر الدول التى ترعى فيها الحكومة الثقافة والفن، ففى دول أخرى يمكن أن تدعم الدولة جزءًا، لكن كل اعتماد الفنون والثقافة على شركات ورجال أعمال على مستوى العالم، لكن فى مصر لدينا فرق فنية تابعة للدولة، وهى مسئولة عنها، ورغم الإمكانيات نحن نستطيع أن نقدم المهم والجديد، أنا لدى طموح كبير، وأرغب فى رؤية كل ما هو جميل، لكن من غير المنصف أن أكلف الآن جهة واحدة بإقامة شىء ضخم يفوق إمكانياتها، ولا بد من التعاون معًا، فلم يعد العمل داخل وزارة الثقافة يتم فى جزر منعزلة، ولذلك أشكر جدًا دار الأوبرا، وصندوق التنمية الثقافية، والهيئة المصرية العامة الكتاب، والثقافة الجماهيرية، وأكاديمية الفنون والبيت الفنى للمسرح، ومركز الهناجر للفنون، والجميع، إن هذه المشاركة حينما تُقسم على أكثر من جهة، يمكن أن تثمر فاعلية مشرفة، لكن جهة واحدة فى ظل الظروف الآنية؟! بالطبع سيكون هذا شيئًا صعبًا، ما لم يكن مستحيلًا، خاصة أن هذه ظروف استثنائية.

**ما هو تقييم معالى الوزيرة إيناس عبدالدايم للمهرجان القومى للمسرح المصرى هذا العام؟**

توجد تطورات كثيرة جدًا، وأقدر أيضًا استكماله لما كان من قبل، وأرى أن ما يحدث شىء عظيم، وأسجل إعجابى بالمشاركات فى الملتقى الفكرى، والكتابة التى قدمت فى المهرجان، وهى ثرية جدًا، وجميعها ذات محتوى فعال ومواكب لما يحدث فى المسرح، وفى صميم وجوهر الحراك المسرحى والثقافى بشكل عام، هذا إلى جوار كم العروض التى قدمت ضمن فعاليات المهرجان، والمشارَكات من جهات كثيرة جدًا، وكم الشباب المشارك وأنا فخورة للغاية بالمهرجان القومى للمسرح، ونجاحه الذى حققه على الرغم من كل هذه الظروف، وأحيى القائمين على المهرجان لالتزامهم الكامل بالإجراءات الاحترازية، ما ساعدنا على استكمال المهرجان، فالالتزام بالإجراءات الاحترازية فى الأوبرا والمسارح المتنوعة، هو ما مكننا بالفعل من الاستمرار، فعدم الالتزام يؤثر بالسلب، وقد يتسبب فى الغلق، ولذلك أنا أحيى القائمين على المهرجان لالتزامهم التام بالإجراءات الإحترازية.

**هل النقد والكتابة مهمان بالنسبة لوزارة الثقافة؟**

طبعا مهمان جدًا، وبالأخص فى مجال النقد حينما يكون موضوعيًا وبَنَّاءً ومفيدًا، فيفتح أبوابًا كثيرة، وأرى أن النقد شىء صحى، وإيجابى، فلا يوجد مجتمع يمكن أن ينمو أو يتطور بلا نقد، أرى ذلك مستحيلاً، وكثيرًا ما ألقَى النقد الضوء على أشياء يمكن تطويرها، وكثيرًا ما تكون للناقد رؤية خاصة ومهمة، لكن قد تكون لدى المسئول أشياء حاكمة (لا أقول معوّقة أو معرقلة) لا يمكن تجاوزها لتحقيق تلك الرؤى المهمة، وفى النهاية - كمسئولية - نحن فى إطار معين نعمل فى سياقه، صحيح أننا ضد البيروقراطية، لكن فى النهاية ثمة أشياء حاكمة، من الرائع أن يكون هناك طموح، وأنا أحترمه جدًا سواء للفنان أو الناقد، فأنا أيضًا فنانة قبل أن أكون مسئولة، وأقدر الطموح جدًا، وحينما أرى بعض المشاكل أرغب بالضرورة فى حلها على وجه السرعة، لكن ثمة أمور كثيرة يجب النظر إليها أولًا، لأننى إذا تصورت أنى أمتلك خيال الفنان، سأستطيع تحقيقها، وأعرف جيدًا أن الفنان لا يمكن أن تُقدَّم له قوانين جامدة ويُطلب منه أن يعمل تحت طائلتها، خاصة أن الفنان دائمًا يعشق الحرية ويتنفسها، فهى قرينة الإبداع المفطور على التحرر من أى قيود والتمرد عليها، وفى الوقت ذاته ورغم أننى بالأساس فنانة، وأمتلك الخيال، لكننى ارتضيت أن أكون مسئولة، إذن بالنسبة لى فالمسئولية لها شكل معين، بمعنى نحن موجودون ليس لخدمة الوزارة، وإنما لخدمة الدولة، مصر بشعبها ومثقفيها وفنانينها، ولحل الأزمات لا لخلقها.

فى كل مكان توجد بيروقراطية بالهيكل الإدارى، لكن المحاولة الدائمة قد تنجز الأعمال، وأيضًا بالعلاقات الطيبة يحدث التواصل مع الوزارات الأخرى، وإذا كانت هناك معوقات، يتم شرح الأمر والعمل على حله، فقد تكون هناك وجهة نظر فى موازنة معينة، أو أمر معين أو أعمال معينة، ذلك أن الثقافة (بفروعها) مهمة جدًا، توجد حالة تواصل رائعة جدًا بين الوزارات تساعد فعلاً.

**ما هى أمنيات سيادتك للثقافة المصرية عمومًا؟**

أتمنى أن تنتهى هذه الجائحة، على مستوى العالم قريبًا، لأن الكثير من طموحاتنا مؤجل بسببها، فالطموح مرتبط بأشياء كثيرة، منها الإمكانيات، والتواصل مع دول العالم بشكل فاعل، ومصر مميزة جدًا فى هذه الجزئية، وقد حُرِمنا من ذلك فى ظل الجائحة، ولكن بالطبع هذا ينطبق على العالم كله، ولذلك نقدم مجهودًا أكبر فى البحث عن منافذ بديلة للتواصل الحى والمباشر، مثلاً نحن كدولة قوية جدًا جدًا فى العلاقات الثقافية، دولة لا ترتضى بالسكون، فالقطاع قدم مبادرة أطلق عليها «سفراؤنا»، وهى عبارة عن اللقاء مع السفراء الأجانب فى مصر، وننظم لهم ندوات، ليتحدثوا بأنفسهم عن تأثرهم بالثقافة المصرية، وتأثير الثقافة المصرية فى دولهم، وفى مثل هذه الندوات لا بد من وجود سفير مصرى، كان فى الدولة التى منها السفير الضيف، إلى جوار مفكرين حاضرين تعاملوا مع هذه الدولة، وهو ما تنتج عنه حالة مدهشة ورائعة من الثراء الثقافى والتفاعل الإيجابى.

أيضا قدمنا مبادرة «اليوم العالمى للغة العربية»، وقد جمعنا السفراء الأجانب المتحدثين باللغة العربية، وكان ذلك شيئًا رائعًا وكانت الندوات مهمة جدًا.

**نحن نحاول أن نقدم البدائل لحالة الركود التى تسود العالم.. ففى النشرة اليومية للمهرجان حاولنا الجمع بين الصحافة والجزء المتخصص (الأكاديمى والتوثيقى).. فما رأى وزيرة الثقافة فى النشرة اليومية للمهرجان؟**

أرى أنها ثرية جدًا ومتنوعة، وكانت نافذة رائعة من خلال المهرجان، ولأننا ملتزمون بالإجراءات الاحترازية، فبالتالى نحن ملتزمون بالأعداد المسموح بها، أعرف أن أعداد الجمهور ليست هى الأعداد الطبيعية، ولو كنا فى ظروف عادية؛ لكان هناك تزاحم وإقبال جماهيرى أكبر، وهنا تتضح أهمية الدور الكبير الذى لعبته النشرة خلال فترة فعاليات المهرجان القومى للمسرح المصرى، فعبر صفحاتها الغنية بموضوعاتها المتنوعة كما ذكرتِ، عاش المجتمع المسرحى فى مصر، وتفاعل ما يحدث فى المهرجان، أشكر الجميع فيها.

وفى ختام الحوار الثرى، أعربت وزيرة الثقافة المصرية، الدكتورة والفنانة إيناس عبدالدايم عن سعادتها البالغة وتمنت الخير فى ما هو قادم، وأكدت أنها متفائلة بالسنة الجديدة، وقدمت كل التحية والتقدير مرة أخرى لكل من عملوا فى المهرجان القومى للمسرح المصرى، فى دورته الثالثة عشرة (دورة الآباء)، فى ظل هذه الظروف الاستثنائية، وأشادت بهذا الكرنفال الثقافى قائلة: فى الحقيقة، من النادر أن يكون هناك حدث ثقافى مهم وكبير ويتعرض لنقد سلبى قليل، أو لا يذكر حتى، وهذا ينم عن ذكاء وحرفية منظمى المهرجان وفنانيه وكل من شارك فيه، ويدل على حبهم لما يفعلونه وإيمانهم الشديد به، وإخلاصهم الحقيقى له.

# «جنة هنا»..

## مرار الغياب وعذابات البوح

داليا همام

يقدم مسرح الغد عرض» جنة هنا» تأليف صفاء البيلي، أشعار مسعود شومان، إخراج محمد صابر، منذ اللحظة الأولي لدخولك قاعة الغد يمكنك كمتلقي ادراك كونك مُراقِب لتلك الاسرة، وجالس معهم داخل حجرة النوم في منزلهم، تلك الحجرة في احد جوانبها يوجد سرير قديم ذو عواميد هشة، لن يمر الوقت الا وتصلك دلالة وجود السرير فهو يجسد كل ما هو مخبوء بداخل شخصيات المسرحية من ذكريات سعيدة وأليمة، المسرحية تبدو وكأنها رحلة في عالم لا يخلو من الحب والقهر والقسوة والغياب، رحلة تبدو فيها المرأة مُدَجنة قابلة بما يفرضه عليها المجتمع الذكوري، يظل تدجينها منذ الطفولة جاسم علي أنفاسها، بداية ببعض الممارسات التي تنتهك حرمة أنوثتها مثل الختان، والذي يلقي الدعم من النساء أنفسهن وتبنيهن وجهة نظر مجتمع متعصب ضد المرأة وصولا الي الطلاق، والختان مفهومه يعد موروث اجتماعي و ثقافي أقرب في تفسيراته الي الأساطير القديمة، في مسرحية» جنة هنا» تعبر تلك الفتاة جنة عن الأثر الذي تركه ذلك الفعل في نفسها الصغيرة، وكيف أنها شعرت بالخذلان تجاه الأم، والتي استدعتها بابتسامة واعدة إياها باللعب ومن ثم غدرت بها وأسلمتها للختان، ذلك السرير ليس مجرد أثاث منزلي بل يحوي عدة دلالات جميعها أشبه بحجر ثقيل يجثُم علي أنفاس الفتاة، للسرير ذكريات عدة وجميعها قاسية بالنسبة للفتاة ولذلك ترغب في بيعه لعلها تتخلص من ذلك العبء الثقيل من الذكريات، أما الأم وهي النقيض الآخر للابنة فذكرياتها الجميلة دائما تبدا من هذا السرير، تبدو الاحداث في تصاعد هادئ يحكمه الحوار الجدلي ومحاولات الابنة الدؤوبة في بيع السرير وصولا بالانتهاء المفجع بموت الام علي هذا السرير، ومع الموت يمكنك تصور شقاء جديد يضاف الي حياة تلك الفتاة البائسة.

ثمة بعض الالتباس المتعمد من قِبل صانعي العرض فيما يشير اليه عنوان المسرحية، وما ان تبدأ الاحداث ستكتشف ان «هنا «هو اسم الام وليس تعبيرا عن المكان، فالمنزل ليس جنة كما يمكن ان يتصور، بل انه مُغلق علي ما يحمله من ألم وعادات وتقاليد بالية، استنزفت عمر الفتاة - فقد تزوجت إرضاء للمجتمع وانفصلت كأثر مترتب علي الختان

بعد سنين طوال، وما يحمل علي الدهشة ان تلك الفتاة درست الفلسفة في مواجهة الام التي تبدو علي فطرتها دون التعلم مما يجعل الابنة مُحملة بكم ضخم من الأسئلة الوجودية التي لا إجابة لها، فالأم دائما لا تفهم ما تقوله الابنة فيبدو الحوار كوميدي ينقطع فيه التواصل.

من اللافت للنظر في هذا العرض أن الديكور ل» مي زهدي» عبر عن ما في داخل شخصية جنة، وشخصية هنا، حيث توجد لوحات لفتيات علي الجوانب وفي العمق وجميعها بلا ملامح للوجه مما يجعلها مجرد رموز أحادية المنظور، خاوية الملامح تعبر عن اللاجدوي من الحياة، وتفتقد الحب والسند، كما تتصوره جنة ويتجسد في الاب الذي لا يأتي، فقط تقبع صورته في الخلفية علي ارتفاع اعلي من الجميع وكأنه ينظر في صمت على زوجته وابنته، صورة الاب تعلو صورة فتاة منشطرة الي اثنين، وفوقها نصف القمر وهو ما يرمز الي انشطار جنة بينما في نهاية المسرحية، تكتمل صورة الفتاة بانشطارها الاخر حينما تموت الام وترفع صورتها في مواجهة الاب أعلي الجميع، لندرك أنها ستظل هكذا في حالة من التشرذم تسترجع علي الدوام احداث الماضي وسنين عمرها التي مضت، ولأنها قبل وفاة الام علمت ان الاب كان قد مات فإنها أصبحت الآن وحيدة تماما دون حتي الأمل في عودة الاب، فلم تعد تنتظر القادم.

تستطيع مؤلفة المسرحية» صفاء البيلي» ان تقدم جملاً تعبر عن ما يعتمل داخل الفتاة من مشاعر مختلطة، بين الحب واليأس والغضب والم الفراق، تلك المشاعر تقدم أيضا من خلال الام لكن اختلاف المرحلة العمرية يجعل من المؤلفة تقدم جملً مسرحية اقرب الي الطبيعة النفسية والعمرية لكل شخصية.

عبير الطوخي قدمت دور الام وهي ممثلة تمتلك ادواتها التمثيلية تستطيع التعبير عن طبيعة الشخصية الموكلة اليها، هاله سرور قدمت شخصية الفتاة المُركبة المشاعر بشكل جيد، قدم احمد الشريف نموذج لبائع الروبابيكيا اقرب الي النموذج الكاريكاتيري المثير الي الضحك، وهو يعد إضافة كوميدية الي العرض المسرحي.

عرض «جنة هنا» إخراج «محمد صابر» يناقش قضية الاغتراب وغياب الاب كإطار خارجي، وهو ما يعتبر دافع لحالة البوح التي تقدمها الفتاة جنة، الي جوار ان في محتوي العرض يتم التركيز علي قضايا المرأة بشكل واضح، في خضم سرد الاحداث الدرامية وتقديم مبررات لرغبة جنة في بيع السرير، اذا فذلك الطرح لما مرت به الفتاة ونال من انوثتها يعد مُبَررا علي المستوي الدرامي غير مقحم علي احداث العرض.

# «حريم النار»..

## القسوة والحرمان تشعل النار

جمال الفيشاوي

يقدم البيت الفني للمسرح - فرقة مسرح الطليعة على قاعة ذكي طليمات العرض المسرحي حريم النار تأليف شاذلي فرح، عن النص المسرحي بيت برنارد البا للكاتب الأسباني فريدريكو جارثيا لوركا المولود سنه ١٨٩٨ وهو مشهور كشاعر غنائي أكثر من شهرته ككاتب مسرحي، ذلك لأنه لم يكتب الكثير من المسرحيات. وتعتبر مسرحية بيت برنارد البا، والتي صنفت من بين أجمل مسرحيات المؤلف المقتبس عنها نص العرض واحدة من الثلاثية التراجيدية التي كتبها ( عرس الدم سنة ١٩٣٢ - يرما سنة ١٩٣٤- بيت برنارد البا سنة ١٩٣٦ ) واذا كان فريدريكو جارثيا لوركا في أعماله المسرحية وبخاصة هذه الثلاثية يغوص في الريف الإسباني، فإن العرض المسرحي حريم النار لا يعبر عن المجتمع المصري وبخاصة جنوب مصر ( الصعيد ) من حيث العادات والتقاليد والموروثات الشعبية المصرية، فالعرض يمثل حالة خاصة وبعيدا عن تناول تحليل النص الاصلي ونص شاذلي ونص العرض، ومدي الاختلاف والتشابه، فهذه الدراسة لا نستطيع تغطيتها في هذه المساحة، لكننا في المجمل نستطيع القول بأن شاذلي فرح تشابه مع جارثيا لوركا حيث أنه لا يوجد بطل رئيسي بل أن كل الشخصيات مهمة وأبطاله يشار اليهم ويسلط عليهم الضوء . تقوم فكرة العرض الاساسية على ما يدور بداخل النفس البشرية من متناقضات تعرض من خلال نموذجا لسيدة مرت ببعض التجارب القاسية في حياتها والتي تركت أثرا نفسيا سيئا انعكس على تصرفاتها في الحياة، وقد أصبحت نموذجا للتسلط والحقد ومدعي القوة أو الانهزام والمرارة .

يبدأ العرض بمشهد افتتاحي مثل مشاهد السينما (أفان تتر) فنجد مجموعة من النساء تتشح بالسواد، يقدمن العزاء في زوج فتحية شلجم (عايدة فهمي) . وتصدر فتحية الاوامر بأن فترة الحداد ليست سبعة أيام كما هو متعارف عليه بل ستصبح سبع سنوات . تبدأ الأحداث فنعلم أن فتحية عندما كانت بنت الخامسة عشر عاما وافق والدها على زواجها من رجل يكبرها بأربعين عاما بعد موافقة أمها التي رأت أنه لا مانع من الزواج فالعريس ميسور الحال، فعلى الرغم من أن الرجل الصعيدي هو صاحب الكلمة الأولي الا أنه في أحيانا كثيرة يأخذ رأي زوجته في زواج ابنتها . تزوجت فتحية هذا الرجل، ولكبر سنه كان ينام في الفراش منذ أول يوم زواج لا يبادلها الحب والرغبة والمشاعر وحرمها من الحنان وكان قاسيا وقيد حريتها، وعلى الرغم من ذلك ففي أحد مرات المتعة حملت منه وأنجبت منه أبنتها رسمية ( أميرة كامل ) هذه الابنة كبرت ونعلم من أحداث العرض أن سنها أصبح تسعة وثلاثون عاما ولم تتزوج ، توفي الزوج وترك مالا وورثت فتحية شلجم وابنتها، لكنه ترك جرحا عميقا بداخلها، ولم نعلم عدد سنين هذه الزيجة . تزوجت فتحية من رجل أخر ليس حبا في الزواج لكن هربا من التقاليد البالية وقطع الألسنة، وأنجبت من زوجها الثاني أربعة بنات، نشاهد وردانة ( منال ذكي ) خادمة فتحية والتي تتجسس على أهالي النجع لتنفذ رغبة فتحية، كما تتجسس على بنات فتحية واحيانا تقوم بتوجيه النصيحة لهم، وهي لا تحب أسلوب فتحية في معاملتها لبناتها أما بنات فتحية، فالابنة الكبرى رسمية الأخت الغير شقيقة، كانت تمرض زوج أمها ووالد أخواتها أثناء مرضه، لذلك أوصي لها بميراث متساوي مع أخواتها فأصبحت تمتلك من المال الكثير، لذلك تقدم أحمد علي الحاضر بالقول الغائب بالجسد (هذا الشبح تدور حوله الاحداث ولا يظهر على المسرح)، بخطبة رسمية وتوافق على الخطبة، فقد فاتها قطار الزواج وتفرح به على الرغم من يقينها أنه تقدم لها لكثرة مالها، ثم نكتشف أن روح محبات ( عبير لطفي ) الأخت

الغير شقيقة لرسمية كانت ومازالت تحب أحمد علي لكنها شخصية قوية متماسكة تدفن حبها بداخلها ولم يظهر ذلك الا في لحظات ضعفها، عندما يخطب أحمد علي رسميه الأخت غير شقيقة ويقيم علاقة مع شقيقتها قوت القلوب ( نسرين يوسف ) فنجدها تعترف بأنها أخفت صورته في غرفتها . قوت القلوب فتاة صلبه عنيدة، تضطر لتحدي قسوة أمها فترى أن من حقها أن تعيش الحياة وأن تحتفظ بأحمد علي فهي تحبه وتعتقد أنه يبادلها الحب، لكنها سلكت مسلكا منحرفا ضد العادات والتقاليد والشرع فقد سلمت جسدها لأحمد علي . أما رئيسة ( نشوي إسماعيل) الأبنة المطيعة لأوامر أمها تحب الأعمال المنزلية فتقوم بالحياكة والتطريز تحب شخصا يعمل لديهم . تبلغ أمها فتحية بأنه يريد التقدم لخطبتها لكنها ترفض معللة سبب الرفض بأنه أجير، وسيقوم بمد يده لها لكي يحصل على أجره، فهي تنظر نظرة دونية له، وبالتالي حرمتها من حقها في الحب والزواج . أما الابنة الصغرى طير البر ( أمينة النجار ) فهي مازالت صغيرة غير مهتمة بما يدور حولها من أحداث فهي تخطف الطعام وتشاكس أخواتها وتسمع وتتفرج وتشارك في الحوارات . تتشابك العلاقات وتتعقد الامور، ونجد روح محبات تفضح أحمد علي وعلاقته مع شقيقتها قوت القلوب وما تم بينهما من علاقة غير شرعية في حظيرة الماشية وتطالب الجميع بوضع نهاية لأفعال أحمد علي فتثور فتحية شلجم وتمسك البندقية للانتقام من أحمد علي لكن طلقة الرصاص تخرج من فوهة البندقية وتستقر في صدر ابنتها قوت القلوب . في نهاية العرض نجد الخادمة وردانة تقف في مستوي عالي ناحية باب الخروج نستنتج أنها ستهرب إلى خارج المنزل وبنات فتحية يقفن صفا واحد يمين مقدمة المسرح كل منهن ترفع كلوب الإضاءة فوق رأسها، فنشعر أنهم صبوا الكيروسين على شعورهن، وأمامهم تجلس فتحية شلجم وسوف يشعلون النار ليحترق المنزل بمن فيه وينتهي العرض . اذا تحدثنا عن الرؤية البصرية نجد ديكور ( د. محمد سعد ) عبارة عن منظر واحد يمثل منزل في مكان ما ونتعرف على هذا المكان من خلال اللهجة التي يتحدث بها الممثلين فنعلم أنه في منطقة ما من جنوب مصر ( الصعيد ) وبالتحديد الصعيد الجواني، والزمان غير محدد واعتمد المصمم على الخامات الموجودة في البيئة وهي من النخل ومنتجاته مثل الجريد والخوص فنري سبعة أعمدة، كل عمود قاعدته من الخوص والبدن من النخل والتاج مربوط عليه عمامة، كل عمامة مختلفة في ربطتها عن الأخرى، تلك الاعمدة موزعة على جانبي وعمق المسرح يربط بينهما جدران مصنوعة من الجريد والخوص، في شمال ووسط العمق نجد جدار مختلف على شكل النول الذي يستخدم في صناعة السجاد اليدوي وأحيانا نشعر أنه باب سجن، خصوصا عندما يرفع لأعلى ويظهر ما يخفيه وراءه ونعلم انها غرف لبعض البنات، ويوجد ثلاث درجات سلم تعبر عن مستوي أعلى دلالة على أن مقدمة المسرح تمثل فناء المنزل، أما عمق المسرح يمثل دور أعلي داخل المنزل، وشمال منتصف المسرح باب حظيرة الماشية، خلف هذا الباب مكان الدخول والخروج للمنزل، ويوجد صندوق وقلل وزلع وزير، كما يوجد كنبة ودكة فرشا بسجاد مصنوع من قصاصات الملابس القديمة، ودكة فرشت بقماش الترك، وستارتان مشغولات يدويا لاستكمال المنظر المسرحي ، وإذا نظرنا للسبع عمامات المربوطة على تاج الاعمدة، فهي تعبر عن الرجال الدائر حولهم الحوار، فهم غير موجودين، لكنهم يمثلوا أهمية كبري في حياة هؤلاء النسوة، هم من يعطوا الحب والحنان أو يشعلوا نار الغيرة، كذلك يزرعوا القسوة والانتقام في نفوس هؤلاء النسوة. إن الأعمدة على المستوي المعماري تحمل البناء وتحافظ عليه من الهدم لكن إذا أصابها العطب تهدم البناء، فالرجل الشرقي هو عامود البيت، لكن في هذا العرض أصاب الرجال العطب فساهموا في هدم هذا المنزل على الرغم من أنهم موجودين بالقول فقط على السنة النسوة فالقسوة والحرمان تشعل النار. كما نجد أن مصمم الديكور استخدم خامات شفافة ساعدت في تهيئة العمل لمصمم الإضاءة )ابراهيم الفرن ) حيث أننا نشاهد أثناء العرض اضاءة بدن الأعمدة المصنوعة من النخل وكذلك الزير فذلك يضفي بعدا جماليا فقط في بعض المشاهد، وفي مشاهد أخرى تعبر عن صورة سينمائية لما يدور من صراع نفسي داخل الشخصيات، كما توجد إضاءة خاصة في الأحلام والكوابيس يسيطر عليها اللون الأزرق، وعندما يضاء النخل في حالة متداخلة مع إضاءة المسرح، يشعر المتلقي بأن هذا المنظر المسرحي الثابت يتغير ويتحول لمنظر آخر أثناء العرض، كما سيطر على العرض في بعض الأحيان الحالات الضبابية، وكانت الاضاءة تسلط على وجوه الممثلات لخطف عين المتلقي للتركيز علي الحدث، كما استخدمت الإضاءة لتوضيح اختلاف المعني بين مشهد وأخر . أما ملابس ( شيماء أحمد) فنري السبع ممثلات ترتدن جلباب المرأة الصعيدية ذو اللون الاسود، لكننا نلاحظ الاختلاف في نوعية القماش وكذلك طريقة التفصيل، على سبيل المثال نجد الابنة الصغرى طير البر توضع شريط ابيض على صدر جلبابها، واحداهن ترتدي جلبابا لونه أسود به بعض النقوش السوداء، وواحدة أخري ترتدي الاسود السادة، ونري قوت القلوب ترتدي ملابس منزل لونها ابيض وأخضر، كذلك ارتدت رئيسة ملابس منزل لونها بني . إن التنوع في الألوان يعتبر إضافة للعرض وذلك لعدم سيطرة لون واحد أو شكل لتفصيله واحدة مما يؤدي الي شعور المتلقي بالملل . وعن موسيقي ( د. محمد حسن ) نجدها موسيقي شرقية عبرت عن البيئة الصعيدية فقد استخدم الناي والالات الوترية، الا اننا نشعر في بعض الأحيان أن الموسيقي تتجه إلى الروح الغربية حتي تعبر عن النص الاصلي . وبالنسبة للتعبير الحركي ( كيروجراف - محمد ميزو ) فقد خرج من رحم الجو العام للعرض كما شاهدنا في مشهد العديد على المتوفي ومشهد الصراع في الحلم وشد جلباب رجل بين فتحية شلجم وبناتها. واذا تحدثنا على الأداء التمثيلي فقد شاهدت مباراة في الأداء التمثيلي، بحركات رشيقة وإيقاع منضبط ومعايشة للشخصية وفهم أبعادها وتلوينات مختلفة في الاداء فكان لكل ممثله أسلوبها المميز في الأداء . وفي نهاية المطاف نؤكد مرة أخري أن هذا العرض يعبر عن حالة إنسانية خاصة، فهو لا يعبر عن المجتمع المصري وبخاصة صعيد مصر . كما اننا نستطيع القول ، أن المخرج ( محمد مكي ) استثمر أفكار كل طاقم العمل المشاركين في العرض وامسك بكل أدواته ووضعها لتنصهر في بوتقة واحدة ليشكلها ويطوعها لخدمة الحدث الدرامي، سواء في المشاهد الفردية أو الجماعية ليخرج لنا هذه الصورة البصرية الممتعة، فعلى الرغم من حالة الحزن في نهاية الاحداث (الميلودراما ) يخرج المتلقي مستمتعا. التحية واجبة لكل من ساهم في خروج هذا العرض للنور.

# «البخيل»..

## بين الطاقات التمثيلية الهائلة والكوميديا البعيدة عن الابتذال

ناصر العزبي

«البخيل» من إنتاج البيت الفني للمسرح التابع لقطاع الإنتاج بوزارة الثقافة، وتشارك بها فرقة مسرح الشباب في تلك الدورة من المهرجان القومي للمسرح المصري، وجدير أن نذكر أن المسرحية كانت قد حققت قبولاً وحضوراً جماهيرياً جيداً مع بدء عرضها في ديسمبر من العام الماضي على مسرح أوبرا ملك برمسيس.

«البخيل» للكاتب الفرنسى «موليير» كاتب الكوميديا الأشهر ورجل المسرح المولود بباريس «1622»، صاحب فرقة «إلوستر تياتر» الذي استمر ممارساً للمسرح ـ في ظل مشكلاته مع السلطات والكنيسة ومع زوجته ـ حتى أنهكه ونال منه المرض ليتوفى بباريس «1673» عن عمر 51 سنة، ومن المفارقات أن أول مسرحياته التي قدمها حملت اسم «الطبيب الطائر» وأن أخرها كانت «المريض الوهمي» حيث توفى عقب الليلة الرابعة من عرضها بباريس في فبراير 1673، وقد كون فرقته في يونيو «1643» من «12» ممثلاً منهم أخته «جنيفيف»، وتجول بالفرقة ببقاع فرنسا ما بين «1645» و«1658» وهي الفترة التي كتبت له الانتشار والشهرة.

ويتسم «موليير» بخفة الظل وبشخصيته البسيطة المساعدة للناس، وبالكرم والسخاء، وكتاباته مستمدة من المجتمع حيث يلتقط ما يتفاعل معه ويطرح رؤيته من خلال أعماله التي تتسم بالأسلوب الساخر وكوميديا الموقف التي تعتمد على جملة من المفارقات التي تنشأ عن التباس في الفهم لدى شخصيات مسرحياته، وقد نجح كفنان أن تكون له مكانة بين عظماء الفن في العالم وكواحد من أهم كتاب المسرح كمؤسس للكوميديا الرفيعة.

«البخيل» من إخراج «خالد حسونة» وهو من الفنانين المجتهدين ككاتب وكمخرج، وله العديد من الأعمال المتميزة وحصل على كثير من الجوائز عبر مسيرته، خاض تجربة كتابة القصة والسيناريو والحوار لبعض الأعمال، منها فيلم «د.سيلكون»، والفيلم القصير «يا مسافر وحدك» ومسلسل «حكم عيال»، كذلك أعد الكثير من المسرحيات ومنها «ثورة الفلاحين» للكاتب الأسباني «لوب ديفيجا»، وألف للمسرح نصوص منها «عشان احنا واحد» التي أخرجها وقدمها على مسرح الهناجر عام 2018 معتمداً فيها على مواهب من ذوي الإعاقة، كما أنه أخرج لفرق في الجهات المختلفة، ومما أخرجه للمسرح الجامعي «مؤتمر غاسلي الأدمغة» لبريشت و«النسر الأحمر» لعبدالرحمن الشرقاوي، وأخرج لمؤسسات المجتمع المدني ومنها «صالون سلوي علوان الثقافي» الذي أخرج لها مسرحية «ساعة حظ»، وللثقافة الجماهيرية أخرج كثير من المسرحيات أخرها «رجل في القلعة» لفرقة المنصورة القومية، كما أخرج للبيت الفني للمسرح، وقد سبق وأن شارك بالمهرجان في دورته الثامنة 2015 بمسرحية «سهرة مملوكي» لفرقة مسرح الشباب التي يشارك في الدورة الحالية للمهرجان للمرة الثانية بها بمسرحية «البخيل».

وتتناول «البخيل» قصة البورجوازي «هارباغون» رب الأسرة الذي يكنز الأموال ويري في ذلك ما لا يضاهيه من متعة حيث يشغل جمع المال جل حواسه، ولا يتردد في استثمار كل ما هو ممكن من أجل جمعه، كذلك لا يتردد في استثمار ابنته وابنه في ذلك مما يتسبب في سوء العلاقة بينه وبينهما، حيث لم يكتفي ببخله في الإنفاق عليهما بل ومحاولته الزواج من حبيبة ابنه، وتزويجه هو بأرملة عجوز وثرية مع منع ميراث أمه عنه، وكذلك تزويج ابنته من ثري يكبرها بكثير بغية الحصول على مهر كبير وحتي لا ينفق أموالاً على هذا الزواج، رافضاً تزويجها من الشاب الذي أحبته واضطر ليعمل خادماً لديه ليكون بالقرب من حبيبته، وتتابع الأحداث وتتصاعد مع جملة من المفارقات التي تنشأ عن سوء الفهم بين الشخصيات، لتصل إلى مفاجآت غير متوقعة ولتنتهي بالمسرحية نهاية سعيدة يبلغ فيها كل من أفراد الأسرة ما يريده، لنكتشف أن الشاب الذي يحب ابنة البخيل ليس فقيراً وإنما ابن لأحد الأثرياء، وأن اخته هي نفسها الفتاة التي يحبها ابن «هارباغون» التي تفرقا على اثر غرق سفينة كانت تقل أسرتهما..

### المخرج والعرض المسرحي ؛

راهن المخرج في اختياره لنص «البخيل» الذي قُدم منتصف القرن السابع عشر، والذي طالما قُدم على خشبات مسارح العالم

ومنها الدول العربية التي تناولته ربما مئات المرات، وقد مارس ـ المخرج كعادته ـ حرفته الكتابية بالإعداد لنصوصه التي يُقدم على إخراجها، حيث قام بالتحديث والتمصير للنص ليضمِّنه رؤيته الإخراجية، مع تحويل حواره الذي كتب به إلى عامية بسيطة مرنة بما يساعد على تحقيق التواصل مع المتفرجين، وهذا مع اختزاله لبعض المشاهد التي رأى أن لا تأثير لها علي السياق الدرامي، وقد لجأ لابن الإسكندرية الشاعر حامد السحرتي ليشاركه ذلك بكتابة الأغاني وحاول قدر الإمكان أن يتخذ منها حلية لجذب المشاهد وألا تمثل عبء على العرض بحيث تبدو جزءً من نسيجه الدرامي، وسعى فضلاً عن ذلك لإدخال البهجة على العرض باستعانته باستعراضات «شريلي عادل» وموسيقى «محمد حسنى»، وأيضاً عمل على تحقيق الإدهاش من خلال الديكور والملابس لكل من «رانيا الدخاخني» و«ناردين عماد»، وفي التمثيل اختار النجم «أشرف طلبة» في تجسيد شخصية البخيل مع مشاركته مجموعة من الشباب الموهوبين ومراعاته الخروج عن الأداء النمطي للشخصيات، مع تعمد المبالغة في الأداء التمثيلي.

## ماذا حدث ؛

بشكل كامل احتفظ «حسونة» بروح نص «موليير» وحافظ علي السياق العام له، وقد نجح من خلال عناصره الفنية التي ولَّف بينها أن يحقق قبولاً جماهيرياً، ساعده في ذلك بطل العرض الأول الديكور والملابس والإضاءة تصميماً وتنفيذاً بما كان له الأثر على مستوى التلقي لدي المشاهدين، فعلى الرغم أن مصممة الديكور «رانيا الدخاخني» اعتمدت على منظر واحد هو «صالة أو بهو قصر» البورجوازي البخيل، إلا أنها استطاعت التعبير عن ثرائه والفترة الزمنية التي تنتمي لها الأحداث، مع توظيفها لتأثير أو بقع الإضاءة في الانتقالات من حالة إلى حالة أو الانتقالات المكانية إن لزم ذلك، وقد أحسنت مصممة الأزياء «ناردين عماد» بالتزامها الطرز الفرنسي للقرن17، ووفقت في اختياراتها للألوان، ومن المهم هنا الإشارة إلى إجادة «نهال محمد على» في تنفيذها الملابس.

يأتي بعد ذلك موسيقى المبدع السكندري محمد حسنى التي كان لها أثرها في بث روح المرح بشكل عام على العرض والانتقال من حالة إلى أخرى، أيضاً جاءت أغاني «السحرتي» موفقة إلا في بعضها الذي كان معلقاً على الحدث بما تسبب في طول العرض وأثر على إيقاعه لولا كل من الموسيقى والاستعراضات التي خففت من ذلك، وهذا لا ينفي امتلاك الشاعر لأدواته وحسه الدرامي الجيد وخاصة الملاتبطة بشخصية المحقق. كما أبدعت شيرلي عادل في تصميمها للاستعراضات التي كانت تكمل في تشكيلاتها جمال الصورة البصرية بشكل عام.

## «عنصر التمثيل» ؛

كان هو الرهان الأخير الذي اعتمد عليه المخرج وسيطاً للتوصيل في عرضه، ذلك الرهان الذي لم يخزله، كانا رهانين، الأول في اعتماده على خبرة وموهبة القدير «أشرف طلبه» ليقوم بأداء شخصية «البخيل» رغم علمه بأنه ليس بممثل كوميدي، إلا أن «طلبة» حقق المفاجأة بما لديه من احترافية ومخزوناً كوميدياً وخبرة ساعدته على الوصول لاختيار «كاراكتر» مناسباً ومختلفاً للشخصية حقق به قبولاً لدى المتلقيين بما أظهر قدراته وموهبته، الأمر الذي وصل به أحياناً للارتجال المطلوب في الكوميدياً دون ابتذال، نفس الأمر ينطبق على الممثل الشاب «محمود متولي» الذي قام بدور «المحقق» الباحث عن المال المسروق من البخيل حيث لاقى استحساناً من الجمهور في أداء الكوميديا على عكس أدواره السابقة، فاستطاع أن يجذب نظر الجمهور إليه وإقناعه بقدرته على الإضحاك، ويحسب للمخرج مجازفته الأمر الذي ربما كان ذلك سبباً في الخروج من نمطية الأداء، وأظنهما لم يخذلاه في رهانه حيث فاق أدائهما التوقعات بما يعد اكتشافنً جديداً لهما.

أما الرهان الثاني فقد كان في اختياراته لشباب الموهوبين الذين منحوا العرض مساحة من الحيوية خاصة في بعض مناطق النص التي كانت تفتقد ذلك، فكشفوا عن موهبتهم بما يمتلكون من طاقات تمثيلية هائلة ساعدهم في ذلك المساحات الحوارية بالنص والتي أتاحها لهم «المخرج المعد»، ومنهم نذكر الكوميديانة المدهشة «سوزان مدحت» في دور «فروزين» الشخصية التي تتفق مع «البخيل» في عشق المال وتقوم بأي مهمة مقابل تحصيله، فتقوم بدور «خاطبة» تحاول تزويج «هرباغون» لفتاة من سن أبنائه بغية كسب المال، وقدمتها بشكل جيد وتتسم بحس كوميدي عالي، هذا وقد أجاد فريق العمل بشكل عام «هادى محى» الطباخ والسواق، و «محى الدين يحي» رئيس الخدم «فالير»، محمد خلف فى «لافليش»، عصام أشرف في دور «كلينت» ابن البخيل، نشوي عبدالرحيم «الابنة»، منار عبدالحليم، جاسمين أحمد، نوران عبد الحميد، عبد البارى سعد الذي جسد دور «الرجل الثرى»، مجيب احمد، عمرو وليد، ياسمين عسكر، فادى سمير، آلاء النادى.

وإجمالاً نجح المخرج في تحقيق التناغم والانسجام والحب بين فريق العمل بما بدا واضحاً أثره على خشبة المسرح وعمل على تقديم عرضاً كوميدياً راقياً بعيداً عن الابتذال، الأمر الذي يستوجب توجيه التحية لفريق الإخراج «إنجى إسكندر» المخرج منفذ، و«فاروق مسعد» مساعد مخرج، هذا وقد سعى العرض لتأكيد مقولة المخرج المدونة على البامفلت «السعادة مش فلوس، السعادة كنز ساكن في النفوس» وأن علينا أن نعيش الحياة وعلى الأشخاص أن يعوا لذلك وأن يهتموا بالمشاعر الإنسانية.

ملاحظة أخيرة، يأتي عرض «البخيل» لمؤلفها «موليير» متوافقاً مع تلك الدورة التي تحتفي بـ مرور 150 سنة مسرح، وكذلك بـ «يعقوب صنوُع» موليير مصر، وتتفق مع التوجه المنتمي للمخرج ويؤكد ذلك اختياراته المسرحية حيث تقديمه من قبل لنص «سهرة مع أبي خليل القباني» لصاحب أول مسرح في دمشق والذي يتوافق مع بدايات المسرح في صورته الحديثة في سوريا ومصر.

# دكتوراه في المسرح الشرقاوي

محمود سعيد

ناقش الكاتب والمخرج/ محمود كحيلة رسالته للدكتوراه بأكاديمية الفنون المعهد العالي - لنقد الفني- قسم النقد الأدبي وهي بعنوان الــتراث الشعبي بـين النـص والعـرض محافظة الشرقية نموذجاً الفترة من -1995 2015م وتكونت لجنه الحكم والمناقشه من أ.د/ســـامح مهـــران أستاذ النقد الأدبي مشرفا ومناقشا --ا د / ساميه حبيب مناقشا من الداخل – ا د / احمد مجاهد مناقش من الخارج

اما عن الرساله فهي تدور حول دراسة التراث الشعبي وتأثيراته علي النص والعرض المسرحي في أقاليم مصر هي محاولة لكشف ملامح ورصد بُني ساهمت في رفد مسرحنا بمقومات تأصيلية رسمت أبعاداً ثرية في شكل ومضمون المسرح المصري بوجه عام والإقليمي بشكل خاص، وكيف بدا ذلك جلياً في الكلمة والإشارة والإيقاع والتشكيل، فلقاء المسرح مع الذاكرة الشعبية يعد تأصيلاً لهوية مسرحنا الحامل لجينات التمسرح والتشكيل كإطار يتسع ليشمل انساقاً إنسانية وقيماً أخلاقية تتسم بالمرونة والقدرة الدائمة على التطور والتجديد والإضافة، وكيف ينسحب الأمر تفصيلاً علي ملامح المسرح الشرقاوي كنموذج تتوفر فيه ملامح التراث الشعبي رصداً وتحليلاً ونقداً للتجربة المسرحية بإقليم من أقاليم مصر هي محافظة الشرقية ذات الأبعاد التراثية والحضارية علي مر العصور والأزمان، الأمر الذي يعطي درس المسرح بها خصوصية ديموغرافية تنعكس تأثيراتها علي آداب التمسرح وفنونه الأدائية، بما في ذلك من استعراض توثيقي لجهود بذلت من قبل رواد المسرح الشرقاوي الذين تألقوا في سمائه، فمنهم من أضاء بالذيوع وكثير من حجبتهم الإقليمية رغم ما جادوا به من بذل وإجادة واجتهاد وسوف نتعرف بالطبع في سياق دراستنا علي نماذج مختارة من هؤلاء الرواد الذين سلطتنا الضوء في هذه الدراسة بالرصد والتحليل لبعض أعمالهم.

في ظل تنوع توظيفات الفنون التراثية في المسرح المصري ما بين بُنى مادية عريقة مثل بيوت قديمة ومقاهي شهيرة وشواطئ بحار وسفن، وعربات قديمة وبين أنماط بشرية محلية منها ما هو دخيل ومنها ما هو مرتبط بتركيبة المجتمع براً وبحراً، مثل البدوي والريفي، ومثل المجذوب والفنان، وغيرهما من أبعاد مادية وأنماط شخصية إضافة إلي اللهجة الإقليمية وطريقة الكلام ولغات الجسد.

فعلاقة التراث الشعبي بالدراما المسرحية عريقة جذرية عريقة الأصل والنسب، عمرها هو عمر المسرح، إذ ارتبط التراث الشعبي ارتباطاً وثيقاً بحالات الفرجة الشعبية ارتباط الفرجة نفسها بنشأة الفن المسرحي.

وفي هذه الرسالة يعرض الباحث الأسباب التي أدت إلي استمرار بقاء بعض مظاهر التراث الشعبي في الثقافة الشفاهية وترجع أهمية دراسة التراث الشعبي إلي أنه حائط صد وحصن منيع ودرع واقٍ ضد أخطار الغزو الفكري والثقافي الذي يهدد مستقبل أمتنا ويحول بيننا وبين الاستقرار النابع من تلاقي الشعوب علي قناعات معينة أغلبها من الموروث غير المادي – التراث الشعبي - لأجل تحقيق النهضة من خلال البحث في جذور ثقافتنا الشعبية، وعلاقة كل ذلك بالمسرح نصاً وعرضاً

وقد درس الباحث نصوصاً مسرحية اختارت التراث مادة لصياغتها ومدي تواجد هذه النصوص علي مائدة الدراما المسرحية العربية والمصرية، وكذا محافظة الشرقية موضوع البحث في الفترة من عام 1995 إلي2015م حيث تخيرنا نصوصاً مسرحية، كتبت أو عرضت بمحافظة الشرقية أو ما يناظرها من أقاليم مصر وذلك في الفترة المشار إليها كونها تمتاز بوجود مسرح إقليمي حقيقي له حضور واضح على الساحة المسرحية المصرية إضافة إلي نماذج مختارة من عروض محافظة الشرقية مع توضيح تداعيات ذلك في الفن والفكر والسياسة والمجتمع والتنمية، وكيف كرست العقود الثلاثة الأخيرة مقولة التراث على المسرح بوصفه ممثلاً للأصالة في مقابل القالب المسرحي الغربي بوصفه مصدراً للمعرفة العربية بالمسرح، وهو في الأصل اعتمد علي سياقات تراثية في الثقافة التي ينتمي في بدايته عليها كالمسرح اليوناني، والمسرح الروماني، ومسرح شكسبير الذي اعتمدت صياغته علي التراث واستمر في ذلك كبار المسرحيين الذين وصلوا إلي المجد عندما اعتمدوا في صناعة مسرحهم علي التراث.

يوضح البحث كيف خضع التراث لعمليات تحويلية صعبة وشائكة واستعارات وتمثلات وتعارضات لا حصر لها، سواء ترتب على لسان هذه الشخصية أو تلك فالتراث لحمة داخلية من صور وأفكار، وليست شحنة خارجية من إسقاطات التأويل والقراءة

كما افترضت ذلك كثير من النصوص المسرحية الأيديولوجية، ولذا تمثله بوصفه حركة ذهنية داخل النص مكونة له مع جملة حركات ذهنية أخرى لا حصر لها.

تبني البحث المنهج السيمولوجي إذ تبين أنه المنهج المناسب في تحري طريقة تداول المادة التراثية الشعبية والتعامل معها في صياغة النصوص المسرحية أو صناعة العروض التي تعرضنا لها في تحليل النص والعرض، وتوصل إلي أن توظيف العناصر التراثية في المسرح المصري المعاصر قد سار في طريقين: الأول هو الاستلهام المباشر، والثاني هو الاستلهام غير المباشر، وبالتطبيق على بعض الأعمال المسرحية التي استخدمت كنماذج لاستلهام العناصر التراثية من الأسطورة، والسير الشعبية، والحكاية الشعبية، والموال وغيره وقد تم ذلك في أربعة فصول ترتيبها علي نحو التالي:

الفصل الأول بعنوان (التراث والمسرح الشرقاوي)

وفيه عرفنا التراث وماهية التراث وأقسام التراث ومصادره وأنواعه المستخدمة في صياغة الدراما وهي الأسطورة «Myth»، والخرافة، والقصص الشعبية، والحكايات التاريخية التي منها قصة «الزير سالم» التي تعكس النفسية العربية والنموذج العربي الإنساني الذي لم يحدث به رغم مرور عشرات السنين تغيير يذكر وذلك علي سبيل التمهيد لما تم عرضه باستفاضة في الفصول التالية.

الفصل الثاني بعنوان (المسرح الإقليمي النشأة والرواد)

وقد تحدثنا في هذا الفصل عن ماهية المسرح الإقليمي كنوع مسرحي حديث نوعا ما ولكنه في نشأته يشبه نشأة المسرح العربي والمصري في تأثرهم جميعهم بالموروث الذي اكتشف المسرحيون منذ البداية بأنه السبيل الآمن لنجاح العروض المسرحية عندما تصاغ علي خلفية من مواد معروفة في الثقافة الشعبية محافظة الشرقية موضع البحث لم يعرف شعبها المسرح إلا في بدايات القرن العشرين عبر إقامة ما يمكن أن نطلق عليه شكلاً من أشكال التمثيليات المسرحية القصيرة، وكانت ذات طابع تعليمي وعلى ساحات المدارس،

الفصل الثالث بعنوان (الخطاب في المسرح الشرقاوي)

في هذا الفصل تم رصد وتدوين نماذج من التراث الشفاهي الذي عرف طريقه إلي المسرح الشرقاوي وتوضيح كيف تعاطي معه الكتاب والأدباء العرب وغير العرب حتى أصبح نصا مسرحيا مكتملا مغادرا بذلك قيمته ومكانته الشعبية التي كان يتمتع بها من دون قيود إلي مرحلة أكثر تعقيدا، وكيف تم تحويل التراث الشعبي من نص سردي أو شعري إلي نص درامي يعتمد على الحوار كي يصبح عرضا مسرحيا والمراحل والخطوات التي يتم بها ذلك؟ وأيهما أقدر علي التأثير في المتلقي؟ وإلي أي مدي يستطيع نص مسرحي مستلهم من التراث

الفصل الرابع بعنوان (قراءة سيمولوجية لمسرحية الزير سالم):

وفي هذا الفصل نبدأ القراءة بالتعرف علي الحوار الدرامي كونه اللغة الأقدم والأوسع انتشاراً داخل النص المسرحي عبر تاريخ المسرح، فهو لغة الشخصيات الدرامية كي تستطيع التعبير عن مكنوناتها النفسية وعن أفكارها، والتي هي بطبيعة الحال أفكار الكاتب التي تستتر وراء شخصياته الدرامية يتنوع الحوار الدرامي المسرحي من الناحية الشكلية إلى: «ديالوج» و»مونولوج»، فإنه يقسم من الناحية الجمالية التعبيرية إلى أربعة أنواع مختلفة: هي الحوار النثري أو الشعري، والفصحى والعامية وهذه الأنواع الأربعة تحكمها ثنائيات افتراضية اختيارية؛ فقد تمتزج اللغة النثرية بالفصحى في ثنائية منفردة، وقد تمتزج بالعامية مكونة ثنائية أخرى، ونفس الحال ينطبق على اللغة الشعرية، فيكون الحوار إما نثرى فصيح أو نثرى عامى، أو شعري فصيح وشعرى عامى. والكاتب المسرحي عندما يختار إحدى هذه الثنائيات يكون هدفه الأساسي تحقيق نوع من الاتساق بين الشخصية ولغتها من جهة، والتواصل بين الشخصيات مع بعضها البعض من جهة أخرى، وبين لغة الشخصيات ولغة المتلقي من جهة ثالثة. وذلك لأن الكاتب المسرحي يطرح محتوى معين لابد أن يفهمه المتلقي ويستنتج دلالاته، فتعتبر اللغة الحوارية أداة ووسيلة تقليدية يقدم من خلالها المحتوى وقمنا بتطبيق ذلك علي النموذج المختار من مسرحية «الزير سالم» التي كان لها نصيب أكبر من الحضور علي مائدة المسرح الشرقاوي حيث استقبلتها أغلب أنواعه المسرحية فشكلت تواجد بمسرح الجامعة والمسرح المدرسي وعرضت عدة مرات بالمسرح الجماهيري.

في نهاية البحث حيث الخاتمة عرض ما توصل إليه الباحث من نتائج أهمها:

أن المبدع الدرامي المسرحي وضع الموروث الشعبي في اعتباره منذ صياغة أول سطر في كتاب المسرح الإنساني وأن هذا التفاعل مر بمراحل أسبقها إلي القبول والوجود كان النقل المباشر ثم تطور الأمر إلي أن وصل إلي الحد الذي أصبح فيه المؤلف المسرحي يتعامل مع التراث والتاريخ بحرية وظل في حركة مستمرة ومتجددة قابلة للنقد وليست وحدة كلية مغلقة.

المسرح الإقليمي بمختلف أنواعه المنتشرة بمحافظة الشرقية وبما فيها مسرح الثقافة الجماهيرية يستطيع أن يعيد بناء وتكوين الذوق الفني وتحويل حركة مسرح الأقاليم إلى تيار مسرحي يستلهم من البيئة المحيطة ومن التراث ما يؤثر في عقلية المتلقي الإقليمي.

التراث العربي الإسلامي يحتوى على كنوز من المعرفة وذخائر من الآداب طالما أستمد منها الآخرون وكانت سبب نهضتهم وإثراء ثقافاتهم ونحن العرب من الفريق الزاهد في تراثه على عظمه وغناه نقف منه أحياناً موقف النبذ والطرح رغم أنه أعظم تراث إنساني وهو ينقسم إلى تراث علمي وأدبي، وكذلك تراث فني حضاري يتمثل في المعمار والبناء والزخرفة والنقش على الحصى والخشب والخطوط الجميلة المتنوعة وتجليد الكتب والمصاحف والمصابيح الزجاجية الملونة والصحون الخرفية الرفيعة والأكواب والأباريق والزرابى الخملية والنعال المطرزة والمناديل الحريرية والطيلسانات الفاخرة وأنواع الحلي الشمية ، وأضف إلى ذلك الآلات الموسيقية ومنها القانون والأنغام والصنائع وفنون الغناء وصنوف الطعام.

وقد لاحظنا اختلافاً واضحاً في أسلوب المبدعين من حيث الالتزام بالاقتراب، والابتعاد عن جوهر العناصر التراثية، وإن كان هناك شبه اتفاق على توظيف هذه العناصر من أجل طرح قضايا سياسية واجتماعية وفكرية معاصرة لفكرة كتابة هذه النصوص، وإن المحاولات الناجحة في استلهام التراث الشعبي وتوظيفه، هي المحاولات التي تتسم بالموضوعية، من حيث الالتزام بجوهر العناصر التراثية ودلالاتها في إكساب هذه العناصر بعداً تفسيرياً جديداً يطرح من خلاله المبدع وجهة نظره في واقعه المعيش دون مساس بجوهر العنصر التراثي ومصداقيته.

# إميل شوقي عن سمير العصفوري:

## أستاذي وصاحب مدرسة خاصة

**تزخر مسيرة المسرح المصري منذ بداياته حتى الآن بمئات بل وآلاف المبدعين المسرحين بين مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد حتى على مستوى الإدارة أيضا, أثروا في الحياة المسرحية, إنما هم محطات مهمة ومؤثرة ساهمت في تطور وازدهار هذا الفن العظيم. وعلينا دائما أن نتذكرهم ونذكرهم ونتناول سيرهم ليس لكي لا ننساهم فقط بل ليتعلم منهم الأجيال الحالية والتالية, ويتعرفوا على علامات ورموز المسرح وكيف وضعوا بصماتهم وحفروا إبداعاتهم في تلك المسيرة الفنية.**

**أحمد محمد الشريف**

من أهم علامات المسرح المصري الفنان القدير/ سمير العصفوري هو مدرسة فنية متكاملة وأحد أعلام عصر النهضة المسرحية ومن أهم رموزها الفنية، حيث استطاع المخرج الكبير أن يضع بصمته الفنية في مسار المسرح المصري، ليكون قدوة ونموذجا لأجيال تالية ومصدرا مشعا للإبداع لمن عاصروه. هو قيمة فنية إبداعية وعقلية إدارية كان له دور كبير في المسرح الطليعي منذ سبعينيات القرن الماضي من خلال عروضه المسرحية، ومن خلال إدارته لعدة مسارح كان أهمها وأكثرها تأثيرا وارتباطا باسمه الكبير هو «مسرح الطليعة». وقد تميزت أعمال الفنان الكبير/ سمير العصفوري بروح الفكاهة والسخرية الفكرية المرة والتمرد على القواعد السائدة واستلهام الصيغ الشعبية والبحث عن الجديد المدهش.

يعد من أهم تلاميذ العصفوري المخرج/ إميل شوقي, حيث ارتبط بالعمل معه منذ السبعينيات وحتى الآن, فيحدثنا عنه قائلا:

المخرج الكبير الأستاذ/ سمير العصفوري بالنسبة لي هو رحلة عمري, منذ أن عدت من رحلتي بإيطاليا, حيث كنت أنهي بعض الأوراق للعودة إلى إيطاليا مرة أخرى, فطلب مني عدم السفر والبقاء للعمل معه. فاشتركت معه في عرض مسرحية «مسافر ظهر» من تأليفه وإخراجه, وبعد ذلك عندما هممت بتجهيز أوراق سفري ثانية طلب مني أن أعمل معه في مسرحية «العسل عسل» وتوالت الأعمال معه بعد ذلك.

"العصفوري" ليس مخرجا عاديا بل هو صاحب مدرسة, ونحن عندما كنا طلبة في الجامعة كنا نذهب لمشاهدة مسرحية "يا عنتر" و"أبو زيد الهلالي سلامة" وكنا مرتبطين بمسرح الطليعة, وهذا كان حوالي عام 1975م, كنا كمجموعة كبيرة من جامعة عين شمس, كان معي / أحمد عبد العزيز ومحمود حميدة وسامي مغاوري وعصام السيد ومصطفى إبراهيم, ومحسن حلمي وسامح الصريطي وآخرين, مجموعة كبيرة كنا مرتبطين بهذا المسرح, لأن هذا المسرح في تلك الفترة كان شعلة نشاط في مصر, في وقت يقال فيه عن مسرح الطليعة إنه مزار للوطن العربي, فأي مسرحي قادم من الدول العربية, مثل عبد الكريم برشيد أو عبد الرحمن بن زيدان أو شخص قام من الأردن أو تونس أو غيرهما لابد له أن يزور مسرح الطليعة ولابد أن يطلع ويشاهد آخر أعمال مسرح الطليعة أو آخر أعمال «العصفوري».

تولى «العصفوري» إدارة المسرح لفترات طويلة وهو الوحيد في مصر الذي يمكن أن نطلق عليه إنه أستاذ صاحب مدرسة, فقد كان يجمع المريدين حوله ويعرف أخبارنا ويسأل كل منا (ماذا قرأت؟ افعل كذا . ساعد فلان, وهكذا). فكنا بالنسبة له تلاميذ يحبونه وكان هو لا يبخل على أي شخص بأي شيء, وأعطى الفرص لأناس كثيرين للأسف ينكرون فضله الآن. ومنهم من يتصدرون المشهد المسرحي الآن.

أثناء تجهيزي لأوراق سفري لإيطاليا سألني العصفوري عن سبب السفر وعندما عرف أنه لدراسة الدكتوراه قال لي «أنا أمامك, ليس معي دكتوراه, وأن تعمل في الفن أفضل من دراسة الدكتوراه, أن تكون مبدعا أفضل من أن تكون خوجة أو مدرسا», وبالفعل اشتركت معه في مسرحية «مسافر ضهر», وهي معارضة لمسرحية الشاعر/ صلاح عبد الصبور «مسافر ليل», وقد اشترك فيها بالتمثيل كل من/ المرسي أبو العباس, رؤوف مصطفى, أحمد عبد العزيز, وفي هذه المسرحية شاهد المخرج/ يوسف شاهين الفنان/ أحمد عبد العزيز واستعان به في فيلم «وداعا بونابارت».

"العصفوري" لم يكن مجرد مخرج أو أستاذ فقط بل كان صديقا, كنا معا على مدار أربع وعشرين ساعة , بمجرد الصحيان من النوم في الصباح نتحدث, وفي وقت العصاري, حتى نلتقي مساء في مسرح الطليعة أو في أي مكان أو في منزل أحدنا, فكنا كلنا أسرة تسمى "أسرة مسرح الطليعة", وكانت حينها تتألف من: زايد فؤاد, يوسف رجائي, أحمد حلاوة, سهير طه حسين, ممدوح قاسم, فكري صادق, أحمد عبد العزيز, سامي مغاوري, إميل شوقي, ناصر عبد المنعم, عصام السيد, وغيرهم. كل هؤلاء كانوا مريدين الأستاذ/ سمير العصفوري.

عندما سافر «العصفوري» إلى المغرب أعجب بالطيب الصديقي عندما قدم مقامات بديع الزمان الهمزاني, المقامات العربية. وكان "العصفوري" معجبا بالمسرح الاحتفالي الذي قدمه الطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد وبن زيدان, ففكر أن يقدم "المقامات البيرمية", فبعد عودته قدم "مقامات بيرم التونسي" في عرض "العسل عسل والبصل بصل" والتي ذاع صيتها في وقتها واستمر عرضها أكثر من أربعة سنوات في أواخر الثمانينيات.

العصفوري المبدع في الإخراج. بمعنى أنه لو يقيم عشرين بروفة في اليوم, في كل مرة لابد أن يضيف جديدا, فو ليس مثل المخرجين الذين يكتبون الحركة مسبقا ويلتزمون بها حرفيا, فهو أستاذ الإخراج المسئول عن العرض المسرحي وليس النص المسرحي, هو يفكك المسرحية الدرامية ويعيد تكوينها مرة ثانية وثالثة ورابعة وخامسة, هو من يقوم بترتيب المشاهد ليس على الورق وإنما للعرض المسرحي حسب الممثلين. هو من يعمل مع الممثل الشاطر الذكي الذي يقول له: «واحد», فيقول «العصفوري»: اثنان, ثلاثة, أربعة, خمسة. الممثل يقول: ستة, فيعد «العصفوري» معه حتى عشرين. سمير العصفوري هو صانع النجوم, هو من صنع محمود الجندي, ومحمد هنيدي, وأشرف عبد الباقي, وغيرهم الكثيرين بلا عدد. كما أعاد سمير العصفوري اكتشاف ممثلين كثيرين كانوا موجودين من قبل, فعندما عمل مع أمينة رزق وعبد الله فرغلي في «حقا إنها عائلة محترمة», وجعلهما يمثلان أنهما يحبان بعضهما, فيخرج منهما الكوميديا, فهذا كان جديدا على السيدة/ أمينة رزق, ودورا جديدا على الفنان/عبد الله فرغلي. "العصفوري" هو مخرج شاطر فعندما يخرج عرض "يا ساكني مصر" عن الشاعر/حافظ إبراهيم والشاعر/ أحمد شوقي, وأنا كنت فيها مخرجا منفذا, والمسرحية تتحدث عن حافظ وشوقي, والعصفوري يكاد يكون حافظا لكل الأعمال التي كتبها كل منهما, هو من يبدع داخل الشعر, هو مبتكر وباحث ومكتشف, هو مدرسة.

من لم يعمل معه ولم يجلس معه في البروفات لا يستطيع أن يفسر كيف يفكر هذا الرجل, لأنه مبدع في البروفة, لا يحضّر مسبقا, بل ينطلق من نقطة داخل المشهد المسرحي ويبني عليه. فيمكن أن يبدأ من ورقة تقول: إن هناك علاقة بين فلان وفلان ويوجد كذا وكذا, فيبدأ العمل مع الممثلين على هذا الأساس.

و «العصفوري» موسيقي من الدرجة الأولى, وهو يبني العرض موسيقيا أثناء العمل. أي أنه لا يرسم الحركة ثم يضفر الموسيقى بالترتيب, بل يرى المشهد مكتملا, موسيقيا وديكوريا وتمثيليا.

هو من صنع نجوم الكتابة المسرحية, ففي فترة من الفترات كان يلتف حوله في مسرح الطليعة في قاعة 79, الكتاب/ محمد الفيل, يسري الجندي, د. أحمد العشري وغيرهم من الكتاب, أعطاهم العصفوري فرصا. كما قدم كثيرا من تلاميذه المخرجين, فقدمني ومحسن حلمي وأحمد عبد العزيز وناصر عبد المنعم وعصام السيد, وإيمان الصيرفي والكثير من الأجيال الجديدة وقتها. هو من أعطاني الفرصة لإخراج مسرحية «استربتيز", وبعدها "حريقة" ثم "هموم الآخرين", و حتى عرض "حمام شعبي" عام 95 كان هو خلف هذا العمل.

سمير العصفوري لم أكن مجرد المخرج المنفذ له, بل كنت صديقه, فعندما كنا نسافر للخارج كنت رفقه في غرفته, ولم يكن يبخل بأي شيء, وعندما قمت بتحضير رسالة الماجستير الخاصة بي عن مسرح الطليعة ساعدني الأستاذ/ سمير العصفوري كثيرا, وأعطاني مراجع ومادة كبيرة عن مسرح الطليعة. واستمرت علاقتنا سويا تخللها أعمال كثيرة, منها باللو, عالم قطط, وغيرهما الكثير, إضافة لمسرحيات كثيرة ومشاريع كثيرة لم تكتمل.

وأكثر شخص يأتمنه العصفوري على عمله هو أنا, هو من أعطاني الفرصة لأقدم مسرحية "العسل عسل" ريبرتوار, وهذا كان إنجازا بالنسبة لي, فكيف أتخطى العبقرية التي قدمها بها سمير العصفوري, والحمد لله وفقني الله ولم أقلده وأبدعت شيئا خاصا بي أنا. الكلام كثير ومتشعب, وبيننا حديث يومي, حتى عن عرضه الأخير (موريستان) الآن نتبادل الرأي وأحضر بروفاته, مع أني لا أعمل معه فيها, لكن بيننا علاقة فنية وود وحب تسمح لنا بالكثير من الكلام.

هو مدرسة كاملة لو تحدثنا عنه, سنتحدث كثيرا ولا تكفي عشرات الكتب كي نحيط بكل تفاصيل العصفوري مع تطبيقها على أعماله.

# التجريب..

## والفجوة والهوية المغلقة (١)

محمد حامد السلامونى

### مشكلة اللغة - وظهور الفلسفة والدراما :

فى "معجم المسرح" يقول باتريس بافى: [حتى أوائل القرن السابع عشر، كانت كلمة الممثل ((acteur تدل على الشخصية المسرحية، ثم أصبحت تعنى (الذى يؤدِّى دورا ما) كممثل وكحرفى .] ص 62. ويضيف: [إن الإعداد التقنى للممثل ظل غائبا ومهملا لزمن طويل، حتى تلمَّس الممثل حركة ذات أسس تنظيمية مستمدة من فنون الإخراج] 62.

أداء الممثل فى المسرح اليونانى القديم، فيما تقول المراجع المعتمدة بهذا الشأن، لم يخرج عن كونه أداءا خطابيا يستند إلى قوة الصوت وجماله وحسن تلوينه، إلى جانب الحركة والرقص؛ أى أن التمثيل لديهم لم يكن قد تطور تقنيا إلى ما نعرفه الآن. هذا وارتكازه على "الصوت" كان يعنى أن المسرح لديهم [غالبا ما حُجِّم إلى نوع أدبى. الفن الدرامى... كان منذ أرسطو يعتبر الجزء المشهدى منه ككماليات ولوازم، وهو بالضرورة خاضع للنص.] بافى ص 90.

فى المسرح اليونانى كان النص هو كل شئ، وكان الممثل "acteur" هو الشخصية المسرحية ذاتها "الشخصية الورقية- كما يقول بارت"، أوالشخصية اللغوية، وليس الكائن البشرى القائم بتجسيد تلك الشخصية. أرسطو- فى سياقه التاريخى- كان محقا فى إعلائه من قيمة النص الدرامى على حساب العرض المسرحى، إذ يبدو أن استحواذ النص على القيمة كاملة يعود لعقيدة سائدة لدى اليونانيين، ربما لأن ظهور الدراما والفلسفة فى اليونان القديمة كانا هِبتين من هِبات مشكلة اللغة. من هنا لا تنفصل الدراما عن الفلسفة، بما هما النافذتان اللتان تطل منهما مشكلة اللغة علينا .

**(١)**

لم يكن لدى الإنسان القديم- فى المرحلة الأسطورية- فى الزمن المتعلق بـ "القوة السحرية للغة على الأشياء"- ثمة "نص وعرض"، كما حدث بعد ذلك فى المرحلة الإغريقية، ذلك لأن الأسماء- أو مفردات اللغة- لديه، لم تكن علامات أو رموز، تحيل إلى "الأشياء"، بل كانت هى الأشياء نفسها [ففى الفكر الأسطورى، حالما يتم النطق باسم الشئ، يكون قد حضر بلحمه ودمه .]. اللغة والأسطورة- لكاسيرر ص 13.

أما فى المرحلة الإغريقية المتعلقة بـ "القوة المنطقية للغة"؛ أى فى الزمن الذى بدأ فيه إدرك المدى الذى تستقل به اللغة عن الأشياء، فقد ظهرت ثنائية "النص والعرض" .

ما يعنينى هنا، هو أن فكرة المحاكاة أو التمثيل، بمعنى المطابقة بين "الكلمة والشئ"؛ إذ يحاكى كل منهما الآخر، هى التى تبقت من المرحلة الأسطورية- بعد أن اغتسلت فلسفيا وأدرجت فى (العالم- الأفلاطونى- المعقول)؛ ذلك أن كل تصور عن المثال أو الجوهر، إنما يقترن، فى الوقت نفسه: بتصور عن "الشئ الأصلى، الشئ الحقيقى"؛ هكذا فالأفكار الخالصة هى أشياء خالصة أيضا .

سأحاول تقصى الأمر أكثر، نظرا لأهميته المركزية فى هذا البحث:

فى "أصل العمل الفنى" يقول هيدجر: [... وهذا الشئ الذى لا يُظهِر نفسه، أى "الشئ فى ذاته" إنما هو حسب ما ذهب إليه "كانت" مثلا كلية العالم ... فالأشياء فى ذاتها، والأشياء التى تظهر، وكل ماهو موجود عموما، يطلق عليه فى لغة الفلسفة إسم شئ .] 64. ثم يضيف: [وعلى العموم فإن كلمة شئ تطلق ... ببساطة على كل ما ليس عدما.] 64، ويضيف أيضا: [... الأشياء المجردة ... تعتبر هى الأشياء الحقيقية .] 65.

إذا كان تشييئ المادى؛ الذى يظهر أمام البصر يعد أمرا طبيعيا، فتشييئ المجرد، الذى لا يظهر، هو ما يشغلنى هنا. ذلك أن عملية التشييئ التى نمارسها تجاه كل ما يتَّصف بالوجود، أو تجاه كل ما ليس عدما، يبدو أنها تعود إلى التطابق القديم، الغائب، بين الكلمة والشئ؛ ذلك التطابق الذى يتردَّد- لايزال- فى ذاكرة اللغة بماهى (الوثيقة الحافظة للترسُّبات التاريخية الخاصة بالوعى الإنسانى) .

وبوضوح أكثر، ماهية الشئ هى دلالته الأصلية "مدلوله الأصلى"، ومن المدلول ينحدر أو يشتق "الدال الأصلى"، ذلك أن كل دال إنما هو "دال على مدلول عليه". يقول أرسطو: [وبما أن الكتابة ليست هى هى بين كل البشر، فإن الكلمات المكتوبة تكون كذلك. فى حين أن أحوال النفس التى تكون هذه التعبيرات بمثابة علامات عليها بصورة مباشرة هى واحدة عند الجميع، كما تكون الأشياء التى تكون هذه الأحوال صورا لها واحدة أيضا] دريدا، فى علم الكتابة، ص 72.

إذن، "أحوال النفس"؛ ويعنى بها "المعانى المتكوِّنة داخل النفس"، واحدة عند البشر، تماما مثلما الأشياء واحدة أيضا، وما يختلف فيه البشر فقط هو اللغة منطوقة أو مكتوبة ؛ بماهى (علامات) على تلك المعانى. هذا ومرجعية هذا التصور تتلخص فى أن الإنسان هو قبل كل شئ جزء لا يتجزء من الطبيعة ذاتها، وما تتصف به الطبيعة من "عِلِّيَّة ومعقولية وغائية"، لا تدركه الطبيعة، الإنسان فقط هو الذى يدركه، ويمتلك القدرة على التعبير عنه، بحكم كونه حيوانا "عاقلا، ناطقا"- أى أن الإنسان هو المتحدث باسم الطبيعة، ولسان حالها.

يقول "دريدا": [فبالنسبة لأرسطو على سبيل المثال "الأصوات التى يصدرها الصوت البشرى، هى رموز لأحوال النفس، والكلمات المكتوبة هى رموز للكلمات التى يصدرها الصوت البشرى... وذلك لأن الصوت البشرى، المنتِج للرموز الأولى، له علاقة قرابة جوهرية ومباشرة مع النفس. وباعتبار الصوت منتِجا للدال الأول، فهو لا يكون مجرد دال بين آخرين. إنه يدل على حالة النفس التى يعبر عنها، أو يعكس الأشياء بواسطة تشابه طبيعى. فهناك بين الوجود والنفس، وبين الأشياء والإنفعالات، علاقة ترجمة أو دلالة طبيعية. ]، فى علم الكتابة، ص72 .

ومن هنا يأتى اللوغوس، يضيف دريدا: [كما أن هناك بين النفس واللوغوس علاقة ترميز إصطلاحية **conventionnelle**. وأول إصطلاح هو ذلك الذى يتعلق مباشرة بنظام الدلالة الطبيعية أو الكونية ويُنتج كلغة منطوقة] 72، ففى اللوغوس تتطابق اللغة والعقل أو النحو والمنطق- على مرجعية كونه [الكلام الإلهى أو كلام العقل بماهو كلام تدبَّرته ذات إلهية متعالية، هو بالتالى خطاب الذات بماهى موسَّسة ومدعومة بذلك الخطاب...]، صيدلية أفلاطون، ص 5 .

عند أرسطو، علاقة المعنى باللفظ تعبر عن "المعقول والحكم عليه سلبا وإيجابا" وهى الوظيفة المنوط باللوغوس القيام بها، ولاشك أنها تتضمن الإشراف على مدى"مناسَبَة وملاءمة الأسماء للمسميات"، إذن، لدينا "دال ومدلول ومرجع"، "المدلول" عام، كونى أو طبيعى- يشترك فيه جميع البشر- أما "الدال" فخاص، إذ تصطلح عليه كل جماعة لغوية على حدة، ومع ذلك فهناك علاقة "لوغوسية" بين طرفى العلامة اللغوية، من جهة، وبين العلامة ككل و"المرجع"- بالضرورة- من جهة أخرى، تقوم على المناسبة والملاءمة . الإشكالية هنا تنحصر فى أن الموقف الوسطى- الذى قيل بأن أرسطو إتخذه من اللغة- يفصل "لغويا" بين الدال والمدلول، ليعيد التطابق بينهما "منطقيا" .

وبتفصيل أكثر، تلك الفكرة هى أصل ما سمى بعد ذلك بـ "العالم كتمثل"، الذى يعنى المطابقة بين "الذات والموضوع"- مما يجعل الواقع شفافا، أو مطابقة بين "الوعى والمقولات"، بين "النوع والشكل"، بين "المدلول والدال". فـ [الوعى لا يعترف إلا بما يحضر... لديه فيتخذ شكل الدلالة والمعنى والقانون والهوية، فيتطابق هكذا مع مقولاته. وتذهب فلسفة الوعى، أو فلسفة الحضور هذه إلى القول بأن كل ماهو واقعى لايمكن إلا أن يكون عقليا، أى أن كل ما هو واقعى "سيكولوجيا كان أوموضوعيا " لابد وأن يحضر فى الوعى وتتمثله المفاهيم العقلية)، الدال والإستبدال، لإبن عرفة، ص 16.

# مكان الأداء..
## والمؤثرات المسرحية (٣)

تأليف: جيمس هاميلتون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

الإلحاح علي معرفة المتفرجين لمواقفهم الزمنية المكانية يدعم تحديد الهوية وإعادة تحديدها داخل العروض الفردية . ان معرفة المتفرجين بالمكان الذي كانوا فيه تشكل أساس تقديرات المدة التي استغرقتها الشخصية . يعمل ذلك ضمن أداء فردي ذي مدى تقليدي لأن الوقت الذي تكون فيه أي شخصية بعيدا عن الأنظار ولا يتم تتبعه وقت قصير نسبيا .

ولكن ليس من الواضح لماذا يجب أن تعمل هذه المناشدة علي دعم إعادة التعرف علي الهوية عبر العروض وأنواع الأداء المسرحي، والتغيرات في القصة، وما إلى ذلك . وعندما توجد فجوة كبيرة في الزمن أو المكان منذ المشاهدة الأصلية، فمن غير المعقول الاعتقاد بأن أي متفرج يتتبع موقع أي شخصية . فليس هناك منطقة بحث معقولة تعند علي أنواع التقديرات التي تعمل داخل العروض الفردية مغايرة ولا تضمن التعرف .

ينطوي النوع الثالث من الظروف علي التمييز أنواع الأماكن والمواقع . ونلح علي نوع المواقع التي نتواجد فيها عندما يحدث التعرف بشكل مستقل عن معرفتنا بالمكان الذي كنا فيه في فترة زمنية، بغض النظر عن المدة . فمثلا، أستطيع أن أتعرف علي مذياعي في منزلي حتى لو كان هناك آلاف تشبهه في مكان ما وحتى لو لم أكن في البيت لبعض الوقت . بالمقارنة، هناك أنواع مواقع تعطل القدرات الإدراكية . فإذا ظهر مذياعي في عرض الشرطة للبضائع المسروقة، إذا استخدمنا أحد أمثلة ( ايفانز) فليس من المحتمل أن أتعرف علي مذياعي من بين كل الموجودين في العالم . في هذا النوع من المواقع، بعد أن فقدت مسار مكان وجود الراديو، وليس لدي قصة متماسكة عن المكان الذي كنت فيه لتحكيها والتي من شأنها دعم الادعاء عن مكان البحث الملائم، ولا يمكنك استخدام التقنيات التي لديك في الحالات الأخرى . والصورة المهمة في هذا النوع من الظروف، حتى لو كانت واضحة تماما، هي كالتالي : المعلومات عن أنواع الأماكن التي تساعد علي الإدراك هي معلومات لاحقة، فهي ليست الشيء الذي نعرفه بدون بعض التجربة .

وأي تعريف ملائم لمكان الأداء يجب أن يشملهما ولكنه أيضا يسمح لنا أن نميز بين الرقص العروض المسرحية، ورياضات المتفرجين، والنزهات الجماعية، والطقوس الدينية . ولتحقيق هذه الرغبة يجب أن يستتبع التعريف أن أماكن العروض هي استخدامات خاصة للمكان الفعلي، لكل أنواع هذه العروض التي تحدث في مواقع مادية معينة . وتبعا لذلك . فانني أتابع خط التفكير الذي اقترحه أوجستو بوال وبيتر بروك وهوليس هيوستون، واقترح أن نعرّف مكان الأداء كالتالي :

بشكل عام، مكان الأداء مساحة مراقبة نشطة (أ) يتم خلقه في المكان الفعلي من خلال أفعال بعض الأشخاص الذين من خلال هذه الأفعال، لا يصبحون فقط إما مؤدين أو متفرجين ولكن أيضا يحولون آخرين الي مؤدين ومتفرجين، (ب) بحيث أن ما يشاهده المتفرجون مهما كان تتم مشاهدته في هذا المكان أثناء الوقت الذي تحكم فيه تلك الأفعال سلوك الأطراف المشاركة فيه .

لا يلتقط هذا التعريف أي شيء مميز عن المكان المسرحي، ولكنه يسمح بمساحة للتفكير في المكان المسرحي باعتباره نوعا من مكان الأداء بشكل عام. فحقيقة أن شيئا ما هو مكان مسرحي فقط أذا كان نوعا من مكان الأداء، يتعلق بابتكار مساحة مشاهدة فعالة، لا يستتبع وجود أي شيء ذي قيمة خاصة في الأداء الحي الذي لا يمكن أن يوجد في أشكال الأداء الأخرى . فربما تكون هناك بعض القيمة المضافة بواسطة الحيوية : ولكن هذا ليس مؤكدا، ولا يؤدي أي عامل هذا الدور في المسائل التي نناقشها .

المهم هو أن حقيقة أن يكون شيء ما هو مكان أداء اذا ارتبط بخلق مكان مشاهدة فعالة فانه يستتبع أن تكون أماكن الأداء، بما في ذلك الأماكن المسرحية، هي أنواع الأماكن المناظرة بالضبط لأنواع مكان عدم تمركز الذات – بمعنى استخدامات المكان الفعلي مثل البيوت ومعارض الشرطة والملاعب، التي يمكن أن يندرج تحتها مكان تمركز ذات المتفرج . وتؤكد هذه الحقيقة أن أماكن الأداء تؤدي نوع الأدوار الصحيحة – مثل مناطق البحث الملائمة – لضمان التعرف علي الشخصيات في حالات يقاطع الأداء . ومثل هذه الأماكن سوف تكون أماكن عدم تمركز بالطريقة الصحيحة لأنها سوف تكون محددة ليس فقط بالنسبة للمتفرجين الذين يعرفون أماكنهم، ولكن بالنسبة إلى معلوماتهم عن نوع المكان الذي كانوا فيه عندما حدثت المشاهدة الأولى . ويكون الأمر كذلك، لأن المتفرجين ميزوا « هيدا « أصلا في مكان مسرحي، ويمكنهم أن يميزوها ثانية عندما يشاهدون عرضا مسرحيا جديدا من أي نوع في استخدام مماثل لنفس المكان .

### الطبيعة الخاصة للاستخدامات العادية للمساحة المادية :

هناك ثلاث طرق لتوجيه أنفسنا تضيف إلى استيعاب مكان تمركز الذات الى مكان عدم تمركز الذات . أولا، في أغلب الظروف اليومية فان مكان عدم تمركز الذات هو ببساطة المكان العام الذي تحدده الخرائط الإدراكية للعلاقات المكانية الموضوعية بين الأشياء . ويمكن التفكير في هذا بطريقتين . تتطابق كل منها مع طريقة امتلاك الناس لفهم لتلك العلاقات المكانية الموضوعية . ويمكن توضيح كل منهما بطريقة يمكننا من خلالها تحديد الاتجاهات . الأولى تحدث بالإشارة إلى البوصلة أو عناوين الشوارع : « من هنا يمكنك أن تتجه شمالا بطول خمسة مباني ثم تتجه غربا علي شارع لارمي، والعنوان هو 1702 شارع لارمي . والطريقة الثانية هي تحديد المسار : « من هنا تذهب في هذا المسار عبر سور الألومنيوم الطويل حتى ينتهي ثم تنعطف الي الى اليسار قبل كنيسة لوثرن، ستجد البار أمامك علي اليمين، ابحث عن كلب أحمر ضخم علي سطح المبنى" . إننا نعتمد علي معرفة أين نحن في التعرف علي الأشياء ( كما في حالة البار ) بالإشارة إلى مكان التمركز المدرج في خريطة إدراكنا للمكان العام بأحد هاتين الطريقتين .

ثانيا، في بعض الظروف، قد يكون الفاصل الزمني والمسافة كبيرين جدا بحيث لا يمكننا تحديد مكاننا في الفاصل الزمني . في مثل هذه الظروف، نعتمد بثقل علي الإلمام بقوائم الخصائص . ومع ذلك، نظل نفعل ذلك فيما يتعلق بالموقع المكاني الذي نتذكره، كما هو الحال عندما نحاول تحديد ما اذا المسار الذي نتتبعه الي منزل صديقنا هو المسار الصحيح في مدينة زرناها منذ بضعة سنين . في مثل هذه الظروف نتأكد أن مسارا بعينه هو المسار الذي اتخذته من قبل لأنه يدفعك لتذكر الملامح، أو ترفض طريقا بعينه لأنه غير مألوف لأنه يفشل في أن يدفعك إلى تذكر الملامح أو أن ملامحه

يوضح هذا التناول بحدة لماذا لا يمكن أن تكون قائمة المشاهدة هي القصة الأساسية . لأنك، لو قابلت شخصا في الشارع يذكرك ب «هيدا « فلن يمكنك أن تعتقد أنك تعرفت عليها . ولن يقنعك أي مقدار من الخصائص اللاحقة والجديدة والتأكيدية الواضحة في سلوك هذا الشخص بعكس ذلك . فنحن نفهم أن الشارع هو نوع المكان الخاطئ الذي يمكن أن نقابل فيه « هيدا « . تماما مثلما يعطل معرض الشرطة للبضائع المسروقة قدرتك علي التعرف علي مذياعك، فالشارع بشكل نموذجي هو نوع المكان الذي يعطل تعرفنا علي الشخصيات المسرحية .

للتأكيد، قبل أن نتعلم كيف نحدد أماكن عدم تمركز الذات التي تضمن ما هي إعادة تحديد هوية الشيء، فان الأمر متروك لافتراضاتك، فعلي سبيل المثال يمكنك تحديد مذياعك في عرض الشرطة للبضائع المسروقة . ولا بد أن نعلم أن مكان عدم تمركز الذات، حيث بغض النظر عن أنه يمكننا استيعاب مكان تمركز الذات فيه، فلا زلنا غير قادرين علي التقاط المذياع الذي نعرفه من قبل أي مذياعنا . وفي المقابل اذا علمت أن المكان الذي رأيت فيه « هيدا « أصلا هو مكان مسرحي، فعندئذ ستكون لديك سيطرة علي هذا النوع من الأماكن التي تشارك في إعادة تحديد الهوية . وحتى لو كانت هناك حالات مثيرة للجدل في هذا الشأن، ففي معظم الحالات لن نتوقع التعرف علي هيدا مرة أخرى إلا في هذا النوع من المكان، أي في المكان المعتاد المستخدم بهذه الطريقة

يوضح هذا التناول أيضا بشكل حاد أن فكرة النوع الخاص للمكان – حيث يُفهم بأنه « شبيه « أو «خيالي « أو غير مطابق بطريقة أخرى للمكان الفعلي العادي المستخدم بطريقة معينة متعارف عليها – هو ببساطة غير معقول باعتباره دعوة لتقديم منطقة بحث يعتمد عليها المتفرج في تحديد الشيء الذي يفكر فيه . لأنه لا يوجد مسار فعلي للمتفرج لكي يتابع الشيء عند تحديد منطقة البحث ذات الصلة إذا كان أحد الأماكن التي يجب أن يعرفها ليس المكان الفعلي. وتقوم إعادة التعرف علي نفس الأدوات والصور والأفعال والأفراد على تقويم غير مجازي لحقيقة أن المشاهدات الأصلية التي نشأت فيها علاقات الملاحظة كانت في مكان عادي فعل ولذلك أهيب هنا باقتصاد في الفكر . فالمكان المسرحي هو ما يعمل باعتباره نوعا من مكان عدم تمركز الذات الذي يستوعب فيه المتفرجون مواقع تمركز ذواتهم عندما يميزون بشكل إيضاحي من أو ما الذي يفكرون فيه في كل الحالات : حالات العروض السردية الخيالية، والعروض السردية غير الخيالية، والعروض المسرحية غير السردية . والتفسير عام، ويخدم كل تعّرف وتمييز.

## خامسا : بعض فوائد الاعتبارات التي ندافع عنها في هذا المقال :

بشكل فردي أو جماعي، تشير هذه الاعتبارات الي كيفية شرح عدة ظواهر ذات اهتمام عميق ودائم لمنظري المسرح . علاوة على أنهم يفعلون ذلك دون أن يتورطوا في المشاكل التي تعصف بنظريات سيميوطيقا وفينومينولوجيا المسرح .

## خامسا (أ) التركيز المزدوج والانزلاق :

تذهب إلى المسرح لتشاهد عرضا بعنوان « هيدا جابلر « وهو عرض مسرحي سردي من النوع المألوف تماما . وأثناء مشاهدة المشاهد الأولي، تجد نفسك في انتظار ظهور الشخصية الرئيسية .وعندما تظهر فعلا، رغم ذلك، تضطرب علي الفور . تقودك التبادلات بين الشخصيات الأخرى بالفعل علي أساس توقعات محددة تتعلق بالعديد من خصائص «هيدا « . ولا تصاب بالاحباط تماما : علي سبيل المثال، سلوكها الجسدي متسلط . ولكن، بمجرد أن تفتح فهمها للكلام، تصاب بصدمة . فلا يمكنك أن تحول عينيك عن الفجوة التي أحدثتها أسنانها الأمامية المفقودة . اللثغة التي تسببها الفجوة بين الأسنان تصر في أذنيك . وبعد فترة تستنتج أن ما صدمك هي ملامح المؤدي وليس خصائص « هيدا" . وبعد مزيد من الوقت ربما تنساها . أو ربما تظل تلاحظ ملامح الممثلة بين حين وآخر، ولكنها ربما تكون مجرد الهاءات عرضية عن سرد المسرحية .

ملامح المؤدين هي أي شيء عن المؤدي يمكن أن ينجذب اليه انتباه المتفرج . وربما يتضمن هذا ما يرتديه، والشامة في رقبته، والرنين المسطح في صوته، ورفع الحاجب، وتدلي الكتفين، وضعه الملتوي . أي ملامح مكررة بانتظام يمكن تأملها بشكل منفصل، التركيز في ذاته، ودعونا نشير إلى المعنى الذي يصل كثير من المتفرجين، من لفت انتباههم الي كل خصائص الشيء الذي يتطور في الأداء والى ملامح المؤدين بأنها « التركيز المزدوج» . ودعونا علاوة علي ذلك نشير الى المعنى الذي يمكن أن يصل المتفرجين، وهم يجدون انتباههم يتقهقر ويتقدم بينهم، باعتباره إحساسا بالانزلاق .

ظاهرتي التركيز المزدوج والانزلاق تتوافقان مع نموذج الملامح البارزة لتفسير التلاقي عند نفس سمات المؤدين المعروضة كسمات للأشياء في العرض . وهي مؤثرات متوقعة لأن نموذج بروز الملامح يعتمد صراحة علي حقيقة حضور المتفرجين أمام أجسام وأصوات المؤدين . ومع تبني هذا النموذج نسعى إلى شرح الملامح المرتبطة بسمات الشيء التي يتم أداؤه وما هو ليس كذلك، تسليما بأن هناك المزيد من ملامح المؤدي التي يشاهدها المتفرجون أكثر مما يخطط المؤدون حتى يكون ملحوظا عند تطوير وتنفيذ العرض .

تشتهر أجسام المؤدين وأصواتهم بأنها تشتت الانتباه. فعند الحضور أمام المؤدي ربما يجد المتفرج نفسه في حالة تركيز غير عادي علي يديه الغريبتين . ولذلك ربما يفقد متابعة العرض . ولكنه بدلا من ذلك، ربما يلاحظ كيف انعكست الإحداث في المسرحية علي حركات وسكنات تلك اليدين . أو ربما لا يعي اتجاه انتباهه، مع أنه ما يزال يتابع تطور الشيء . وقد يشاهد متفرج آخر أي ميزات أخرى تحدث بانتظام وقد كان المؤدون قد خططوا أن يلاحظها المتفرجون ويتابعونها .

تسمح لنا حقيقة أن التركيز المزدوج والانزلاق متوقعين في نموذج الملامح البارزة أن نستخدمه أولا لتوضيح ظاهرتين مهمتين .

أحداهما « قوة المؤدي «، وهي مجموعة من الظواهر جذبت انتباها كبيرا في أدبيات الدراسات الفلسفية والمسرحية . ومثل هذه الظاهرة هي التأثير الذي يسميه أرون ميسكين و جوناثان واينبرج، إتباعا لستانلي كافيل، « قوة النجم» . وقوة النجم، كما يصفها ميسكين وواينبرج، هي التأثير الذي يحدث عندما تحمل هوية النجم السينمائي ثقلا بارزا، ربما أكبر من ثقل الشخصية التي يصورها في أي فيلم . ويشير ميسكين وواينبرج الى هذا التأثير بأنه « الازدواجية النفسية « ويؤكدا أنها « لا تعدو كونها مجرد عرض جانبي أو مراوغة إدراكية، لأن صناع السينما يعتمدون عليه ويستغلونه .

ظاهرة « قوة المؤدي « الأخرى هي التأثير الذي يسميه مارفن كارلسون « ظل الأدوار السابقة» في تلقي الأدوار الأخيرة . وهذا التأثير هو جزء من هالة الشهرة . وهو أوسع لأنه ينطبق علي كل من العروض السينمائية والمسرحية . وهو أوسع أيضا لأنه تأثير يستغله كثير من المؤدين الذين ليسوا نجوم مألوفين للمتفرجين من العروض السابقة أيضا . ولكن كما يؤكد ميسكين وواينبرج، مجرد عرض جانبي للعرض السينمائي والمسرحي .

يتم توقع قوة المؤدي علي أساس نموذج الملامح البارزة . إذ يعتمد المؤدي في المسرحية علي حقيقة أن المتلقين سوف يهتمون بملامحه لكي يكتسبوا معلومات عن الشخصية التي يؤديها . وربما تكون ملامحه ملحة لأنه نجم، أو لأنه مألوف من خلال لقاءات مسرحية سابقة، أو لأن مظهره أو سلوكه فقط ملفت للنظر . فإذا كانت ملامحه ملحة، لأي سبب، عندئذ في بعض ممارسات الأداء يمكن أن يكون حكيما في استغلال اهتمام المتفرج بملامحه من أجل تشغيل مضخة بروز الملمح .

الظاهرة المضادة لقوة المؤدي هي « قوة الشخصية «، وهي حقيقة مألوفة مفادها أن بعض العروض مدهشة للغاية لدرجة أنه حتى أولئك الذين يعرفون بشكل أفضل ينسبون خصائص الشخصية للمؤدي . ومرة أخرى، لا بد أن تكون هذه الظاهرة متوقعة في نموذج الملامح البارزة . ولذلك، فان خصائص الشخصية، في أي أداء، تتطابق مع ملامح المؤدي . علاوة علي ذلك، فان فكرة «معرفة ما هو أفضل» قابلة للتفسير علي الأساس الذي تبنيناه في تحديد موضوع الأداء وإعادة تحديده . تتعلق قوة الشخصية بأخطاء في إعادة التحديد التي تحدث عندما يواجه المتفرجون المتلقون خارج المسرح . وهناك سؤالان لابد من إجابتهما . الأول، لماذا لا نتوقع رؤية «هيدا « في مركز التسوق الأسبوع القادم ؟ والثاني، لماذا لا نر «هيدا" عادة في مركز التسوق ؟ إجابة السؤال الأول لا يمكن أن تكون نفس إجابة السؤال الثاني لأننا في هذه المناسبة نميل بالفعل الي التفكير في أننا نرى «هيدا" في مركز التسوق في النهاية . ومعنى ذلك أن : حتى يعلم المتفرج أن المكان المسرحي هو نوع المكان الذي يمكنه التعرف علي أفراد بعينهم، وأن مركز التسوق ليس المجال الملائم للبحث عن هؤلاء الأفراد، فقد يتوقع المتفرجون أن الشخص الذي يميزونه في مركز التسوق يتمتع بخصائص الشخصية التي شاهدوها، فمن المحتمل أن هناك خطأ .

## القضايا المتعلقة بمادية وسائل الأداء :

يمكن أن تلقي حقيقة أن التركيز المزدوج والانزلاق متوقعين في نموذج الملامح البارزة الضوء علي أمرين نظريين لهما علاقة بمادية الملامح المقدمة للمؤدين، ولاسيما المسائل المتعلقة بمادية جسم المؤدي .

الأول، أصبحت مادية جسم المؤدي موضوعا مهيمنا في الدراما الحداثية ونظريات الحداثة المسرحية . وفي ملحوظة اقتبست بشكل موسع يزعم هربرت بلو أن المسرح من بين كل فنون الأداء يصيب أغلب المبادئ الأخلاقية بالعطن . وينكر هوليس هيوستون أن هناك الكثير من الأمور الأخرى الممكنة في المسرح غير الفجوة المستمرة بين الأداء المادي والفكر المعروض . ويعرف ستانتون جارنر الجماليات الحداثية للمسرح كالتالي : « لجعل المسرح يحل محل الواقع بل يصبح هو الواقع نفسه »

يصف نموذج الملامح البارزة للفهم الأساسي الحقيقة التي تكمن وراء مناقشات صور الحركة الحداثية في المسرح . إذا حصل المتفرجون علي الخصائص التي يفهمونها بمشاهدة ملامح المؤدين، فلا يوجد سبب أن تلك الحقيقة لا يمكن أن تصبح موضوع الحركة في تاريخ المسرح . وإذا كانت الحركة هي الحركة التي تركز علي الوسيلة التي ينجز بها الشكل الفني تأثيره، كما يقال أحيانا عن الحداثة، فليس من المستغرب إذن أن نجد حقيقة جسم المؤدي يتجلي عموما في موضوعا وممارسات الحركة .

والثاني، ذو الصلة، هو أنه منذ بدأت الممارسة المسرحية الحداثية ونظريتها التركيز علي الحركة ووسائل الأداء الأخرى، أصبحت مادية جسم المؤدي ووسائل الأداء الأخرى نقطة حاسمة في الانقسام بين نظريات السيميوطيقا والفينومينولوجيا في المسرح . فطبقا للبعض، تميز مادية جسم الممثل حدود ما يمكن تحليله في اطار السيميوطيقا، في إطار العلامات والمعاني . لأن الأجسام في بعض العروض لا يبدو أنها تعني شيئا آخر بل إنها شيء في ذاتها . ومعالجة الأشياء المادية مثل الأدوات، باعتبارها علامات لا يجعلنا فقط من الصعب أن نقول ما هو الشيء المادي وما هو الشيء غير المادي ولكنه أيضا يجعل متعة أن نجد فيها أشياء مادية أمر غير قابل للتفسير . وطبقا لآخرين، ان مادية جسم المؤدي، بينما هي تحد للتحليل السيميوطيقي، ليست نظرية سيميوطيقية أكثر تعقيدا لايمكنها أن تتعامل معها . ولذلك يجب أن نتبنى مقاربة سيميولوجية لأن لاشيء لا يمكن أن يكون ذاته بمجرد وجوده علي خشبة المسرح، الذي هو مكان انتاج المعاني . والحجة المعيارية لهذه الرؤية هي أنه، لأن أي شيء يمكن أن يكون أداة لأي شيء آخر في الأداء المسرحي، عندئذ يجب أن يتصرف أي شيء باعتباره علامة عندما يظهر في الأداء المسرحي .

يقدم نموذج الملامح البارزة توضيحا بطريقتين هنا . أولا، في حين أنه ربما يستحيل أن تظهر جميع ملامح شيء معين بارزة أمام المتفرجين بجميع خصائصه الفعلية، فان هذا لا يعني أنه ليس من المستحيل أن نجد شيئا لا يبرز في ملامحه بعض خصائصه في مناسبة ما . ولأسباب أسلوبية، يمكن أن تسعى الفرقة المسرحية إلى استدعاء الانتباه إلى حقيقة أنهم يستخدمون لعب من البلاستيك كمسدسات في عرضهم . وسوف يفعلون هذا بمساعدة المتفرجين أن يركزوا علي ملامح معينة في أدواتهم – تلك الملامح معروضة بنفس الخصائص التي يملكها الشيء نفسه . ثانيا، عندما نسأل ما هي ملامح المؤدي، أو جزء من المشهد أو خشبة المسرح أو الخاصية المعروضة لنموذج ما أو الخصائص المميزة للموضوع المعروض – لوسيط أو غرفة أو مسدس فلا يوجد شيء أساسي من حيث المبدأ لما يمكن أن تكون عليه هذه الخصائص . وأيا ما كانت القيود الموجودة فان أساليب الأداء هي التي تفرضها .

في النهاية، هذه ليست مسألة كون الأشياء علي خشبة المسرح علامات ومعاني، وبالتالي تصبح غير قادرة أن تكون ذاتها . وليست أيضا عن ولا يتعلق الأمر أيضا بحدود ما يمكن أن يكون علامة علي أساس أن الشيء هو ذاته علي خشبة المسرح في بعض العروض . فهذه، بدلا من ذلك، مسألة تتعلق بالأساليب المسرحية والاستخدامات المحددة للمواد . وإذا كانت هناك حدود لهذه الاستخدامات، فسوف يكون ذلك اكتشافا جديدا في ممارسات المسرح التاريخية، وليس من فلسفته.

ما يلفت الانتباه في هذا النقاش يتعلق بحقيقة أن المتفرجين يفهمون ما يفهمونه من خلال مشاهدتهم للمؤدين والمشاهد والأدوات . ويمكن أن يبدو هذا غريبا في بعض أساليب الأداء . ولكن ليس في كل العروض بالتأكيد . وهذه ليست، مثلا، مسألة أشياء حقيقية تخترق الإيهام المشترك في كل العروض، كما يقول برت أوستاتس . ولكن السبب في أن الأداء المسرحي لا ينطوي بشكل كبير علي أوهام حول أجسام المؤدين لا علاقة له بالأجسام باعتبارها « علامات « كما تقول آن أوبرسفيلد . ويتطلب تفسير نموذج الملامح البارزة للفهم الأساسي معلومات مشتركة بين المتفرجين بأنهم في عرض مسرحي . ومن المستحيل امتلاك المعلومات المطلوبة لتفسير التلاقي عند نفس الملامح والخصائص – معلومات أننا في المسرح مع آخرين – وفي نفس الوقت للدخول في ايهام أننا لسنا كذلك .

## خامسا (ج) قضايا حول الحضور :

وكميزة إضافية للتحليل الخاص بالتعرف علي الأشياء في الأداء المسرحي وإعادة التعرف عليها الذي قدمته للتو، هو أنه يساعدنا في تحديد شعور الناس بدقة «بوجود شخصيات وأشياء أخرى في الأداء المسرحي « ولكن دون الالتزام «بميتافيزيقا الحضور الزائفة « .

ففي معنى الوجود غير المثير للجدل، أنني إذا كنت في حضورك، (أ) يمكنني أن أراك وأسمعك إذا نظرت في اتجاهك أو أدرت راسي نحو الأصوات التي تصدرها، (ب) سيكون هناك مكان قريب جدا يمكنك أن تذهب إليه بحيث لا يمكنني رؤيتك أو سماعك لو نظرت أو استدرت في اتجاهك، (ج) هناك مكان قريب جدا يمكنني الذهاب إليه بحيث لا يمكنني رؤيتك أو سماعك حتى لو نظرت أو استدرت في الاتجاه الملائم . وهذا يوحي بمعنى أننا في حضور الشخصيات عندما نشاهد العروض المسرحية .

تظل المفاهيم المادية المتعلقة بوصف معنى الحضور أمام آخر هي نفسها التي تتعلق بوصف التحديد التوضيحي والإدراك القائم علي التعرف علي الشخصيات والأشياء الأخرى في العروض المسرحية . ويتعلق كلاهما بالاستجابة قبل الإدراكية للأصوات والمناظر التي تحفز استجابات الكائن الحي التوجيهية . ويتعلق كلاهما بمتابعة الشيء في المكان علي امتداد الزمن، ونفس أنواع فقدان الاتصال، ونفس وسائل إعادة إقامة الاتصال .

يسمح لنا هذا السرد أن نشرح لماذا يقل حضور المتفرجين أمام الشخصيات والأحداث عند قراءة الأدب الروائي والأدب الدرامي . هناك شيء خاص بشأن تلاقي المتفرجين مع الشخصيات والأحداث في المسرحيات، هو أنهم يتواجدون الى حد ما في حضور الشخصيات والأحداث بطريقة تختلف عن معظم أشكال الفن الأخرى القادرة علي تقديم السرديات . فلا يهم مدى القرب الذي نشعر به بالنسبة لشخصيات الرواية، فلن نكون بلا شك في حضور تلك الشخصية . وبالنسبة للاعتبارات المقدمة في هذه المقالة، فان ذلك ببساطة لأنه لن تحدث ردود الفعل الجسدية تجاه الشخصيات في السرديات، ولكنها بالطبع حاسمة في المسرح . وبالمثل، إذا انفعل المتفرج بدنيا علي حركة في الأفلام، فانه بلا شك ليس موجودا في حضور هذه الحركة . وهذا لأنه ليس لديه إحساس متابعة الحركة لحظة بلحظة في مساحة مادية يوجد هو فيها أيضا . وفي هذا الاعتبار تشترك العروض المسرحية في ملمح مهم مع عروض الرقص .

هذا التحليل للتعرف علي الأشياء وإعادة التعرف عليها في العرض المسرحي يتطلب أن يعلم المتفرجون أن المكان المسرحي هو استخدام مكان فعلي يضمن مناطق البحث التي يستطيع أن يميز فيها المتفرجون الشخصيات والأشياء الأخرى التي تعرفوا عليها من قبل . ولكن هذا جزء من مما يجب أن للذهاب الي المسرح . ولا يستتبع التزاما بممارسات الأداء التي تسعى إلى تطوير التعرف علي الشخصيات أو الأحداث مع المؤدين . فوجودنا في حضورهم، بالمعنى الذي شرحناه هنا، ربما هو ما يجعل هذا التعرف ممكنا، ولكنه لا يجعله حتميا أو مرغوبا فيه .

---

• نشرت هذه المقالة مجلة Journal of Dramatic Theory and Criticism –spring 2007- pages 21-47

• لقد سبق أن قدمت مسرحنا العديد من الدراسات للأستاذ جيمس هاملتون في أعدادها السابقة .. وسبق التعريف لنا به عدة مرات .

قضية يعقوب صنوع .. ما زالت مستمرة (٢)

# بين الإيطالية والإنجليزية والمهندسخانة

الخديوي إسماعيل باشا

سيد علي إسماعيل

عزيزي الباحث .. إذا نجحت - بمشيئة الله - في إثبات مصرية صنوع من خلال الاحتمالات التي ذكرتها في المقالة السابقة، فسيكون هذا إنجازاً كبيراً، وإلا ستكون مضطراً لأن تعترف بأن يعقوب صنوع ليس مصرياً، وإنه «إيطالي»؛ لأنه كتب ونشر أربعة كتب كاملة باللغة الإيطالية أثناء وجوده في مصر، ولم يكتب كتاباً واحداً باللغة العربية - بوصفه مصرياً ابن مصري - طوال الأعوام التي عاشها في مصر!! والكتب هي: كتاب مفقود نُشر باللغة الإيطالية عام 1868 أهداه إلى ثري إيطالي صاحب بنك يعيش في القاهرة! والكتاب الثاني موجود وعنوانه «العربي العجوز L'arabo anziano» نُشر باللغة الإيطالية عام 1869 في 48 صفحة، وأهداه صنوع للثري الإيطالي أيضاً الكوماندتور «ماركو دي موربورجو دي نيلما Marco de Morpurgo di Nilma» كبير عائلة «موربورجو» الشهيرة في مصر بثرائها وأعمالها التجارية والبنكية الواسعة! وقد اكتشفت هذا الكتاب وأعادت نشره منذ عامين الدكتورة وفاء رؤوف بقسم اللغة الإيطالية بكلية الآداب جامعة حلوان. والكتاب الثالث مسرحية «الأميرة الإسكندرانية» نشرها صنوع عام 1875 باللغة الإيطالية، والكتاب الرابع والأخير مسرحية «الزوج الخائن» نشرها أيضاً صنوع باللغة الإيطالية عام 1876!! وهذه المسرحية قمت بتصويرها من الأصل الموجود عند الدكتورة نجوى عانوس قبل عام 2001، فلها مني جزيل الشكر.

وبناء على ذلك أقول للباحث: في حالة عدم اقتناعك بإيطالية صنوع، اذهب إلى قسم الصحافة بكلية الإعلام جامعة القاهرة، ستجد رسالة ماجستير بعنوان «دور الصحافة الساخرة في الحركة الوطنية المصرية .. دراسة تطبيقية على صحف يعقوب صنوع» للباحثة «ريهام عبده إبراهيم»، واقرأ فيها أن حفيد صنوع «Joseph Sanua» - الذي يعيش في إسرائيل - أرسل رسالة إلى الباحثة الأمريكية «Irene Gendzier» عام 1958 يقول فيها إن أسرة صنوع من ليفورنو في إيطاليا! كما أرسل إليها ابن عم صنوع «Victor D. Sanua» - الذي يعيش في أمريكا - رسالة أخرى يقول فيها: «إن أسرة صنوع مسجلون أنهم أصلاً من ليفورنو». وهذا الكلام منشور في كتاب «الرؤى العملية ليعقوب صنوع» «THE PRACTICAL VISIONS OF YA'QUB SANU» المنشور عام 1966 في جامعة هارفارد الأمريكية للمؤلفة «Irene Gendzier».

وإن لم تكن مقتنعاً عزيزي الباحث بجنسية صنوع الإيطالية بناء على ما سبق، سأطرح عليك سؤالاً مهماً، وهو: إذا كان صنوع مصرياً، فلماذا لجأ الخديوي إسماعيل «بنفسه» إلى «القنصل الإيطالي» ليطرد صنوعاً من مصر؟! فهل يحتاج الخديوي - حاكم مصر - إلى واسطة القنصل الإيطالي لطرد مصري من مصر، أم لأن صنوعاً إيطالي ويجب إبعاده من مصر بواسطة القنصل الإيطالي؟!

وهذه المعلومة منشورة في كتاب «مصر تحت حكم إسماعيل باشا Egypt Under Ismail Pacha» لمؤلفه «Blanchard Jerrold» والكتاب منشور عام 1879، أي بعد عامين من طرد صنوع من مصر، وبعد عام واحد من عزل الخديوي إسماعيل، أي أن معلومات الكتاب معاصرة ومتزامنة مع الأحداث، مما يجعلها معلومات صحيحة وذات مصداقية!

## إنجليزية صنوع!

معضلة جنسية صنوع بين المصرية والإيطالية ليست المعضلة الوحيدة، لأن صنوعاً ربما يكون إنجليزياً وهي الجنسية التي جاءت في أخبار «جريدة الجوائب» عام 1871، عندما وصفته هكذا: «الخواجة مستر جيمس سنوا الإنجليزي»! وصفة «الخواجة» غالباً ما تُطلق على «الأجانب»، مما يعني أن صنوعاً ليس مصرياً! وكلمة «مستر» لا تُقال إلا على الإنجليزي أو الأجنبي ولا تُطلق على المصري، مما يعني أن صنوعاً إنجليزياً أو أجنبياً! أما اسم «جيمس سنوا» فهو اسم إنجليزي أو أجنبي بصورة واضحة! مع ملاحظة إنه الاسم المعتمد والمنشور والمعروف عن صنوع طوال حياته منذ ظهور اسمه عام 1868 وحتى وفاته عام 1912 ووضع اسم «جيمس سنوا» على شاهد قبره!!

ولعلك عزيزي الباحث غير مقتنع أيضاً بإنجليزية صنوع، لأن جريدة الجوائب قالت بذلك دون أي سند مقنع، لا سيما وأن الجريدة تصدر في الأستانة، وأن أخبار صنوع المنشورة فيها جاءتها من خلال مراسلها ومحررها وبائعها في مصر، مما يعني أن صاحب الجريدة «أحمد فارس الشدياق» لا يعرف صنوعاً ولم يشاهد له أي نشاط، ولا يعرف عنه أي شيء، والعهدة هنا

تقع على مراسل الجريدة في مصر، وهو الإيطالي «كاستلي» - الذي سنتحدث عنه كثيراً فيما بعد – لأنه يعرف جيداً أن صنوعاً يحمل الجنسية الإنجليزية؛ بوصفه أحد قادة الماسونية في مصر!! وربما تسألني ما علاقة الماسونية بجنسية صنوع الإنجليزية؟! سأرد عليك وأقول: إن إيطالية صنوع واضحة وجلية – في حالة عدم إثبات مصريته – ورغم ذلك لم يذكر مراسل الجوائب «كاستلي» إيطالية صنوع، وأصرّ أن يذكر إنجليزيته! وذلك لسببين:

الأول: أن الإيطالي «كاستلي» - الذي يعرف صنوعاً جيداً وناشر بعض كتبه وجريدته فيما بعد في مصر – يعلم أن صنوعاً من أبرز الماسونيين المصريين، وأنه حصل على شهادة ماسونية برتبة «ماهر» عام 1868 - وهي درجة راقية من درجات الماسونية - وأنه بهذه الشهادة يتمتع برعاية الدولة الأم للمحفل الماسوني الذي ينتمي إليه صنوع وهي «إنجلترا» والذي يتمتع بجنسيتها ورعايتها أيضاً وفقاً للإجراءات الماسونية المتبعة في هذه الفترة!

واضح عزيزي الباحث أنك غير مقتنع بهذا التفسير أيضاً؛ لذلك سأدعمه لك بجهود الباحثة «ريهام عبده» في رسالتها للماجستير، عندما تحدثت عن انضمام صنوع للمحفل الماسوني الإنجليزي، الذي يمنح أعضاءه امتيازات نتيجة للأخوية الماسونية، مثل: الإنقاذ من المواقف الصعبة إن وقع فيها أحد الأعضاء الماسون، والحماية من عصف الحكومات، وتسهيل الدخول لبلاد كثيرة وتسهيل معيشتهم فيها ورعاية أسرهم في حالة الوفاة! وبناءً على ذلك كتب «كاستلي» في الجوائب أن صنوعاً رجل إنجليزي!

وإن لم تقتنع بهذا التفسير عزيزي الباحث، فإليك تفسير آخر لإنجليزية صنوع الذي تعمد ذكرها «كاستلي»، حتى يبعد الجنسية الإيطالية نهائياً عن صنوع في هذا الوقت! حيث إنها الفترة التي تواصل فيها صنوع مع الخديوي إسماعيل، وعرض أمامه بعض مسرحياته القصيرة كما قال ذلك صنوع بنفسه!! ومن المؤكد عزيزي الباحث أنك تشعر بأنني أسير بك في متاهات ودهاليز حتى أشتت انتباهك، وأقنعك بأن صنوعاً أجنبي وليس مصرياً!! فإن شعرت بذلك لن ألومك، ولكني أريد أن أضع أمامك كل الاحتمالات حتى تكون حُراً في قناعاتك، غير مقيد بفكرة واحدة! وحتى تقتنع بأن «كاستلي» أكد على إنجليزية صنوع، ولم يذكر إيطاليته بصورة متعمدة عام 1871، إليك هذه الحقيقة:

أغلب الصحف المصرية والعربية ابتداء من إبريل 1869، نشرت تفاصيل وقائع محاولة اغتيال فاشلة للخديوي إسماعيل، قام بها الإيطالي «ميناس» مدير مسرح الكوميدي الفرنسي بالقاهرة – ومكانه الآن مبنى مكتب بريد العتبة - وهذا المدير الإيطالي قام بمحاولته الفاشلة بالتعاون مع مساعديه في المسرح بصنع قنبلة بدائية، ووضعها أسفل مقعد الخديوي إسماعيل في البنوار الخاص به داخل المسرح! وتم اكتشاف القنبلة قبل قدوم الخديوي إلى المسرح، وتم القبض على المدير الإيطالي ومعاونيه، وشكل مأمور الضبطية لجنة تحقيق حصرت الشبهة في المدير الإيطالي ومعاونيه «فاربوني، وأنريقو أتاسي، وفرانسوا أكسانتاكي». وتشكلت لهم محاكمة تحت رئاسة علي باشا مبارك، وتمّ الحكم على المدير الإيطالي بالإبعاد عن مصر؛ بوصفه إيطالياً! هذه الحادثة كانت شؤماً على هذا المسرح؛ فتم إغلاقه ولم يُستكمل موسمه الأول! ولم نسمع ولم نقرأ أن الخديوي إسماعيل حضر عرضاً مسرحياً فيه بعد ذلك!! وتفاصيل هذه القصة بوثائقها ومصادرها منشورة في كتابي ««هيلانة الجميلة» .. أول مسرحية منشورة بالعربية في مصر سنة 1868 .. أثر أدبي مجهول للشيخ رفاعة الطهطاوي» الصادر عام 2015 من هيئة الكتاب.

ووجهة نظري أن «كاستلي» تعمد ذكر إنجليزية صنوع في أخبار الجوائب، حتى لا يحدث أي نفور تجاهه من قبل الخديوي إسماعيل، بسبب أوجه التشابه بين صنوع وميناس كونهما إيطاليين ويعملان في مجال المسرح ولهما علاقات بالخديوي إسماعيل!!

## مصري بالإقامة

الشيخ محمد عبده

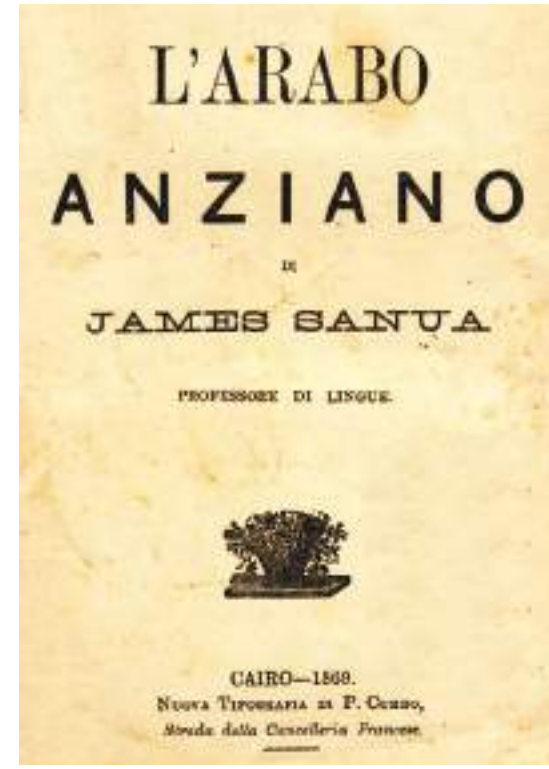
الأفغاني

ريهام عبده إبراهيم

عزيزي الباحث: أرجو ألا تنزعج من إصراري على مطالبتك بإثبات مصرية صنوع؛ لأن من غير المعقول أن يكون رائد المسرح المصري أجنبياً وليس مصرياً!! لذلك سأخفف الأمر عليك، وأقول فرضاً: إنني على استعداد لأن أقبل مصرية صنوع دون وجود أية وثيقة، لأنني سأقبلها بمبدأ الإقامة في مصر، أي إنني سأقبل أي أقوال أو حكايات أو قصص منشورة - في الصحف أو الكتب أو المذكرات أو السير الذاتية – تكون قد تحدثت عن صنوع طوال فترة وجوده في مصر وقبل إبعاده إلى فرنسا، شريطة عدم الاعتماد على أقوال صنوع عن نفسه في مذكراته وصحفه، وبعيداً عن كتابات أصدقائه!! أي أنني أريد أية كتابات عن صنوع منذ عام 1869 إلى 1878!!

ويستطيع أي باحث أن يحقق ذلك لو اجتهد قليلاً؛ لأن من غير المعقول أنه لن يجد في «جميع» الصحف والكتب والمذكرات والسير الذاتية المنشورة طوال عشر سنوات أي شيء عن يعقوب صنوع «المصري ابن المصري»!! وأخشى أن يُصاب الباحث بالإحباط عندما يكتشف عدم وجود أي شيء عن صنوع «نهائياً» خارج كتاباته هو شخصياً في مذكراته وفي صحفه، وفي كتابات أصدقائه!! لذلك أنصح الباحثين بالبحث عن صنوع في «جميع» الكتب التي أرخت للخديوي إسماعيل، أو التي أرخت للمسرح المصري قبل عام 1953، أو التي أرخت لليهود في مصر، أو التي تحدثت عن القرن التاسع عشر في مصر!! وأخشى أن يكتشف الباحثون أن هذه الكتابات «جميعها» تحدثت بالفعل عن صنوع؛ ولكن من خلال مذكراته وصحفه؛ كونها المصدر الوحيد عن صنوع!! ولو حدث هذا الأمر، أرجو أن يطرح الباحثون على أنفسهم هذا السؤال: هل هذا وضع طبيعي ليعقوب صنوع «المصري ابن مصري» بما له من إسهامات ثقافية ومسرحية وفكرية .. كما هو مذكور في الدراسات الحديثة؟!

أكبر دليل على هذه الإشكالية علاقة صنوع بالشيخين «جمال الدين الأفغاني» و«محمد عبده»! فجميع الكتابات – حتى الآن - تتحدث عن علاقة قوية بينهم وتعاملات فكرية وصحافية وماسونية .. إلخ، وكل هذه الكتابات تعتمد على مذكرات صنوع وصحفه «فقط»!! ولو حاولت أن تقرأ «جميع» كتابات الشيخين «جمال الدين الأفغاني» و«محمد عبده» لن تجد أي شيء عن علاقتهما بصنوع!! والحق يُقال: كان لي شرف اكتشاف الدليل الوحيد الذي ربط بين الشيخين وصنوع - في كتاب المحاكمة - وهو دليل منشور في جريدتي «التجارة ومصر» عام 1879، ويتمثل في «محاضرة» ألقاها «جمال الدين الأفغاني» ونشرها «محمد عبده»، قائلاً: «.. ولقد وقفت على مغزى كلامه وحقيقة مرامه فأيقنت أنه عني بذلك جرنال «أبي نظارة»، ذاك الجرنال الهزأة، الذي لم يدع قبيحة من القبائح إلا احتواها، ولا رذيلة من الرذائل إلا أحصاها. أتى من العبارات ما لا يستطيع السوقة وأدنياء الناس أن يأتوا به. وجعل ديدنه السب والثلب وثلم الأعراض، وتمزيق حجاب الإنسانية، والقدح في السير الشخصية بما لا يليق أن يتفوه به الصبيان، مما يفسد الأخلاق، ويذيب ماء الوجوه خجلاً وحياء. على أن ليس فيه نكتة مضحكة، ولا لطيفة مسلية. مع أنه لا يحتوي على سياسة، ولا




غلاف كتاب العربي العجوز

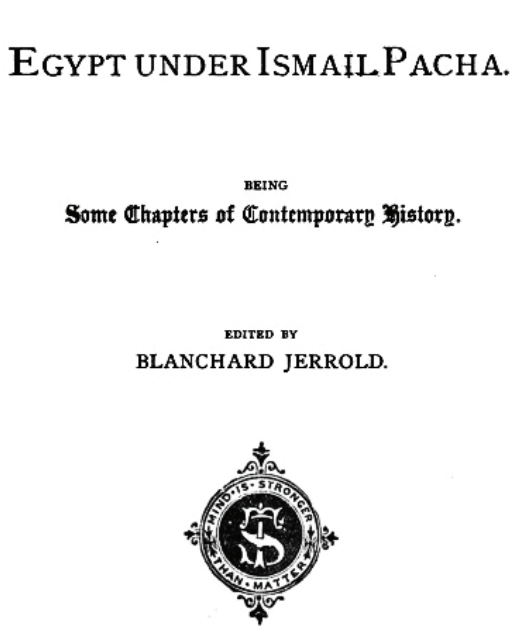
أخبار، ولا مضحكات، ولا فكاهات. بل هو محض الشتم واللطم. ولم يكن ذلك من «محرر هذا الجرنال الهزء البارد» إلاّ لدناءة الطبع، والميل إلى كسب الدنانير والدراهم. إذ ينال بهذيانه هذا من زيد أربعين جنيهاً في الشهر، ومن عُمر أقل. ولقد تغالى «منشئه في الوقاحة» حتى أشار في كتاباته وخزعبلاته، أن أبناء المجامع المقدسة ذات المقاصد العالية المبنية على محض الأدب والإنسانية هم مشاركوه في عمله هذا. حاشاهم حاشاهم أن تتدانى هممهم لهذه المقاصد السافلة، فقد كذب وافترى، واعتسف واعتدى».

هذا هو الدليل الوحيد الذي اكتشفته، ولم يكتشف غيري أي دليل آخر يثبت علاقة صنوع بالشيخين!! لذلك أتمنى من أي باحث جاد أن يجد أدلة أخرى لهذه العلاقة، ربما ما جاء في المقالة السابقة كان ظلماً وافتراء من الشيخين ضد صنوع، أو أن الشيخ «جمال الدين الأفغاني» ألقى درسه ضد صنوع إرضاء للخديوي إسماعيل، وكذلك الشيخ «محمد عبده» قام بتفسير كلام الأفغاني إرضاء للخديوي .. فكل الاحتمالات واردة!!

## وثائق قلم الوزرات

علاقة صنوع بالشيخين أوحت إليّ بفكرة، يُمكن أن يتبناها الباحثون، وتتمثل في: مراجعة مذكرات صنوع والبحث في الأسماء الواردة فيها، أمثال: خيري باشا، وعلي باشا مبارك، وشريف باشا، ودرانيت باشا .. إلخ، ومن ثم يبحث الباحث في كتابات هؤلاء – إن كانت لهم كتابات - أو يطلع على ملفاتهم الوثائقية ربما يجد شيئاً يتعلق بصنوع! ومن ناحيتي أقدم للباحث الجاد نصيحتي في هذا الأمر، وأقول له: يجب أن تذهب إلى «دار المحفوظات العمومية بالقلعة»، وتطلب الدخول إلى «قلم الوزارات» الذي يجمع ملفات الموظفين الحكوميين منذ محمد علي باشا! ولك أن تتخيل المعلومات والحقائق والوثائق الموجودة في كل ملف وظيفي تبعاً لأهمية الموظف! وبالنسبة لي أنا اطلعت بالفعل على ملفات «علي باشا مبارك» و«درانيت باشا» وكتبت عنهما في كتاباتي من واقع ملفاتهما! لذلك أريد من الباحثين الاجتهاد في هذا المكان الذي أعتقد سيحسم أموراً كثيراً في قضية صنوع!

وطالما استطعت أيها الباحث الوصول إلى «قلم الوزارات» فلا مانع أن تبحث عن الملف الوظيفي ليعقوب صنوع؛ بوصفه مدرساً في المهندسخانة كما قال صنوع في مذكراته وكتاباته وكتابات أصدقائه، ربما تجده!! ولو وجدته ستختصر كثيراً من وقت والجهد؛ لأن الملف الوظيفي به كل شيء عن صاحبه منذ ميلاده، ولو كان صنوع


EGYPT UNDER ISMAIL PACHA.

BEING
Some Chapters of Contemporary History.

EDITED BY
BLANCHARD JERROLD.

London:
SAMUEL TINSLEY & CO.,
10, SOUTHAMPTON STREET, STRAND.
1879.
[All Rights Reserved.]

غلاف كتاب مصر تحت حكم إسماعيل باشا

IL MARITO INFEDELE
Commedia in un atto

Personaggi

Enrico. . . . . Negoziante Italiano
Zebeda . . . . . Signora Levantina
Bull . . . . . Negoziante Inglese
Mr. Tamburen . . . . . Locandiera
Mustafa . . . . . Suo Servo
L'un Arpista } . . . . . che non parlano
L'altro Violinista }

ATTO UNICO

Salotto all'Hôtel delle quattro Nazioni decorato con una porta in fondo, e quattro laterali con accanto a camere da letto per i Viaggiatori

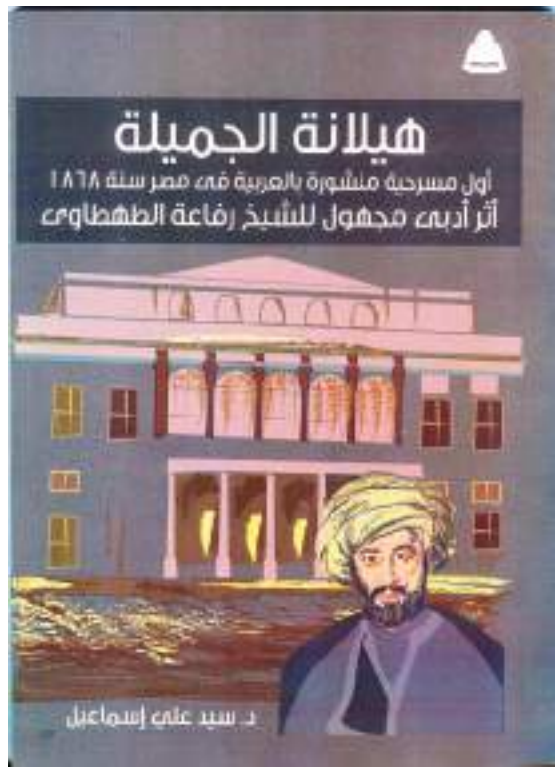
Scena I.

Mme. Tamburen e Mustafa

Tamb. Le Monsieur Anglais il signor Anglese chi è arrivato a mezzo giorno e sorti a no?
Must. El mister Inglisi con el barba grandi grandi come el escopa, lui ancora in sua camera.
Tamb. Lui mangé in camere ou à Table d'Hôte alasset?
Must. Lui fatto mangheria dentro il camera e mangiato khamas.

غلاف مسرحية الزوج الخائن

مدرساً بالفعل – حتى ولو كان أجنبياً – ستجد له ملفاً وظيفياً في قلم الوزارات! وما يدعم هذا الاحتمال أن أول أثر منشور باسم «James Sanua»، كان كتابه «العربي العجوز L'arabo anziano» عام 1869، وجاء على غلافة صفة المؤلف هكذا




غلاف كتاب هيلانة الجميلة

«PROFESSORE DI LINGUE» أي «أستاذ لغة»!! ولكنه لم يكتب أين يعمل كأستاذ؟ ولا أظن أن «المهندسخانة» مكان وظيفي متواضع حتى لا يكتب صنوع أنه «أستاذ لغة في مدرسة المهندسخانة»!!عموماً ملفات قلم الوزارات ستحسم هذا الأمر!

أما العقبة الوحيدة التي سيجدها الباحث أمامه، فتتمثل في المعلومات المنشورة في كتاب «تاريخ التعليم في مصر» - من عصر محمد علي باشا إلى عصر الخديوي إسماعيل - للدكتور أحمد عزت عبد الكريم الصادر في أربعة أجزاء عام 1938، لأن المؤلف ذكر جميع العاملين في مدرسة المهندسخانة في عصر الخديوي إسماعيل – وهي فترة وجود صنوع في مصر وعمله في المهندسخانة كما قال صنوع – وأعضاء هيئة التدريس في مدرسة المهندسخانة، كما ذكرهم مؤلف الكتاب في الجزء الرابع منذ إنشاء المدرسة حتى إغلاقها عام 1872، هم: محمد زهدي، محمد قدري، محمد حكيم، علي أحمد، أحمد كمال، فرنس بك، صادق سليم، مسيو تراوب، أحمد ذهني، علي عزت، حسن فريد، سيد أحمد خليل، إسماعيل بك الفلكي، محمد خفاجي، علي الدرندلي، يوسف عياد، عبد العزيز الهراوي (منتدب)، منصور أحمد، موري، صالح مجدي، مسيو شارل باربه، جرجس ملطي، أحمد قطة العدوي، عمر فايق، عبد الله سكوتي!!

وهذا يعني أن المؤلف لم يذكر اسم «يعقوب صنوع أو جيمس سنوا» نهائياً، ضمن أساتذة مدرسة المهندسخانة!! وفي المقابل لاحظت أن المؤلف ذكر اسم مدرس مهم جداً – من وجهة نظري – وهو «مسيو كاستلي» مدرس اللغة الفرنسية! لأن «كاستلي» هو مراسل جريدة الجوائب الذي تحدثنا عنه، أو على الأقل من أسرة «كاستلي» الإيطالية التي لها علاقة قوية بصنوع – كما ذكرنا سابقاً، وكما سنذكر لاحقاً – ومن المحتمل أن «مسيو كاستلي» كان وراء القول بأن صنوعاً كان مدرساً في المهندسخانة!! والجدير بالذكر إن «مسيو كاستلي» كان مدرساً منتدباً للغة الإيطالية في مدرسة «الإدارة والألسن» بجانب عمله مدرساً للغة الفرنسية في المهندسخانة. ولعل البعض يظن أن صنوعاً كان منتدباً أيضاً، ونسى مؤلف الكتاب ذكر اسمه، لذلك أرجو أن يجتهد الباحثون في إيجاد اسم صنوع ضمن ملفات مدرسي أو موظفي المهندسخانة!! علماً بأنني وجدت في قلم الوزارات بدار المحفوظات ملفاً تحت رقم «7744» داخل محفظة رقم «292» باسم «إبراهيم يوسف» ووظيفته «فرّاش» في مدرسة المهندسخانة!!