

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد عوافض

السنة الحادية عشرة • العدد 563 • الإثنين 11 يونيو 2018

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الحادثة..
كوميديا سوداء
عن الحب
والسياسة

فريجو الخشبة
يتألقون فسى دراما رمضان

الغلاف



خريجوا الخشبة..
يتألقون في دراما رمضان

داخل العدد

مسرح

14 حوار

المخرج حمدي أبو
العلا: للمسرح أن
يأخذ حرته وينطلق
لسانه بلا قيود

26 نوافذ

المسرح والفلسفة
وحدود الأداء

06 متابعات

ليالي المسرح تنير
مسارح ملك والفنون
المسرحية والجيزة
بـ 38 عرض مسرحي

04 متابعات

العميان والبير وورش
تصنيع عرائس
ضمن برنامج رمضان
بفرع أسيوط

05 متابعات

عروض البيت الفني
للمسرح
في عيد الفطر

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد عوض

رئيس التحرير
محمد الروي

رئيس التحرير التنفيذي

إبراهيم الحسيني
المتابعات النقدية

محمد مسعد

رئيس قسم الأخبار
أحمد زيدان

رئيس قسم التحقيقات

حازم الصواف

الديسك المركزي

محمود الحلواني

فوتوغرافيا

مدحت صبرى

الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع
شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت: 35634313 - فاكس: 3777819

المواد المرسله للنشر تكون خاصة بالجزيرة
والم يسبق نشرها والجزيرة ليست مسئولة
عن رد المواد التي لم تنشر.

الاشتراكات ترسل بشيكات أو حوالات
بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة
16 ش أمين سامي من قصر العيني-
القاهرة

أسعار البيع في الدول العربية
تونس 1.00 دينار - المغرب 6.00 دراهم
- الدوحة 3.00 ريال - سوريا 35 ليرة -
الجزائر DA50 - لبنان 1000 ليرة - الأردن
0.400 دينار - السعودية 3.00 ريال
- الإمارات 3.00 دراهم - سلطنة عمان
0.300 سنتا - ليبيا 500 درهم - الكويت
300 فلس - البحرين 0.300 دينار -
السودان 900 جنية

الاشتراكات السنوية:
مصر 52 جنيها - الدول العربية 65 دولاراً
الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً

E_mail: masrahona@gmail.com

الماكيت الأساسي :
إسلام الشيخ
المدير الفني:
وليد يوسف

18

البئر يبتلع النهر.. منحني خطر داخل نوادي المسرح

مدير عام النشر
عبد الحافظ بخيت

أمين عام النشر
جرجس شكرى

وزيرة الثقافة تتابع النشاط الرمضاني بـ «شباب في عين الرسول» بالبالون



الشباب وهم الذين يحملون راية التقدم والنهضة المرجوة. كما عبرت عن سعادتها باحتضان كبار الفنانين لمواهب الشباب ووصفته بأنه تواصل الاجيال ووجهت التحية للفرق المشاركة ولجميع المشاركين ..مسرحية « شباب في عين الرسول» بطولة مداح الرسول د احمد الكحلوي ، و النجم أحمد ماهر والفنانة القديرة مديحة حمدي و احمد عزمي و ايمان امام ، والفنان القدير أحمد عبدالوراث و هادي خفاجه و رضا ادريس، و يشارك من نجوم فرق البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية سحر عبد الله والفنانة سناء يسري و سيد عبد الرحمن و لبني الشيخ و احمد الشريف و ندي عصام ، تأليف الشاعر سراج الدين عبد القادري واخراج صلاح لبيب.

أحمد زيدان

من مكة إلى المدينة، وكذلك معوذ ومعاذ ولدا عفراء ودورهما في غزوة بدر رغم صغر سنهما وقضائهما على ابي جهل واستشهاده معوذ على يد عكرمة بن ابي جهل، كما حكي العرض عن الصحابي أسامة بن زيد بن حارثة اصغر قائد للجيش في عهد الرسول، وكذلك حكي العرض عن اول مولود في الاسلام عبد الله بن الزبير بن العوام يهدف العرض إلى حث الشباب في وقتنا الحالي الاقتضاء بالشباب الذين كانوا حول نبي لله صلى الله عليه وسلم في الاجتهاد والتضحية حتى يتثنى لنا تحقيق التقدم والرفي الذي نأمله. واختتم العرض باغنية « طلع البدر علينا» ثم وفي نهاية العرض أهدت القافلة المحمدية وزيرة الثقافة مصحفاً القرآن الكريم» تقديرا لها ولدورها في عودة الحياة للحركة المسرحية خلال الفترة الاخيرة ومن جانبها اشادت وزير الثقافة بالعرض وبالرسائل التي يحملها وعلقت قائلة نحن في حاجة إليها الآن، لأننا نعيش في أمة قوامها

قدم البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية عرض شباب في عين الرسول بشهر رمضان المبارك على مسرح البالون ايمانا باهتمام وزارة الثقافة بالشباب كمبرك أساسى لبناء مستقبل مصر ، وضمن خطتها لنشر الوعي الديني المعتدل الذي يحث علي مكارم الاخلاق والتعاليم السمحة للدين الاسلامي وظى العرض الأسبوع الماضى بزيارة الدكتور ه، ايناى عبد الدايم وزير الثقافة في متابعة للأنشطة الفنية خلال شهر رمضان وبرفقتها د. مجدى صابر رئيس دار الاوبرا ، والدكتور عادل عبده رئيس البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية . ويتحدث عرض «شباب في عين الرسول» حول دور الشباب وأهميته في حياة الرسول وهم إشرافة من شباب المسلمين الذين تربوا في رحاب رسول الله وكيف عودهم على طاعة الله كأسماء بنت أبي بكر الصديق رضي الله عنهما» ذات النطاقين» والتي كانت من أوائل المسلمات في سن صغيرة ودورها في هجرة الرسول

ملتقى المسرح الجامعي

يقوم بروتوكول تعاون والجامعة البريطانية بالقاهرة

عبر المخرج عمرو قابيل رئيس مؤسسة فنانين مصريين للثقافة والفنون عن سعادته بتوقيع بروتوكول تعاون بين المؤسسة و الجامعة البريطانية بالقاهرة، بخصوص ملتقى القاهرة الدولي الأول للمسرح الجامعي والذي يعقد في الفترة من ١ إلى ٧ أكتوبر ٢٠١٨. حضر توقيع البروتوكول كل من السيد أمين عام الجامعة البريطانية بمصر، والأستاذة الدكتورة شادية فهيم (عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجامعة) ود أعلام عثمان (الأستاذة بكلية الآداب وعضو اللجنة المنظمة للملتقى) والمخرج عمرو قابيل (رئيس مجلس أمناء مؤسسة فنانين مصريين للثقافة والفنون) ومدير الملتقى.. جدير بالذكر أن الجامعة البريطانية سوف تستضيف عددا من العروض الدولية والمصرية على مسرحها بالإضافة إلى استضافة إحدى الورش الدولية المقامة ضمن فاعليات الملتقى..

فلاش ونجاح جماهيري

في الهند

عبر المخرج محمد حبيب عن سعادته بالجمهور الكبير الذي تابع عرض «فلاش باك» ضمن المهرجان الدولي للمسرح في كالكتا خلال الفترة من ٢٩ مايو حتى ٤ يونيو ٢٠١٨. كما قدم الشكر للدكتورة ايناى عبد الدايم وزيرة الثقافة على ووقوفها بجانب العرض حتى يلحق بالسفر للمهرجان في موعد مناسب ، والتي تابعت اجاءات سفر الفريق مدة يومين ضمن ايام الأجازة الرسمية للوزارة وكذا قدم الشكر للمخرج الكبير خالد جلال رئيس قطاع شئون الانتاج الثقافي، على تعاونه الكبير ووقوفه بجانب فرق العرض . مسرحية «فلاش باك» عن روميو وجوليت لشكسبير مخرج منفذ احمد السلكاوي ، تنفيذ إضاءة وليد فوزي ، تنفيذ موسيقي أسامة فوزي، إخراج محمد حبيب وبطولة نخبة من الشباب المبدع .

العميان والبير وورش تصنيع عرائس

ضمن برنامج رمضان بفرع أسبوط



قدمت فرقة النور للمكفوفين بفرع ثقافة أسبوط عروضاً مسرحية ضمن البرنامج الموازي في شهر رمضان المبارك ١٤٣٩ هـ للاحتفال بالشهر الفضيل في كامل ليلاليه. واستمرت العروض حتى ٢٣ رمضان على المسرح الشتوي للقصر.

حيث قدمت فرقة النور للمكفوفين العرض المسرحي « العميان » لفرقة النور للمكفوفين، بحضور ضياء مكاوي مدير عام ثقافة أسبوط، والعرض من تأليف مورييس ميتلينك، ديكور وملابس وارشاف عام محمود عيد، اشعار محمد ابوزيد، موسيقى وألحان عبدالباري عبدالعزيز، تعبير حرى شعبان، دراما تورج مصطفى ابراهيم، م إضاءة محمد جابر، صوت عمرو ومحسن محمد عبدالمحسن، ميكانيست حمدي قطب ، عصام عبدالنبي، اخراج خالد ابوضيف،

كما تم تقديم العرض المسرحي « البير » من تأليف واشعارعلاء الكاشف، موسيقى وألحان يعقوب صبحي، ديكور فتحي مرزوق، اضاءة محمد جابر، تسجيل حوار رضا فاضل، عرائس واخراج عمرو حمزه.

وفي السياق اختتم قصر ثقافة الغنايم ورشة تصنيع العرائس و التي اشرفت عليها الفنانة ناسي أسعد. كما نظم بيت ثقافة ابنوب ندوة دينية بعنوان « رمضان شهر الخير والغفران » بمسجد الرحمن بأبنوب بالتعاون مع جمعية رواد بيت ثقافة ابنوب، وحاضر فيها الشيخ احمد مصطفى عبد الحليم.

القومى يعلن الفائز بتصميم بوستر المهرجان

ومحاوره النقدية



أعلنت اللجنة العليا للمهرجان القومي للمسرح المصري برئاسة الأستاذ الدكتور حسن عطية دورة الكاتب « محمود دياب » أن الفائز بمسابقة البوستر للدورة الحادية عشر يوليو ٢٠١٨ هو المهندس تامر البدرى مصمم الجرافيك بصندوق التنمية الثقافية ، وتمنت اللجنة حظ أفضل للمشاركين في الدورات القادمة ، كانت اللجنة قد اجتمعت يوم الأحد ٣ يونيه في الواحدة ظهرا وتم بإجماع اللجنة اختيار بوستر الفائز بالمسابقة .

وفي السياق نفسه أعلنت اللجنة العليا للمهرجان انتهاء تلقي ملفات العروض التي ترغب في المشاركة بالمهرجان في السادس من يونيو الحال، ولم يعتد نهائيا بالتقدم للإشتراك الكترونيا بل يجب تقديم الملف كاملا بالسدى واستمارة المشاركة يدويا.

وكذا انتهى موعد المشاركة في مجال مسابقة المقال النقدي التطبيقى على عرض مسرحى بالدورة الحادية عشر في السادس من يونيو وذلك بعد أن تم مد فترة تلقي المقالات النقدية ، وكان من ضمن الشروط تقديم ٦ نسخ من المقال ونسخة سوفت على CD على أن يكون المقال نشر في جريدة مطبوعة في الفترة من ١٥ مايو ٢٠١٧ وحتى ١٥ مايو ٢٠١٨

كما يقيم المهرجان في اطار فعالياته ملتقى فكرى ينقسم الى ثلاث محاوره « مسرح محمود دياب، و « الكتابات المسرحية الجديدة » ، «مسرح الطفل في مصر بين الواقع والمأمول» ويشارك في تاك المحاور بورقات بحثية مجموعة من النقاد والباحثين على مدى ستة أيام (الثنتى ، عشر ندوة) وتقام الندوات صباحا ومساء.

هل هلاك

يختتم فعاليات وجمال يوجه الشكر لعبد الدايم



عبر المخرج الكبير خالد جلال رئيس قطاع شئون الانتاج الثقافى عن سعادته بنجاح برنامج «هل هلاك» للعام الثالث على التوالي ، حيث اختتمت فعاليات برنامج «هل هلاك» وذلك بالتعاون مع كافة الجهات التابعة للقطاع، على مسرح الميدان في ساحة مركز الهناجر للفنون بدار الأوبرا.

ووجه جلال الشكر للدكتورة ايناس عبد الدايم وزيرة الثقافة لدعمها الدائم وكذلك لرؤساء جميع الجهات التابعة لقطاع الانتاج... علي ما قدموا يفرقهم البديعة من ابداع اسعد قلوب الجمهور الكثيف يوميا.

وقد تغنت المطربة « فاطمة محمد علي » في ختام البرنامج، بباقة متنوعة من الفقرات الغنائية في حب الوطن إلى جانب مجموعة أخرى من الأغاني الدينية، التي رسخت في ذاكرة الغناء العربي. وقدم السيرك القومي التابع للبيت الفنى للفنون الشعبية والإستعراضية برئاسة الدكتور عادل عبده، عدة فقرات متميزة منها الأكروبات والتوازن والمهرج والساحر، إضافة لتقديم أوبريت «الليلة الكبيرة» الذى يشارك به البيت الفنى للمسرح برئاسة الفنان إسماعيل مختار .

كما قدم ركن الطفل لورشه الفنية تحت إشراف الفنانة التشكيلية سها كحيل...



عروض البيت الفني للمسرح في عيد الفطر



عبد العظيم، عادل سمير، أحمد محمود، محمد سامي، عمر يوسف، علاء خالد، مصطفى مجدي، محمد إيهاب، صياغة درامية وأشعار أيمن حافظ، ديكور شادي قطامش، استعراضات فاروق جعفر، مساعدو الإخراج، محمد عبد الفتاح، هيثم حسن، دعاء، سماح، رؤية وإخراج أميرة شوقي.

وقال الفنان محمد نور مدير عام مسرح القاهرة للعرائس إن الفرقة تستعد لإعادة العرض المسرحي الكبير «رحلة الزمن الجميل» مرة أخرى بعد النجاح الذي حققه عند عرضه أول مرة، مضيفاً أن «رحلة الزمن الجميل» من العروض الكبيرة إنتاجاً ويستهدف التعرف على تاريخ مصر الفرعوني، العرض تأليف وأشعار يحيى زكريا، موسيقى وألحان كريم عرفة، أشرف علي، تصميم العرائس د. ناجي شاكور، ديكور د. محمد سعد، تنفيذ عرايس سامية عبد اللطيف، نحت محمود الطوبجي، فكرة وإخراج محمد نور.

❖ محمود عبد العزيز

مادة فيلمية شادي أحمد، دعاية محمود حسن، إخراج عمرو حسان.

وكانت الفنانة وفاء الحكيم قد افتتحت أيضاً الأوبريت الغنائي «أنتيكا» الثلاثاء الماضي ٢٠ رمضان على خشبة مسرح الحديقة الدولية، وهو من إنتاج فرقة الشمس، وفي لفتة طيبة قام الدكتور أحمد عبد الكريم عميد كلية تربية فنية برسم سجادة تراثية لاستقبال الجمهور في افتتاح أول عروض فرقة الشمس، شارك في الرسم فنانون الأوبريت من الإعاقة الحركية.

تدور أحداث الأوبريت حول فتاة تعاني من مرض التوحد ورسالتها ألا فرق بين معاق وسوي، وتحاول أن تغير نظرة المجتمع لها من خلال لوحات فنية وأن لهم الحق في الحياة مثلهم مثل الأسياء يملكون مشاعر وأحاسيس. أوبريت «أنتيكا» بطولة أمير صلاح، إيناس نور، وائل أبو السعود، ومن ذوي القدرات الخاصة: ميار، تسنيم، أميرة، محمود، أحمد فوزي، أحمد فتحي، محمد صلاح، محمد فوزي، عبد الرحمن فوزي، حنين سيد، رحمة إيهاب، مريم سعيد، هدى محمد، رضا

كذبه وحقده ولكنها لا تستطيع فيتم طرد القطط من المدينة، ولكن القطط لا تيأس وتحاول الرجوع للمدينة، وتتشابك الأحداث حتى تحصل القطط على حقها، والمسرحية كوميدياً غنائية استعراضية، بطولة ميرنا وليد، سيد جبر، محمود حسن، جلال عثمان، وائل إبراهيم، ديكور وملابس فادي فوكيه وألحان صلاح الشرنوبلي، تأليف صفوت زينهم، إخراج صفوت صبحي.

كما افتتح الفنان سامح مجاهد العرض المسرحي «الحادثة» الذي شهد إقبالا جماهيريا كبيرا منذ افتتاحه الأسبوع قبل الماضي بحضور الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح، ويستمر العرض أيام العيد وهو من تأليف الكاتب الكبير لينين الرملي، وبطولة مصطفى منصور، ياسمين سمير، ريهام أبو بكر، فتحي الجارحي بالاشتراك مع إسلام البشبيشي، مجدي طلبه، محمد شوقي، حسام بوريو، عمر أحمد، عمرو أحمد، ديكور محمد فتحي، ملابس أحمد فرج، إضاءة عز حلمي، إعداد موسيقى محمود صلاح حامد، مكياج إسلام عباس، دراما حركية محمد علي بكر،

بعد موسم رمضاني حافل بالنشاط المسرحي المكثف يستعد البيت الفني للمسرح لعيد الفطر المبارك بمجموعة من العروض المتميزة، التي تعرض بالقاهرة والإسكندرية.

قال الفنان شادي سرور مدير عام مسرح الطليعة: يستمر المسرح في تقديم عرض السيرة الهلالية على قاعة زكي طليمات حتى نهاية عيد الفطر المبارك.

والعرض بطولة محمد إبراهيم، رأفت سعيد، محمود المصري، حسن عبد الله، رامي عبد المقصود، بلال علي، مصطفى السعيد، مها حمدي، محمود سليمان، من تأليف الحسن محمد، تأليف موسيقى محمود وحيد، ديكور مصطفى حامد، أزياء هبة مجدي، تعبير حركي سمير وجوليا، ومن إخراج محمد الصغير.

وأضاف أن أيام العيد ستشهد أيضا عودة المونودراما «أنا كارمن» تمثيل سماء إبراهيم، موسيقى جورج بيزيزيه، أيمن الخياط، توزيع موسيقى د. محمد حسني، تصميم ملابس رشيدة علي، تأليف وسينوغرافيا وإخراج سماء إبراهيم، وأشار إلى أن الطليعة ستعيد مرة أخرى تقديم عرض «يوم أن قتلوا الغناء» على خشبة مسرح بيرم التونسي بالإسكندرية بداية من ثاني أيام عيد الفطر المبارك.

«يوم أن قتلوا الغناء»، العرض من تأليف محمود جمال بطولة ياسر صادق، علاء قوقة، تامر كرم، حمادة شوشة، شاهيستا سعد، محمد ناصر، هايدي رفعت، أداء صوتي للنجم نبيل الحلفاوي، موسيقى أحمد نبيل، ديكور محمد سعد، ملابس مروة منير، تعبير حركي عمرو باتريك، إخراج تامر كرم.

كما قال الفنان حسن يوسف مدير عام مسرح متروبول إن المسرح يستعد لعيد الفطر المبارك بالعرض المسرحي «القطط» الذي تدور أحداثه حول فكرة الاختلاف وقبول الآخر أيا كان لونه أو شكله أو بلده أو دينه، حيث تحكي المسرحية عن سامي وهو رجل له نفوذ في مدينة ما ولكنه يكره القطط فيطلق إشاعة عن مرض خطير أصاب القطط ويقرر طردهم من المدينة بحجة الحفاظ على حياة البشر من هذا المرض الخطير ولكن الصحفية الجريئة نسمة تحاول أن تظهر للناس

«ليالى المسرح» تير مسارح ملك والفنون المسرحية والجيزة

ب ٣٨ عرض مسرحى



عروض كامل العدد وعروض تواجه ماتش المنتخب وامتحانات الطلاب وحلول اللحظات الأخيرة



الهامة والتي حوت مشاهدات يومية لمسرحيات عالمية ونقاشات حولها مع المدربين والخبراء المتخصصين ، إضافة لبرنامج تثقيفي ضم اساتذة كبار في مجالات المسرح من بينهم د. سيد الإمام والمخرج اشرف فاروق ود. أيمن الشيبوي، والسينوغراف حازم شبل وعدد كبير من المتخصصين الذي أشعلوا حماس شباب النوادي وعبر تقارير عدة لنشرة المهرجان تابعت تلك المحاضرات وشغف مخرجي النوادي بالتثقيف المسرحي ، إضافة لأراء المدربين حول تلك النقلة النوعية التي تحدث وتحول النوادي لمركز متخصص لتدريب المخرجين الجدد ليحملوا بجانب المهوبة دراسة أكاديمية تطور من مهاراتهم .

أن يقوم بادخالها للمسرح ، وبادر المخرج عادل حسان بالنزول فيالساحة صباحا كي يسمح بدخول الديكورات والتي لا ذنب له ولا ادارة المهرجان في ارسالها مبكرا عن موعدها وقد شكرته ادارة المهرجان على مساعيه لحل أية مشكلات ومبادرته بتوفير كافة امكانيات مسرح ملك لشباب نوادي المسرح ورش المرحلة الأولى لاعتماد المخرجين الجدد ومسرحيات عالمية ومناقشات ومدربين متخصصين حظت ورش اعتماد المخرجين المرحلة الاولى والتي يديرها الناقد خالد رسلان بالكثير من الفعاليات

الجديدة لعدم وجود مكان عرض مناسب ومتاح في توقيت المهرجان .

مشاكل وبيان شكر

ومن المواقف الطريفة والبائسة في نفس الوقت ما حدث للمخرج إسلام عبد الهادي الذي أتى بديكوره قبيل ليلة العرض بالمخالفة لتعليمات ادارة المهرجان والتي اشترطت على كافة الفرق أن يأتي الديكور صباحا نظرا لوجود ديكورات فرق الليلة السابقة بمسرح ملك وهو ما لا تسعه طاقة المسرح، واضطر اسلام للتمسك بجوار ديكوراته ليلة بطولها بانتظار

قدمت فرق مسرح الثقافة الجماهيرية 38 عرضا مسرحيا عبر اثني عشر يوما هي قوام عروض ليالى المسرح لمهرجان الختامي لفرق الأقليم في الدورة «43» وختامى نوادي المسرح الدورة «27» ، وصدرت خلالها 13 عدد من نشرة ليالى مسرحنا ، وشهدت ورش للمخرجين الجدد في مرحلتهم الأولى ودعم معنوي عبر متابعة من رئاسة الهيئة وإدارة المسرح لكل كبيرة وصغيرة وحل المشكلات الطارئة ، رغم ظروف ضيق الوقت وامتحانات الطلبة

افتتاح دون مراسم وزحام

واستهلت الفعاليات بافتتاحين دون مراسم بحضور قيادات قصور الثقافة ممثلين في د. أحمد عوض رئيس الهيئة ونائبه الفنان هشام عطوة والفنان أحمد الشافعي رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية ود. صبحي السيد مدير عام المسرح واللجنة المنظمة للمهرجان من مديريين كالكاتب والمخرج شاذلي فرح مدير النوادي والمخرج السعيد منسي مدير الفرق ولجان تجهيزات ومتابعة وشئون مالية وعلاقات عامة وإعلام ونشر ومكتب فنى للإدارة العامة للمسرح، إضافة لمستولى المسارح التي تقدم عليها عروض المهرجان وتعاون مثمر بين أكاديمية الفنون والبيت والفني للمسرح يستحق عليها كل الشكر د.أشرف زكي وكتيبة مسرح الفنون المسرحية والبيت الفني للمسرح بدءا من المخرج اسماعيل مختار مرورا بالمخرج عادل حسان وكتيبة مسرح ملك ، ومسرح مركز الجيزة الثقافي لمديره السينوغراف محمد فتحى الذي ساند كافة العروض المقدمة على حشوية مسرحه ..

بدأت نوادي المسرح عروضها على مسرح ملك الذي ذلل كافة امكانياته لعروض المهرجان وقام بتشوين ديكورات عرض «يوم معتدل جدا» للافساح لديكورات عروض النوادي حسب تصريح المخرج عادل حسان مدير فرقة مسرح الشباب و مسرح ملك ، كما كان الزحام في المسارح عنوان كبير للمهرجان يقل أحيانا بسبب مواجهة ماتشات كرة القدم وامتحانات الطلاب وتوزيع العروض بين مركز الجيزة الثقافي ومعهد الفنون المسرحية بالهرم وبين مسرح ملك برميسيس، وهو ماوزع النقاد والمهتمين بين العروض حسب أهميتها لكل منهم إضافة للجمهور العادي لكل فريق حسب قرب وبعد مسافة العرض عن جمهوره ، وهو ما جعل البعض يطالب بأن تكون المهرجانات منفصلة وفي مواعيد مناسبة كي تأخذ حقها من الاهتمام والمشاهدة .

اعتذارات اللحظة الأخيرة يحرم دمياط الجديدة من المشاركة وينقل الولايا لمركز الجيزة الثقافي حاولت إدارة المهرجان عمل توافقات قبل بدء الفعاليات لاحتواء أزمات تتعلق بامتحانات الطلاب المشاركين ويمثلون عناصر وركائز اساسية لعروضهم من بينهم مخرجين وممثلين وبعدها تم وضع الجدول ظهرت بعض مشكلات لبعض الفرق ولكن لضيق الوقت وعدم قدرة على التغيير خاصة بعد أن أعلن معهد الفنون المسرحية عن فعالية يوم 9 يونيو مما أجبر ادارة المهرجان علنقل عرض الولايا لقومية أسوان على مسرح مركز الجيزة الثقافي يوم 11 يونيو ولكن تعذر نقل عرض شح توت لقصر ثقافة دمياط

الورش مشاهدات لمسرح عالمى ونقاشات وورش إضاءة ودراماتورج

أحمد زيدان

خريجو الخشبة

يتألقون في دراما رمضان

المسرح هو المدرسة الأولى لصناعة الممثل القدير، هو المعمل الحقيقي لإعداد جيل من الممثلين المبدعين في وسائط التمثيل المتعددة، فكم من نجوم كبار أمتعونا على شاشات السينما والتلفزيون وكانت بداياتهم من خلال خشبة المسرح، وفي رمضان ٢٠١٨ ظهر عدد كبير من ممثلي المسرح الذين أبداعوا وتألقوا في أدوارهم على شاشات التلفزيون، وتميزوا عن سواهم من الممثلين الذين لم يتركوا خشبات المسارح.. ولكن ما السر في تميز هؤلاء؟ وهل صحيح ما يقوله بعض النقاد والمخرجين أن ممثلي المسرح «أوفر» في أدائهم على شاشات التلفزيون؟ أم أنها سمعة قديمة اجتازها ممثلو هذا الجيل؟

✦ محمود سليمان



التمثيل المسرحي يتطلب ممثل يمتلك أدواته جيدا

مع الكاميرا أو التعامل مع النجوم الكبار الذين قام بالتمثيل أمامهم على الرغم من الرهبة في بادئ الأمر، فالمسرح كان سببا رئيسيا في كسر هذه الرهبة بل ونيل استحسان فرق العمل التي شارك فيها خلال رحلته في عالم الميديا. شارك خالد أنور هذا الموسم في بطولة مسلسل «عوالم خفية» مع النجم عادل إمام ومسلسل «أبو عمر المصري» مع النجم أحمد عز، كما كانت له مشاركة متميزة مع المخرج تامر محسن في مسلسل هذا المساء الذي لاقى استحسانا كبيرا من النقاد والجمهور عندما تم عرضه في رمضان الماضي.

بينما قالت سماء إبراهيم طالبة بالمعهد العالي للفنون المسرحية «ماذا أفادتني التجربة المسرحية عند وقوفي أمام الكاميرا؟ كان هذا السؤال بالنسبة لي سؤالاً مراوغاً، فلقد قفز إلى ذهني حال

في مسلسل «أنا شهيرة أنا الخائن» ويرى أن الفضل في تميزه واختلافه يرجع إلى خبرته في المسرح ووعيه بما يتطلبه التمثيل للوسائل المختلفة، كما أضاف أنه فخور بجيل جديد من الممثلين الشباب طلاب وخريجي المعهد العالي للفنون المسرحية الذين أثبتوا وجودا قويا على شاشات التلفزيون، وذكر الكثير من الأسماء منها محمود حجازي وطارق صبري ومحمد ناصر وهند عبد الحليم وخالد أنور وعبد الرحمن القليوبي وأحمد صبري غباشي.

أما الممثل الشاب خالد أنور فقال إن بدايته كانت من خلال المسرح المدرسي ثم التحق بالمعهد العالي للفنون المسرحية قسم التمثيل والإخراج، وأن التمثيل بالمسرح ساعده كثيرا ليمتيز في السينما والتلفزيون، فهو لم يجد صعوبة كبيرة في التعامل

في البداية قال علاء قوقه أستاذ بقسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية، إن التمثيل بالمسرح يتطلب طاقة كبيرة للتعبير بكل أدوات الممثل أثناء حضوره في هذه المساحة المفتوحة التي تواجهه من خلالها الجمهور بشكل مباشر، فالمسرح لا يحتمل الخطأ وإعادة أما التمثيل أمام الكاميرا فيتطلب تجميع هذه الطاقة الهائلة واستغلالها في حدود الكادر التلفزيوني، ولذلك يجب على ممثل التلفزيون مراعاة حجم اللقطة التي يمثل بداخلها والتعامل معها بشكل صحيح حتى لا يرى مفتعلا أو مبالغاً. وأضاف أنه قام بثلاثة أدوار مختلفة في الدراما التلفزيونية هذا العام، شخصية كوميدية في مسلسل «فوق السحاب» وشخصية رجل من الجماعات الإرهابية في مسلسل «أبو عمر المصري» وشخصية الرجل الطيب المثالي



محمد نبيل منيب



وليد يوسف



رامي عبد الرازق

غير مسموح بالخطأ على خشبة المسرح لذلك فالمسرحي أكثر تركيزاً

والإحساس، وهذا هو سر تميز ممثل المسرح، شاركت دينا هذا الموسم في مسلسل «ممنوع الاقتراب أو التصوير» ومسلسل «أمر واقع»، وقال عنها النقاد إنها أثبتت في مشاركتها أن ممثل المسرح له طابع خاص أمام الكاميرا وبعيدا كل البعد عن الانفعال أو «الأوفر».

بينما قال إيهاب محفوظ طالب بالمعهد العالي للفنون المسرحية قسم التمثيل والإخراج، إن التمثيل هو التمثيل من حيث الموهبه ولا فارق بين التمثيل في المسرح أو أمام الكاميرا سوى وسيلة التعبير، ولكن الممثل الذي سبق له تجارب مسرحية قد يتميز بسبب خبرته وامتلاكه لتكنيك التمثيل وتدريب أدواته.

وجدير بالذكر أن إيهاب محفوظ حاز على الكثير من الجوائز المسرحية منها أفضل ممثل صاعد في مهرجان القومي وأفضل ممثل في مهرجان إبداع وأفضل ممثل في المهرجان الأكاديمي الدولي بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت.. كما شارك في أعمال تلفزيونية كثيرة منها مسلسل «الكيف» ومسلسل «قضاة عظماء» في الموسم الماضي ومسلسل «أبو عمر المصري» في هذا الموسم، وأضاف إيهاب أن تجاربه في المسرح كان لها دور كبير في تخطي ركة التعامل مع الوسيط التلفزيوني الذي هو بالطبع مختلف عن التجارب المسرحية.

وقالت هنادي عبد الخالق أستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون المسرحية من الطبيعي، أن يكون هناك فارق بين ممثل تعلم أن يعمل على دور بالكامل، وبين من يعمل على مجرد جمل حوارية. ممثل تعلم أن يكون مدركا للمسار الدرامي بأكمله، ومع ذلك يدعي أنه يتفاجأ مع كل نقطة تحول، ممثل تعلم أن

كان عرض «الجوزة» على خشبة مسرح نقابة المهن التمثيلية هو الضوء الذي رآه من خلاله المخرج محمد سلامة ليقدّم عبد الرحمن القليوبي إلى جمهور التلفزيون من خلال مسلسل «رحيم».. تميز القليوبي في أداء دور «شيرة» بشهادة الجمهور.. وهو يرى أن هذا التميز بفضل رحلته الطويلة في عالم المسرح بداية من المسرح المدرسي مروراً بالمسرح الأكثر احترافية وحتى وصوله إلى عالم الدراما التلفزيونية.

وقال الممثل أحمد صبري غباشي خريج المعهد العالي للفنون المسرحية قسم التمثيل والإخراج، إن تجاربه في التمثيل والإخراج المسرحي كان لها فضل كبير في تميزه واختلافه كممثل تلفزيوني، كما أن ثقافته المسرحية أصقلت موهبته لمواجهة الكاميرا بلا رهبة. وأضاف أنه يجب على الممثل إدراك الفرق في التكنيك بين التمثيل للمسرح والتمثيل للتلفزيون حتى يتجنب ما يسمى بالافتعال أو «الأوفر» في الأداء التمثيلي أمام الكاميرا، شارك أحمد صبري غباشي في الموسم الرمضاني السابق في مسلسل «الزيبق» ومسلسل «قضاة عظماء» كما شارك في الموسم الرمضاني الحالي في مسلسل «اختفاء» ومسلسل «كلبش2».

وأكدت دينا أحمد خريجة المعهد العالي للفنون المسرحية قسم التمثيل والإخراج، أن ممثل المسرح ليس مفتعلا، وأن هذه «السمعة» القديمة عن ممثلي المسرح انتهت الآن. فأغلب الممثلين المتميزين في السينما والتلفزيون كانت بداياتهم من خلال المسرح. فالتجارب المسرحية تنمي ذكاء الممثل وقدرته على الحفظ واستحضار الحالة وكسر الرهبة وثقل الموهبة

سماعي له أنه يسأل بصورة غير مباشرة عن المعنى المعاكس، أي ماذا أضرت التجربة المسرحية تجربة الكاميرا، وخصوصاً أنني تذكرت المقولة المتكررة في الأوساط السينمائية والتلفزيونية منذ زمن بأن الأداء المبالغ فيه يشار إليه بأنه أداء مسرحي! وأن المخرجين السينمائيين لا يفضلون العمل مع الممثلين المسرحيين. إشاعات لها جذور فلقد كان بعض المسرحيين لا يفرقون بين اللقاء المباشر بينه والجمهور في العرض المسرحي وبين وسيط الكاميرا والمايك، إلا أنه وعلى الرغم من التطور التقني وتعدد المدارس المختلفة للأداء سواء المسرحي أو السينمائي ظلت تلك الصفة مقترنة بالأداء المسرحي وبالتالي كانت أول وأهم ملحوظة حرصت على تجنبها أثناء العمل هي ألا أترك العنان لملاحني وحركاتي وصوتي أمام الكاميرا التي تعمل بمثابة الميكروسكوب، وأن أعمل على فهم بعض الأمور مثل حجم اللقطات وزوايا الكاميرا، وفي تجربتي الحالية «أم جابر» في مسلسل «طابع» مع المخرج عمرو سلامة شعرت أثناء اللقاءات التحضيرية أننا في بروقات مسرحية نبحث عن تفاصيل وتاريخ للشخصيات ونسج ملامحها، مع الحرص على قراءة العمل كاملاً قبل التصوير لفهم كافة خيوط الدراما، ذلك الأمر ساعد أثناء التصوير على استحضار الشخصية في كافة مراحلها مثلما يستحضر الممثل المسرحي شخصيته كل يوم أثناء ليالي العرض.

إن المسرح مختبر للكثير من الممثلين يستطيع خلال العام أن يقدم أكثر من تجربة مع أكثر من مخرج تحت ظروف إنتاجية منخفضة، وبتعدد تلك الأعمال يكتسب الممثل الكثير من الخبرات تصبح زخيره عند تقديمه لعمل تلفزيوني أو سينمائي. واستطاع الكثير من الممثلين المسرحيين اليوم عند وقوفهم أمام الكاميرات تصحيح تلك الإشاعة ليكون الأداء المسرحي هو الأداء الدرامي المؤثر.

أما عبد الرحمن القليوبي طالب بالمعهد العالي للفنون المسرحية قسم التمثيل والإخراج الذي قدمه المخرج محمد سلامة كوجه جديد في دور «شيرة» ومسلسل «رحيم» يقول إنه أصر على أن تكون انطلاقته في عالم الميديا من خلال المسرح.. وبالفضل





محمد عبد المعطي



هنادي عبد الخالق



إيهاب محفوظ

خاصا.. ليعي الفارق بين تكنيك التمثيل المسرحي والتلفزيوني والسينمائي وحتى الإذاعة والدوبلاج، وأضاف أن الممثل القادر على استيعاب هذه الفوارق في الوسيط الذي يقدم منه من خلاله هو الممثل المتميز.

كما أضاف السيناريست والكاتب المسرحي وليد يوسف أن الممثل الذي خاض تجربة المسرح قادر تماما على التمثيل في أي وسيط آخر؛ حيث إن المسرح يبرز كل إمكانيات الممثل ويطورها، فالممثل المتميز في المسرح يتميز في أي وسيط آخر غير أن لكل قاعدة شواذ، فالممثل ذو الوهبة المتميزة يفرض نفسه على الساحة بقوة حتى إن لم يسبق له تجارب على خشبة المسرح.

وقال السيناريست والناقد رامي عبد الرازق إنه في الحالة المصرية عادة ما يكون الممثل المسرحي ذا خبرة كبيرة حيث إنه في المسرح تتاح له الفرصة للتلون وأداء الكثير من الشخصيات المختلفة، وهذا يشيد في ذاكرة الممثل مخزونا ضخما من الشخصيات المتنوعة التي يمكن للممثل استدعاؤها أثناء قيامه بالتمثيل أمام الكاميرا، فالمسرح يتطلب أداء حيا، وتكرار ليالي العرض تنمي مهارات الممثل وتمده بخبرات الأداء الهائلة سواء أداء جسدي أو تلون الصوت أو مخارج الالفاظ. وأضاف أنه إذا تعاون المخرج السينمائي أو التلفزيوني الجيد مع الممثل المسرحي ستتحقق معادلة أو تركيبة جيدا جدا حيث إن المخرج الجيد يستطيع أن يسيطر على الانفعالات الحية لدى الممثل ويكيفها على قدر اللقطات وممثل المسرح يخدم المخرج بتلونه وتنوع أدائه بحكم اعتياده وتراكم خبراته على خشبة المسرح، ودلل على وجهة نظره بأننا إذا بحثنا عن تاريخ أي ممثل تميز بشكل واضح في السباق الرمضاني التلفزيوني، فستجد أنه غالبا كان له تجارب مسرحية سابقة في تاريخه الفني.

مواجهة الجمهور تزيل رهبة الممثل وتمنحه

الثقة في الوقوف أمام الكاميرا

الزحام الشديد الكثير من من هم موهوبون بالفعل. ففكرت في أن أبارك لزملائي الذين قاموا بأدوار صغيرة أو كبيرة أو حتى النجوم الكبار من أصدقائي الذين أتاحت لهم الفرصة وكان ذلك لسببين الأول أن أدفع زملائي الموهوبين هؤلاء بطاقة إيجابية للعمل أكثر ومباركتهم، وثانيا أنني أعرف أن صفحتي الشخصية يتابعها الكثير من المخرجين والمنتجين الذين يمكن أن يروا هذا الألبوم ويستعينوا بمن فيه من ممثلين في أعمال جديدة أو صحافيين للتداول معهم والمساعدة في انتشارهم وتسويقهم وبالفعل هذا ما حدث، فهذا هو العام الثالث لهذا الألبوم.. في العامين الماضيين وضعت في هذا الألبوم أكثر من 100 ممثل ومنهم من أتاحت له فرصة من خلال الألبوم ومنهم من تحدثت عنهم الصحافة. ورغم أنه يتطلب مني مجهودا كبيرا.. غير أن سعادتني بما يحققون الألبوم من نجاح لأصدقائي تطغى على تعبي ومجهودي فلا أشعر بالعناء، بل أشعر بسعادة كل أصدقائي الذين استفادوا من هذا الألبوم، وهذا هو هدي في الأساس.

وأكد محمد عبد المعطي أستاذ دكتور بالمعهد العالي للفنون المسرحية، ومن النجوم المتميزين في عالم التلفزيون والسينما أن التمثيل في الأساس هو التمثيل المسرحي، وأنه لا يوجد بالمعهد العالي للسينما قسم خاص بالتمثيل كما هو في المعهد العالي للفنون المسرحية، وأن مخرجي السينما والتلفزيون يعتمدون في المقام الأول على الصورة والكاميرا، أما في المسرح فالممثل هو أساس اللعبة، لذا وجب على ممثل المسرح أن يدرب أدواته على التعامل مع هذا الوسيط المختلف «أمام الكاميرا» تدريبا

يتماسك حتى لو أصابه التوتر لأنه في مواجهة جمهور ولا يحق له أن يخذلهم ولا أن يفصل، ممثل اعتاد أن يؤدي في صمته كما يؤدي أثناء إلقائه لجمله الحوارية، فالجمهور المسرحي كاشف له طوال وجوده وليس كالكاميرا التي تبرز ما تريد، وبالتالي اعتاد أن تكون لانفعالاته أهمية ويكون مشهده حقيقيا بقدرته على التواصل الانفعالي المدربة. بالتأكيد هناك فارق بين من تعلم أن يؤدي عملا كاملا ومعقدا وطويلا في مواجهة جمهور. وبين آخر ليست لديه هذه الخبرة ولكن (الحلو ميكلمش) زيادة طاقة ممثل المسرح تحتاج بدورها لتدريبات خاصة لتناسب الكاميرا.

أما محمد نبيل منيب خريج المعهد العالي للفنون المسرحية، فقام بتبني فكرة جديدة لتسليط الضوء على زملائه الممثلين الذين بدأوا حياتهم الفنية في المسرح ثم تميزوا في الدراما الرمضانية، عن طريق إنشاء ألبوم كبير على موقع التواصل الاجتماعي «فيسبوك»، يضم عددا كبيرا من الممثلين الصاعدين في الميدان. وقال متحدثا عن فكرته: في بداية عام 2011 قمت بمباركة بعض الزملاء الذين شاركوا في أعمال درامية في الموسم الرمضاني عن طريق نشر بعض الصور لهم على موقع التواصل الاجتماعي «فيسبوك».. وفي بداية عملي ككاستينج دايريكتور تعرفت على زملاء أكثر وممثلين موهوبين كثيرين.. وبعد عملي ك«كاستينج دايريكتور» ومشاهدة الصعوبات التي تواجه هؤلاء الممثلين ليصلوا إلى حلمهم.. وكم هو طريق الوسط الفني مليء بالعراقيل، بسبب كثرة من يدعون الموهبة وتزاحمهم مع الموهوبين الحقيقيين في الوسط الفني.. حتى تاه وسط هذا



في مناقشة كتابه

د. حسن عطية : نعم نحن نعيش زمن الدراما



الناقد لا بد أن يكون ملماً بكل الكتابات الشعرية
والسردية والمسرحية والتلفزيونية

الدراما، سواء الدراما التلفزيونية أو السينمائية أو الإذاعية والمسرحية، وأنه مقسم إلى مقدمة مختصرة يتحدث فيها الكاتب عن بداياته مع النقد الأدبي قبل أن يتجه إلى نقد الدراما بأجناسها الأربعة، مشيراً إلى أنه لم ينحز إلى جنس على حساب آخر.

الناقد أحمد هاشم قال إننا أمام كتاب هام للغاية هو «زمن الدراما» يكتسب أهميته من المسمى فضلاً عن أنه من تأليف واحد من أهم أساتذة الدراما والنقد ليس في مصر فقط بل في العالم العربي. أوضح هاشم أن أهمية الكتاب تتأني من عدة مرتكزات: الأول هو اسم الكتاب «زمن الدراما»، موضحاً أن الدكتور حسن عطية كعادته يبتعد عن المألوف ويحرك المياه الساكنة حيث يعدينا بهذا المسمى إلى المعارك الثقافية والفنية

الشاعر مدحت العيسوي أشار إلى أن الندوة تقدم ضمن ندوات تقيمها إدارة النشر الثقافي بهئية قصور الثقافة، لإلقاء الضوء على إصداراتها من الأعمال الإبداعية، وهو ما عده العيسوي سنة حميدة استنتها الإدارة. أضاف: ونحن نلتقي اليوم لندقق آخر إبداعات الناقد الدكتور حسن عطية وهو كتاب «زمن الدراما»، مشيراً إلى أن شهر رمضان أصبح كرنفالا للأعمال الدرامية، يفوق حجم الإنتاج الدرامي فيه 20 ضعفاً عما كان يقدم في سنوات مضت، وهو ما يجعل المتلقي يقع في حيرة شديدة، كيف سيشاهد هذه الأعمال؟ بالإضافة إلى أنه يجعل الناقد يقع في حيرة أيضاً: فكيف سيتابع هذا الكم من الأعمال.

وأوضح العيسوي أن كتاب «زمن الدراما» يناقش جميع أنواع

نظمت الهيئة العامة لقصور الثقافة ضمن احتفالاتها «بليالي رمضان الثقافية» الأسبوع الماضي بوكالة بارزعه ندوة لمناقشة كتاب «زمن الدراما» للدكتور حسن عطية أدارها الشاعر مدحت العيسوي بمشاركة الدكتور حسن عطية والناقد أحمد هاشم، والكاتب عماد مطاوع الذي عرف الدكتور حسن عطية بأنه أحد أعلام النقد، شغل العديد من المناصب الأكاديمية فهو عميد أسبق للمعهد العالي للفنون المسرحية وعضو معظم اللجان المتخصصة في المسرح والدراما والمهرجانات، ويكتب في الكثير من الدوريات المصرية والعربية، مشيراً إلى أن آخر موقع شغله هو رئيس تحرير «مجلة المسرح» التي ستصدر قريباً.

✦ رنا رأفت _ شيما رضا

لست متحيزاً للدراما ولكنه الواقع

بسيوني، وهنكتب دستور جديد لمآزن الغرباوي وجميعها أشكال لدراما الثورة.

أما الدراما الثورية - تابع أحمد هاشم - فهي مختلفة تماما كما يعرفها الدكتور حسن عطية، في تلك التي تشارك في التمهيدي لفعل الثورة وتتابع دوره في تغيير الواقع ومواجهة النظام ومؤسساته المختلفة سواء إنتاجية أو رقابية وتواجه هذه الدراما الثورية بعد الثورة ذبول النظام المنهار وآليات بقائه التي ليس من السهل خلخلتها من بنية المجتمع وعقله الذي تم تغييره لزمان طويل، وتنوير وعي المتلقي بالكشف عن الخلل الضارب في جذر النظام السياسي والاجتماعي القائم وحثه على الحركة لتغييره تغييرا جذريا. تابع: الدراما الثورية هي إذن دراما لمواجهة العاملة على إسقاط نظام وبناء نظام آخر مغاير وهي بذلك تسبق فعل الثورة وهذا الفرق بينها وبين دراما الثورة لأن الدراما الثورية تمهد للفعل الثوري وتستمر معه حتى يحقق كل أهدافه، ويضرب الكاتب نماذج للدراما الثورية من السينما في فترة ما قبل ثورة 1952 بفيلم «لاشين»، «السوق السوداء»، «العامل»، «الفتوة» وغيرها وهي تنقسم إلى مجموعتين؛ قسم كان يهدد وسابق على فعل ثورة 1952، ومجموعة أعمال سينمائية تالية لما بعد الثورة لتصحيح المسار وكشف الخلل الموجود في النظام الجديد.

أوضح الناقد أحمد هاشم أن كتاب «زمن الدراما» ينقسم إلى عدة فصول تضم الدراما المسرحية والإذاعية والدراما السينمائية والتلفزيونية، مشيرا إلى أن الكاتب يحاول من هذا التقسيم أن يؤصل من وجهة نظره للنقد التلفزيوني، الذي لم يكتب فيه أحد منذ بداية الثمانينات. استدرك هاشم: ولا أقصد الكتابات الصحفية ولكن الكتابات النقدية الرصينة كمحاولات الدكتور عبد القادر القط. أضاف: القط لم يستكمل المشروع بسبب وفاته بينما استكماله الدكتور حسن عطية، الذي أصدر كتابه «الدراما التلفزيونية» كما خصص قسما له في هذا الكتاب أيضا، كما قدم تأصيلا لنقد وتحليل الأعمال الدرامية الإذاعية.

وفي مداخلته أوضح مؤلف الكتاب الدكتور حسن عطية أن الكتاب يقدم نفسه ولا يستطيع الكاتب أن يقدم كتابه للجماهير لتعدد وجهات النظر، مؤكدا: لست متحيزا للدراما عندما أقول إننا نعيش زمن الدراما، ولكنني أقر واقعا أصبح سائدا لدينا، فهناك الملايين من المجتمع المصري يجلسون أمام التلفزيون يشاهدون مسلسلات درامية، التي أصبحت هي النموذج الفاعل بالنسبة للجماهير والمسرح والسينما، ومعقبا على الكاتب والناقد أحمد هاشم قال عطية: الكتاب ليس ردا على كتاب الدكتور جابر عصفور «زمن الرواية»، وكما ذكرت في مقدمة الكتاب، فهو مناقشة لفكرة طرحها الدكتور جابر منذ ربع قرن، قرأته بحكم إيماني بأن الناقد رغم تخصصه في المسرح أو السينما لا بد أن يكون ملما وواعيا بكل الكتابات الشعرية والروائية والسردية والمسرحية والتلفزيونية.. الخ.

وقد تعلمت في بداية حياتي وأنا أعمل صحفيا في جريدة العمال ثم جريدة المساء ومن خلال دراستي في كلية الإعلام، أن الجمهور له الأهمية الكبرى في العملية الإبداعية، نحن لا نبدع بغير الجمهور، كذلك أنا لا أكتب للمتخصصين، فأنا أقوم بتدريس داخل الأكاديمية ولكن خارج العمل أنا أكتب للجمهور العام الذي يعشق الإبداع ويتابعه، وعندما كتب الدكتور جابر عصفور منذ عامين مقالا في جريدة دبي عن الرواية والدراما التلفزيونية كان يجب أن تكون هناك وقفة، فأنا أخالفه فيما ذهب إليه. نحن نعيش زمن الرواية والدراما والحوار بين البشر، الحوار الصاعد المتطور الموجود في المسرح والدراما التلفزيونية والدراما الإذاعية، وهو ما يلعب دورا مهما فيما يمكن تسميته بالمجتمع الديمقراطي، الرواية صوت الفرد المبدع الذي يقدم وجهة نظره مهما تعددت بنياته السردية.

أوضح الدكتور حسن عطية أن الدراما حدث يحدث الآن وليس في الماضي وبالتالي عندما تقوم الدراما بالجلوس إلى التاريخ أو السيرة الشخصية أو الذاتية فهي تحضر هذه الحكاية للزمن الحاضر وتمنحها حضورها، فعندما تقدم مسرحية أو مسلسل إذاعي عن شخصية ما، على سبيل المثال شخصية طلعت حرب، يتم استدعاء الشخصية الآن وليس سرد ما حدث لطلعت حرب وهذا يعد من أسرار العمل الدرامي.



الدراما الثورية تمهد للفعل الثوري وتستمر

معها حتى يحقق كل أهدافه

تروي الرواية أو القصة بالضمير الأول أو الضمير الثالث كما أن صيغتها تأتي في صيغة الفعل الماضي دائما يخاطب قارنا مجهولا أو افتراضيا، بينما الدراما ليست قصة محكمة.

تابع هاشم: كما أشار الدكتور جابر عصفور إلى أن الرواية هي سرد لحكاية وإعادة بناء حدث واقعي أو متخيل، بينما يؤكد د. عطية أن المسرح لا يحكي بل يتحقق بفعل يحدث الآن، وعقب توضيح الفرق بين السرد والدراما يعود الدكتور حسن عطية ليؤكد أننا نعيش زمن الدراما وليس زمن الرواية، وكما أشرت من قبل إذا أخذنا معيار التعبير الأقرب للشمول عن قضايا المجتمع الساخنة ولو أخذنا معيار حجم التأثير والتشابك (التشابه) مع حركة الحياة أو حجم الجمهور سنصل إلى حقيقة أننا نعيش بالفعل زمن الدراما التي أصبحت فضاء لكل العرب على الرغم من أن الرواية والدراما المسرحية على المستوى العربي عرفت في وقت متقارب وهو منتصف القرن التاسع عشر.

أضاف هاشم أيضا: يفرق الدكتور حسن عطية بين نوعين من الدراما: الثورية ودراما الثورة، مؤكدا أن هناك خطأ وقع فيه البعض في تسمية الدراما التي واكبت ثورة يناير فالبعض أسماها دراما ثورية والبعض أسماها دراما الثورة، ويرى عطية أن دراما الثورة هي الدراما التي تتابع حركة الفعل الثوري وقت تفجره على أرض الواقع وتعيد قراءة هذا الفعل من منظور مشارك وراصد بخلاف مسرحيات ومسلسلات تقدم في أعقاب الفعل الثوري نعرف من خلالها أسرار قيام الفعل الثوري. إذن دراما الثورة هي إعادة قراءة فعل الثورة زمن حدوثها وداخل جوانبها وبهدف توضيح حقائقها والكشف عن أسبابها، وقد أشار د. عطية في كتابه إلى بعض النماذج، مثل يوميات ثورة للمخرج خالد عز العرب، وشهيد الثورة لعبد الرحمن عاصم وفي مجال المسرح قدم في الأسابيع الأولى من ثورة يناير أعمال مثل حواديت التحرير لداليا بسيوني، وتذكرة للتحرير لسامح

التي افتقدناها منذ ستينيات القرن الماضي والتي كانت تدار على صفحات الجرائد والمجلات بين كبار المثقفين. أضاف: زمن الدراما جاء في الأساس ليتجادل مع كتاب «زمن الرواية» للدكتور جابر عصفور، الذي يؤكد فيه أننا نعيش في زمن الرواية وذلك من وجهة نظره، لعدة أسباب ومنها أنها أصبحت أكثر انتشارا، وقد دمج معها فن القصة، كما جمع تحت هذا اللواء أيضا الحكى المسرحي والتلفزيوني والسينمائي.. إلخ.

وهنا كان للدكتور حسن عطية في مقدمة الكتاب وقفة وإن كانت قصيرة ألا أنها جاءت مركزة للغاية يرد فيها على كتاب عصفور، مخالفا لوجهة نظره مؤكدا على أننا نعيش زمن الدراما لعدة أسباب وهي أن الرواية تحتاج إلى قارئ متعلم على عكس الدراما المنتشرة التي لا تشترط وجود هذا القارئ بكل أجناسها وأنواعها سواء كانت دراما مسرحية أو تلفزيونية أو إذاعية أو سينمائية، بذلك يستطيع الجميع مشاهدتها بذلك فإن الجمهور الذي يستهلك الدراما أكثر بكثير من الجمهور الذي يستهلك الرواية، بالإضافة إلى إن الدراما تنتشاك مع الكثير من قضايا الواقع عكس الرواية.

وتابع هاشم: في كتابه «زمن الدراما» أبدى الدكتور حسن عطية دهشته من إشارة الدكتور جابر عصفور في كتابه إلى أن جنس السرد يتسع للرواية والقصة القصيرة والمسرحية وكل ما أسماه فن الحكى الدرامي، مدمجا فيه المسلسل التلفزيوني مؤكدا - عطية - أن الدراما جنس مختلف عن الرواية سواء من الناحية التاريخية أو من ناحية المصطلح، بالإضافة إلى اختلاف بنيتها الجمالية تماما عن جنس الرواية و القصص القصيرة أيضا وذلك لأن الدراما تتأسس على حدث يقع بالفعل «الآن» في صيغة الفعل «الحاضر» أمام المشاهد على المسرح أو على شاشة التلفزيون أو السينما أو عبر أثير الإذاعة، بينما السرد في الرواية أو القصة القصيرة يحكي قصة حدثت في الزمن الماضي،

أحمد هاشم: الكتاب يرد على «زمن الرواية» لجابر عصفور

الفائز بجائزة مهرجان بغداد لمسرح الشارع:

محمد الجنائني: أحلم بمهرجان دولي لمسرح الشارع في السويس



الممثل والمخرج المثابر محمد الجنائني، انطلق كطائر حر من عشه الصغير وحوائط قاعات مسارح الثقافة الجماهيرية بتجربته المسرحية الصادقة في رسالتها، إلى براح الشارع المصري والعربي. خرج منذ البدء إلى شوارع محافظة الصمود والتاريخ العظيم وهي السويس ليذهب بذاته إلى الجمهور، مقدما تجاربه المتنوعة من مسرح الشارع.

قام بتأسيس فرقة السويس لمسرح الشارع منذ أكثر من عشرين عاما وأخرج الكثير من عروضها المسرحية، شارك في الكثير من المهرجانات المحلية والإقليمية، حصل بفرقته على الكثير من التكريكات من وزارة الثقافة، كما كرم ممثلا عن فرقة السويس لمسرح الشارع ضمن فعاليات المحور الموازي للمهرجان القومي للمسرح المصري بنسخته الأخيرة، بعرض «زعبوبة في مهب الريح»، وأخيرا حصل بمشاركته في مهرجان بغداد الدولي لمسرح الشارع على جائزة المركز الأول مناصفة مع دولة تونس. حول هذه الجائزة وعن مشواره مع عروض مسرح الشارع كان لنا معه هذا الحوار.

حوار: همت مصطفى

لدى الجمهور انطبعا أن مسرح الثقافة الجماهيرية يمثل السلطة والنظام.. وكان هذا من أهم الأسباب التي دفعت به إلى العزوف عن قصور الثقافة. ومن هنا جاءت فكرة أن أذهب بالمسرح إلى الناس، آمنت بفكرتي وطرحتها على زميل باحث في الفولكلور وكاتب مسرح وهو الأستاذ حسن الإمام، فدعم فكرتي وأسهم في خروج الفكرة إلى حيز الوجود المادي وتقديم عرض بالشارع للناس، وشاركني في تأسيس الفرقة، وكتب معظم أعمالها وما زال يكتب حتى الآن.

- ماذا عن مسيرة الفرقة منذ نشأتها حتى الآن ومحطاتها القوية في مصر؟

ظلت الفرقة تمارس نشاطها في إنتاج العروض المسرحية دون انقطاع وبشكل احترافي بفنانيين من محافظة السويس منذ نشأتها وحتى الآن دون انقطاع، ولم تتوقف غير في عام 2005 «الذي شهد حريق مسرح بني سويف نظرا لإصابتي واستشهاد أحد أعضائها وهو الفنان عبد الله عبد الرازق. كانت الفرقة مشاركة في المهرجان الختامي لنادي المسرح بعرض «البورش بيضحك ليه» ولم يتم العرض لظروف الحادث الأليم. أما الآن فنحن نكمل رحلتنا كفرقة حرة في تقديم عروضنا المسرحية

- كيف كانت بداياتك مع المسرح وصولا بتجارك إلى مسرح الشارع؟

البداية كانت مع تجارب المسرح المدرسي، كذلك وأنا مدرس مادة المسرح بجامعة السويس.. قدمت تجارب في البداية في مسرح الثقافة الجماهيرية. ثم بدأت أهتم بمسرح الشارع.

- وكيف تأسست فرقة السويس لمسرح الشارع؟

في أواخر التسعينات، وابتدأت الفكرة عندما رأيت عزوف الجماهير في السويس عن مسرح الثقافة الجماهيرية، وكانت تجارب فرق البيوت والقصور تعاني من ندرة الجمهور، فرأيت أن هذا جهد يضيع هباء ويعد إهدارا للمال العام، كما تولد

مصر تتصدر خريطة المهرجانات العربية والدولية

في عروض «مسرح الشارع»

بعض القيادات المسرحية تنظر لمسرح الشارع

نظرة دولية

حينذاك أنها بمثابة تنويع لمسيرة عشرين عاما وأكثر من تجربتنا، وأرى أن مصر تتصدر خريطة المهرجانات العربية والدولية لعروض «مسرح الشارع» وهو شيء عظيم، وشاركت الفرقة بعرض «الحنه سويسبي» تمثيل يوسف نور، محمد شومان، علي عرفة، زكي عبد الله، محمد الجنائني تأليف يوسف نور ومن إخراجي.

- ماذا تمثل لك الجائزة؟

كان يسعدني التكريم والفوز كثيرا من قبل، حيث كان يخفف عني عبئا كبيرا واجهته مرارا في إنتاج تجاري على مدار أكثر من عشرين سنة، أما الفوز في مهرجان بغداد فله مذاق أجمل حيث أشعر بمزيد من الفخر، وقد رأيت فيه تأكيدا على ريادة مصر عربيا ودوليا في إنتاج مسرح الشارع. إن تمثيل الفرقة بشكل رسمي ممثلا للدولة المصرية وليس باعتباره كيانا مستقلا، جعلني تحت ضغط الحرص على النجاح والتمثيل المتميز.

- أين يقع مسرح الشارع على خارطة الحركة المسرحية العربية بوجه عام؟

رغم عدم توقفي - أنا والفرقة - عن تقديم تجارب مسرح الشارع، وإيماني بالتجربة، بالإضافة إلى إيمان بعض الشخصيات بتجربة مسرح الشارع، فإن بعض القيادات المسرحية في مصر ما زالوا ينظرون لمسرح الشارع نظرة دونية، ولا يعيرونه أي اهتمام، مما يقلل الفرص أمامه في الانتشار، ومن أسباب ذلك أن مسرح الشارع عرف عنه خطأ أنه يقدم الرقص والاحتجاج، ومنهم من يخشون على مناصبهم. حين كان الناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا مديرا لإدارة المسرح سعى بشكل جاد في إقامة ورش مسرحية لمسرح الشارع وشاركت بصفتي مدربا، وأقيم أول مهرجان للفرق التي تم تكوينها من محافظات مصر، وصلت حينذاك إلى 15 فرقة، وأقيمت فعاليات وعروض المهرجان بميدان التحرير، وعندما ترك أبو العلا منصبه تم

بالإنتاج الذاتي دون تعقيدات وروتين المؤسسات الحكومية وما يجهض التجارب الفنية التي تحلم بالإبداع والانتشار. تجولت فرقة السويس لمسرح الشارع، في كل ربوع وأنحاء مصر وشاركت في كثير من المهرجانات الحرة والمستقلة ونوادي المسرح بهيئة قصور الثقافة، فحققت الكثير من المراكز ونالت الجوائز الهامة في رحلتها، منها المركز الثاني في نوادي المسرح 2008 والمركز الأول في مهرجان شبرا الخيمة مرتين على التوالي، وحققت مراكز ونجاحات بدورات من مهرجان ميت غمر ومهرجان سمنود، كما شاركت الفرقة في عدة دورات للمهرجان القومي للمسرح المصري على هامش المهرجان، كان آخرها عرض «زعبوية في مهب الريح» الذي قدم لجمهور شارع المعز في دورة 2017.

وماذا عن المشاركات الدولية؟

كانت أول مشاركة دولية للفرقة في مهرجان دريندخان الدولي الثالث بكوورستان لمسرح الشارع بدولة العراق، بعرض «ملاحنا» من تأليف الشاعر والكاتب السويسي أحمد أبو سمرة، وحققت فيه جوائز في قسمي التمثيل والإخراج، والأداء الجماعي، والفردية في التمثيل للممثل محمد شومان. أما المشاركة الثانية فكانت في مهرجان ذاته في دورته الرابعة 2013 بالعرض المسرحي «أم الدنيا» تأليف الكاتب السويسي حسن الإمام، وقد حصلنا في تلك المشاركة على الميدالية الذهبية وحصدنا كثيرا من الجوائز، وهو مهرجان متخصص في فنون مسرح الشارع تشارك فيه كل عام أكثر من 13 دولة عربية وغير عربية، من آسيا وأوروبا وأفريقيا، إضافة إلى الفرق المحلية من العراق.

- كيف تمت مشاركتكم في المهرجان؟ وأين هي مصر على خريطة مسرح الشارع؟

تلقينا الدعوة للمشاركة من قبل إدارة المهرجان وشعرت

القضاء على الفرق التي تكونت، غير أن فرقة السويس لم تستسلم لهذا التضيق والمحاورة؛ حيث لا تعتمد على الجهات الحكومية في الإنتاج، ولا تنتظر دعمها المادي فأكملنا الطريق وحدنا.

- هل مسرح الشارع أهم من مسرح العلبه؟

كوفي داعية لمسرح الشارع فهذا لا يعني أبدا رغبتني في إهمال مسرح العلبه، نحن في احتياج شديد لكل جهد ولكل مبدع على خشبات المسرح، نحتاج أن نتواصل بشكل جاد مع الجماهير التي لا تستطيع أن تذهب للمسرح وأن نطرح بشكل جاد كل الموضوعات الحية من واقعهم الحقيقي، فنخلق مساحة حقيقية للمبدعين والمسرحيين وسط الناس، ولا يقتصر المسرح كما اعتدنا على جمهور النخبة والمثقفين داخل صالات العرض.

- وكيف ترى أهمية ما تقدمه من عروض مسرح الشارع؟

مسرح الشارع هو مسرح الناس الذي يستطيع أن يتفاعل معهم ويلتحم بهم ويشترك معهم بشكل مباشر دون تعقيد، وهو الذي يمنح الجمهور فرصة المشاركة في صنعته وتنمية لحظاته الدرامية من خلال التفاعل، بالإضافة إلى أنه مسرح فقير على مستوى الإنتاج الفني، فهو يخلق مساحة تواصل ومشاركة مجتمعية، وهو مسرح قادر على الفعل وعلى إحداث تغيير.

- ما المشكلات التي تعترض طريق مسرح الشارع؟

سيظل الجهل وعدم الوعي بالشيء وإنكاره سببا في انعدامه، إن أمة بلا مسرح هي أمة كتبت عليها الشيخوخة المبكرة، مسرح الشارع يتناول كل القضايا ويكشف الزيغ ويجلي الحقائق ونحن أسرى بعض الأفراد ذوي الفكر العقيم الذين يخشون على مناصبهم فيعطلون نشاطه.

وسيظل أصل المعاناة التي يمر بها مسرح الشارع وتمنعه من الانتشار، هو تلك النظرة الدونية من قبل بعض النخب المسرحية، كما أن إصرار البعض على إدراج مسرح الشارع ضمن التجارب النوعية أو التوعوية التي تخضع لرقابة عالية غير عادية يضعف من هوية وتطور تجارب مسرح الشارع.

- ما طموحاتك لمسرح الشارع؟

فكرت في إقامة مهرجان دولي للمسرح يرتبط اسمه باسم محافظة السويس تحت اسم «مهرجان السويس الدولي لمسرح الشارع»، ونجحت في الحصول على الموافقات الأمنية بعد ثورة يناير، كما نجحت في الحصول على دعم مادي من محافظ السويس قيمته مليون جنيه مصري، إضافة إلى ذلك سعيت إلى الحصول على مساهمات من شركات السويس وفنادقها السياحية.

ثم توجهت بكل هذه الجهود إلى وزارة الثقافة والمحافظة ليكون الأمر تحت رعايتهم وفي إطار رسمي ترعاه وتشرف عليه مؤسسات الدولة المعنية، وبتصاليقي الشخصية وعلاقاتي الفنية والأدبية كنت قد اتفقت مع 16 فرقة من 16 دولة عربية وأجنبية، لكن للأسف في مقابل هذه المحاولات لتقديم فعالية فنية تثرى الحركة المسرحية قوبلت بالكثير من الروتين العقيم والمعتاد داخل المؤسسات، من بيروقراطية إدارة المسرح بقصور الثقافة لوزارة الثقافة والعلاقات الثقافية، فأجهض المشروع ولم يخرج للنور، رغم عدم تحمل الثقافة أية تكاليف مادية خلال المهرجان.

- ما أمنياتك بعد كل هذه التجارب من مسيرة فرقة السويس لمسرح الشارع؟

أتمنى دوما أن يذهب المسرح للجمهور والتوفيق والإنتاج المستمر لفرقتي، كما أتمنى أن أكون وفرقتي سفراء جيدين لمسرح الشارع داخل مصر وخارجها وتأكيد وجودنا وريادتنا عربيا ودوليا.

كما أتمنى من المسؤولين عن المسرح في المؤسسة الرسمية أن يتولوا مسئولياتهم بشكل جاد وينظروا لمسرح الشارع من منظور منصف وواع بأهميته والوقوف بجانبه.



المخرج حمدي أبو العلا: للمسرح أن يأخذ حريته وينطلق لسانه بلا قيود

رحلة عمر طويلة مع المسرح، حبا وتألقا، حالة عشق لم ولن تنتهي بين الفنان حمدي أبو العلا وخشبة المسرح، هذا الفنان الشامل مخرجا ومؤلفا وشاعرا وممثلا ومديرا، قدم من خلالها عشرات الأعمال، بداية بمسرحيات الأطفال في فرقة تحت 18 بالبيت الفني للفنون الشعبية التي أسسها وتولى إدارتها عدة سنوات، أخرج فيها مسرحيات (شطورة وأحلام العصافير وأم الدنيا وغيرها)، كما أخرج مسرحيات (العدو في غرف النوم والصقر الجريء، والغرباء لا يشربون القهوة وزفة صعيدي وغيرهم) حتى انتقل لإخراج العروض الدينية مثل (أحب سيدنا النبي، وفتح الفتوح لحظة صفا، وغيرها)، اختتم أبو العلا حياته الإدارية بقيادة مسرح الغد، ثم تفرغ لعروض مسرح المديح النبوي، حيث قدم مؤخرا بقصر الأمير طاز عرض (الملحمة المحمدية) للفرقة المصطفوية.. عن هذه التجربة ومشواره المسرحي الطويل كان لنا معه هذا الحوار.

✦ حوار: أحمد الشريف



نحتاج إلى توحيد الفكر الجمعي للنهوض بالمسرح

الطفل، كما قدمت عروضاً من الخيال العلمي، وكل ذلك في الموسم الأول منهم مسرحيات شطورة وقميص السعادة وفيروز شاه ومزرعة الأرناب وغيرهم لدرجة أنه كان يقدم عرضاً في البالون وآخر في جمصة وثالث في الإسكندرية بالتناوب بينهم، بالإضافة لعرض مسرحية شطورة في أسوان، وسوهاج والأقصر وأسيوط، فكان لي رحلة كبيرة مع فرقة تحت 18 وبداية قوية لها، بالإضافة لأنه من كثافة الجمهور كانت تعود أتوبيسات كاملة محملة بالجمهور الغير دون تمكنهم من المشاهدة.

كيف ترى مسرح الطفل الآن هل هو متعثر؟

التنمية الثقافية.

لك تاريخ طويل وحافل بالإخراج والتأليف نبدأ بتجربتك في فرقة تحت 18 فنيا وإداريا.

لقد قمت بتأسيس فرقة تحت 18 من الصفر حتى أصبحت فرقة كبيرة ولها كيان وإنتاج ضخم وقام بإدارتها عشرات المديرين، وأنا عندما بدأت وضعت خطة للإنتاج كانت مكونة من عدة نقاط، تتمثل في تقديم أعمال عالمية مبسطة للأطفال، وأعمال عربية مبسطة للأطفال، وربط الأطفال بالواقع المجتمعي بتقديم قضايا اجتماعية كي يتعايش معها

ما هي الفرقة المصطفوية؟ وما الجديد الذي تقدمه عما يقدم من أمسيات دينية؟

العرض اسمه «أحب سيدنا النبي» قدمته الفرقة المصطفوية للمدائح النبوية التي أسسها الشيخ مصطفى عبد المجيد منذ عشرين عاماً، والآن هي تحت قيادتي وإدارتي وقد طورتها، وهي مكونة من نحو 75 ولداً وبناتاً من المنشدين والمطربين والممثلين والملقنين، وأنا أحاول بقدر الإمكان أن أقدمهم في أحسن صورة تخرج في إطار جديد عما يقدم من إنشاد أو عروض دينية، وقد بكى الجمهور وتأثر بهذا العرض، فهو يقترب من اللحظات التي تحمل التدفق العاطفي للحضرة أو حلقات الذكر. والعرض يتحدث عن أن الحب هو سيدنا النبي، وأن كل حب في الدنيا سببه هو حضرة النبي صلى الله عليه وسلم، وأن من يحب سيدنا النبي لا بد أن يحب الكون بأكمله، ويحب كل شيء حتى التعامل مع الآخر سواء كان من دينك أم لا، المهم أنك في النهاية كمسلم لا بد أن تكون محبا للحياة ومحباً للآخر ولا تكون عدوانياً، وهذا العرض هو نموذج مثالي لفكرة تجديد الخطاب الديني، وهو تحقيق لدعوة النبي صلى الله عليه وسلم: (ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة).

ما الفكرة في اختيار الأماكن المفتوحة التاريخية والتراثية لتقديم العروض؟

دائماً ما أربط المكان التاريخي التراثي بالحالة الروحية لتعانق العرض مع المكان، وهذا يصنع حالة هائلة من الروحية، ودائماً لا أضع ديكورا مصنوعاً فأوظف المكان نفسه. فالمكان التراثي له لغة وحوار خاصان به فهو يتحاور مع العرض ويصنع حالة من حالات المزج الجميل ما بين روحانيات المكان وروحانيات الأداء على خشبة المسرح سواء أكان في قصر الأمير طاز أو بيت السحيمي أو تحت الربع أو شارع المعز، فأنا مغرم بهذه الأماكن لأنها لها لغة خاصة.

ما مدى تفاعل الجمهور وكم وجوده؟

خير شاهد على كم الجمهور وحجم تفاعله الهائل القناة الخاصة على «يوتيوب» قناة الملحمة المحمدية، بها فيديوهات لعروض الفرقة بساقية الصاوي وتحت الربع وقصر الأمير طاز، وعروضنا رغم أنها ليست مجانية فإنها تحتشد بجمهور كبير متابع ومحب، كما بدأ الجمهور يتتبع الفرقة عن طريق صفحاتها على مواقع التواصل الاجتماعي، ويأتي خلفها في أي مكان نذهب إليه.

هل توجد خطة لانتشار الفرقة بالمحافظات؟

توجد خطة لانتشار الفرقة في أكثر من مكان وأكثر من موقع وأكثر من محافظة، وأنا الآن أقوم بعدة اتصالات من أجل ذلك لأن هذه العروض لها جمهورها خارج القاهرة أيضاً.

كيف تنظر لمستقبل الفرقة وتطوير أعمالها؟

أفكر الآن في عمل طليعة للبراعم المصطفوية من الأطفال حتى تستمر الفرقة من كل الأجيال سواء الشباب أو الأطفال، وبإذن الله سأقوم ببدء ورشة بعد عيد الفطر سأجمع بها عدداً من الأطفال لتغذية الفرقة.

بما أن الفرقة مستقلة ولا تدعمها الدولة.. كيف تجد التمويل الكافي للإنتاج؟

كلها جهود تطوعية والعائد يغطي التكاليف.

أين ومتى العرض القادم؟

العرض القادم بإذن الله في بيت السحيمي بالاشتراك مع صندوق

يكون مختلفا من حيث الشكل والموضوع.

تعتبر هذه أفضل وسيلة لتغيير الخطاب الديني، والأكثر تأثيرا، فلو لدينا وعي كامل لكانت هذه الفرق تتجول بالجمهورية كلها، فالناس لديهم العاطفة الدينية وعندما تحدثهم بهذا الشكل يستقبلونك ويستوعبونك ويتعاشون معك.

هل تتفق مع الرأي القائل بأن حل مشكلات المسرح في مصر يبدأ من الإدارة قبل الفن؟

مشكلة مصر كلها الإدارة وليس المسرح فقط، فالإدارة موهبة خاصة وعلم وفن، فليس أي شخص يصلح أن يكون مديرا لأنه من سنوات طويلة، فمن الممكن أن شابا صغيرا وحديث بالعمل نجد لديه القيم الإدارية والوعي الإداري والعلم ونجده أفضل من ذاك الفرد القديم بالعمل، فنجد لديه القدرة على القيادة والابتكار. فعندما أدت مسرح الغد لمدة سنة واحدة أنجزت بها الكثير وحلت معظم مشكلات الفرقة وتم عرض كما كبيرا من العروض الجيدة فنيا.

إذن أين لب الأزمة؟

العشوائية هي السبب الرئيس، فاختلط الآن الحابل بالنابل، فلا تعرف أين يعمل الهواة ولا أين المحترفون؟ قديما كنا نعلم أن الثقافة الجماهيرية تختص بالهواة، وأن مسارح الدولة تختص بالمحترفين. فلا بد أن تعود التخصصات، المسرح القومي يقدم أعمالا قومية والكوميدي أعمالا كوميدية والغد التي أصبحت الآن بلا طعم وتقدم خليطا لا معنى له وهي لها مسمى الفرقة القومية للعروض المصرية وهذا الاسم كان من إنجازاتي بعد أن ألغيت اسم العروض التراثية لأنها لا تناسب قاعة الغد، وأصبحت نقدم المؤلف المصري فقط.

ما السبيل للنهوض بالمسرح؟

يجب على الدولة أن تبدأ التفكير في المسرح بشكل جدي وتفصل بين الفرق وترجع كل شيء إلى قواعده فيصبح لكل مسرح هويته وخصوميته سواء للهواة أو المحترفين ولكل منهم أماكنه وجهوره بعيدا عن الآخر، مع تشجيع الهواة الذي سيصبح يوما ما محتفيا، فالهناجر مثلا يجب أن يقدم عليه عروض للهواة فقط وكذلك الثقافة الجماهيرية. أما مسارح الدولة يجب أن تخصص للمحترفين فقط مع وجود برامج تدريبية لإعلاء قيمة الفنان سواء أكان مخرجاً أو ممثلاً. فأين الدورات وأين البعثات للخارج. ولا بد أن يذهب سنويا للخارج عددا من الفنانين لاكتساب الخبرة والتعلم مثلما كان يحدث في الماضي. ولا يصح التحجج بأن العصر الحديث كل شيء متاح به على الإنترنت لأن الاحتكاك الفعلي فقط هو الذي يسقل الهواية ويكرس العلم، وإلا إذا اعتمد الفنان على الإنترنت فقط وال«يوتيوب» لمشاهدة الدورات والجديد في المسرح في العالم، سيصبح كمن دخل الجيش فيديو، كما تقول النكتة القديمة.

كيف ترى ثلاثين عاما من التجريب؟

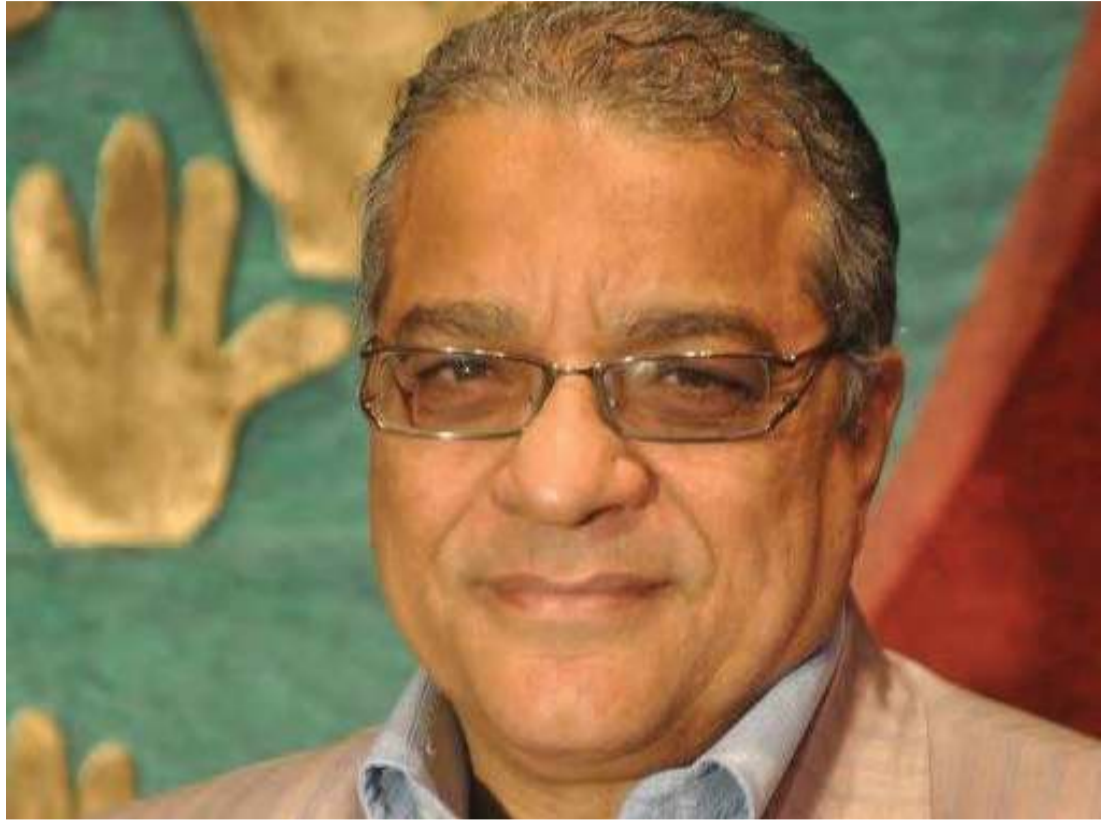
لا يعجبني معظم عروض المهرجان التجريبي على مدار دوراته كلها وأرى أنه لم يؤثر بشكل كبير لدينا فلم يغير في فكر المخرج أو المؤلف أو المشاهد في مصر. والتجريب أصلا بدأ منذ الإغريق والحياة كلها قائمة على التجريب، والمخرج بكل ما يقدمه من إضاءة وموسيقى وديكور وحركة وشكل وغيره من جميع العناصر هو في حالة تجريب دائم لا تنتهي.

هل يمكن للمسرح أن ينمي ويطور المجتمع أم يكفيه المشاهدة والاستمتاع؟

المسرح من العوامل المساعدة على الرقي بالمجتمع، صحيح أنه لا يوجد مسرح أقام ثورة أو غير مفاهيم، نعم توجد أفلام مثل فيلم فانت حمامة والذي غير من قانون الأحوال الشخصية، لكننا لم نر مسرحا على مدار التاريخ كان له تأثير في تغيير المجتمع لكنه يعتبر أحد عوامل التغيير فلا بد أن يكون بجوار التعليم والثقافة والفكر، وكل ما يسمى القوي الناعمة، فنحن نريد الآن من المسرح أن يطرح قضايا المجتمع ويصنع حوارا مفتوحا بينه وبين المشاهد، لا يترك المشاهد سلبيا، لا أقصد مسرحا سلبيا ولكن لا بد للمسرح أن يجعل المشاهد دائما يرغب في الوجود معه من خلال عوامل جذب، بمعنى أن لا يتعالى على الجمهور ولا يعتمد على التغريب عن الجمهور وهكذا.

كيف ترى مستقبل المسرح؟

دائما لدي أمل ولم أياس أبدا، محبو المسرح كثيرون، فقط نحن نحتاج وقتا لإعادة ترتيب البيت وما زلنا نتعاقف، فتوجد تجارب شبابية كثيرة تدعو للاحترام مثل تجارب تامر كرم ومحمد مكي ومحمد جبر ومحمد علام وسامح بسبوني وغيرهم، كلهم مجتهدون وموهوبون وواعدون. يوجد جيل قادم على مستوى المخرجين والكتاب والممثلين، كلهم جيل واع ومحترم وأنا سعيد بهم. وأنا رغم تجاوزي الستين عاما فما زلت أشعر أنني في بداياتي وسعيد جدا بكل التجارب الموجودة، وأشكر جريدة «مسرحنا» وكل المسئولين بها والأستاذ محمد الروي لأنكم تقومون بعمل رائع جدا وهو التوثيق فهو مهم جدا، لأنه يمكن أن يرسل أناس عن دنيانا ولا يعلم عنهم أحد شيئا.



الشعر السياسي والغاضب والمعارض، فكان مسرحي من هذا الشكل، فمثلا عرض العدو في غرف النوم تنبأ هذا العرض بكل ما يحدث على الساحة العربية الآن، في العراق وسوريا وليبيا والنص بالضبط في آخر المسرحية أضفت مشهدا نهائيا تدخل فيه الدبابة لتطحم كل شيء داخل المسرح ويصرخ البطل الفنان الراحل محمد متولي قائلا: (احذروا من خمسة يونية، خلى بالكوا هما جاين دخلوا أوضة النوم وواصلين لأوضة النوم وهايخشوا ليبييا وهايخشوا سوريا الحقوا نفسكم لو مالحتقوش نفسكم هايجولكم لحد هنا). كل هذا كان قبل احتلال تلك الدول ودمارها، كان هذا الحوار من تأليفي الشخصي وليس من المؤلف الراحل هشام السلاوي، فكأنني تنبأت بما يحدث الآن.

هل ترى أن للمسرح السياسي تأثيرا فعليا؟

لا بد للمسرح أن يأخذ حريته وينطلق لسانه وترفع عنه كل القيود، ولا بد أن يرتبط بوسائل الإعلام الحديثة فبدلا من تقديم ما يسمى مسرح مصر، عليهم تقديم مسرحا ذو فكر فيقدم الكوميديا المحملة بالفكر، فسكان الأقاليم مثلا الذين لم يشاهدوا المسرح ذا الفكر والقيمة حينما يرون ما يعرض بالإعلام يرسخ في أذهانهم أن هذا هو المسرح. كان قبل الثورة يوجد تفكير في إنشاء قناة متخصصة للمسرح واندثرت الفكرة التي لا بد لها أن تعود مرة أخرى، حتى ينتشر المسرح على مستوى كبير، فرغم أن النقل عن طريق التصوير يقلل من قيمته الفنية لكن على الأقل فإن الفكر نفسه يصل للناس.

ما الذي دعاك لتحويل مسارك إلى مسرح المديح والعروض المحمدية؟

أحببت في يوم الأيام أن أمجد النبي صلى الله عليه وسلم، وكتبت (أحب سيدنا النبي)، حينها كان الفنان خالد جلال مديرا لمسرح الغد فأسمعتة أحب سيدنا النبي وأحب أحبائه، ومجرد سماعه للكلمات انجذب إليها وبدأنا العمل في اليوم التالي وقدم العمل ونجح بشكل كبير، فكأنني وجدت نفسي فعلا في هذه النوعية من العروض، توالت بعد ذلك عروض فتح الفتوح سيدنا النبي، لحظة صفا في رحاب المصطفى، والأنوار المحمدية وغيرها، وكلها لها سمة وشكل خاص بها عن ما يوازها من أعمال أخرى لدى الآخرين، فتوجد بها الحركة والأداء والممثل والشكل المسرحي الخالص وليست مجرد إلقاء شعري من أوضاع ثابتة مثل الأمسيات الشعرية، وكنت أول من قدم هذا الشكل لتلك النوعية من العروض، فهي لبالي فاعلة، كل مرة أقدم رسالة معينة مثل كيف كان رسول الله مع أزواجه أو مع الشارع أو مع الآخر وهكذا.

إذن أنت ترى أن هذا النوع من المسرح لا بد أن

وكيفية النهوض به؟

لا بد لمسرح الطفل أن يزيد انتشاره ويصبح له في كل حي مسرح للطفل، فمثلا في حي العجوزة يوجد مسرح البالون، لكن توجد أحياء كثيرة ليس بها مسارح، فيجب أن ينشأ بها مسرح داخل أحد النوادي أو الأماكن المفتوحة، فمثلا في مصر الجديدة ليس به مسارح لكن توجد حديقة الميريلاند يمكن أن يقيم بها مسرح، أو حديقة أنطونيناداس بالإسكندرية، وهكذا أو بالشواطئ تصنع مسارح نهارية للطفل، لأن المسرح ينمي العقل ويوسع مدارك الفرد، وهذا سهل وليس صعبا، ولكن تنفيذها يحتاج همة وإرادة حقيقية، وهو غير مكلف، فمثلا لو قمنا بتقسيم فرقة تحت 18 إلى خمسة شعب، شعبة تعرض للبالون وأخرى بالميريلاند، وأخرى بالساتين مثلا وهكذا بعروض قليلة التكلفة ولكنها مبهرة يشترك بها عناصر من السيرك ومن الفنون الشعبية، وعناصر من فرقة الموسيقى.

أين تكمن الأزمة؟

لدينا أزمات في كل شيء، لأننا ليس لدينا الرغبة في التقدم إلى الأمام، فكل شيء يندثر وينغلق فنحن نحتاج إلى تفتح أكثر وتخصيص ميزانيات أكبر للطفل وميزانيات لمسرحه وفنونه، فلو وزير الثقافة اجتمع مع وزير الصناعة واتفق معه على التعاون بين الوزارتين بأن يكون على الثقافة توفير المسرح وعلى الصناعة جلب جمهور من عمال الصناعة في يوم الإجازة مع تخفيضات للتذكار، فذلك سوف يملأ المسارح كلها القومي والسلام وغيرهما بالجمهور، فلأسف هذا التنسيق بين الوزارات غير موجود، وكذلك يمكن خلق تعاون بين وزير الثقافة وبين المحافظين فيعرض عليهم أن كل أسبوع تعرض في المحافظات إحدى فرق الوزارة مثل رضا أو القومية أو تحت 18 أو المسرح القومي أو أي من مسارح البيت الفني للمسرح، مما يحقق انتشارا كبيرا. لا بد أن يوجد فكر قومي ووزير يفكر لكل المحافظات وليس للقاهرة والإسكندرية فقط. كما يجب أن يوجد تبادل من خلال الثقافة الجماهيرية باستحضار أيضا فرقها من المحافظات إلى القاهرة وباقي المحافظات. وهذا كله بحاجة إلى فكر جمعي للمجتمع ككل. فالراحل القدير عبد الغفار عودة حاول تنفيذ ذلك ولكن بشكل شخصي ولم تسانده أية جهة فلم يستكمل لأنه كان مجهودا فرديا، لكن لا بد من توحيد التفكير الجمعي وأن تكون جميع السلطات مهيأة لذلك، وهكذا يمكن أن نقضي على الإرهاب والفساد، وننمي وعي الأطفال وفكرهم.

كيف كانت تجاربك في المسرح السياسي؟

أخرجت مسرحيات عدة منها العدو في غرف النوم والغرباء لا يشربون القهوة والوزير العاشق، وغيرها الكثير. أنا في الأساس أكتب شعرا أكتب

على المسرح طرح قضايا المجتمع وإلغاء سلبية

المشاهد

المهرج تيل

صورة من متغيرات البيئة الكبرى



بطاقة العرض

اسم العرض:

المهراج تيل

جهة الإنتاج:

فرقة سوهاج

القومية

عام الإنتاج:

2018

تأليف:

جريجورى

جرين

وإخراج:

مصطفى

إبراهيم



أحمد خضر

يظل المسرح نشاطا بنشاط متغيرات البيئة الكبرى فهو مركز أو نقطة داخل دائرة المتغيرات لتلك البيئة مستوايتها " الاجتماعية ، والقانونية ، والاقتصادية ، لذلك نجد أنه برغم أن النص الأصلي (تيل أو بيلينشيل) تدور أحداثه في فلانديا بالقرن السادس عشر حول الانتظار للبطل القادم منذ آلاف الليالي . فإن تناول صناع العمل للنص الأصلي بعنوان (المهراج تيل) انطلق من خلال تطوير الفكرة الأصلية لتناسب الواقع المجتمعي داخل البيئة المعاصرة حيث استخدم مخرج العمل شخصيتين من المهرجين .. وتم توظيفهما لإحداث التفاعل والبهجة لدى المتلقي ، إلا أن تواجدهما طوال زمن العرض قد أحدث بعض المؤثرات السلبية لدى بعض المشاهدين في استيعاب الرسالة الفنية .

يبدأ العرض المسرحي بحالة من الثبات في وضعية الشخصيات رقادا على الأرض مع الموسيقى ثم تبدأ الحركة بالمهرجين بإيقاظهم وهم شخصيات من العوام تعبر عن الشرائح المختلفة للمجتمع ، مع أن العرض لشخصيات عبر عنها المؤلف الروسي " جريجورى جرين " لأحداث في القرن السادس عشر إلا أن استخدام القميص والسروال للشخصيات ، تميل إلى الزي العربي في العصور السابقة قد تميل أكثر إلى آخر العصر المملوكى كزي للعوام أو البسطاء داخل شريحة المجتمع .. قد تمتزج تلك الفترة بذاك في نفس الفترة التي يحاكي عنها النص الأصلي ، وإطلاقه به على واقعنا المعاصر فهو امتداد للماضى وإن اختلفت التكنولوجيا على مدى القرون بين الماضى والحاضر وقد مرت المجتمعات بفترات ثبات وحركة داخلها تناقضات تميل إلى العبيثية على سبيل المثال .. هل يعقل أن السماك يكون القاضى بأمر الملك فيليب الثاني ؟ لنرى أن المجتمعات مرت بفترات من العيب في العلاقات بين العوام وذوي النفوذ السلطوى فعبر عنه المهرجون داخل تلك المجتمعات ، ومن الواضح أن مخرج العمل أحدث مزجا للشخصيات من خلال الملابس رغم التناقضات بين الشخصيات على سبيل المثال .. الفحام الذى وضحت شخصيته من ملابسه وبين شخصية السماك الاثنى صاحبى حرفة الفحام ملابسه تدل عليه والتناقض هنا ليس للشخصية ولكن لدلالة الحرفة التي يمتلكها كل منهما طبيعة صانع الفحم (طاقة) وطبيعة السماك (الطعام) وكلاهما طاقة ، قدم لنا العرض دلالة قوية أيضا فترات الوشاية من خلال السماك والفحام الذى يؤدي إلى فقدان الطاقة ، ونذهب بهذا المعنى ليؤكد العرض من خلال برواز من جزئين وهو الانقسام قد يكون انقساماً سيكولوجياً أو انقساماً طبقياً داخل المجتمع وقد نستخرج معنى آخر وهو تشويش الصورة الجمالية أو كسرها الذى ينتج عنها معاناة وآلام تنتج عن كسر الصورة الذهنية لدى بعض أفراد المجتمع تجاه أشخاص معينة ، حتى أحدثت عنده صدمة نتيجة لتشوش تلك الصورة التي في مخيلته ، فينتج عنها حالة من الإحباط ، وهى حالة السكون في الحركة الذى بدأ به العمل المسرحى (المهراج تيل) ونربط ذلك برواز المرأة الذى لا نرى فيه أنفسنا لأنه فارغ من الأداة التي تعكس لنا الصورة لواقع مهمهم . وندخل إلى قصر الملك فيليب لى الأعمدة التي تحمل السقف رؤس الشياطين أعلى التاج عقرب ذهبي ، ودائما ما يقف فيليب يظهره للجمهور هذا ليس خطأ ولكن هي لحظة يسبح المشاهد بعقله مع أعمدة القصر ليصل إلى معنى خاصا به وإن اختلفت المعاني من متلق لآخر ، نخرج من قصر الملك فيليب إلى دلالة الألوان في العمل المسرحى (المهراج تيل) ألوان الملابس للعوام تكون متقاربة في درجة اللون ، ليعطى التشابه في الشخصيات وتشابه الآلام وإن اختلفت أسلوبها ومصدرها ، شخصية المرأة التي تظهر في عمق المسرح على العرش تارة وداخل البرواز المقسوم تارة أخرى تظهر في صمت وثبات عادة وهى ترتدى ملابس تقليدية هي لوحات تتفجر منها معاني كثيرة النظرة تجاه المتلقى إما أن تطرح عليه تساؤلات ، أم أنها راضية عن المتغيرات سريعة الإيقاع داخل المدينة ، أم تتذكر الماضى لتتنظر به إلى المستقبل لتلك المدينة التي تكون في حركة سكون وحركة دائمة ، ولكن الحركة هنا داخلية أى إنها حركة صراعات داخل الذات الإنسانية ، وليست حركة إيجابية إلى الأمام وهو المعنى الذى نتج عند حكم السماك على الفحام بالسجن وهو فقدان الطاقة التي تجعل العجلة تدور بفكر واع مع المتغيرات داخل دائرة البيئة الكبرى بدون المهراج .. وما علاقة " تيل " بالرسم والموسيقى وهو مهراج ؟ وضح هذا في حوار تيل مع فيليب ، الرسم والموسيقى من الفنون التي تسيطر عليها المشاعر والأحاسيس الصادقة للفنان ، فكيف يرسم " تيل " صورة " لفيليب " ويدخل نفسه صراعات لواقع يعيشه الفنان ؟ والتشكيل الحركى للعرض عبارة عن كتلة تدل لوحدة الشخصيات صورة تبدو فيها التوحد وسرعان ما يظهر البرواز المقسوم ، ليكذب ذات الصورة ، ليظهر لنا التناقض في كل شيء ما يميز عرض " المهراج تيل " تناسق الألوان في عنصري الملابس والإضاءة لىتمتزج بألوان الديكور لتخفى ضعف أداء بعض الشخصيات على المسرح ومع ذلك فهي صورة متناسقة التشكيل والمساحة داخل إطار الصورة العامة للعرض المسرحى (المهراج تيل) الذى قام بعمله فنانو فرقة سوهاج القومية المسرحية.



الحصاد ..

محاولة الارتكان للتراث العالمي



محمد النجار

بطاقة العرض

اسم العرض :

الحصاد

جهة الإنتاج :

نادي مسرح

سوهاج

عام الإنتاج :

2018

تأليف واخراج

رضوى :

محمود



علي خشبة مسرح أوبرا ملك بالقاهرة وضمن فعاليات المهرجان الختامي لنادي المسرح في نسخته السابعة والعشرين قدم فريق نادي مسرح سوهاج العرض المسرحي الحصاد والذي أثار جدلا مستحبا بين أوساط المتفرجين بدءا من الإعلان عنه في جدول المهرجان وحتى قبيل بدء العرض على خشبة المسرح ذلك أنه بداية عرض مسرحي قادم من صعيد مصر ويحمل توقيع فتاة (مؤلفا ومخرجا) - رضوى محمود - بل ومصممة للكربوجراف - مروة محمود - وفي هذا سعي نراه محمودا لتقلد المرأة في الصعيد وفي مصر بأثرها مكانة تستحقها في خريطة الإبداع المسرحي لأبناء الجنوب وبالعودة لاسم العرض (الحصاد) وبلد المنشأ (سوهاج) نجدنا بشكل فطري كونا أفقا لتوقع دلالات العرض المسرحي واطروحته الا ان كل التوقعات التي تم رسمها بخصوص العرض ذهبت سدى ذلك انه كالمعروف والمعتاد في تجارب نوادي المسرح انها تجارب تحاول الخروج عن المألوف والمعتاد وتعلن بشكل اساسي عن اعتناق الحرية المطلقة في الطرح والاطروحة وبالعودة الي لحظات بدء العرض المسرحي (الحصاد) لنادي مسرح (سوهاج) والذي احتلت فيه المرأة مركز الصدارة والقيادة بل وتغلغل دورها ايضا علي مستوي التشخيص والتجسيد نجد اننا امام عرض مسرح مختلف ذلك اننا امام تكوين صخري يشبه الكهف طوال فترة التشخيص كاطار عام أطر الرؤية زمانا ومكانا تشكليا وافتراضيا وان تم الانتقال بالزمان والمكان باختلاف البؤر سواء كانت هذه البؤر ضوئية او باجساد الممثلين وحركة الكربوجراف والميزانسين فهو بالتبعية عرض بدأ من الكهف وعاد الي الكهف في شكل جلي واحتلت خشبة المسرح للعديد من الطاقات التشخيصية الحركية وتراجع الحوار المنطوق والمفوق في اغلب لحظات العرض لدرجة اقرب الي الاختفاء لتحل مكانه الحركة للتعبير عن الطرح الفكري والذي احتوي زخما وجوديا بطبيعة الحال ناتج عن الصراع الأبدى والمكرر بين الأبيض والأسود بثنائية الخير والشر التي احتلت فراغ خشبة المسرح طوال الوقت لتعلن عن أفكار مقولبة ومعلبة عن صراع الإنسان مع الآخر والسعي إلى الوصول إلى الأنا والأنا المثالية والابتعاد عن دلالات الانسحاق في الصراعات الأيديولوجية العديدة في الوقت الراهن والتي لم ينتج منها أحد سواء من تمسك بمبادئه أو تخلى عنها على السواء .

جاء العرض رافضا الاستعانة بالتراث الزاخر والمتجدد لصعيد مصر ومعارضاً ومشاكساً للرؤى الإبداعية العالمية المنشأ والتأثير بشكل راقص اقترب من فن الباليه حيناً ومن التعبير الحركي في

والأبيض.

كل الأحيان ليعلن العرض عن ممثلة ومخرجة ومؤلفة مهمومة بقضايا وجودية مجردة أكثر من اهتمامها بقضايا الأصالة والتفرد بالانغماس في التراث المحلي فرأت بالضرورة أن الارتكان للتراث العالمي سيحقق لها رؤية الحقيقة بشكل أوضح وقول ما قد ينوء عن قوله وحمله الثقافة المحلية والإقليمية فاتجهت إلى قراءة ورؤية ثقافات الآخر وسماع موسيقاهم فاستفادت من درة الكلاسيكيات العالمية لفن البالية (بحيرة البجع) وأحال الصراع بين الفتاة مرتدية الملابس السوداء والفتاة مرتدية الملابس البيضاء إلى الصراع الأشهر في بحيرة البجع بين (أوديت وأوديل) واللافت للانتباه هو الاجتهاد الكبير الذي قامت به أغلب الممثلات (تحديدا) في الإمساك بإيقاع النغم والحركة على الرغم من ابتعادهم عن طبيعة هذه الأدوار (ماديا ونفسيا) فاهتمت الكربوجراف بتشكيلات اقتربت من تشكيلات الكورد باليه مع رقصات فردية وثنائية لصاحبات الرداء الأسود

فاغتوى واستقطبه فاستقطب وأصبح المقنع تابعا هو الآخر للآخر المستبعد وأهملت الفتاة البيضاء كل تلك الأحداث جسدت وشخصت بشكل حركي وعلق عليها تباعا رجل يجلس في كهفه معتنقا اليوجا منها مرتديا ملابس بيضاء ملمحا ويحاول أن يتعلم منه شاب دهن وجهه باللون الأسود والنص الثاني باللون الأسود ليتأرجح الشاب بين هذا وذلك وتعلن الأفكار الوجودية والأيديولوجية بشكل سردي مباشر عن طريقهم بشكل مدرسي معلنا عن الهشيم المتأرجح بين هذا وذاك وطارحا الفرضية الأكثر جدلا : هل التخلي عن الثقافة المحلية والانقياد للشكل الغربي مضمونا وفكرا هو الانسب؟ أم محاولة تطوير الخطاب المحلي للوصول إلى صيغة عالمية التأثير هو الأصلح؟

البئر يبتلع النهر..

نموذج لقلة التدريب.. والتسرع



بطاقة العرض

اسم العرض:

البئر يبتلع

النهر

جهة الانتاج:

نادي مسرح

كوم إمبو

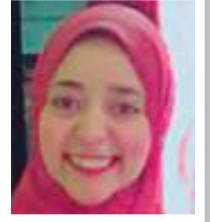
عام الانتاج:

2018

تأليف

وإخراج:

محمد ظاهر



منار خالد

. ضمن عروض المهرجان الختامي لنادي المسرح السابع والعشرين قدم عرض "البئر يبتلع النهر" لفرقة "كوم إمبو" تأليف وإخراج "محمد ظاهر". حيث تدور أحداث العرض حول عائلة مكونة من أب وأم وأبن من أقصي الصعيد فقدت هذه العائلة ابنها في حادث غرق، ويقر صديق الأب له بأنه علي علم بمعاناة عائلة ملكية كانت تعيش في مصر الفرعونية القديمة، تشبهه نفس معاناته من حيث فقدان الأبن ومن ثم يبدأ الفلاش باك لسرد حكاية الملك. وليثبت المخرج مدي تناس الحكايتين معا عمل علي أن تكون الشخصيات الممثل للائلة الصعيدية هي ذاتها الممثلة للعائلة الملكية ففكرة العرض قائمة علي تتطابق حضرا بماضي، و ربط مشكلة أنية بحدث من أصول قديمة. ولكن المشكلة المطروحة في العرض مشكلة شخصية و منغلقة بذاتها علي شخصيات الأسرة المسرحية، مما يسبب فجوة بين صانعي العمل والجمهور نظرا بأنها مشكلة لم تصب كثيرين من المشاهدين ولا تمس واقعة او مجتمعه او ترمز لشئ بعينه فلا يوجد سببا حقيقيا لخلق هذا الربط وتأكيد أنه يعود لأصول مصرية قديمة، فتأليف النص في حد ذاته عاني من مشكلة حقيقة من حيث ربط الزمنين واسباب اختيار هاتين البيئتين تحديدا وأيضا إخراجة اسقطه في عدة أخطاء أثناء تناول هذا الربط الذي يعتبر هو نفسه ركيزه العرض و اساس لحبكتة فكانت أول سقطاته متمثلة في اختياره للممثلين، فمن الواضح انهم غير دارسين لمواضع خشبة المسرح بشكل مقبول، مما أدي لظهور ذلك بطريقة ملحوظة بعد أن تولد علي الخشبة نوع من الفوضى بسبب الخطأ في كثير من الأحيان في خطوط الحركة المرسومة، فميزانسين الحركة خصيصا مشكلة واضحة وقع فيها مخرج العرض، ويقابل هذا عدم تدارك الخطأ من قبل الممثلين بشكل أسرع مما يسبب بلورة للخطأ. و يؤدي لحدوث خلخلة للشكل العام للعرض كما أن اختيارات التكوين الجسماني للأدوار يبدو أنه كان اختيارا اعتباطيا، غير متماشي مع الأدوار المؤداه، فعلي سبيل المثال ممثل شخصية الملك، ليس من المقبول بصريا أن يكون ملكا قصير القامة نحيل المظهر ولا يمتلك حتي من الموهبة قدرة علي إقناع المشاهد بأنه شخصية تتوافر لديها سمات الشخص القيادي، و ممثلة شخصية الملكة التي لم تكن علي درايه علي الإطلاق بمواصفات الشخصية من حيث الحركة و طريقة الألقاء و النظرات. لتكون قدرات الممثلين ذاتها قدرات ضعيفة في التشخيص و الاقناع ومن ضمن الأخطاء أيضا استخدامه لديكورات من الفلين و الخشب غير مثبته جيدا مما تسبب في وقوعها أكثر من مرة أثناء العرض، وعدم ثبات الأعمدة الفرعونية المصنوعة من القماش بسبب عدم ربطها بشكل جيد مما يجعلها في حالة دائمه من التأرجح، لتؤدي تلك الأخطاء لكشف جميع الحيل المسرحية، فمن الممكن أن تعود إمكانيات الديكور المحدودة لفقير الإنتاج الذي تعاني منه فرق نوادي المسرح، ولكن كان من الافضل استخدام ماهو متاح حتي و إن كان أقل من ذلك أو استخدام لافتات رمزية تشير للمكان و التعامل مع الخشبة علي أنها جرداء يستطيع جسد الممثل و أمكانياته خلق فضاءات متعددة بداخلها، بدلا من التقديم بهذه الصورة التي تتسبب في إفساد اللوحة المرسومة بصريا أمام عين المتلقي، مما يؤدي إلي أفساد الذائقة الجمالية ككل نظرا لعدم إلمام صانعي العمل بكيفية استخدام و توظيف ألياتهم في القدر المتاح، ولكن إذا كان الممثل ذاته وقدراته الفنية غير واعية بالتعامل مع الخشبة من الأساس فماذا عن التعامل مع الديكورات والمساحات الفارغة للحركة وتفادي الأخطاء! فالعرض يشبه في رسمه إلي حد كبير المنحني غير الثابت علي وتيره واحدة، منحني خطر يجعل المتلقي في حالة من التشتت و التشظي بين الزمنين المقدمين وغير ملم بكل ما يدور من حوله من أحداث. فالجهود المحدود لهؤلاء الشباب كان يستدعي وقت أكبر لتطويره لتدارك الخطأ وتقديم العرض بشكل أفضل من ذلك، حتي يعي هؤلاء الشباب بقيمة وقدر ما يقدمونه من فن، وقيمة المهرجان الذي من المفترض أنه يرعي كل موهبه شابة، لكي يرتقوا بمستوي العرض و إنقاذه من هذا المنحني، لتعود نوادي المسرح بعروضها لبداية نشأتها الحميدة. و إتاحة فرص أكبر للمواهب الحقيقية.



الحادثة

كوميديا سوداء عن الحب والسياسة



بطاقة العرض

اسم العرض :

الحادثة

جهة الإنتاج :

فرقة مسرح

الغد

عام الإنتاج :

2018

تأليف : لينين

الرملي

إخراج : عمرو

حسان



عفت بركات

إلى المجتمع وتلوث مؤسساته جميعها، كما يقول بعض النقاد أن الطريق إلى الإصلاح السياسي والديمقراطي واحترام حقوق الإنسان يجب أن يبدأ بالعلاقة الإنسانية أي علاقة الرجل والمرأة كقطبي المجتمع .

استطاع عمرو حسان أن يقدم عرضاً متماسكاً وقويًا دون الانفصال عن فكرة النص ورؤية الكاتب الأصلية ربما كان أكثر تركيزاً على الفكرة من خلال إعداده الجيد للنص ، بدأ العرض بمشهد سينمائي لحياة الفتاة بطلة العرض التي تخرج كل يوم من منزلها البسيط في رحلة ذهاب للعمل والعودة منه ليلاً في وقت متأخر كالكثيرات من الفتيات اللاتي تجربن الحياة على التضحية من أجل أسرهن وأصدان كم المضايقات التي تتعرض لها في الشارع ومتابعة أحدهم لها وحمايتها إن لزم الأمر حتى ينتهي الأمر باختطافها؛ ليبدأ العرض على خشبة المسرح من هنا؛ فنجد البطلة والبطل معا تصحو بعد انتهاء مفعول المخدر لتجد نفسها في بيت مظلم حبيسة في مواجهة هذا الشاب الذي اختطفها والذي نكتشف أنه مريض نفسي متعدد الشخصيات بداخله صراع بين شخصية شريرة وهمجية وأخرى ضعيفة وثالثة بلا رأي ، يحاول اقناعها بأنه يحبها ويريد لها زوجة له فتارة يقسو عليها وتارة يحنو بحسب صراع الشخصيات داخله تحاول الهرب فيمنعها وتحاول أن تدفعه لكرهها ليرتكبها تخرج بلا فائدة ، ثم تحاول اقناعه

بأنها تحبه وتوافق على الزواج منه كي تهرب وفي اليوم المقرر لخروجها يمنعها فتضطر في النهاية أن تلقي بالمفتاح من النافذة ليظلم حيسان معا تصاب باللوسة مثله وينهار الشاب عندما يشعر بالعجز فيتجرد من كل قدرته على الفعل. النص يؤكد أن الحب لا ينبت في الأسر ولا يحيا في تربة غير صالحة لانباته ولا ينمو بين جدران ضيقة وبغير الصراحة والوضوح لا تدوم المسيرة بين عنصري الحياة الرجل والمرأة، ولا يولد الحب ويحيا إلا إذا كان حراً تماماً .

الأداء التمثيلي كان البطل الأول للعرض قدمت ياسمين سمير في دور الفتاة أداء متميزاً استطاعت من خلاله الاحكام علي الشخصية من أول العرض لآخره ممثلة تمتلك كل مقومات النجاح هي وبطل العرض مصطفى منصور الذي برع في تجسيد شخصية المريض النفسي الذي تتصارع داخله ثلاث شخصيات تختلف كل منهم عن الأخرى وتميز أدائه رغم ذلك بالهدوء والاتزان كلاهما لديهما مقومات النجاح قادران على الامام بتفاصيل الشخصية والتعاضد معها وبذل الجهد المناسب لاقناع الجماهير بما يقدمان فلم يكن من الصعب حصولها على جائزة أفضل تمثيل لأنهما يستحقان ذلك عن جدارة . أما ريهام أبو بكر التي أدت مشهداً وحيداً لفتاة الليل لكنها نالت استحسان الجمهور بعد ان أضافت لمحة كوميدية لها مذاقها الخاص تدل على قدرتها العالية في

التمثيل أيضاً . كذلك لعبت الدراما الحركية لمصممها محمد علي بكر دوراً كبيراً في رسم الصراعات الداخلية للشخصيات أمام المشاهد كصورة حية لما يدور داخل أذهان أبطال العرض وكان الراقصون مبدعين في التعبير عن الأشباح التي تتصارع بعقل الفتاة وكذلك الاضاءة الجيدة للعرض التي صممها عز حلمي بكفاءة وحرفية وأضافت إلى العرض ملامحاً أكثر دقة لأنها تتعامل مع الحدود النفسية للشخصيات .. بينما جاء ديكور العرض كان عبارة عن منظر واحد ليهو الفيلا التي يعيش بها البطل واستغل المخرج كل جزء في الديكور والاكسسوار أثناء العرض ليصنع إيقاعاً رائعاً وسريعاً جذب انتباه المشاهد لكل تفاصيل العرض ،

الحادثة بطوله ياسمين سمير و مصطفى منصور و ريهام أبو بكر وعمرو عثمان ، محمد فوكس وعمرو أحمد، و عمر أحمد ، وأحمد سيد ، ديكور محمد فتحي وإضاءة عز حلمي واعداد موسيقى محمود صلاح وتصميم دراما محمد علي بكر ومكياج اسلام عباس ومخرج فيديو شادي احمد ومساعد مخرج مجدى طلبه ومخرج منفذ اسلام بشبيشي وتأليف لينين الرملي وإخراج المخرج الصاعد بقوة عمرو حسان والذي حصل على جائزة أفضل مخرج عن هذا العرض ، فهنيئاً له وكل فريق العرض وفي انتظار أعماله القادمة.

الساعة الأخيرة

التفعيل الذي يطمس ضبابية العاطفة



إليها وتبعاتها كما حدثت بالضبط، إلا أنه أيضا يقدم من خلال وجهة نظر.

إذا أتينا لنص العرض، فسنجد أنه يبدأ بمادة فيلمية على شاشة تشكل كل مساحة العرض المسرحي؛ أي أن كل ما سيدور بعد ذلك هو من وراء تلك الشاشة. المادة الفلمية كانت عبارة عن الدمار الذي لحق بمدينة هيروشيما اليابانية بعد أن أنزل عليها أول قنبلة ذرية، ثم استحضار من ألقى هذه القنبلة وهو بول تيبس في مرحلة شيخوخته، واستعراض كم بدا وحيدا بعدما هجرته عائلته الممثلة في زوجته وابنه، كما أن الجيران بعد ما مر ربح من الزمن، لم يعودوا يعتبرونه بطلا، بل سفاحا. بول كان دائما يحدث تمثاله الذي صنعت له الدولة ووضعته في ميدان، ولكن بعد مرور الوقت، رفعوا التمثال من مكانه ليوضع في حديقة بجوار المنزل، ولكن الجيران أبدوا استياءهم من منظره، فقام بول بوضع تمثاله في غرفته، وأصبح هو المرافق له، مع وضع جار ما زال يرى أن بول بطلا عظيما من أبطال أمريكا.

وتمر الأحداث عن طريق الاسترجاع لعرف مدى صعوبة حياة بول وهو صغير، ونقمته على أبيه الذي يرى أنه هو المتسبب في وفاة والدته لدرجة أنه يقوم - أي بول - بوضع السم لوالده ويتخلص منه. وتمر الأحداث ليتفوق بول في مجال الطيران كما أراد وهو صغير؛ مع وجود منافس له في الرياضة والعمل وهو تشارليز سويني، ذاك الذي ألقى القنبلة على نجازاكي بعد ثلاثة أيام من إلقاء قنبلة هيروشيما. ثم استرجاع للمجموعة التي أنشأت مشروع

خصوصا أن هناك مناقشة لنفس الأحداث تقريبا. ولكن نص عيسى لم يجعل الصانع/ كيبهارت هو محور الحدث، بل الفاعل/ بول، وارتكن أساسا على عملية استجلاب الندم البشري والتساؤل عن الجدوى والحتمية من الفعل وصولا لمحاكمة النظام الذي قرر هذا، من خلال محاكمة الفاعل لنفسه. واستدعاء متهمين آخرين قدموا له الفعل، علاوة على عملية محاولة إلقاء اللوم على الترتيب والنشأة وتجعلها دافعا للفعل، وكيف أن الفاعل ما هو إلا مجرم من البدايات الأولى.

ومع أنني أساسا مع تناول كيبهارت حيث يحاكم الفاعل الأصلي والدافع له، لا الفرد المكلف، فلا يمكن أن تلقي اللوم على جندي ينفذ أوامر قاداته، بل عليك محاكمة القادة.

كما يحيلك نص العرض أساسا لما يسمى بـ(مسرح الواقعة) الذي هو شكل مسرحي يرتكز على تقديم حدث تاريخي أو واقعة ما، في إطار درامي. طبيعي أن تكون الوثيقة التاريخية للحادثة أو الواقعة، هي المادة الأولية للعرض.. ومن خلال إعادة تمثيل تلك الواقعة، والتدخل من خلال عملية إعادة الترتيب. وقد جرى العرف بإطلاق ما يسمى بالدراما الوثائقية أو المسرح التسجيلي على تلك المعالجات. مع أن هناك فارقا طفيفا من حيث الاستعمال طبقا للوسيط، فالأفلام الوثائقية تختلف عن المسرح الوثائقي، فالأفلام عادة تحاول إعادة تقديم الحدث كما كان بالضبط. أما المسرح فيعيدنا من خلال وجهة نظر، مع التسليم بأنه حتى في الأفلام التي تحاول أن تقدم المادة الوثائقية وما أدى

مجدي الحمزاوي



أعترف مسبقا أنني وبحكم التجربة أتوجس كثيرا قبيل مشاهدة أو قراءة أي نص ما، وهو يحمل لافتة أنه - أي النص - قد حاز على جائزة ما، فالذاكرة ما زلت مفعمة بالكثير من هذه الفخاخ التي تجعلك تخرج ناقما على الجائزة، أو مسلما أمرك لله باعتبار أن ما تم هو مشيئته.

والحقيقة أن هذا الشعور على الرغم من كل محاولاتي في التخلص منه، كان يلقي بظله وأنا في طريقي لمشاهدة عرض الساعة الأخيرة الذي تقدمه فرقة مسرح الغد من تأليف عيسى جمال الدين ومن إخراج ناصر عبد المنعم.

وأثناء المشاهدة وبعدها لا ينسحب منك الأمر كلية ولكنك تخرج راضيا عما فعله ناصر عبد المنعم في عملية تفعيله للنص، والخروج به من أسر الورقة لرحابة المشاهدة.

صحيح أن نص العرض يحيلك لنص (كيبهارت) قضية الدكتور أوبنهايمر، من حيث الثيمة الأساسية التي تدور حول التساؤل، أيهما أحق بأن يكون الولاء له؟ الإنسانية أم النظام/ الوطن؟

الحقيقة أن ناصر ابتكر أسلوبه الخاص في التعامل مع هذا النص ولم يرتكن بما هو متواتر أو معروف عن النصوص التي تنتمي لهذا الشكل الذي أشرنا إليه. الشيء الوحيد الذي التزم به كان ضروريا، بل وباعثا لاستيفاء الشكل ولا يمكن الاستغناء عنه. ألا وهو الواقعة محل النقاش وإعادة الترتيب. والتي تمثلت في تلك الشاشة في بداية العرض ليتم عرض الوثيقة / الواقعة.

فكرة ناصر الرئيسة تمثلت في حصار الحاضر بين ماضيين. ربما ليؤكد بكل ضروا أن الأحداث الماضية هي التي تنسج خيوط الحاضر. وأن مانغيشه هو شيء طبيعي مادنا قد سمحنا لهذا الماضي أن يكون. بصرف النظر عن بعض الندم أو التساؤلات عن كيفية ذلك الماضي. فالحقيقية انه لا الندم ولا التساؤل من الممكن أن يغيرا شيئا. وعليه فإن محاولة الوصول لمستقبل ما. هذا المستقبل الذي يكون هو الواقع في وقت تحققه. لا يمكن أن تكون عن طريق التباكي والندم. وإنما من خلال إعادة تفكيك الماضي ووضعه في صورة آنية تمكنا من التعامل معه مستقبلا بما يسمح بتغيير من الممكن أن يطرأ، ولا نقف أمام حتمية الحدوث طبقا لمعطيات ثابتة قسم ناصر منطقة تمثيله أو رؤته لأربعة مستطيلات عرضية أمامنا. المستطيل الأول كان عبارة عن مستطيل ببغدين فقط ممثلا في الشاشة، وفيها تم عرض الحدث / الماضي الأقرب / إلقاء القنبلة على هيروشيما وما نتج عنها. متوازي المستطيلات الثاني، مكانه بعد هذه الشاشة وهو يمثل الحاضر / منزل بول في الواقع الآتي من خلال الحدث / عملية التذكر والحساب النفسي وحساب الغير ومن ثم تحقق النبوءة والموت. متوازي المستطيلات الثالث جاء بعد متوازي المستطيلات الثاني، وتعامل معه ناصر بشكل حر في وواع بطريقة جيدة. حيث جعله معبرا عن كل الحالات الماضية. فهو تعامل معه كمنزل لبول في مرحلة الصبا ورأينا والديه والخلاف بينهما حول طريقة تنشأة بول. ووضع الوالد على اليمن وفي منطقة أعلى من الأم ليردد كلمته الشهرة بأن على المرء أن ينحني امام الريح العاتية، مقابل رغبة بول في ركوب تلك الريح لأنه يعشق الطيران، وتشجيع والدته له. وغي نفس الوقت استخدم وسط هذا المتوازي الثاني للإفصاح عن ماهية مشروع مانهاتن ورجاله وكيف نشأ، ثم كيفية اختيار بول للمهمة وتكليفه بها، ومن بعدها تكليف تشارليز بالمهمة الثانية. ولا يمكن أن نغفل أن تصوير الصراع حول شهصتي بول وتشارليز ورغبة كلا منهما بأن يكون هو الأفضل تم في هذه المنطقة ولكن بالتعامل مع منطقة الحاضر دون تجاوز. أي أن هذا الأمر ما زال يشكل جدار من جدارن هذا الحاضر، وهو الأكثر تأثيرا به، مع أنه في منطقة ماضوية أبعد زمنيا من فكرة مشروع مانهاتن وصراع مع أبيه الذي انتهى بدس السم له. ولكن متوازي المستطيلات الثاني لم يكن كله شرا خالصا ففي منطقة اليسار ذاتها رأينا المدرسة التي حاولت استيعاب بول ومايتعلج في نفسه ومحاولة تقويمه عن طريق تطويع وإخراج الغضب الكامن في نفسية الطفل. ولكن في نفس الوقت كانت معطيات الخير ومايمثله أكثر ضعفا من حيث الوجود المكاني والمساحة الزمنية ولم تترك أثرا. مع أن ناصر ربما أراد وطبقا لتكيفية المجتمع الأمريكي ان يجعلنا نزن أن عناصر الخير مستجلبه على هذا المجتمع بل وقد تنتمي للقومية الواقع عليها الأثر التدميري. وفي هذا محاولة للفارقة بين الفعل وردخ على اعتبار ان مآحدث في الماضي من خير تجاه بول، والذي أبدته تلك المرجعية الإنسانية. قد قابله بول بالدمار.. ولكننا نسينا هنا أنه لم يكن يعرف ما يحمله).

إذن فعملية حصار بول وحاضره بالماضي البعيد والقريب كانت هي الاتجاه الأساسي في عملية تفعيل النص وهو مغزى كبير وله أبعاد كما ذكرنا. وقد تم التعامل معها بحرفية اللهم إلا تجاوز وحيد قد يكون نشأ من الممثل لا من التوجيه العام.



بطاقة العرض

اسم العرض:

الساعة

الأخيرة

جهة الإنتاج :

فرقة مسرح

الغد

عام الإنتاج:

2018

تأليف: عيسى

جمال الدين

إخراج: ناصر

عبد المنعم



التوجيهي أو الدعاي. أو حتى المسرح السياسي الذي يحاول أن يجعل المشاهدين يناصرون وجهة النظر التي من خلالها يكون السرد. وعليه، فمسموح في هذه الأعمال التجاوز أو عدم ذكر ما يتعارض مع تلك الرؤية سواء كانت حقيقية أم متخيلة. ولكن بالنظر لنص العرض سنجد أنه يحمل التبريرات الكافية لإلقاء القنبلة على هيروشيما!

فالنص أوضح بما لا يدع مجالا للشك أن البدء بمشروع مانهاتن جاء نتيجة أن الألمان بدأوا في عملية البحث عن كيفية التعامل مع اليوانيوم وتخصيبه! إذن، فهناك ضرورة للبدء في هذا المشروع وإلا لكانت ألمانيا بدأت وانتهت. وساعتها كان سيتغير مجرى العالم، خصوصا أن الكل مجمع تقريبا على فاشية ألمانيا. حتى عملية إلقاء القنبلة الأولى جاءت في سياق أن اليابان رفضت إنهاء الحرب بعد هزيمة ألمانيا! وما زال الطيارون من اليابان يقومون بعمليات حربية تكبد أمريكا خسائر كثيرة في العنصر البشري! والحمد لله أنه - أي النص - لم يتطرق لسؤال لماذا هيروشيما؟ وفي الوقت نفسه يجب عليه بما هو معروف، حيث سيقدم مبررا إضافيا.

وكما قلت قبلا لا يمكنك محاكمة الجندي على تنفيذه للأوامر، بل عليك محاكمة من أمر، خصوصا أنه - أي المؤلف 0 قد أكد مرارا أن بول لم يكن يعرف ماذا يحمل، مع أنه حمل الأوزار كلها. وأعتقد أن هذه ربما كانت هي المادة الرئيسية في تناول لا الاكتفاء بالمروء عليها، ومحاولة التبرير بنشأة بول، فلو اختير للمهمة شخص آخر بخلفية عادية كانت الحالة ستكون كما هي. لذا فأنا اعتقد إن التجاهل عن بعض الأشياء التي لا تخدم التراتبية المقصودة قد يكون شيئا جيدا.. بل ويتطابق مع ما يدعو إليه مسرح الواقعة الذي يختلف اختلافا جوهريا عن الأفلام الوثائقية كما قلنا. وهو شيء لو فات على عيسى فلم يكن ينبغي أن يمر على ناصر. هذا رأيي.

وإذا كان هذا هو نص العرض، فكيف تعامل معه ناصر عبد المنعم؟

مانهاتن (المشروع المسنول عن تخصيب اليورانيوم وصنع القنبلة الذرية)، واختيار بول ليقلي القنبلة الأولى، وشعوره وندمه بعد إلقاءها. وتلك الفتاة العمياء التي قابها بعد العملية التي كانت تظنه ملاكا أتى ليعيد إليها بصرها، ولكنه يخبرها بحقيقته، فتقوم بعملية تنبؤ مستقبلية أن اليابان ستكون أفضل وأن أمريكا ستعذر لليابان فيما بعد! الندم يتملك بول ويدخل في نقاش مع نفسه والأخرين عن طريق الاسترجاع ملقيا اللوم على النظام الذي أراد هذا التدمير. مع اعتراف أنه لو عاد به الزمن إلى الوراء فإنه سيعيد نفس ما فعله خصوصا أنه لم يكن يعلم ما يحمله. ثم يقوم الدور على المنافس تشارليز ليقوم بإلقاء القنبلة الأخرى. ويموت بول كما تنبأ بواسطة أزمة مرضية ألمت به وهو ممدد على الأرض لا يقدر أن يمد يده لأنبوب دوائه. وينتهي نص العرض بنفس الشاشة التي تقول إنه فعلا تنكس الأعلام الأمريكية في يوم هيروشيما كل عام!

(على حد علمي، فإن الدستور الأمريكي يكفل حرية حرق العلم باعتباره وسيلة من وسائل التعبير: فما بالك بتنكيسه؟!). أعتقد أن عملية تنكيس وحرق العلم الذي يحاول البعض أن يجعل منها شيئا، هي في الأصل لا شيء عند النظام/ الدولة الأمريكية.. الذي يتلخص في قول أو فعل ما تشاء، لكن دون المساس بما هو كائن وبالعلم الأمريكي على مستوى الدولة قبل الأفراد).

خلاصة الأمر، أن الخطاب المباشر يبدو للكثيرين أنه يحاكم صانعي القرار بالولايات المتحدة الأمريكية، كما أنه يصف الوحشية التي يتمتعون بها. وكيف أن مكانتها بين الأمم تقوم على هذه الوحشية وعدم الولاء للإنسانية. ومن نتيجة هذه النظرة العاطفية المتعجلة قد يكون الحكم على النص من خلال خطابه؛ أي أنه في الأساس حكم على ما يروونه في أمريكا لا على النص.

وإذا ما قلنا إن مسرح الواقعة يعتمد عليها مع إعادة ترتيب للأحداث من وجهة نظر الكاتب أو المخرج فيما بعد. وإذا اعتبرنا أن هذا المسرح ابتداء من بيسكاتور وصولا للآن يعتبر من المسرح

قراءة نقدية في مسرحيتين لإبراهيم الحسني مسرح الصورة التعبيرية ..

ما بين «الغواية» و«جنة الحشاشين» ٢-١

رجل 1 : صح ... ومايقاش فيه حد بيلف في الشوارع زيكو كده، ويدور على حاجات انقرضت من زمان ...

إن إبراهيم الحسني - كمؤلف شاب - يُقدم لنا في مسرحيته " الغواية " منطقاً مقبولاً، فالقيم النبيلة المتعارف عليها، هي في نظره، القيم الخطأ، لأن القيم المنحطة قد حلت محلها، وأصبحت هي السائدة في المجتمعات المنهارة بفضل " العولة " ... ومن ثم يتحدث المؤلف موقفاً مفترضاً خيالياً وتعبيراً في الوقت ذاته، ويُسَميه " المتحف "، متحفاً للذين ظلوا متمسكين بقيمهم النبيلة، وبمرور الأحداث يتحول " المتحف " إلى مُسمى آخر هو " جزيرة الرفض "، والتي يجب على من يدخلها أن يسكنها أن يحفظ كتاب تعاليمها ... في إشارة صريحة إلى " العولة " ...

وفي هذا المتحف الذي يقيمه الكاتب، نلاحظ أن منهجه في " مسرح الصورة التعبيرية " يتضح أكثر فأكثر، فالمتحف مليء بكل ما هو قديم من تماثيل شمعية، كانت فيما سبق من أحداث هي نفسها الأشباح التي ظهرت من داخل الجمجمة الكبيرة، كما أن " المتحف " به ساعة مائية لمعرفة الوقت، ويكتظ أيضاً بمجموعة من الأقفاس تحوي بداخلها مجموعة من البشر مازالوا متمسكين ومحافظين على قيمهم النبيلة، إنها سلسلة من الصور المتجاورة ودوال من الرموز الدالة ...

وفي واحد من المشاهد الفانتازية، يأتي المؤلف بسائح أجنبي ومعه مرشد سياحي، بالتأكيد هذا الأخير- المرشد - ينتمي إلى المجتمع الذي يُسقط عليه المؤلف أحداثه، وهو المجتمع العربي ...

سائح 1 : هايل ... إحنا بنحب بلدكم قوي ...
المرشد : ودلوقتي ... خلصنا من الأنتيكات والعملات القديمة ... واللي بيعدو تاريخها لأبعد من ثلاث تلاف سنة قبل الميلاد ... وينجي دلوقتي لأحداث خاصة في متحفنا (يُشير للأقفاس الموجود بها البشر) ... وهي عبارة عن بعض النماذج البشرية التي بدأت في الانقراض أو انقرضت بالفعل من المجتمع، ومتحف في ظل النظام العولمي الجديد كان له السبق على كل متاحف العالم، في إنه قدر يقتني أكبر كمية منها

ويبدأ المرشد السياحي في عرض النماذج البشرية، فما هي " ست شريفة " معروضة داخل قفص، وما هو " رجل صادق "، وآخر " رجل أمين لا يسرق ولا يرتشي "، ورابع زوجته خاتنه وتم طرده من وظيفته، لأنهم اكتشفوا أن هناك فائضاً في الميزانية، وآخر يسرق ويرتشي، لكنه اكتشف عدم جدوى ذلك، فتقرر وضعه هنا داخل تلك الأقفاس، لأنه قد حاد عن الطريق الصحيح من وجهة نظرهم ...

ومع تأكيد المؤلف على توضيح المنطق المقبول في عالمه الدرامي هذا، يأتي نائب حاكم المدينة كي يأمر بغلق المتحف البشري هذا - من خلال بيان لحاكم المدينة - يتم فيه نفي هذه المجموعة البشرية إلى " جزيرة الرفض " حتى يتم - وكما جاء في البيان - " تأهيلهم ليصبحوا قادرين وصالحين للعيش معنا داخل هذا المجتمع ...

وكما فعل بنا المؤلف في فصله الأول " فصل الفُرجة " من توصيف دقيق لمنظره المسرحي وما شابه، يفعل بنا في فصله الثاني " فصل النفي "، حتى نستشعر أننا بإزاء جزيرة حقيقية، فصول الريح والماء يتناهى إلينا ... و ... حتى الملابس، كان له رأياً فيها، فاللون الأزرق مثلا هو لون الملابس العسكرية لحراس الجزيرة وقد يعنى ذلك شيئا ما، وقد خصص المؤلف هذا الفصل لمجموعة الممارسات التعذيبية النفسية لهؤلاء الحراس ومن ورائهم والتي تقع على مجموعة المنفيين،

فما هو أحد حُرّاس " جزيرة الرفض " يأتي به " مازن " الذي كان فيما مضى مثقفاً وكاتباً، ليُجعله أراجوزاً، أو حكاكاً للحواديت رغماً عنه، فيضطر " مازن " للحكي خوفاً من التعذيب ... وفي حكي المؤلف على لسان " مازن "، خاصة في حكايته عن الرجلين والمرأة، نجد أن الفعل الدرامي لديه، في حالة استمرار ودعومة لا تنتهي، فما هو " مازن " في أحد حكاياته يقول :

"مازن : [يبدأ في الحكي، ومع بدء الحكي تتلاشى البقع الضوئية بالتدرج ويتم تجسيد ما يُحكى ...] كان فيه يا سيدي بشر وناس كثير أول ما اتخلقوا كانوا متساويين وطول بعض ... [يظهر ثلاثة (رجلان وامرأة) يقفون بجوار بعضهم صفاً واحداً ويجسدون كل ما يُقال ..] وكانوا كمان بيحبوا بعض ... فجأة اكتشف كل واحد منهم رغباته الخاصة وحُب الامتلاك جواه ... دارت بينهم خناقة ؛ كل واحد عاوز ياخد البنت ليه لوحده ... وزادت الخناقة، وزادت ... زادت ودهسا والبنت وسطهم، وعلى بال ما فاقوا من الخناقة لقيوا البنت ماتت ... بكوا



ثم يبدأ بعد ذلك الوصف حوار الدرامي، لئلا يُقدم مسرحية وحسب، إنما يُقدم حياة كاملة إلا قليل على المسرح، فهو يُقدم ويُعالج قضايا حياتية كبيرة، وقيم ومبادئ تكاد تكون قد اختفت وتاهت وسط زحام واقعا المتعاش، كالشرف والأمانة، وذلك دون الوقوع في فخ المباشرة الفجة، وعبر تقديمه أيضاً لأفهام بشرية " دون تسمية " تابع الحوار الاستهلاكي :

بائع 1 : روبايبكيا ...
بائع 2 : روبايبكيا قديمة للبيع ...
بائع 1 : بياو قديم ... جرامفون ... لمبة جاز ... لخلخال ... طيب واحد أفندي بطربوش ...
بائع 2 : للبيع ...
بائع 1 : موظف مايرتشي ...
بائع 2 : للبيع ...
بائع 1 : عبل صغير بيحب أبوه وأمه وبلده ومايبكديش ...
بائع 2 : للبيع ...

..... وهكذا، يأخذنا المؤلف إلى أحداثه دون أن يُشعرنا بزمن أو مكان ما، ويُحيلنا إلى واقعا المصري والعربي المعاصرين على حد سواء، دون أدنى مباشرة أو ابتدال، مُحدثاً فينا نوعاً من السخرية المُترة على ما يحدث في واقعا من أزمت أخلاقية ومجتمعية، ... إنه يُناقش قضية " العولة " أو " الكوكبة " و القرية الكونية الكبيرة " بطريقته التعبيرية تلك، ... فهو يفترض أن " العولة " والقطب العالمي الواحد المتمثل في " أمريكا " قد نالت من قيمنا النبيلة، حتى أن هذه القيم قد انقرضت ولم يعد لها وجود في هذا العالم الدرامي ومن ثم الواقعي على حد سواء ... تابع الحوار :

رجل 1 : (للبايعين) انتوا عبط ...؟!
البايعان : (معاً) إحنا بندور بجد ...
رجل 2 : تبقوا عبط ... وعليا النعمة عبط ... انتوا عارفين إحنا سنة كام دلوقتي فوقوا ... إحنا سنة 2000 ... يعني كل حاجة اتغيرت ...

محسن العزب



أولاً : مسرحية الغواية :

منذ أول مسرحية مطبوعة للمؤلف المسرحي الشاب / إبراهيم الحسني، وهي مسرحية " الغواية"، والتي فازت بجائزة محمد تيمور الأدبية لعام 1998، وطبعها الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 2002، ومؤلفنا يخطط لنفسه منهجاً محدداً وواضحاً لا يحدد عنه، الا وهو : " مسرح الصورة التعبيرية " ... وفيما بين " الغواية "، ومسرحيته الأخيرة المطبوعة " جنة الحشاشين "، والتي صدرت عن دار " ميريت " للنشر عام 2008، نجد أنفسنا أمام كاتب مسرحي موهوب، يُكرس موهبته تلك في الكتابة المسرحية لهذا النوع من المسرح / مسرح الصورة التعبيرية، لدرجة أنه في هذا النوع من الكتابة، نجده يكتب إرشاداته المسرحية بدقة متناهية، كذلك انتقالاته التعبيرية / الصورةية بين مونولوج درامي وآخر في نفس المشهد الواحد، ... إنه نوع من الكتابة المسرحية راجع بالضرورة إلى موهبة الكاتب أولاً، ثم إلى دراسته المتعمقة للدراما في المعهد العالي للفنون المسرحية ثانياً، ثم ممارسته للنقد المسرحي في الكثير من نوافذنا الإعلامية المهمة بالمسرح ثالثاً، ومحاولاته الجادة في كتابة السيناريو أخيراً ...

إن إبراهيم الحسني كمؤلف مسرحي - ظهرت له بعض العروض المسرحية من تأليفه سواء على خشبات مسارح الدولة أو على بعض مسارح الثقافة الجماهيرية - لا يتك مساحاً فنية واحدة للمخرج الذي سيتصدى لإخراج عمل من تأليفه، وسيجد هذا المخرج صعوبة بالغة في إخراج هذا العمل وهذه الرؤية المكتوبة على الورق إلى النور، ومن الممكن أن تخرج هذه التجربة أو تلك إلى النور كما تصورها مؤلفها إبراهيم الحسني، وستتحول هذا المخرج إلى مخرج منفذ للورق الذي يعمل عليه، ولن ينجو هذا المخرج من هذا المأزق الفني إلا في حالة واحدة ووحيدة، وهي إذا كان متمتعاً بخيال فني مفتوح كخيال مؤلفه، وسيظهر هذا العمل أو ذلك في أبهى صورته الفنية، لتدخل الخياليين الفنيين : تأليفاً وإخراجاً مع بعضهما البعض ...

ففي مسرحية " الغواية " للحسني نلاحظ أن مؤلفنا غير مهتم بالبناء الدرامي الشكلي المتعارف عليه، من تقسيم عمله إلى فصول ثلاثة أو مشاهد مرقمة لفصوله الأربعة كما هو معتاد، إنه يؤسس مساراً خاصاً به، فالفصل الأول معنون بـ " فصل الفُرجة "، والفصل الثاني مُعنون بـ " فصل النفي "، والثالث معنون بـ " فصل الثورة "، أما الرابع والأخير فمعنون بـ " فصل الغواية "، إنه يعطى لكل فصل عنواناً معبراً عن أحداثه، وكأنه بهذا يوزع دلالات مسرحيته على هذه الفصول عبر حواراتها الغنية وإرشاداتها المؤسسة لعصر الصورة التعبيرية، نجدة مثلا في أول فصول مسرحيته، والمُسَمَّى بـ " فصل الفُرجة " يصف في إرشاداته ما ستكون عليه خشبة المسرح، بدرية ودربة عالية الجودة الفنية، إنطلاقاً من إلمامه الكامل بالعملية المسرحية ذاتها، وتحديد على أنه ومنذ بداياته وهو يحلم بأن مسرحه سيكون هكذا، مسرحاً للصورة التعبيرية، كما لاحظ وأكد على ذلك د. محسن مصيلحي في مقدمته النقدية لهذه المسرحية ...

تأمل إذا وصف المؤلف لبداية مسرحيته، وجزء من الحوار الاستهلاكي - لترى معي، أنك بإزاء مؤلف مسرحي يكتب المسرح بروحه لا بقلمه :

(موسيقى بطيئة ... أقرب إلى الإيقاع الجنائزي ... في العمق جُمجمة بشرية كبيرة تشبه في أطرافها إناءً فرعونياً قديماً ... الجُمجمة مُحاطة بمجموعة سلام حلزونية متداخلة كالمناطة ... من داخل الجُمجمة تظهر إضاءة خضراء مختلطة بومضات فلاشر بطيئة يصحبها تصاعد دخان يتكاثف بالتدرج ... يظهر من خلال ذلك مجموعة من الأشباح تتصارع للخروج من داخل الجُمجمة ...) ... وهكذا



... وزاد بكاهم أكثر من الأول عشان دي كانت تاني بنت تموت وهمم بيتخانقوا ... [تضاء بؤرة ضوئية على الجانب الآخر من المسرح لنجد فتاة أخرى جثة هامدة ...] ومن اللحظة دي كرهوا بعض، وبقي كل واحد منهم يتنكر في زي وحش مخيف عشان يخوف الثاني منه ... مرة يكون الزي ده هو قوته، ومرة ذكاؤه، ومرة سلاح جديد اكتشفه، ومرة فكرة جديدة أو فلوس أو أي ثروة تمكنه من السيطرة على عدوه ... وكانت حشايش الغابة وزهورها وشجرها وحيواناتها تتأذى كل يوم الصباح بمنظر الخناقة ومنظر الدم ... ولغاية دلوقتي لسه الخناقة شغالة ...

والمتمأمل للحكاية يجد فيها سردا لفكرة ظهور الحرب في التاريخ و ما يتبع ذلك من قتل للبراءة، وفي نفس إطار المنطق المقلوب، وكما محاولة أخرى من الكاتب للتركيز على غرس مفهوم "العولمة" في الواقعيين: الفني والحياتي، يأتي لنا المؤلف وعلى لسان "رئيس الحرس" بهذا الحوار:

"القطبان: (يغضب) يقول أيه أحوال الجزيرة!؟!

رئيس الحرس: (منتبها) آه ... آسف ... (يشير بيده لأحد الحراس فيجري مسرعا خارجا ليأتي بمجلد ضخ) ... أحوال الجزيرة طبقا لكتاب التعليم بفصوله المختلفة، تسير على ما يُرام، كل فصل يطبق زي ما هو منصوص عليه بالخط في الكتاب ... برنامج التأهيل بنفذه بشقيه ... شق نزاع المعلومات والاعتقادات القديمة، وشق إحلال معلومات واعتقادات جديدة مكانها ... أما برامج المعيشة من إقامة وطعام وملبس وتُشج و ... فهي مُطبقة بالحرف الواحد، احتراماً لحقوق الإنسان، وزي ما حضرتك أوصيت في الزيارة الكريمة إلي فاتت بخصوص توجيه الأحلام وجهة مفيدة، تم حقن أطعمة وأجساد المؤهلين للحياة بما يقوم بذلك، وتم التأكد لنا من فعالية هذه الحقن، فبمراقبة أحلامهم اتضح لنا أنها تسير في الخط الذي نريد ..."

وكان المؤلف ويطرحه الفكري هذا، يجعل من "المتحف البشري"، ومن "جزيرة الرفض" مُعادلا موضوعيا لما تفعله أمريكا معتقليها في سجن "جوانتانامو" العالمي ... إنه إستشراف كاتب لما ستؤول إليه مجريات الأمور السياسية في العالم خاصة وأن المسرحية مكتوبة في عام 1998م.

ومع تقدم الأحداث، يأتي لنا المؤلف بشاب ثوري اسمه "رفيق"، ويا له من اسم له دلالة القوية والمباشرة التي تحيلك إلى فكر وأيدولوجية الاشتراكيين والشوعيين الذين كانوا يمثلون قبل العقد التسعين القوة الثانية الكبرى في العالم، وذلك قبل انهيار الاتحاد السوفيتي في العام تسعين من القرن الماضي، وانفراد الولايات المتحدة الأمريكية بزعامتها كقوة واحدة وحيدة لهذا العالم ...

وها هو الشاب "رفيق" - كما ينص الكاتب - "معلقا من ذراعية في سقف المسرح تتدلى من رقبته سلسلة حديدية، تنتهي من أسفل بكثرة حديدية تهتز بواسطة أحد الحراس كبدول ساعة، كلما اهتزت، يدق الجرس المُعلق في الحلقة الدائرية حول رقبته ...

رفيق: (يصرخ كلما دقّ الجرس) الزهق والإحساس بالاستبداد هُمّه بداية الثورة ..."

إن إبراهيم الحسيني كمؤلف يُحرك مصير شخصياته على المسرح كيفما يُريد، ويكتب المسرح كيفما يُريد أيضا، وعلى حسب منهجه الذي اتبعه منذ البداية، وهو منهج: الصورة التعبيرية ... فيها هو المسرح مُضاء تماما، ثم يقوم بإظلامه، ويُضيء بؤرة "رفيق" المُعلق في سقف المسرح ...

"رفيق: لو ها تعيش ... أفضل ليك تعيش وراسك مرفوعة ... لو اتحنيت للريح عشان تعدي ... يبقى خليك محني على طول ... بس لازم تعرف إنك بكده ميت حي، ولو كنت حي ..."

إنه - أي المؤلف - وعلى لسان شخصياته يُهدم للثورة ... فيها هو فهمي "رجل الأعمال" والذي يشبهه المؤلف ب سيزيف "حامل الصخرة" يقول:

"فهمي: ضهري اتحنى م الصخرة وحاسس إنه لو شالها تاني ها يتنظم، أنا مش ضلع في ثورة ... أنا حاسس إنّي أنا الثورة ..."

وفاهما البائعان اللذان جعلهما المؤلف، ومنذ نهاية فصله الأول عجوزان، يُرددان في نهاية فصله الثاني نفس ما ردداه في نهاية فصله الأول:

"العجوزان: نبحت عن إنسان ... يعرف كيف يكون للرفض معنى حقيقي للثورة، ويُدرك أبعاد العالم، ويقدر أن يُعطي طفلا صغيرا رغيث خبز وحلما جميلا ... ويُعلمه كيف يُحب الله والأرض التي نبت فيها، وأن يتعهد بالسُّقيا حبّها وحبها ... نبحت ... نبحت ... نبحت ... (يتلاشى الصوت تدريجيا حتى ينتهي تماما) ..."

إنها مجموعات مترابطة من الرموز والإشارات يحركها الحسيني بمهارة وينشأ عبر تجاورها منظومته النصية الخاصة، تلك المفتوحة على الواقع، ومثلما وصف المؤلف بداية فصله السابقين وصفاً مسرحياً دقيقاً، يصف بداية فصله الثالث "فصل الثورة" بنفس الدقة والعمق والدراية التي عهدناها منه ... ثم يبدأ هذا الفصل بانقلاب داخلي بين أفراد قيادة "جزيرة الرفض" ...، فما هي "ونس" زوجة رئيس الحرس ومحظية القطبان في الوقت نفسه، تنقلب على زوجها وتأمّر الحرس بإقتياده إلى السجن ووضع مكان الشاب "رفيق"، والإتيان ب "رفيق" إلى الساحة كبديل له، ثم ترتدي هي - أي ونس - زي رئيس الحرس ... وتبدأ "ونس" في إقناع المنفيين / الثوار وعن طريق "رفيق" نفسه بأنها معهم وليست ضدهم، خاصة "نورا" و "نائلة"، وتقدم لهم مبرراتها النفسية التي تجعلها معهم وليست ضدهم كما يظهر من حوارها التالي:

"ونس: نورا ... أنا مش في حاجة إني أقول أنا معاكم، وأنا في حقيقة أمري ضدكم، أنا اتهمت كثير من القطبان ورجاله، وحتى من جوزي إلي بيقدمني في ورق سوليفان هدية جميلة للقطبان، وإلي أعلى منه عشان يفضل في منصبه، خلاي كرهته وكرهته نفسي ..."

بعد ذلك يبدأ المؤلف في تغيير مسار شخصياته، ف "نائلة" التي كانت فيما مضى تُحب الشاب "إساف"، نجدها تقع في غرام الشاب / المُخلص / الثوري / رفيق ... و ... إلى أن يتفقون فيما بينهم - رغم تناقضاتهم الكثيرة - على تشكيل وأقامة "دولة الرفض" في نفس المكان على "جزيرة الرفض" ...

"الجميع: فلتسقط دولة الكثرة والاستبداد والغربة، دولة الدعارة والسرقة والكذب ... دولة الفرجة والنفي والغواية ... ولتحيا دولة الرفض ... والثورة والحرية ... (يكررون الجملة عدة مرات) ..."

وفي موضع آخر وبالقرب من نهاية "فصل الثورة" يرددون جميعا: "يسقط كتاب التعاليم ..."

وبمجرد بداية الفصل الرابع والأخير "فصل الغواية" تأتي إلى الجزيرة الهيئة الدولية للإشراف على تخطيط وتنظيم المدن برئاسة "إبراهيم زيفاجو"، ومعه نائبه "ديفيد كاري"، ومندوبي: الثقافة والصحة، الزراعة، ... هذا هو ظاهر الهيئة الدولية، أما باطنها، فهو الاحتلال الجديد ... فهاهو مازن / الشاعر / الروائي / المثقف ... (يدخل وعلى وجهه علامات الدهشة والاستغراب) ليعلن للجميع:

"مازن: إلحقوا ... دول جايين معاهم أسلحة وقنايل، ومعدات حرب كثيرة ... مش ممكن يكونوا جايين للسلام وتأسيس دولة، والكلام الفارغ ده ... دول ليهم هدف معين ...

فهمي: هدف معين ...!! تقصد أيه!؟!

سام: احتلال جديد ... مفهومة ... ومش عايزه توضيح ..."

... إنها معالجة القضايا العالمية الكبيرة في المسرح المصري، يأتي بها إبراهيم الحسيني إينما، لكني أجدي أختلف معه في الترتيب البنائي / الشكلي لفصله الأربعة، فبدلا من نهايته لمسرحيته بفصل الغواية الرابع والأخير، قد يكون من الطبيعي أن تكون النهاية بالفصل الثالث المعنون بـ "فصل الثورة" ... فطالما أننا بصدد مسرح، فالثورة هي النهاية وليست الغواية، الثورة هي الأمل في المستقبل سواء في المسرح أو في الحياة، وقد يكون للحسيني رأيا آخر في أن الغواية - غواية الأشخاص والمجتمعات - هي التي تعبر عن الراهن وكذا المستقبل

مشوهو المسرح المعاصر



ومن الغريب في عالمنا المعاصر أن تنتشر موجة المونودراما في المسرح العربي

الفصل الواحد كذلك ممثل موزارت (أوبرا باستين وباستين) وعند ماسكاني Mascagni أوبرا شرف الفلاح، كما قدم الإيطالي بوتشيني Peceini أوبرا المعطف. إذا ما حللنا - علميا وزمنيا - هذا النوع من مسرحيات قصيرة فماذا نجد؟

هذا الزمن الذي لا يزيد عادة عن الساعة أو تزيد قليلا، ليس باستطاعة الدراما فيه أن تأخذ مكانا ممتدا من الفكرة التي هي في أعماق الفكر، أساس ما يحرك الإنسان كاتباً أو مشاهدا باعتبارها أعلى درجات الدماغ النقي الذي يعرض في المسرح رهانا حضاريا للجماهير، تستفيد به وتظل في ذاكرته أحيانا مدى الحياة التي يعيشها، إضافة إلى حجم المعارف التي تنشرها المسرحية طوال زمن التمثيل، وهو ما يقتضى وقفات للكشف عن المضامين والأحوال الدرامية متعددة الأطراف والأهداف النبيلة، ناهيك عن إعداد عناصر هامة للدراما يمثل المضمون

علمية خاطئة. فمسرحيات الفصل الواحد One-Act Play مسرحيات قصيرة التركيب والمضمون، والزمن المسرحي أيضا مسرحيات بدأت في فرنسا في القرن (17) ميلادي على يد موليير لتمثل أمام رجال البلاط الملكي الفرنسي في الأعياد والمناسبات. وقد لوحظ نوع منها في ألمانيا على يد ليستنج Lessing في مسرحيته (فيلوتاسا) Philotasa هذه الظاهرة لهذا النوع من المسرحيات ذات الفصل الواحد تمتد كمسرحيات ترفيه لكل الطبقات الأرستقراطية في أوروبا، في القرن (19) ميلادي يكتب أوجست استرنديج، ألفريد رو موسيه، أنطون تشيكوف، يوجين أونيل عددا من هذا النوع من المسرحيات، لكن فرنسا قدمت هذه المسرحيات القصيرة من باب الترفيه قبل العرض المسرحي ذاته تحت اسم Lever De Ridean كتقدمة للجماهير قبل جريان العرض الأصلي لمسرحية كبيرة. ونلاحظ وجود أوبرات من ذات



✦: كمال الدين عيد

لمحة إلى التاريخ

نشأ فن التمثيل المسرحي مع المؤلف والممثل الإغريقي ثيسبس Thespis عام 534 قبل الميلاد في احتفالات أعياد ديونيزوس إله الكروم القديم. مثل ثيسبس عدة شخصيات في عرض كان هو من النوع القصير الذي حوى عديدا من الشخصيات الحياتية التي عاشت في القرن السادس ما قبل الميلاد.

هذا العرض كان يحتل زمنا قصيرا إلى جانب مشاهد أخرى كانت تقف على ساحة المسرح واسعة الأطراف، إذن كانت هناك مصاحبات ومكملات للعرض المسرحي.

اليوم المعاصر

نشاهد في إنتاج بعض المسارح العربية - ومنها المسرح المصري للأسف - نوعين من المسرحيات المختزلة أو القادمة من صورة وتقنية مسرح الشخصية الواحدة (المونودراما)، في تسمية

تتغير وظيفة الموقف وفق الحالة في الآداب المختلفة، فالموقف في أدب الملاحم والبطولات يتضافر مع الأحداث التي عادة ما تتميز بالقوة والفخامة.. الأمر الذي يرفع من قيمة الموقف ويُعلّي من شأنه، كنتيجة طبيعية للتضافر والارتباط ببعضهما بعضاً.

والموقف في الدراما نراه متعدد المظاهر، ومختلف الأتقنة والظهور، إلا أنه مع ذلك يكون أكثر التزاماً بما قبله، وبما سيأتي من بعده من مواقف، حتى وإن لم يكن يشبهها تماماً أو يسلك نفس سلوكها.

ومن الغريب في عالمنا المعاصر أن تنتشر موجة المونودراما في المسرح العربي، منذ الزوجالي في الجزائر، وفي عديد من الدول العربية، وحتى مهرجان للمونودراما يُعقد سنوياً في الكويت الشقيقة وحتى اليوم برئاسة الفنان الكويتي جمال اللهو.

هذه السنوات الطويلة التي جاوزت ربع القرن، إلى أين وصلت في طريق المسرح العربي؟ وماذا حققت؟ ومتى استفادت جماهير المسرح منها تطبيقاً عملياً وإنسانياً؟ هذه هي المشكلة. تسمية المونودراما.. هل تحقق شيئاً من أصول الدراما الحقة؟ لا أظن ذلك حسبما تشير النتائج.

إن العودة إلى عصر ثيسس، لكن في صورة مشوهة بعد هذا الزمن الماضي الذي جاوز قروناً عديدة، كان يمكن الاستفادة منها في عمليات التطوير والتحسين، فلا نشهد في المونودراما الحالية أي تطورات في فن التأليف المسرحي، ولا تتضمن المونودراما مشاهد أو فصولاً، كما لا تعي ولا تهتم في تركيبها الدرامي بالصعود أو الهبوط، ولا بالصراع أو التطور الدرامي، ولا بكل عناصر العقدة والمشكلات، ولا بالحلول لعدم وجود المشكلة الدرامية أصلاً!!

لم يكتب الإغريق الدراما عبثاً في رحلة طويلة علمية ضمت مشكلات الأدب الإغريقي المسرحي، ولم يفعل الرومان في حقهم ما يفعله اليوم مؤلفو المونودراما من تجاهل لأصول العقد الدرامي، وأهمية بالتغيير غير العلمي أو المنشور في عصر السرعة والكمبيوتر والاتصال الجماهيري.

ثم أين هي هذه المساحة التي تسمح لكل عناصر الدراما والصراع والتضاد والشخصيات المتضادة المتصارعة؟ إن قصرها في مسرح المونودراما - حتى وإن صعدت على كل ما في العالم - هي قصة فاشلة.. لم تُقبل عليها الجماهير، لأنها شكل من أشكال الصناعة الأدبية المزيفة غير الطبيعية، لا في الزمن ولا في المكان.

صورة للمونودراما لم تتكرر

حين اختلقت هذه الصورة عما نشاهده اليوم من كلمات غير درامية، ومشاهد مفتعلة، وعدم صدق في إبداء صورة المعرفة على الوجه الحقيقي، هذه الصورة أقصد بها (مونودراما) من فصل واحد متواصل، استغرق تمثيلها ساعتين ونصف الساعة، إعداد مسرحي فرنسي عن قصة الكاتب والروائي الروسي جوجول بعنوان (قصة رجل مجنون) عرضت منذ نصف قرن شاهدها في المجر وفي ألمانيا عن شاب شاهد أميرة في عربة. ساعتان ونصف الساعة يقف الممثل وحيداً دون ملل لا منه ولا من الجماهير، لتخرج هذه الجماهير مؤمنة بشكل المونودراما الذي لم يتكرر بعد ذلك.

اللهم ارحم المسرح المصري والعربي من فتاوى المونودراما والمؤيدين لهذا النوع من العبث الدرامي في القرن (12).

النتيجة:

العرب.. الذين تعلموا المسرح من الأوروبيين المسرحية ذات الفصول الخمسة، ثم المسرحية الواقعية الكلاسيكية الجديدة في فرنسا. فالمسرح الإنجليزي، والألماني، والترويجي، لا يمكن أن يكونوا كلهم مخطئين.

لم نخترع إلا عجلة الشيطان في المسرح.

فعودوا إلى الأصول أيها العرب المسرحيون، وأدرسوا تاريخ المسرح.

والله معكم.



حكاية المونودراما Monodrama

وهذا هو الآخر نوع من أنواع العروض المسرحية القصيرة التي ذاع صيتها في القرن العشرين وحتى اليوم.

المونودراما هي بالتحديد العلمي - والفني، موقف Situation، ونقول بأن الموقف في التكوين الفني أيًا كان هو أصغر وحدات العناصر التي تتكون منها أي أحداث، إلا أن تتغير الأحداث بين المواقف المختلفة وبعضها بعضاً لأن مواقف الدراما تجمع بين قيمها فنية وتوتر علاقات شخصيات عبر انفعالات وتطورات وتوترات.

Content ونشره لمفاهيم جديدة تعليمية أخرى للتطور بالإنسان والمجتمعات، أضيف إلى ما تقدم الأسلوب Style الذي يختاره مؤلف ما إلى الوصول إلى اللب في الآداب المسرحية والطليعية، وسيادة لغة الكلام في الأسلوب، والابتعاد عن المألوف وطريقة الوتيرة الواحدة المسببة للملل، والالتصاق بالأساليب التعبيرية تتضمن نظام علامات علم دلالات الألفاظ وكل هذا وذاك من علامات هي الطريق إلى عرض قوى لا يمكن تحقيقه في ساعة ونصف الساعة، العقل يوحى بمثل هذه الحقيقة، والنتيجة العقلية دون سفسطة أو ادعاء.

المسرح والفلسفة

وحدود الأداء



تأليف : مارتن بوشنر

ترجمة: أحمد عبد الفتاح



لقد كان مقدرًا للفلسفة، وهي العلم الذي يهتم بالحقيقة والوجود وأسس المعرفة، أن تمقت المسرح، الذي يرتكز على الكذب والتظاهر والعوامل الزائفة. فلم تكن الهجمات الفلسفية على المسرح، لأنها صاحبت تاريخ الفلسفة منذ أفلاطون، متكررة فقط، بل كانت غير مفاجئة. وفي الوقت نفسه، دافع عن المسرح كثيرون من بينهم الكثير من كتاب المسرح من خلال ابتكار صورة ساخرة للفلسفة فجسدوهم كحمقى ومشعوذين على خشبة المسرح، وهو التقليد الذي بدأ مع أرسطوفانيس في مسرحية «السحب Clouds». وبالطبع يمكن اعتبار أفلاطون وأرسطوفانيس ممثلين لعدم الثقة المتبادلة بين المسرح والفلسفة، عدم الثقة التي تم تعديلها من خلال التاريخ القياسي لكلا المجالين.

ولا بد من تحدي التعارض الموروث بين الفلسفة والمسرح، ويمكن أن يبدأ هذا التحدي من نشأته، بالإشارة إلى أن التعارض بين أفلاطون وأرسطوفانيس يوجد في الواقع في داخل مجال المسرح، بين نوعي الدراما: حوار أفلاطون الفلسفي والكوميديا القديمة عند أرسطوفانيس. وكلاهما ازدحم بالشخصيات المبتكرة التي تتكلم وتتفاعل في مختلف الظروف، وفي كل من الفرق بين الحجة المجردة والفعل التصويري scenic action المحسوس بشدة والموزع ببراعة. والشكل الدرامي الشائع المختار بواسطة هذين المؤلفين، ولو لم يكن مماثلاً، فيمكن تناوله كنقطة انطلاق لاستنباط مغزى الدراما والمسرح بالنسبة لتاريخ الفلسفة - وبشكل معكوس، مغزى الفلسفة بالنسبة لتاريخ المسرح - الذي تم حجه بواسطة الانقسام الظاهري بين المجالين. إذ يُنظر إلى الفلسفات المسرحية والمسرحيات الفلسفية باعتبارها ظواهر هامشية، عندما تفهم على الإطلاق. ورغم ذلك، يؤكدون أنفسهم في تاريخ كلا المجالين مع بعض التكرار.

ويعد فريديريش نيتشه الفيلسوف الذي لم يبتكر فلسفة مسرحية فقط، بل يمكن أيضاً من تقديم مجموعة من الأتباع، وهو تقليد كامل في الفلسفة المسرحية - وهو أمر نادر في تاريخ الفلسفة. فلم تدم عنايته بالفلسفة المسرحية وولعه بالمسرح طويلاً، بداية من التراجيديات اليونانية وحتى فاجنر، رغم أن هذا الولع يمكن اعتباره أول مؤشر لمغزى المسرح في فكر نيتشه. والأقرب إلى جوهر أعماله هو اعتماده على الشخصيات الخيالية والأقنعة مثل ديونيسيوس وزاردهشت، ولكن أيضاً نظريته الوهمية في القوى، التي تقوم على مفهوم إجمالي للنزعة المسرحية. وعندما يتكلم نيتشه عن الأقنعة والأداء المسرحي والتجسيد فإنه يؤكد دائماً أننا لا نفهم هذه النزعة المسرحية باعتبارها تشكيل ثانوي، وكأنه كانت هناك عوامل اكتسبت أقنعة لكي تخفي وجوهها الحقيقية. فلا توجد مقومات ثابتة وراء الفعل المسرحي، ولا يوجد ممثل بلا قناع وراء الشخصية، فقد أصبحت النزعة المسرحية هي الشرط الأساسي للحقيقة. والمسرحانية هنا في خدمة برنامج جوهري وتأسيسي مضاد: الجوهر والأرضية الصلبة - سواء كانت لغة متحوّلة أو مبادئ أخلاقية أو معرفة - المنتزعة من تحت أقدام الفلسفة التأسيسية وازاحته لخشبة المسرح.

والصادق مع مجمل المسرحانية، وهي مراحل علي طول الطريق. فالنزعة التأسيسية المضادة أو الجوهريّة المضادة هي التراث الذي يمنحه نيتشه لمختلف ورثته، بما في ذلك دراسة (جيل ديلبوز Giles) Deleuze «التكرار والاختلاف» و«Repetition and Difference»، وأيضاً بيتر سلوترديك Peter Sloterdijk الذي يلقيه باسم «المفكر علي خشبة

الممكن أن يُرى الأداء باعتباره صيغة امتداد المسرحانية إلى مجالات أخرى. ولهذا السبب، سوف استخدمه لإثارة سؤال حدود المسرح في النظرية، وحدود مفهوم المسرحانية (أو الأداء) وهو ينظم امتداد هذا المجال الشاب لمزيد من المجالات، ولعل كينيث بورك Kenneth Burk هو الكاتب الذي يستدعي هذا الاستفسار والذي تتجاوز اهتماماته كل سلسلة دراسات الأداء بداية من المسرح الطقسي والأنثروبولوجيا وصولاً إلى فلسفة اللغة وعلم الاجتماع، والذي يتم تناوله باعتباره أحد أسلاف دراسات الأداء. ولذلك، اقترح من خلال قراءة بورك التدقيق في مؤثرات المسرح داخل النظرية وهي تطبق علي سؤال حدود دراسات الأداء.

النزعة الدرامية عند كينيث بورك

يذكر العلم الناتج عن السرديات والأساطير التأسيسية المستوحاة دراسات الأداء في أعمال كينيث بورك، دون أن يكون قادراً علي تحديد مكانه في تشكيل المجال. فمثلاً تناقش دراسة مارفن كارلسون «الأداء: مقدمة نقدية» إسهامات بورك في ثلاثة مجالات مركزية في نشأة دراسات الأداء: الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع، وأداء اللغة. ويشير مؤسسو دراسات الأداء في جامعة نيويورك، وهما فيكتور تيرنر وريتشارد شيشنر، إلى بورك بشكل متكرر. وأود أن اقترح أن مركزية بورك في دراسات الأداء تكمن في حقيقة أنه أكثر من مجرد شخص طور الشكل في الفلسفة المسرحية وأعطاه اسمها: النزعة الدرامية Dramatism. واقترح أن نقرأ بورك علي أمل فهم أفضل للشرط التنظيمية والفلسفية التي أنشئت دراسات الأداء، لأنه من خلال التوصل إلى اتفاق مع ظهور النظرية المسرحية وفلسفتها نستطيع أن نفهم الفروض الفلسفية لهذا المجال. تصف النزعة الدرامية عند بورك التوسع التدريجي في المسرحانية التي

المسرح» في كتابه الذي يحمل نفس العنوان. ورغم ذلك، لم تُستمد كل الفلسفة المسرحية في القرن العشرين من نيتشه مباشرة. فمثلاً، حول والتر بنيامين دراسته للدراما التراجيديات الألمانية إلى تمرين فلسفي، واستخدم عدد من المنظرين، من بينهم فيليب لاکو - لبارث Philippe Lacoue - Labarthe وجان فرنسوا ليوتار Jean - Francois Lyotard، المفاهيم المسرحية في نظرياتهم أيضاً. وبمجرد أن نلتفت إلى دور المسرحانية في فلسفة القرن التاسع عشر والقرن العشرين، نلاحظ رغم ذلك أن الفلسفة قبل نيتشه، بداية من هيجل مروراً بكيركيغارد وصولاً إلى ماركس، تعتمد علي المجازات والمفاهيم المسرحية. وبعد قرون من الخصومة الواضحة، والتي تم التعبير عنها فيما يسمى التحيز المسرحي المضاد، يبدو أن المسرح والنظرية قد عادا مرة أخرى إلى أصلهما اليوناني المشترك وهو الفكر والفرجة.

وقد كان تلاقي المسرح والنظرية محسوساً في القرن العشرين في عدد من فروع العلم المختلفة. فدراسات في العلوم السياسية وعلم الاجتماع، مثل دراسة ريتشارد سانيت Richard Sannitt «سقوط الشخصية العامة the fall of the public man» تتعامل مع المسرح باعتباره مثلاً مفضلاً لتكوين مجال العمل العام، بينما يستخدم إيرفينج جوفمان Erving Goffman في دراسة «تحليل الإطار» ما يسميه «الإطار المسرحي» كوسيلة لتنظيم الخبرة. علاوة علي ذلك، يجلب فيكتور تيرنر Victor Turner النماذج المسرحية إلى الأنثروبولوجيا، أو بحسب الكيفية التي تنظر بها، يجلب الأنثروبولوجيا إلى دراسات المسرح.

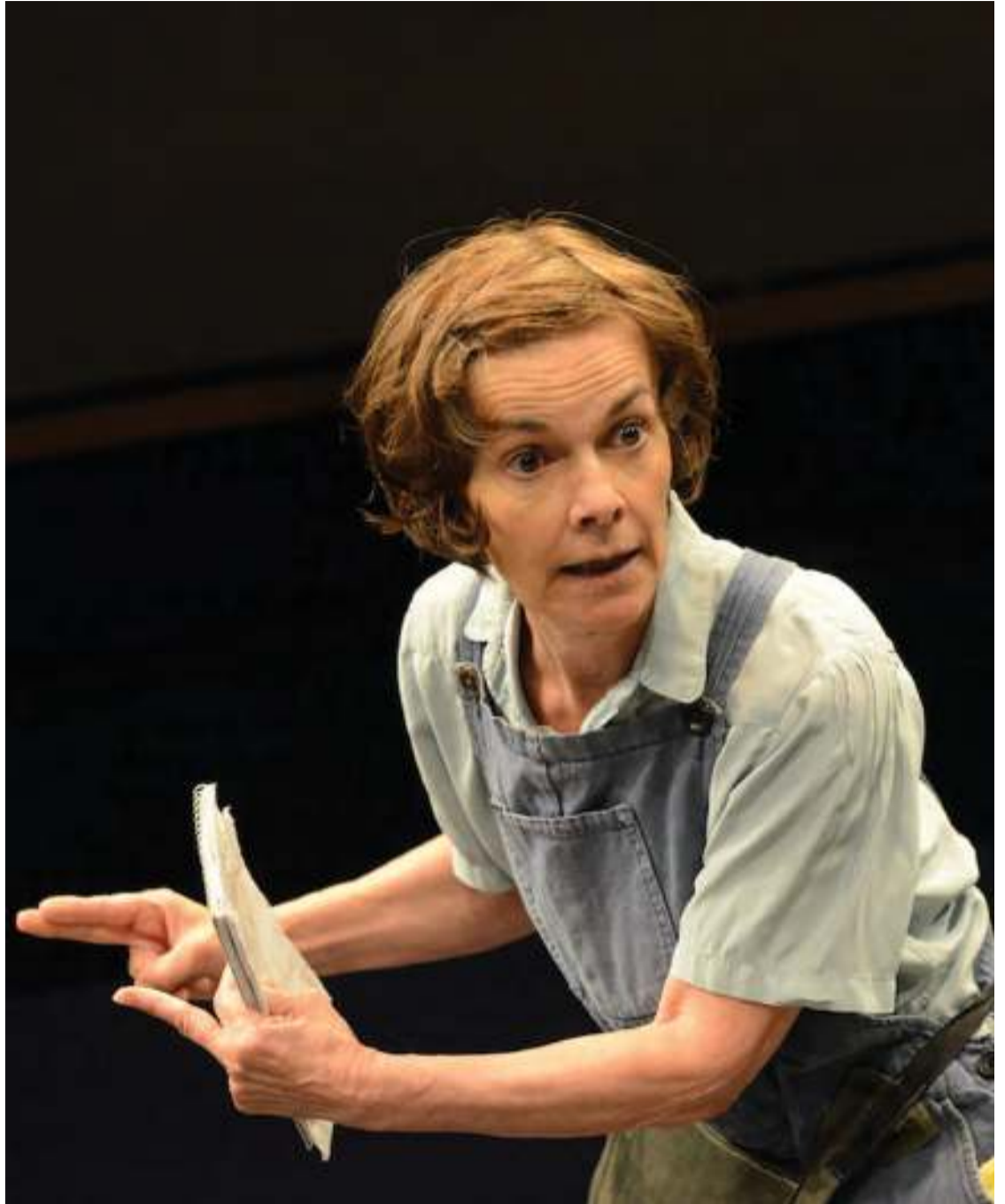
ورغم ذلك، فإن مجال الدراسة الذي يمثل عودة النظرية المسرحية واعتمدت عليه المجالات المسرحية الأخرى هو دراسات الأداء. فعلي الرغم من أن دراسات الأداء قد فصلت نفسها عن مفهوم المسرح، فمن

اللغة كوسيلة تنظيمية للحقيقة. إذ يرى بورك أن هذه المثالية الدلالية التي قدمت بوضوح بواسطة فيلسوف حلقة فيينا رودولف كرناب Rudolf Carnap الذي سعي إلى اختزال اللغة إلى مجموعة من الجمل البديهية الأولية يمكن أن تستنتج منها بالمنطق. ويناقش بورك هذه المثالية لكي يوضح عنفها المعياري. ومن خلال توقعه لنقد أدورنو وهوركهايمر للمنطق الواسطي، وهجوم فوكوه علي عقلانية التنوير، يوضح بورك أن الدلالي المثالي يمكن أن يستخدم للسيطرة علي البشر بطريقة مماثلة لترخيص السيارة، بسجل محفوظ في المركز الرئيس، ومثل معايير بيرتيلون Bertillon للمجرمين المشهورين. وبالطبع يشير بورك إلى زنازة بينتام الدائرية كمثال لأنواع التأديب والعقاب الذي يمارسه الفهم الوضعي والتصنيفي للغة.

ومعارضة الدلالي المثالي الذي يجعل من اللغة وسيلة للتوظيف مثل سجلات الشرطة، يقترح بورك نظرية في الفعل الرمزي تنطلق من أفعال الجسم البشري، حتى عندما يتعلق الأمر بتحليل القصائد. وفيما يبدو علي الأرجح أنها عبارته المشهورة، يقول بورك إن «الفعل الرمزي هو رقص التوجه... وفي هذا التكلف في القصيدة، قد يصبح الجسم في النهاية منغمسا. فتأكد بورك علي النطق، ورغبته في ربط فعل الكلام بالجسم ككل، هو التصحيح للدلالي المثالي الذي حاول أن يعزل اللغة عن مشهد النطق وموقفه. وقد سبق أن قدم كل من أوستن وفيتجنشتاين أساسا مماثلا، بتأكيدهما أن اللغة تكون ذات اعتبار في لحظة التجسيد التي سماها أوستن الأدائية Performativity. ورغم ذلك، في حين يتوقف أوستن عند تصنيف مختلف مواقف النطق، ينقل بورك نظرية اللغة إلى مجال الشعر والفن عموما. ولعل اهتمامه بفهم أفضل للشعر الذي يعمل في كل فعل كلام ولكن فعل الكلام الذي يضعه في مقدمة أفعال الكلام الخاصة التي تسمى الشعر. فما معنى تأمل قصيدة في إطار رقص التوجه؟»

وهنا يقترب بورك من التقاليد التي تهتم بالربط بين الجسم واللغة علي الأخص، وتحديدًا نظرية الإيماءة theory of gesture. فالإيماءة هي التصنيف الذي يربط تعبير الجسم بتعبير اللغة، وبذلك يعد مهمل الفراغ الذي تركته نظريات اللغة التي تقوم علي الدلالي المثالي. فمثلا، يشير بورك إلى الناقد الأدبي ر.ب. بلاكمور R.P. Blackmur الذي استخدم مصطلح الإيماءة في قراءة الشعر. لخشيته أن تتحول الإيماءة إلى مصطلح مجازي، ينتقل بورك في النهاية إلى نظرية ريتشارد بياجيت في اللغة الإيمائية التي تقدم فهما حرفيا للغة الإيمائية باعتبارها تقوم علي اختيار مجموعة من الوحدات الصوتية. ويشارك كل من باجيت وبلاكمور في تقاليد طويلة لتنظير الأصل الإيمائي للغة (عند كودلاك وفيكو وهيردر ووربرتون ورسو) والتي كانت تستخدم غالبا بواسطة كتاب الحدائث لصياغة نقدهم للمجرد واللغة غير الإيمائية (بيكيت وجويس وهوفمنستال ومالارميه). والأهم، رغم ذلك، هو حقيقة أن تصنيف الإيماءة يربط اللغة والأدب بمجال المسرح، حيث كانت تستخدم بشكل موسع بواسطة منظري وممارسي المسرح، بداية من فاجنر ومايرهولد وصولا إلى بريخت وارتو. ولذلك يدفع بورك تحليل أفعال الكلام بدقة في التوجه الذي حاول أن يتجنبه أوستن لأنه اعتبره طفيلي وشاذ، وهو

تحديدا المسرح والمسرحانية. ولكن كيف تستخدم نظرية الفعل الإيمائي الرمزي لفهم كل أشكال التفاعل الإنساني؟. يبدأ بورك بشيء مماثل لتعريف ريتشارد شيشتر للأداء بأنه «السلوك الذي يمارس مرتين». فلكي كل حركة تصبح إيماءة فيجب أن تكون تمثيلية Representative. وهذا يعني أنها يجب أن تتكرر. فمثلا عندما يضع شخص يده علي الطاولة تعد هذه حركة فريدة، وهي فعل حقيقي، ومع ذلك سمعت رساما تعجب من هذه اللحظة «هكذا... هو وضعك المميز. إذ يصبح الفعل الفريد إيماءة وملمح توجه، إذا كان يُرى باعتباره جزء من سلسلة تكرارات. فالإيماءة أو التوجه تؤسس كذلك صلة بين مختلف أشكال الفعل الرمزي، بداية من الإيماءات التكرارية في الحياة العادية وصولا إلى نماذج الصور وتداعي المعاني المتكررة في القصائد. والخطوة الحاسمة الأخيرة في امتداد المسرحانية إلى التصنيف الفلسفي حدثت بعد ذلك بعدة سنوات، ففي دراسته «قواعد الدوافع (1945) A Grammar of Motives»، يطور بورك منهجا لقراءة كل تاريخ الفلسفة في إطار مسرحي. ويمكننا أن نتناول هذا النص باعتباره بلورة لتحوله المسرحي، لأن كل تاريخ الفلسفة نفسه يُرى بأثر رجعي من خلال عدسات مسرحية. ومما لا شك فيه أن بورك يقدم ما أشار إليه، وهو تحديدا الخماسية الدرامية dramatist pentad التي تتكون من خمسة مصطلحات أو تصنيفات بداية من الممثل عند أرسطو، والواسطة والفعل والهدف والمشهد. تقدم أربعة من هذه المصطلحات - الممثل والطاقة والفعل والهدف - مختلف المنظورات علي الحدث (الفعل)، والتصنيف الدرامي الأولي، بينما يصف المصطلح الخامس - وهو المشهد - المكان أو المجال الذي يقع فيه الحدث. ورغم ذلك يبدو أن التخطيط الدرامي يتبها تجاه تحليل الدراما - يمكن أن نستخدمه كما فعل أرسطو، لكي يقول إن الحدث الدرامي أهم من العامل (أو الشخصية) - فليس



أن يحلل كل صور الفعل الإنساني. ولعل أحد نماذجه المفضلة هو الأضحية Scapegoat، التي تربط اهتمامه بالتراجيديا اليونانية بالتاريخ (قطع رؤوس الملوك) ويربطها بوسويولوجيا مختلف الأنساق العقابية. ولن نندهش أن نسمع أن بورك في النهاية لم يهتم بالاعتراضات التي أثرت ضد الملامة التاريخية لنظريته في الطقس والمسرح الطقسي، لأن ما كان يسعي ورائه هو تحديد المتغيرات - مفردة أو مجموعة من الأحداثيات، تستخدم بشكل أفضل من أجل تكامل الظواهر المدروسة بواسطة العلوم الاجتماعية. ولذلك يتجرد بورك شيئا فشيئا من موضوعات التحليل الفورية، وهو الأصل الطقسي للتراجيديا اليونانية، وينتقل إلى نظرية عامة لا تنتهي فقط بضم كل التفاعلات الإنسانية ولكن أيضا دراسة الطبيعة أيضا. إذ يقول «الخطوط العريضة لوضعنا يمكن أن تكون مدونة كالتالي: (1) لدينا الدراما والمشهد الدرامي. والدراما تتجسد أمام خلفية. (2) وصف المشهد هو دور العلوم الفيزيقية، ووصف الدراما هو دور العلوم الاجتماعية. وفي مسار هذا التوسع المتطرف في «المحور الدرامي» يذكر بورك أولا في الهامش ما سماه فيما بعد خماسية الكاتب الدرامي، وهو المخطط المسرحي القابل للتطبيق العام.

وبالنسبة لمفكر تخطيطي مثل بورك، فإن النقلة من أصل التراجيديا اليونانية إلى كل مجالات الفعل الإنساني ثم إلى العلوم الطبيعية تحتاج عددا من الخطوات الوسيطة. ويتحقق هذا التوسيع بتصنيف الفعل الرمزي الذي يتبنا ويمضي إلى ما وراء نظرية أوستن في أفعال الكلام Speech acts التي دخلت إلى مفردات دراسات الأداء في الثمانينات. إذ تفهم نظرية اللغة باعتبارها فعلا رمزيا بالمقارنة إلى ما يسميه بورك الدلالي المثالي the semantic ideal. والدلالي المثالي هو صياغة أوستن لفعل الكلام الاستفزازي Constative speech act، ومحاوله استخدام

تبدأ بالاهتمام بالتراجيديا اليونانية، وتستمر مع نظرية مسرحية للغة وعلم اجتماع التفاعل الإنساني، وتتبلور في استخدام المسرحانية كمييار نحكم به علي تاريخ الفلسفة نفسه. وتكرست الدراسة الأولى - وهي في شكل كتاب - إلى ما سماه بروك فيما بعد النزعة الدرامية، وهي «فلسفة الشكل الأدبي (1941) The philosophy of the literary form». وفي هذه الدراسة، وأثناء فصل «قراءة الشعر» يقاطح بورك نفسه لكي يلاحظ أن «المنظور العام الذي يتضافر مع منهج تحليلنا يمكن أن يتميز باختصار بأنه نظرية في الدراما». ونظرية الدراما هذه ليست موجهة نحو تحليل مختلف الأشكال الدرامية أو مسرحيات العصور المختلفة، بل هي نظرية في نشأة الدراما. ويواصل بورك كلامه قائلا «نقترح تناول الدراما الطقسية باعتبارها الشكل الأصيل والمحور، مع كل صور الفعل الإنساني الأخرى التي تتعامل كمتحدث يشع من هذا المحور». ويصدق علي هذا الاهتمام بالأصول، الإشارات إلى ظهور الدراما اليونانية من أغنية الماعز التي امتدت إلى أشكال أخرى من الطقوس، وهو اهتمام مدفوع بتأثير كتاب جيمس فرايزر «الغصن الذهبي The Golden Bough»، (وقد التقط شيشتر فيما بعد هذا الخط و قدم استجابته لفرايزر وللمسرح الطقسي). ورغم ذلك يدافع بورك عن طقوس الإخصاب ورقصات المطر باعتبار أنها كامنة في البنية الزراعية الفعالة. حتى القبيلة التي تعتمد علي الخرافات يجب أن يكون لديها عدة طرق ملائمة لتحديد العقبات والفرص الحقيقية في العالم، والا لن تستطيع أن تحافظ علي نفسها. ويقول بورك ذلك وكأنه عالم أنثروبولوجي مهتم بالصورة الوظيفية للطقس والمسرح الطقسي.

ورغم ذلك، يتضح بشكل متزايد أن بورك أقل اهتماما بطقوس قبائل بعينها من المخطط المستمد من علماء الأنثروبولوجيا الأوائل، مثل فرايزر، إذ يُفترض أن تسمح له أنماط السلوك البشري العامة والطقوس في النهاية



في ذلك الدراما اليونانية وشكسبير وابسن. وعلى الرغم من هذه المعرفة العميقة والاهتمام بالدراما والمسرح، لم تقدم نصوص بورك نفسها كدراسات في النقد المسرحي والدرامي. إذ يفهم بورك هذا التفاعل، الذي يربط الفلسفة بالمسرح، والذي يفصلهما في نفس الوقت: «كل فلسفة من ناحية أو أخرى هي خطوة بعيدا عن الدراما. ورغم ذلك، لكي نفهم بنيتهم، يجب أن نتذكر دائما أنها، علي نفس المنوال خطوة بعيدا عن الدراما». ويمكننا أن ندفع هذه الحركة المزدوجة من التجاذب والتنافر إلى أبعد من ذلك. فكلما اقتربت الفلسفة من المسرح، كان لا بد لها أن تبعد نفسها عنه لحمايتها من أن تصبح لا شيء إلا شكلا مختلفا للمسرح.

ويمكننا في هذه المرحلة أن نفهم أن استخدام نيتشه للمسرح لا يصف تحولا للفلسفة عن التحيز ضد المسرح إلى حب مكتشف حديثا له. فما يسمى تمييز أفلاطون المضاد للمسرح وتحول نيتشه تجاه المسرح هما استجابتان مختلفتان للمصاهرة المستمرة بين المسرح والنظرية التي كانت جزء من الفلسفة منذ بداية المسرحيات الفلسفية لأفلاطون. ولم تصف أعمال نيتشه تحولا كبيرا للفلسفة تجاه المسرح كموضوع للدراسة - منذ كتاب فن الشعر لأرسطو - بل كصيغة ومنهج لممارسة الفلسفة. ويمكننا بالطبع أن نجد لحظات الانجذاب إلى المسرح في النزعة الفلسفية للمسرحانية المضادة philosophical antitheatricalism. مثلما يمكن أن نجد لحظات لنقد المسرح في تحول نيتشه المسرحي. فلا يوجد فيلسوف كان فكره مرتبطا بالإشارات إلى المسرحيات والبيدييات المسرحية المجردة أكثر من بورك، ولذلك لا أحد من الذين لاحظوا بدقة أكثر إهانة الجاذبية والتنافر بين الفلسفة والمسرح.

ويبدو أن التوتر بين المسرح كموضوع للدراسة وكنموذج نظري، ونقد المسرح الذي يصاحب تاريخ الفلسفة المسرحية، يفسر علاقة التشابه المستمرة بين دراسات الأداء ودراسات المسرح. وعلى الرغم من التحليلات التي أقيمت باسم دراسات الأداء استمرت في اهتمامها في الكثير من أشكال المسرح - المسرح غير التقليدي والمسرح الطقسي - فقد فصلت دراسات الأداء نفسها عن المسرح باعتباره موضوع تحليلها الأساسي أو المركزي. ويمكننا رغم ذلك أن نقول إن مصطلح الأداء قد صيغ لتعريف المجال الجديد بأنه شيء يرتبط بالمسرح ويستبعد منه في نفس الوقت. وهذا التقارب والتباعد الآتي له نتائج مهمة، وهو تحديد أن دراسات الأداء لن تستطيع أن تعرف نفسها من خلال موضوع دراستها. ورغم ذلك، فإن ما يعرف دراسات الأداء هو مصطلح ومنهج التحليل الذي يقوم علي مفهوم السلوك الجمارس مرتين، المستمد

بتأمل تاريخ الروح في مختلف تمثيلاتها المسرحية (schauspiele). فتاريخ العام يتوافق مع المسرح، وأن المراحل المختلفة في تاريخ العام هي التغيرات الكبيرة في الشاهد والشخصيات. وفي سياق مماثل، يكتب بورك قائلا: «مساواة الدرامي بالجدلي، تملك تلقائيا أيضا منظورنا لتحليل التاريخ، والذي هو عملية درامية أيضا تتعلق بالتعارض الجدلي». وهنا نقرب من أحد الروابط الأساسية بين الفلسفة والمسرح، وتحديد صلة القرابة بين الجدلية والدراما. فكلاهما يصران علي تعدد الأصوات، ويثق كلاهما أن هذه التعددية سوف تولد التحول والتغير: دراما التاريخ هي التحول الذي ينبع من مواجهة المواقف غير القابلة للاختزال. ومساعدة بورك، نستطيع أن نفهم أن رؤية هيجل للفلسفة التي تتجاوز الفلسفة اليونانية تعني أن فلسفته الجدلية ليست إلا تجريدا عاما للمسرح الحواري. ومن خلال قراءة تاريخ الفلسفة بشكل درامي، أو باستخدام مصطلحه «درامي» يعيد الفلسفة الجدلية إلى المسرح التي كانت مستمدة منها أصلا.

علي الرغم من أن بورك يربط الفلسفة بالمسرح، فإن أعماله تقدم تقريبا مميذا بين اهتمام بالمسرح وميل لاستنتاج مفهوم فلسفي من المسرح. فلا يبدو أن هناك دمج سهل للمسرح والنظرية، حتى بالنسبة لفلاسفة المسرح هؤلاء. وبشكل أو بآخر، يستمد كل منظري التحول المسرحي مجازاتهم وتشبيهااتهم الرئيسية من المسرح الفعلي. استمد هيجل مجازاته من التراجيديا اليونانية، واستمدتها نيتشه من ريتشارد فاغنر، واستمدتها بنيامين من الباروك، واستمدتها ديلبوز من ارتو. ورغم ذلك، عاجلا أم آجلا، فإنهم يتحولون جميعا بعيدا عن المسرح باعتباره موضوع الاستفسار الأولي. فلم يكن عمل نيتشه المبكر حول نشأة التراجيديا نضا في مجال تاريخ المسرح، بل نضا فلسفيا تصادف أن يأخذ شكل التاريخ الإسقاطي والتأملي لتاريخ التراجيديا. وقد تأكد هذه الرؤية في حقيقة أن نيتشه انقلب علي فاغنر فيما بعد وضد المسرح أيضا، رافضا لفاجنر باستخدام مفردات مسرحية مضادة. وبالمثل كان لدراسة والتر بنيامين للمسرح في عصر الباروك هدفها النهائي في المقدمة الفلسفية الطويلة لهذا العمل، التي اقتبست من هذه الدراسة مفردات الحداثة المسرحية. علاوة علي ذلك لم يكن ديلبوز يهتم كثيرا بالمسرح كمفهوم تأملي للمسرح الذي وجده في كتابات ارتو النظرية والتصريحات، والتي كانت هي نفسها في حالة تعارض مع كل الممارسة المسرحية الموجودة بالفعل.

ويبدو بورك رغم ذلك مزيدا من الاهتمام بالمسرح أكثر من هؤلاء الفلاسفة المسرحيين، ويقتبس بهوس متكرر من تاريخ الأدب الدرامي، بما

مقصودا أن نحلل فعلا الدراما، التي لا يزال بورك يستشهد بها كثيرا، بل بالأحرى ما يمكن أن يسمى التاريخ المسرحي للفلسفة. ويكتب بورك مستعيرا ببراعة من الرياضة: «في هذا الفصل لن يكون هدفي فقط أن ألخص وأكتب عن فلسفات الماضي. فأنا أحاول بالأحرى أن أوضح كيف أن مصطلحات أساسية بعينها يمكن أن تستخدم «لتسمية المسرحيات» في أي فلسفة وكل فلسفة. وربما لا يوجد تعريف أفضل للتحول المسرحي من افتراض أن الفلسفات المختلفة هي ذاتها تقوم علي فهم مختلف للمسرحانية، التي تجد تحت كل نسق فلسفي مسرحية.

وبمجرد أن يتم تثبيت المسرحانية في قلب الفلسفة، يصنف بورك كل فيلسوف يستحق الذكر ويحلله - أفلاطون، وأرسطو، وهوبز، وسبينوزا، وبركلي، وهيوم، وليبينتس، وكانث، وهيجل، وماركس، وجيمس سانتيانا. وقد تطول القائمة - والذي يتميز بأي مصطلح من المصطلحات الدرامية الخمسة، فهؤلاء الفلاسفة الذين تصدروا المشهد هم فلاسفة ماديين، والذين ركزوا علي العامل (الشخصية) فلاسفة مثاليين، والذين ركزوا علي القوة هم فلاسفة عمليين، والذين استثمروا في الهدف هم فلاسفة صوفيون، والذين اهتموا بالفعل هم فلاسفة واقعيون. وبهذه الطريقة يتم استنتاج الركيزة المسرحية لأي فكرة فلسفية وترجم إلى الخماسي. فمثلا، تصبح فكرة الذات في المثالية العامل المسرحي، بينما تصبح الشروط المادية في الماركسية المشهد. ويمكن أن يستخدم هذا التمرين في الترجمة أيضا لإبراز التناقض داخل نسق فلسفي بعينه. وفي قراءة للبيان الرسمي الشيوعي، مثلا، يوضح بورك أن هناك توتر بين تفضيل الشروط المادية، بمعنى المشهد، والأمل في الفعل الثوري الذي سوف ينقل المشهد. ولذلك لا تؤسس المصطلحات الدرامية الخمسة الإطار الذي يتضح فيه تاريخ الفلسفة فقط، بل أيضا يتوظف باعتباره تصنيفات تحليلية تبرز التناقضات والمناطق العمياء في كل فلسفة.

المسرح والجدل (الديليكتيك):

لأن نزعة بورك الدرامية توظف كنوع من الفلسفة الشارحة metaphilosophy، وهي نسق لتحليل تاريخ الأنساق الفلسفية، فلا بد أن نسأل من أين استمدت هذه الفلسفة نفسها. ويجب بورك مباشرة بقوله: «العلاقة بين الدراما والجدل (الديليكتيك) واضحة، فقد كتبت جدليات أفلاطون بشكل ملائم بأسلوب الدراما الطقسية. ورغم ذلك، لم يكن المصدر الرئيس لما وراء تاريخ الفلسفة عند بورك هو نزعة أفلاطون الجدلية، بل جدليات هيجل. فما ورثه بورك من هيجل هو فهم التاريخ باعتباره عملية درامية. إذ تبدأ فلسفة التاريخ عند هيجل بالتأكيد علي أن تاريخ العالم يحدث وكأنه في المسرح وينتهي

وأن له نقيض لادرامي باعتباره أساسه المنطقي. »
ويمكن أن تظل النزعة الدرامية نسقا أنيقا مغلق ذاتيا لأن اللا درامي قد دخل من خلال حضان طروادة المزدوج المشهد. فقد يظهر المشهد خارج الخماسي بأنه مشهد ثاني فحسب، ولكن هذا التناظر مضلل، المشهد من خارج الخماسي لا يشبه المشهد من داخله، مع أنه السياق أو النظير التي يتيح للمشهد من داخل الخماسي أن يظهر بما هو كذلك (كمشهد). واعتماد المشهد هذا علي شيء لم يعد يسمى ببساطة مشهد يقاطع العمل الأنيق للنزعة الدرامية لأنه يحمل حدودها إلى داخل قلبها.

ويستنتج بورك خلاصة من الانهيار الذي أجبرعلي ملاحظته في خماسيته الدرامية: الدرامي نفس يجب أن يكون هو نفسه له أساس في اللادرامي.. وذلك هناك نقطة يتحدد فيها منظور الكاتب الدرامي في إطار نقيضه السياقي، إذ يجب أن يحو ذاته في فعل النطق نفسه.

وفي نهاية نزعته الدرامية يعلن بورك كذلك نوعا من الطمأنة الذاتية للنزعة الدرامية، من خلال ما يسميه «ذوبان الدراما dissolution of drama». وهذا الذوبان لا يعني أن خماسيته الدرامية خاطئة، فهي تعني فقط أنه من خلال التعامل معها، لا يستطيع تجاهل أن الخماسي هو عملية انهيار، وأنه يجب أن يحو ذاته في لحظة النطق.
يمكن أن يفهم النقد الذاتي باعتباره ذريعة تعي النزعة الدرامية حدوده، ولا سيما ميلها إلى تجسيد غير المجسد، وهو ما سماه بورك في مناسبات متفاوتة تفعيل المشهد agentification of the scene. لأن اللا شخصي منفصل جذريا عن الانقسام بين الممثل والمشهد، فهو يقع خارج المسرح وخارج الخماسي. وبالطبع يعتمد الخماسي علي هذا اللا شخصي الذي يوجد بعيدا. وهذا المشهد الذي لا يرتبط بأي مشهد هو حد النزعة الدرامية ويدعونا بورك إلى ألا ننسى هذا الحد، حتى لو كان هذا يعني أننا يجب أن نكون دائما داخل عملية محو النزعة الدرامية. وطبقا لهذا الخط الفكري، لن تكون النزعة الدرامية محدودة بالمعنى المكاني، وكأنها كان هناك مجال واحد يمكن تطبيقه تماما عليها ومجال ثان يجب أن تبقي بعيدة عنه. فحدود الدرامية بالأحرى هي حدود منهجية ووظيفية، ونتيجة لذلك، لا يمكن أن تطبق الدرامية بشكل مريح علي أي شيء، ولا حتى المسرح. لذلك تحتاج الممارسة الآمنة للنزعة الدرامية فعل دائم من المقاطعة والتحديد الذاتي.

ويمكن أن نخلص إلى بعض النتائج من نقد بورك الذاتي القوي. إذ لا يتنبأ هنا بعدة ملامح في دراسات الأداء ويؤسس علاقة بين الفلسفة المسرحية ودراسات الأداء. بل انه يحدد لنا حتمية تأمل حدود النزعة الدرامية، التي يمكن أن تتناولها كمنطقة انطلاق لتأمل حدود الأداء. وقد بدأ عدد من العلماء العمل في هذا الاتجاه. ومن بينهم جانييل رينيه Janelle Renelt وجوزيف روش Joseph Roach في كتابهما «النظرية النقدية والأداء» 1992 «Critical Theory and Performance»، وجوديث باتلر Judith Butler في كتابها «الأجسام هي المهمة: حول الحدود المنطقية للجنس» 1993 «Bodies that matter: the discursive limits of sex»، وكتاب (بيجي فيلان Peggy Phelan) «غير الملحوظ: سياسات الأداء» 1993 «The unmarked: the politics of performance»، وكتاب فيليب أوسلاندر Philip Auslander «الحيوية: الأداء في عالم وسائطي» 1999 «Liveness: performance in a mediated world»، وكتاب جون ماكينزي Jon Mckenzie «أن تؤدي أو شيء آخر: من النظام إلى الأداء» 2001 «Perform or else: from discipline to performance». ويمختلف الوسائل، تمثل هذه النصوص روحا جديدة في النقاش المنهجي، وتأخذ علي عاتقها النصوص الكلاسيكية في هذا المجال وتحتاج أطر نظرية جديدة.

وهي الروح التي أثير بها سؤال حدود الأداء. فإذا تناولنا ريادة بورك، وفكرنا أن حدود الأداء لا يمكن أن تتضمن بالضرورة علي تحديدا لأهداف التحليل التي يجب أن تطبق عليها حدود الأداء نفسها. إنها تتضمن بالأحرى نقدا بالمعنى المنسوب إلى كانت، وهو تأمل حدود مفهوم الأداء (أو المسرحانية) نفسه. فمن أجل هذا المشروع، يمكن أن نتصور مصطلحا مضادا للأداء، مصطلحا يلعب دور المصطلح الثاني، الخارجي بشكل متطرف، ومفهوم المشهد في تأملات بورك. فما هو مشهد الأداء، وما هو مشهد ذلك المشهد، الذي يساعد تفاعل المشهد والأداء بدون أن يكون منه؟ ما الذي يمكن أن تشبهه دراسات الأداء والذي يمكن أن يحو ذاته في لحظة نطقه والذي من شأنه أن يرسم اللا أدائي المتطرف في قلب الأداء؟

مارتن بوشنر Martin Puchner: يعمل أستاذا للأدب الإنجليزي والأدب المقارن بجامعة كولومبيا بالولايات المتحدة الأمريكية. ومن أبرز أعماله: «رهاب خشبة المسرح: الحداثة والمسرحانية المضادة والدراما Stage Fright: modernism, antitheatricality and drama». وهذه الدراسة من كتاب «فلسفة الأداء المسرحي: التقاطع بين المسرح والأداء والفلسفة» الذي صدر عن جامعة ميتشجان عام 2009. وهي تقع في الفصل الثاني (الصفحات 41 - 54).



البشري. وتعلم الممثلون أن يقلدوا العرائس والأشياء والآلات عندما لا يتم استبدالهم تماما بالجملادات. وتاريخ عدم التشخيص هذا في تاريخ المسرح ترك الفلسفة المسرحية كما هي. إذ يقدم نيتشه وبنيامين وديليوز ولاكان صياغات للتحويل المسرحي التي تشك في البشري والشخصي والمخصص. وفي نفس الوقت، واجهت صعوبات كبيرة. حتى عندما تم استبعاد الممثلين من المسرح واستبدلوا بالأشياء، كان يعاد تشخيص هذه الأشياء من خلال فهمها لبدائل البشر الذين ظلوا متعلقين بهم. بالإضافة إلى ذلك، مثلما أن التمرد ضد التشخيص في المسرح هو مشروع يعاني من التعقيدات، فكذلك الحال مع محاولة التخلص من الميل إلى التشخيص من الفلسفة الدرامية. فقد كانت النزعة الدرامية عند بورك راسخة في مشكلة التشخيص وعدم التشخيص هذه. والأهم أن بورك لاحظ أن مشكلة التشخيص ارتبطت بشكل حميم بمنهجه المسرحي أو الدرامي نفسه. ففي حين يرتبط أربعة من مصطلحاته، وهم تحديد، الفعل والحدث والطاقة والهدف، بالعنصر البشري وكذلك الميل التشخيصي للنزعة الدرامية، فإن المصطلح الخامس، وهو المشهد يتجاوز التشخيص. إذ يمكن أن يُرى باعتباره نوع من الحد الداخلي للتشخيص الذي يبدو أنه جزء لا غنى عنه من المسرح والفلسفة المسرحية. ورغم ذلك، فإن مشكلة الحد الداخلي هي أنه لا يمثل غير الشخصي الا باعتباره حدا للشخصي: فهو لا يمكن أن يسمي غير الشخصي إلا في إطار الأساس أو المشهد الذي تتجلى فيه الدراما الذاتية لأفعال البشر، والأحداث والطاقات. ولذلك يقدم بورك الاكتشاف المذهل التالي: «لذلك لدينا نوعين من المشاهد: أحدهما يسمي وظيفة داخل الخماسي، والثاني يسمي وظيفة خارج الخماسي، لأن مصطلح شديد العمومية مثل النزعة الدرامية يستدعي اللا درامي non - dramatist باعتباره نقيضه السياقي الوحيد. وحقيقة أن أحد هذين الاستخدامين يسمو بالأخر يمكن إخفاؤها بحقيقة أننا من خلال استطاعتنا أن نشير إما إلى جميعهم بنفس كلمة مشهد». إذ يقود تأمل حدود تشخيص الخماسي بورك إلى مصطلح يتحدد من خلال وقوعه خارج النزعة الدرامية تماما، وهو تحديدا «اللا درامي». والشيء الممتع والمزعج في ما يتعلق بتحديد مفهوم اللا درامي، رغم ذلك، هو أنه لا يوجد فقط خارج حدود النزعة الدرامية، بل أنه في نفس الوقت جزء من النزعة الدرامية. ونتيجة هذا الحد المزدوج، ويدرك ذلك بورك بوضوح، هو لشيء أقل من انهيار النزعة الدرامية: «في حالة الخماسي الذي قدمناه، فبعد أن أكدنا، علي سبيل المثال، علي الحاجة إلى توظيف كل المصطلحات الخمسة في مفردات دائرية الدوافع، لخصنا موقفنا بأنه درامي - وعندئذ اكتشفنا فجأة أن مصطلحنا قد انهار في عنوان جديد

في النهاية من التمثيل رغم أنه ليس مقصورا علي هذا المفهوم. إذ يميل وصف دراسات الأداء في اتجاه نموذج إضافي، لأن دراسات الأداء تشارك في موضوعات تحليلها مع كل تلك المجالات التي يقال إنها ترتبط بها: علم الاجتماع والأنثروبولوجيا واللسانيات والدراسات الأدبية والفلسفة، وحتى الاقتصاد والتكنولوجيا. فما يقدم هوية دراسات الأداء في هذا المجال المتنازع عليه لموضوعات التحليل هو بالضبط ما يسميه بورك النزعة الدرامية: إحساس بالإمكانات الطموحة ومسرحانية أساسية لكل شيء. فكيف يمكن أن نبدأ في تأمل مثل هذه الحدود التي لا تعتمد علي تعيين حدود موضوعات الدراسة بل تعتمد علي افتراضات الأداء نفسه؟

وفي البحث عن هذا التحديد الوظيفي، نستطيع أن نعود مرة أخرى إلى أعمال بورك، لأنه في ثنايا نظريته في النزعة الدرامية يميز حدود ما يسميه النزعة الدرامية، وما يمكن أن يمتد، رغم ذلك، لكي يضم الأداء أيضا. ولأن الوحدة الأساسية في تحليله هي الحدث، ولأن الوحدة الأساسية في الحدث هي الجسم البشري في حالة حركة هادفة، فإن النزعة الدرامية هي تخطيط يعتمد علي العامل البشري، والطاقة الإنسانية والفعل البشري والهدف البشري. وهذا بالطبع ما يجب أن نتوقعه من المنهج الفلسفي المستمد من المسرح، والذي هو شكل فني يعتمد علي المؤدي البشري الحي. ونتيجة هذا الشكل من الفلسفة المسرحية هو التطور المستمر للشخصيات أو النماذج داخل فلسفة، وهو ميل إلى التشخيص personification. ويمكن أن نفهم هذا الميل التشخيصي حرفيا، لأنه عند تقديم أفكار كثير من الفلاسفة الجدليين أو الدراميين يعتمد بقوة علي النماذج أو الشخصيات الخيالية أو التاريخية ومن بينهم أفلاطون وسقراط ونايليون منوجهة نظر هيكل وزرادشت من وجهة نظر نيتشه. فعندما تعتمد الفلسفة علي التشخيص، فإن الخطر الذي يترتب في الخلفية هو المجاز والشخصية (المتكلم البديل)، وتشخيص الكينونات المجردة. فهل يجب أن نفهم سقراط باعتباره صورة لمعلم لأفلاطون أو باعتباره تشخيص للفلسفة؟ وهل زرادشت نيتشه هو نموذج للإنسان الأعلى أم منفصل عنه (أم شخصية غيرملموسة منسوبة إلى نيتشه)؟

وأجادل بأن الاعتماد علي التشخيص يؤسس حدودا للفلسفة المسرحية. وأحد طرق قياس هذا الحد هو النظر إلى تاريخ المسرح نفسه. ففي أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، جاء اعتماد المسرح علي الممثلين البشر والتشخيص في إطار زيادة الفحص الدقيق. وقد حاول عدد كبير من منظري وممارسي الطليعة والطليعة المبكرة، بداية من ادوارد جوردون كريج وفيسفولد ميريهولد وصولا إلى أوسكار شليمر وتادويش كانتور أن لا يشخصوا المسرح لكي يتخلصوا من اعتماده علي النموذج

نجمة إبراهيم

الشريرة ملكة الرعب

تنتمي الفنانة القديرة الراحلة/ نجمة إبراهيم إلى الجيل الأول للفنانات المصريات اللاتي احترفن التمثيل، فهن من أوائل الفتيات المصريات اللاتي عملن بالتمثيل خلال النصف الأول من القرن العشرين (والمقصود بالتحديد هو التمثيل بالمسرح بوصفه القناة الفنية الوحيدة المتاحة قبل ظهور السينما والإذاعة والدراما التلفزيونية)، حيث كانت البطولات النسائية في البدايات محصورة على مجموعة صغيرة من الفنانات الشوام (من بينهن: ملكة سرور، هيلانة بيطار، مريم سماط، ميليا ديان، وردة ميلان، ماري صوفان، أربز أستاتي، ألمظ أستاتي، فاطمة اليوسف، بديعة مصابني، ماري منيب، ثريا فخرى)،



عمرو دوار



ولكنهما انفصلا خلال فترة الخطوبة ولم يتم الزواج، واستمرت في إسلامها وتزوجت مرتين، الأولى من السيد/ عبد الحميد حمدي الملقب بفرقة "بديعة مصابني"، ولكنها انفصلت عنه بعد تسع سنوات، والثانية من الكاتب والمخرج والممثل والموسيقى/ عباس يونس عام 1944، والذي شاركها في إعادة تكوين فرقتها المسرحية عام 1955، وهي الفرقة التي قدمت من خلالها مسرحية "سر السفاحة ريا" على مسرح الهوساير وقامت بدور "ريا" وهو الدور الذي سبق لها تجسيده مرتين في السينما. وعلى الرغم من نجاح المسرحية إلا أن فرقتها المسرحية لم تستمر كثير، وبالتالي فقد استمرت في مشوارها الفني بالتمثيل سواء بالمسرح أو السينما أو الإذاعة. وتتضمن مسيرتها الفنية مشاركتها بطولة عدة مسلسلات إذاعية متميزة، كما شاركت مع بداية الإنتاج التلفزيوني في بطولة بعض المسلسلات التلفزيونية المهمة. وقد أثبتت من خلال تلك المشاركات المتعددة براعتها في أدوار الشر بصفة عامة، وذلك بالرغم من طبيعتها الشديدة ورقة مشاعرها وكرهها للعنف بكل صورة.

جدير بالذكر أن الديانة السابقة للفنانة/ نجمة إبراهيم لم تؤثر إطلاقاً على نجاحها، بالعكس فقد كانت مصرية أصيلة تشارك الوطن همومه وأفراحه، ورفضت الهجرة إلى إسرائيل - كما فعلت شقيقتها "سرينا" - وأصررت أن تعيش وتموت وتدفن في "مصر". وبعد إسلامها أطلق عليها البعض لقب المتصوفة نظراً لحرصها على تنظيم ندوة صوفية أسبوعية للتحدث في أمور الدين الإسلامي وأحكامه، وذلك بالإضافة إلى تخصصها لأوقات أخرى لتحفيظ القرآن، ويذكر أنها قد حفظت أجزاء كاملة من القرآن الكريم. ومن المواقف الوطنية التي تُذكر لها حرصها على تخصيص إبراد حفل افتتاح مسرحيتها "سر السفاحة ريا" لتسليح الجيش المصري بعد إعلان الزعيم/ جمال عبدالناصر قراره بكسر احتكار السلاح، واستيراد السلاح من دول الكتلة الشرقية (بعد رفض الغرب تسليح مصر)، وقد حضر السيد/ أنور السادات - بوصفه عضو مجلس قيادة الثورة - عرض الافتتاح، وبعد انتهاء المسرحية صعد للمسرح لتحية جميع ممثلي الفرقة وفي مقدمتهم الفنانة القديرة/ نجمة إبراهيم التي رفع يدها كتحية شكر وعرفان.

بالرغم من ضعف بصرها في منتصف ستينيات القرن الماضي إلا أنها كانت تتحامل على نفسها للمشاركة ببعض العروض المسرحية، وكان زوجها المخرج والمؤلف/ عباس يونس يساعدها في البروفات وفي حفظ أدوارها بالمنزل،

ثم بدأت الفرق المسرحية في الإستعانة بمجموعة من المصريات اليهوديات (ومن بينهن: أديل ليفي، صالحة قاصين، استر شطاح، نطلة مزراحي، سرينا إبراهيم، هنريت كوهين، فيكتوريا كوهين، فيكتوريا موسى)، وذلك بخلاف مشاركة عدد قليل جدا من الفنانات المصريات الرائدات في هذا المجال وفي مقدمتهن: لطيفة عبد الله، منيرة المهدي، زكية إبراهيم، دولت أبيض، زينب صدقي، نعيمة ولعة، رتيبة وأنصاف وفاطمة رشدي، أمينة زرق.

ولدت الفنانة القديرة/ نجمة إبراهيم أو "بوليني أوديون" وهذا هو اسمها الحقيقي لأسرة يهودية مصرية بالقاهرة في 25 فبراير عام 1914، وقد عاصرت الحركة الفنية منذ أواخر عشرينيات وحتى أواسط ستينيات القرن العشرين، وقد بدأت نشاطها في التمثيل بأوائل ثلاثينيات القرن العشرين في المسرح بعدما جذبتها الأضواء الفنية وشجعتهن أختها الكبيرة الممثلة/ سرينا إبراهيم على العمل في الفن، مما دفعها إلى ترك دراستها الابتدائية في مدرسة اليسيه في القاهرة.

كان أول ظهورها بفرقة "الريحاني"، التي إنضمت إليها في رحلتها إلى الإسكندرية حيث كانت تشارك بالغناء والرقص وإلقاء المنولوجات في مسرحيات "الفرانكو آراب"، ثم عملت ببعض الفرق الأخرى ومن بينها فرقتي: "منيرة المهدي"، "رمسيس" ليوسف وهبي، كما عملت بعد ذلك لفترة كاتبة على الآلة الكاتبة (تايست) بأحدى الصحف الفنية (مجلة "اللطائف" التي كان يصدرها "إسكندر ماكريوس") على أمل الإلتحاق بعالم الصحافة، ولكنها عادت وإنضمت كمغنية إلى فرقة "فاطمة رشدي" في عام 1929، وسافرت معها في رحلتها إلى "العراق" حيث شاركت في أوبريتي "العشرة الطيبة"، "شهرزاد"، وقد استفادت كثيرا خلال هذه الفترة في تعلم أصول التمثيل على يد الرائد القدير/ عزيز عيد، وكان أول دور تؤديه هو دور "إحسان" في مسرحية "ابن السفاح".

عملت لفترة خلال عام 1932 بصالة "بديعة مصابني"، ومثلت مع الفنان/ بشارة واكيم في عدد من الفصول الإستعراضية الغنائية. ثم قامت بتكوين فرقة مسرحية قدمت عروضها على مسرح "برنتانيا" عدة أسابيع ولكنها لم تستمر طويلا. شاركت عام 1934 في عروض فرقة "إتحاد الممثلين" التي استمرت فقط لمدة ستة شهور، وإنضمت عام 1935 إلى فرقة "حسن البارودي"، واشتركت في رحلتها إلى "السودان" ومثلت خلالها مسرحية "غادة الكاميليا". وبعد ذلك انضمت إلى "الفرقة القومية" عند تأسيسها عام 1935. وخلال فترة عملها بالفرقة القومية" اشتركت مرة أخرى في عام 1944 بعروض فرقة "حسن البارودي" والتي ضمت الفنان/ فاخر فاخر والمنولوجست/ سيد سليمان.

تميزت الفنانة/ نجمة إبراهيم بصوتها الجميل العذب الذي كان جواز مرورها لعالم الفن، وكثرة الإشارات بصوتها في مرحلة بداياتها الفنية تصورت بأنها يمكنها منافسة كل من الفنانة/ منيرة المهدي في المسرح وكوكب الشرق/ أم كلثوم في الغناء. ويذكر أنه قد تم ترشيحها خلال فترة أربعينيات القرن الماضي للسفر في بعثة إلى "إيطاليا" لدراسة الغناء المسرحي، ولكن اهتمامها بالتمثيل الدرامي كان قد طغى على اهتمامها بالغناء.

"قطيعة ما حدث بياكلها بالساهل" ... "الولية عضت إيدي وأنا بخنقها تقولش عدوتها!!" ... "حتى أنت يا أعرج بتحب !!" ... "فينك يا مرسي تشوف بنتك العفيفة الشريفة !!" ... "وانت إيه إلهي لإسياه ده بيجامة راجل !!" ... بعض الجمل والعبارات التي أصبحت عبارات كلاسيكية شهيرة بالسينما المصرية بعدما أدتها ببراعة ملكة الشر، نجمة إبراهيم التي تفوقت في تجسيد شخصيات: المرأة الشريرة التي تحالف الشيطان، القاتلة محترفة الإجرام، رئيسة العصابة، المرأة قاسية القلب التي لا تعرف الرحمة لقلبها سيلا، السيدة المرابية، الزوجة المستبدة، زوجة الأب القاسية. ولعل أشهر أدورها في هذا الصدد دور "ريا" في فيلم "ريا وسكينة" عام 1952، الذي يروي قصة سفاحتي الإسكندرية "ريا" و"سكينة" في العشرية الثانية من القرن العشرين، وقد نال الفيلم شهرة عريضة لدرجة أن الناس أصبحوا ينادون نجمة إبراهيم باسم "ريا"، وإن كان هذا لا ينفي تميزها في عدة أدوار سينمائية أخرى من بينها: أدوارها في أفلام: "البيتمتت"، "أنا الماضي"، "ليلة غرام"، اللبالي الدافنة، "رقصة الوداع".

أشتهرت "نجمة إبراهيم" إسلامها في 4 يوليو عام 1932 - عن إقتناع - وأختارت لها اسم/ نجمة إبراهيم داود، لتتزوج من زميل لها بمجلة "اللطائف المحصورة،

بين الظل والضوء

في عالم الفن.. الكل يسعى إلى الشهرة، وإلى النجومية.. لا فرق في ذلك بين فنان وآخر، الحلم مكفول للجميع، ولكن بمضي الوقت، تختلف المساحات التي يحتلها كل منهم من الضوء، من الشهرة، فيتصدر بعضهم الدائرة، ويتوسطها بعضهم، والبعض يرضى بما قسمه الله له من رزق ويشغل المساحات التي وهبها له تلك اللعبة الجهنمية الساحرة التي اسمها الفن، ويظل يتأرجح بين الحضور والغياب، عن هؤلاء الفنانين الموهوبين، رغم مراوغة الأضواء لهم، نرصد هذه المساحة.



«مسرحنا»



فواصل

إبراهيم الحسيني

حلقات مفرغة..

الأشياء تتصنع غالباً على شبكات التواصل الاجتماعي ثم تنزل بعد ذلك إلى الواقع، يكفي نظرة غير متأنية على "فيسبوك" أو "تويتر" أن تتعرف على آلاف الأشياء من هذا النوع، وما يخصنا هنا هو حملات التشوية الموجهة من قبل البعض من العاملين بمجال الثقافة إلى البعض الآخر من زويهم، طالت هذه الحملات كل شيء، طالت الجميع بلا استثناء من المثقفين والمسرحيين، وأصبح الجميع يشكك في ذمهم الجميع، والجميع يدافع ويتوه في زحمة المدافعة، وبين كل هذا وذاك تاه الفعل الثقافي الحقيقي الفردي أو المؤسسي، وأصبح من يقول كلمة شكر يستحقها شخص ما وكأنه يقولها لأنه ينتظر منه شيئاً، أو من يستاء من تصرف معين لأحد مديري العمل الثقافي يظهر كما لو كان ينتز هذا المدير طالباً منه شيئاً، هذا مع العلم أنه لا أحد يملك الثقافة ولا مؤسساتها غير جمهور المثقفين والمتذوقين من الشعب المصري وليس العاملين من الموظفين بها، وإذا ما أضفنا إلى تلك المعارك الوهمية بعداً جديداً يخص الاستسهال في صناعة الثقافة والميل إلى صناعة الغريب منها، ذلك الذي يلفت الانتباه لغرابته من دون أن تكون له فائدة حقيقية، والبحث عن المصالح الشخصية وكراهية النجاح للآخر، .. و، كل ذلك بإضافته إلى بعضه هو ما أكد وقوعنا داخل قانون الصدفة والعشوائية الذي يعني نجاح الأشياء أو إخفاقها بالصدفة، وذلك لأن صناعتها تمت عبر منطق الاستسهال وعدم التركيز الذي نعيش داخله لسنوات طويلة، وهو ما يجب أن نخرج منه الآن إذا كنا نريد شأناً ثقافياً مؤثراً في الوعي الجمعي للمجتمع. لقد ظللنا ندور لعقود طويلة داخل حلقات غريبة مفرغة من أي معنى، من عقد سيني اشتراكي ثوري قومي، لعقد سبيني رأسمالي انفتاحي، لميوعة وعنف في الثمانينات وعشوائية مفرطة في التسعينات وفوضوية كبيرة في العشرية الأولى من القرن الواحد والعشرين، والآن وبعد ثورتين وآلاف القتلى والمصابين لم يستقر المثقفين على معنى ودور محدد للثقافة، كما لم يستقر الساسة والمفكرون على تحديد معانٍ كبيرة من مثل: الدولة، الحكومة، المواطن، الحرية، العدالة، الدين، ... الأمور كلها متروكة لاجتهادات فردية غالباً ما تكون متخلفة، وبدلاً من أن يتفرغ الإعلام والإبداع لتنوير العقول نجده يتفرغ لمعاركه الشخصية الصغيرة جداً والحقيرة جداً في تعابير أخرى، ويتفرغ أيضاً لتناول مظاهر الغرابة في كل شيء ويزيد من عته الناس وتخلّفهم ببرامج التوك شو الملبئة بالضوء والفراغ الفكري والأعمال الفنية الرديئة، ولعراكات المثقفين النافهة، ولقضايا فك رموز كلمات وجمل إعلانات الكومبوندات وشركات المحمول المستفزة، فهي تشعرك أنك مواطن يعيش في سويسرا ولا ينقصك شيء إلا أعلى درجات الرفاهية، في حين تشعرك بالمقابل إعلانات الشحاذة بأنك من سكان العشوائيات المضحوك عليهم والممتصة دماؤهم.

هل كل ذلك مقصود منه الخوف والرعب من المستقبل الذي يزيد من الهوة بين المستهدفين من إعلانات الكومبوندات وبين القرى المحرومة من الماء النظيف، الطبقة الوسطى تنسحق وتبتلعها هذه الهوة التي تزداد توحشاً يوماً بعد يوم، التلفزيون بقنواته الفضائية الكثيرة محتل من لاعبي الكرة ونجوم التمثيل ولا يظهر على شاشاته عالم أو مفكر أو مثقف حقيقي، فما هي إذن القدوة التي يمكن أن نزينها ونبلورها، لا شيء، لا أحد، فكلنا مراقبون سبتون لأفعالنا ولتخاذلاتنا "وفاسدون لا أستثني منا أحداً"، كما يقرر حوار وجيه أبو ذكري وبشير الديك على لسان أحمد زكي في فيلم "ضد الحكومة" لعاطف الطيب، فهل نظل طويلاً ضد الثقافة الحقيقية وتحت أسر معاركتنا الصغيرة وإعلام الغرابة وتخلّف معظم مسلسلاتنا وإعلاناتنا.

ELHoosiny @ Hotmail com

- "أنصار التمثيل والسينما": أربعة وعشرين ساعة (1955).
- "الجيب": يا طالع الشجرة (1963)، ياسين وبهية، برما (1964).
- "التليفزيون/ مسرح الأطفال": الحذاء الأحمر (1964)
- "الحديث": سهرة مع الجريمة - الحرب/ أغنية الموت (1965).
ويذكر أنها ومن خلال مجموعة المسرحيات التي شاركت في بطولتها قد تعاونت مع نخبة من المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل ومن بينهم الأساتذة: عزيز عيد، يوسف وهبي، زكي طليمات، فتوح نشاطي، عمر وصفي، عمر جمبجي، سراج منير، فلاندر، عباس يونس، عبد الرحيم الزرقاني، نور الدمرداش، سعد أردش، كرم مطاوع، حسن عبد السلام، محمود مختار، حسين فياض.

ثانياً - أعمالها السينمائية:

شاركت الفنانة/ نجمة إبراهيم في إثراء مسيرة الفن المصري ببطولة أربعة وأربعين فيلماً على مدى اثنين وثلاثين عاماً، وذلك منذ أولى مشاركتها بفيلم "الزواج" عام 1933. وهو يعد عدد قليل لا يتناسب مع إمكانياتها الكبيرة كمتألقة خاصة وأن نجاحها المبكر في أداء أدوار الشر جعل المنتجين والمخرجين يحسبونها في تلك الأدوار، فلم يكن أمامها سوى الرضوخ للأمر الواقع وتقديم عدة تنوعات مختلفة لتلك الشخصيات الدرامية، هذا وتضم قائمة مشاركتها السينمائية مجموعة الأفلام التالية: الزواج (1933)، تيتا وونج (1937)، الورشة (1940)، عابدة، ليلة الفرح (1942)، من الجاني (1944)، عنتر وعبله، رابحة (1945)، عودة القافلة، ملك الرحمة، الخطيئة (1946)، أسير الظلام (1947)، رجل لا ينام، مغامرات عنتر وعبله، اليتيمتين (1948)، سر الأميرة، كرسى الإعراف، السجينة رقم 17، ولدي (1949)، خدعني أبي، ليلة غرام، أنا الماضي، ضحيت غرامي (1951)، ريا وسكينة (1952)، حب في الظلام، لحن حبي، الحرمان (1953)، أربعة بنات وضابط، رقصة الوداع، الشك القاتل، جعلوني مجرماً (1954)، رنة الخلال، إسماعيل يس يقابل ريا وسكينة (1955)، الجريمة والعقاب، لن أبكي أبداً (1957)، المرأة المجهولة (1959)، أقوى من الحياة (1960)، الليالي الدافئة، التلميذة (1961)، الفرسان الثلاثة، صراع الأبطال، هذا الرجل أحبه (1962)، ثلاث لصوص - سرق عمته (1965).

وجدير بالذكر أنها قد تعاونت من خلال مجموعة الأفلام السابقة من نخبة متميزة من كبار مخرجي ورواد السينما العربية وفي مقدمتهم الأساتذة: محمد كريم، أحمد بدرخان، يوسف وهبي، نيازي مصطفى، صلاح أبو سيف، عمر جمبجي، إبراهيم عمارة، أنور وجدي، إستيفان روستي، أمينة محمد، فاطمة رشدي، عز الدين ذو الفقار، عاطف سالم، محمود ذو الفقار، حمادة عبد الوهاب، حسن الإمام، فطين عبد الوهاب، توفيق صالح، حسين حلمي المهندس، عبد الله بركات، حسن رمزي، محمد كامل حسن المحامي.

ثالثاً - أعمالها الإذاعية:

للأسف الشديد أننا نفتقد لجميع أشكال التوثيق العلمي بالنسبة للأعمال الإذاعية، وبالتالي يصعب حصر جميع المشاركات الإذاعية لهذه الفنانة القديرة، والتي ساهمت في إثراء الإذاعة المصرية ببعض الأعمال الدرامية على مدار ما يقرب من خمسة وثلاثين عاماً ومن بينها المسلسلات والتمثيلات الإذاعية التالية: نساء من شمع، فدان طباطم، حباب، الكلمة الأخيرة، أيوب المصري، وذلك بخلاف مشاركتها الثرية في البرنامج الدرامي "زبيدة" الذي كان يعده ويقدمه زوجها/ عباس يونس.

رابعاً - أعمالها التلفزيونية:

عاصرت الفنانة القديرة/ نجمة إبراهيم بدايات البث التلفزيوني وبداية الإنتاج الفني مع بدايات ستينيات القرن الماضي. وكانت الصعوبة التي تواجه جميع العاملين خلال فترة البدايات هي ضرورة تصوير الحلقة كاملة دون توقف - لعدم وجود إمكانية لعمل "المونتاج" - وبالتالي فقد كانت واحدة من جيل الممثلين المسرحيين الذين أثروا العمل التلفزيوني بقدرتهم على الحفظ وأيضاً بتفهمهم لطبيعة التصوير ومراعاة زوايا الكاميرا المختلفة. وتضم قائمة مشاركتها التلفزيونية المسلسلات الثلاث التالية: الضحية (1964)، الساقية (1965) .. الرحيل (1967)، والمسلسلات الثلاث من تأليف الأديب/ عبد المنعم الصاوي وإخراج/ نور الدمرداش.

رحم الله الفنانة القديرة/ نجمة إبراهيم التي عشقت الفن ومهنة التمثيل بكل الصدق فأخلصت في جميع أعمالها وبذلت قصارى جهدها في تجسيد مختلف الشخصيات الدرامية، فاستطاعت تحقيق النجاح ووضع بصمة متميزة لها بجميع أدوارها بجميع القنوات الفنية، خاصة بعدما أدركت مبكراً ضرورة تنمية مهاراتها الفنية وتطوير طريقة وأسلوب أدائها بما يتناسب مع كل قناة من تلك القنوات (المسرح/ السينما/ الإذاعة/ التلفزيون)، فنجحت في تحقيق ذلك بمحاولاتها الجادة الصادقة، كما يحسب في رصيدها الفني مغامرتها بإقتحام مجال الإنتاج وتكوين فرقة مسرحية أكثر من مرة.

"بوليني وأديون"، هو الاسم الحقيقي للفنانة الشهيرة "نجمة إبراهيم" التي تنتمي لأسرة يهودية مصرية، وولدت في مثل هذا اليوم 25 فبراير عام 1914، والتحقّت بمدرسة الليسيه؛ إلا أن حبها للفن دفعها لعدم إكمال تعليمها، حتى أصبحت واحدة من أفضل فنانات الشر في تاريخ السينما المصرية. "حتى أنت يا أعرج بتحب"، "ماحدش بياكلها بالساهل"، جمل عانت في أواخر حياتها من ضعف شديد في البصر، وقرر الرئيس الراحل جمال عبد الناصر علاجها على نفقة الدولة في 22 مارس 1965 بإسبانيا، وتم شفائها، وقالت بعد عودتها من إسبانيا: "كنت أخشى أن يذهب النور من عيني في الوقت الذي يشع فيه النور أمام مستقبل مسرح بلادي، فأنا أحس أن الدور أمامي طويل في هذه النهضة المسرحية، وأشعر الآن بمدى العرفان لرئيسنا العظيم الذي شمل الفنان برعايته". لم يكن ضعف بصرها هو مرضها الأول، بعد شفائها عانت نجمة إبراهيم من الشلل، واعتزلت الفن نهائياً واختفت عن الأضواء لمدة 13 عاماً، حتى توفيت في 4 يونيو عام 1976 برصيد فني وصل إلى أكثر من 60 فيلماً.

ولكن بعد فترة ازدادت حالتها سوء، فأمر الزعيم الراحل/ جمال عبدالناصر بعلاجها على نفقة الدولة، وبالفعل تقرر سفرها إلى أسبانيا عام 1965 ليعالجها كبار جراحي العيون في العالم، وقد عادت من تلك الرحلة العلاجية في منتهى السعادة بعد نجاح الجراحة، ولكن للأسف لم تكتمل سعادتها حيث أصيبت بعد ذلك ببعض الأمراض، وكان أصعبها إصابتها بالشلل، مما أجبرها على اعتزال المسرح والتمثيل بشكل عام، وظلت بعيدة تماماً عن الوسط الفني لمدة ثلاث عشر عاماً تعاني من أمراضها حتى توفيت في 4 يونيو عام 1976.

كان من المنطقي أن تحظى في حياتها ببعض مظاهر التكريم، فقامت الدولة عام 1964 بمنحها وسام الفنون والآداب من الطبقة الأولى، كما منحها الرئيس/ أنور السادات وسام الإستحقاق، بالإضافة إلى معاش استثنائي تقديراً لعطائها الفني ووطنيتها.

هذا ويمكن تصنيف مجموعة أعمالها الفنية طبقاً لاختلاف القنوات المختلفة (سينما/ مسرح) مع مراعاة التتابع التاريخي كما يلي:

أولاً - الأعمال المسرحية:

ظل المسرح هو المجال المحبب للفنانة/ نجمة إبراهيم، فقد تفجرت هوايتها لفن التمثيل به، كما أثبتت وأكدت موهبتها من خلاله بعدما تعلمت أصول التمثيل بفضل أساتذته (عزيز عيد، يوسف وهبي، زكي طليمات، فتوح نشاطي)، وتعد فترة انضمامها إلى الفرقة "القومية" (1935 - 1961) من أثري الفترات لمشاركاتها المسرحية، حيث جسدت عدة شخصيات درامية مهمة من بينها على سبيل المثال: شخصية دععاء مسرحية "حواء الخالدة"، وصيفة الست هدى مسرحية "الست هدى"، زبيدة زوجة الرشيد مسرحية "العباسة"، أمينة هانم مسرحية "دم الأخوين"، أم النيل مسرحية "الشيخ متلوف"، "صفية" مسرحية "السيطان"، حورية مسرحية "شهرزاد"، الزوجة التقليدية المحافظة مسرحية "القضية"، خيرية مسرحية "الصهيوني"، زوجة مصطفى التي تتبرأ من زوجها المنحرف مسرحية "العائد من فلسطين"، وذلك بخلاف براعتها أيضاً في تجسيد بعض الشخصيات الدرامية باللغة العربية الفصحى بنصوص عالية أو محلية ومن بينها شخصيات: الدوقة مسرحية "مروحة الليدي وندرمير"، القيصرية مسرحية "راسبوتين"، متروينا مسرحية "سلطان الظلام"، مارسيلين مسرحية "زوج الحلاق". هذا ويمكن تصنيف مجموعة أعمالها المسرحية - مع مراعاة التسلسل الزمني - طبقاً لاختلاف الجهات الإنتاجية (الفرق) كما يلي:

- "رمسيس": العذاب (1928).
- "فاطمة رشدي": رقصة الموت (1929)، العشرة الطيبة، شهرزاد، ابن السفاح، بسلامته ببصاطة، ذات الشعور، مدام سان جين (1930).
- "بشارة واكيم/ مصر": الموت المدني، خاتم سليمان، كليوباترة (1930).
- "نجمة إبراهيم": غادة الكاميليا، مأساة السليمانية (1932)، زواج الحلاق، سر السفاحة ريا (1955).
- "إتحاد الممثلين": مجنون ليلى (1934).
- "الكوميدي المصري/ أحمد جمال الدين": إكسبريس نطنطا (1934)، جوز أمي، دموع البائسة (1935).
- "القومية": الملك لير (1935)، الجريمة والعقاب، سافو، نشيد الهوى (1936)، المعجزة، اليتيمة (1937)، الخطاب، الفتاة المسترجلة، طيف الشباب، إسماعيل الفاتح، مصر الخالدة، مجنون ليلى (1938)، المال والبنون، تلميذ الشيطان، أنتيجونا، عطيل (1939)، القضاء والقدر، الست هدى (1940)، الأستاذ كليونوف (1941)، شهرزاد، مروحة الليدي وندرمير (1942)، كلنا كده، غادة الكاميليا، زوج كامل، قيس ولبنى (1943)، الأب لبيونارد (1944)، راسبوتين، العباسة (1945)، حواء الخالدة، الموت يأخذ أجازه (1946)، الجزء الثاني، مدرسة الإشارات، الجزء الحق (1947)، العائد من فلسطين، اللعب بالنار، المليونير، سر الحاكم بأمر الله، الصهيوني (1948)، فاجعة على المسرح (1949)، الصحراء (1950)، الخيانة العظمى، دم الأخوين (1951)، البؤساء، أيام الحرب، سبعين سنة (1952)، رنين الذهب (1954)، زواج الحلاق (1957)، الشيخ متلوف، سيأتي الوقت، نائبة النساء، سلطان الظلام (1958)، تلميذ الشيطان (1959)، القضية (1961).





محمد الروبي

سهرة «القومي» المنعشة «حي على بلدنا».. نداء حداد الخالد

دمها وسلاسة نطقها للكلمات مكنها من الوقوف مع قامات أدائية لها تاريخها المعروف. في العرض أيضا سيهدينا أحمد إسماعيل فقرة خاصة، بأداء خاص لفرفور المسرح القومي عهدي صادق، الذي استطاع أن يمنح أحلام صعلوك يلاعب سلطان أو مباحة فأر لا يدخل من خوفه، حيوية ومعايشة استحق عليها تحية خاصة من حضور الأمسية. وما كان لهذه الأمسية أن تكتمل إلا بفريق موسيقي بارع، قاده المايسترو صابر عبد الستار. «حي على بلدنا» سهرة رمضانية، منعشة، تنتشلك من عوالم الزيف الدرامي التلفزيوني، وتحلق بك في أجواء فن نحتاجه الآن بشدة. فشكرا لأحمد إسماعيل وفريقه. وشكرا ليوسف إسماعيل وفريقه.

الماء لا تشعر به إلا حين يلمس قلبك فتنفض معه وترحم كل لحظة على شيخ شيوخ الشعر العامي في مصر. في العرض أيضا سيتأكد أحساسك بأن «مفيد عاشور» قامة مسرحية كبيرة، لا يتعامل مع كلمات حداد باعتبارها كلمات، لكن بكونها كائنا حيا يمنحه أداء عاشور حيوية مضافة. وبين أشرف وعاشور، سيقف الملحن المطرب المؤدي محمد عزت، أحد عشاق فؤاد حداد القدامى، يباريهما بأدائه خفيف الظل، ويمنح كلمات حداد موسيقاه الخاصة في بعض الأغاني التي لحنها قديما له، وبأدائه لألحان آخرين من أساتذة التلحين في مصر كسيد مكاي، وإبراهيم رجب، وعبد العظيم عويضة ووجيه عزيز. ومعه اكتشاف جديد هي المطربة نهال خالد، صوت مصري أصيل تترقق ألحان هؤلاء الكبار بصوتها النيلى فتزيدها نشوة. رحاب رسمي، اكتشاف آخر، مؤدية مصقولة الموهبة، خفة

أسعدني حظي أن قضيت سهرة رمضانية في رحاب والد الشعراء «فؤاد حداد» بالمسرح القومي. عالم من السحر الفني زادته بساطة الإخراج للفنان أحمد إسماعيل عمقا، فلا استعراض ولا تحذلق، فقط وعي كامل بأن مع «حداد» وكلماته الكبراج لا يصح أن يلفت نظر المتلقي زوائد إخراجية لا معنى لها، فقط حركة بسيطة، وأداء محترف يعي معنى الكلمة ويزيده ألقا تقطيع صوتي وإيماءات محسوبان بدقة. ومن قبل كل هذا إعداد قام به الشاعر أمين حداد، باختيارات تعي تماما توقيت العرض وخصوصيته، وكذلك تمر مرورا شجيا على ما نحياه دون مباشرة أو تعمد يفسد سحر اللحظة. في العرض سيبهرك التقدير أشرف عبد الغفور حين تخرج من فمه كلمات حداد بسلاسة تليق بها، وخفة ظل تميزت به، وبأنفعالات تأتي كل منها في وقتها تماما، أداء يتسلل إليك كما

الأخيرة مسرحنا

العدد 563 · 11 يونيو 2018

وزيرة الثقافة تهدي درع القومي لاسم الشاعر الكبير «فؤاد حداد»



في وزارة الثقافة والمسرح القومي. ومن جانبه أعرب الأستاذ سليم حداد نجل الشاعر عن سعادته بتكريم والده علي خشبة المسرح القومي موجهاً التحية لوزيرة الثقافة علي اهتمامها برموز الوطن الذين أعطوا الكثير لوطنهم وعلى هذه اللقطة الطيبة من الدولة. بينما أعربت الفنانة الشابة رحاب رسمي عن سعادتها بعودتها مرة أخرى للوقوف على خشبة المسرح القومي بعد غياب دام أربع سنوات وكان آخر أعمالها على القومي عرض «بحلم يا مصر» للمخرج عصام السيد، وقالت رحاب ان مشاركتها في هذه الأمسية الشعرية الغنائية خطوة مهمة جدا في مشوارها خاصة بعد الغياب عن المسرح، مؤكدة أن دورها في الأمسية يعد إضافة كبيرة لها خاصة وهي تقف بجوار فنانيين كبار مثل أشرف عبد الغفور ومفيد عاشور وعهدي صادق.

محمود عبد العزيز

كما أكدت عبد الدايم حرصها على أن يطوف العرض مختلف محافظات مصر إيماناً منها بأهمية كل مواطني مصر في كل مكان في مشاهدة مثل هذه الأعمال الرائعة. وشكر الفنان يوسف إسماعيل مدير المسرح وزيرة الثقافة لدورها في إعاد المسرح القومي لممارسة نشاطه بعد توقف، مؤكداً أنه لولاها لظل مغلقاً حتى اليوم، وكذلك لموافقها على أن تكون الأمسية مجانا للجمهور طول شهر رمضان، إجلالا وتقديرا لقيمة الشاعر الكبير فؤاد حداد. وفي حديث خاص لمسرحنا أعرب الفنان أشرف عبد الغفور عن سعادته بنجاح العرض المسرحي «حي على بلدنا»، مشيراً إلى أن ردود أفعال الجمهور الطيبة وتفاعله أثناء العرض هو مقياس نجاح العمل الفني، والفنان بصفه خاصة مؤكداً انه لم يتردد لحظة واحدة في المشاركة في العمل خاصة وهو يقدم علي خشبة المسرح القومي «بيته» وللشاعر الكبير فؤاد حداد رحمه الله الذي يستحق هذا التكريم الذي جاء من الدولة ممثلة

شاهدت وزيرة الثقافة الفنانة إيناس عبد الدايم الاثنين الماضي، على المسرح القومي، الأمسية الشعرية «حي على بلدنا» للشاعر الكبير الراحل فؤاد حداد ومن إخراج أحمد إسماعيل، وعقب الأمسية كرمت وزيرة الثقافة اسم الشاعر الراحل، بإهدائه درع المسرح القومي الذي تسلمه نجله سليم وأمين حداد وسط حضور جماهيري كبير، وبحضور الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح والفنان يوسف إسماعيل مدير المسرح القومي وعائلة الشاعر.

وأعربت وزيرة الثقافة عن سعادتها بما شاهدته من إبداع راق وإعداد متقن للعرض، كما أثنى على أداء أبطاله، وخصت بالذكر الفنان أشرف عبد الغفور، وأضافت عبد الدايم أن هذا التكريم تأخر كثيراً مؤكدة على أهمية تكريم الرموز وأن الشاعر فؤاد حداد رمز كبير من رموز الوطن حيث أثرى بأشعاره ومواقفه الثقافة المصرية، لذا أطلق عليه «مسحراقي الوطن».