مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
د.أحمد عواض

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثانية عشرة ⁞ العدد 616 ⁞ الإثنين 17 يونيو 2019

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الوجوه الثلاثة للدراماتورجيا

الأشباح واقعية المكان وخيال الزمن

المسرح الاستعراضي ... الماضي الذي كان

جائزة باسم الكاتب لينين الرملي

في المهرجان القومي للمسرح المصري

أكد الفنان الكبير أحمد عبد العزيز رئيس المهرجان القومي للمسرح المصري بأن الدورة الثانية عشر من عمر المهرجان ستشهد استحداث مسابقة وجائزة دائمة في التأليف المسرحي تحمل اسم الكاتب الكبير لينين الرملي.

وأوضح عبد العزيز أن الهدف من الجائزة هو خلق جيل جديد من المبدعين الشباب في الكتابة والتاليف المسرحي و يأتي ذلك انطلاقا من اهتمام الدولة بتكريم وتخليد مبديعها و تقديرا لاسهامات لينين الرملي في مجال الكتابة المسرحية ومشواره الفني والأدبي الحافل الذي امتد لما يقرب من نصف قرن تناول خلالها قضايا المجتمع بأعمال فنية وأدبية اثرت الحركة المسرحية بمصر.

وجاء هذا القرار بعد اجتماع اللجنة العليا للمهرجان وموافقة وزيرة الثقافة وتصديقها علي القرار وتضم اللجنة العليا للمهرجان القومي نخبة من المسرحيين المصريين من أجيال مختلفة وتخصصات متنوعة في مجال المسرح، ففي مجال النقد تم اختيار الناقد والكاتب محمد بهجت الذي له الكثير من المؤلفات المسرحية والمقالات النقدية، ومن جيل الشباب انضمت للجنة العليا الناقدة الشابة رنا عبد القوي وهي أيضا من جيل النقاد الجدد الذين لهم فكر ورؤي متطورة للمسرح .

أحمد زيدان

شروط ومواعيد المشاركة في ورشة Clowning For Peace

يعتبر الضحك برهان قوي على السلام، الأشخاص الذين يشاركون في الضحك والمرح لا يكرهون بعضهم البعض وفي الضحك، نفتح أنفسنا للآخرين، ونتبادل تجربة اجتماعية إيجابية، وكأفراد، نحرر الطاقات الإيجابية، ونخفف من التوتر، ونريح الجسم كله.

كل ذلك يقدم عبر ورشة عمل حول التعلم من خلال الضحك، وسوف يعيش المشاركون مع مهرجهم الخاص من خلال الكثير من الألعاب الممتعة والتمارين حيث يقوم ذلك بتحفيز العفوية. سوف نتعامل مع نفسنا الداخلية، ونعبر عنها بشكل هزلي: تجربة تحريرية بحد ذاتها. في ورشة العمل، يتم أيضًا إجراء بعض تمارين التنفس العميق، لأن المهرج جاهز للعمل والتفاعل مع أي شيء يحدث الآن.

وعبر ألعاب وتدريبات الورشة أيضًا مجموعة أدوات صغيرة من الأنشطة التي يمكن للميسرين توظيفها في عملهم. سيكون هناك وقت للتفكير الجماعي والمناقشة، حتى يشعر كل مشارك بالثقة في الخروج ومواصلة توظيف الضحك كمكون في عمله / عملها في سياقات أخرى.

تعقد الورشة للمدربين و الميسرين أو الأخصائيين الاجتماعيين العاملين في مجال حل النزاع و السلام و العنف، و المدرسين الذين يريدون توظيف الضحك داخل الفصل الدراسي و أيضا الورشة لأي شخص يريد أن يطور عفويته و و يبعد عنه التوتر و و يحسن وعيه بذاته و أيضا قضاء وقت ممتع عن طريق الضحك.

رسوم ورشة العمل: 1200 جنيه مصري، الورشة باللغة العربية ومواعيد ووقت ورشة العمل عبارة عن 8جلسات 8 و 9 و 10 و 15 و 16 و 17 و 30 و 31 يوليو من 5 مساءً إلى 9 مساءً، آخر موعد لملء الاستمارة والدفع هو 1 يوليو 2019

للتسجيل ملء الاستمارة https://forms.gle/giekiAytDpMR6EaWA

تعقد الورشة بمساحة مصريتي - القصر العيني، الطابق الثالث، شقة رقم 6 (المبنى أمام مسرح السلام

«موانا» كارتون ديزنى الشهير

على خشبة مسرح الهوسابير ٢٨ يونيو

يستعد المخرج محمد حافظ لتقديم العرض المسرحى " موانا" وذلك على خشبة مسرح الهوسابير 28 يونيو المقبل ، مسرحية موانا عن كارتون ديزنى الشهير.

قال المخرج محمد حافظ تدور أحداث العرض من آلاف السنين حيث توقفت رحلات البحارة مستكشفي الجزر نتيجة بزوغ وحش الحمم "تي كا" عقب سرقة "ماوي" قلب تي فيتي ، واستقر أهل الترحال في جزيرة موتونوي.

ومن خلال الأحداث نرى (موانا) الابنة الوحيدة لزعيم الجزيرة ، التى تصبح عائلتها في حاجة إلى مساعدتها تقرر موانا الخروج في رحلة ملحمية لكي تحمي أهلها من خطر الموت المحتوم من وحش الحمم "تي كا" فتنطلق مسرعة نحو ماوي لتطلب منه إعادة قلب تي فيتي لها كي يتوقف الخراب بالمحيط.

مسرحية "موانا" تمثيل ريم دندش ، الطفلة سلمي السيسي أيمن السعودي، هبه عبد المحسن ، نور خالد ، سيف دياب ، اسلام اسامه راقصين باهر ، فجر ، مارينا ،محمد ، نيفين ، ناهد ، كيروجرافر أحمد برعي ديكور إسلام أسامه أزياء هاميس الجابري ، مكياج مي الجابري، مدير الانتاج محمد الدغيدي مخرجان مساعدان رضوي حجازي و رضوان جلال ، مخرج منفذ محمد شوقي إعداد مَنال مغربي إخراج محمد حافظ .

رنا رأفت

«الخان» و«الواغش» «سجين الشارع»

عروض شهر يونيو على خشبة مسرح ساقية الصاوى

تستقبل خشبة مسرح قاعة الحكمة خلال شهر يونيو مجموعة من العروض المسرحية وذلك فى إطار برنامجها الشهرى حيث يعرض يوم 17 يونيو المقبل العرض المسرحى الخان لفرقة كيميا المسرحية من تأليف محمد على إبراهيم وإخراج حسام التونى .

تدور أحداث العرض حول سبعة من أحفاد أبن غانم يجتمعون فى الخان العتيق بعد قيامهم برحلة شاقة لإستلام تركة أبن غانم ومن خلال الاحداث يحدث صراع كبير نتيجة الأرث ونكتشف من خلال الأحداث السر العظيم تحت جدران الخان العرض تمثيل هالة محمد ،كريم أدريانو ،محمود تيكر ،حازم الزغبى ،محمد صلاح ،محمد كمال ،على الصباحى ،ينا عبد العزيز ، تصميم إضاءة د. باسل ممدوح ، ديكور رومانى جرجس ، مكياج مايكل مكرم ،متياس القس بساد ، ملابس أميرة صابر ، دعاية وإعلان محمود على ، موسيقى شادى الشيمى ، خالد شريف مخرجين مساعدين عمرو أمين ،سامح صبرى ،إسراء عبد العزيز ، محمد سليمان ، لميس سعد ، مخرج منفذ عبد المنعم على

أما يوم 24 يونيو فتقدم فرقة التحفجية العرض المسرحى « الواغش « تأليف رأفت الدويرى إعداد وإخراج محمد منصور وعبد الحميد حسين «الواغش» هي دراما مستوحاة من الموروث الشعبي المصري عن الظلم واستغلال القوة والدين وظاهرة الثأر في الصعيد وآثاره على المجتمع والصراع بين العادات والتقاليد في مواجهة القوانين والعدالة الواغش ديكور محمد عبد الرازق ،مكياج هدى محمد ،إدارة مسرحية إسلام مغاورى و كاظم صادق ، صوت إيمان صادق ،تصميم إضاءة سكوندو ، مساعدى الأخراج ايمان صديق وفاطمة بشارى

بينما تقدم فرقة أضواء مصر عرض سجين الشارع عن مونودراما « الخنزير « تأليف ماجد عبد الرازق إعداد وتمثيل وإخراج أحمد عزت وتدور أحداث العرض حول رجل يمر بأزمة نفسية بعد عدة ضغوط فى حياته الأجتماعية والعملية ويعيش هذا الرجل وسط صناديق القمامة ومن خلال الأحداث نرى ما مر بهذا الشخص من صراعات

وقد عرض على خشبة مسرح العرض المسرحى «اللى فاهم يقول « كوميديا غنائية رؤية وإخراج أمير صلاح الدين بعد عرضها منذ 16 عامًا، وفازت حينها بالمركز الأول فى مهرجان الشباب المبدع الأول بالمركز الثقافى الفرنسى، وهى عن مسرحية «الجواب» لناجى جورج وتدور أحداثها حول جواب يأتى لأحد المواطنين فى حارة من حوارى الواحات الخارجة، ولكنه لا يجيد القراءة والكتابة، ويستعين بإبنته الشابة وابنه الطفل وصديقه صاحب أحد محلات البقالة، وأحد المجندين وعامل نظافة وصديق آخر، وكل أهل الواحة من الرجال والنساء والأطفال ولكنهم يفشلون فى قراءة الجواب،

العرض بطولة أمير صلاح الدين ، أحمد سيف ، حازم رزق ، ريم السيد ، إيهاب يوسف ، محمد رزق والأطفال عبد الرحمن بلال وشيكو ، روبا شريف ، ريم قنديل

رنا رأفت

سقط صدفة

لفريق هندسة القاهرة بمسرح روابط

يقدم فريق مسرح كلية الهندسة بجامعة القاهرة برعاية شركة motiva للفنون العرض المسرحي « سقط صدفة « ، على خشبة مسرح روابط , الخميس القادم 20 يونيه 2019 لحفلتين فى نفس اليوم حيث يرفع الستار في الساعة السادسة ، و الثامنة مساء للجمهور.

قال مخرج العرض إسماعيل إبراهيم « سقط صدفة « مستوحى من « موت فوضوي صدفة « لـ داريو فو و هو العرض الفائز بجائزة المركز الأول بمهرجان الشباب المبدع (أڤانسين 2017) و الذى ينظمه ويقيمه المركز الثقافي الفرنسي ، وقد تم العرض لثلاث ليال ضمن فعاليات المهرجان منهما ليلتان فى إطار مسابقة المهرجان و ليلة عرض فى ختام المهرجان بعد مراسم الحفل وتوزيع الجوائز ، حيث قد فاز العرض بجائزة أفضل عرض كما حصل على العديد من الجوائز الأخرى منها أفضل أداء جماعي ، وأفضل دراماتورج وجائزة أفضل مخرج مكرر ، كما تم استضافة العرض من قبل المركز الثقافي الألماني (جوته) ضمن فعاليات شباك الفن فى يونيو ٢٠١٨ لتقديمه لليلتين عرض ، و استضافه المركز الثقافي الفرنسي بالقاهرة مرة أخرى ضمن الاحتفال بمنحة السفر لمارسيليا للفائزين بجوائز الإخراج فى يوليو ٢٠١٨ ، كما استضافه المركز الثقافي الفرنسي بالأسكندرية فى أغسطس ٢٠١٨ ، و شارك العرض فى مهرجان مسرح بلا إنتاج بالاسكندرية فى ديسمبر ٢٠١٨.

وأضاف إسماعيل إبراهيم : سقط صدفة تمثيل : إيهاب عشماوي ، أحمد مهران ، مينا سامي ، مروة محمد ، محمد حسن ، أيمن عبدالعزيز ، ديكور : هدير إبراهيم ،اكسسوارات : بكر، مادة فيلمية : أحمد صبري ، عزيز برعي ، تأليف موسيقي : محمد الزمر ، إضاءة : محمد عبدالعزيز ، مخرج منفذ : عبدالرحمن محمود و أحمد حمدي ، دراماتورج و إخراج : إسماعيل إبراهيم .

همت مصطفى

ورشة رقص للمتميزين

من متحدي الإعاقة وغير المعاقين باستوديو عماد الدين

تحت عنوان " ورشة من الداخل الى الخارج 4" يقدم ستوديو عماد الدين وشركة المشرق للانتاج، ورشة رقص للمتميزين من متحدي الإعاقة وغير المعاقين، للمدربة فلورنس موتين-كورنيل (فرنسا)

وتعد الورشة استمرارا لسلسلة ورش الرقص للمتميزين من متحدي الإعاقة وغير المعاقين فالهدف من هذه الورشة، تنمية قدراتنا ومهاراتنا المختلفة لإثراء التنوع في عروض الرقص ومواهب جميع الفنانين. هذه الورشة ستمزج اختلافاتنا لكي نخلق معًا برنامجًا يسهل استكشاف إمكانية القيام بحركات وتعبيرات شخصية من خلال الرقص. وهكذا يتحرر الجسد ليعبر عن ذاته واحتياجاته الشخصية.

وتهدف الورشة إلى إتاحة الفرصة للراقصين كي يتقابلوا ويتدربوا معًا، زيادة الوعي بالجسد وإثبات الذات، التعرف على القدرات الهائلة باعتبارها إمكانيات إبداعية، استكشاف الرقص والحركة باعتبارهما لغة عالمية للتعبير، كسر القواعد التقليدية للرقص، • إنشاء ساحة رقص جديدة وفرقة راقصين مبدعة.

اما مواعيد وشروط التقديم فمواعيد الورشة من الخميس 13 الى السبت 15 يونيو 2019، وبتكلفة مجانية (شرط التسجيل)، الورشة باللغة الانجليزية مع ترجمه باللغة العربية، الاولوية للذين حضروا ورش "من الداخل الى الخارج" السابقة

تتلخص اجراءات التقديم في تحميل استمارة التقديم: عبر الرابط التالي http://bit.ly/InsideOutFlorence ثم إرسال الإستمارة الخاصة بك إلى: workshops@orientproductions.org مع كتابة إسم الورشة في عنوان البريد الإليكتروني

عن المدربة فلورنس موتين

ولدت فلورنس في جنوب شرق فرنسا، وتعيش حاليًا في القاهرة حيث تقدم أعمالًا مبتكرة تعبر عن الخيال اللغوي والجسدي. تأثرت فلورانس بالمناهج الجسدية والرقص المعاصر واليوجا، ويتركز عملها حول حساسية الجسد والإدراك الحسي.

تعاونت فلورنس مع مركز القاهرة للرقص المعاصر، ومركز ريزودانس بالاسكندرية، وستوديو ذات، ومدرسة النهضة للفنون، ومركز أوسانا ويلنز، ونادي باردو، ومدارس الليسيه الفرنسية بالقاهرة، حيث تقوم بالتدريب والاشراف على إبداعاتهم. هذا بالإضافة إلى دراستها للأدب والغويات، تدربت فلورنس على أساليب متنوعة لتوسيع نطاق الجسد، بما في ذلك الرقص المعاصر، ويوجا الهاثا، ومركزة العقل والجسد.

وتقوم فلورنس، كمصممة رقصات، باستكشاف الروابط بين العقل والجسد. وهي تهتم بالحيز العمراني والطبيعي كانعكاس لديناميكيات البشر، وتتدرب فلونس حاليًا لتصبح معلمة في منهج الحركة الجسدية في مدرسة مركزة العقل والجسد بفرنسا، وهو عبارة عن عملية إبداعية تمكن المرء من التواصل مع نفسه والآخرين عبر استكشاف الجسد، يعتمد على معرفة علمية غربية وشرقية (علم التشريح، علم وظائف الأعضاء، والفيزيولوجيا النفسية)، ويستخدم الصوت واللمس والفكر والتصور والحركة، و هو دراسة تجريبية عن أنظمة الجسد الرئيسية (جهاز الهيكل العظمي، والجهاز العضلي، ونظام السوائل، والنظام العضوي، والجهاز الهرموني العصبي) والأنماط التطورية التي تتحكم في كل حركات الإنسان.

ابتكر هذا المنهج المعلمة الأمريكية بوني بينبريدج كوهين، التي تركز على السؤال: كيف يعبر العقل عن نفسه عبر حركة الجسد، و هو جزء من تعلم (somatics)، وهو التعلم من خلال الجسد، ويعني هذا المنهج مركزة العقل والجسد إما عن طريق المركزة أو إعادة موازنه العقل والجسد.

عن منهج (مركزة العقل والجسد) في سطور:

يستخدم هذا المنهج منذ أكثر من 20 عامًا في الرقص وفنون الأداء وألعاب القوى والعلاج وتحسين الصحة وتنمية الأطفال والتأمل.

أحمد زيدان

ثمانية وجوه لكارمن ريم حجاب

ينتظرها جمهور الهناجر في العيد

برنامج المسرح يجمعنا ينطلق بمدينة الحسيمة

في اطار برنامج " المسرح يجمعنا " الخاص بتوطين فرقة ثفسوين للمسرح الامازيغي بالمركز الثقافي مولاي الحسن بمدينة الحسيمة و الذي يستمر للسنة الخامسة على التوالي منذ 2015، و بعد تميز الفرقة على الصعيد الوطني من خلال أعمالها المسرحية المنتجة و برنامج تنشيطها الثقافي ،واعتبارها من التجارب الرائدة وطنيا،تعود فرقة ثفسوين للمسرح الامازيغي بالحسيمة خلال الموسم الحالي ببرنامج واعد يتضمن تكوينات و ندوات و معارض فنية و توقيع جديد الاصدارات في الحقل الفني و الادبي و لقاءات تواصلية ....

و سوف يرتكز برنامج التنشيط الثقافي من المشروع خلال السنة الحالية على برمجة عدد مهم من الورشات التكوينية في تخصصات لها ارتباط بمجال المسرح من قبيل ورشة تقنيات الصوت و الإنارة التي سيعمل على تأطيرها الفنان المسرحي كريم اوعمو . ورشة التصوير الفوتوغرافي المسرحي،من تأطير الفنان الفوتوغرافي محمد الحقوني، الى جانب ورشة السينوغرافيا "من التصميم الى التنفيد" و التي سيأطرها السينوغراف عبد الحليم سمار، فيما سيعمل الفنان و المخرج المسرحي المتميز امين ناسور على تأطير ورشتي مبادئ فن الأداء و الإخراج المسرحي . كما سيتضمن البرنامج الحضور الوازن للفنان المتميز فريد الركراكي كمؤطر لورشة الاتجال المسرحي.

و قد عملت فرقة ثفسوين على برمجة اقامة فنية في الكتابة المسرحية التي سيعمل على تأطيرها كل من الدكتور فؤاد ازروال و الكاتب المسرحي سعيد ابرنوص.

لذا تدعو فرقة ثفسوين للمسرح الامازيغي بالحسيمة كافة شباب و شابات و المهتمين بالقطاع الفني بالمدينة و نواحيها ،إلى الإسراع في التسجيل خلال الفترة الممتدة من 10 الى 22 يونيو الجاري، للاستفادة من برنامج الورشات التكوينية في المجالات السالفة الذكر.

و تجدر الاشارة الى أن فرقة ثفسوين قد حصرت عدد المقاعد المخصصة في كل ورشة تكوينية بين 25 و 30 مستفيد ، كما ان برنامج التكوين المسرحي سيستمر الى غاية نهاية السنة الحالية. ليتوج المستفيدون عند نهاية التكوين من شواهد معتمدة في التكوين المسرحي (التخصصات المذكورة).

جريدة كل المسرحيين

«بين ثنايا الكلمة» و«اليوم الأخير»

أوائل مهرجان جامعة كفر الشيخ

اختتمت فعاليات الملتقى المسرحي لجامعة كفر الشيخ الذي أقيم في الفترة من 13 إلى 25 إبريل الماضي ، وتشكلت لجنة التحكيم من السينوجراف سمير زيدان (رئيساً) وعضوية المخرج المسرحي حسن عباس ، والكاتب والناقد المسرحي د. طارق عمار، وقدم المهرجان على مسرح كلية التجارة بالجامعة ، وشارك فيه أحد عشر عرضاً مسرحياً، حيث قدم فريق مسرح كلية الهندسة عرض « الآن يغنون ثانية » تأليف: ماكس فريش إخراج علي السيد علي ، و قدَّم فريق الصيدلة « فاترينا قزاز » تأليف : أحمد سمير وإخراج إبراهيم طلبه ، وقدم فريق الطب البيطري « المحبرة » تأليف : كارلوس مونييث و إخراج عمار جلال ، وقدم فريق الطب البشري « المفتش العام » تأليف : نيقولاي جوجول وإخراج عمرو السبكي وقدم فريق الآداب «هذه ليلتي » تأليف : مصطفى مراد وإخراج أحمد حاتم ، وقدم فريق التربية « سبعة باب » تأليف : إبراهيم ناصف وإخراج إبراهيم دياب ، وقدم فريق الثروة السمكية عرض « دراما الشحاتين » للمهمشين حياة تأليف : بدر محارب وإخراج أحمد محمد محمد ، وقدم فريق التجارة « بين ثنايا الكلمة » تأليف : صلاح عبدالصبور، و إخراج أحمد عمارة ، وقدم فريق العلاج الطبيعي « اليوم الأخير» تأليف : محمود جمال الحدينى ، إخراج محمد حسن الوزان ، وقدم فريق العلوم « الحياة المديدة للملك أوزوالد » تأليف : فيليمير لوكتشان وإخراج أحمد كمال هلال ، وقدم فريق الزراعة « الجميلة والوحش » تأليف : إبراهيم ناصف و إخراج فريد الأدهم ..

و أعلنت لجنة التحكيم نتيجة المهرجان و جاءت كالآتي:

مراكز العروض

جاء ترتيب العروض على ثلاث مستويات، حيث حصل على المستوى الأول مناصفة عرض « بين ثنايا الكلمة » لفريق التجارة وعرض « اليوم الأخير» للعلاج الطبيعي ، وحصل على المستوى الثاني مناصفة « الحياة المديدة للملك أوزوالد » للعلوم و«سبعة باب » للتربية ، وفاز بالمستوى الثالث مناصفة « المفتش العام » للطب البشري و«المحبرة »للطب البيطري .

جوائز الأداء الفردي.

فازت من الطالبات بالمركز الأول روز عبد الله عن دور« سالمينا » من عرض « اليوم الأخير» للعلاج الطبيعي ، وفازت بالمركز الثاني مناصفة دينا العليمي عن دور«ماردين » من « اليوم الأخير » و ياسمين قابيل عن دور « حلم » من « فاترينا قزاز » للصيدلة ، وفازت بالمركز الثالث يارا خالد عن دور« آنا » ، ونورهان عوف عن دور «آن »، ودينا عادل عن دور « دو» من « المفتش العام » للطب البشري ،أما عن مراكز التمثيل للطلاب ففاز بالمركز الأول مناصفة أحمد مخيمر عن دور «الشبلي » ، و عبد الرحمن جميل « الحلاج » من عرض « بين ثنايا الكلمة » للتجارة، وفاز بالمركز الثاني مناصفة أحمد علاء عن دور « أريوس » من « اليوم الأخير » ، ومحمد مهدي عن دور «جابر» من « سبعة باب » للتربية ، وفاز بالمركز الثالث مناصفة أحمد السماحي عن دور « الحارس » من عرض «الحياة المديدة للملك أوزوالد » للعلوم و عمرو السبكي عن دور « سابو » من « المفتش العام » للطب البشري .

عناصر العرض المسرحي

في مجال الديكور فازت بالمركز الأول هاجر رمضان عن عرض « دراما الشحاتين » لكلية الثروة السمكية ، وفاز بالمركز الثاني أحمد رشدي عن « اليوم الأخير » للعلاج الطبيعي ، وجاء المركز الثالث مناصفة بين سارة عصام عن «المحبرة » للطب البيطري ، و مصطفى مدكور عن « المفتش العام » للطب البشري، وفي مجال الموسيقى فاز بالمركز الأول عاطف وجدي عن عرض « بين ثنايا الكلمة » و فاز بالمركز الثاني أحمد أبوحليمة عن « اليوم الأخير » ، وأما المركز الثالث ففاز به محمد الدفراوي عن « المفتش العام » ، أما عن جائزة أحسن إضاءة ففاز بها محمد العرجاوي عن عرض بين «ثنايا الكلمة » ، جائزة أحسن مكياج حصلت على المركز الأول روان صبري عن عرض « بين ثنايا الكلمة » ، بينما حصل على المركز الثاني فريق عمل عرض «اليوم الأخير » ، و جائزة أفضل تعبير حركي حصل عليها مناصفة ياسمين حمدي عن عرض « سبعة باب » ، ومحمود القاضي عن «المحبرة » ويوسف عامر عن « الآن يغنون ثانية ».

كما منحت لجنة التحكيم جائزتها الخاصة إلى عمر صقر عن دوره « بين ثنايا الكلمة » للتجارة .

و في مجال الإخراج حصل على المركز الأول أحمد عمارة عن عرض « بين ثنايا الكلمة» للتجارة ، وحصل على المركز الثاني محمد الوزان عن « اليوم الأخير» للعلاج الطبيعي ، وحصل على المركز الثالث أحمد كمال مخرج عن « الحياة المديدة للملك اوزوالد» للعلوم

* شهادات التميز

منحت اللجنة شهادات التميز لبعض العناصر الفنية لدورها الفاعل في العروض فجاءت شهادات التميز للطلاب في الإخراج لكل من عمار جلال عن عرض الطب البيطري ، وإبراهيم دياب

عن التربية ، وأحمد حاتم عن الآداب ، و منحت شهادة التميز إلى إبراهيم ناصف عن تأليفه لعرضي « سبعة باب » و« الجميلة والوحش » ، ومنحت اللجنة التميز في الديكور لكل من هاجر عيسى من الزراعة ، وأحمد طاهر من التجارة ، كما منحت اللجنة شهادة التميز في الماكياج لكل من ندى محمد السنوسي والتميز في الملابس لكل من منال عرفة ونهاد خالد من الزراعة .

كما منحت اللجنة شهادة التميز في التمثيل للطلاب عبد الرحمن منيب ، و يوسف عامر، ومجدي خليفة من الهندسة ، مهند جمعة من التجارة ، عوض عجور ونور الدين هشام من الطب البيطري ، ومحمد الدفراوي من الطب البشري ، و السيد إبرهيم ، وأسامة جويلة ، وسيف مرعي ، محمد مرزوق ، وأحمد عبد الحي من كلية الآداب ، و زياد سيف ، وفارس أشرف ، ومحمد مفيد ومصطفى عماد من العلاج الطبيعي ، ومصطفى الفحل ، ومحمد عبد الحميد من الصيدلة ، وبهاء أشرف ، و أحمد الشهداوي من كلية الثروة السمكية ، ومؤمن ماهر، و محمد راجح ، وسالم السيد ، وخالد أحمد حسن ، وأيمن عبد العاطي من الزراعة وأما شهادات التميز للطالبات لكل من مي أحمد ، وسمر علي من التربية ، داليا حمدي ، والشيماء عبد الحميد ، وياسمينا محرم من العلوم ، وسماح مرزوق ، و حبيبة فوزي وشهد عاشور من الطب البيطري ، وسلمى حمدي ، وسارة علي من الآداب ، وجهاد هاني ، ونوران عبد الكافي من العلاج الطبيعي ، ومنار جمال من الطب البشري وشيماء هشام ومنار سعد ومنار شدو من كلية الثروة السمكية ، وشهد أسامة من التجارة ، وأمنية محمد ، وآلاء رمزي ، وندى محمد السنوسي ، وسارة راجح من كلية الزراعة .

صوت الفائزين

قال أحمد السماحي : حصلتُ على جائزة ممثلٍ ثالثٍ بمهرجان الجامعة ورغم أن الدورَ لم يكون ببطولة لكني شعرت بسعادةٍ بالغةٍ بالجائزة ، وسعدت أكثر بردود أفعال الجمهور بعدَ مشاهدته للعرض وإشادته بي فهذا بمثابة جائزتي الحقيقية ، فنحن نقدم العرض المسرحي له وننتظر تجاوبه وسعادته بما نقدم ، وأرى أن الجائزة من قبل اللجنة تبعا لجهد الممثل واجتهاده في فهم أداء الدور بوعي كبير ، وسأحاول جاهداً ألا تقف مسيرتي مع المسرح كما أتمنى فهو العشق الدائم ، وأضاف السماحي : النشاط المسرحي بالجامعة نكتسب منه خبرات عديدة ومزيداً من المهارات ونكمل فيه رغم كل الصعوبات اللي تعرقل طريقنا نحو تقديم عروضنا لكنا نأمل دوماً أن تلقى إعجاب جمهورنا وأن يداوم على الحضور لمشاهدتها ويزداد مرة بعد مرة .

اللعبة المبهجة

قال محمد مهدي : يعد المسرح لي عالماً خاصاً وهاماً ، فهو الذي أستطيع أن أتوحد معه وعلى خشبته وأجده يسعد بي أكثر مما أسعد أنا داخل لعبته المبهجة يتقبل وجودنا بمزاجنا التعس أو السعيد كلما حاولنا أن نعي ونفهم ما نقدمه لجمهوره العظيم فلي معه حياة أخرى ، كلما ابتعدت عنه فقدت القدرة على التنفس ، وممتن لإدارة جامعه كفر الشيخ لإهتمامها بالمسرح فهو لكل مسرحيي الجامعة نشاط هام قادر على إسعادنا ، وأنا فرح وسعيد بحصولي على جائزة ممثل ثانٍ بالجامعة سأظل أفتخر بها طيلة حياتي ، وسعيد أكثر بحصول العرض علي المستوي الثاني، وممتن لكل الفريق علي تعاوننا ومساندتنا لبعضنا البعض وتقديمنا ما نفخر به ، لكن السعادة تنقص كلما تذكرت أنها كانت التجربة الأخيرة لي على مسرح جامعتي الحبيبة كفر الشيخ .

فيما قال أحمد مخيمر : اعتدنا بفريق التجارة الحصول على المركز الأول فهذه المرة السابعة على التوالي بمهرجان الجامعة، التي ننال فيها هذا المركز ، ونحن نبتهج ونسعد كثيرا بهذا لأننا نشعر أن هذا هو تكليل لكل الجهد الذي بذلناه بالنجاح ، ورغم أن هذا العرض هو المشاركة الأخيرة لي مع الفريق قبل التخرج لكني شعرت أنه خاتمة حسنة لمشاركاتي بمسرح كليتي والمسرح الجامعي فقد سعدت بتقديم دور الشبلي الذي وجدت فيه اختلافاً كبيراً عن شخصيتي و أحببته كثيرا وسأسعى جاهداً للتقديم بمعهد الفنون المسرحية العام القادم وأتمنى أن استكمل طريقي مع المسرح بالنجاح .

المرة الرابعة

و قالت روز عبد الله : تلك المرة الرابعة التي أحصل فيها على جائزة المركز الأول في التمثيل بالمهرجان وأشعر مرة بعد الأخرى بالتميز والفخر، فأعضاء لجنة التحكيم يتغيرون ويتنوعون عاما بعد عام ، لكنهم جميعا قد أعلنوا بتقييمهم هذا أني أستحقها ، وأكدت روز إن المهرجان عُرس كبير مبهج ، و متعتي الكبيرة به الوقوف بخشبة المسرح ، فالمسرح يجعل الممثل في عالم آخر ومميز ، وهو أمام جمهوره فهو تجربة حياة يوسع مداركنا ويمنحنا عائلة أخرى دافئة و يكسب الطالب الجامعي كثير من الخبرات في حياته الشخصية و تعاملاته المجتمعية ،إنه تجربةٌ لا تعوض ويفقد كثيراً من المتعة من لم يمر بهذه التجربة .

و قال أحمد كمال: مهرجان المسرح بجامعة كفر الشيخ حدث هام وجلل لكثير ممن ينتظرونه وهو من الأنشطة التي ينتظرها الجميع بشغف، وهذه الدورة الثانية التي شاركت بها كمخرج وسعيد لفوز فريق كليتي بالمركز الثاني بالمهرجان ولفوزي بالمركز الثالث للإخراج ، وهذا شعور من أجمل المشاعر التي شعرت بها فى حياتي لأنني شاهدت ثمرة جهد فريق العرض كله الذي لم يذهب هباء فقد حاولنا جميعا و كل من ساهم في نجاح العرض أن نقدم عرضاً مميزاً وتحقق هذا ، وأضاف كمال: المشاركة بالمهرجان من أولوياتنا كل عام كطلاب بكلية العلوم لنمثل اسم كليتنا تمثيلاً مشرفاً فنجد كل المباركات والتهاني من الجميع عقب كل عرض كل عام ، وأتمنى دائماً كل التوفيق لفريق الكلية ولي كقائد للفريق، ونأمل أن يكون القادم أفضل فالفريق يملأه الطموح وعشق المسرح وسنسعى ونجتهد في كل ما نقدمه لنجني حصاد الجهد والعمل الجاد المخلص بالفوز والنجاح .

أقيم مهرجان جامعة كفر الشيخ المسرحي تحت رعاية الأستاذ الدكتور ماجد عبد التواب القمري رئيس الجامعة والأستاذ الدكتور عبد الرازق يوسف دسوقي نائب رئيس الجامعة لشئون التعليم والطلاب وبإشراف مدير إدارة النشاط الثقافي والفني الأستاذ إيهاب أحمد جاد

همت مصطفى

كان صرحا من خيال وهوى بفعل فاعل

المسرح الاستعراضي .. ماض لايزال حيا في قلوب المسرحيين

حينما يصل لأسماعنا مصطلح المسرح الاستعراضي يطير بنا الخيال إلى آفاق رحبة يكسوها الإبهار والدهشة والمتعة البصرية والحسية ويغلفها الجمال صورة وصوتا، من حيث الحركة والموسيقى والديكورات والملابس والاكسسوار, عالم لا حدود له يجذبنا بعيدا عن الواقع نحو حلم وهاج. والمسرح الاستعراضي يعتمد على الرقص والموسيقى والغناء بالإضافة إلى النص الدرامي المكتوب خصيصا له. أين نحن من هذا النوع من المسرح الآن؟ هل هو موجود ؟ أم اندثر أم أكله النسيان ؟ ولماذا؟ ما هي عناصره ومقوماته؟ ومن هم أهم رموزه وعلاماته؟ وكيف نحافظ على وجوده كنوع من أهم عروض المسرح التي يعشقها الجمهور وتأسره أينما كان؟

أحمد محمد الشريف

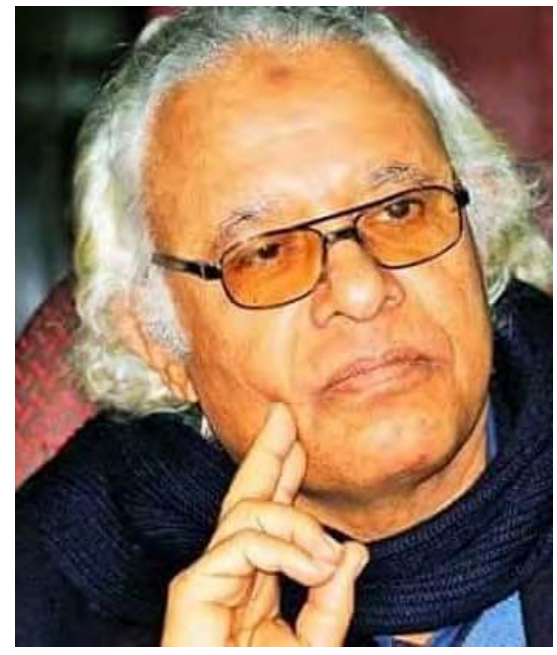
مغالاة النجوم وارتفاع تكاليف إنتاجه أسهمت في اندثاره

أول عرض مسرحي استعراضي في مصر

في البداية يحدثنا المؤرخ والناقد د. سيد علي اسماعيل أستاذ المسرح العربي بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة حلوان عن بدايات المسرح الاستعراضي بمصر قائلا: من الممكن أن نقول إن المسرح الاستعراضي، هو أي احتفال أو كرنفال فني يُقدم على خشبة المسرح .. وهذا القول سيجعلنا نهرب من مواجهة الحقيقة، وهي متى استخدمت كلمة استعراض في المسرح داخل مصر؟ والإجابة على هذا السؤال، تتمثل في: إن المخرج الفرنسي دارسيه، الذي كان يقدم عروضاً فنية في مسرح كازينو دي باريس بالقاهرة، هو أول من استخدمها من خلال جوق الأوبريت الشرقي، عندما أعلن عن عروضه في إعلانات الصحف، واصفاً إياها بالاستعراض، عندما أعلن عن عرضه المسرحي المعنون ب(استعراض المناظر) عام 1917، والعرض الاستعراضي الثاني، تم تقديمه في العام نفسه 1917، وكان لنجيب الريحاني في مسرحيته (كله في الهوى)، عندما وصفها الإعلان بأنها (ريفيو استعراضي)!! وفي العام التالي 1918 وضع الريحاني تصوره للمسرح الاستعراضي، عندما أعلن عن مسرحيته (حمار وحلاوة)، واصفاً تفاصيل العرض بأنه يشتمل على: «الفلاحون والفلاحات، ورقص البلاص، ورقص الدبكة والسماعي، والبائعات السكلانس». أما علي الكسار فيُعد من أوائل من كتبوا في إعلاناتهم صراحة عبارة (الرواية الاستعراضية)، عندما أعلن عن مسرحيته (البربري حول الأرض) عام 1922، لأنها تحتوي على عشرة مناظر، كما جاء في إعلانها. ومنذ عام 1933، قلّ اهتمام الفرق بالعروض المسرحية الاستعراضية، واهتمت بالاستعراض وعلى نطاق واسع الصالات الغنائية والتمثيلية والفنية!! وكانت بديعة مصابني من أوائل من أعلنوا عن عروض الفرق الاستعراضية الأجنبية عام 1933 من خلال فرقة نادي الاستعراضية، ومن بعدها كانت فتحية أحمد، عندما أعلنت عن فقراتها الاستعراضية في كازينو الكوبري الإنجليزي، قائلة في إعلانها عن عرضها: «(افتتاح كوبري الخديو إسماعيل) استعراض هائل، يشترك فيه 40 ممثل وممثلة على المسرح، إخراج المسيو مزاي».

التمويل والميكانيزم والخيال

ثم يحدثنا المخرج سمير العصفوري عن أهم مقومات العروض الاستعراضية موضحا إن مشكلة المسرح الاستعراضي الرئيسية هي التمويل وهي مشكلة كبيرة, ويلجأ لتلك الكلمة من يملكون القدرة والفاشلون أيضا, أي هناك من يقدم عرضا ضعيفا به بعض الرقصات السيئة وبعض اللعب والمراهقة بالإضاءة والديكور والملابس ثم يقول كنت أتمنى أن تكون تلك مسرحية استعراضية لكن عدم وجود التمويل الكافي لم يسمح بذلك. لا نستطيع أن نقول إننا شاهدنا أعظم المسرحيات الاستعراضية قاطبة على مستوى العالم. فهذه المسرحيات موجودة بالفعل في لندن ونيويورك وستجد بها العجب وتحمل كلها قضايا كبرى وعظيمة مثل قضية البؤساء وقضية الثورات العالمية مثل الثورة الفرنسية وغيرها, وشبح الأوبرا , كلها موجودة لكن سعر التذكرة بها عال جدا يصل تقريبا إلى نصف إنتاج مسرحية ضخمة من عروض مسرح الدولة لدينا , وهذا أسميه مسرح كامل الدسم, أي أنه مسرح استعراضي حقيقي وليس مجرد استعراضات ساذجة, فالاستعراض هو قيمة فنية, لسبب واحد مهم وهو أن هذا اللون من المسرح ينافس أعظم الأفلام الصادرة من هوليوود وغيرها, أي أنه منافس كبير جدا يجعل المتفرج ينسى مسألة الشاشة, لأنه مكلف وقيم ومزود بكل الأدوات الممكنة والمناسبة. فأنا عملت بعدد كبير من المسرحيات التي يمكن تسميتها بالمسرحية الموسيقية الغنائية الاستعراضية لكني لا أستطيع القول أنها في نفس هذا المستوى العالمي الكبير لأسباب متعددة وأعود مرة أخرى لقضية التمويل ومسألة الميكانيزم أو القدرات الآلية الميكانيكية المتطورة لتشغيل المسرح الذي هو في علمنا ومقدورنا وثقافتنا خشبة, والمعروف أن الخشبة شيء عظيم وهذه الخشبة القوية الساكنة الغير متطورة و الغير لينة تحجر على قدرات الخيال الواسعة وتجعل المسرحيات لدينا تشبه المسرحية الاستعراضية لكنها في كثير من الحالات قاصرة وفقيرة نظرا لهذه الإمكانيات الآلية مضافا لها الإمكانيات المادية. وفي القطاع الخاص في مصر ظهرت أعمال كثيرة من المسرحيات الغنائية الاستعراضية في



«الفرنسي دارسيه» أول من قدمه وتلاه الريحاني والكسار

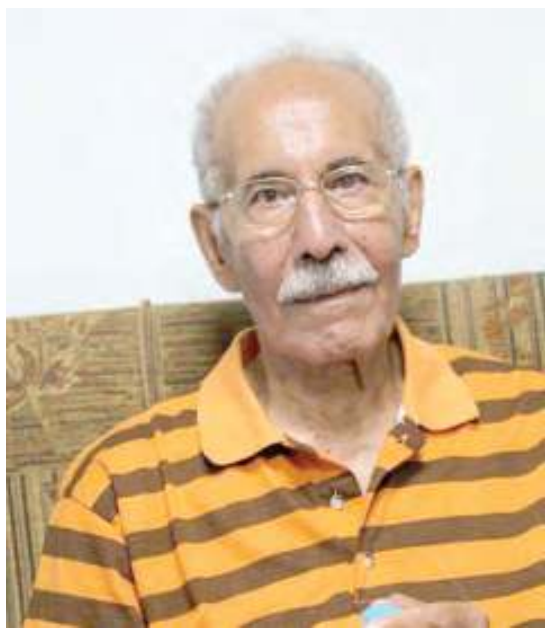
فترات مختلفة.

والأهـم من فرص التمويل والإمكانيات الكبيرة الخيال العظيم والابتكار الدائم لأنه ليس شرطا أن يكون التمويل هو القضية الرئيسية, هو بالفعل يؤثر, لكن يوجد منطق آخر يسمى الاستغناء عن التمويل الضخم والاكتفاء بالخيال الواسع, أي خيال واسع جدا وقدرات فنية قد تبدو بسيطة لكنها عميقة وحسنة الاستخدام , والمأساة الكبرى هي شحن خشبة المسرح بالأجساد الميتة التي منها الديكورات والإكسسوار والأشياء وتزاحمها الذي يذبح الخيال, كان الفنان يوسف وهبي يقول: ما الحياة إلا مسرح كبير, وأصبح لدينا الآن المسرح ما هو إلا مخزن حقير, مخزن ممتلئ بأشياء لا تؤدي أي هدف أو غرض. ومن أغرب الأشياء أن يونيسكو قدم مسرحية عن رجل ينتقل إلى منزل جديد وكان متاعه أكثر من قدرة استيعاب الغرفة التي انتقل إليها فملأ المكان بعدد ضخم جدا من الأثاث مما جعله يختنق داخل هذه الغرفة , كثير من العروض تجعل الإنسان يشعر وكأنه داخل مخزن ولا يستطيع أن يتنفس الهواء, كمية كبيرة من الأخشاب والألوان والأدوات والعمال تزاحم بلا رحمة , وتزاحم بالأفراد والراقصين الذين يتخبطون في بعضهم البعض دون وجود مكان يسعهم. هذا أحيانا يكون استيلاء على تمويل من إدارة ساذجة سواء أكانت حكومية أو قطاع خاص, هذه الإدارة لديها إمكانيات لصناعة الزحمة لكنها فقدت أهم شيء وهو صنع الخيال. الخيال يشتعل في رأس الفنان الذي يدعي أنه مسرحجي عندما يقف أمام البحر ولا يوجد شيء, هذا الاتساع الرهيب الجميل الذي لا أبعاد تراها فيه, يصنع خيالا , فلماذا الازدحـام بخشبة المسرح دون خيال؟ كفانا تخزين على خشبة المسرح.

الأوركسترا الحي

وعن أهمية العنصر الموسيقي الحي في العرض الاستعراضي تحدث الناقد والمخرج حسن سعد قائلا: منذ أن قامت ثورة يوليو عام 52 ثم تولت الدولة هذا النوع من المسرح وكان مزدهرا جدا من خلال قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية، ممثلا في الفرقة الغنائية الاستعراضية، وكانت هذه الفرقة العريقة التي تساوي في مقامها المسرح القومي في البيت الفني للمسرح، وفي بداياتها بها أوركسترا كامل وكانت تقدم العروض حية من خلال الفرقة الموسيقية بالحفرة, ومع تعاقب الزمن اندثرت الفرقة الموسيقية ولم يعد هناك أوركسترا بالفرقة الغنائية وأصبحت الألحان تسجل ومات فن الأوبريت تماما بعد أن كانت الفرقة تضم عناصر متنوعة التي نسميها الفنان الشامل الذي يمثل ويغني ويرقص، والفرقة حاليا خالية من العناصر التمثيلية أيضا لذا تلجأ دائما إلى تسجيل الألحان ومعظم الأعـمال التي قدمت خلال السنوات السابقة نسميها تجاوزا غنائية استعراضية, باستثناء بعض العروض التي تلتزم بماهية المسرح الغنائي, وما يحدث اليوم هو استحضار نص درامي ويتم وضع مجموعة من الأغاني داخله ويسمى مسرح غنائي وهو ليس كذلك, لأن المسرحية الغنائية لابد أن يكون الغناء بها من ضمن نسيج العمل الدرامي وليس مقحم عليها ، إذا حذفت

ما يقدم الآن عروض فقيرة تشبه المسرح الاستعراضي



يحتاج إلى تمويل وخيال وكتاب متخصصين

أغنية أو استعراض يحدث خلل في الدراما, والاستعراض هنا ليس مجرد زينة أو حلية لجذب الجمهور , أما الآن فما يقدم هو عمل مسرحي درامي يتم إقحام مجموعة من الأغنيات والاستعراض عليه، باستثناء بعض العروض القليلة, فمن الممكن أن أتناول الأغنية أو الاستعراض وأحللها من منظور درامي, المسرح الغنائي يمر بأزمة حقيقية وأتمنى من الدكتور عادل عبده أن يجتهد في إحياء المسرح الغنائي وفن الأوبريت، وبطبيعة الحال نحتاج إلى كاتب يستطيع كتابة هذا النوع من الفنون الذي يحتاج إلى كاتب خاص لديه حس شعري عالي وأيضا لدية القدرة على الكتابة الدرامية في نفس الوقت, والحل الآن لتجاوز تلك المرحلة هو العودة للريبرتوار و لدينا منه ثروة كبيرة لفن الأوبريت ومن الممكن أن ننتقي منه ما يتماشى مع طبيعة العصر الحالي, وهناك نصوص كثيرة ، ومن خلال هذا يمكن أن يظهر كاتب جديد له القدرة على كتابته, أما المسرحية الغنائية فيسهل كتابتها ولدينا كتاب كثيرين قدموا المسرح الغنائي.

الاستعراض يحقق الخيال وليس الواقع

أما مصمم الاستعراضات أحمد الدلة فيقول: في البداية لابد أن نعرف مصطلح الرقص الـذي يـدل على تشكيل في الفراغ, ثم ننتقل بعد ذلك إلى تصنيفه, هل هو فنون محاكاة أم تعبير حركي أم تعبير بالحركة أم رقص شعبي, والفن الاستعراضي قدم في أوروبـا والأميركتين قبلنا, لأنهم ليس لديهم ثقافة يستلهمون منها, فالأمريكان ليس لديهم تاريخ شعبي, وكلمة شعبي أو رقصة شعبية أو فن محاكاة شعبي غير موجود لديهم, فاضطروا إلى ابتكار ما يسمى بالاستعراض, وقد قدموا موضوعات تتحمل الاستعراض. والاستعراض موضوع لابد أن يكون به شخوص فاعلة وشخوص مفعول بها ومكان مؤثر وزمن يتأثر ويؤثر, ولابد أن تقدم فكرة بسيطة لا يأخذ المتفرج وقتا كبيرا في فهمها حتى يتابع العرض الاستعراضي, ولا يوجد في الاستعراض حقيقة أو ما يسمى راكورات, فالاستعراض يحقق الخيال وليس الواقع, لذا تجد الأفلام الاستعراضية الأجنبية وكذلك المسرح في هوليود قائم على الخيال و لأنه يقدم صورة في الاستعراض تفهمها العين و ترتاح لها وتخاطب مشاعر إنسانية بسيطة جدا فتحدث في النفس تأثيرات متعددة وهي الدهشة والإعجاب مع الشعور بالجمال, والفن جمال, الاستعراض ليس له علاقة بالثقافة الشعبية ولكن يمكن أن يأخذ منها, فالاستعراض يتضمن الرقص والتعبير الحركي الذي يختلف عن التعبير بالحركة غير فنون المحاكاة غير الرقص, كل هذه الفنون يمكن أن تدخل في المـسرح الاستعراضي, نحن ينقصنا المسرح الاستعراضي والـذي كان موجودا لدينا من قبل. فعندما أسس ثروت عكاشة عن طريق الروسيين الفرقة الغنائية الاستعراضية وفرقة رضا والقومية و كانت المرحلة التالية للأوبريت وقدم وداد الغازية وغيرها, أما المرحلة الثالثة وهي الأوبـرا الشعبية فلم نقدمها ولم نقدم المسرح الاستعراضي, وعندما تناولناه كان بدون علم, ويوجد عنصر آخر وهو التأليف الموسيقي من أهم عناصر العمل الاستعراضي ويتضمن كل آلات الأوركسترا وسبقنا في هذا الرحبانية وتفوقوا فيه جدا , فالمسرح الاستعراضي لأهميته يحتاج إلى تشكيل حركي على أعلى مستوى وكذلك التشكيل الموسيقي والتشكيل المادي ويحتاج إلى تكلفة إنتاجية عالية واستقطاب نجوم كبار, لأن العصر الحديث بما يحوي من تليفزيون وفضائيات وأنترنت استحوذ على المشاهد فانقطع الجمهور عن المسرح, و لابد من استقطابه بنجوم الغناء والرقص والتمثيل الكبار, وهذا النوع من المسرح في الخارج يمثل مصدرا كبيرا للإيرادات وأسعار تذكرته غالية جدا. أما في مصر فلم نتخط ما تقدمه الفرقة القومية ورضا من رقصات, إضافة لأن المسرح الاستعراضي يحتاج لكتاب على مستوى عال, كان لدينا مثلا بهجت قمر, و قدمت الفرقة الغنائية الاستعراضية أعمال رائعة للمسرح الاستعراضي الذي كان موجودا ثم انقرض أو اندثر, بفعل فاعل.

التكامل بين فرق القطاع الاستعراضي

ويضيف الفنان القدير ممدوح درويـش المدير الأسبق للفرقة الغنائية الاستعراضية رؤيته حول متطلبات العمل الاستعراضي قائلا: في زمن ازدهار المسرح الاستعراضي كان كبار النجوم يتهافتون على الاشتراك بالمسرحيات الغنائية الاستعراضية, وكانت فرق الفنون الشعبية والملحنين والمطربين وكل عناصر المنظومة التي تتصدي للأعمال الاستعراضية كلها كفاءات وكانت المسألة مطمح لأي مطرب كبير لأن يعمل بها, لكن المسألة اختلفت الآن فالمسرحيات الاستعراضية أصبحت مثل حال المسرح كله لا تجذب كبار النجوم السوبر ستار, والصف الثاني من النجوم يغالون في المقابل المادي, المسرح الاستعراضي يحتاج لتكلفة عالية جدا, ويحتاج لممثلين ومطربين لهم مواصفات خاصة ، يجيدون التمثيل و لابد أن يكون لديهم إمكانية الأداء الغنائي, كما يتطلب عناصر إبهار لابد أن تتوفر في المسرح الاستعراضي من ملابس وديكورات ومسارح ذات مواصفات خاصة، فالمسرح لابد أن يكون كبيرا ويحتوي على إمكانيات خاصة في الإضاءة والصوت وآليات عمل الديكور ويتطلب أيضا فنون شعبية على كفاءة عالية وأزياء وملابس لها ميزانية خاصة ومصممين ذوي كفاءة عالية, بالإضافة للموسيقى الحية التي يتم الاستعاضة عنها الآن بالتسجيلات التي تقلل من متعة المشاهدة مع انصراف المشاهد عن المسرح لارتفاع أثمان التذاكر سواء في القطاع الخاص أو مسرح الدولة, كان قديما موسم العرب يغطي ذلك كله وقد اختفى الآن ويصعب الآن تحقيق التوازن نظرا لارتفاع الأجور والميزانيات, كما يجب أن يكون هناك تكاملا بين فرق القطاع لإنتاج العمل الاستعراضي.

أهم العروض والرواد

وتاريخيا يبين لنا المؤرخ والناقد د. عمرو دوارة أهم فترات ازدهار المـسرح الاستعراضي وأهـم رواده، حيث يقول : هذا الشكل ظهر في مصر أثناء الحرب العالمية الأولى في الصالات, كافيه دي روز وكافيه دي باريس , حيث كانت الاستعراضات تستقدم من أوروبـا, وأول من أدخل الاستعراض في المسرح المصري هو على الكسار ثم نجيب الريحاني بعدما شاهد كثافة الجمهور في مسرح الكسار. حتى جاءت الأزمة الاقتصادية في الثلاثينيات فقدمت الأوبريتات في صالات بديعة مصابني وببة عز الدين وببة إبراهيم ثم رتيبة وأنصاف رشدي ثم ميري منصور, ومما يذكر أن جميع الاستعراضات التي قدمت في السينما لفريد الأطـرش ونعيمة عاكف ومحمد فوزي والكحلاوي واسماعيل يس كانت تقدم من قبل في الصالات المسرحية من قبل, أما في الستينيات قدمت نيلي مظلوم أول تجربة للرقص الحديث عن طريق فرقة استعراضية. أما فرقة رضا فقدمت عدة استعراضات كان آخرها قلب في الروبابيكيا, ولابد أن نذكر الموسيقار علي اسماعيل كسبب رئيس في نجاح استعراضات فرقة رضا. وتعد ملكة الاستعراض في مصر هي بديعة مصابني ثم نعيمة عاكف وفي العصر الحديث شيريهان ونيلي, وفي فترة من الفترات صفاء أبو السعود وهالة فاخر لكنهما كانتا تقدمان غناء أكثر من الاستعراض, ومن أهم رواد المسرح الاستعراضي قديما فؤاد الجزايرلي وحديثا المخرج عادل عبده الذي يحسب له عودة الأوركسترا الحي, في السنوات الماضية كانت توجد محاولات قليلة مثل رابحة رابحة وأيضا عطشان ياصبايا لحسن عبد السلام, وبعض الأوبريتات التي قدمت في البالون مثل وداد الغزية والبخيلة وغيرها, أما هذه الأيام يوجد عرض ثلاث ايام في الساحل به مسرح استعراضي فخم وراقي, وكذلك عرض سيرة حب بمسرح البالون لعادل عبده.

ويواصل د. عمرو دوارة حديثه عن الفرقة الغنائية الاستعراضية المسئولة عن تقديم العروض الاستعراضية قائلا إنها إحدى فرق قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية، أسست عام 1967 بدمج فرقتي «المسرح الغنائي» و«الفرقة الاستعراضية»، قدمت الفرقة عددا كبيرا من الأوبريتات والمسرحيات الغنائية الاستعراضية ومن أهمها: القاهرة في ألف عام (1969)، ملك الشحاتين (1971)، دنيا البيانولا (1975)، ليلة من ألف ليلة (1977)، زباين جهنم (1978)، مصر بلدنا (1979)، الغجر (1981)، العشرة الطيبة (1983)، رابحة رابحة (1987)، عالم قرود (1990)، مجلس العنطزة (1992)، ست الحسن (1992)، الخديوي (1993)، عجايب (1994)، لولي (1995)، أحلام ياسمين (1997). و قد شارك بالتلحين لأعمال الفرقة نخبة من كبار الملحنين ومن بينهم الفنانين: أحمد صدقي، بليغ حمدي، محمد الموجي، سيد مكاوي، عمار الشريعي، محمد سلطان، حلمي بكر، حسين جنيد، أحمد الشابوري، حمدي رؤوف، فاروق الشرنوبي. كما شارك بإخراج عروض الفرقة نخبة من كبار المخرجين ومن بينهم: فؤاد الجزايرلي، حسن عبد السلام، كرم مطاوع، أحمد زكي، سعد أردش، جلال الشرقاوي، السيد راضي، عبد الغفار عودة، مجدي مجاهد، عبد الرحمن الشافعي، حسن خليل، محمود عبد الحافظ، محمد فاضل، مراد منير,عادل عبده.

رئيس المركز القومي لثقافة الطفل محمد عبد الحافظ ناصف:

بدأت بكتابة الطفل.. ورسائل الماجستير والدكتوراه عن نصوصي جائزتي الكبرى

محمد عبد الحافظ ناصف كاتب مسرحي أحب الأطفال فكانت بداياته مع مؤلفاته لمسرح الطفل من خلال نصي «السبورة الغاضبة» و«علقة تفوت»، عمل مدرسا للغة الإنجليزية بالإضافة لعمله كمترجم، كتب العديد من مسرحيات الطفل بالإضافة لمسلسلات الأطفال، شغل عدد من المناصب منها رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، ثم رئيسا لإدارة الشعب واللجان بالمجلس الأعلى للثقافة، وأخيرا رئيسا للمركز القومي لثقافة الطفل، حول طبيعة عمل المركز وقضايا مسرحية أخرى، التقت به مسرحنا و كان لنا معه هذا الحوار.

حوار : روفيدة خليفة

- ما طبيعة عمل المركز القومي لثقافة الطفل؟

أنشئ المركز عام 1980 ،وله العديد من المهام مثل الاهتمام بالطفل بكافة نواحيه الفكرية والعلمية والثقافية والفنية، إمـداده بكافة الخدمات الثقافية والفنية داخل القاهرة كما يمكنه التجول في الأقاليم، والمركز يحاول القيام بالأمرين الاهتمام بالطفولة داخل القاهرة مركزيا وأيضا التحرك للأقاليم للقيام بالأنشطة فيها. وهناك ما يسمى بالإدارة العامة لبحوث الطفل وتهتم بكل الأبحاث التي تصدر عن الطفل سواء كانت نظرية أو تطبيقية،لأن المركز في الأصل بحثي ثم يمكن تطبيق الأمر مثلا في حديقة السيدة زينب التي تعتبر المكان الكبير لإقامة أنشطة المركز، فضلا عن مدينة الفنون ، و الحديقة الثقافية ومكان لتنفيذ الأنشطة بصفة عامه.

- ما الـذي يقدمه من خدمة ثقافية على مستوى المسرح؟

هناك فرقة مسرحية بالمركز القومي لعمل عـروض مسرحية واستعراضية تُشرف عليها ريهام صبحي، بالإضافة لفرقة الأراجوز المصري التي تنتمي للمسرح وهي فرقة راسخة ويتولاها الفنان الكبير ناصر عبد التواب، وهناك الساحر وهو أحد فنون الفرجة يقدمه نبيل بركات،أيضا هناك خيال الظل وخلال الفترة القادمة سنبدأ بالعمل على المسرح الأسود وعمل ورش للأطفال، وقدمنا مجموعة من العروض المسرحية خلال السنوات الماضية، ونحاول الفترة القادمة عمل عروض كبيرة مخطط لها، وسنبدأ بتطوير أداء الأراجوز بالكتابة فلن يقدم الإسكتشات التقليدية المعروفة عنه، بل سنكتب له كتابات خاصة تعالج المواقف التي نريدها بعيدا عن ما حفظه الأطفال،لأن الأراجوز يمكن ان يلعب معنا دور كبير في تثقيف الأطفال وتوعيتهم وإرشادهم لأشياء هامه خاصة وأنه أداه هام جدا للأطفال.

- وهل ستتحرك بهذه العروض للمحافظات؟

نظم المركز قافلة لمحافظة أسيوط خلال شهر رمضان وضمت نخبة من الباحثين والفنانين،كما ضمت فقرات الأراجوز بتشابك مع المسرح ، وأيضا الساحر بالإضافة لمجموعة كبيرة من ورش الحكي و الفنون التشكيلة والعرائس، نعمل بالداخل ونتحرك للخارج، وبعد العيد سيكون هناك قافلة لمحافظة البحيرة.

- ما السبب في تعلقك بكتابات الطفل ؟

بدايتي الحقيقية في الكتابة كانت عام 1990 وفوزي في مسابقة سوزان مبارك عن نصين مسرحيين «السبورة الغاضبة»و«علقة تفوت»، وكنت أعمل في التربية والتعليم مدرسا والنصين تم تنفيذهما كثيرا في الغربية مما أعطاني دفعة قوية، وشعرت أني أسير على الطريق الصحيح، و كان قد سبق وكتبت مسرحا للكبار في الجامعة ولكنه لم يرضني وتخلصت منه، أما مسرح الكبار فالبداية الحقيقية جاءت عام 1993 في مسابقة محمد تيمور للإبداع المسرحي عن نص «المخنثون» والذي وضعت له اسما بديلا « نصف امرأة» وكان نصا شائكا، مسرح الطفل أعطاني في اللحظات الأولى لكتابة المسرح الثقة والإحساس بأني أكتب شيئا ذا قيمة وكنت راضيا عما كتبت فكانت مفارقة جيدة ولطيفة بالنسبة لي، وبناء عليه بدأت كتابة مسرحيات قدمت ونفذت في الغربية، ثم دراما الطفل في التليفزيون فقدمت في 2004 أول عمل لي وعام 2008 قدمت مسلسل «رمضان أبو صيام».

مسرح الطفل إذا قدم بشكل جيد سيحقق نجاحات هائلة

- ما المشاكل التي يواجهها الطفل وعلى المسرح التصدي لها خاصة مع التطور التكنولوجي ؟

قد أدهشك حين أقول أن الطفل عندما تتوافر له فنون الفرجة ، الأراجوز أو الساحر أو السيرك أو مسرح العرائس ينسى تماما الهاتف ويصبح مجرد قطعة حديد لا قيمة لها، ايضا التأكيد دائما على أن حديثك أيها الطفل مهم جدا، وإذا كان صحيحا سأكافئك بجائزة وأشجعك، ومن حيث القضايا فمسرح الطفل يمكنه معالجة كل القضايا التي تهم الطفل سواء كانت فنية أو تربوية أو حتى توعوية ، فيمكنني استخدام المسرح لعمل مسرح توعوي وتوجيهي للأطفال جيد جدا، وقد سبق وقدمنا ما يسمى المسرح التوعوي من خلال إدارة المسرح بما يقرب من 48 عرضا مسرحيا، كل عرض منهم يعمل على فكرة توعوية معينة ، عن التطرف أو الحوار أو تعبر عن مشاريعنا القومية، حيث نحتاج لكل هذه الأفكار، في شكل حكاية مسلية بداخلها فكرة تربوية أو حكمة أو قيمة، المسرح إذا قدم بشكل جيد سيحقق مجموعة كبيرة جدا من النجاحات.

- هل ترى أن هناك أزمة في تقديم مسرح الطفل ؟

ليس هناك أزمة في الكتابة، الفكرة هي أن وسائل تقديم العروض أو جهات الإنتاج تحديدا ليس لديها إمكانيات وقدرات كبيرة لتنفيذ كل مايُكتب، فعلى سبيل المثال الهيئة العامة لقصور الثقافة تقوم بأكبر دور في تنفيذ مسرح الطفل،لأنها منتشرة في كل مكان وتقدم ما يقرب من عشرون شريحة للأطفال في مصر كلها، بالإضافة لنوادي مسرح الطفل لكن هل تكفي أطفال مصر ؟بالطبع ليس كافيا لأنه يفترض أن تشارك معها التربية والتعليم، لكن للأسف التربية والتعليم أداؤها للمسرح أداء مسابقاتي، بمعنى أنهم ينفذون المسرحية اضطرارا للمسابقة وليس لتقديم مسرح داخل المدارس، وهناك الشباب والرياضة بالإضافة للمسرح المحترف المسرح القومي للطفل ومسرح العرائس وفرقة تحت ال18، القومي والعرائس لا يفترض وجودهم في القاهرة والإسكندرية فقط بل يجب أن تتجول عروضهم في الأقاليم جميعها، وليتم ذلك بشكل صحيح لابد أن يحدث التعاون بين المحافظات والتربية والتعليم، إذن فلدينا ثلاثة جهات هي قصور الثقافة، والتربية والتعليم والشباب والرياضة - إن تعاونوا بشكل صحيح وتحرك مسرح الطفل للأقاليم أعتقد سيتغير مسرح الطفل تماما.

- لماذا نردد دائما أن كتابات الطفل هي الأصعب في الكتابة المسرحية ؟

يُقال ذلك على أساس أن هناك مقاييس معينه عند الكتابة للطفل بعكس الكبار ، فلا نضطر لطرح أي أسئلة، كاتب الطفل لابد أن يسأل أربعة أسئلة فقط: لمن أكتب؟ «المرحلة العمرية التي يُكتب لها»، وماذا أكتب؟، وكيف أكتب؟ أي طريقة الكتابة.. وأخيرا لماذا أكتب؟ فهل أكتب للمكسب المادي والشهرة أم للطفل، ومن هنا يقال أن الكتابة للطفل أمر صعب.

- قلت ليس لدينا القدرة لتنفيذ بعض الكتابات على خشبة المسرح فماذا عن كتابات الخيال العلمي وتجهيزات مسارحنا ؟

أعتقد أنها تحتاج لرؤية مختلفة تماما، في النهاية نحن نعمل مع طفل يمتلك خياله، ولا أرى أن هناك شئ مستحيل.. و من يصر على أن خشبات مسارحنا لا تصلح للخيال العلمي في تصوري ليس سليم قوله ، بمعنى أن الطفل حين يدخل المسرح فهو يمتلك خياله وحين تخبره أنك تعيش معنا في كوكب ما سينطلق معك، فقط أعطه إشارات ديكورية و سينوغرافيه وفنيه تجعله ينطلق لمكان أخر، وهنا يكون على مهندس الديكور والملابس والتنفيذ عبء كبير لينقل الطفل إلى هذه الحالة.

- بمناسبة خيال الطفل كيف يمكن جذب الأطفال لاكتشاف مواهبهم في الكتابة ؟

عن طريق شيئين، إما اللقاء المباشر مع الأطفال أو المسابقات والجوائز،عن طريق ما يسمى بأندية الأدب للأطفال وهي موجوده في قصور الثقافة، أو ورش الحكي .. و هناك نشاط قمت بالهيئة العامة لقصور الثقافة ويوجد حاليا في المركز القومي لثقافة الطفل اسمه الكاتب والرسام الصغير، وأقمته بالقليوبية حيث كانت كل محافظة تنتج كتابين للأطفال، بالإضافة لسلسة توجد أيضا بالمركز القومي تسمى «من طفل لطفل» طفل يكتب وطفل يرسم، فما يساهم على اكتشاف المواهب هو المسابقات، والمركز يقدم مجموعة كبيرة من المسابقات الفنية والثقافية، فهناك مسابقة عالمية منذ 28 عاما باسم «مصر في عيون أطفالنا» بالإضافة لمسابقة أخرى»الطفل الموهوب»في الشعر والقصة والمقال، كل ذلك متوافر ويفترض بإدارات الطفل القيام بها، أيضا أدخلت حديثا في قصور الثقافة «قصة ورسمة» وهي مسابقة جيدة والمواهب تتفاعل معها، فهناك حالة من التكامل والتعاون مابين جهات وزراة الثقافة في منطقة الطفل إلى حد ما، قد لا يكون هناك تعاون بهذا الشكل في أشياء أخرى، بعكس الطفل.

- حدثنا عن برنامجك الإذاعي «حكايات مساء» ومسابقة الطفل التي أدخلتها إليه ؟

البرنامج أهم ما به ليست المسابقة لأنها مادية، إنما أنه يعمل لدراسة أدب الطفل وإلقاء الضوء عليه في المقام الأول،لأنه لا يوجد برنامج لا إذاعي أو تليفزيوني يركز على أدب الطفل ومعي مجموعة متميزة من المتخصصين في أدب الطفل، والناس أحبت الحالة، نرصد أدب الأطفال، أجرينا لقاءات مع ما يقرب من ثلاثون كاتبا للطفل حول كتبهم، يتعامل البرنامج مع أدب الأطفال المهمل الذي لا ينقد ولا تقدم دراسات عنه، ومن هنا تأتي أهمية البرنامج ..إلقاء الضوء على أدب الأطفال بصفة عامة ومسرح الطفل بصفة خاصة.

- هل يجب أن يكون ناقد أعمال الطفل متخصصا أم يمكن لأي ناقد العمل عليها ؟

إن كان ناقد أدبي فسيتحدث عن الأمر من وجهة نظر الأدب فقط، وينظر للدراما والصراع والشخصيات وهكذا، وإن كان متخصصا في التربية وعلم النفس سينظر في السياق التربوي والنفسي، وإن اشتمل على الاثنين له في منطقة الأدب والتربية فسيكون ناقدا رائعا ، ولذلك فناقد أدب الأطفال من المهم جدا أن يكون ملما بقضايا التربية والإبداع ،وهذا هو الناقد الذي نحتاج إليه، فالمشكلة أنه لا أحد يبحث، نريد تشجيع الحركة النقدية حتى وإن كانت بسيطة لتكبر.

- كيف نستغل المسرح المدرسي في تنمية الأطفال ؟

على المسرح المدرسي أن يتجاوز فكرة المسابقة وأن يقدم بشكل مستمر

كاتب الطفل لابد أن يسأل أربعة أسئلة قبل الشروع في الكتابة

ما يحتاج إليه المسرح المدرسي هو تغيير مفهومه لدى العاملين به، والوعي بأن للمسرح المدرسي أدوا ر مهمة جدا، تربوية وتعليمية، منها أدوار تعلم القيمة وأدوار تربي الشخصية،المشكلة أن المسرح المدرسي مازال منحصرا داخل رؤوس من يمثلوه في التربية والتعليم في أنه مسابقة،حتى أثناء عمله في الورشة مع الأطفال يفترض أن يعلم ويوجه لكنه لا يفعل.. فإن تحرر من فكرة المسابقة، وأيقن أن عليه القيام بدور داخل المدرسة و العرض كل خميس أو جمعة داخل المدرسة ويشاهده الطلبه فسيختلف المسرح المدرسي تماما.

- تنادي دائما بالخروج للناس في الشوارع والأماكن المفتوحة .. كيف يحدث ذلك وهل تؤيد فكرة إقامة مهرجانات تشجع على إنتاج عروض تقدم في الفضاءات المفتوحة ؟

بالتأكيد أردد دائما مع أي منصب أتقلده للعاملين معي «مش هتقدر تجيب الناس أذهب إليهم»، وأثبت نجاح التجربة ما قدمناه خلال شهر رمضان في الحديقة الثقافية بتعاون سبع جهات مع المركز القومي لثقافة الطفل، يدخل الحديقة يوميا من ثلاثة إلى خمسة ألاف من الأطفال والعائلات، هنا خرجت للناس، وحين جربنا ذلك وذهبنا لحديقة الحيوان رحبوا جدا، وحين ذهبنا للاماكن المفتوحة في الأقاليم حضر الجمهور، فهناك أدوار للمراكز الثقافية في الخروج للناس .

أين تكمن إشكالية عدم حصول النصوص الحائزة على جوائز على فرصتها في العرض ؟

هناك أزمة بين النص وتنفيذه، بوضوح شديد النصوص الفائزة لا تعرف أحيانا طريقها للتنفيذ، فعلى سبيل المثال الفائز بجائزة النص المسرحي بمسابقة الهيئة العربية للطفل لم يعرف إلى أين يذهب، شرحت له المنافذ التي يجب اللجوء إليها، التنفيذ له اعتبارات أخرى .. هناك مجموعة من المخرجين تتعاون فقط مع مجموعة من المؤلفين»مشغلين بعض» وهذا الأمر يتم مع نصوص الكبار والصغار، يعملون معا ولا يريدون دخيلا عليهم، وتلك تصرفات أفراد وليست مؤسسات فضمير الشخص نفسه هو المتحكم في الأمر،وفي بعض الأحيان تكون هناك مصالح مادية ضيقة جدا تؤدي في النهاية إلى عدم حصول النصوص الفائزة على فرصها.

- وكيف يمكن الحفاظ على الفرصة في التنفيذ ؟

بأن تكون المسابقة مرتبطة بتنفيذ العرض وهذا ما خدم جيلنا، مثال جائزة محمد تيمور للإبداع المسرحي التي كانت عبارة عن ثلاثة رعاة: د.سمير سرحان لنشر الكتاب، د.هدى وصفي لتنفيذ المسرحية، ورشيدة تيمور تمنح مكافأة الفوز.. نريد أن ترتبط كل مسابقة يُعلن عنها في المسرح بالتنفيذ، إن كانت قصور الثقافة المعلنة عن المسابقة يصبح العمل الأول والثاني والثالث مباشرة لإدارة المسرح، فهنا تجفف منابع المصالح و إن كان المعلن عنها البيت الفني للمسرح تذهب النصوص لمسرح العرائس أو القومي أو المسرح القومي للطفل، وكذلك إن كان المركز القومي المعلن عن المسابقة فتذهب النصوص إليه، في هذه الحالة ينفذ العمل وهذا ما حدث معي وسعيد حجاج وأسامة نور الدين وإبراهيم الحسيني وكثيرين من جيلنا من الحاصلين على جوائز.

- لماذا وصفت النص المسرحي بالحائر بين الفنون والأدب ؟

النص المسرحي حائر تنظيميا، بمعنى أن كليات الآداب تقول أنه فن، وأكاديمية الفنون تقول أنه أدب، وهو حائر في منطقة البحث العلمي مابين الجهتين، فطالب كلية الآداب يريد عمل رسالة ماجستير أو دكتوراه عن النص يقال له أنه فنون، وفي مكان أخر يقال له أنه أدب وقسم اللغة العربية هو المختص به طالما هو نص، ومازال البحث العلمي حول النص المسرحي سواء في رسائل الماجستير أو الدكتوراه محدودا جدا، وكنت محظوظا لأن أكثر من ثلاثة رسائل تناولوا نصوصي المسرحية، بالإضافة لأبحاث ترقيات وهو مالم يحدث مع آخرين يستحقون ذلك عن جداره وتلك الحيره هي السبب.

- هل أزاح المخرج الكاتب المسرحي عن الصدارة ؟

كان للكاتب أهمية ضخمة جدا في الستينيات وما تلاها، ولكن الآن بوضوح شديد وصراحة كثير من المخرجين يضعون في أذهانهم أن المخرج هو صاحب الفضل على المؤلف المسرحي، فيكتب اسمه كما يريد على البامفلت، لأنه من يأخذ النص وينفذه، ويتوهم أنه الإله على خشبة المسرح، من يبث الحياة في شخصيات المؤلف، غير مدرك أن المؤلف هو من وضع البذرة الأولى للفكرة والمخرج ينفذها، القضية ليست مخرج ومؤلف بل يجب أن تكون نظرة كلا منهم للأخر نظرة تعاونية، وعلى كل منهم تقدير دور الآخر، على سبيل المثال مخرج عرض «رقصة الفئران الأخيرة» في المنصورة، فهم ما عليه فعله وأن اسم المؤلف مساو لاسمه، ولكن غيره يضع أسمه بارزا بينما اسم الكاتب لا يمكن قراءته، وهذا عيب كبير، فالمخرج والمؤلف متساويين والقانون نفسه أيد ذلك ، المسالة تكمن في تقدير المخرج للمؤلف وتختلف المسألة من شخص لأخر.

- هل تؤيد فكرة إقامة مهرجان للمؤلف المسرحي؟

بالتأكيد، فقد أقيمت دوره من مهرجان الكاتب الأول أقامه د. أسامة أبو طالب، وكانت فكرته الوقوف مع الكتاب الجيدين وإبرازهم وقدم ما يقرب من خمسة عشر نصا من مائة وخمسون نصا لديه من الأقاليم، ومعظمهم ممن لم يقدموا عروضا على خشبة المسرح، وأتذكر منهم أنا والكاتب عبده الزراع ود.سيد حافظ و د.كمال يونس ومجموعة من المؤلفين كانت تشاهد عروضها لأول مره في البيت الفني للمسرح، النموذج المحترف في مصر، وجميعنا كان لدينا أحلام وطموح أن نقف على خشبته، وكان د.أسامة أبو طالب ومعه خالد جلال وهشام جمعه وعصام الشويخ وهشام عطوة ومجموعة من مديري المسارح المتحمسين للفكرة أقاموا المهرجان بشكل جيد جدا وشخصيا أدين لهذا المهرجان بفضل كبير جدا.

- كيف ترى في عوده القطاع الخاص منافسه مع مسرح الدولة ؟

العكس، فمسرح القطاع العام أو مسرح الدولة راسخ وموجود بعمله، قد ينجح عرض وينتشر وآخر لا ينتشر، لكن هناك موسم مسرحي سنوي ثابت تدعمه الدولة ، المشكلة في مسرح القطاع الخاص أن آليات السوق اختلفت ويحتاج لمغامرين لاقتحامه، ولننتبه لسعر التذكرة الذي سيتجاوز الخمسمائة جنيها، وما هي الخلطة التي ستجعل الجمهور يترك المنزل ليشاهد هذا المسرح مع مراعاة أنه مُقدم لفئة معينة تختار هذا المسرح و لن يذهب إليه سواهم، ومن ينتج عرضا في القطاع الخاص لابد أن يكون مدركا لهذه الخلطة وأن الفئة المستهدفة لن يشغلها الرسالة ولا تقديم رؤية شاملة .

- كيف تستقبل خبر عمل أحدهم بحث أو رسالة ماجستير عن أعمالك ؟

التعامل مع نصوصي من منطوق الدراسة الأكاديمية أعتبره الجائزة الكبرى بالنسبة لي، وهناك رسالتي ماجستير يتم العمل عليهما الآن، إحداهما في الفيوم والأخرى في المنوفية، بخلاف ما نفذ من قبل وأسعدني ترقي البعض في عملهم بسبب بحوث عن أعمالي، د.محمد سلامه وبحثه في»وداعا قرطبه»وترقيته لأستاذ بجامعة الأزهر، و د.أسماء أبو الفتوح بحث في مقارنة بين «مسافر ليل والفلنكات» في تربية نوعية والترقية لدرجة أستاذ مساعد، وبالتأكيد يسعدني لأقصى مدى لأن هذا الباقي.

- كيف أفادك عملك كمترجم في المسرح ؟

تضع يدي على ثقافات أخرى، ليس في المسرح فقط بل في الكتابة بصفة عامه.. الترجمة تضع يدي على «حواديت»كثيرة أكتب ولدي خلفيات أخرى، و لغات أخرى وقد أكسبني ذلك رؤية أشكال أخرى وأفكار جديدة تفيد في الكتابة والتناول.

- أخر أعمالك سواء على مستوى العرض أو المطبوعات ؟

هناك عرضين في قصور الثقافة «رقصة الفئران الأخيرة» وعرض «باب الجنة»، كما انتهيت من كتابة مجموعات مسرحية للأطفال وتنتظر النشر.

أحمد سمير: «ليلة من ألف ليلة وليلة» إعادة قراءة للموروث القديم

المؤلف المسرحي أحمد سمير هو الشاب الطموح الذي خط بقلمه، في بداية ولوجه إلى عالم الكتابة، نصوصا شعرية تعكس واقعنا الاجتماعي والثقافي والسياسي، كان ذلك في سنوات طفولته وصباه، إلى أن أخذه المسرح وشغف به، وندهته نداهته السحرية، فغدا يتنقل كفراشة بين عوالمه الكثيرة ممثلا ومخرجا لبعض التجارب للمسرح الحر والمدرسي ، لكنه آثر الكتابة المسرحية والتوحد مع عوالم شخصياته الدرامية، يكتب بالفصحى معتزا بقوتها والعامية لقربها من الشارع المصري، استطاع أن يتنقل في كتاباته بين الواقع والخيال مستلهما تراثنا الأدبي الشرقي العظيم، نصه المسرحي « ليلة من ألف ليلة وليلة « قدم أكثر من عشرين مرة بالهيئة العامة لقصور الثقافة، و الفرق المستقلة والمسرح المدرسي والجامعي ، إضافة إلى تقديمه بكلية جده بالمملكة العربية السعودية العام الماضي، بعد فوز هذا النص بالمركز الثاني في مسابقة التأليف المسرحي ضمن فعاليات الدورة الرابعة لمهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي مؤخرا كان لنا معه هذا الحوار.

حوار : همت مصطفى

- هل لكِ أن تحدثنا عن بداياتك مع الكتابة المسرحية بشكل خاص، ومع لعبة المسرح بشكل عام ؟

كانت بدايتي من خلال قصر ثقافة بهتيم حين انضممت لنادي الأدب به آنذاك وكنت أكتب الشعر الغنائي تأثرت كثيرا بالشاعر عبد الناصر أحمد، وكان نعم المعلم الصادق دفعني للقراءة والمطالعة وكان دائما ما يمدني بكتب مكتبته الخاصة، ثم استهوتني تجربة الغناء والموسيقى فانضممت لفريق الموسيقى العربيه بالقصر ذاته، وتعلمت كيفية تنظيم الإيقاع دون خلل وكيف يُقدم الغناء، ثم تحول مساري للمسرح عقب اختياري من قبل الشاعر عبد الناصر أحمد لأكون معه في فريق نشرة مهرجان شبرا المسرحي الحر ، وكانت أولي خطواتي مع المسرح ومن هنا سُحرت به، وكان أول ما شهدته من عروض مسرحية "مؤامرة اغتيال رأس المملوك جابر" لفرقة شبرا الخيمة المسرحية إخراج أحمد شحاته، وجدت نفسي بعدها منجذبا للمسرح فاتجهت للتمثيل بفرق مسرحية أضافت لي الكثير كفرقة قصر ثقافة بهتيم، و فرقة مركز شباب المنشية وفرقة فيوتشر الحرة ممثلا في بعض العروض المسرحية،و تعلمت معهم كيف يكون المسرح وكيف تكون ضوابطه وأهدافه ، ثم قررت أن أخوض أول تجاربي الخاصة كمخرج ومؤلف عام 2013، برفقة زملائي نهي ناجي وأحمد أفاتار ومهندس الديكور أحمد فتحي، وقدمنا سويا العرض المسرحي "نبأ عاجل" وكان أولى كتاباتي للمسرح، وحصدت مع العرض خمس جوائز في التأليف عندما قدم العرض في مهرجانات مراكز الشباب بالأقاليم مثال زفتى وسمنود، وميت غمر، ولم أحصد سوي جائزة إخراج واحدة، فبدأت أشك أنه مقدر لي أن أكون كاتبا ولا شيء سوي ذلك و تيقنت عندما كتب لي لقاء مع الدكتور طارق عمار الذي بدوره صحح مساري في أحلك فترات التشتت بعبارته الشهيرة الراسخة في ذهني (يا ابني أنت مؤلف .. امسك قلمك إحنا بننقرض) ومن هذي اللحظة قررت أن أضع كل جهدي في الكتابة المسرحية و تتابعت بعد ذلك نصوصي المسرحية ، فكتبت حتى يومنا هذا خمسة عشر نصا من بينهم "من يحكم الإله" و"مآذن تلفظها الأندلس"و"فاترينه قِزاز"و "ليلة زفاف" و"ثائر علي سرير العزلة "، "المصحة " وقدم لي علي مدار العام السابق ما يزيد عن ثلاثين ليلة عرض لأكثر من سبعة نصوص مسرحية قدمت ما بين فرق قصور الثقافة وفرق المسرح الجامعي و فرق الهواة والفرق الحرة والمستقلة، ونوادي المسرح، نالت بعض الجوائز والمراكز الأولى فاز نص "ليلة من ألف ليلة وليلة "بجائزة المركز الثاني في التأليف المسرحي بمهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي في دورته الرابعة لهذا العام .

- هل من الممكن أن تحدثنا عن بعض هذه المشاركات التي نالت نصيبها من الفوز أو الدعم المادي قبل الفوز بالجائزة الأخيرة ؟

لقد شاركت مؤلفا ومخرجا و نالت بعض العروض جوائز منها الفوز بالمركز الثاني بمسابقة مسرح التربية والتعليم عن نص "آلهة الريح" إخراج د.رضا بكري ، والمركز الثاني في التأليف بمسابقة المسرح المدرسي عن "بروفة جنرال"، وكذلك التميز في التأليف بمهرجانات مراكز الشباب زفتي، وسمنود، وميت غمر المسرحية عن النص المسرحي "ثائر علي سرير العزلة"، ومركز ثالث تأليف بمهرجان أسيوط المسرحي عن

نفس النص، وتميز تأليف بمهرجان الساحر المسرحي عن نص "الليلة" كما تم ترشيحي لجائزة الهيئة العربيه للمسرح عن نص "حكايات شهريار" وتم اعتماد أربعة نصوص من قبل الهيئة العامة لقصور الثقافة أنتج منهم العام الماضي مسرحية "مطلوب مخرج" كما تم ترجمة النص المسرحي "ليلة زفاف" إلي الألمانية لتقديمه للجمهور في ألمانيا من إخراج "بيتر وانسر" وأخيرا حصلت علي أول جائزة دولية عن "ليلة من ألف ليلة و ليلة" بمهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي بعد محاولات دامت طوال الثلاث دورات السابقة، وفي حقيقة الأمر لم أصدق أنه تم ترشيحي للجائزة حتي إعلان النتيجة بالمؤتمر الصحفي للمهرجان وكنت أظن أنني في حلم .

- كيف عرفت بجائزة التأليف بمهرجان شرم الشيخ، للمسرح الشبابي وكيف تقدمت للمسابقة ؟

بصفتي متابعا للحركة المسرحية المصرية والمحلية بشغف ومشاركا ببعض نصوصي التي أسعد بتقديمها بصورة فعالة من قبل بعض المخرجين الشباب، فأنا أيضا متابع جيد للمهرجان منذ انطلاق دورته الأولي وكانت المشاركة بالمهرجان ضمن أولوياتي وما إن تم الإعلان عن المسابقة تقدمت لها عبر منفذ المهرجان وصفحته الرسمية، بالنص المسرحي "ليلة من ألف ليلة وليلة".

- حدثنا عنها؟ ولماذا اخترت هذا النص تحديدا للتقدم به إلى المسابقة؟

لم تكن المرة الأولى لهذا النص المسرحي أن يتم ترشيحه لجائزة دولية، فقد تم ترشيحه من قبل في شهر ديسمبر الماضي 2018 ضمن القائمة القصيرة لمسابقة الهيئة العربية للمسرح في التأليف المسرحي والنص المسرحي "ليلة من ألف ليلة و ليلة "هو إعادة قراءة للموروث القديم لحكايات ألف ليلة و ليلة، بتسليط الضوء علي جانبها الديني عبر البحث في دوافع القتل لدي شهريار وإبراز دور الشيطان في ذلك، و جعله محور الحدث الأصلي علي مستوى الحدث الدرامي للنص "حيث يرتكز على فعل القتل والرغبة الشديدة فيه عند شهريار أو من جانب حكايات شهرزاد نفسها ..، وكان اختياري لهذا النص نتاج إحساس شخصي و لكونه كان مرشحا لجائزة الهيئة العربية للمسرح في التأليف قبل عدة أشهر قليلة .

ماذا تمثل لك الجائزة والفوز بالمركز الثاني في التأليف بدورة المهرجان؟

الجائزة تعني الكثير بالنسبة لي فهي مردود قوي لكل المحاولات السابقة في الكتابة للمسرح خاصة وأنها تأتي ضمن فعاليات مهرجان دولي كبير كمهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي..، وأؤمن أن الكاتب أو المبدع عامة بحاجة دائمة إلى مثل هذا النوع من التكريم، والفوز ليشحذ همته ، و ليكن دافعا قويا له ليكمل طريقه حيث قرر أن يختار ليعبر عن أفكاره بالطريقة التي تناسب موهبته ووعيه بالعالم المحيط والمجتمع، ويستمر في كتابته .

- قدمت مؤلفاتك الفرق المستقلة، ومسرح الثقافة الجماهيرية والجامعي ما رأيك في المعالجات التي قدمت لها ؟

التجارب تختلف من عرض لآخر طبقا لآليات تقديم العروض وعناصر العرض مكتملة و أرى أن المسرح الجامعي أرض خصبة لإخراج تجارب جادة وهامة و يتضح ذلك من خلال ما يقدمه سنويا من عروض تناقش هموم المجتمع وتعبر عن قضاياه، إضافة إلى مناقشتها لمشكلات الشباب أنفسهم بوعي شبابي جاد، وحلول تخصهم .

- ما رأيك في الحركة المسرحية المصرية في الآونة الأخيرة وهل العروض قادرة على استعادة مكانة المسرح المصري ؟

إن الحراك المسرحي في مصر يشهد تطورا ملحوظا علي كافة الأصعدة والاتجاهات والتيارات المتعددة، نري عروضا مميزة في مسرح الدولة، بقطاعاته المتنوعة، وكذلك المسرح الجامعي في كل محافظات وأقاليم مصر بزيادة عدد العروض المشاركة عاما بعد عام في كل جامعة، والمسرح الخاص ومسرح الهواة إضافة الي ما يقدمه المسرح المدرسي، ولكن كل ما أخشاه هو القبضة الرقابية علي الفنون والمسرح بصفة خاصة، وأعتقد أن هذا هو ما يعرقل الحراك المسرحي في الآونة الأخيرة ويضيق الخناق على المبدعين.

- بعض الشباب يؤرقهم عدم الالتفات إلى نصوصهم المسرحية، ما الحل الذي تراه مناسبا في أزمة التواصل بين المؤلفين والمخرجين أو جهات الإنتاج ؟

أري أنه لو تم تنظيم وإقامة مهرجان يخص النص المسرحي المؤلف لزالت الفجوة بين المؤلف والمخرج، وأعتقد أن المخرجين أيضا بحاجة إلي إعادة ترتيب قراءاتهم وتوجهاتهم الأدبية من جديد، كما أن المجموعات الخاصة بالمسرح والمشاركين في مجالاته المتنوعة علي مواقع التواصل الاجتماعي أصبحت نافذة جيدة وبديلا قويا للمؤلفين، وخاصة الشباب لنشر أعمالهم والتسويق لها، والوصول بإبداعهم إلي شركائهم في المسرح من المخرجين .

- تقوم بتوظيف واستلهام التراث الشعبي وخاصة ماله علاقة بالمجتمعات الشرقية والعربية في ما سبب اهتمامك بهذا ؟

في وجهة نظري أن البحث في تراثنا وقراءته من جديد، وإعادة تقديمه بأفكار العصر الحالي وتقنيات حديثة مناسبة، قد يعيد إلينا في النهاية هويتنا الحقيقية التي غابت عنا ، وينبغي أن ننتبه أنه قد احتل ذائقتنا تراث دخيل علينا ولا يشبهنا وليس من أفكارنا أو معتقداتنا الأصيلة في شيء.

- ما رأيك في الكتابات الجديدة للمسرح وهل تعبر حقيقية عن مشكلات الشارع المصري وواقعنا الاجتماعي ؟

هناك أفكار جديدة يتم طرحها لكتاب يعبرون حقا عن واقعنا ومشكلاتنا الاجتماعية، وهناك البعض ممن يري أن كتاباته يجب أن تعبر عن أفكار أكثر شمولية في ظل شبكة التواصل التي تزداد وتتداخل يوما بعد يوم من خلال التكنولوجيا الحديثة، وتعبر عن إيديولوجيته في رؤية المجتمع والعالم كله دون الانحصار في واقعنا وحدنا ، وهو أيضا أمر جيد، وظاهرة يجب احترامها وكلاهما يصنع للمسرح مكانة كبيرة وقوية ، إضافة إلى أن تنوع الكتابات يوسع دائرة التلقي.

- ما أمنياتك وطموحاتك؟

الأمنيات كثيرة منها ما يتعلق بالكتابة كهم ذاتي يعبر عني فقط، ومنها ما يتعلق بالمسرح ككل فعلي المستوى الشخصي أسعي أن أتواجد بفاعلية حقيقية بأعمال تحفظ لي احترامي أولا لنفسي وتستطيع أن تستوطن عقول المتابعين من الجمهور، وأن تعبر حقا عن همومهم وأحلامهم وهذا هو الضامن الوحيد لبقاء تجربتي، كما أحاول في كل كتاباتي السابقة والقادمة أن أعبر صدقا عن الناس، دون تزييف أو تجميل، وأن يصبح للمسرح المكانة الأولي لدي الجمهور.

الأشباح..

بين واقعية المكان وخيال الزمن

بطاقة العرض
اسم العرض:
بيت الأشباح
جهة الإنتاج:
فرقة مسرح الشباب
عام الإنتاج:
2019
تأليف وإخراج:
محمود جمال الحديني

لمياء أنور

”ما قيمة هذه الدنيا التي تتعلقون بها...“ بهذه الجملة يفتتح أروين شو نصه المسرحي الشهير «ثورة الموق»، وهي الجملة - ذاتها - التي تجلت في ذهني حين شاهدت العرض المسرحي «بيت الأشباح» الذي كتبه وأخرجه محمود جمال الحديني على المسرح العائم بالمنيل.

«بيت الأشباح» هو الإنتاج الفني الأول لورشة مسرح الشباب – ابدأ حلمك - والعرض يدور– دراميا - حول شخصية «حسن» ذلك الشاب الرافض والمتمرد على العيش وفق تقاليد الواقع، ذلك الواقع الذي يمثله دراميا العم وزوجته، وهو لهذا، ينعزل بعيدا ليؤجر شقة في محاولة منه لإيجاد ذاته التائهة، ويبدأ الحدث فعليا حين يفاجأ حسن بأن الشقة التي استأجرها مسكونة بالأشباح!

وعبر مناورات بين شخصية حسن والأشباح، نتعرف – نحن المتلقين - على ما يبغي النص المسرحي طرحه من أفكار ومضامين.

وللوهلة الأولى لنص العرض، سوف نلاحظ أن طبيعة الحدث الدرامي أو ما يمكن أن نطلق عليه تيمة العرض طبيعة فنتازية، وهي تيمة الأشباح بوجه عام، ولأن التجربة الفنية تبدأ من الواقع بمشكلاته وتناقضاته، يصبح من المفهوم، أن يستدعي هذا الواقع نقيضه وهو الفانتازيا، ولكن كيف عبر هذا الطرح الفني عن أفكاره ورؤاه؟!

دراميا يدور العرض عبر مجموعة من الشخصيات، نحو عشرين شخصية مسرحية أو لنقل عشرين نمطا مسرحيا، قد ماتوا و”تعلقت أرواحهم“ وكأنهم رافضين الصعود لأعلى، وهو الجانب الـذي يذكر بالتيمة التي أبدعها «أروين شو» في نصه سابق الذكر، وإن كان بكيفية أكثر فنية وأكثر منطقية، إن الجنود الذين قتلوا في الحرب يرفضون أن يغادروا الحياة، وهو ما يمثله إزعاجا للأحياء، وهذا الرفض لأنهم ضد الحرب، لما تنطوي عليه من وحشيه ودمار وخراب. أما في عرضنا هنا، فإن الشخصيات ترفض الصعود لأعلى، متمسكة بالحياة التي فارقتهم، أو لنقل إن هذا اللقاء بين شخصية «حسن» والأشباح، سوف يتيح لكل نمط مسرحي أن يجتر أحزانه وإخفاقاته قبل أن يغادر الحياة! ليس هناك تبرير درامي كما هو الحال في نص أروين شو.

إن نص العرض يبدأ بالفعل الدرامي، بما يمكن أن نطلق عليه عنصر «البـوح» الـذي يقترب من الـسرد في مقابل غياب تام للمسرحة أو الحوارية، وهو ما يفسر – أيضا - غياب الاحتدام أو الصراع، ليس جريا وراء كتابة مسرحية جيدة، ولكن لأنها الطريقة الأسهل، فنجد لدينا نمط الأم التي تموت تاركة ابنها ذا السبع سنوات، والحبيبة التي فارقت حبيبها، والكومبارس الصامت، والشحات حرامي الغسيل، ومصمم الأزياء، وعارضة الأزياء، ونمط الزوج الذي تزوج وفارق الحياة دون أن يخبر زوجته أنه يحبها، ونمط الباشا الذي لم يتزوج وعاش حياته كارها الآخرين ظنا منه أنهم يطمعون فيه، ثم الكمسري بالسكة الحديد، ولاعب البيانولا، والمرأة التي ماتت في زلزال 1992.

من هذه الأنماط البشرية المتعددة، ليس من شخصيات درامية لكل منها ما يميزها ويجعلها قادرة على التعبير الفني باعتبارها شخصيات دالة ومعبرة، هي فقط تسير لفكرة وتيمة.

وإن هذه الأنماط لا تملك مبررا واضحا لوجودها في هذا المكان، أقصد مكان الحدث، فإن هذا التناول لنص العرض، بسمات محددة أهمها – فيما أظن – غياب الفعل بين شخوص العرض، في مقابل تجاور، لتيمات كل شخصية ومن ثم يصبح من الوارد أن كل نمط يتحدث بشكل عشوائي وكأن النمط بأسراره لطبيب نفسي، وبالتالي ينتفي الفعل المسرحي ويتحول الحوار المسرحي إلى مونولوج داخلي، يعرض فيه كل نمط مسرحي إحباطاته وهواجسه وفشله وتصبح المقولة الأخيرة للعرض هي الندم على مفارقة الحياة، والنفي بشعور الحب الذي لم يكتمل أو الحضن الذي تأجل... إلخ.

إن غياب التحديد في رسم الشخصيات أو الأنماط المسرحية، يتبدى أيضا - في مفهوم الفترة الزمنية التي يدور حولها الحدث أو ما يطلق عليه زمن الحدث الدرامي، فعلى سبيل المثال، نمط شخصية الراقصة (الست عواطف) وهي «عالمة بشارع محمد علي» تتحدث عن نفسها أنها كانت تنافس الست فتحية أحمد المطربة

التي اشتهرت بعشرينات القرن الماضي، في حين أن نمطا آخر هو نمط المرحوم «سليمان عبد العاطي» الموظف بهيئة السكك الحديدية والمعاصر لثورة 1952، 1953، ثم نكسة 1967، إلى أن يصل الحديث عن نمط آخر وهو المرأة التي ماتت في زلزال 1992!

فنمط عم سليمان عبد العاطي هذا والمشجع لفريق الترسانة الرياضي الذي يزمع أن عمره أكبر من الراقصة بنحو ثلاثين عاما وأكثر، ثم يتحدث هذا الموظف الذي أدلى بدلوه في ما يتعلق بوفاته بعد خروجه على المعاش تقريبا بعد النكسة أي عام 67، ويتحدث أحد الأشباح أنهم قد ماتوا والتقوا منذ مائة عام!

فهل يوجد ما يبرر هذا الاضطراب في مفهوم الزمن أو زمن الحدث؟!

كل هذه المفارقات أو الكيفيات التي تعامل بها مؤلف النص التي تخص الزمن المسرحي وزمـن الشخصيات بجانب رسم الشخصيات وتطورها وصراعها إلى أن تصل لذروة درامية تحتدم ثم نصل للحل، كل تلك المفارقات، قد اتسمت للنص بسمات غير فنية وغير قادرة على الإمتاع الفني، والأهم والأساس لأي تجربة فنية.

كما أن هذه الكيفية هي المسئولة عن كثير من تبرير عناصر فنية أخرى، فعلى مستوى المنظر المسرحي، فالحدث يدور في شقة ليصبح المنظر الذي يجابه المتلقي هو خلفية في عمق الخشبة

تحدد منطقة التمثيل الخلفية، وعلى يمين المتلقي تكوين تشكيلي يصور «لعبة البيانولا» في مواجهة لتشكيل مشابه أهم ما يميزه جهاز صوتي «جرامافون» وهو تشكيل لا ينم على أي دلالة هو فقط يشير لطبيعة المكان باعتباره شقة، كما أن التكوين يعج بعدد هائل من التابلوهات والبراويز التي تعلق على الحوائط، لاعلاقة لها بالحدث أو الشخوص، هذه التابلوهات والبراويز التي تجاوزت العشرين تابلوها، والتي لا تتيح لأي رمز فقط على طبيعة الحدث، فهي فقط تشعر المتلقي بالازدحام والبهرجة!

وبالتالي جاءت الإضاءة دون ملامح درامية وبصرية بحيث لجأ المخرج لاستخدام الألوان الأساسية من الأحمر والأزرق والأخضر فارشا الإنارة الصفراء من جانبي مقدمة الخشبة كنوع من التأكيد على الشخصية، إلا أن ميزانسين حركة المجاميع أحدث تشويها في إضاءتها برمي ظلالها على وجوه بعضها.. وبالتالي جاءت الإضاءة دون هوية ملموسة ومؤكدة على الحدث أو الكلمة الدرامية، سوى الإبهار اللوني والبصري لا أكثر.

أما الموسيقى فلم يضع المخرج موسيقى معدة خصيصا للعمل، فجاءت جملا موسيقية أو بالأحرى مازورة لحنية واحدة على مدار العرض المسرحي كخلفية للحدث والكلمة المسرحية بالتذكر أو الحنين، فأكدت بالتالي على نقاط ضعف النص وافتقاده حتى للفعل المسرحي على مستوى الموسيقى المستخدمة.

ومن هنا أظل أتساءل، هل كانت تلك الأرواح المعلقة رمزا في الأساس للحياة الفائتة؟ أم أنها أشباح بالفعل جاءت لتدق ناقوس الخطر في أذهان المارة والمتلقين الأحياء؟ كي يستغلوا حياتهم في التعبير عن عواطفهم وحبهم وكرههم وصراعاتهم وطموحاتهم وكل شيء يمس الذات الداخلية من ظاهرها وباطنها فقط بحيث لا مكان للندم وقبل أن تفارقهم الحياة، فيأتي بذلك «حسن» هو الشخصية الحية الوحيدة في العرض أيقونة للكثير من الأحياء الأموات الذين فارقتهم الروح دون روح.

نوح الحمام..

نواح على الحاضر الغائب

جمال الفيشاوي

بطاقة العرض

اسم العرض:
نوح الحمام

جهة الإنتاج:
فرقة مسرح الطليعة

عام الإنتاج:
2019

تأليف وإخراج: أكرم مصطفى

قدم البيت الفني للمسرح من إنتاج مسرح الطليعة على قاعة صلاح عبد الصبور، العرض المسرحي "نوح الحمام" تأليف وإخراج (أكرم مصطفى). والنواح من صفات المرأة عندما تبكي على الميت بجزع وعويل. تدور فكرة العرض عن انتظار شخص يدعى وطني، وكل شخصيات العرض بداخلها نواح وعويل لغيابه وتتمنى أن يعود، ففي دار وطني، نتعرف على أمه نجيبه (سوسن ربيع) التي تنتظر ابنها لتضمه إلى حضنها، وهي التي تزهو بابنها على الرغم من أن حكايتها عنه لا تتعدي كونه مجرما وقاتلا وله علاقات نسائية غير مشروعة، مع اقتناعها بأن القتل هو القتل، والقتل والعشق مثل بعضهما، وعلى الرغم من ذلك فليس لديها اعتراض على أن يكمل ابنها حياته على هذا النحو فهي تعطي صفية زجاجة عطر يحبها وطني لتضعه أثناء علاقتهما المحرمة. والزوجة وديدة (نشوى حسن) تنتظر وطني فهو زوجها ووالد أولادها فهي التي تقف بجواره وتصونه كما أنها تحبه لدرجة العشق، وتتمنى أن يعشقها، ويكون لها وحدها، فلا مانع من استخدامها أسلوب السحرة التي تقوم بتنفيذه بنفسها عندما يتردد خبر قدومه إلى البلدة. ثم نتعرف على صفية (إيناس المصري) عشيقة وطني التي تأتي إلى داره بعد سماعها خبر قدومه، لتروي ظمأها بممارسة العلاقة المحرمة معه، فهي تشبه عمتها صافية عشيقته الأولى، لدرجة أنها تتخيل وطني هو من يمارس معها العلاقة الحميمية أثناء ممارستها مع زوجها، ونعرف من حكايتها أنها مصابة عقليا من فرط إعجابها بوطني، وأنها تخلط الواقع بالخيال كما نعلم أن وطني هو من اختارها عشيقة له.

وعلى قارعة الطريق، في المكان المنتظر أن يمر منه وطني للوصول إلى داره، عند وصوله البلدة، يجلس سلام (أكرم مصطفى) في انتظار وطني ليقتله، وذلك ليثأر منه لقتله عمه سليم وأخيه محمد وهذا هدفه الوحيد، فهو يهمل زوجته وأولاده وداره وأرضه لهذا السبب، وهو شخص جبان مهزور مهزوم، وضعه القدر في طريق وطني، فكعادة أهل الصعيد لا بد من الثأر، وهو معجب بوطني كما أنه على يقين أن وطني سيقتله، ولكنه لا بد من مواجهته. ويجلس مع الأخرس (أحمد مجد الدين) أمام داره، فالأخرس هو الذي يهون على سلام مرارة الانتظار، كما أن الأخرس إنسان له عقل ومشاعر وأحاسيس، فعلى الرغم من أنه يفقد النطق فهو يعلم أن سلام لا يستطع قتل وطني، وعندما تمر عليهم صفية للذهاب لبيت وطني، يعاكسها، فهو شخص يعلم كل ما يدور بالبلدة.

وفي البار نتعرف على شخصية علاء السباعي (ياسر عزت) الضابط الفاسد الذي كان يعمل في هذه البلدة منذ خمس سنوات، وكان يأخذ كل ما يريده عن طريق تخويف الآخر، الكل يخشاه ويهابه إلا وطني الذي أطلق عليه الرصاص حينما كان يريد القبض عليه ولم يهتم، ثم دخل داره، وبعد فترة خرج من الدار فوجد الضابط ما زال حيا، أخذه ثم وضعه أمام المستشفى، وعلى الرغم من أنه فصل من الخدمة لسوء سلوكه، فإنه ذهب إلى البلدة لينبش في ذكرياته القديمة وهل ينتقم من وطني أم يسامحه فقد أصبح سكيرا مهزوما لا يهابه أحد، ومقتنع تماما بأنه كان على حق فلكي يكون ناجحا في عمله لا بد من أن يهابه الآخرون. وكذلك نتعرف على خلف رجل البار (إبراهيم البيه) فهو يعمل في صمت، فيسمع كثيرا ويعرف الكثير، تعلم الحكمة لا يخشى إلا الله.

يتمركز النص المعروض حول الشخصيات، ويجعل الحدث في المرتبة الثانية، فلم يهتم المؤلف بالحكاية ولم يشغله البناء الدرامي الأرسطي (بداية ووسط ونهاية) فلا توجد عقدة وحل، بل إن النص المعروض يرصد حالة بوضع معين؛ تتحرك داخله الشخصيات تحمل من تناقضاتها الذاتية وتناقضاتها مع بعضها فيتولد الصراع ومن لغة الحوار نعلم أنها بلدة في أعماق الصعيد والزمان غير محدد.

اعتمد المخرج على كل أدواته لتحقيق رؤيته التي اعتمدت على التكنيك السينمائي (مونتاج التوازي) فنجد ديكور (فادي فوكية) عبارة عن بار في اليمين وفي المنتصف بيوت ريفية تظهر من الخارج وفي اليسار منزل وطني من الداخل مع وجود إكسسوار حقيقي للبيئة الريفية (طشت، زير، عدة شاي) وقد جعل مقاعد المتلقي على هيئة مصاطب مغطاه بسجاد الترك لاستكمال الجو الصعيدي فيشرك المتلقي في علاقة حميمية مع الممثلين، فاستغل المخرج قاعة العرض بشكل جيد بوضعه الديكور بشكل مستعرض وفي الجهة المقابلة مكان جلوس المتلقي.

وبالنسبة للملابس (شيماء محمود) فقد كانت مناسبة لكل شخصية فنجد الأم والزوجة والعشيقة ملابسهم سوداء خارج الدار التي تعتاد على لبسها نساء الصعيد، أما بداخل المنزل نجد الأم ترتدي اللون الأسود والزوجة الألوان العادية، أما العشيقة فترتدي اللون الساخن المثير. أما سلام والأخرس فيرتديان الجلباب والطاقية ككل رجال الصعيد أثناء الخروج. ويرتدي رجل البار زي البار مان والضابط يرتدي قميصا عليه حمالة المسدس وبنطلون.

استكمل مكياج (أدهـم عفيفي) رسم الشخصيات وبخاصة الشخصيات النسائية لاستكمال رؤية المجتمع الصعيدي.

أما الإضاءة (عمرو عبد الله) فحققت للمخرج فكرة مونتاج التوازي بأن يستخدم الكشافات في تغييب مكان عن المتلقي انتهت الأحداث فيه وإضاءة مكان جديد يدور فيه حدث آخر، وذلك باحترافية شديدة، وكانت ألوان الإضاءة الأزرق والأصفر.

إعمالا لتفعيل اسم العرض المسرحي (نوح الحمام) استخدم أكرم مصطفى (المؤلف والمخرج) جملتين قصيرتين من التراث الصعيدي (ليه ياحمام بتنوح ليه، فكرت عليا الحبايب، مكوي ومجروح على فراج الحبايب)، وهو موال تغنى به الكثير من المنشدين، وقد عزفت الموسيقى والألحان (محمد حمدي رؤوف) تنويعات لهذه الكلمات، باستخدام العود والمزمار والناي مع الآلات الإيقاعية، استغلها المخرج في الانتقال من مشهد إلى مشهد مع الإضاءة.

وعندما ينتهي العرض يتضح للمتلقي الذي اشتاق للتعرف على شخصية وطني بأن هذا الشخص الأسطورة الذي حضر بقوة أثناء العرض لم ولن يأتي.

سرب المخرج حالة الملل للمتلقي من كثرة الانتظار، فبعد الانتظار انتظار وانتظار، ولكن بحرفية شديدة وإيقاع محسوب وحرفية من كل ممثلي العرض الذين تنافسوا في هذا العرض، فقد فازوا جميعا.

تحية لكل من ساهم لخروج هذا العرض للنور.

مخرج من الخرس المجتمعي

قراءة في مسرحية «أصوات الأعماق» لإدواردو دي فيليبُّو

محمد سالم عبادة

«روزا: ماذا تريدين أن تعرفي؟ إنها عاملةُ اختزال. عندما يتكلمُ المحامي تنقش على الورق رموزًا غريبةً لا يفهمها أحد سواها، ثم تقوم بقراءتِها وكتابتها على الآلة الكاتبة. رمزٌ كهذا مثلاً (ترسم بسبابتها في الهواء خطًا قصيرًا متعرّجًا) يعني: «سيداتي سادتي، لنواجِه الواقعَ بشجاعة. إنه حقًا أمرٌ جَلَل...».

ماريا: كل هذا برمز واحد؟!

روزا: أجل. لذا فهي تربح كثيرًا وتتقدم في عملها».

هذه الفقرة من الفصل الأول في مسرحيتنا قد تبدو هامشيّةً مع القراءة السريعة، إلا أنها حين تنضَمُّ إلى شواهد أخرى من حوار المسرحية تُعطينا مفتاحًا ثمينًا لفهمها. دي فيليبُّو Eduardo de Filippo (1900 - 1984) كاتبٌ مسرحي وشاعرٌ وكاتب سيناريو وممثلٌ إيطالي مثّل للمسرح والسينما. وهذا النص الذي بين أيدينا Le Voci di Dentro كُتبَ عام 1948. وكما يُتوقَّعُ من هذا التاريخ، نلمح في النص أصداءَ الحربِ العالمية الثانية وآثارَها الاقتصاديةَ المدمِّرةَ على المجتمع الإيطالي. فالأحداثُ تدورُ بين أسرَتين متجاورتَين في السُّكنى في ناپولي، إحداهما تتكون من أخَوين (ألبرتو وكارلو) وعمِّهما المُسنّ (نيكولا) الذي اعتزل الناس وامتنع عن الكلام، وهم متعهدو حفلاتٍ يرتزقون بتأجير الفراشة والألعاب النارية، ويُعانون أزمة ماليةً طاحنةً جَرّاءَ الحرب، بعد أنَ عرفوا زمنًا أكثر انتعاشًا في حياةِ الأب الراحل (ساپوريتو). الأسرة الأخرى (تشيماروتا) تتكون من (پاسكوال) المريض غير القادر على العمل، وزوجته (ماتيلدا) التي تعول الأسرة بالعمل في الدجل وقراءة الطالع، والابن (لويجي)، والابنة (إلفيرا) التي تتحدث الفقرة السابقة عنها، والعَمّة (روزا) والخادمة (ماريا).

المحرّك الأساسي للأحداث هو حُلمٌ رآه ألبرتو، يَحدثُ فيه أنَّ أسرة تشيماروتا تقتُلُ صديقَه (أنيلو أمترانو) - الذي كان فيما يبدو واحدًا ممّن يترددون على ماتيلدا لقراءة طالعه - وتسرق مالَه وتُخفي أدلة الجريمة في حائط البيت. المهمُّ في الحُلمَ أنه يبدو واقعيًا تمامًا لألبرتو، حتى أنه يتصرف بناءً عليه ويتحايل مع كارلو على أسرة تشيماروتا ذاتَ صباحٍ لإبقاء أفرادها بالمنزل ريثما يُداهمُ رجالُ الشرطة البيتَ ويُلقُون القبضَ عليهم، ولا يدرك ألبرتو أن ما رآه كان مجرد حُلم إلا بعد أن تقتاد الشرطةُ جيرانَه إلى القسم ويفشل هو والبوابُ (ميگيلي) في العثور على أدلة الجريمة المزعومةَ! يُطلَق سَراحُ الجيران، ويُفاجَأ ألبرتو بعد عودتهم بأنّهم يتوافدون عليه واحدًا واحدًا، ليُلقي كلٌ منهم التُّهمة على غيره من أفراد الأسرة، ف(روزا) تتهم لويجي الطّائش المُسرف ابن أخيها، ولِويجي يتهم عمتَه روزا التي أحالَت البيت إلى مصنع صابون وشمع، حيث يُلمح لويجي إلى أن العَمّة تستخدم دُهنًا من جثمان المقتول في صُنع الصابون، وپاسكوال يتّهم زوجتَه التي يشُكُّ في عفّتها ويَرميها بأنها قادرةٌ على ارتكاب كل الفظائع، وهكذا! يرتَدّ ألبرتو إلى حالة من الشكّ في حقيقة ما رآه، فيَغدو غير مُدرك تمامًا إن كان حُلمًا أم حقيقة. يحدثُ هذا بينما أخوه (كارلو) - الذي يُظَّهر التديُّن ويتردد بانتظام على الكنيسة - يتآمر مع التاجر الانتهازي (كاپا دانجيلو) ليستأثر وحدَهُ بتَركَة مُعدّات الفراشة التي تركها أبوه للأخَوَين ويبيعَها لحسابه بالكامل. في النهاية يكتَشف ألبرتو مع الشرطة أن صديقه أمترانو - الذي يَظهر ظهورًا خاطفًا في المشهد قبل الأخير - على قيد الحياة، فيتأكد من أنّ ما رآه كان حُلما. ولا يلتئم شمل أسرة تشيماروتا إلا ليدفعوا عن أنفسهم شبح التهمة ويحاولوا التغرير بألبرتو وقتلَه في مكانٍ ناء، ولهذا يواجههم ألبرتو في النهاية بأنهم قد ارتكبوا جريمةً أفظع من قتلِ أمترانو، وهي أنهم قتلوا الحُبَّ بينهم ولم يجتمعوا إلا على الشّر، كما يكتَشف خيانةَ أخيه من حديث البواب

المُخلص ميكيلي معه، ويصفع كارلو صفعةً أخيرةً قبل أن يخرُج الجيران وتدخُل الشمس إلى الغرفة التي يبقى فيها الأخوان وحدهما ويتعانقان، في إشارة إلى الأمل في بداية عهد جديد بينهما.

بشكل شخصيٍّ، تُحيلُني حادثةُ القَتل التي تُلقَى تبعاتُها على أسرة بكاملها إلى مسرحية (زيارة المفتش An Inspector Calls) للكاتب الإنجليزي (چون بوينتون پريستلي)، لكن في هذه الأخيرة لدينا واقعة انتحار فتاة من الطبقة العاملة، يَتّهم رجلٌ يدّعي أنه مفتشُ شرطة أسرة من ميسورِي الطبقة الوسطى بالمسؤولية عن دفعها للانتحار. في (زيارة المفتش) يُعبّر پريستلي عن قناعاته اليسارية في ما يتعلق بمسؤولية كل فردٍ في المجتمع عن المجتمع كُلِّه، وهي قَناعاتٌ أخلاقيةٌ راسخةٌ في الأديان الكُبرى كذلك. أمّا حُلمُ ألبرتو في (أصوات الأعماق) فهو يسيرُ بالأحداث في مسار عبثي يَفضحُ طوايا أفراد تلك الأسرة المتهمَة وما يُكنُّه كلٌ منهم للآخرين. اللافتُ للانتباه أنّ نَصّ پريستلي عرف طريقه إلى المسرح لأول مرّة عام 1945 في الاتحاد السوفياتي، بينما كتَبَ دي فيليبُّو مسرحيته عام 1948. ليس من السهل بالتأكيد أن نقطع بتأثُّر الإيطالي بالإنجليزي، أو بأنّ (أصوات الأعماق) تشبه رَدَّ فعلٍ على (زيارة المفتش)، فالمسألة تتطلّب غوصًا في مذكرات دي فيليبُّو وما كُتبَ عنه، وليس هذا مجالَها، وإن كانت الإشارة واجبةً إلى هذا الاحتمال.

نعود إلى الفقرة المقتبَسة في بداية المقال. هذه الإشارة العابرة إلى فُقدان اللغة أو اختزالها الذي يكادُ يكونُ كوميديًّا إلى درجة العبث لدى الفتاة الصغيرة (إلفيرا)، تنضمّ إلى علاماتٍ أخرى خلال النصّ. أهمُّها حالة العم نيكولا الذي ابتكرَ طريقةً يعبّرُ بها عن انفعالاته وعواطفه واحتياجاته من خلال الألعاب النارية، فهاهُو كارلو يقول عنه: «إنه لا يتكلم لأنه لا يريد الكلام. استغنى عنه منذ وقت طويل. ومادامت البشرية صمّاء فلماذا لا يكون هو أبكم؟ ولَمّا كان يرفض الكلام إلى جانب أنه أمّي لا يعرف القراءة والكتابة فقد لجأ إلى التعبير عمّا يَجيشُ في صدره بالقنابل والطلقات والصواريخ المضيئة. يسمونه في ناپولي قاذف الفرقعات، فما يُطلقه ليس طلقاتٍ حقيقيةً وإنما فرقعات. رجلٌ غريبُ الأطـوار». كذلك لدينا حوار لويجي وألبرتو. فضلاً عن صراع الأجيال الناضح من هذا الحوار السريع، فهو يركّز جدًّا على مسألة الفائض اللُّغوي وتبرُّم الشباب به وحرص الكِبار عليه، كما يتضح من هذه الفقرة:

«ألبرتو: أعندَك ما تقولُه؟

لويجي: أنتم معشرَ الجيلِ الماضي لا تستطيعون الكلامَ دُون الرُّجوع إلى قواميس التقاليد. مادمتُ

قد حضَرتُ إلى هنا فلا شَكَّ أنَّ لدي ما أقوله.

ألبرتو: وماذا ينبغي أن أقول حسب قاموس جيلكم؟

لويجي: تقول (حسنًا؟)، متبوعةً بعلامة استفهامٍ طولُها متران ونصف.»

في هذه الإشارات الثلاث، لدينا مشكلةٌ عميقةٌ في التواصُل تُشفي على الخَرَس. فالرمز المقتضَب الذي تصطنعه عاملةُ الاختزال (إلفيرا) يضرب بعرض الحائط مَدَى واسعًا من ظِلال المعاني وألوان التعبير الإنساني التي لا سبيل إلى ضغطها في مثل هذا الرمز، والفائض اللغوي الذي لا يُطيقُه الشابُّ لويجي هو ما يمنح الأحاديثَ دفئَها بين البشَر. لنَمضِ خُطوةً أبعد ولنسمحْ لأنفسنا بالاستطراد، في الحقيقة يبدو الفائضَ اللغوي باعثًا على الدفء بدرَجةٍ ما في العلاقة بين العبد والربّ. هذا ما تشهدُ عليه فكرةُ تكرار الذِّكر والتسبيح في الأديان المختلفة، وإطالة السُّجود في الإسلام، والواقعة القرآنية مشهورةُ التفسير في سورة (طه) بخصوص حديث سيدِنا موسى مع الله: «وما تلك بيمَينك يا مُوسى؟ قال هي عصاي أتوكّأُ عليها وأهشُّ بها على غنَمي ولي فيها مآربُ أخرى». عَودًا إلى موضوعنا، تبدو حالةُ العم نيكولا زُبدةَ اليأس مما وصل إليه حالُ المجتمع البشري من تفكُّك الروابط وفقدان القدرة على التواصُل والضيقِ بالكلام، ولأنه يأسٌ أصيلٌ جدًّا، فما يُطلقُه الرجلُ «ليس طلقات حقيقيةً وإنما فرقعات». نلمح هنا وعي الكاتب متدخّلاً في تلقائيةِ الحِوار، فبالتأكيد لا يُفترَض في بائع الألعاب النارية أن يُطلق طلقاتٍ حقيقيةً، وإنما يحاول دي فيليبُّو أن يَلفتَنا إلى لاجَدوى ما يَفعلُه العَم نيكولا، الذي لا ينطق خلال المسرحية إلا قبل أن ينتحر.

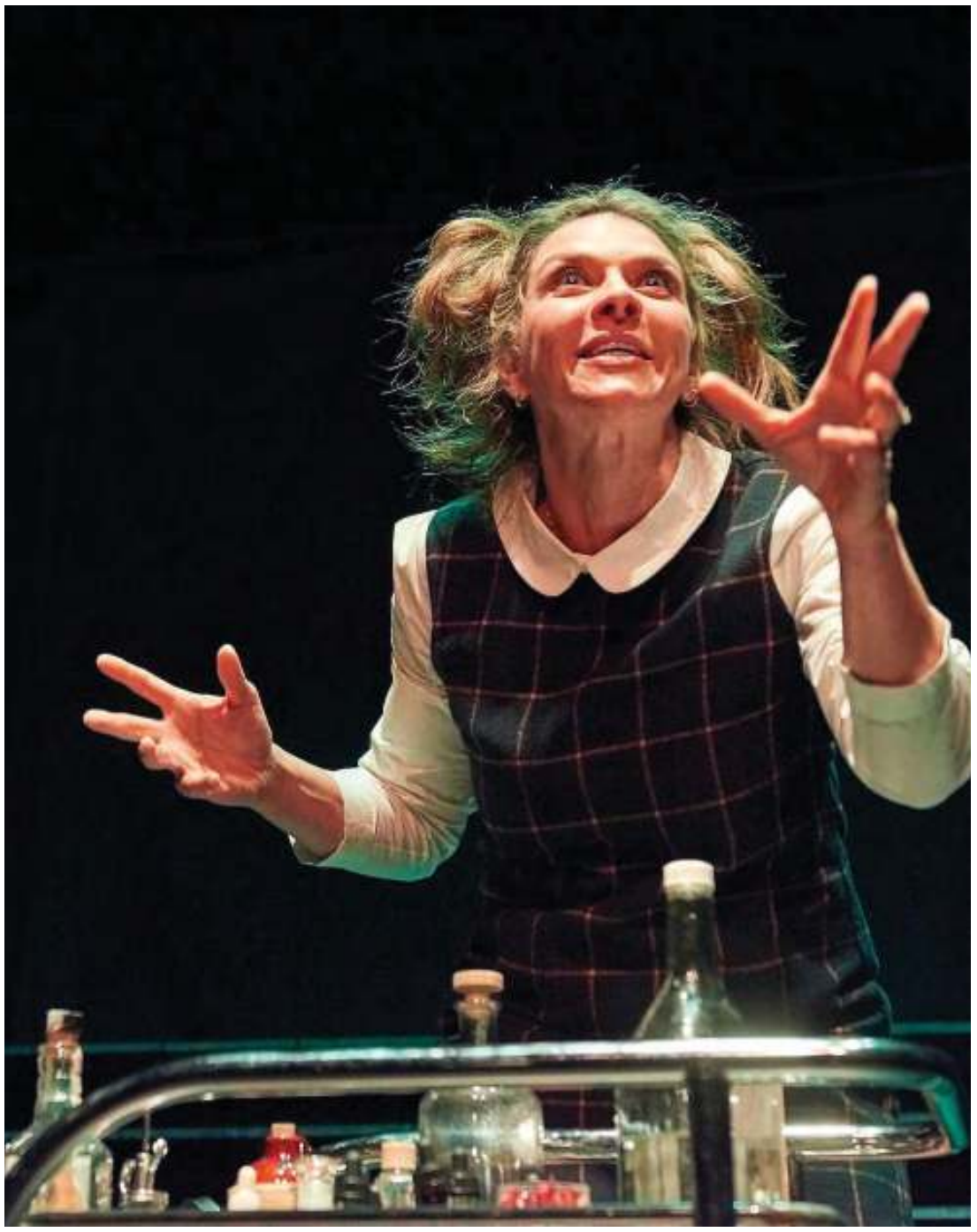
العلامةُ الأخيرة بخصوص الخَرَس المجتمعي تجيءُ على لسان (پاسكوال) في حِواره مع ألبرتو: «عندما أصبح بعيدًا عن الناس أكلّمُ نفسي وأشعُرُ بأني أشرفُ على الجُنون. أريدُ أحدًا أفضي إليه بأسراري. أحدًا يَسمعني. لم أعد احتَملُ أن أصغي دائمًا إلى نفسي». هنا يبدو الحديث مع النفس هو الحديث الوحيد المَمكن.

ثمة موضوعان آخَران يتراسلان مع فقدان التواصل، ويُسرِّبُهما الكاتبُ إلى وعينا بلُطفٍ شديد. أولُهما هو أنَّ الحُرّيّة الوحيدة المُتاحة حَقًّا هي حرية التخلص من عبء الحياة، حيث يقول كارلو عن نيكولا: «منذ قليلٍ طلبَ رجُلٌ ألعابًا ناريةً لعيد ميلاد زوجته. كان مستعدًّا لدفع أي مبلغ. لكن ما الفائدة؟! قال إنه لا يستطيعُ أن يقدِّمَها له لأنه يُعدُّ عُبُوّةَ بنغال خضراء استعدادًا لوفاته، لأن اللون الأخضر هو علامةُ خُلُوِّ الطريق. فهو يرى أن الإنسان ليس حُرًّا إلا في أن يموت». كذلك تقول روزا في حديثها مع ألبرتو: «أترى أن الإنسان يمكن أن يثق بأحد في هذه الأيام؟ ما أستطيع أن أقوله لك هو أنني أفكر أحيانا في أن أفتحَ النافذة وألقي بنفسي منها».

والموضوع الثاني هو الموقف المعرفي للبطل (ألبرتو) إزاء ما رآه من أحداث قتل وسرقة، فهو يكتشفُ مرّةً واحدةً أنّ ما رآه كان حلمًا، وكما تتبدّد أدلةُ إدانة أسرة (تشيماروتا)، تتبدد معها الصبغة المادية لما رآه (ألبرتو)، فهو لا يملك حتى دليلاً على أنّ ما رآه كان حلمًا. ويتضح هذا في قوله للويجي حين سأله إن كان متأكدا من أنه كان يحلم: «إنني لا أملك أدلةَ. هذا متأكد منه تأكدي من وجود الله».

باختصار، يضعُنا دي فيليبُّو في قلب أزمة الوُجود البشري. فأشخاص مسرحيتِه لا يستطيعون التواصُلَ فيما بينهم كما لو كانوا فقدوا اللُّغة بدرجاتٍ متفاوتة، كما لا يشعرون بحُرّيّة إلا في التخلُّص من حياتهم. والشخصُ الوحيد الذي يتحول إلى هدفٍ مشترَك لتواصُل أفراد الأسرة المتهمَة هو ذلك الذي (حلَم) وآمنَ أنه كان يحلُمُ، فتجرَّدت معرفتُه من الأدلّة المادية التي يتطلبُها الواقعُ بقيُودِه وتحولَت إلى إيمانٍ مُتعالٍ على مثل هذه القيود. ربما حاول (دي فيليبُّو) منذ أكثر من سبعين عامًا أن يلفتَنا إلى الواقع الإنساني المثير للشفقة بضغط الحياة المادية وقيودها، وأن ينبهَنا إلى أن المَخرَجَ منه هو الحُلم - وهو المُعادلُ المعرفي للإيمان تبعًا للنسَق البنائي لهذه المسرحية، ويبدو أنه المفهومُ الأكثر ملاءمةً لعنوان المسرحية (أصوات الأعماق) - فبالإيمان/ الحُلم فقط يُرجى أن يعود الدفءُ إلى حياتنا. هو نَصٌّ تسامى على حقبته التاريخية وقدّم أزمة الإنسان في مستويات مختلفة للتلقّي، وأظُنُّ تَعريبَه وبعثَه على خشبة المسرح مُثريًا لحياتنا المسرحيةَ والرُّوحية.

الممثل مبدعا



محمد عبد الهادي

(لكم تعب هذا الفنان وهو يبحث في اليقظة عم تراءى له في الحلم واستثار مخيلته وما أعظم الفرح الذي اجتاحه عندما تلقى هذا الحلم شكله المادي الملموس..)
ستانسلافسكي

لا شك أن التمثيل فعل إبداعي يقوم به مبدع وهو الممثل، فالتمثيل فاعل لهذا الفعل الإبداعي شأنه في ذلك شأن الشاعر والمؤلف الموسيقي والفنان التشكيلي وغيرهم من المبدعين، هناك إذن (فاعل) وهو الممثل المبدع و(فعل) وهو فعل الإبداع التمثيلي نفسه، وهما يستدعيان بالضرورة تصورا ما عن (مفعول به) أو مادة خام للتشكيل الإبداعي.. فما هو هذا (المفعول به)؟ من الواضح أن الشخصية الدرامية تعد (مفعول به) للفعل التمثيلي، ولكن هل هي وحدها؟ أم أن هناك آخر لا يقل عني أهمية؟ قلنا في العدد السابق كيف يريد الممثل أن يصبح هو نفسه بجسده ومشاعره وكامل كيانه مادة قابلة للتشكيل الفني والإبداعي.. فوضى تخضع للنظام، وهو بهذا المعنى (مفعول به) ثانٍ للفعل التمثيلي، إذن هناك مفعولان به وليس مفعولا واحداً، الأول هو الشخصية الدرامية، والثاني هو الممثل نفسه، بحيث يمكن تفسير الفعل التمثيلي بأن تلك الحركة الجدلية التي تهدف في النهاية إلى توحيد هذين المفعولين في مركب جديد يجمع بينهما معا.

إذن الممثل (فاعل) و(مفعول به) في الوقت نفسه، مبدع وخامة للإبداع في الوقت نفسه.. وهو ما يجعله في موقف فريد ومتفرد بحق. ففي جميع أشكال الإبـداع الفني تقريبا نجد المبدع يتعامل مع مادة خام كاللغة أو الأصوات أو الألوان والخطوط وغيرها، وهي جميعا ذات صفة أو طبيعة موضوعية بالنسبة إلى المبدع، أما الممثل فخامته هي جسده وصوته وجهازه الانفعالي، ولذا تفتقد هذه الصفة.

إن هذا الموقف الفريد، يفسر لنا حاجة الممثل الدائمة إلى من يراه ويحكم على عمله، فهو رغم أنه مبدع لا شك في ذلك، لا يستطيع أن ينفصل عن مادته الإبداعية الخام.. وكيف يأتي له هذا وهي/ هو نفسه.. هو لا يستطيع أن يقوم بتلك الحركة المعروفة للرسام، خطوة أو خطوتين إلى الخلف ليتأمل ما فعل، هو إذن يحتاج إلى آخر ليقوم بهذه الحركة نيابة عنه، وهذا الآخر هو من يسمى بالمخرج.. فمن المعروف تاريخيا أن الممثل قد اخترع المخرج لحاجته إليه (لا ينفي هذا قدرة بعض الممثلين العباقرة على التمثل والإخـراج في الوقت نفسه، وهي حالات نادرة يمكن اعتبارها، الاستثناء الذي يثبت القاعدة.

إن عدم الوعي بهذا الموقف المتفرد للممثل كمبدع ومادة إبداعية خام في الوقت نفسه كان، ولزمن طويل، مسئولا عن ذلك الاتهام المتهافت الذي كثيرا ما صفع به وجه الممثل.. أنت مجرد ناقل أو وسيط ولا حق لك في أن تعترض أو تبدي رأيا، فقط نفذ ما يطلب منك.. هو فقط مادة للتشكيل الإبداعي لا من قبله هو نفسه بل من قبل آخر وهو المخرج.. لقد أثبتت بحوث سيكولوجيا الإبداع التمثيلي الدور الإبداعي للممثل بما لا يدع مجالا للشك.

يفرض هذا الموقف المتفرد على الممثل، أنه لا يستطيع أن يبدأ إبداعه بنفسه، شأن غيره من المبدعين، لا يستطيع أن يبادر لإثبات قدراته الإبداعية، هو دائما ينتظر دور يعرض عليه.. ينتظر (الفرصة) التي قد تأتي وقد لا تأتي، ولعل هذا أحد مأسي هذه المهنة. ومن ناحية أخرى، فإن هذا (الدور) يعرض عليه في الغالب كمادة إبداعية أولا وكمبدع ربما.. فمواصفات الممثل كمادة (جسمه وشكله وصوته وقدراته الانفعالية) تحدد بشكل متعسف ما يعرض عليه من (أدوار)، ولذا فمادته هذه تحدده وتحكمه رغما عنه، وما أسهل أن يوضع في قالب أو نمط محدد (وهو يحدث غالبا نتيجة استسهال المخرجين وفقر خيالهم) فيصبح الممثل أسير نمط مفروض عليه، وقد يقضي حياته يحاول الخروج منه دون جدوى.. (سنتناول بالتأمل في العدد القادم مدى موضوعية حدود الممثل في أدائه لأي دور، وهل يستطيع الممثل بالفعل أداء جميع الأدوار أم أن هناك حدودا تفرض عليه رغما عنه لا من قبل المخرجين فحسب، بل بطبيعة تكوينه هو نفسه كمادة إبداعية).

سنتحدث فيما يلي إذن عن الممثل كفاعل مبدع للعملية الإبداعية التمثيلية بمراحلها المختلفة، وهو هنا مبدع بكامل صفات وسمات المبدع كما حددها جيلفورد **C. Guilford** p باستخدام أسلوب التحليل العاملي، ثم نتحدث عنه كمادة إبداعية خام تتحدد قيمتها بقابليتها للتشكيل الإبداعي.

لقد تطورت بحوث ودراسات علم نفس الإبداع تطورا كبيرا على مدى الخمسين عاما الماضية، وكانت الأسئلة المثارة على مستوى التحليل الدينامي لما يسمى بالعملية الإبداعية **Creative process**.

هل هناك نمط منتظم يتردد في عملية الإبـداع؟.. وهل هناك مراحل محددة تتمرحل خلالها هذه العملية؟

وما هي تلك المراحل؟ وهل هي المراحل نفسها في الميادين المختلفة للعمل الإبداعي كالشعر والتمثيل والموسيقى وغيرها.

هذه بعض التساؤلات التي شغلت بالفعل أذهان المشتغلين بدراسات الإبداع على مدى سنوات، واستطاعوا بجهدهم العملي المنظم أن ينجحوا بالفعل في وضع إجابات حاسمة على الكثير منها.

يعد تصور G. Wallas (جراهام والاس) عن مراحل العملية الإبداعية أحد التصورات الكلاسيكية التي ما زالت لها اعتبارها، كتصور مبدئي، حتى الآن، وقد حدد والاس مراحل العملية الإبداعية بشكل عام في أربع مراحل على النحو التالي:

1 - مرحلة الإعـداد Preparation، 2 - مرحلة الاختزان incubation، 3 - مرحلة الإلهام illumination، 4 - مرحلة التحقق والتصحيح verification and revision.

ومن الأهمية أن نلاحظ أن تصور مراحل للعملية الإبداعية عامة هو فصل متعسف بهدف التحليل والدراسة، فالعملية الإبداعية عملية ديناميكية كلية تتداخل فيها المراحل بشدة بحيث يصبح الفصل بينها أيا كان فصلا تعسفيا، ولكن ما باليد حيلة فالتحليل بطبيعته متعسف كما قلنا من قبل يجتزئ النظر ويحدده.. إننا على الأقل نستطيع أن نكون على وعي دائم بهذا التعسف، على وعي دائم بتداخل هذه المراحل وتشابكها. كذلك من الأهمية أن نلاحظ أن هذه المراحل أساسية، وقد يضاف إليها مراحل أخرى فرعية خاصة بطبيعة الإبداع في فن من الفنون غير أنه من الواضح حتى الآن أن أي عمل إبداعي لا يخلو من تلك المراحل الأساسية.

إن الوعي بهذه المراحل يعد في تصوري مهما للمبدع عامة وللممثل هنا خاصة، فهذا الوعي من شأنه أن يساعد الممثل في ضبط وتنظيم طاقته الإبداعية، كما أن وعيه بأنه في مرحلة ما من هذه المراحل يجعله أكثر قدرة على تحقيق كل إيجابيات المرحلة.

مراحل العملية الإبداعية التمثيلية... الممثل كمبدع

للممثل بالطبع الحق في رفض أداء أو تمثيل (دور) ما، هذا إذا لم يضطر إلى قبوله أصلا وفي أي حال فبمجرد قبوله الإرادي الحر لأداء (دور) يبدأ دوره كمبدع، فأول شروط الإبداع هو الاختيار الإرادي الحر، وبعده تبدأ العملية الإبداعية.

القاعدة الأساسية هنا هي أن الإبداع التمثيلي مجال لا يوجد فيه تمثيل (صحيح) واحد لدور من الأدوار بل هناك فقط تمثيلا أفضل من الآخر لدور من الأدوار، ولا يمكن تصور حد حاسم نهائي لهذه الأفضلية فدائما هناك تصور لأفضل يمكن أن يوجد.

مرحلة الإعداد Preparation

يبدو أن البداية هناك في العقل.. يبدأ الممثل إبداعه بقراءة (الدور) هو التحقق الفعلي المبدئي للشخصية الدرامية، ولكن ماذا تعني قراءة الممثل لـدوره؟ إنها تعني تكوين ما سماه ناتادزي الإطار العقلي (ناتادزي هذا هو عالم نفس روسي شهير اهتم بظاهرة الممثل وله دراسة رائدة في هذا المجال ويعد صاحب أول محاولة لتصميم مقياس نفسي لقياس الاستعداد الإبداعي للممثل بشكل علمي).

ولكن مـاذا يعني هـذا الإطـار العقلي بالضبط؟ هو يعني مجموعة من التصورات المنطقية والمرتبطة بأفعال الشخصية الدراسية ودوافعها، ومـبررات وأسـس هـذه الـدوافـع، إن الشخصية الدرامية تتحقق مبدئيا فيما يسمى بالدور وهو عبارة عن سلسلة من الأفعال وردود الأفعال التي تمتلئ بالثغرات وتثير تساؤلات عن الدوافع وغيرها، ولذا يحتاج الممثل إلى إطـار عقلي ينظمها ويسد ثغراتها ويجيب على التساؤلات المثارة، هو بمعنى ما نسق آخر صغير يرتبط حتما بالنسق الدرامي الأكبر الذي يضم كل الشخصيات، هو إذن بناء من الفروض الذهنية عن الشخصية الدرامية يتسم بالمنطقية والاتساق، وبالتالي بالمصداقية المترتبة على الاقتناع، إن أكثر ما يزعج الممثل هنا هو عدم نجاحه في تكوين هذا الإطار نتيجة ضعف بناء الشخصية أو عدم اتساق أفعالها أو تناقضها، وبالتالي تصبح غير مقنعة وغير مصدقة بالنسبة له.. هو يريد أن يفهم ويقتنع لكي يصدق، والصدق بهذا المعنى شيء بالغ الأهمية بالنسبة للممثل، فدونه لا يستطيع أن يستمر في طريق الإبداع بشكل حقيقي وتتعثر خطواته التالية وتتسم بالافتعال، إن أهمية الإطار العقلي إذن تكمن في أنه يقدم للممثل إمكانية التصديق القائمة على الإقناع العقلي.. في هذه المرحلة يأخذ الممثل ملاحظاته عن الشخصية ويدير الحوار مع المخرج وغيره ويناقش ويتكلم ويجمع الشواهد ويسجلها، وربما احتاج إلى قراءة بعض الكتب أو الدراسات النفسية أو التاريخية أو مشاهدة ودراسة نماذج من الواقع الفعلي.. حتى ينجح أخيرا في تكوين إطاره العقلي.

مرحلة الاختزان incubation

(للكلمة الإنجليزية هنا معنى خاص يجدر الإشارة إليه فهي تعني حرفيا التفريخ أو التفقيس أو حضن البيض للفقس).

في هذه المرحلة يتحول هذا الإطار العقلي إلى تيار من التفكير الداخلي ذي نبرة وجدانية واضحة تماثل تلك النبرة الوجدانية التي تسيطر على الشخصية الدرامية، هنا يأتي دور الخيال، والخيال هو المجسد الذهني للإطار العقلي، ولعل في هذا الخيال أو بمعنى أدق هذا النوع الخاص من الخيال، القادر على إثارة تيار من الشعور، تكمن موهبة الممثل الخاصة، فالممثل هو ذلك الإنسان الذي يستطيع عن طريق خياله إثارة استجابة شعورية وحسية لا تثار بالنسبة لإنسان عادي إلا عن طريق موقف فعلي أو حقيقي.

هنا يغوص الإطار العقلي داخل لاشعور الممثل ويتم تصحيحه وتعديله باستخدام إيحاءات الخيال، فالعملية الإبداعية تتخذ دائما شكل الخطوات التي تراجع وتصحح دائما بالعودة إلى ما سبق وتعديله في ضوء ما تم الوصول إليه. عن طريق الخيال يتحول الإطار العقلي إلى صور ذهنية عن الشخصية تأتي غالبا على شكل شذرات متفرقة تتسم بالضبابية والغموض أحيانا والوضوح والتحديد أحيانا أخرى (شكل الشخصية، مظهرها، حركاتها وسائلها في التعبير عن مشاعرها.. إلخ) هذه الأخيلة تثير لدى الممثل تيارا من التأمل الداخلي أو التفكير غير الواعي ذي نبرة انفعالية ووجدانية واضحة، يبدأ الممثل هنا التعاطف مع الشخصية، مهما كانت غريبة أو مرفوضة، يبدأ في حبها والإحساس بها، ولكنه ما زال لا يستطيع القبض عليها كاملة، هو يحاول جاهدا أن يراها كاملة أمامه وأن يرى نفسه فيها ويعاني لذلك من أقصى درجات القلق والتوتر، وتؤدي به فوضى الانفعالات وغموض خيالاته إلى الشعور بعدم الاستقرار.. هو يبحث عن الاكتمال، عن تلك الومضة الغريبة، عن الإلهام وهو

لا يأتي في الغالب بإرادته وإنما على حين فجأة.

مرحلة الإلهام illumination

يتحدث كثير من الممثلين عن الطبيعة المباغتة للإلهام، فهنا وفجأة تصل العملية الإبداعية إلى قمتها وتشرق الشخصية ويكتمل الإحساس بها، في تلك اللحظة تنتظم جميع الأمور تقريبا في مواقعها الصحيحة، والحق أن تفسير الإبداع بالإلهام فقط من أقدم التفسيرات النفسية على الإطلاق، وقد تم إضفاء لمحة من الغموض والسحر عليه مما أوقع المفكرين ولفترات طويلة في كثير من الحرج والارتباك، وحاول البعض التهوين من شأن الكثير من الجوانب الأخرى للعمل الإبداعي طالما أن عملية الإلهام تحدث بذلك الشكل القدري، وكان الإلهام بشكل عام يعني قوة لاشعورية تلقائية تسود لدى بعض الأشخاص في حالات غريبة تجعلهم قادرين على الإبداع والخلق الفني، إلا أن التفسير العلمي الحديث للإلهام، إذا شئنا أن نبقى على هذا المفهوم رغم ما يثيره من لبس، يرى أنه سلوك إنساني شأنه شأن أي سلوك إنساني آخر له شروط تحدده، وهو بالتحديد عملية عقلية تحدث على نحو مفاجئ تنتظم من خلالها مجموعة من العناصر المشتتة في سياق جديد له معناه، وهو وفق هذا التفسير العلمي، لا يمكن أن يحدث دون وجود عناصر أو مراحل أخرى للعملية الإبداعية.

مرحلة التحقق والتصحيح verification and revision

هنا يبدأ الممثل تمثيله بالفعل يأخذ حلمه الشكل المادي الملموس، كما يقول ستانسلافسكي، وتدخل العملية الإبداعي مرحلتها الأخيرة، لقد أمكن هنا وضع المادة الخام في صياغة محددة المعالم إلى حد كبير على المستوى المتعين، لقد سقطت جميع الحواجز وها هي الشخصية بداخلها مكتملة لقد أصبح هو/ هي بالفعل، هنا يجد الممثل متعة الإبداع وفرحته، إلا أن هذا الاكتمال يظل عرضة لبعض التعديلات الجزئية البسيطة وذلك بعملية التصحيح التي يقوم بها الممثل نتيجة رد الفعل المبدئي من المشاهد.

تلك هي مراحل العملية الإبداعية في تصور والاس تطبيقا على الإبداع التمثيلي إلا أن هناك أسلوبا آخر في تحليل العملية الإبداعية، وهو الأسلوب الذي ينظر إلى الإبداع بصفته مجموعة من السمات أو العوامل التي تميز الشخص المبدع، ويسمى الشخص مبدعا إذا ظهرت في سلوكه هذه السمات أو العوامل التي تميز الشخص المبدع، ويسمى الشخص مبدعا إذا ظهرت في سلوكه هذه السمات أو العوامل، ويعد سلوكه هذه السمات أو العوامل التي تميز الشخص المبدع، ويسمى الشخص مبدعا إذا ظهرت في سلوكه هذه السمات أو العوامل، ويعد جيلفورد العالم الأمريكي أول من بدأ البحث عن العوامل الرئيسية للإبداع باستخدام أسلوب التحليل العاملي **factor analysis** هناك إذن قـدرات أو سمات للممثل كمبدع وهي سمات مشتركة بالفعل وجد أنها سائدة بين الممثلين المبدعين، وهي تقريبا سمات المبدع نفسها بشكل عام مع الاختلاف في بعض التفاصيل التي تفرضها طبيعة العملية الإبداعية التمثيلية.

تدفق الأفكار Fluency

ويقصد بها هنا القدرة على إنتاج أكبر قدر ممكن من الأفكار ذات الطبيعة الدرامية، والقادرة على إثـارة نبرة وجدانية واضحة، فالممثل المبدع هو شخص متفوق من حيث كمية الأفكار ذات الصد الوجداني التي يقترحها عن شخصية درامية معنية في وحدة زمنية ثابتة بالمقارنة بغيره، أي أنه على درجة مرتفعة من التدفق الفكري ذي الطبيعة الدرامية المثيرة لتيار وجداني ولا شك أن هناك علاقة واضحة بين هذه القدرة وما تحدثنا عنه سابقا تحت اسم الإطار العقلي.

المرونة flexibility

ويقصد بها عامة القدرة على تغيير الحالة الذهنية بتغير الموقف، أي أنها عكس ما يسمى بالتصلب الفكري وهو تبني الممثل لأنماط فكرية محددة يواجه بها جميع المواقف الفعلية المختلفة والمتنوعة، فهي تعني إذن القدرة على مواجهة المواقف المتغيرة والمختلفة بحالات عقلية جديدة ومناسبة لهذه المواقف. إن الممثل المبدع على درجة مرتفعة من المرونة الذهنية والقدرة على تغيير الاتجاه العقلي بما يلائم اختلاف المواقف الفعلية، فهو قادر على فهم وتبني وجهات نظر الشخصيات الدرامية المختلفة، حتى وإن تعارضت تماما مع وجهة نظره هو، وهو ما يعني ضمنا القدرة على استبعاد الأحكام الأخلاقية والقيمية.

الابتكار originality

وهي تعني عدم المسايرة الفكرية بتكرار أفكار المحيطين والقدرة على توليد الأفكار والحلول الجديدة، فالممثل المبدع قادر بالضرورة على الابتكار، فهو لا يخضع للأفكار والحلول الشائعة والتقليدية وينفر منها، ويبحث عما هو أصيل وجديد ومبتكر، وتختلف هذه القدرة عن قدرة تدفق الأفكار من حيث إن هذه الأخيرة تتعلق بكمية الأفكار، أما الابتكار فيتعلق بقيمة تلك الأفكار من حيث الجدة، وتختلف عن قدرة المرونة التي تشير إلى النفور من تكرار الممثل لأفكاره وحلوله هو، أما الابتكار فيتعلق بالنفور من تكرار أفكار وحلول الآخرين.

إن عدم وجود هذه القدرات، أو عدم استخدامها إن وجدت، يؤدي إلى ما يسمى بالتصلب أو التحجر التمثيلي، فنجد الأفكار نفسها والحلول نفسها وأنمـاط وأشكال الأداء نفسها، مهما اختلفت الشخصيات الدرامية وتنوعت (وسنعود إلى هذه الفكرة في عدد قادم عند تأمل واقع التمثيل في مصر).

الحساسية للمشكلات Sensitivity to problems

وهي تعني الحساسية المرهفة في إدراك الثغرات ونواحي القصور والغموض في المجال الخاص بالمبدع. ولدى الممثل تعني القدرة على إدراك نواحي الضعف والقصور وأماكن الثغرات في الشخصية الدرامية، وكذلك المشكلات الدقيقة التي تثيرها على مستوى التمثيل، وهو إذن يستطيع أن يرى ما لا يراه غيره من مشكلات تكمن في الموقف الخاص بكل شخصية درامية حين يحاول تمثيلها.

مواصلة الاتجاه Maintaining of direction

لعل هـذه من أهـم الـقـدرات الخاصة بالممثل وألزمها له وهي القدرة على التركيز والاحتفاظ بالانتباه لفترات طويلة ولمـدى بعيد رغم أي عوامل مشتتة أو معوقة قد تثيرها المواقف الخارجية، ويبدو أن الممثل المبدع يستطيع مواصلة الاتجاه والتركيز على مستويات متعددة وفي الوقت نفسه: جسمه وطاقته الفيزيقية والحركية، وكذلك حالته الوجدانية والانفعالية، وأخيرا صوره الذهنية والخيالية ومواصلة توليدها وتنميتها.

تلك هي أهم القدرات أو العوامل التي تم رصدها كقدرات مميزة للممثل المبدع، وهي في مجملها القدرات نفسها التي تميز سائر المبدعين، ولكل قدرة من هذه القدرات مقاييس نفسية تساعد على رصدها واكتشافها وتحديد مدى أو درجة تحققها، بحيث يمكن تنمية المهمل منها وتنشيطه عن طريق التدريبات الخاصة بها في ما يعرف باستوديوهات الممثل.

الممثل كمادة خام

تتحدد قيمة المادة الإبداعية بمدى مرونتها وقابليتها للتشكيل الإبداعي، وإذا كانت مادة الممثل الإبداعية هي جسمه وصوته وجهازه الانفعالي، فهو ولا شك يحتاج إلى تنمية هذه المادة إلى أقصى طاقة لها على الاستجابة والمرونة من ناحية، كما يحتاج أيضا إلى تنمية سيطرته الكاملة عليها ومعرفة أسرارها وأساليب قيادتها من ناحية أخـرى، ولقد تقدم علم تدريب الممثل، كمبدع وكمادة إبداعية، في السنوات الأخيرة تقدما كبيرا وأصبح له أساليبه ومناهجه العلمية والتربوية المعترف بها.

سبق وأن نشرت هذه الدراسة في مجلة الفن السابع في منتصف التسعينيات

النظام العميق الذي يسمى اضطراب

الوجوه الثلاثة للدراماتورجيا

تأليف: يوجينو باربا
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

هناك ثورة غير مرئية، يبدو أنها غير مؤلمة مع أنها تصهر كل لحظات العمل، وهذا ما يغذي الأسلوب.

والنظام الفني هو طريقة في الرفض. والأسلوب في المسرح والتوجه الذي يفترضه هو التمرين المستمر على الثورة، وفي النهاية إنها الثورة على الذات، وعلى أفكارنا الذاتية، وعلى حلولنا وخططنا، وعلى الضمانة المريحة لذكائنا، ومعرفتنا، ووعينا.

إنها ممارسة التخبط الطوعي الواضح في البحث عن نقاط توجه جديدة.

فبعيدا عن تغذية العمل، تتغذى الثورة على العمل أيضا. وأنا أمارس المسرح لأنني أريد أن أحافظ على حريتي في رفض بعض قواعد وقيم العالم من حولي. ولكن العكس أيضا صحيح: أنا مجبر أو مقبل على رفضها بشجاعة لأنني أمارس المسرح.

العاصفة والدقة:

اختيار ممارسة المسرح هو غالبا إجابة صعبة لموقف صعب. إنها طريقة للعيش بحرية إذا نجحت نتائج عملنا للتأثير في الآخرين وكسبهم في صفنا. إنها طريقة لاكتشاف هويتنا، التي تتضح لنا من خلال العمل الذي هو دقيق وعاصف.

يعتقد البعض أن العاصفة والدقة ينتميان إلى عالمين منفصلين، عالم المشكلات التقنية والاحترافية، وعالم دقة الحرفي ليس لها علاقة بالاضطراب والدافع نحو الحرية، والهدم والثورة والرفض.

استخراج الصعب من الصعب:

استخراج الصعب من الصعب هو التوجه الذي يميز الممارسة الفنية. وعلى هذا تعتمد الحدة والتعقيد والجودة الكثيفة للميكانيكية، مما يثير فينا رد فعل الرفض والانزعاج. ففي العلوم الطبيعية، رغم ذلك، تعمل الموانع العضوية وغير العضوية على التمييز بين المجال الحيوي والمجال المعدني.

هناك فرق مهم بين المناقشات حول الطبيعة وحول الفن: في الحالة الأولى الفرق بين العضوي وغير العضوي هو فرق موضوعي، بينما الثاني له أساس ذاتي ويكتسب مظهرا من الموضوعية فقط عندما يختص الأمر برأي مشترك بين كثيرين. أو، بالتعبير عنه في إطار قد يجذب كل من المتشككين والنسبيين: فالنقاشات حول الطبيعة من المفترض أن تكون موضوعية، بينما النقاشات حول الفن يفترض أن هذه الموضوعية غير موجودة.

الفرق الآخر هو أنه في الوقت الذي يحدد فيه تعقيد العمليات الطبيعية التي تحدد الحياة التي تبدو كنظام مثير للإعجاب، تسيطر على المسارات التي تؤدي إلى حياة العمل الفني الفوضى والصدفة.

تزييف الصدفة:

يبدو أن كثيرا من الحلول التي تؤثر على المتلقي وتساعد في تحديد مغزى الأداء، مقترحة بالمصادفة. ولكن ما نسميه الصدفة هو نظام مركب تعمل فيه عدة قوى في نفس الوقت، إنه نسق من العلاقات التي لا يمكن اكتشافها في لمحة واحدة.

ويمكننا أن نقول إننا يجب أن نصوغ حظنا في العملية الإبداعية كما اعتاد الرومان أن يقولوا إننا نصوغ حظنا الجيد أو السيء. ولكن لا يجب أن ننسى كلمات (باستير): «الصدفة تفشل العقول المستعدة».

الكارثة والكثافة:

كيف يمكننا تعطيل اتجاه العمل، من وجهة نظر فنية؟ إحدى الوسائل ليست التركيز على هدف واحد، لكن أن تصوب على اتجاهين أو ثلاثة أو أربعة اتجاهات مختلفة في نفس الوقت. مثل قارب يريد أن يبحر باتجاه الغرب، بينما تهب الرياح من الجنوب ويحمله التيار باتجاه الشرق. والتوازن بين هذه التوترات هو الطريق الإبداعي. التوتر بين القوى المتشعبة، المضادة لبعضها البعض أو المتماسة، يمكن أن يؤدي إلى الكارثة. ولكن إذا نجحنا في المحافظة على هذه القوى واكتشفنا نوع العلاقة التي توجد بينها – بمعنى آخر، إذا استطعنا أن نتعايش معها، ونجدلها ونعيد ترتيبها – سوف نحقق قدرنا بدلا من الكارثة. فالقدر يربك المتلقين، ويجبرهم على استخراج الصعب من الصعب ويبعدهم عن مسارات التفكير المألوفة التي تشكل الملاذ الآمن لأفكارهم.

أسلوب الاشتباك:

أثناء التدريبات، ينشأ أسلوب الارتباك من إعطاء مساحة لتعدد التيارات، والسرديات، والاتجاهات بدون تعديلها من البداية، في ظل اختياراتنا ونياتنا. ويجب أن نتبع مسارات مختلفة، وأفكارا متباينة،

وتداعيات غير مترابطة في نفس الوقت، ونتأكد أن ما يتبعه الممثلون الأفراد لا يتطابق مع ما يتبعه المخرج والممثلون الآخرون.

إنه موقف يولد ارتباطا بالمواد والآفاق والمقترحات ويحفزها. إنه وسيلة المحاولة خارج مسار المتاهة بين الفوضى والكون، مع ضربات مفاجئة، ووقف الشلل، والحلول غير المتوقعة. إنه نمو الوفرة الذي يبدو أنه على مدار الوقت يحجب التفسير والوضوح السردي في سياق العملية.

وبهذه الطريقة، يتم خلق اضطراب واضح، مجال مغناطيسي بقوى مختلفة لكل ممثل فرد وللمخرج، ولكن حيث يمكن أن يجد كل منهم ذرائع، روابط، تبريرات، اهتمامات، تحديات، وأصداء، ترتبط بالفكرة الرئيسية، أو نواة الأسئلة التي تنشئ نقطة الانطلاق.

إن الأمر ينطوي على إنشاء بانوراما فوضوية مع الكثير من الروافد التي معها يكون الجميع حرا في اتباع مسار مختلف. فالحرية تنشئ فعلا بـذرة الدراماتورجيا لأن الالتزام باتباع مسار مشترك يحتم اكتشاف العلاقة بين مختلف الدوافع الشخصية، إذا انتقلوا وفقا لخياراتهم. هذا البحث عن علاقة متناسقة هو فعلا بحث عن حبكة قصصية، ودراماتورجيا متماسكة.

الدراماتورجيات الثلاثة:

لا يتعلق العمل على الدراماتورجيا بالنص أو القصة التي نريد أن نحكيها ونجعلها مرئية للمشاهدين.

هناك ثلاثة دراماتوجيات مختلفة، يجب أن تحدث متزامنة ولكن يمكن العمل على كل منها بشكل منفصل:

1 - الدراماتورجيا العضوية أو الديناميكية، التي هي تكوين الإيقاعات والديناميكيات التي تؤثر على المتفرجين على المستوى الحسي والعصبي.

2 - الدراماتورجيا السردية، وهي التي تربط الأحداث والشخصيات وإلمام المشاهدين بمعنى ما يشاهدونه.

3 - وأخيرا، تلك التي أسميها دراماتورجيا الحالات المتغيرة، عندما يتمكن كل ما نعرضه من استحضار شيء مختلف تماما، مثلما يحدث عند تطوير أغنية لتتابع صوتي آخر من خلال التوافقات.

في الأداء، تقوم دراماتورجيا الحالات المتغيرة هذه باستخلاص أو التقاط معالم مهمة، التي غالبا ما تكون تطوعية من جانب الممثلين والمخرج أيضا، وتختلف بالنسبة لكل متفرج. فهي لا تعطي الأداء تماسكه فقط، بل إحساسا بالغموض أيضا.

ودراماتورجيا الحالات المتغيرة هي الأكثر إيهامية. إذ لا توجد قواعد تقنية. علاوة على ذلك، من الصعب أن نشرح ما يكمن وراء المؤثرات المدركة: قفزات من بعد إلى آخر. وبالنسبة للمشاهد، والممثل، والمخرج، فإنها انطلاق من حالة وعي إلى حالة أخرى بنتائج الحسي والعقلي الذاتيين غير المتوقعين. هذا القفز من سياق إلى آخر هو الاضطراب، والتغير في نوعية الطاقة، التي تنتج تأثيرا مزدوجا: التنوير أو الدوامة المفاجئة التي تحطم أمان الفهم وتمارس باعتبارها اضطرابا.

الاضطراب:

يبدو أن الاضطراب هو معادة النظام، إنه في الواقع النظام في الحركة. إنه يولد دوامة تزعج تيار الفعل السردي. وفي غياب دوامات الاستمرار هذه، وغياب مخاطر انهيار السرد في داخل الواضح، وفي التوضيح. إن الأمر مثل تتابع النغمات التي تصنع اللحن، ولكنه اللحن الذي يُغنى بدون ثراء التناغم الذي يعيد الصوت إلى الحياة، ويسمح له أن يغني ويتحرك.

تختص دراماتورجيا الحالات المتغيرة بـالأداء باعتباره حدثا بدنيا وحسيا، وكائنا حيا في الحياة. ولا علاقة له بالنص المكتوب، ولادراماتورجيا الكلمات، بالطريقة نفسها التي لا ترتبط بها الخاصية الاهتزازية لصوت الغناء بالنوتة الموسيقية.

كل هذا مستحيل بدون توافر عدة عناصر وبذور مختلفة، وبدون إرادة تشجيع التماس والانتشار في عدة اتجاهات في الوقت نفسه. إذ يخلق اضطراب العناصر والمواد الارتباك، مع أنه يهدف إلى البساطة والتناغم.

التناغم:

«قد يبني الكاتب قصورا في الهواء، ولكنه يجب أن يرتكز على أسس من الجرانيت» يشير تصريح (إبسن) هذا إلى دراماتورجيا الكلمات، ولكنه يؤكد الاستقلال والاعتماد الجدلي، والفوضى والنظام، الثورة من ناحية، وسلطة المبدأ الموحد الذي يميز كل صورة من صور الدراماتوجيا الثلاثة من الناحية الأخرى.

إذ يجب أن تملك أفعال الممثلين تناغما مستقلا في سياقها ومعناها. ويجب أن تبدو قابلة للتصديق على المستوى الحسي، وأن تكون حاضرة على المستوى قبل التعبيري. وأسسها الصلبة هي خاصية المصداقية، وقدرتها على التأثير في انتباه المتلقي، وأن تكون متأصلة في عقل – جسم الممثل. إنها يجب أن تكون مبنية على منطقها الخاص المستقل.

هناك دائما وأبدا ممثلون ذوو فعالية هائلة لم يثبتوا أبدا نموذج أفعالهم على خشبة المسرح، ولم يفكروا أبدا في إطار سجل، والذين لم يفكروا أبدا أن يعملوا بشكل واع على المستوى الذي سموه «المستوى قبل التعبيري»، ويتجنبون كل علامات الدقة المرئية التي يمكن السيطرة عليها من الخارج.

لماذا إذن أصر بقوة على عمل الممثل على المستوى قبل التعبيري؛ وعلى أهمية الدقة في تحديد ومعرفة كيفية تكرار النموذج الدقيق للأفعال؛ وعلى قيمة استقلال الفرد عن قصد المخرج والكاتب، وعلى تناغم السجل الفردي والسجل الفرعي؟

أصر، ليس فقط لأنني لاحظت ما يجعل الممثل فعالا، ولكن أيضا لأن التماسك المستقل للأفعال (بغض النظر عن الأهمية التي يفترضها في سياق الأداء) يمنح هدية ثمينة خاصة على المادة التي يستوعبها الممثل: تصبح قادرة على الانتقال من سياق إلى آخر دون أن تذوب، وقادرة على التحور دون أن تفقد الجذور التي تبقيها على قيد الحياة.

الارتباك والخلط:

خـلال مرحلة التدريبات، عندما يتبع الممثلون خيطا شخصيا ومتماسكا في سجلاتهم، فقد تبقى الدراماتورجيا ككل مرتبكة، وفوضوية لفترة طويلة.

فالارتباك، عندما يتم السعي إليه وممارسته باعتباره غاية في ذاته، هو فن الخداع. وهذا لا يعني بالضرورة أنها حالة سلبية، ويجب تجنبها. وعندما يستخدم كوسيلة، فإنه ينشئ أحد مكونات العملية الإبداعية العضوية. إنها اللحظة التي يتم فيها دمج الآفاق المادية والنيات المتنوعة، بمعنى أنها تنصهر معا وتختلط معا، ويصبح كل منها الوجه الآخر للآخر.

وخطوط الطريق الغامضة لا تعني أن الطريق يهدف إلى الغموض. وفرة المواد والاتجاهات وارتباكها هو الطريق الوحيد للوصول إلى العراء والفعل الأساسي. عندما ينتهي العمل تقريبا، يتوقف ويقول الآن يمكنه أن يبدأ بالفعل. ويعبر أولئك الذين من حوله عن سخطهم وعدم فهمهم. وفي نفس الوقت يتخلص من كل شيء فعله حتى

اللحظة ويدمره. ويرسم مشاهد وأشكالا أخرى، يشبكها بالسابقة أو يفرضها عليها أو يلغيها. فيتناول لوحة أخرى ويرسم عليها الصورة المستبعدة من الصعوبات التي واجهها أثناء عمله في اللوحة السابقة.

وقد بدأ من انقسام ديناميكي وغير متماثل لمستطيل أبيض بخطوط تشير إلى ستة اتجاهات. وقام ببثه، وملئه، ومسح الأشكال، واستخدم الألوان وأعاد تطبيقها، وابتكر أشكالا جديدة وحول الأخرى. ورسم في استعجال، وتوقف للتأمل، وبدأ مرة ثانية، ولمح حلا، وغير رأيه. وفي اللوحة، أشرقت الشمس على بحر أزرق. ثم رسم هبوط الليل، وأظلمت اللوحة بالتدريج. وفي هذه اللحظة الدقيقة رأى المسار الصحيح: «الآن أستطيع أن أبدأ. لقد علمتني الأخطاء التي ارتكبتها حتى الآن الصورة التي يجب أن أرسمها».

في صيف عام 1955 وافق (بابلو بيكاسو)، بعكس كل التوقعات، أن يقدم فيلما. وقد أقنعه المخرج الفرنسي (جورج كلوزو). وكان يجب أن يعرض الفيلم الرسام أثناء عمله. وبعكس نظامه اليومي، لمدة شهر كامل، كان (بيكاسو) يستيقظ في الصباح الباكر لكي يذهب إلى ستديو التصوير في نيس. إذ وافق أن يخضع لكل طلبات المخرج الفنية. وقد عمل في حضور جماهير من المشاهدين، والفنيين في الصوت والإضاءة، والمصورين، وطاقم الإنتاج، والمخرج – وكل أعضاء فريق الفيلم.

وفيلم «اللغز بيكاسو»، هو فيلم كلاسيكي من نوع أفلام هذه الأيام. وقدم كوثيقة تسمح لنا أن نلاحظ ما يجري في رأس العبقري. وقد كان بلا شك عبقريا. ولكن الفيلم يوضح في النهاية أن بيكاسو الصانع الماهر. فما الفرق؟

إجراء متواضع:

في السبعينات، اكتشف أن (شارلي شابلن) رفض تتابعات أحد أفلامه. إذ كان من المفترض هدمها، ولكن تم المحافظة عليها بالخطأ. وقدم (كيفين راونسلو) و(ديفيد جيل) بعمل برنامج تلفزيوني صار مشهورا بعنوان «شابلن المجهول». إذ قدم لنا (شابلن) وهو يرتجل، ويبحث عن فكرة لفيلمه، وبدأ من لاشيء ويبني مشاهد مركبة ثم تخلص منها حتى انفتح الطريق الصحيح أمامه. وفي نفس الوقت استمرت الكاميرا في تسجيل مئات المترات من الأشرطة السينمائية التي توضح لنا الآن ما يجري في رأس العبقري. الصانع الماهر مرة أخرى.

وإذا شاهدنا فيلم «اللغز بيكاسو» أو «شابلن المجهول» لكي يستنتج شيئا يمكن أن يكون مهما من وجهة النظر الاحترافية، ويجب ألا نسمح لأنفسنا أن ننبهر بإبداعهم المذهل. وتكشف خصائصهم المذهلة الإجراءات المتواضعة التي يقوم عليها عمل الفنان، مهما كان مستوى النتائج.

الإهدار:

لا يوجد عمل إبداعي بدون إهـدار. والتناسب بين ما ينتج وذلك المستخدم في النهاية يمكن أن نقول إنه يتطابق مع عدم تناسب البذور المنثورة في الطبيعة لكي تنجح خلية في توليد فرد جديد في عالم الحيوان أو النبات.

لا يوجد عمل إبداعي بدون إهدار ولا يوجد إهدار بدون جودة عالية لذلك المهدر.

لقد اعتاد (كيبلنج Kipling) أن يقول إنه لا يمكنك أن تتعلم الكتابة إذا لم تتعلم أن ترفض، ولكي تقطع نصا بطريقة مفيدة، فيجب أن تكون الأجـزاء المرفوضة متساوية في الجودة مع تلك التي تبقى. بمعنى آخر، لا فائدة من كتابة شيء بفكرة أن ما تكتبه سوف يتم نبذه.

استخراج الصعب من الصعب يتعلق بابتكار التعقيد. وهذا ليس هدفا في ذاتـه بل يهدف إلى توجيهنا نحو مزيد من الاختيارات وتوضيح المسارات التي لم نعرف أنها موجودة.

وهذه طريقة تفكير متناقضة وفقا لمعايير الاقتصاد والتراكم. ومن الإحساس السليم بالمعايير هي معايير الصنعة الفنية.

وفي المسرح يحضر هذا التناقض على مستويين من التنظيم: على مستوى الممثل وعلى مستوى السرد الدرامي.

استبعاد الخطأ من الاضطراب:

عند نقطة معينة من فيلم (كلوزو) يبدو (بيكاسو) مضطربا. إذ لم يكن متأكدا أنه يقدر على السيطرة على الصعوبات التي خلقها لنفسه. وتحول الارتباك في عينيه ببطء إلى شبكة أخطاء عنكبوتية. وعند هذه النقطة استرد أنفاسه: يمكنه أن يبدأ أخيرا.

تظهر الحقيقة في أغلب الأحوال من الخطأ وليس الارتباك، كما قال (فرانسيس بيكون) (فيلسوف القرن السابع عشر، وليس الرسام الأمريكي المعاصر). واستخراج الخطأ من الارتباك، ثم استخراج حقيقتنا من الخطأ، يمكن يكون طريقة فلسفية نوعا ما من مقولة استخراج الصعب من الصعب.

والقدرة على بناء الارتباك حاسمة في عملية المسرح الإبداعية. ومن وجهة نظر الدراماتورجيا، فإن هذا يعني عدم الرضا بما نعرفه فعلا عن الأداء الذي نعمل عليه، القصة أو عدم وجود قصة، أو المعنى الذي منحه المؤلف للنص أو أننا نريد أن نعبر عنه ونجعله مرئيا. إنه يعني كل شيء للهروب من الغواية. فعندما نعمل على نص، من المهم أن نعرف كيف نبعد أنفسنا عنه. ولكن هدف هذا الابتعاد، والانحراف عن المسار، أو الرحلة الطويلة، ليس استخدام النص كذريعة. ينبغي أن يكون طريقا يحملنا في اتجاهات غير متخيلة لكي يكتشف كل شيء أثناء استكشاف الحدود والأفكار التي تحملنا بعيدا أو تعارض نقاط انطلاقنا، وقد يبني شبكة من الصعوبات عندما نعود لمواجهة دراماتورجيا الكاتب، ونواجه أنفسنا بأسئلة جديدة ومنظورات غير متوقعة.

قاعدة السلوك تجاه النص هذه أو الفكرة الأصلية، وتجاه المعنى التي تفترضها لنا هذه الأشياء مبدئيا، تتطابق مع قاعدة توجه حركات جسمنا: الدافع للحركة في اتجاه واحد يسبقه دافع في الاتجاه المضاد.

قانون الحركة هذا في الكائن الحي يتم تضخيمها بواسطة الممثل في المستوى قبل التعبيري والمنقولة إلى أحد تلك المؤثرات، وقفزات الطاقة أو الدوامات الصغرى التي توجه انتباه المشاهد حسيا وحركيا.

أخطاء كعوائق وأخطاء كأبواب:

إذا كان صحيحا أنه من الضروري استخراج الخطأ من الارتباك، عندئذ يجب علينا أن نسأل أنفسنا، من وجهة نظر فنية، ما هو الخطأ؟

هناك أخطاء عقيمة يجب أن يتعلمها كل صانع للمسرح لكي يميزها ويصححها. وهي الأخطاء التي تعوق العملية، مثل الحوائط العمياء. ومن الناحية الأخرى، هناك أنواع أخرى من الأخطاء، مثل الأبواب، وهي بدايات، مؤقتة مع أنها ثرية.

وإذا استطعنا أن نعمل على مستوى مختلف من تنظيم الأداء، عندئذ يكون لكل منها حياة ووظيفة في ذاتها. وعند تجميعها، رغم ذلك، لا تحقق تناغما بل ارتباك. فكل تنظيم يحدد نفسه لاتباع مساره، وله ميل محدد تجاه المركز، وغيور على استقلاله. إن ذلك الذي يملك تناغمه المؤثر عند مستوى تنظيم معين – إيقاع دينامي – يفقده عند مستوى آخر، وهو مستوى السرد الدراماتورجي. وبالعكس: بعض الأفعال، مشهد أو مقطع، ضروري للقصة التي نقدمها، يصبح عقبة وله عكس نتائج وتيرة الأداء. إذ يتم بناء الأداء وفقا لمنطق مختلف. والشيء الصحيح من وجهة نظر المنطق يصبح خطأ عند تأمله من وجهة نظر أخرى.

هناك أخطاء توجهنا، تجبرنا على استخراج تركيب جديد من تلك التي أنشأت مراحل العمل السابقة. وبمحاولة الاستجابة إلى هذه الصعوبات الجديدة، ولكي نكسر تلك الأبواب، فربما نجرب قفزات الإدراك في أنفسنا أو في المشاهدين: دراماتورجيا الحالات المتغيرة.

عند هذه النقطة تحدث ظاهرة يبدو من المستغرب أن نتحدث عنها، ولكنها علامة بأن العمل في مساره الصحيح. وهي كأن العمل لا ينتمي إلينا بل بدأ يتحدث بصوته ولغته المستقلين، اللذين يجب أن نفسرهما.

يحدث شيء مماثل مع عمل الممثلين المستقلين عندما تتشابك سجلاتهم البدنية مع سجلات زملائهم الممثلين، مع كلمات النص، ومع متطلبات الدراماتورجيا.

من السهل أن نقرأ العاصفة والدقة والانحراف عن الاتجاه والارتباك، والاضطراب والصدفة غير المتوقعة مثل صيغ لاستخراج الصعب من الصعب. وفي نفس الوقت، من السهل أن نتخيل كيف تتم ممارسة هذه العملية باعتبارها شكا وقلقا وأحيانا ألما، في واقع موقف العمل.

فخلال التدريبات، عندما يتم التعامل مع ما بدا أنه نتيجة صعبة بالفعل كنقطة انطلاق، يفقد بعض الممثلين الشجاعة. إنها دائما لحظة حرجة للمجموعة. في بعض الأحيان يسود الغضب ضد الجميع فيدمر. ومع ذلك فإن هذه هي الصنعة. فالعمل ليس فقط مضنيا بل إنه مؤلم أحيانا.

لا فائدة من السادية والمازوخية في العملية الفنية، وإذا ظهرا في شبكة العلاقات التي تكون المجموعة، فإن النتائج تكون دمارا فوريا مريرا.

قطرة الماء:

لماذا إذن أعمل بالطريقة التي يمكن أن تسبب لي الألم، وتسبب لي عدم الارتياح أو الجرح لي ولرفاقي؟

لكي نبدع عملا يحيا ويستمر وحده، عملا ينتمي لي، أرى فيه ذاتي، مع أنه لا يتطلب استمرار وجودي في الحواس، والذاكرة، وفي أفعال الآخرين.

ولكي نقدم للمتفرجين شيئا يتذكرونه حتى بعد أن ينسوه، لأنني أشتاق إلى الفعل المجرد الضروري: أحتاج قطرة الماء التي تجعل الجرة تجري فوقها.

عبد الحسين عبد الرضا

.. البرج الرابع (٢)

سيد علي إسماعيل

نحو تكويت المسرح

الموقف الكوميدي الذي تحدثنا عنه في المقالة السابقة، والمتعلق بدور عبد الحسين عبد الرضا في مسرحية (صقر قريش)، سواء كان مقصودا - لأن عبد الحسين في أحد البرامج التلفزيوني، قال: «إن هذا الموقف كان أحد مقالب نجم عبد الكريم» - أو حدث صدفة، كان الشرارة الأولى لبداية ظهور عبد الحسين عبد الرضا في ثوب الفنان المسرحي الكوميدي، وهو الأمر الذي رحب به أغلب أعضاء الفرقة، ورغبوا في التمثيل باللهجة العامية؛ وهو أمر لا يستطيعون مناقشته مع زكي طليمات؛ لذلك أبلغوا حمد الرجيب برغبتهم هذه من أجل نقلها إلى طليمات. وبالفعل طلب الرجيب من طليمات تجربتهم في مسرحية عامية، فاختار لهم طليمات مسرحية «عمارة المعلم كندوز» لتوفيق الحكيم، وهي بالعامية المصرية. وحضر الرجيب إحدى البروفات؛ وضحك كثيرا عندما سمع عبد الحسين وعبد الرحمن الضويحي، وهما يتحدثان باللهجة المصرية بصورة مضحكة، فاقتنع بأن العامية المصرية غير مناسبة لهما، ومن الأفضل أن يمثلوا باللهجة الكويتية. وهذا الأمر تقبله طليمات من الرجيب، ووعده بالسعي في تنفيذه.. هكذا أخبرنا عبد الحسين عبد الرضا في أحد لقاءاته التلفزيونية.

والجدير بالذكر إن مسرحية (عمارة المعلم كندوز) - لتوفيق الحكيم - تم عرضها لأول مرة يوم 19/ 6/ 1962 في الاحتفال بالعيد الوطني على مسرح سينما الأندلس. ونشرت جريدة «صوت الخليج» خبرا، يؤكد ما ذكره عبد الحسين عبد الرضا - سابقا - قائلة: «مسرحية المعلم كندوز التي قدمها المسرح العربي كانت مسرحية (مرقعة)؛ ذلك أن بطل الرواية ومن كان معه استعملوا كل اللهجات العربية في الحوار».

بعد هذا العرض المسرحي العامي في لهجته، بدأ زكي طليمات في تنفيذ خطته في تكويت المسرح، بأن أعلن عن قائمة أسماء مرشحة لاحتراف التمثيل، وقام بنقل أصحابها - من أعضاء فرقة المسرح العربي - من وظائفهم في وزاراتهم المختلفة إلى وظائف مماثلة في دائرة الشؤون الاجتماعية والعمل - التي تتبعها فرقة المسرح العربي - وبذلك تم نقل عبد الحسين عبد الرضا من وظيفته في وزارة الأنباء والإرشاد إلى دائرة الشؤون الاجتماعية والعمل.

بعد النقل والاحـتراف، قدمت الفرقة ابتداء من يوم الثلاثاء الموافق 19/ 2/ 1963، ثلاث مسرحيات في ليلة واحـدة، هي: (المنقذة) لمحمود تيمور، و(فاتها القطار) لتوفيق الحكيم، و(استأرثوني وأنا حي) لسعد الفرج. وقام بإخراج المسرحيات الثلاث زكي طليمات - ولم يقم بالاشتراك في التمثيل - ووزّع أدوار المسرحيات الثلاث على أعضاء الفرقة؛ بحيث يقوم كل عضو

بتمثيل شخصية أو شخصيتين في مسرحية أو مسرحيتين – كما هي عادة زكي طليمات - وكان نصيب عبد الحسين القيام بدور الشخصية التاريخية (برسباي) في مسرحية المنقذة، وشخصية (الأب) في مسرحية استأرثوني وأنا حي.

بدأ عبد الحسين عبد الرضا يشعر بملكاته الكوميدية التمثيلية في مسرحية (المنقذة)؛ لأنها تدور في جو تاريخي يُعالج نفسيا معنى الحديث النبوي الشريف: «اتق شر من أحسنت إليه»، حيث عالج المؤلف - محمود تيمور - هذه الحالة النفسية مسرحيا، وبصورة كوميدية من خلال الإطار التاريخي في عصر المماليك في مصر، من خلال الصراع على السلطة بين المملوك برسباي وداود بك. هذا الشعور بملكة الكوميديا، تأكد لدى عبد الحسين – في اليوم نفسه – عندما مثّل مسرحيته الثانية «استأرثوني وأنا حي»، التي قال عنها زكي طليمات في برنامجها المطبوع: «كم بها من التفاتات طريفة، تبرز وسط إطار من الفكاهة!!..... إلى غير ذلك من الخواطر التي تمر بخاطرك وأنت تشاهد هذه المسرحية والابتسامة لا تفارق شفتيك، والأمل يداعبك في أن يكون قريبا اليوم الذي تشق فيه المسرحية الكويتية طريقها لتصبح مرآة صادقة للمجتمع الكويتي في مشكلاته وفي نماذجه البشرية، وفيما يحلم به لمستقبل زاهر».

هذا الكلام يؤكد بأن زكي طليمات اقتنع بأن الكويت: كما تحتاج إلى مسرحيات جادة ناطقة بالفصحى، فهي تحتاج أيضا إلى كوميديا بلهجة محلية! وكما تحتاج الكويت إلى مسرحيات تاريخية بها قادة وأمجاد عروبية، فهي تحتاج كذلك إلى مسرحيات اجتماعية بها نماذج بشرية كويتية!! وهذا الاقتناع كتبه زكي طليمات بصورة رسمية في وثيقة؛ عبارة عن مذكرة رفعها طليمات إلى وكيل الوزارة، بها اقتراحات تستهدف تنمية النشاط المسرحي، وفيها يقول عن فرقة المسرح العربي:

«أرى ألا يقتصر ما تقدمه الفرقة على المسرحيات التاريخية المكتوبة باللسان الفصيح، بل تقدم أيضا المسرحيات التي تعالج شؤون الحاضر في قيمه الإنسانية العامة، وفي مشكلات المجتمع العربي - والكويت من المجتمع العربي - على أن تكون مكتوبة باللهجة الكويتية.. وأن يراعى في اختيارها الخفة في المعالجة والمنهج، والنزعة إلى الفكاهة من غير افتعال، ومن غير أن تسف إلى تملق الجانب الهابط في الجمهور. ومن المعلوم أن القيمة الأساسية للمسرحية ليست في أسلوبها البياني، وإنما في صحة معالجتها وخضوعها لشروط الفن الرفيع..... وبهذا تحقق فرقة (المسرح العربي) هدفين في وقت واحد وهما: إعلاء البيان الفصيح مع إحياء صفحات من مفاخر التاريخ العربي، ثم رعاية الحاضر في قيمه ومشكلاته.. فلا يكون هناك تعالٍ ولا إسفاف».

هذا المُقترح - الذي كتبه زكي طليمات - آمن به عبد الحسين عبد الرضا، واتخذه منهجا في طريقه الفني؛ بحيث التزم – قدر المُستطاع - بالموضوعات الكوميدية، التي تعالج المشكلات الاجتماعية المحلية، وفي ذلك يقول عبد الحسين عبد الرضا في مجلة عالم الفن عام 1984: «تتلمذت على يد أستاذي الكبير زكي طليمات.. فتعلمت منه فن الإلقاء والوقفة المسرحية والتضارب في الكلام.. فالفضل كله يرجع للأستاذ زكي طليمات».

أول تطبيق عملي - لالتزام عبد الحسين بمبدأه الفني الجديد – كان عدم اشتراكه في تمثيل المسرحية التاريخية – فصيحة اللغة – «مضحك الخليفة أبو دلامة»!! وسواء عدم اشتراكه؛ كان بسبب ظروف خارجة عن إرادته، أو بإرادته الحرة؛ فإن التاريخ يقول إنه لم يشترك في تمثيلها، بعد مُقترح طليمات بتكويت المسرح!! وهذا الالتزام من قبل عبد الحسين، طبقه بصورة تقريبية - بالنسبة للمسرحيات التاريخية – عندما جسد شخصية ابن جبير – بوصفها شخصية هامشية ذات دور صغير - في المسرحية التاريخية «أنا.. ابن جلا»، التي دارت أحداثها حول شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي المعروف بابن جلا، والذي لعب دورا كبيرا في التاريخ العربي؛ بوصفه مؤسس أركان حكم الأمويين في الحجاز والعراق، والذي جعل جيوش المسلمين تصل إلى الصين.

كل ما سبق، كان تمهيدا طبيعيا لظهور أول بطولة مسرحية للفنان عبد الحسين عبد الرضا؛ بوصفه ممثلا مسرحيا كوميديا؛ وذلك في شخصية صالح في مسرحية «آدم وحواء»، التي اقتبسها فتوح نشاطي، وأخرجها زكي طليمات، وعُرضت لأول مرة – مع مسرحية (الكنز) - يوم 4/ 4/ 1964 على مسرح كيفان، وقام بتمثيلها: عبد الرحمن الضويحي، أسمهان توفيق، جوهر سالم، سهاد صبري، يوسف الخطيب، عيسى فهد الغانم، كاظم حمد علي، على ناصر البريكي.

هذه المسرحية، كانت البداية العملية لفكرة تكويت المسرح، كما أرادها زكي طليمات؛ حيث إنها أول مسرحية كوميدية – ذات

موضوع اجتماعي - يقوم بإخراجها زكي طليمات لفرقة المسرح العربي! وكانت الانطلاقة الأولى لظهور عبد الحسين عبد الرضا؛ بوصفه ممثلا مسرحيا كوميديا، استطاع أن يستغل فرصته أفضل استغلال؛ كما أخبرنا بذلك الناقد محمد الإمام – في جريدة أخبار الكويت عام 1964 - قائلا:

«مع اعترافي بالمجهود الذي قام به عبد الرحمن الضويحي في دور راسخ، إلا أني إحقاقا للحق أقول إن عبد الحسين عبد الرضا ابتلع المواقف ابتلاعا، ولم يدخل في ثوبه إلا في اللحظات التي وقفها أمام سهاد صبري. لقد شاهدنا عبد الرحمن الضويحي في أدوار تفوّق فيها على نفسه كدوره في مسرحية مضحك الملك؛ ولكن دور عبد الحسين عبد الرضا في آدم وحـواء، كان بالنسبة له ولمواهبه كممثل فرصة ذهبية استطاع الفنان الماكر أن يستغلها أوسع استغلال. لم يكن صراعا بين الضويحي وعبد الرضا بالمعنى المفهوم؛ لأن الضويحي التزم الأسلوب العادي للشخصية المرنة، بينما شاء حظ عبد الحسين أن يقوم بدور كراكتر فأجاد حقا في المستوى العام. وفي اعتقادي أنه ألهم المخرج إلى حقيقته الفنية بحيث يستطيع في المسرحيات القادمة أن يعهد إليه بهذا اللون الذي أجاد فيه».

وصالح – الذي قام بدوره عبد الحسين عبد الرضا في مسرحية آدم وحواء – هو شقيق زوجة تهمل زوجها، وواجباتها الزوجية، وتجعل الزوج يقع في غرام مربية ابنه! تلك المربية اللعوب، التي توقع كل الرجال في حبائلها. فبعد أن أوقعت الزوج، أوقعت ابن الجيران أيضا. حتى المارة في الطريق لم يسلموا من براثنها! فيتطوع صالح – الرجل الملتزم دينيا، ذو اللحية الكثة – بأن يخلص صهره من هذه الفتاة؛ وعندما يحاول ذلك يفشل؛ لأن المربية استخدمت سلاح أنوثتها، وانتصرت عليه؛ لدرجة أنه طلب الزواج منها، فتوافق شريطة أن يحلق لحيته!! فيوافق صالح على ذلك، وتقوم هي بنفسها بحلق لحيته... إلخ المواقف الكوميدية، وما نتج عنها من سوء فهم!!

أول بعثة استكشافية

وفقا لخطة تكويت المـسرح، أراد زكي طليمات – بدعم كبير من حمد الرجيب وكيل الـوزارة – أن يصبح المسرح الكويتي، كويتيا في القائمين عليه، وفي العاملين فيه؛ وذلك بإيفاد بعض المتفوقين من المسرحيين الكويتيين إلى المؤسسات الفنية بالقاهرة لمدة شهرين في بعثة تعليمية استكشافية. وقد تم إيفاد البعثة بالفعل في منتصف يوليو، وظلت حتى منتصف سبتمبر 1964، وتكونت من: عبد الحسين عبد الرضا، خالد النفيسي، عبد الرحمن

الضويحي، عبد الله خريبط، جعفر المؤمن، حسين الصالح، صقر الرشود، سالم الفقعان، مريم الصالح، مريم الغضبان.

والجدير بالذكر إن زكي طليمات – المشرف على البعثة – حدد لكل فرد مهمته التعليمية والفنية، فكان البرنامج التعليمي لعبد الحسين عبد الرضا، متمثلا في: الالتحاق بالمسرح القومي، وبعض فرق التلفزيون لحضور التدريبات ومدارسة الشروح والنظريات. كذلك مشاهدة وسماع الشروح والنظريات للحفلات التمثيلية التي تقدمها فرق المؤسسة العامة لفنون المسرح والموسيقى وكذلك فرق التلفزيون. هذا بالإضافة إلى تتبع الدراسة الصيفية، التي ستعقد في معهد الفنون المسرحية.

وقد نقل لنا محمد سعد ناقد مجلة (الإذاعة والتلفزيون) المصرية عام 1964، جزءا من حواره مع عبد الحسين عبد الرضا – الذي ذكر اسمه خطا (عبده الحسيني) - قائلا على لسانه: «لفت نظر الفنان عبده الحسيني.. البساطة القوية التي يؤدي بها الفنان المصري دوره واندماجه في هذا الـدور.. وبوصفه القائم على فرقة المسرح العربي التي أسسها زكي طليمات، يرجو أن يسمح المسئولون باشتراك الفرق الكويتية مع الفرق القاهرية في بعض الأدوار الفنية؛ توثيقا للصلات والروابط الفنية بين البلدين الشقيقين».

إشهار الفرقة أهلية

نجح زكي طليمات في وضع بذور تكويت المسرح، ولم يبق إلا الحصاد؛ الذي تم يوم 21/ 6/ 1964، عندما رفع عبد الحسين عبد الرضا – مع الأعضاء المؤسسين لفرقة المسرح العربي؛ بوصفها فرقة أهلية - خطابا إلى وكيل وزارة الداخلية، قالوا فيه: «.. نتشرف بأن نتقدم نحن الموقعين أدناه المؤسسين لفرقة المسرح العربي بطلب التصريح لنا بإعلان إشهار فرقة المسرح العربي، كفرقة أهلية. ونأمل من العلي القدير أن يحقق خطانا بما فيه رفع شأن الفن المسرحي».

وبالفعل أصبحت فرقة المـسرح العربي فرقة أهلية؛ منذ صدور قرار إشهارها، والذي ينص على: «تشهر وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل قيام فرقة المسرح العربي بمدينة الكويت المسجل تحت رقم 30 أندية وجمعيات نفع عام بتاريخ 15/ 7/ 1964 لمدة غير محدودة لتحقيق الأغـراض الآتية: تقديم مسرحيات جيدة تقديما يراعى في إخراجها وفي أدائها التمسك بالقيم الفنية التي تعمل على تصحيح مفاهيم المسرح وإحياء تقاليد سليمة له. وتشجيع المسرحيات التي تنبع من البيئة الكويتية وتعالج مشكلاتها وتعمل على توجيه الـرأي العام التوجيه المرغوب فيه. وتقديم مسرحيات باللسان العربي تتناول صفحات من التاريخ العربي - كما تعالج بعضها الآخر القيم الإنسانية والأوضاع الاجتماعية التي تكاد تكون واحدة في جوهرها وذلك في جميع الأقطار العربية. وإقامة محاضرات وندوات في فنون المسرح وآدابه وإصدار نشرات فنية. وقد قام بتأسيس هذا المسرح السادة: سعد مبارك الفرج، خالد النفيسي، عبد الحسين عبد الرضا، غانم صالح الغانم، حسين الصالح، عبد الرحمن الضويحي، عبد الوهاب سلطان، عدنان حسين، حسن يعقوب العلي، جعفر مراد المؤمن. ويتكون مجلس الإدارة من سبعة أعضاء وتبدأ السنة المالية للفرقة من أول يوليو وتنتهي في آخر يونيو من كل عام وتجتمع الجمعية العامة العادية مرتين في السنة. وبهذا الإشهار اكتسب المسرح الشخصية الاعتبارية من تاريخه».

وتشكلت في الفرقة لجنة للتوجيه والتنسيق، كان من نتيجة دراساتها أن يتوجه المسرح إلى العناية بالنص المحلي واللهجة المحلية، أي تكويت المسرح كما أراده زكي طليمات؛ مما فتح باب النجومية على مصراعيه للفنان عبد الحسين عبد الرضا؛ بوصفه كاتبا وممثلا مسرحيا كوميديا في مسرحيته الشهيرة «اغنم زمانك»، التي تُعد أول مسرحية يكتبها عبد الحسين عبد الرضا.

وداعا
ناهد حسين

عمرو دوارة

الفنانة المتميزة ناهد حسين التي رحلت عن عالمنا يوم الثلاثاء الرابع من يونيه (٢٠١٩) ممثلة مصرية موهوبة وحساسة جدا، ولدت بمحافظة القليوبية في السادس من سبتمبر عام ١٩٤٤، وهي الشقيقة الصغرى للفنانة القديرة رجاء حسين، التي تولت تربيتها ورعايتها بعد وفاة والدهما، حيث تكفلت الفنانة رجاء حسين بوصفها الشقيقة الكبرى برعاية أشقائها الأربعة الأصغر منها. التحقت «ناهد» - وهي أصغر أشقائها - منذ طفولتها بمعهد الباليه، وتخرجت فيه بعد حصولها على شهادة الثانوية العامة،

ونظرا لتفجر هوايتها للتمثيل مبكرا واتخاذها من شقيقتها الكبرى رجاء حسين قدوة لها، فقد بدأت حياتها الفنية مبكرا وبالتحديد في بدايات سبعينات القرن الماضي، كما تزوجت أيضا مبكرا بعد قصة حب مع المخرج التلفزيوني يوسف حجي، الذي عاشت معه حياة أسرية مستقرة، وقد أثمر زواجهما عن إنجاب كل من «رامي» و«ريهام». ويذكر أن سعادة الفنانة ناهد حسين في السنوات الأخيرة من عمرها كانت لا توصف بعدما أصبحت «جدة» ولها أكثر من حفيد. وجدير بالذكر أن زوجها الفنان يوسف حجي شقيق لكل من الفنان التشكيلي الكبير محمد حجي، والشهيد الأديب المقاتل أحمد حجي.

- رفض العيش في جلباب الشقيقة:

المشكلة التي يعاني منها بشدة بعض المبدعين المنتمين إلى عائلات فنية، هي التوهج والتألق الفني الكبير لأحد أفرادها، خاصة وأن ذلك التميز والتوهج غالبا ما يكون من نصيب الأب أو الأخ الأكبر. ومما لا شك فيه أن تلك الحالة تتطابق وبدرجة كبيرة مع الفنانة ناهد حسين، فشقيقتها الكبرى الفنانة القديرة رجاء حسين موهبة استثنائية لا جدال في تفردها وعبقريتها، وهي تشع حضورا وتألقا أتاحا لها تحقيق الشهرة الكبيرة والتميز منذ بداياتها الأولى، وذلك على الرغم من أن بداياتها المسرحية قد انطلقت وسط جيل من سيدات ونجمات فرقة «المسرح القومي» (يكفي أن نذكر من بينهن كل من النجمات: سميحة أيوب، سناء جميل، ملك الجمل، محسنة توفيق، سهير البابلي).

والحقيقة، إن تلك المشكلة تتزايد وتتفاقم إذا كانت الجينات الوراثية يظهر تأثيرها بوضوح في ملامح الوجه ونبرات الصوت، فتصبح الشقيقة الصغرى غالبا مجرد نسخة كربونية تذكر المخرجين والمنتجين والجمهور أيضا بعظمة وعبقرية الأصل. لقد تكررت هذه الحالة كثيرا بالوسط الفني (من بينها على سبيل المثال: الرائدة فاطمة رشدي وشقيقتيها رتيبة وأنصاف رشدي، الأستاذ عبد الوارث عسر وشقيقه حسين عسر، والنجمة هدى سلطان وشقيقتها هند علام، والمطربة شريفة فاضل وشقيقتها المطربة ثناء ندا، والنجمة شويكار وشقيقتها شاهيناز طه، والنجم شكري سرحان وشقيقه سامي سرحان، والنجم رشدي أباظة وشقيقه فكري أباظة، وفي الأجيال التالية الفنان محمد عوض وابنه علاء، والفنان محمد نجم وابنه شريف، وغيرهم الكثيرون). لقد تنبهت الفنانة ناهد حسين لهذه الحقيقة مبكرا فرفضت تحقيق نجاحها عن طريق التشبه بشقيقتها أو تقليد أسلوب أدائها، كما حرصت

الفنانة رجاء حسين على عدم تشجيع شقيقتها الصغرى أو ترشيحها لتمثيل بعض الأدوار. ولعل ما يؤكد تلك الحقائق أن الشقيقتين لم يجمع بينهما طوال فترة عملهما بالوسط الفني سوى العمل بمسرحيتين، المسرحية الأولى هي: «عازب وثلاث عوانس» لفرقة مسرح الجيب عام 1972، في مرحلة بدايات الفنانة ناهد حسين، وكانت البطولة للفنانين صلاح ذو الفقار، نعيمة وصفي، ملك الجمل ورجاء حسين، والمسرحية الثانية هي: «الرحلة العجيبة» لفرقة القاهرة للعرائس عام 1991، وقد شاركت الشقيقتان معا في الأداء الصوتي للشخصيات الرئيسية بالمسرحية.

وقد يفسر ما سبق المحاولات المستمرة والدؤوبة للفنانة ناهد حسين لإثبات الذات، وتأكيد مكانتها الفنية مما دفعها لعدم الثبات بعضوية فرقة واحدة والتعاون الفني مع أكثر من فرقة من مسارح الدولة، وإن حرصت خلال مسيرتها على العمل ببعض عروض الأطفال (بفرقة «القاهرة للعرائس»، و«المسرح القومي للأطفال»)، حيث عشقت العمل للأطفال وتميزت في عمل الدوبلاج (التمثيل الصوتي) لبعض مسلسلات الرسوم المتحركة، ومن المفارقات الطريفة أنها قامت ببطولة مسرحيتين بعنوان واحد وهو: «الرحلة العجيبة»، إحداهما بفرقة «القاهرة للعرائس» عام 1991، والثانية بفرقة «المسرح القومي للأطفال» عام 1999.

وأخيرا أود أن أؤكد أنه رغم التشابه الكبير الذي قد يصل إلى

التطابق أحيانا بين الشقيقتين (رجاء وناهد) في بعض الملامح ونبرات الصوت، فإنني أرى أن التشابه الأكبر يظل في تلك الموهبة المتوهجة التي جمعت بينهما وتلك الهبة السماوية التي حققت لكل منهما القدرة على لفت وجذب الأنظار ووضع البصمة الفنية المتفردة والتألق فنيا حتى من خلال أصغر الأدوار بعيدا عن البطولات المطلقة.

- الأدوار الثانوية والموهبة المتفردة:

تمتعت الفنانة المتميزة ناهد حسين بموهبة حقيقية وقدرات خاصة متميزة، ومن بينها قدرتها على حفظ الحوار المسرحي خلال عدة دقائق، ومهاراتها المتفردة على استيعاب الأبعاد الدرامية لأي شخصية سريعا جدا، وأيضا موهبتها في تجسيد مختلف الشخصيات الدرامية بكفاءة عالية، وبالتالي فكثيرا ما لجأ إليها أصحاب الفرق المسرحية الخاصة واستعانوا بها لإنقاذهم في بعض المواقف الحرجة والأزمات مثل الاعتذار المفاجئ لبطلة العرض نتيجة لخلافات شخصية أو لتعرضها لأمر طارئ كالمرض المفاجئ أو لحادث سير وهي في طريقها للمسرح. وقد نجحت الفنانة ناهد حسين بالفعل في إنقاذ عدة عروض من شبح التوقف الإجباري بقبولها القيام بالبطولة المطلقة أو بعض الأدوار الرئيسة فورا لمدة ليلة واحدة أو خلال فترة محددة من الأيام في حالة اضطرار نجمة العرض للسفر إلى خارج البلاد لإنهاء ارتباطات فنية لعدة أيام أو أسابيع. وبتكرار بعض المواقف أصبحت الفنانة ناهد حسين هي المنقذ المثالي في تلك الحالات وجميع الظروف السابقة، خاصة إذا كان هناك بالفعل جمهور في صالة العرض ينتظر رفع الستار. والحقيقة، إنها كانت دائما تشعر بالمسئولية تجاه العروض المسرحية وتحرص جدا على استمرارها وعدم توقفها وذلك لإيمانها بأن المسرح عمل جماعي، ويضم عددا كبيرا من العمال والفنيين وأصحاب الأدوار الثانوية والكمبارس الذين يعتمدون اعتمادا كليا على استمرارية العروض كمصدر أساسي للرزق، وذلك بخلاف اقتناعها بأن إغلاق العرض وهو في قمة نجاحه يعد مخاطرة قد تتسبب للفرقة في مشكلات إدارية ومالية، وقد ينتج عنه إغلاق العرض نهائيا.

هذا ويمكن للناقد المسرحي أو الباحث الفني المتخصص والمتتبع لأعمال الفنانة المتميزة ناهد حسين أن يرصد لها تميزها وتألقها في أداء الأدوار الثانوية، تلك الأدوار التي برزت في أدائها بجانب كبار النجوم واستطاعت مع ذلك أن تلفت جميع الأنظار إلى موهبتها المؤكدة وإلى مهاراتها الفنية التي صقلتها التجارب المختلفة.

ويجب التنويه في هذا الصدد إلى أن أداء الأدوار الثانوية يعد أكثر مشقة مقارنة بأداء أدوار البطولة المطلقة، حيث تتطلب تلك الأدوار الثانوية من القائمين بتجسيدها ضرورة إكتساب قدرات وخبرات خاصة، وذلك نظرا لأن جميع المؤلفين بصفة عامة يقومون بتركيز كل جهودهم وخبراتهم في تحديد الأبعاد الدارمية للشخصيات الأساسية وكذلك في كتابة الحوارات للشخصيات المحورية، وبالتالي يكون على مجموعة ممثلي الأدوار الثانوية الاجتهاد في تحديد الأبعاد المناسبة للشخصيات اللاتي يقومون بتجسيدها وأيضا في إعادة صياغة الحوارات أحيانا بما يتناسب مع كل شخصية ولا يتعارض مع فكر المؤلف. ويضاف إلى ما سبق صعوبة أخرى وهي ضرورة حرصهم على المحافظة على روح المودة والمحبة بينهم وبين النجوم، إذ كثيرا ما تتصاعد رياح المنافسة وتشتعل روح الأنانية لدى النجوم بمجرد تألق أحد أصحاب الأدوار الثانوية ونجاحه في كسب إعجاب الجمهور، فيتدخل النجم على الفور بمحاولة وأد هذا النجاح بحذف بعض العبارات أو المواقف الدرامية!

هذا ويمكن تصنيف مجموعة أعمالها الفنية طبقا لإختلاف القنوات المختلفة (مسرح، سينما، إذاعة، تلفزيون) مع مراعاة التتابع التاريخي كما يلي:

أولا: مشاركاتها المسرحية

يعتبر المسرح هو بداية ظهورها ومجال تميزها الفني، حيث شاركت بأداء بعض البطولات المسرحية وبعض الأدوار الرئيسة في عدد ما يقرب من ثلاثين مسرحية، ومن أشهر المسرحيات التي تألقت من خلالها بمسارح الدولة - بخلاف عروض الأطفال - مسرحيتي «الجدران»، «إعدام مواطن»، «محاكمة الدكتور سيف»، وبمسارح القطاع الخاص مسرحيات: «عش المجانين»، «تلاعبنى ألاعبك»، «أولاد الشوارع».

ويمكن تصنيف مشاركاتها المسرحية طبقا لتنوع جهات الإنتاج واختلاف الفرق المسرحية مع مراعاة التتابع الزمني كما يلي:

أولا: فرق مسارح الدولة

- «مسرح الجيب»: المشخصاتية (1971)، عازب و3 عوانس (1972).
- «مسرح الطليعة»: القرار (1974)، ليالي شهرزاد (1977)، الجدران (1979)، إعدام مواطن (1990).
- «القاهرة للعرائس»: علاء والمصباح (1978)، الرحلة العجيبة (1999).
- «المسرح الكوميدي»: البنت إللي بتحلم (1982)، إزاي الصحة (1983)، القصيرين (1995)، رمضان مصري جدا (1995).

تميزت بحساسيتها المرهفة وقدرتها على معايشة وتجسيد الشخصيات المركبة

تعد فترة السبعينات والثمانينات أخصب فترات توهجها المسرحي

- «المسرح المتجول»: مدرسة المشاهدين (1985).
- «القومي للطفل»: الرحلة العجيبة (1991)، علاء الدين والثلاث دنانير (1993)،
- «مسرح الشباب»: محاكمة الدكتور سيف (1992).

شاركها في بطولة هذه المسرحيات نخبة من نجوم مسارح الدولة ومن بينهم الفنانين: صلاح ذو الفقار، نعيمة وصفي، ملك الجمل، رجاء حسين، سهير المرشدي، أحمد عبد الحليم، وحيد سيف، خيرية أحمد، ليلى فهمي، سناء يونس، فريدة مرسي، نوال أبو الفتوح، حمدي أحمد، آمال رمزي، هالة صدقي، أحمد ماهر، محمود القلعاوي، عزيزة راشد، محمد أبو العينين، أحمد عقل، صبري عبد المنعم، إسماعيل محمود، أحمد فؤاد سليم، حسن الديب، أحمد حلاوة، مخلص البحيري، راوية أباظة، عادل زكريا، علي عزب، أحمد سلامة، محمد عناني، عهدي صادق، عادل خلف.

ثانيا: فرق القطاع الخاص

وقدمت بعد ذلك الكثير من المسرحيات من أبرزها:

- «يسري الإبياري» (كوميك تياترو): عش المجانين (1979).
- «المصرية للكوميديا»: تلاعبنى ألاعبك (1984).
- «أحمد الإبياري»: هات وخد (1984).
- «محمد فوزي»: أولاد الشوارع (1987).

المسرحيات المصورة: يا بخت الأطرش (1978)، تلامذة آخر زمن (1980)، ليلة القبض على بابا (1984)، إفتح المحضر (1986)، الملاحيس (1989)، عائلة عصرية جدا (1989)، التعلب في الملعب (1990)، عفوا زوجتى العزيزة (1990)، الهاربان، ثلاث جميلات والحب.

شاركها في بطولة هذه المسرحيات نخبة من نجوم الكوميديا ومن بينهم: محمد عوض، حسن يوسف، حسن مصطفى، محمد رضا، محمد نجم، حسن عابدين، ميمي جمال، ليلى علوي، وحيد سيف، حسين الشربيني، ممدوح وافي، علي الحجار، محمود الجندي، هالة فؤاد، سماح أنور، هياتم، أحمد راتب، نجاح الموجي، أحمد بدير، محمد يوسف، محمد أبو الحسن، المنتصر بالله، سوسن بدر، عزة كمال، أحلام الجريتلي، وائل نور، أحمد أدم، إبراهيم نصر، حجاج عبد العظيم، محمد الشرقاوي.

هذا وقد تعاونت من خلال هذه المسرحيات مع نخبة من كبار المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل من بينهم الأساتذة: عبد الرحيم الزرقاني، أحمد زكي، السيد راضي، سمير العصفوري، محمود الألفي، عبد الغني زكي، مجدي مجاهد، جلال عبد القادر، جمال الشيخ، عادل صادق، أحمد بدر الدين، فيصل عزب، ليلى سعد، زغلول الصيفي، حمدي أحمد، سمير فهمي، ماهر سليم، شريف عبد اللطيف، نهاد كمال.

ثانيا: أهم الأعمال الإذاعية

تميزت الفنانة القديرة ناهد حسين بصوتها الحساس المتميز وبمخارج ألفاظها السليمة، وبإجادتها وبراعتها في فن الإلقاء، وبمهاراتها البديعة في التلوين الصوتي وقدرتها على التعبير عن مختلف المشاعر والمواقف الإنسانية، وبأدائها البديع وخصوصا في التمثيل باللغة العربية، ولذا فقد أسند إليها مخرجو الإذاعة بعض الأدوار المهمة والمركبة، ولكن للأسف الشديد يصعب بل ويستحيل حصر جميع المشاركات الإذاعية لهذه الفنانة المتميزة، والتي ساهمت في إثراء الإذاعة المصرية بعدد من الأعمال الدرامية على مدار مايزيد عن خمسة وعشرين عاما، وذلك لأننا نفتقد لجميع أشكال التوثيق العلمي بالنسبة للأعمال الإذاعية. هذا وتضم قائمة أعمالها الإذاعية مجموعة من المسلسلات والتمثيليات الإذاعية ومن بينها على سبيل المثال فقط وليس الحصر مسلسلات: من أنا؟، زوج سعيد جدا (سباعية - 1979).

ثالثا: أهم الأعمال التلفزيونية

نجحت الدراما التلفزيونية في الاستفادة من موهبة وخبرات هذه الفنانة القديرة فمنحتها فرصة المشاركة بالبطولة أو تجسيد بعض الشخصيات الرئيسة في عدد من الأعمال التلفزيونية التي قد يصل عددها إلى خمسة وعشرين مسلسلا وسهرة درامية ومن بينها المسلسلات التالية: ريش على ما فيش بالألوان (1978)، زيارة ودية (1979)، الذين يحترقون، ضمير أبلة حكمت (1991)، زوج سعيد جدا (1979)، القضية 512، المتهمة (1972)، الذين يحترقون (1977)، يوميات ونيس (ج2) (1995)، وذلك بالإضافة إلى مشاركاتها ببعض السهرات والتمثيليات التلفزيونية ومن بينها: زوجتي مخطوفة.

رابعا: أهم مشاركاتها السينمائية

رغم عدد الأفلام القليل نسبيا - والذي لايتجاوز عشرة أفلام - والذي لا يتناسب إطلاقا مع حجم موهبتها، فإنها استطاعت أن تثبت وتؤكد مقولة «الكيف أهم من الكم»، وكانت أهم مشاركاتها السينمائية فيلم «خلي بالك من زوزو» عام 1972، من إخراج حسن الإمام وبطولة سعاد حسني وحسين فهمي وتحية كاريوكا، حيث شاركت بتجسيد دور العروسة التي قامت كل من نعيمة ألماظية (تحية كاريوكا) وابنتها زوزو (سعاد حسني) بزفافها، وكذلك بفيلم وبالتحديد في فيلم «قضية عم أحمد» عام 1985، من إخراج علي رضا، وبطولة فريد شوقي، معالى زايد، فاروق الفيشاوي، حيث شاركت بتجسيد شخصية «لوزة» زوجة إسماعيل (محمد أبو الحسن).

تميزت الفنانة ناهد حسين طوال مسيرتها الفنية ببعض الصفات الشخصية المحببة لعل من أهمها: أخلاقها السامية ومشاعرها النبيلة، وسمو تعاملاتها الإنسانية الراقية، وثقافتها الحقيقية دون ادعاء والتي تتضح من خلال دماثة تصرفاتها وارتقاء مستوى حواراتها اليومية، وتمتعها بالعلاقات الطيبة مع جميع زملائها. والحقيقة أنني قد لمست تلك الصفات جميعها عن قرب من خلال تجربة شخصية، حيث أسعدني القدر بالمشاركة كمخرج لعرض «المزلقان» لفرقة المسرح القومي وبالتعاون معها على مدى أكثر من شهرين، وكانت مجموعة العرض التي تشاركها البطولة تتكون من الزملاء نبيل الدسوقي، صبري عبد المنعم، إبراهيم الشرقاوي، فكانت بحق - وهذه شهادة مجردة - خير مثال يحتذى ونموذج مشرف للفنانة المصرية المثقفة الملتزمة، وعلى الرغم من التزامها الشديد في المواعيد وجديتها في إجراء البروفات إلا أنها خفيفة الظل ومرحة، وتنجح منذ أول البروفات في إشاعة جو أسري بين جميع العاملين، حيث تعتبر ومنذ اللقاء الأول أن جميع العاملين معها بالعرض هم أفراد أسرتها.

وجدير بالذكر أن الفنانة المتميزة ناهد حسين قد ظلت لسنوات طويلة قبل وفاتها بعيدة تماما عن الحياة الفنية والأضواء، وذلك نظرا لأنها منذ بداية تسعينات القرن الماضي قررت ارتداء الحجاب واعتزال الفن، فانسحبت بمنتهى الهدوء من الوسط الفني وبعدت عن الأضواء، وتفرغت للعبادة والصلاة وأداء باقي المناسك الدينية، وذلك دون إعلان ندمها عن مشاركاتها الفنية السابقة أو تحريمها للفن، بل على العكس ظلت - كالفنانة القديرة شادية - تعتز بمشاركاتها الفنية القيمة وعلى علاقة طيبة بجميع زملائها من الفنانين.

رحم الله هذه الشقيقة الغالية التي كانت مثالا طيبا وقدوة حقيقية للفنانة المثقفة الملتزمة، التي تعرف التزاماتها جيدا وتحترم عملها وجميع زملائها. ولا يسعني في النهاية إلا أن أدعو لها بالرحمة والمغفرة وجنة الخلد بإذن الله جزاء إخلاصها في عملها وحرصها على تأدية رسالتها بأفضل صورة ممكنة، وأن أتقدم بخالص العزاء لجميع الفنانين الزملاء وأفراد الأسرة، وفي مقدمتهن الفنانة القديرة رجاء حسين التي ندعو لها جميعا بالصحة وطول العمر والاستمرار في إسعادنا بمشاركاته الفنية الثرية.

مشهد

قبل الريبورتوار
هل نمتلك فرقا مسرحية أم دورا للعرض المسرحي؟

محمد الروبى

في المقال السابق طرحنا قضية الريبورتوار وأهميته، وفرقنا بين نوعيه، وتساءلنا عن إن كان لدى مسارحنا المختلفة أرشيف يخصها يمكن على أساسه إعداد خطة لإعادة تقديم ما سبق وأن قدمته الفرقة من نصوص وعروض، وقلنا إنه إذا لم يكن لدى هذه الفرق هذا الأرشيف فعليها أن تجتهد من الآن وفورا في التجهيز لهذه الوحدة الفنية وفق خطة عامة يعدها البيت الفني للمسرح مستعينا بخبراء في كل التخصصات المختلفة وتعتمدها وزارة الثقافة وتعمم على كل المسارح المختلفة.

واليوم سأستكمل حديثي عن هذا المشروع محاولا تقديم مجموعة من المقترحات أطرحها هنا للنقاش بين المسرحيين، لعلنا بها نكون قد بدأنا في السير وفقا للحكمة التي أشرت إليها في مقالي السابق (أن تأتي متأخرا خير من ألا تأتي أبدا).

بداية، لا بد من طرح سؤال أظنه مهما قبل البداية، ألا وهو: هل ما لدينا من مسارح مختلفة يحمل كل منها اسما مختلفا (القومي، الحديث، الطليعة، الكوميدي، الشباب، الغد) أم أن ما لدينا هو مجرد دور للعرض، وما أسماؤها إلا عناوين ولافتات وضعت على جدرانها الخارجية للتمييز بين الأماكن لا للتفريق بين النوعيات؟ أظن - أقول أظن - أن ما لدينا ومنذ سنوات طويلة ليس أكثر من دور عرض لا فرق مسرحية. لأن للفرق المسرحية قواما ولوائح، والمقصود بالقوام واللوائح ليس الشق الإداري، ولكن وهو الأهم الشق الفني. وللتقريب، سأعطي مثلا من وسيط آخر وهو الصحافة. فمن المعروف والمفترض أن لكل صحيفة ما نسميه بـ(السياسة التحريرية) وهي التي تحدد إذا ما كان هذا الخبر أو ذلك التقرير يصلح للنشر لديها أم لا. والصلاحية من عدمها لا تتوقف عند جودة الموضوع (يفترض أنه لا ينشر أساسا إلا الجيد) لكن الصلاحية تحددها مدى توافق الموضوع مع (السياسة التحريرية) للصحيفة. وكثيرا ما كان يضرب لنا أساتذتنا مثالا مفاده أن لو اثنان من الصحفيين يعمل كل منهما في صحيفة مختلفة التقيا في آخر يومهما وقررا قضاء وقت لطيف معا ثم وقعت حادثة في الطريق، فإن واحدا منهما سيضحي بالسهرة التي كان سيقضيها مع صديقه لمتابعة هذا الحادث وسيضطر الآخر إلى الذهاب إلى بيته لينعم بنوم هانئ. وهنا لا يصح الحكم على من آثر الذهاب إلى البيت بأنه صحفي فاشل، لكن هو صحفي يعرف أن الحادث الذي وقع أمامه منذ لحظات لا يتوافق مع سياسة صحيفته، فهي لا تهتم بمثل هذه التقارير. في المقابل، سيرابط الآخر في مكان الحادث لأن الفرصة جاءته على طبق من فضة، فما يشاهده الآن هو من صميم اهتمامات صحيفته.

الأمر نفسه مع اختلاف في التفاصيل ينطبق على الفرق المسرحية، فليس كل نص جيد يصلح للتقديم في هذه الفرقة، إذ لكل فرقة نوعها الخاص من النصوص الذي يتوافق ولائحتها الخاصة وأهدافها الخاصة.

وبنظرة متأملة لفرقنا المسرحية المختلفة سنجد أنها تفتقد هذا التخصص لأنها تفتقد الهدف ومن ثم تفتقد القوام.

أعرف أن البعض سيقول: وماذا في ذلك فقد سبق وللكثير من المرات أن قدمت فرقة (القومي) مثلا نصا كان مرشحا للكوميدي أو العكس. وأقول لهم نعم تحقق ذلك في الكثير من المرات وفي كل الفرق بلا استثناء، لكن القاعدة تقول إن تكرار الخطأ لا يحيله إلى صواب.

ويبقى السؤال الأهم: وما علاقة ذلك كله بـ(الريبورتوار)؟.. وهو ما سنستكمله في أحاديث مقبلة.

الأخيرة
مسرحنا
العدد 616 17 يونيو 2019

مواعيد وشروط المشاركة بورش ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي

أعلنت إدارة ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي عن فتح باب الاشتراك في الورش الفنية المتخصصة، والتي يقوم بالتدريب فيها نخبة من أهم المدربين الدوليين المتخصصين في مجالات التمثيل، الرقص الدرامي، فنون الارتجال، السينوغرافيا، الدراماتورج، فن صناعة العرائس، الرقص المعاصر، صناعة العرض المسرحي، فن كتابة المسرحية (التأليف)، الفوتوغرافيا

قال المخرج عمرو قابيل مدير ومؤسس الملتقى : مدة الورشة (٢٠ ساعة) بواقع ٥ ساعات يوميا في الفترة من ٢١ إلى ٢٤ أكتوبر ٢٠١٩، شروط الاشتراك في الورش أولا بالنسبة للطلبة المصريين يتم تسديد مبلغ مالي قيمته ٤٠٠ جنيه مصري نظير الاشتراك في الورشة الواحدة، ولا يحق التقدم الا لورشة واحدة فقط نظرا لكون جميع الورش في توقيت واحد، و ويلتزم الملتقى بتوفير الإقامة والاعاشة والانتقالات للطلبة المشتركين في الورش من خارج القاهرة الكبرى، يمنح المشتركين شهادة معتمدة باجتياز الورشة.

سداد قيمة الاشتراك في الورشة التوجه إلى مقر مؤسسة فنانين مصريين للثقافة والفنون(16.أ ش عز الدين عمر - برج الاسراء - من ش الهرم - أمام مسرح الزعيم) من الخميس إلى الأحد من كل أسبوع من 3 : 7 مساءً، وللطلبة من خارج القاهرة السداد في حساب المؤسسة بالبنك العربي الأفريقي الدولي أو عن طريق الحوالة البريدية أو عن طريق صفحة الورش الدولية المتخصصة على الفيس بوك.

وحول مشاركات الطلبة من خارج جمهورية مصر العربية : *لا يتحمل الملتقى تذاكر الطيران ذهابا وإيابا.ويتم التسجيل لحضور كافة فعاليات الملتقى نظير مبلغ مالي قدره 300 دولار أمريكي تسدد فور الوصول إلى القاهرة في الفترة من 9 صباحا إلى 12 ظهرا يوم ٢٠ أكتوبر 2019، - يشمل المبلغ الاشتراك في الورشة الفنية بالإضافة إلى حضور حفلي الافتتاح والختام وكافة العروض المسرحية المشاركة، و يتحمل الملتقى الإقامة والإعاشة والإنتقالات الداخلية، و يمنح المشتركين في الورش الفنية شهادة معتمدة باجتياز الورشة، - يشمل المبلغ حضور البرنامج السياحي المحدد له يوم 26 أكتوبر 2019، أخر موعد لاستقبال طلبات الاشتراك وجوازات السفر ١٠ يوليو ، وأخر موعد لاستقبال تذاكر الطيران بعد حجزها ٥ أكتوبر ٢٠١٩ والا يتم الغاء الاشتراك في الورشة، ويتم ارسال صورة جواز السفر الخاص بالطالب على الايميل التالي:

fnnaneen.masreyeen@gmail.com

للاشتراك في الورش تعبئة الاستمارة على الرابط

ttps://forms.gle/NqYqH7VYV7AdPVFd6

أحمد زيدان