

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد عواض

السنة الرابعة عشرة • العدد 711 • الإثنين 12 أبريل 2021

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

المسرحانية
ونظريات الأداء

بدايات المسرح
في بورسعيد

المسرح الغنائي ..
بين حلم البعث والبكاء على الأطلال

«منافس الرب»

عرض مسرحي جديد لقصر ثقافة الخارجة يناقش فلسفة الموت والحياة



يستعد المخرج أشرف النوي لتقديم العرض المسرحي « منا في الرب » لفرقة قصر ثقافة الخارجة في إطار خطة الإدارة العامة للمسرح التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة للموسم الحالي حيث من المزمع تقديم العرض 10 رمضان «منا في الرب» عن رواية الأديب أشرف الخمايسي إعداد بكرى عبد الحميد، اشعار خالد الطاهر والموسيقى والألحان منعم عباس، إستعراضات مصطفى أمين، ديكور وأزياء داليا صالح، مخرج منفذ رضا سعيد، مساعدو إخراج مصطفى الدخلاوي وسيلاهاني العرض بطولة ميرفت عبد العال، عزة الشرفاوي، حسن رفقي، رضا سعيد، إبراهيم عبد الحليم، محمد أبو طوق، ياسمين غريب، تقى مجدى طه، أحمد علاء نورهان أسامه، مؤمن عبد الباسط، إيناس أدهم، أحمد كامل، حازم الشناوي، أبو طوق، إسلام إبراهيم، إسلام صالحين، مؤمن سيد سيد، محمود أحمد

رنا رأفت

خمسة عروض فى مركز شباب قلوب

ضمن أنشطة شهر رمضان

ينظم مركز شباب قلوب برئاسة للنائب حسين عشماوى 5 عروض مسرحية خلال شهر رمضان ضمن فعاليات المركز في الشهر الكريم وهم «العفاريت الزرق»، «حكايات»، «كراكيب ف دماغى»، «شهر يار»، «القطعة العامية»، مدير المركز وحيد فؤاد، ومشرف الأنشطة أحمد سالم، ومشرف عام على المسرح محمد ربيع، ومشرف مالى وإدارى للنشاط الثقافى محمود جمال، ومنسق إعلامى خالد أبو غالب، واللجنة الفنية بالمركز تشمل: محمد حسين، مصطفى قلدبش، عبد العزيز عنتر، شادى شلباية. وقال أحمد سالم مشرف الأنشطة بالمركز عن العروض:

«العفاريت الزرق» يتم عرضه في الجمعة الأولى من رمضان في الساعة 9 وهو عرض كوميدى يتحدث حول مؤلف موهوب ولكنه لم يحصل على فرصة فقرر العفاريت الزرق أن يحسنوا صورتهم على كوكب الأرض من خلال مساعدتهم لهذا المؤلف، والعرض من تأليف هيثم سعد، وإخراج عبد العزيز حسن.

وقال عن مسرحية «حكايات» سوف تقدم في الخميس الثانى من رمضان في الساعة 9 وهو عرض للأطفال يقوم به فريق طلائع المركز ويتحدث عن الفترة ما بين النكسة في عام 1967 حتى نصر أكتوبر عام 1973 ويكون من خلال راوى يمثل أراجوز ويتفاعل معه الممثلون ليبرزوا مدى صمود الجيش المصرى أمام العدو، من تأليف وإخراج نوال خلف ومساعدين الإخراج محمد عبد الرحيم، أحمد عبد الرحيم.

مسرحية «كراكيب» سوف تعرض في الجمعة الثانية من رمضان الساعة 8 وهو عن رائعة المؤلف حسام الغمري الكلاب الأيرلندي وهو حالة إنسانية إجتماعية لمؤلف يعشق الكتابة و الخروج عن المألوف، و لكنه وحيد ومن حوله يراه فاشلا بسبب انه يعيش داخل الشخصيات التى يكتبها، ويصل لدرجة الجنون حتى تخرج احدى الشخصيات وتواجهه بالحقيقة فيعود لطبيعته، والعرض دراماتورج عبد العال سلامة، أحمد كرمانى.

مسرحية «شهر يار» أنه سيتم عرضها في الجمعة الثالثة من رمضان في الساعة 8 وتدور أحداث العرض حول شهر يار ليس كما جاء بحكايات شهرزاد للمؤلف توفيق الحكيم بل بطريقة حديثة و هل هو ظالم أم مظلوم، محاولين إظهار ما جعله يقتل زوجته أو ربما إثبات برائته، والعرض تأليف وإخراج أحمد كرمانى، ومساعد مخرج عبد العال سلامة.

«القطعة العامية» سوف تعرض في الجمعة الاخيرة من الشهر الكريم الساعة 9 مساءً، و العرض يتحدث حول القضايا الاجتماعية، والمشاكل التى يمر بها الشباب، واطهار حلول لها وأيضا يتحدث عن الوحدة الوطنية، والعرض يشمل إستعراضات ترمز لهذه القضايا، وهو من تأليف سامح عثمان، وإخراج أحمد رمضان.

يشارك في التمثيل مسرحية «العفاريت الزرق»، و«القطعة العامية» كلا من نور مصطفى، ماجد اشرف، اسلام حماده، حسن ابراهيم، ميدو المصري، رضا صلاح، أحمد فتحى، محمد إبراهيم، الاء مصطفى، الاء صابر، رحمة.

وفي عرضى «كراكيب في دماغى»، و«شهر يار» كلا من عصام دقماق، نورهان حسن، خليل التلوانى، إبراهيم شريف، محمود جمال، تبارك شعبان، محمد عمار، أنس وهبه، باسل وهبه، سلسبيل جمال، جمال الزهوى، زهير خالد، هبه محمد، مروة ندا، رحمه شريف، محمود سامى، فرج شبراوى، نورا محمد، إسلام عليوة، ومصمم الإضاءة شادى شلباية، وموسيقى محمد جمال.

نور مصطفى

«خارج اللعنة»

على مسرح الهوساير 5 رمضان



تستعد المخرجة منه الله علي لتقديم مسرحية « خارج اللعنة » من تأليف وإخراج «منه الله علي» على مسرح الهوساير يوم السبت الموافق السابع عشر من أبريل في تمام الساعة الثامنة والنصف مساءً.

وقد ذكرت المخرجة منه الله بأن العرض هو حالة من الخيال العلمي المصور خلال الفترة الزمنية 2030م، وتدور قصة العرض حول لعنة حدثت عام 2020م والتي تسببت في مقتل أعداد هائلة من النساء على كوكب الأرض ومن بقى منهن على قيد الحياة هاجرن إلى كوكب آخر وأطلقوا عليه « كوكب خارج اللعنة ».

وبعد مرور عشر سنوات ذهب مجموعة من الرجال إلى هذا الكوكب سعياً للكشف عن السر الكامن وراء تلك اللعنة، ومن هنا تبدأ أحداث جديدة تنشأ عنها العديد من قصص الحب القوية والأخرى المأساوية وتكشف الأحداث عن بطون النوايا السيئة التي من شأنها أن تحول نعيم الجنان إلى جحيم النيران.

وأشارت المخرجة أن العرض

يتضمن المزيد من الإثارة والتشويق، كما يناقش العديد من الموضوعات والقضايا الهامة أبرزها قضية المخنثين، الإنحلال بين الرجال والنساء، التنمر وغيرها من القضايا الهامة والمطروحة على الساحة.

وأضافت بأن المسرحية من تأليفها وإخراجها، ديكور حنان كرم، ملابس نعمة، إضاءة محمود الحسيني، موسيقى محمد أشرف، بطولة عمر ماجد، منه على، سلوى علاء، حازم طه، حسام مكي، بالإضافة لمجموعة أخرى من الشباب وهم ياسمين الشرفاوي، باسم، محمد مصطفى، أحمد رجب، مروان صادق، زياد، حازم طه، مروان تامر، عبد الله مانو، بيبو، شربيني، شهبور.

شوق أحمد



البيت الفني في أسبوع



شهد البيت الفني للمسرح هذا الأسبوع العديد من الأحداث ما بين افتتاح عروض جديدة والاحتفال بيوم اليتيم واستمرار عروض المواجهة والتجوال.

فقد احتفلت فرقة الشمس لدمج ذوي الاحتياجات الخاصة الجمعة الماضية بيوم اليتيم حيث قدمت الفرقة العرض الاستعراضي «ست الدنيا» وفي هذا السياق قالت الفنانة وفاء الحكيم مدير الفرقة إن عرض «ست الدنيا» قدم على المسرح الروماني بحديقة الأسرة بمدينة الرحاب، في إطار تعاون مشترك بين وزارة الثقافة ووزارة الدفاع للاحتفال بيوم اليتيم، علماً بأن عرض «ست الدنيا» هو نتاج ورشة الرقص الإيقاعي للفرقة تحت إشراف ميدو آدم.

كذلك افتتحت أيضاً الحكيم الأحد الماضي عرضي «حقول القراميط» و«ملك الشتاء» باكورة عروض مشروع «أحلام شتوية» لفرقة الشمس، وذلك على مسرح الحديقة الدولية بمدينة نصر، حيث يقدم العرضين أيام الأحد والخميس والجمعة. وقالت الحكيم إن مشروع «أحلام شتوية» الذي تقدمه الفرقة يضم ستة عروض مسرحية، تقدم الفرقة خلاله عرضين كل عشرة أيام، باستخدام أسلوب «فيلي-مسرح» الذي يعتمد على المزج ما بين المشاهد السينمائية والمشاهد المسرحية الحية، وقد تم عمل الأفلام من لوحات أطفال فرقة مسرح الشمس لدمج ذوي الاحتياجات الخاصة باستخدام تقنيات التحريك، حيث وصل عدد لوحات الأطفال المستخدمة إلى 1800 لوحة.

«حقول القراميط» و«ملك الشتاء» من تأليف محمد عبد الحافظ ناصف، وبطولة عمرو عادل، مادونا، شيماء أبو بكر، سيف، وفناني فرقة مسرح الشمس، موسيقى وألحان وائل عوض، ديكور نهاد السيد، ويشرف على عروض المشروع وفاء الحكيم، فيلم الرسوم المتحركة من تصميم كريم ضاحي، من إخراج يوسف أبو زيد.

الطليلة «خارج المجموع»

أما مسرح الطليعة فيستمر في تقديم العرض المسرحي «خارج المجموع» من إنتاج فرقة مسرح الإسكندرية التابعة للبيت الفني للمسرح وذلك أيام الخميس والجمعة والسبت من كل أسبوع ولمدة أسبوعين، ويأتي ذلك في إطار التعاون المشترك بين فرقة مسرح الإسكندرية تحت إدارة المخرج محمد مرسى وفرقة مسرح الطليعة تحت إدارة المخرج عادل حسان.

العرض المسرحي «خارج المجموع» من العروض التي أنتجت خلال مبادرة «المؤلف مصري» التي أطلقها البيت الفني للمسرح، وأقامتها فرقة مسرح الإسكندرية لتنشيط الحركة المسرحية وتحفيز الشباب علي الإبداع.





بورشة ابدأ حلمك بفرقة مسرح الشباب بالبيت الفني المسرح.

ووجه مختار الشكر لمجموعة عمل الفرقة وعلى رأسهم الفنان محمود حسن مدير الفرقة، و لفريق عمل المدربين بالورشة وعلى رأسهم الفنان حسن يوسف، كما وجه الشكر للفنان وائل عوض المشرف السابق على شعبة مواهب مصر على مجهوده الكبير في تأسيس الورشة .

بينما قال الفنان محمود حسن مدير فرقة المسرح القومي للأطفال أن الورشة التي تنظمها شعبة مواهب مصر، هي تطور للورشة الدائمة التي كان يقيمها المسرح القومي للأطفال منذ سنوات، ولكن مع وضع معايير للإختيار و تطوير شكل و آليات التدريب، حيث من المقرر أن يقدم عقب نتاج الورشة عددا من العروض، بالإضافة إلى أنشطة أخرى للأطفال تهدف إلى تدريبهم الدائم على مختلف عناصر العرض المسرحي، بالإضافة إلى إشراك أطفال الورشة بصفة دائمة ضمن عروض فرقة المسرح القومي للأطفال.

كان قد تم الإعلان عن اختبارات الورشة في يناير من العام الماضي، وتوقفت حتى نوفمبر الماضي نظرا للإجراءات الاحترازية الخاصة بالجائحة، تقدم لها ما يفوق ال ٤٠٠ طفل، تم اختيار ٨٠ طفل منهم، كانت التدريبات تحت إشراف عدد من المدربين المحترفين، في التمثيل الفنان حسن يوسف، وفي الاستعراضات مناضل عنتر، الغناء الموسيقى تحت إشراف الفنان وائل عوض، ومداخل نظرية عن المسرحيات إشراف الكاتب ياسر أبو العينين .

عرض "عايزين سلام" نتاج ورشة الأطفال بشعبة مواهب مصر من تمثيل أطفال الورشة، تصميم إضاءة أحمد شحاتة، و من إخراج حسن يوسف .

محمود عبد العزيز

«عايزين سلام» في القومي للطفل

أشاد الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح بالمستوى الذي وصل إليه الأطفال أثناء مشاهدته التدريبات النهائية لعرض « عايزين سلام» نتاج ورشة تمثيل الأطفال بشعبة مواهب مصر التابعة لفرقة المسرح القومي للأطفال بالبيت الفني للمسرح ، بحضور الفنان محمود حسن مدير فرقة المسرح القومي للأطفال، الفنان أحمد يوسف المشرف على شعبة مواهب مصر ، حيث قدم أطفال الورشة بروفة كاملة للعرض الذي من المقرر أن يقدم خلال شهر رمضان المقبل .

أكد مختار أن البيت الفني للمسرح يراهن و بقوة على الأجيال الجديدة التي دائما ما تثرى الحركة المسرحية بتيارات و أفكار متجددة تفوق التوقعات ، و من المقرر أن يستكمل خريجو ورشة الأطفال تدريبهم بالالتحاق

عرض «خارج المجموع» يتناول مشكلة التنمر ، وهو بطولة محمد الكوتي، إسلام وسوف، إسلام عوض، سارة فؤاد، أحمد عبد الجواد، ديكور رشا غطاس، تأليف موسيقي محمد شحاتة، إضاءة إبراهيم الفرن، تأليف وإخراج أحمد عبد الجواد.

«جنة هنا» تجذب الجماهير

و استمر العرض المسرحي «جنة هنا» إنتاج فرقة مسرح الغد بالبيت الفني للمسرح في تقديم ليالي عرضه بنجاح على مسرح ليسييه الحرية بالإسكندرية ، لمدة خمسة ليالي بدءا من الخميس ١ أبريل الجاري، وهو من بطولة عبير الطوخي، هالة سرور، بالاشتراك مع الفنان القدير محمد دياب، أشعار مسعود شومان، موسيقى و ألحان أحمد الناصر، تصميم تعبير حركي حسن شحاتة، ديكور و أزياء مي زهدي، من تأليف صفاء البيلي و إخراج محمد صابر.



فيس ندوة «هجرة شجرة» لأحمد زحام بمركز توثيق أدب الطفل



سلامة تغلب: مضامين النص قدمت بنعومة، دون إقحام أو توجيه مباشر

السلام الذي كان بيني السفينة في اليابس وكان الناس يسخرون منه، وتتوالد الأحداث من هذه النقطة. مشيراً إلى أن الكاتب ارتكز على فكرة الهجرة غير الشرعية وهي إحدى المشكلات التي يواجهها المجتمع، كما دفع الطفل للحصول على المعلومة من خلال الوسائط التكنولوجية المختلفة، خلال بحثه عن بعض المعلومات الهامة الخاصة بالبيئة ما يحفز الطفل على البحث وقد تميز الحوار بالرشاقة والسلاسة، ولم يكن مهماً في هذه المسرحية التعرف على البعد المادي والنفسي للشخصيات لأنها من المجتمع، كما أن شخصيات مثل القرد أو الغزالة تعطى المعلومات ببساطة ويسر، دون خطب رنانة والصراع هنا ليس تقليدياً ولكنه يتولد من نفس الإنسان، فهو الذي يصارع الطبيعة ويفسدها ويأتي بالحل. وختم الفيشاوي بقوله في مسرحيات الكبار يأتي الصراع والذروة والصراع الهابط ثم الحل، ولكن الأمر يختلف هنا، حيث لا يحتمل الطفل هذا التسلسل الدرامي، فهو يرغب في معرفة المعلومات

وإثراء الخيال والعقل بالمعارف والعلوم المختلفة، ووسيلة لعلاج بعض مشاكل الطفولة من خجل وانطواء. موضحاً أن المسرحية كتبت بوعي وهندسة دون إقحام وتوجيه مباشر، كما جمعت الشخصيات ما بين الأطفال والكبار والأسوياء وذوي القدرات الخاصة في خمسة فصول، وذكر أن من مميزات المسرحية أنها متعددة المستويات يستطيع أن يتناولها أكثر من مخرج. بينما ذكر الناقد جمال الفيشاوي خلال إن نص «هجرة شجرة» مزج فيه الكاتب أحمد زحام بين ذوي القدرات الخاصة والأصحاء وقدمه بأسلوب رشيق. وقال: إن الكاتب تناول الاستخدامات الخاطئة للبشر باقتلاع الأشجار وعدم غرس أخرى؛ ما ينجم عنه تصحر للمجتمع. أوضح الفيشاوي أيضاً أن الفكرة مستلهمة من قصة «سفينة نوح» وعن سؤال الكيف قال: «قدم الكاتب البناء الدرامي بشكل جيد وببساطة شديدة، حيث تبدأ المسرحية بفتى يرغب في الهجرة للبر الثاني لإعمارها على غرار قصة سيدنا نوح عليه

جمال الفيشاوي: الكاتب استلهم قصة «نوح

عليه السلام» بنجاح

عقد الأسبوع الماضي الملتقى الشهري لمبدعي أدب الطفل، بمركز توثيق وبحوث أدب الطفل برئاسة د. أشرف قادوس وتحت رعاية د. نفين موسى رئيس دار الكتب والوثائق القومية. الملتقى دار حول مسرحية «هجرة شجرة» للكاتب أحمد زحام، وحضره الناقد المسرحي جمال الفيشاوي، المخرج محمد فؤاد، رشا منير رسامة كتب الأطفال، د. فيفي أحمد أستاذ غير متفرغ بقسم الإخراج والوسائط المتعددة بالمعهد العالي لفنون الطفل، و أدار اللقاء د. سلامة تغلب، كما حضر الملتقى الكاتبة الصحفية أنس الوجود، د. سامية سليم أستاذ الأدب الروسي.

د. سلامة تغلب قال إن ملتقى مبدعي ونقاد ورسمي أدب الطفل، هو الآن في عامه الرابع، مشيراً إلى أنه انبثق عن توصية قدمت في المؤتمر الأول لأدب الطفل، ما يعني أنه من التوصيات القليلة التي تم تفعيلها، منوهاً إلى أن الملتقى يعد فرصة للقاء المبدعين في كل عناصر أدب الطفل.

د. سلامة تغلب عرف أحمد زحام بأنه ناقد وكاتب مبدع، قدم العديد من النصوص المسرحية للطفل، أولى مسرحياته قدمها على مسارح الثقافة الجماهيرية عام 1980 بعنوان «خروف بقرش» و له العديد من المسرحيات الموجهة لذوي القدرات الخاصة، وأخرى تعمل على فكرة الدمج بين الأسوياء وأصحاب الهمم.

ووصف تغلب أدب الطفل بأنه العصا السحرية في يد الكبار، معلمين وآباء وكتاب ومبدعين، للوصول لعقل الطفل وقلبه ووجدانه، باعتبار أن الجانب الأدبي يعد أسهل الطرق وأكثرها قدرة على الوصول إليه؛ مشيراً أيضاً إلى أن المسرح بالنسبة للطفل يعد وسيلة مهمة لتفريغ الطاقات الانفعالية وتنمية الوجدان

موضحاً أن الهجرة في النص لها دوافعها، وأن الكاتب يبحث برسالة هامة وهي أن الهجرة لاتعني فقط هجرة الأرض، ولكن هجرة الأفكار أيضاً، فهناك أفكار غير صحيحة لابد أن ندفع الأطفال لهجرتها، و هو دور المسرح، أن يدفع إلى هجرة الأفكار السيئة، و حتى الأصدقاء السيئين .

فيما وجهت الدكتورة فيفي أحمد التحية للكاتب أحمد زحام لما يحمله النص من قضايا تعد من أهم القضايا التي يتعرض لها الطفل، ليس في مصر فحسب ولكن في العالم، أولى هذه القضايا الاحتباس الحراري و علاقته بقطع الأشجار، مؤكدة على أنه إذا كان لدى الطفل وعى كاف بأهمية النباتات فلن يحاول اقتلاع الأشجار ، أما القضية الثانية فهي قضية الهجرة غير الشرعية، والأفراد والجماعات الذين يعلقون آمالهم على السفر للخارج. خاصة أن كثيرا ممن يهاجرون يتعرضون للامتحان، مشيرة إلى أنه كان من المفترض أن يوضح الكاتب جميع هذه السبلات.

وتساءلت: عن السبب في وجود أربع شخصيات من ذوى الهمم في النص وما دروهم؟ وأشادت د. فيفي أحمد بسلسلة المسرحية ومناسبتها لأعمار ما فوق سبع سنوات إذا كان الطفل سيقراها ، وأقل من ذلك إذا كان سيشاهدها على المسرح ، ورأت أنه كان من الممكن الاستغناء عن شخصية الراوي، خاصة أن فكرة العرض واضحة.

تعقيب

عقب الكاتب أحمد زحام فأوضح أن « الهدف من وجود ذوى الاحتياجات الخاصة داخل النص هو إحداث حالة تراكمية في كتابته، وأشار إلى أن ذوى الاحتياجات كانا أكثر تشبها بالأرض، في حين يرغب الجميع في الرحيل، وأنه على الرغم من مشاكلهم فإنهم يرغبون في التغيير، وعن شخصية الرجل الذي يجلس على الكرسي فقال إنه الرجل يمثل حكمة الماضي بالنسبة للشخصيات، وأن إضافة شخصيات مثل الطيور والحيوانات فكان لصنع البهجة، خاصة أن النص للأطفال، وتساءل: لماذا تهاجر الطيور فقط دون سائر الكائنات، لقد ضجروا هم أيضا ويرغبون في الرحيل.

وعن شخصية «التلميذ» الذي يظهر بشكل مباشر فقال: تمسكت بوجود هذا الصبي بشكله التقليدي وأردت أن يكون مستخدماً للتطور العلمي بشكل مباشر و كنت أعني وأنا أكتبه أنه مباشر، فهو بحث الطفل على البحث بالشكل التقليدي، وفي نهاية العرض عندما تم الإتفاق على شيء واحد اختفى ، وهو إجابة على سؤال: لماذا لم تكن شخصية التلميذ في نهاية المسرحية حاضرة ؟ وفيما يخص الرسومات الداخلية باللونين الأبيض والأسود فقد كان ذلك بسبب ضيق ميزانية المركز القومي لثقافة الطفل، وقد طبعوا النص مشكورين ولهم مني كل الاحترام.

واختتمت المناقشة ببعض المداخلات من الضيوف ومنها مداخلة الكاتبة الصحفية أنس الوجود التي أكدت على أهمية النص لما يناقشه من قضايا هامة وشائكة ، كما روت بعض مشاهداتها الشخصية فيما يخص قضية الهجرة غير الشرعية ، كما أكدت على نجاح النص عند تقديمه على خشبة المسرح، وشددت على أهمية دور المسرح المدرسي للطفل، فيما أشادت دكتورة سامية سليم بالنص وطرحت قضية الهجرة بأسلوب جيد والربط بين شخوص المسرحية بسفينة نوح.



أشرف قادوس: النص سيبقى حيا لأنه يناقش قضية أزلية وهي الهجرة

لكل الشخصيات أبعاد ثلاثة، وأن الممثل يستطيع استنباط هذه الأبعاد.

وعن شخصية «التلميذ» الذي يستخدم اللاب توب قال إنه يبلور فكرة فشل التعليم بعكس الآراء التي ترى أن الشخصية توضح أهمية استخدام الوسائل التكنولوجية الحديثة، حيث لم يعط الكاتب أي دلالة على أن التلميذ يمتلك وعيا بالأخبار التي يتلوها، وأشار إلى اقتناعه بالنهاية الخاصة بشخصية التلميذ التي اختفت في نهاية المسرحية، وهو ما يؤكد وجهة نظره في تراجع العملية التعليمية. أضاف: تميزت المسرحية بالبناء الهندسي الرشيق وحققنا الفعل المسرحي الجاذب للمخرجين لتقديم النص.

قضية أزلية

فيما أكد د. أشرف قادوس رئيس الإدارة المركزية للمراكز العلمية على ضرورة وأهمية مسرح الطفل في معالجة قضايا المجتمع والطفولة وعده وسيلة لتحسين الأطفال ثقافيا حتى لا يتعرضون لسلكيات غير صحيحة، وأشار إلى أن النص المسرحي الموجه للطفل مظلوم، لأن كثير من هذه النصوص المسرحية لا تقدم على المسرح، ولأن المخرج حتى يقدم نصا للأطفال فلا بد أن يكون قد قرأ العديد من النصوص حتى يختار النص الذي يضيف له ولرصيد كمدع. بالإضافة إلى صعوبة الإجراءات الأخرى إذا ما كان النص سينفذ على خشبة مسرح الدولة، فيمر بإجراءات صعبة. و تحدث قادوس عن تجربته عام 2008 كباحث، مشيرا إلى أن المركز القومي لثقافة الطفل أصدر في هذا العام كتابا يضم مجموعة نصوص مسرحية للأطفال، على الرغم من ذلك نعاني من فقر في عروض الطفل، لأسباب إنتاجية. ورأى أنه ليس بالضرورة أن يتطلب مسرح الطفل إمكانيات مبهرة كمسرح الكبار ولكن يجب أن يكون هادفا، يناقش قضايا هامة. وقال إن الكاتب أحمد زحام تناول قضية شائكة وإنسانية وهي الهجرة، وهي قضية قديمة جديدة، لأن الحياة الإنسانية قائمة على الهجرة . وأضاف: «سببى هذا النص حيا لأنه يناقش هذه القضية الأزلية،

بسرعة، وهو ما برع فيه الكاتب، فقدم المسرحية في خمسة مشاهد بشكل مبسط مثلما قالت كتب التنظير، وعالج بها العديد من القضايا مثل الهجرة غير الشرعية و التصحر .

سفينة نوح

فيما أشارت رسامة كتب الطفل رشا منير إلى ارتكاز الكاتب أحمد زحام على أكثر من محور ، منها التاريخ الممثل في سفينة نوح التي من المفترض أن تنقذ البشر الخيرين من مساوئ الحياة، وكذلك الحيوانات. وقد استطاع الكاتب سرد ذلك ببراعة وسلاسة شديدة، وكانت الهجرة هي الأمنية الكبرى التي تعددت أسبابها لكل الشخوص، كما كانت الشجرة هي العنصر الاساسي في موضوع الهجرة، حيث تمثل اساس الحياة وعدم تواجدها يؤدي إلى انقطاعها ، ويمثل ذلك الشباب الذي يضطر للهجرة بسبب عدم العثور على عمل. وكذلك الطوفان وإنقاذ الأطفال .

أوضحت أنه من خلال الشجرة مرر الكاتب مجموعة من المعلومات والأفكار والقضايا الخاصة بالتاريخ والواقع، وكان وراء هذه الشخصيات شخصية التلميذ الذي يجلس ليعرف المعلومات ويتوصل إليها عن طريق محرك البحث جوجل ، إذن فالمسرحية تناقش قضايا المجتمع وتوجه إلى البحث العلمي، وترتبط بين الواقع والحاضر والمستقبل، وقد جمع الكاتب ذلك ببراعة شديدة.

تحدثت رشا منير عن عدم وضوح مشكلات ذوى الاحتياجات الخاصة وأسباب لجوئهم للهجرة، ورأت أنه كان من الضروري أن يعلق الطفل الذي يجلس أمام اللاب توب على الأحداث في نهاية العرض المسرحي.

بينما أعرب المخرج محمد فؤاد عن سعادته بمناقشة مسرحية للكاتب أحمد زحام الذي يعده أحد أساتذته، وشريكه في بعض الأعمال المسرحية، حيث سبق أن قدما معا ثلاثة أعمال .

أشار فؤاد أيضا إلى أن زحام يعد من الكتاب القلائل الذين اهتموا بمسرح ذوى الاحتياجات، وأنه قام بعمل الدمج بشكل صحيح بين الأصحاء وبين ذوى الاحتياجات الخاصة. و أوضح محمد فؤاد أن

محمد فؤاد: زحام من القلائل الذين اهتموا
بمسرح ذوى الاحتياجات الخاصة

التوظيف الدرامي لموال «شفيقة ومتولي»

في رسالة ماجستير بأكاديمية الفنون



و اهتم بدراسة وتحليل الموال على المستويين الموسيقي والأدبي، كما عقد مجموعة من المقارنات بين نصوص الموال الستة بهدف الوقوف على جوانب التشابه والاختلاف فيما بينهم، وقسم الباحث هذا الفصل الى ثلاثة مباحث هي: الموال من حيث الشكل والمضمون، الأبعاد التاريخية والنسوية للموال، بناء الموال ومحسناته.

فيما حمل الفصل الثاني عنوان « موال شفيقة ومتولي: دراسة في الأثر السياقي والثقافي » تحدث فيه عن الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، التي تأثر بها كل كاتب في كتابته لعمله الفني، حيث إن هذه الأحداث الخارجية والمحيطية مجتمع العمل الفني كانت بمثابة الدافع الذي حفز مختلف المبدعين على تناول القضايا التي قدموها في أعمالهم موضع البحث. قسم الباحث هذا الفصل أيضا إلى ثلاثة مباحث هي: الواقع السياسي والثقافي للموال، السياق الاجتماعي وموقع موال شفيقة ومتولي، البنية التراتبية وأثر ذلك في الموال.

فيما جاء الفصل الثالث بعنوان «الأدوار الاجتماعية وأثرها في موال شفيقة ومتولي» ودرس هذا الفصل علاقات القوى بين الجنسين للكشف عن الطرق و الأشكال المتعلقة بسيادة الرجال على النساء.

ونظرا لأن «جرمة الشرف» شكلت المحور الأساس للأعمال الفنية موضع الدراسة، فقد اهتم الفصل أيضاً بثنائية الشرف والعار، وذلك في محاولة للوقوف على دلالات القتل للشرف في الأعمال الفنية موضع الدراسة، حيث تعد جرائم الشرف علامة ثقافية تشير إلى الإدارة والسيطرة الاجتماعية، فالصفات المعقدة لجرائم الشرف والموجودة في الأعمال الأدبية يمكنها أن ترشد إلى فهم أفضل لجرائم الشرف كظاهرة اجتماعية، وحملت مباحث هذا الفصل عناوين : ثنائية الرجل والمرأة، ثنائية التكريس والتمرد، ثنائية التسليح والمقاومة، و ثنائية الشرف والعار.

أما الفصل الرابع والأخير من الدراسة فحمل عنوان (تحولات البناء الدرامي) واهتم بعقد مجموعة من المقارنات بين مفردات وشخصيات البناء الدرامي في الموال وبينها في الوسائط الفنية

وكذلك : كيف حدث تأثير وتأثر بين مبدعي الوسائط الفنية المتعددة في معالجة كل كاتب للموال؟

وعن أهمية الدراسة قال إنها تكمن في كونها تتناول موضوع «شفيقة ومتولي» بشكل متكامل، حيث حاول الدارس استكشاف المعالجات الفنية المختلفة التي تناولت الموال على امتداد الفترة التاريخية من ١٩٦٢ إلى ٢٠٢٠، وبذلك تكون الدراسة قد تعرضت لموضوع معالجة الوسائط الفنية المتعددة للموال بشكل متكامل أما عن منهج البحث فأوضح أنه استخدم منهج «النقد الثقافي» باعتباره استراتيجية جامعة تعين الدارس على البحث في الأسباب المجتمعية المختلفة التي جعلت من موال «شفيقة ومتولي» مادة خصبة استلهمها كل كاتب في ظروف مختلفة عن غيره ليقدمها في عمل فني ذي بناء درامي مغاير للأعمال السابقة، حيث تتجاوز الدراسة بمساعدة هذه الاستراتيجية النص الأدبي ذاهبة إلى ما وراءه من عقلية أنتجته وآليات التفكير التي تحكم هذا الإنتاج. وأشار الباحث إلى أن الدراسة انطلقت نحو قراءة المعالجة الدرامية للموال باعتباره أحد المصادر الفنية التراثية، وتصدت لموال «شفيقة ومتولي» بوصفه نموذجا لهذه القراءة، ووقفت على ستة نصوص للموال تمحورت جميعها حول قضية الثأر للشرف، وهي:

- ١- مسرحية «شفيقة ومتولي»، تأليف شوقي عبد الحكيم ١٩٦٢.
 - ٢- مسرحية «شفيقة ومتولي»، تأليف أحمد علام ١٩٧١.
 - ٣- مسرحية «طلوع روح»، تأليف زكي عمر ١٩٧٧.
 - ٤- مسرحية «الليلة نحي»، تأليف مجدي الجلال ١٩٨٨.
 - ٥- مسرحية «غنة الليل والسكين»، تأليف متولي حامد ١٩٩٨.
 - ٦- مسرحية «دم السواقي»، تأليف بكري عبد الحميد ٢٠٠٢.
 - ٧- الفيلم السينمائي «شفيقة ومتولي»، عام ١٩٧٨.
 - ٨- المسلسل التلفزيوني «شفيقة ومتولي»، عام ١٩٩٣.
 - ٩- المسلسل الإذاعي «شفيقة ومتولي»، عام ١٩٧١.
 - ١٠- الفيلم التسجيلي «شفيقة ومتولي»، عام ٢٠١٨.
- قدم الباحث موضوعه في أربعة فصول، حمل عنوان فصله الأول عنوان «الموال وأنواعه ووظائفه وأبعاده (موال شفيقة ومتولي)

في قاعة ثروت عكاشة بأكاديمية الفنون تم مناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الباحث حسام عبد العظيم، خريج المعهد العالي للنقد الفني، تحت عنوان «التوظيف الدرامي للموال في الوسائط المتعددة / شفيقة ومتولي» فمؤجدا. تشكلت لجنة المناقشة والحكم من الأستاذ الدكتور حجاج أبو جبر أستاذ النقد الأدبي مشرفا، أستاذ دكتور زين العابدين أحمد نصار أستاذ النقد الموسيقي مشرفا ومناقشا ومقررا، دكتور محمد السيد زعيمة أستاذ الدراما والنقد المسرحي مناقشا من الداخل، أستاذ دكتور مصطفى جاد عميد المعهد العالي للفنون الشعبية مناقشا من الخارج.

عن مشكلة الدراسة قال الباحث: يعد موال شفيقة ومتولي من أكثر المواويل انتشاراً وتأثيراً؛ فمنذ ذبوعه في الخمسينيات على يد المطرب الشعبي حفني أحمد حسن أصبح مادة خصبة استلهمها العديد من الفنانين ليتخطى كونه موالا متنقلا في وسائط فنية متعددة ومعالجات لنصوص ورؤى مختلفة في فترات زمنية متباعدة.

أضاف: إن التعدد في تناول الموال من جانب مبدعين متنوعين و وسائط فنية مختلفة على طول الفترة الزمنية التي امتدت من الخمسينيات حتى وقتنا الحالي تحتاج لدراسة تبحث في توجه كل فنان وأسبابه ودوافعه، وظرفه التاريخي ورسالته التي جعلته يستخدم هذا الموال تحديداً، ورسمه لشخصية شفيقة وشخصية متولي، علاوة على التحولات التي طرأت على البنية الدرامية في كل عمل من هذه الأعمال وأوضح الدارس أن بحثه يستهدف دراسة المعالجات الفنية المختلفة لموال «شفيقة ومتولي» في الفترة ما بين ١٩٦٢-٢٠٢٠، وأنها تسعى للإجابة عن مجموعة من التساؤلات البحثية وهي: كيف تمت معالجة الموال دراميا لنقد الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية؟ ما هي التحولات التي طرأت على البناء الفني للموال باختلاف الوسيط الفني؟ و كيف يختلف أو يتفق المبدعون في المعالجة الفنية لموال شفيقة ومتولي من حيث أدوار الرجل والمرأة وعلاقة الجسد بالأدوار الاجتماعية لهما؟

- كشفت الأعمال الفنية عن صراع دائم بين حضور الخطاب الذكوري المحافظ وبين الخطاب النسوي الذي يهدف إلى التحرر، نشأ هذا الصراع نتيجة اختلاف مفهوم الشرف في مقابل العار، هذا المفهوم الذي لم يستطع أي عمل فني تقديم مفهوم واضح ومحدد عنه، وذلك نتيجة لما تحمله شخصيات هذه الأعمال من تناقض داخلي أثر بدوره في عدم وجود رؤية واضحة أو مفهوم ثابت لدى الشخصيات الدرامية، هذا التناقض والصراع منشأه هو المجتمع نفسه بصفة عامة.

- استطاعت الأعمال الفنية تجاوز نطاقها الضيق ممتدة لتشمل المجتمع ككل، وقد جاءت أفكار هذه الأعمال نابعة من المجتمع ومعبرة عنه.

- استطاع كل عمل فني أن يحتفظ بخصوصية في بنائه الدرامي وشخصياته، وأيضا في اختيار الزمان والمكان الذي يدور فيه العمل الفني، دون إخلال بالقضية الرئيسة التي كانت الأساس الذي قامت عليه هذه الأعمال وهي قضية «الثأر للشرف»، فنقاط التشابه والاختلاف بين هذه الأعمال لم تؤثر في القضية العامة التي جمعت بينها.

- كانت الموسيقى من أكثر العناصر الفنية في كافة المعالجات، تأثرا بالموال في تيماتها وألحانها وغنائها وآلات عزفها، وهو ما جعل بيئة الأعمال الفنية عينة الدراسة ذات بيئة شعبية خالصة متأثرة بالموال الذي نبعت منه.

د . مصطفى جاد بدأ بتحليل محتوى الرسالة وكان له بعض التعليقات مثل قبوله لجملة الصراع الطبقي مع اعترضه على جملة التسلق الاجتماعي متسائلا: ماذا تعني؟ وقال لا أعتقد أنه يوجد مصطلح علمي بهذا الاسم، وطلب من الدارس إعادة الترتيب والاهتمام بالعناوين الفرعية وترقيمها، وكذلك مراجعة مبحث التسليح والمقاومة، وحذف النتائج العامة، خاصة أن الدارس توصل إلى نتائج كثيرة داخل البحث كما أشار إلى أن المعهد العالي للفنون الشعبية به ببلوجرافيا للتراث الشعبي العربي وأطلس دراسات التراث الشعبي وغيرها مما يفيد أي باحث في التراث الشعبي مستقبلا ، وأشاد بالجهد المبذول في البحث ، وقال انه يوجد جيل مالك ناصية الكتابة والنقد الأدبي.

د .محمد زعيمة الذي اتفق مع الدارس في بعض وجهات النظر، منها حرصه على استخدام الإطار النظري لتحليل الموال داخل متن الرسالة، و لاحظ زعيمة عند قراءته للفهرس وجود ثنائيات مثل المقدس والمدنس، العار والشرف، الرجل والمرأة ما يدل على مدي الجهد المبذول. وقال للدارس: رصدت مجموعة من المحسنات البديعية والبلاغية داخل البحث ولكنك لم تستفد منها، وكان من الممكن الاستفادة منها إذا أشرت لذلك من داخل نصوص الدراسة .

أما د . حجاج فقال إنه درس للباحث في مرحلة البكالوريوس ثم الدراسات العليا ويعلم مدي حرصه على التمسك ببحثه، وانشغاله به، فهو من اختار موضوعه، مما شجعتني على لذهاب معه أكثر من مرة قبل التسجيل، للاستشارة بوجهة النظر العلمية للدكتور مصطفى، وقال إن الباحث أصاب في صياغة الإطار النظري ونجح في استخدامه داخل متن الدراسة، مشيرا إلى أنه يوجد باحثين يكون الإطار النظري لديهم شيء، ومتن الدراسة شيء آخر.

وفي نهاية المناقشة منحت اللجنة الباحث الدرجة العلمية بتقدير ممتاز مع توصية بطبع الرسالة على نفقة أكاديمية الفنون وتداولها مع الجامعات والمعاهد والمراكز البحثية المصرية والعربية .

جمال الفيشاوي



- لم تنفصل الأعمال الفنية عن بعضها بل تأثرت ببعضها البعض نتيجة للموروث الثقافي المشترك حيث تشابهت الحركات الدرامية والشخصيات والأحداث والموضوعات.

- على الرغم من تناس جميع الوسائط الفنية في الموضوع القائم على قضية «الثأر للشرف» اختلفت هذه الوسائط في نظرتها للرجل والمرأة من حيث أدوارهم ومراكز قوتهم وفقا لرؤية كل كاتب والتوقيت الذي كُتب فيه العمل.

- لجأت أغلب الوسائط الفنية موضع الدراسة إلى استخدام تكتيكات مختلفة في تقديمها للموضوع، فمنهم من استخدم الراوي ومنهم من لجأ إلى فكرة الفلاش باك أو التمثيل المركب - تمثيل داخل التمثيل- أو الحلم.

- اختلف المعنى الذي قدمه كل مبدع عن الآخر من خلال قلب الأدوار وعلاقة القاهر بالمقهور من خلال علاقة شقيقة بمتولي حيث انحازت بعض الأعمال لصالح متولي بينما انحازت أخرى لصالح شقيقة، وترى الدراسة أن كلاهما حتى وإن كان قاهرا للآخر على مستوى شكل العلاقة العائلية فإنه يظل مقهورا من أطراف أخرى خارج هذا الإطار، وهو ما يشير إلى مفهوم أشمل وأعم تمتد حدوده إلى المجتمع ككل.



المتعددة التي قدمت معالجاتها المختلفة لهذا الموال، ، بغرض الوقوف على نقاط التشابه والاختلاف بين كل كاتب وآخر في معالجته التي قدمها. وضم الفصل مباحث: المكان ودوافع الهروب، لحظات اللوم والانكشاف نقاط التلاقي والاختلاف، خصوصية البناء الدالة في كل وسيط.

وعن النتائج التي توصل إليها الباحث قال إنه توصل إلى مجموعة من النتائج التي يأمل أن تكون حافزا ومنطلقا لمزيد من الدراسات التي تتناول التراث الشعبي داخل الظاهرة الفنية والذي يعد أحد الروافد الهامة المؤثرة في العديد من الفنون والتي تمثل المرأة التي يرى فيها المبدع عصره ويحلم به، وذلك بهدف التأكيد على ما هو إيجابي ودافع ومحفز لمزيد من الاستعانة بهذا التراث، أو لكشف ما هو سلبي في هذه الاستعانة. وقد صاغ نتائج على النحو التالي :

- كل الأعمال الفنية التي تناولتها الدراسة بالتحليل أثبتت أنه كلما اشتدت الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية كلما كان التراث الشعبي أكثر صلاحية لاستخدامه كمعبر فني في هذه الأزمات لما يحمله من هوية جعلت منه ستارا وحصنا أميناً يستطع أن ينتقد من خلاله كل مبدع ما يحيطه من أحداث.

المسرح الغنائي ..

بين حلم البعث والبكاء على الأطلال

يعد المسرح الغنائي شكلاً من أشكال الفنون المسرحية، التف حولَه الجمهور منذ ظهوره الأول في مصر أوائل القرن العشرين، على يد أبو خليل القباني، الذي قدم روايات مستوحاة من التاريخ العربي وقصص ألف ليلة وليلة، وكان سر نجاح هذا النوع من المسرح أنه يستطيع بكل سهولة أن يرسم ملامحنا ويعبر عنا ومن خلاله نستطيع أن نجد التعبير الناضج عن أنفسنا، و يعتبر المنشئ الحقيقي للمسرح الغنائي في مصر هو الشيخ سلامة حجازي الذي كان يتربع على عرش الأغنية وكان أسلوبه متأثراً بالمدرسة الدينية من ناحية والغناء التركي من ناحية أخرى، كما أثرى الفنان سيد درويش هذا النوع من المسرح واعتبر رائداً في تطويره، فهو أول من أهتم بالتعبير الموسيقي الدرامي وتوظيف الآلات بحيث أصبح لها دور فعال في الحالة الانفعالية للمشاهد المسرحي، كما كانت منيرة المهدي أول امرأة مصرية تؤسس فرقة مسرحية غنائية، في هذه المساحة، نرصد آراء بعض المسرحيين والموسيقيين حول إشكاليات المسرح الغنائي وما يتطلبه وهل لدينا مسرح غنائي بمفهومه الصحيح.

رنا رأفت



الشرق. وتابع قائلاً « مقومات المسرح الموسيقي تعتمد بشكل كبير على الحركة ومستوى الديكور والإضاءة والتمثيل والرقص والإبهار البصري وأصوات المجاميع وتعدد المناظر المسرحية والملابس المميزة في الخامات والطرز، وكلها مقومات تحتاج إلى إنتاج سخي ولجمهور

ثانياً مصر لم تشهد ازدهاراً لهذا الشكل من المسرح الموسيقي مثلما شهدته في عصر سيد درويش رغم كل المحاولات الكثيرة التي بذلت في أربعينات وخمسينيات القرن الماضي، و لم تشكل ظاهرة قوية مثل ظاهرة أوبريتات عماد الدين في العشرينات والثلاثينات، حيث كانت مصر في هذه الفترة ستسحق لقب برودواي

في البداية قال د. مصطفى سليم : « مصطلح المسرح الغنائي غير دقيق، لأن كلمة الغنائية تعني في الشعر الذاتية، والدراما لم و لن تكن في يوم من الأيام صوتاً ذاتياً، بل هي صوت موضوعي ، وبالتالي أفضل مصطلح المسرح الموسيقي والابريت والأوبرا وغيرها من المصطلحات التي تشير إلى وجود دراما حوراها ملحن،

والعادات الاجتماعية.

بالمقاييس العالمية

فيما أوضح الموسيقار منير الوسيمي بعض الفروق في أشكال العرض المسرحي فقال: «هناك مسرحيات لا تحوي غناء ولكن بها موسيقى تصويرية، وهناك مسرحيات بها غناء وتمثيل، وهناك عمل مسرحي غنائي كامل وهو ما يطلق عليه «الأوبرا» وهو أكبر عمل قائم على كل عناصر المسرح، وإذا تخلله مشاهد تمثيلية يطلق عليه «أوبريت».

وعن أهم الإشكاليات التي يواجهها المسرح الغنائي قال «عدم فهم القائمين على المسارح التي تقدم المسرح الغنائي ونقص الإمكانيات المالية، فحتى نستطيع تقديم «أوبرا» يتطلب ذلك ميزانيات كبيرة، فهي عمل ضخمة، ولم نقدم أوبرا بشكلها الصحيح حتى الآن في مصر، وقد قدمت تجربة هامة وهي أوبرا «طرح البحر» و تعد أول أوبرا بالمقاييس العالمية إخراج د عبد الله سعد، وقدمت في سلطنة عمان بمسقط، وكتبت عنها جرائد ومجلات عالمية ومنها «أوبرافر» ولقبوني بالموسيقار العالمي، ومن خلال تجربتي قمت بحل جميع الإشكاليات الخاصة بالأوبرا، فقدمنا أوبرا بالعربية تضم كل علوم الموسيقى العالمية، وفي نفس الوقت بسيطة وسلسة تستوعبها كل الفئات والشرائح المجتمعية، وحققنا بسلطنة عمان نجاحا منقطع النظير، وقد قدمت غناء عربيا في قالب عالمي، واستعنت بعدد كبير من الشباب في الجامعات بالإضافة إلى ١٦ شابا وفتاة من الأوبرا ودارسي الموسيقى.

تجهيل غير متعمد .

بينما كشف دكتور زين نصار أستاذ النقد الموسيقي بأكاديمية الفنون عن وجود تراث هام بالإذاعة المصرية، يضم العديد من التسجيلات للمسرحيات الغنائية قدمت في خمسينيات القرن الماضي منذ فترة تولي محمد حسن الشجاع الذي استطاع تسجيل التراث القديم للمسرح الغنائي عن طريق مجموعة من الفنانين و الموسيقيين الذين يحفظون التراث، وسجلها دون الألحان وقدمها بشكل إذاعي، ومن يريد تقديم مسرحية غنائية فمن الممكن أن يعيد تقديمها ونقلها بشكل رسمي وقانوني، ويقدمها بشكل معاصر.

وأضاف «هناك تجهيل غير متعمد لتراث المسرح الغنائي، وهي قضية شائكة، ولتقديم المسرح الغنائي لا يوجد إشكاليات، الأمر يتطلب إرادة، وقد كتبت عن ذلك عام ٢٠٠١ في مجلة «القاهرة»، فلدينا موسيقيين ومطربين ومؤلفين، ولدينا جميع الكوادر، ولكن على المخرجين ان يعيدوا تقديم تراث المسرح الغنائي بما يتناسب مع العصر الحالي، فالمسرح الغنائي يعد انساب أنواع المسرح لنا، وقد سبق وطالبت بضرورة وجود مهرجان تقدم من خلاله عروض المسرح الغنائي مع ضرورة أن تقدم دار الأوبرا المصرية مسرحيتين في العام، ليكون لدينا حصيلة من عروض المسرح الغنائي، كما أن إعادة إحياء تراثه أمر مهم للأجيال الحالية التي لا تعلم شيئا عن هذه الثروة الفنية، وحتى نستطيع الحفاظ على هويتنا المصرية .

معالجات جديدة .

بينما شدد المخرج د. إنتصار عبد الفتاح على ضرورة



مصطفى سليم: الملحن هو العنصر الحاسم

في صناعة المسرح الغنائي

غنائي» بالإضافة إلى افتقادنا لمؤلفين المسرح الموسيقي، وقد عانيت من هذا الأمر كثيرا، خاصة أن بعض المؤلفين الموسيقيين يرون أن عمل أوبرا يستغرق وقتا طويلا وجهودا مضاعفة، على الرغم من أن تقديم أوبرا يضيف إلى تاريخ المؤلف الموسيقي، وبالنسبة لي المسرح الغنائي فهو يقوم بشكل كبير على المؤلف الموسيقي فهو أساس العمل الذي تقوم عليه الأحداث.

وتابع «أحد الظواهر في فترة الثمانينيات من القرن الماضي الاستعانة بمطرب مشهور وراقصة، وهو نمط ظهر بكثافة كبيرة، وهناك أنماط متعددة غيرت شكل ومفهوم المسرح الغنائي، وعلينا أن نعد العناصر التي تدعم هذا المسرح ليتسنى لنا تقديمه بشكل متميز وهذه العناصر هي مؤلف موسيقى جيد، شاعر، ومخرج متفهم للمسرح الغنائي، وهي الأسباب التي جعلتني أسعى لعمل قسم إخراج المسرح الموسيقي بأكاديمية الفنون لتخريج أجيال متخصصة .

وعن تجربته في الأوبرا قال: «قدمت أول أوبرا في الشرق الأوسط وهي أوبرا «طرح البحر» لإحسان الموسيقار منير الوسيمي الذي تفهم رغبتني وكان متحمسا بشدة لهذا العمل الذي قدم في سلطنة عمان وحقق نجاحا كبيرا، وبالفعل كانت تجربة مميزة على غرار تجارب سابقة مثل تجربة الرحمانية في لبنان الذين قدموا أوبرا غنائية متميزة.

وأعكف الآن على تقديم أوبرا بالنوبية «وهي تجربة تقدم لأول مرة، خاصة أن النوبة تضم طقوسا وموروثا مميزا، ورقصات، وهو ما دفعني لتقديم هذه التجربة، وهو عمل غنائي متكامل يضم طقوس النوبة مثل الميلاد والزواج

ولطاقة شعبية، وهناك من يحاولون التحرك في هذا الطريق وأنا واحد من الناس وهبت حياتي تقريبا لاستعادة هذا المسرح على المستويين النظري والتطبيقي، فكانت رسالة الماجستير في خصائص النص المعد خصيصا للأوبريت في عصر سيد درويش وكانت ممارساتي الإبداعية على هذا الطريق انتهت» بألمظ وسى عبده» وابتداء بعرض البخيل للمخرج خالد جلال.

أضاف «لكي يكون هناك تيار لا يكفي شاعر أو ملحن أو مخرج، فنحن نحتاج إلى عدد من المخرجين والشعراء والملحنين الموهوبين الذين يمتلكون القدرة على الخروج من حيز الغنائية إلى حيز الموسيقى الدرامية المعبرة التي تصنع الحدث وتطوره، فليس هناك خبرات في هذا المجال، ويعتبر الملحن هو العنصر الموجه والحاسم في صناعة هذا النوع من المسرح

أنماط متعدد

و أشار د. عبد الله سعد أستاذ الإخراج بأكاديمية الفنون إلى أننا نفتقد إلى المسرح الغنائي منذ فترة طويلة، واتفق حول ازدهار المسرح الغنائي في حقبة العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي، منذ فترة الموسيقار سيد درويش وزكريا أحمد، ثم تراجع بعد ذلك، وهي إحدى الدوافع التي جعلته يبحث في تقديم مسرح غنائي.

أضاف «في هذا العام أطلقت أول مسابقة للمسرح الغنائي في مسابقة إبداع، وكما نعلم المسرح الغنائي له أشكال متعددة منها الأوبرا، الأوبريت وغيرهما، ولكن للأسف الشديد افتقدنا هذه الأنواع، وأصبح كل من يقدم مسرحا يتخلله أغنيات ورقصات يطلقون عليه «مسرح

وليد الشهاوس: لا نملك مسارح كثيرة مهياة لوجود

الأوركسترا والبلاي باك لا ينتمى للدراما الموسيقية

عبد الله سعد: قدمت أول أوبرا في الشرق الأوسط وأجهز لأوبرا نوبية



طارق علي: الجمهور اعتاد على «الاسكتش المسرحي» والمسرح الغنائي مكلف جدا

الذي يقع على عاتقه اللعبة بأكملها، غناء وتمثيلا وتعبيرا راقصا أحيانا، حيث أن الممثل في هذا النوع من المسرح لا يجوز استبداله بممثل آخر في يوم وليلة كما يحدث في المسرح العادي، خصوصا أن الدراما في هذا النوع من المسرح تغني غناء حيا وليست مسجلة، وتقدم عبر تقنية «البلاي باك»

وأضاف «شاهدنا تجارب قليلة في الآونة الأخيرة تدرج تحت لافتة المسرح الغنائي مثل المسرحية الغنائية «ليلة من ألف ليلة» والتي قدمها المخرج الراحل محسن حلمي على خشبة المسرح القومي وقام ببطولتها يحيى الفخراني والمطرب محمد محسن والممثلة والمطربة هبة مجدي،

وهي إحدى مؤلفات بيرم التونسي، ومن هذا المثل أرى أن دور الدولة وتدخلها في إنتاج هذا المسرح مهما، وقد يكون هو السبيل الأمثل لعودته مرة أخرى، أيضا سيكون محفزا للمنتجين على خوضه ومن ثم عودته وعودة جمهوره فقد كان للمسرح المصري في هذا الصدد تاريخا مهما ولدنا من رموزه أسماء عظيمة مثل سلامة حجازي وسيد درويش وبديع خيري وبيرم التونسي وملك محمد وصولا لبليغ حمدي ومحمد الموجي، وأتمنى أن

يندرج تحت مسمى «الاسكتش المسرحي» وهو ليس المسرح بمعناه الحقيقي، و هو الأقل إنتاجيا والأكثر ربحا، و أظن أيضا أن العناصر البشرية القادرة على تقديم هذا النوع من المسرح قد تكون نادرة

، بداية من كتابه الملمين بتقنية كتابته، مروراً بالممثل



زين نصار: لا ينقصنا شيء لتقديم المسرح

الغنائي، فقط تنقصنا لإرادة

إحياء المسرح الغنائي والاهتمام بأعمال رواده السابقين ، ومنهم على سبيل المثال الموسيقار سيد درويش، حيث كان له أعمال تمس الوجدان المصري، وكان سابقا لعصره، مع ضرورة تقديم معالجة جيدة لهذه الأعمال، موضحا أن المسرح الغنائي يتطلب أصواتا عالية المستوى تستطيع أن تنتقل من مقام إلى مقام، لذا فلا بد ان تعد هذه الأصوات إعدادا خاصا يتوافق ومفهوم التمثيل وأضاف: « عندما يتناول بعض المخرجين المسرح الغنائي فأناهم يقومون بتثبيت «الكادر» على المغنى ولكن الأمر مختلف في المسرح الغنائي، فهو مسرح متحرك وليس ثابتا لذا يجب أن نشعر أن الممثل والمطرب شكلا واحدا ، وهناك إشكالية أخرى هي أن ليس لدينا نصوص مكتوبة للمسرح الغنائي

واستطرد قائلا « هناك نشاط واسع بقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية بقيادة د. عادل عبده خاص بالمسرح الاستعراضي ، والأمل معقود عليهم في أن يعيدوا تقديم تراث سيد درويش حتى تتعرف الأجيال الجديدة على هذا الأسلوب من المسرح، وقد كان لي أكثر من تجربة للمسرح الغنائي منها « أوبريت العشرة الطيبة » التي قدمتها بالآلات الشعبية، وقد كان سيد درويش يستلهم البيئة الشعبية في الأوبريت، كما قدمت تجربة مهمة للمسرح الغنائي وهي «الدربوكه » وقد قدمت عنها دراسة كبيرة في مجلة المسرح من الناقدة نادية البنهاوي، واعتبرته أوبريت معاصر. وقد اعتمدت فيه على أصوات وغناء من البيئة الشعبية ، كما قدمت تجربة «العربة الشعبية » مستوحاة من عربات الباعة الجائلين وقدمت من خلالها فنون الفرجة الشعبية، ومن الضروري أن يقوم البيت الفني بإنتاج أعمال للمسرح الغنائي.

علينا أن نتكاتف

فيما قال الشاعر طارق علي « ما يقدم الآن في مصر هو مجرد إرصاصات للمسرح الغنائي وليس المسرح الغنائي كما ينبغي أو كما يعرفه العالم، فما نقدمه مسرحيات عادية تتخللها بعض الأغاني التي قد تكون معلقة على الحدث الدرامي أو معبرة عن نفس الحدث الذي تم استعراضه دراميا ، وهذا الشكل لا يعد مسرحا غنائيا، والمسرح الغنائي في مصر له تاريخه الحافل بالأعمال وله رموزه الفنية الخالدة مثل سيد درويش مع بديع خيري و بيرم التونسي ومحمد بك تيمور، وهو ما يعد مسرحا غنائيا أصيلا، فقد قدموا للتراث المسرحي المصري أعمالا خالدة مثل «العشرة الطيبة» و «شهرزاد»، «كليوباترا»، «مارك انطون» وغيرها.. وكانت تلك الأعمال قائمة في كتابتها من الأصل على الدراما المغناه وليس الغناء المضاف، فكان الحوار المكتوب في الأصل معدا للغناء وهذا يعد من أصوليات لعبة المسرح الغنائي.

وتابع قائلا: « غياب هذا المسرح الآن يرجع إلى عدة عوامل يأتي عامل الإنتاج في المقام الأول، حيث أن هذا المسرح يحتاج إلى عناصر إنتاجية مكلفة جدا، وقد يتردد المنتج في إنتاج هذا النوع من المسرح، خصوصا أنه يعد مغامرة إنتاجية قد لا تلقى إقبالا جماهيريا يغطي على الأقل تكاليف الإنتاج .. خاصة وأن الجمهور اعتاد في الفترة الأخيرة على التعاطي مع نموذج تجاري واحد

منير الوسيمي: نحتاج إلى ميزانيات ضخمة،

وأوبرا طرح البحر عالمية بكل المقاييس



سعيد سليمان: الإنتاج الضخم ليس مشكلة

والخيال هو الحل

مسرح غنائي، موضحاً أن الابتكار والخيال هو جزء هام في تقديم عروض المسرح الغنائي وضرب مثالا بتجربة «ياسين وبهية» التي قدمها عام ١٩٩٧ بمسرح الغد وحقق نجاحاً كبيراً بتكاليف إنتاجية متواضعة وكتب عنها العديد من النقاد أبرزهم د. نبيل بدران.

وتابع «كانت الأوبريتات القديمة التي تقدم من كبار الموسيقيين أمثال سيد درويش تمتاز بتحول الحكاية الدرامية إلى غناء و لا نستطيع فصل الغناء فيها عن العمل وهو ما يختلف عن مسرحية بها غناء، فالمسرح الغنائي يعتمد في بنيته الدرامية وأحداثه على الغناء الذي يساعد في تدفق الحدث وتطوره .

أهم عناصر المسرح الغنائي

فيما قال الموسيقار وليد الشهاوي أن المسرح الغنائي من المفترض أن من يتصدى له يكون كاتباً متخصصاً، يكتب الأجزاء الغنائية والأجزاء الدرامية ويكون على درجة عالية من الوعي بال قالب الذي يقدمه، فالأوبريت يختلف عن الأوبرا و عن المسرحية الاستعراضية الغنائية و يختلف عن الأوبرا وهو ما يختلف عن تقديم مسرحية درامية بها مجموعة من الاغاني، إذن فهناك إشكالية تخص القالب ، ولدينا كتاب كثر للمسرح الغنائي ولكنهم يعزفون عن الكتابة له نظراً لقلة المردود المادي.

أما المشكلة الثانية - أضاف- فتكمن في المؤديين، فليس لدينا مؤديين يستطيعون تقديم أعمالاً كاملة. ليس هناك فرقة متخصصة للمسرح الغنائي سوى فرقة الأوبرا وهي تقدم أعمالاً أوبرالية.

وأضاف الفنان وليد الشهاوي «هناك العديد من التحديات التي تقف عائقاً أمام المسرح الغنائي المصري تبدأ تلك التحديات بالمادة، ففي النصف الأول من القرن الماضي كانت هناك نهضة كبيرة ، قامت على أكتاف الفرق الخاصة مثل فرقة منيرة المهدي وسلامة حجازي وسيد درويش وعلى الكسار ونجيب الريحاني، كما كان هناك صناعة خلقت صنعة ورواجاً اقتصادياً ، وهو مالا يتحقق الآن .

وتابع الشهاوي: كذلك فإننا لا نملك في مصر سوى مسارح قليلة جداً بها حفرة للأوركسترا التي هي عنصر مهم وأساسي للعمل المسرحي الغنائي وأي عمل فني يقدم بلاى باك لا ينتمى للدراما الموسيقية ، وفقدان عنصري العازف والمؤدي يعنى بطلان المسرح الغنائي.

تابع : ومن التحديات أيضاً عدم توفر ممثل المسرح الغنائي، بالرغم من وجود بعض المحاولات في مركز الإبداع لعمل ممثل شامل، ولكنه في النهاية لا يصلح للعرض الغنائي، لذلك فنحن بحاجة لصناعة جيل جديد من هذا النوع من المؤديين، نحن لدينا أزمة صناعة إذا وجدت الصناعة وجد المسرح الموسيقي وإذا وجدت الحركة النقدية وجد النجاح والتطور

«الاستعراضات » ولا نستطيع أن نصف التجربة ككل على أنها تقدم المسرح الغنائي.

الإنتاج ليس عائقاً

اختلف المخرج سعيد سليمان حول كون الإنتاج يمثل مشكلة ، يراها المسرحيون عائقاً في تقديم عروض



تظهر أسماء جديدة تصنع تاريخاً يضاف إلى ما سبق.. فالمسرح الغنائي هو أصل اللعبة المسرحية منذ بدايتها، وعلمنا أن نتكاتف جميعاً، وعلى رأسنا الدولة ممثلة في وزارة الثقافة، لعودة هذا المسرح مرة أخرى.

لم نره منذ سنوات

الشاعر أيمن حافظ أشار إلى أننا نفتقد وبشدة في الآونة الأخيرة وجود المسرح الغنائي بشكله ومضمونه بل ومفهومه الصحيح، ولم نر منذ سنوات عروضاً تحمل هذا الشكل من المسرح وما يقدمه من متعة سمعية وبصرية في المقام الأول، حيث يعتمد المسرح الغنائي في أسس تقديمه على الموسيقى والغناء، وهنا نجد أن الكتابة للمسرح الغنائي تتطلب شكلاً معيناً من تناول الحدث حيث يعتمد في المقام الأول على الحوار الشعري أو المسجوع حتى يتسنى للملحن التعامل مع هذه الدراما بالشكل اللحني والتقني المعهود ، كذلك يعتمد مصمم الدراما في المقام الأول على الجملة المسجوعة والملحنة لتوصيل المفهوم الدرامي . المسرح الغنائي مفهوم مختلف في كفه عناصره الفنية وفي الآونة الأخيرة يجتهد بعض المخرجين في تقديم هذا الشكل، ولكن كجزء قصير في العمل المسرحي من خلال الاغاني

انتصار عبد الفتاح: الأمل معقود على قطاع

الفنون الشعبية والاستعراضية

بعد حصوله على جائزة المجلس الأعلى في التأليف كريم الشاوري: حصلت على الجائزة الثالثة بعد حجب الأولي والثانية دون إبداء أسباب



حصل كريم الشاوري على شهادة من أكاديمية Willing Dream في فن التمثيل والإخراج المسرحي، أخرج أكثر من ٣٠ عرضاً منها «ماكبث، العميان، غنوة الليل والسكين، رأس المملوك جابر، سيرة بني زوال، ليلة عرس زهران». قام بالتمثيل في عدد من الأعمال منها «ضل راجل، حسن ونعيمة، السيرة الهلالية، حريم الملح والسكر»، ألف عدداً من المسرحيات، بالإضافة لمسرح الطفل وكان أخرها «حكايات جدي»، كما كتب أشعار عدداً من المسرحيات منها «ناعسه، المواطن س، السفيرة عزيزة»، كما أسس الفرقة المسرحية «بكره مسرح» وحصل من خلالها على العديد من الجوائز في الإخراج والتمثيل والتأليف، وحصل أخيراً على جائزة المجلس الأعلى للثقافة في التأليف، المركز الثالث وكان لمسرحنا معه هذا اللقاء .
حوار: روفيدة خليفة

- كيف كانت بداياتك مع المسرح؟

بدأت عن طريق الصدفة خلال دراستي بالصف الرابع الابتدائي، كنا نقلد أكشن الأفلام الهندي في المدرسة ودخل أحد المدرسين وسأل «مين يعرف يمثل» فأجاب صديقي «عمر» أنا وسأل مرة أخرى ولم يجب أحد، فقال صديقي: وكريم أيضاً. فترددت وقلت له: لا أعلم. ولكنه كتب اسمي. ثم وقفت على مسرح المعلمين بالأقصر في التصفيات النهائية، ومع أول كلمة نطقها انهمرت في البكاء فأجلوا العرض لأخر فقرة. بدأت التوجه مع والدتي- من مؤسسي الفرقة القومية في الأقصر- لمشاهدة العروض المسرحية، فأعجبني

النص الفائز «حكايات جدي» يتناول قيمة الصداقة

هذا السحر في الديكور والإضاءة والتمثيل، فشاركت ضمن فريق الطلائع بقصر الثقافة وبدأت التمثيل، ثم طلب مني المخرج «محمد النجار» أن أساعده في الإخراج، وطلب مني محاولة كتابة أغاني المسرحية لأنني كنت أستمع لضيوف نادي الأدب، وبدأت بالفعل الكتابة ومساعدته في الإخراج فأحببت اللعبة، وفي الصف الثالث الثانوي بدأت إخراج المسرحيات وحدي في المدرسة وعام ٢٠١٣ شاركت في نوادي المسرح كمخرج وتم اعتمادي في الثقافة الجماهيرية، ثم في ٢٠١٤ حصلت على المركز الأول على مستوى إقليم جنوب الصعيد و في ٢٠١٥ حصلت على المركز الأول أيضا والمركز الثاني على مستوى الجمهورية، كما حصلت خمس جوائز منها أفضل ثاني إخراج وأفضل ثاني تمثيل وأفضل أول تمثيل وأفضل ثاني ديكور وثاني عرض، وأسست فرقة حرة اسمها «بكره مسرح» وحصلت على العديد من الجوائز وشاركت في أكثر من مهرجان.

هل سبق وشاركت في مسابقة المجلس أم هذه هي المرة الأولى؟

المرة الأولى التي أتقدم فيها للمسابقة ولكن سبق وحصلت على المركز الأول تأليف في مهرجان الغرفة بأسبوط عن عرض ديودراما «الغرفة زيرو»، وجائزة التأليف عن إقليم جنوب الصعيد الثقافي عن عرض «صابر يا جنابه»، كما وصلت للقائمة القصيرة في المسابقة الثقافية الدولية للكويت بنص طفل باللغة العربية الفصحى، ونشر لي كتاب شعر بالعامية، بالإضافة لتعاقدني هذا العام مع ثقافة الطفل على أول نص للطفل، وهناك نص يتم التحضير لعرضه على خشبة المسرح بالغردقة ضمن نوادي المسرح.

حدثنا عن النص الفائز بجائزة من المجلس الأعلى للثقافة «حكايات جدي»؟

يرسخ النص القيم الأخلاقية لدى الأطفال ونشر دعوة الحب والسلام، فيتناول قيمة وأهمية الصداقة في حياتنا، لأنها تستطيع أن تمدنا بالحياة وتساعدنا، وتدور القصة من خلال الجد الذي يحكي لأحفاده، أن الدب حيوان معرض للانقراض وهناك محاولات لإنقاذه والمحافظة عليه من قبل الحيوانات الصديقة، ولكن في المقابل هناك مجموعة من الحيوانات الأشرار مثل الغوريلا والثعلب والحيوانات الشرسة وهنا يحدث الصراع.

أثناء مشاهدة أحد العروض التي تتحدث فيها الحيوانات علق طفل «انتوا بتضحكوا علينا ما فيش حيوانات بتتكلم».. كيف يمكن لمثل هذه العروض مخاطبة عقل طفل اليوم وإقناعه؟

حين نخاطب عقل الطفل أو الكبير فإننا نخاطب الناس بالعقل، ف كل شئ في المسرح له منطق، لذلك نتناول القصة عن طريق حكايات الجد، وأحفاده يمثلونها يبدأ الحفيد الأول بالقول أنه سيلعب دور القرد ثم تقول الفتاة أنها ستلعب دور الغزالة ثم الحفيد السمين يقول انه سيلعب دور الدب

وهكذا، فيشخصوا الشخصيات ونحن نمطقها لهم، فيكون الأمر عقلانيا جدا للطفل لأننا نراعي أن عقل الطفل اليوم مع التطور التكنولوجي، وبالتالي نحرص على أن تكون المعلومة أو الرسالة بطريقة شيقة وعقلانية لا يرفضها عقله.

ومتى قررت التوجه للكتابة المسرحية؟

بدأت العمل كمخرج وكنت أكتب النصوص التي أعمل عليها سواء إعداد أو دراماتورج، ومن هنا حاولت ان أجرب الكتابة، وحين وصلت للقائمة القصيرة في ٢٠١٦ بمسابقة الكويت الدولية بنص للطفل وبالفصحى بعنوان «قصة تاريخ» بدأت اكتب مسرح طفل كثيرا.

ما الذي كان يدور حوله نص «قصة تاريخ»؟

كان يتناول كيفية توظيف التراث وحكاياتنا الموروثة مع الأطفال مثل الحكايات من مصر القديمة، وما هو التاريخ واستلهامه؟، ومن هم الأبطال؟، كنت أبسط المعلومة عن الملك أحمس أو الملكة حتشبسوت وغيرها من الشخصيات، بشكل يسهل على الطفل استيعابه، لأنه من الضروري التطرق لتراثنا، فهناك الكثير يمكننا تناوله وإعادة صياغته والعمل عليه.

حدثني عن تجربتك مع التربية والتعليم؟

أخرجت ثلاثة نصوص للطفل أخرجها عرض «حرامي الكتاب» بالأقصر تأليف وأشعار يس الضوي، وقبلها كان عرض «أرض النور» تأليف وأشعار أيمن النمر بالغردقة، وعرض ورشة مع إدارة الطفل «حكايات عم شخل» تأليني وإخراجي، وكانت تجربة جيدة.

كيف يمكن أن نجعل المسرح مؤثرا في النشء؟

يكون مؤثرا حين نهتم بالرسالة، وأن تمتد العروض لفترات طويلة، و تحظى بدعاية مناسبة وانتشار أكبر لتصل لأكبر عدد



مسرح الطفل يحتاج لعناصر تحقق الإبهار

ممكن من الجمهور، فجمهور مسرح الطفل يفوق جمهور الكبار، والإقبال عليه كبير، لأنه حين نصنع عرضا للطفل لا يحضر وحده، بل مع احد والديه أو أسرته، ولتصل الرسالة لأبد أن يكون هناك جذب، بعروض يشارك فيها الأطفال أنفسهم، وأخرى الأطفال والكبار مما يجعل الطفل فخورا بمشاركته، فيدعو أصدقاءه أو أقاربه و جيرانه.

هل تركز على تقديم عروضك بالأطفال وأيهم الأكثر إقناعا؟

كلها شرائح موجودة ولكن الأكثر تأثيرا أن يكون الأبطال من الأطفال، لأنه بجانب الرسالة، يخلق حافزا وغيره إيجابية، الطفل الذي يشاهد يرغب أن يكون مكان الممثل أو المغني أو الذي يلقي الشعر ومن هنا يسعى الطفل من الجمهور للمشاركة.

تكتب أغاني للمسرحيات ألم تفكر في كتابة نص مسرحي غنائي أو استعراضي؟

بالفعل أعمل حاليا على نص غنائي استعراضي للطفل يشبه الأوبريت اسمه «حزر لما يفكر» فصل واحد، واستوحيت الفكرة من قراءتي لصلاح جاهين «فزورة» وقد كتب مجموعة من الفوايزر، فالفكرة نفسها تدور حول قيمة معينة ويتضمن النص خمسة قيم في خمسة مشاهد، كل مشهد عبارة عن قيمة تعرفها في آخره، وكل قيمة توصلنا لأخرى مثل مسرحية الهمجي: لا تكذب لا تحسد لا تقتل لا تخن، ويترك الحل للجمهور بعد انتهاء المشهد، من خلال الراوي «حزر» الذي يسألهم «انا مين ويعمل إيه النهاردة، أنا هحكي فزورة واللي يحلها له هدية» والهدية هي القيمة التي يصل إليها، وإذا لم يعرفها الجمهور يقولها أحد الممثلين، فيكون هناك مشاركة تفاعلية للجمهور.

أي الكتابة أصعب: للطفل أم للكبار؟

الكتابة للطفل تضطرك لتحديد الشريحة العمرية التي تكتب لها فقد تكتب لطفل من خمسة سنوات إلى تسع سنوات، أو طفل من ثماني سنوات لإثنى عشر عاما، فهناك اختلاف في المرحلة العمرية والألفاظ التي تكتبها، هل سهلة الوصول.. هل هي في قاموس الطفل.. وهل سيفهم دلالة المشهد ورمزيته؟، فكل شريحة تحدد مستوى نزولك لها ككاتب، بينما الكبير يستطيع تأويل ما تكتبه ويفسره بحسب رؤيته و وعيه، الكتابة للطفل أصعب كثيرا.

هل تفضل إخراج نصوصك أم التعامل مع نصوص لمؤلف آخر أو أن يخرج نصوصك مخرج آخر؟

هناك شقين الأول نص أكتبه طمعا في إخراجه مثل نص الديودراما الذي كتبه عني، فهو يمثلني لذا أخرجته وقمت بالتمثيل فيه، لأنه كان من الصعب أن يخرجني غيري، حتى أنني لم أمنحه لأي مخرج بعد ذلك على الرغم من حصولي على ثلاثة جوائز من خلاله: أفضل ثالث عرض وأول سينوغرافيا وأول تأليف، والشق الآخر هناك نصوص أكتبها لأن صديقا طلب مني كتابته ليخرجه، لكن الفكرة التي تخرج من داخلك يمكن أن تجعل أي مخرج يعمل عليها وبالتأكيد أتمنى إخراج كل ما أكتبه و يخرج نصوي كثيرون.

من خلال متابعتك لمسرح الطفل ما الذي ينقصه ليواكب مسرح الطفل العالمي؟

لا بد من استخدام الأساليب والتقنيات الحديثة في الشكل



الصعيد مظلوم ثقافيا ويحتاج إلى المزيد من الخدمة الثقافية



من التواصل.

ما الذي تحتاجون إليه أيضا؟

- أن يكون هناك ورش للماسكات والعرائس وخيال الظل، والصعيد عموما يحتاج لكوادر ثقافية لإقامة ورش للقائمين على الثقافة في الأقاليم، بحيث يضيفون لي ما ليس لدي وعي به أو إدراك، ولا استطيع الذهاب إليه، فعملهم مساعدتنا للتطوير من أنفسنا، لأن مشاهدة الفيديوهات على اليوتيوب ليست كافية.

- هذا يجعلنا نطرح فكرة التكليف أن يكلف خريجي المعهد بالعمل لمدة عام بالأماكن الثقافية في الأقاليم؟

نعم ولكن مثلا فترة ثلاثة أشهر أو ست ثم ينتقل من مكان لآخر، فوجود الكوادر الثقافية سيسهل فارقا كبيرا في الأماكن الثقافية في الأقاليم.

- هل لديك جديد بخلاف المسرحية الاستعراضية؟

أخرجت هذا العام عرض «حرامي الكتاب» وهناك نص يتم تجهيزه للتقديم في نوادي المسرح بالغرندقة بعنوان «الحياة في نص - نص حياة»، يدور حول الانتكاسات النفسية التي يمر بها الإنسان والتنمر والتدخل في شؤون الغير وانعدام الذوق، ونطرح السؤال «لماذا تتدخل في حياتي؟» والنص تأليف وإخراج أحمد عبد البر.

وأعمل على إخراج عرض للكبار بعنوان «القطعة العمياء» تأليف سامح عثمان، لفرقة أبو تيج المسرحية بأسبوط، ديكور أميرة كمال، ومساعد مخرج محمود أحمد، وهو يدور حول فكرة الحلم الذي لا نحققه في كثير من الأحيان، ومحاولة الرؤية في هذه الأوضاع الاجتماعية التي نعيشها، فتارة نصل للحلم وأخرى «نعافر» حتى نصل إليه، هي محاولة» التخطيط والوصول »

كمخرج وشاعر وإدارة الطفل كمؤلف، وكذلك لحن وتصممت دراما حركية، بالإضافة لحصولي على جائزة سينوغرافيا فقد قمت بكل ما له علاقة بالمسرح وخشبة المسرح لأنني أحبه كثيرا، لكن أحب الأعمال إلي الإخراج ثم التأليف.

- لكل منا قدوته فمن قدوتك؟

أستاذي الذي تعلمت منه وما زلت أستقي منه «محمد عبد الله» الأخصائي الاجتماعي بمدرسة الثانوية العسكرية التي التحقت بها، وهو كاتب مسرحي كبير كتب «الطوق والأسورة» و«ليلة عرس زهران» التي أخرجتها له وعرضت على مسرح المعهد العالي للفنون المسرحية، كما كتب للبيت الفني للفنون الاستعراضية «على شط الهوى» فهو مثلي الأعلى في الكتابة ومن كان يعلمني اختيار الكلمة والكتابة عموما والوعي بكيف يكون لدي أيولوجية خاصة بي.

- من خلال عملك مع الثقافة الجماهيرية هل تغلغت الخدمة الثقافية في ربوع مصر؟

يعمل المخرج محمد الشرقاوي على مشروع مسرح المواجهة والتجوال، ويعرض حاليا لدينا في الأقصر، وهو يصل لكل مكان، وأتمنى أن يعمل الجميع على تلك المبادرة ويكون هناك مبادرات أخرى من الجميع، وأرى أن د. إيناس وزيرة الثقافة بدأت تخرج العروض الفنية من البيت الفني للمسرح للكثير من الأماكن، وهذا أمر جيد ومطلبا لتصل الخدمة الثقافية للناس، خاصة من يبعدون عن أماكن المسارح ولا يستطيعون الذهاب إليها، ونأمل أن تصل الخدمة الثقافية للربوع والنجوع لأن هناك أماكن ما زالت فقيرة ثقافيا.

- هل يمكن القول أن الصعيد مازال مظلوم ثقافيا؟

نعم ظلم ثقافيا لأنه بعيد عن بؤرة الضوء، فإن لم يقرأ أحد عن حصولي على الجائزة لن يعرف عنها شيئا، وهناك الكثير من المواهب في شتى المجالات في المحافظات، فنحن في حاجة لفعاليات في الوسط بين القاهرة والصعيد، نتمنى أن تنتقل المهرجانات لمحافظات مختلفة حتى يكون هناك نوع

المسرحي، وأرى أننا بدأنا مؤخرا التوجه لذلك كما في مسرحية «أليس في بلاد العجائب» التي أنتجها المسرح القومي للطفل، وقد بدأنا بإدخال التقنيات الحديثة وأشكال ال 3D، والإضاءة، وهذا يجعل الطفل أكثر انجذابا للأعمال التي تتضمن صورا تحاكي خياله بشكل أكبر ليواكب ما يشاهده في التلفزيون.

- ما رأيك في مسابقات التأليف في مصر وهل تجدها مؤثرة في الكتابة المسرحية؟

أحب أن أشير إلى أنني حصلت على المركز الثالث بعد حجب الجائزة الأولى والثانية، ولا أعلم الأسباب أو النمط الذي تم حجب الجائزة وتحديد درجة الجائزة بناء عليه، كما أن هناك ثالث مكرر، في حين أنه حين وصلت للقائمة القصيرة في الكويت أرسلوا رسالة شكر وقالوا: «إن النص لم يصل للنهائي لأن هناك نصوصا أفضل ومن الجيد أنك وصلت للقائمة القصيرة ونرجو منك المشاركة في الدورات القادمة»، فهم يحترمون المثقف ويعطونه دافعا أكبر لأن يكمل طريقه، بينما لدينا ليس هناك دافع أو اهتمام، فربما لا أفوز ولكني قد أكون وصلت لأفضل خمسة نصوص وهم يريدون ثلاثة. كلمة شكر حينها تغني عن الجائزة، فالروح الأدبية نفسها والروح الثقافية تعلي من قيمة الأديب والمثقف، وفي الخارج يقومون بذلك بشكل رائع جدا يشعر أن لديك قيمة إنسانية وأدبية كبيرة لتكمل حتى وإن لم تحصل على الجائزة.

- هل هناك فارق بين النص الذي يكتب لتقرأه لجنة تحكيم وبين النص الذي يكتب ليعرض على خشبة المسرح ولهذا لا نجد معظم النصوص الفائزة في المسابقات على خشبات المسارح؟

قلة قليلة تكاد تكون نادرة التي تكتب نصا لمجرد القراءة ومعظم الكتاب يكتبون للعرض المسرحي، ككاتب أكتب نصا لأراه حيا على خشبة المسرح ولا أريد تناوله كقراءة، لكن بعض المسابقات تضع آلية أنه لا يمكن للكاتب طباعة النص أو تقديمه إلا بعد مرور خمس سنوات، وهناك كاتب يكون قد اكتفى بالجائزة ولا يحتاج لظهوره على خشبة المسرح وفي المقابل هناك كاتب غيور على نصه يتنازل عنه لأي جهة إنتاج سواء الثقافة الجماهيرية أو البيت الفني أو الجامعات أو الشباب والرياضة ليظهر للنور.

- هل نحن في حاجة لمهرجان للكاتب المصري؟

كان هناك توصيات من المهرجان القومي بإقامة مهرجان للكاتب المصري والدورة القادمة ترفع شعار المؤلف المصري، نتمنى أن تكون تلك هي النواة التي من خلالها يخص مهرجانا للمؤلف المسرحي، لأنه سيسلط الضوء ويضع الكاتب المصري في بؤرة الاهتمام وبالتالي كون لدينا مخزون ثقافي ومسرحي خاص بالكاتب المصريين، وربما الجانب السلبي هو أنني سأغلق على نفسي أكثر ولن أعرف ما وصل إليه العالم من تجديد وحداثة، وكذلك مناهج الكتابة التي تظهر على مستوى العالم بشكل سريع جدا، وفي كل الأحوال سيكون أمر رائع أن يخص مهرجانا للكاتب المصري.

- أي الأعمال أحب إليك الإخراج أم التأليف أم التمثيل؟

أخرجت وقمت بتأليف نصوصا مسرحية وكتبت العديد من الأغاني لمسرحيات أخرى وتعاقدت مع الثقافة الجماهيرية

الواقع ..

في أحداث لا تمت للواقع بصلة



رانا أشرف

عندما يكون الخوف هو المحرك الاساسي لافعالنا، الخوف الذي يدفعنا للصمت .

الخوف الذي يدفعنا الي الكلام، كلام مبعثر ومشتت، غايته هو التحرر من كابوس الخوف الذي يقبع في ارواحنا، هذا ما حدث في عرض «أحداث لا تمت للواقع بصلة»

العرض المقدم في مهرجان ابداع في دورته التاسعة، مستوحى من نص «6 شخصيات تبحث عن مؤلف» للويجي برانديلو

تقديم طلاب قسم دراما ونقد مسرحي جامعة عين شمس تاليف : محمد السورى، اخراج : محمود طنطاوي بداية من اسم العرض «أحداث لا تمت للواقع بصلة» بينما هي الواقع ذاته، الواقع الذي يجعلنا نهرب من ذواتنا بحث عن واقع افضل

تدور أحداث العرض حول، فرقه مسرحية تقوم بعمل بروفات، اثناء احدي هذه البروفات، تأتي عائلة عم «سيد» عامل المسرح، تصرخ زوجته، هناك شئ ما يحدث، لماذا اتو الي المسرح؟، يريدون تقديم قصتهم، هل كل قصص الواقع يمكن ان تجسد؟

في بدايه الامر يرفض المخرج والفرقه هذه الفكرة ولكنهم سرعان ما ينقسمو حول امكانيه تقديمها ام لا

عم سيد عامل بسيط في مسرح يستدر عطف من حوله بمسكنته وخضوعه، علي الجانب الاخر في بيته فهو رمز القهر لابنائيه الاربعة وزوجته، يقبل بالقهر ثم ممارسة

للعرض مستويان رئيسيان

علي مستوي الدراما (الممثلون - عائلة عم سيد) تُصنع الحبكة من خلال التداخل بين المستويين، وتصل الي ذروتها عندما لا تستطيع ان تفرق بين الممثلين وبين العائله بعد لعبه التداخل والمعاشيه بينهم، بعدما قررت الفرقة تقديم حياه عم سيد واسرته وجعلها موضوع مسرحيتهم

علي المستوي البصري تم تقسيم خشبه المسرح الي مستويين تتغير دلالة المستوي ومن يستطيع الصعود اليه بتغير واستمراريه الاحداث للتعبير علي المستوي البصري، في البدايه كان يظهر الخط الفاصل بين الممثلين والعائله بشكل واضح في خطوط الحركة وتحركهم الجماعي وكأنهم كتله واحده .

الي ان بدأت لعبه التداخل ليؤدي الممثلون دور العائله

الا ان اختلاف التصميم رغم ثبات اللون عبر عن الشخصيه التي ترتديه،الاختلاف الذي جعل من «خلود» لسان عائلتها والمحرك الرئيس للاحداث، رغم انها ترتدي اللون ذاته الا ان ملابسها عبرت عن تفرداها . تصميم ملابس: هناء الجندي.

ما الفرق بين الشارع والمسرح تسائل من بعض تسائلات التي اثارها العرض، اختلفت طرق الاجابه عليه داخل العرض،احدي هذه الاجابات وضحت ان التجسيد نفسه هروب من واقع . واقع مجسدي الاحداث «المؤديين» لحياه مختلفه عنهم من خلال لعبهم لشخصيات لا يعرفونها ولا تمت اليهم، المستوي الاول للهروب من الذات .

تطهير الذات بتعريفها بنواقصها ما ارادت ان تحصل عليه «خلود» بنت عم سيد

عرض قدم بشكل محترف، يظهر ابداع صناعه وفهمهم العميق للمستويات التي تم طرحها بدايه من علاقه المخرج بالممثلين، علاقه الاب بأبناءه، علاقه الزوجه بزوجها، علاقه الممثلين ببعض، علاقه الابناء ببعضهم، علاقه الممثلين بالمسرح، علاقه المسرح نفسه بالمجتمع.

وهنا اصبحت الخطوط متداخله ومتشابكه علي المستوي الدراما من خلال التبادل الحواري الذي يبدأه احدهما ويكمله الاخر دون الشعور باختلاف، رغم اختلاف الشخصيات والأحداث الجارية

الديكور قطع من المعدن متداخله علي هيئه وجه بشري وضع منهم اربعة بشكل متقابل احدهما في مقدمه المسرح يعبر عن الحزن والفرح، بينما في مؤخره المسرح وضع الوجهان الاخران وهما الخضوع والتكبر . كما عُلق بعض القطع بشكل معاكس، استخدمت في الجمل الحواريه لتعبر عن الوضع المعكوس، الجاني يري انه مجني عليه، ويصبح المجني عليه هو الجاني . الديكور يعبر عن التفكك . قطع معدن وضعت بوضعيه ما لا يتم تفسيرها الا من خلال الاضاءه التي كانت تظهر علي الوجه ليعبر عن حاله المؤدي . تصميم ديكور: هبة الكومي

كما ساهمت الملابس في تحديد الفراق علي المستوي البصري، الفرقة شباب اختلفت ملابسهم حسب مستواهم المادي رغم تقاربه، كما اختلفت في الوسع والضيق والالوان لتعبر عن صاحبه وتكمل رسم شخصيته، عائله عم سيد رغم توحيد اللون بين البني والرمادي الداكن المعبر عن البهتان المصاحب لتلك العائله التي فقدت روحها منذ زمن،

«ألمظ وسي عبدو»

الأنموذج الحي لتكامل المنظومة الفكرية والبصرية في العرض المسرحي



علي عليان

ان تنهل من التاريخ ليس فقط ما كان يدور في كواليس الحكم والسياسة او صراعات النسوة في مخادع الاميرات والامراء والجواري والخدم والحشم وعلية القوم ، لكن ان تنهل من تاريخ الفن حكاية تحمل في طياتها دور الفن في المجتمعات ومدى تأثيره في دماغ الفرد واهتمام الساسة برعايته ، وافراد مخصصات معيشية له كي يستطيع ان يقدم ابداعه بكل اريحية وكان هذا معمولا به في عصر بداية الفن اليوناني وتراوح هذا الاهتمام بين مد وجزر حسب المراحل التاريخية بل وهناك العديد من الفنانين اصبحوا مطاردين من اجهزة الدولة مثل ابي خليل القباني الذي هرب الى مصر من جور السلطان وايضا الاخوين لاما الذين هربوا من يافا ايضا الى مصر ، اذن مصر هي الحاضنة لكل مبدع ملهوف لما لها من سماحة عبر التاريخ في ترسيخ الفن كأمودج حياة ودوره في دوزان دماغ الفرد من قصيدة شعر واغنية ورواية ومسرحية وتكثر هنا النماذج التي يمكن الاستشهاد بها ، لكن نمودجنا الذي تم احياء تاريخه في عرض مسرحي عبر حكاية فنية اشتهرت في زمانها ومكانها واصبحت تلك الحكاية حديث الناس والقصور معا انها حكاية المغنية المظ او الماظطة وسي عبده الحموي الذي بلغت شهرته الافاق .

زواجها من عبدو التواجد والدخول وقت تشاء الى نساءه، بل ومنحها شرف أن تكون جليسة نساءه الدائمة، وخاصة الوالدة باشا ، الأمر الذي هييج لدى عبدو سلطته الذكورية حتى منعها من هذا التواجد هناك . حمل العرض في طياته منظومة فكرية جمالية ورؤيا بصرية تستند الى الاقناع لا الابهار ، وبغناء يعبيء طاقة الإنسان الوجدانية حد الاشباع سواء من المغنية المظ ” مروة ناجي ” والتي جسدتها بطاقة تمثيلية هائلة، بصوتها الغنائي الساحر، أو من سي عبده ” وائل الفشني ” بماله من حضور أخذ، ولانسى روعة الفرقة الاستعراضية التي رقصت بكل تجلٍ استعراضي مدهش.

تم تناوله اخراجيا بأسلوب كوميدي محبب ولكننا نذهب باتجاه المعاني في التحليل وانتقالها بعد ذلك للمدينة عبر سطوة الشيخ ودوره وعلاقاته في جعلها تعمل كمغنية في تخت غنائي ونجاحها فيه مما جعل ساكنة باشا التي كانت صاحبة المجد في ذلك الوقت تحيك لها المؤامرات، كي تأسرها تحت جناحها بدلا من منافستها بضميتها الى تختها الغنائي ، وتجسدت السطوة الذكورية في زواج المظ من عبده الحموي ومنعه لها من الغناء في القصور وفي المناسبات، لاسباب عديدة كغيرته الكبيرة عليها، ثم خوفه عليها من الخديوي نفسه، الذي لم يعجب بصوتها فحسب ، بل ارادها ضمن جواريه، إلى حد أن منحها قبل



ان تكتب نصا مسرحيا غنائيا استعراضيا بخط درامي متشعب ليس بالامر السهل او الهين وان تتعاطى كمرح مع هكذا نص ليس بالامر البسيط ايضا بل هو معقد الى مدى وضوح الخلط بين القدرة على النجاح وبين التسطيح المفتعل من اجل الخروج باقل الخسائر ، وهنا اتحدث عن عرض المسرحية الغنائية الاستعراضية ” المظ وسي عبده ” التي قدمت على مسرح البالون برعاية ودعم البيت الفني للفنون الاستعراضية بادارة عادل عبده والتي صاغ نصها بشكل عبقرى الكاتب والشاعر مصطفى سليم وتصدى لاجراجه المخرج الشاب مازن الغرباوي.

وإذا اردنا قراءة العرض من جانب فكري فاننا نرى الحالة المتأصلة عبر التاريخ في مسألة الجندرية بسطوة الذكورية على واقع المجتمع بدءا من سطوة ابناء العمومة على الفتاة المظ لتعمل في تسليية عمال البناء بغنائها الساحر رغم انه



سميحة ايوب ” فكانت الرابط الثلاثي الابعاد ما بين سرد الرواية في الفواصل للانتقال من مرحلة الى اخرى والمادة السينمائية الارشيفية بالابيض والاسود، اما البعد الثالث فتجسد في منظومة الديكور المرتبطة بالسياق السينوغرافي المركب ما بين قطع الديكور المتنقلة بكل رشاقة وما بين الرسم الالكتروني الجرافيكي لابرز القصور الملكية بالإضافة الى لباس الخديوي الى حد الخديعة المحببة والايهام بان هذا ديكورا وليس رسما الكترونيا وهنا لا بد من الاشارة الى المصمم محمد هاشم والمصمم محمد المأموني والمصمم عز حلمي وسماح نبيل الذين استطاعوا ان يرسموا لوحة سينوغرافية مشبعة عميقة طوال مدة العرض الذي استغرق ساعة واربعين دقيقة .

هذه المنظومة الفنية المتكاملة التي نادرا ما تتجسد في عرض مسرحي تجسدت باقتدار في عرض ” المظ وسي عبده” والتي تحسب الى مخرج العرض المخضرم ” مازن الغرابوي ” الذي صنع لوحات فكرية جمالية تزاومت عناصر ايقاع العرض فيها تأثيرا واقناعا وامتاعا، وبقدرة هائلة في هندسة الفضاء المسرحي بمساحته الشاسعة واستغلاله حتى مفردات كسر الايهام وصولا الى المقاعد الاولى ليبقى ذاهبا بنا الى عمق الحالة الدرامية، والى عمق الرواية لنصبح كجمهور جزءا من اللعبة المسرحية دون فجاجة ودون اسفاف ودون استعراض للعضلات، فشكلت حالة اخراجية متفردة جمعت كل هذه المنظومات في منظومة واحدة الهبت حماس الجمهور، والذي صفق بحرارة شديدة لكل فرد في هذا العرض، وهذا ليس بغريب على المسرح المصري الذي عودنا على الانتاجات المسرحية الضخمة والتي تتعاطى مع قضاياها المحلية الكبرى بكل شفافية وعمق .

التي وظفها واتسقت مع معطيات النموذج الذي يلعبه ، بوصفها شخصية الصعب الممتنع.

لقد شعرنا كمشاهدين بأن كل ممثل في العرض كان بطلا لمشهده فكان الباشا” اميل شوقي ” حاضرا بكل ثقل، بباشاويته الانيقة، والشيخ القانونجي ” محمد الخيام ” والدمشقي ” صابر عبدالله ” والخديوي ” طارق مرسى” بالإضافة الى المظ الطفلة ” ملك مازن ” وباقي الشخصيات الاخرى التي تواجدت في مكانها السليم وادائها المنسجم ضمن السياق ، بالإضافة الى الحوار الموسيقي الغنائي الذي ابدع فيه احمد مصطفى ” بالحانه وتوزيعه الموسيقي لأغاني العرض.

الصورة البصرية التي هي العنصر الجمالي المصاحب والمكمل للمنظومة الفكرية للعرض والتي اعطت بعدا مشهديا عميقا، تمثل في توظيف الراوي من خلال المشهد السينمائي وجسده بصوتها الرخيم الفنانة القديرة ”

لقد حقق العرض باحترافية عالية قدرة على جذب المتابع، وبشغف غير مسبوق، انتظارا لأحداث الحكاية من جانب، وانتظارا للاغنية القادمة من جانب اخر، مما يجعلنا نتحدث عن الربط الدرامي المتقن ما بين الغناء والاداء التمثيلي الممتنع والساحر لشخوص العرض، فكان الاشتغال على الكركت سمة بارزة في العرض، مثل شخصية الاب ” حسن العدل ” الذي قدمه بأسلوبه محبب، فيما برز الثنائي عوض ” محمد عمر ” وعباس ” محمد حسني ” اللذان استطاعا بتناغم اضفاء روح المتعة على كامل العرض، ساعد على ذلك البعد الدرامي الكوميدي العميق، الذي جسده باقتدار الشاب المخضرم ” محمد طلبة ”، فبرزت قدراته التمثيلية الكوميديا الهائلة ، رغم أنه من شخصيات الظل التابعة كما هو معروف في فن المسرح، فهو صبي العاملة ساكنة بيك (معلمته) التي يفترض أن تديره، الا انه استطاع ادارتها عبر الشخصية المركبة، وطاقتها الجسدية



هشام عبد الرؤوف

أضواء على المسرح الأمريكي



ولا تزال قضية حقوق السود تفرض نفسها على عالم المسرح الأمريكي مثلما تفرض نفسها في مجالات أخرى. كان أحدث الامثلة على ذلك في ولاية ميسوسوتا حيث قررت فرقة "دينز" المسرحية في الولاية الغاء العرض المسرحي الموسيقي "سندريللا" المأخوذ عن الاسطورة المعروفة .

وكان سبب الالغاء ان معظم ممثلي العرض والمشاركين فيه من البيض (98%) مما يجعل السود والجماعات العرقية الاخرى غير ممثلين تمثيلا عادلا في العرض المسرحي. وقال مدير الفرقة انه يشعر بالاحباط الذي اصاب طاقم العمل من جراء القرار بعد ان بذلوا جهدا كبيرا في البروفات . لكنه كان مضطرا لانه يعتبر ذلك وضعا لابناسب الجهود التي يشهدها عالم المسرح الأمريكي لتحقيق التنوع العرقي على خشبة المسرح وفي كواليسه ايضا. وهنا يصبح من المناسب تأجيل العرض حتى يتحقق له هذا الشرط خاصة ان الفرقة تلتزم بمبدأ التنوع في تلك الولاية التي تقيم بها جاليات كبيرة من الجماعات العرقية المختلفة مثل السود خاصة الصوماليين والاسيويين والهنود. وتمثل النائبة الصومالية الاصل الحان عمر احدي دوائر الولاية .

موائد... لا مقاعد

وأضاف ان الفرقة سوف تعمل على علاج هذه المشكلة . كما انها تستعد في الوقت نفسه بمسرحية اخرى للعام القادم باسم «الطلوقة» LOOSEFOOT سوف تراعى فيه المساواة العرقية. وقد تمت الاستعانة بمستشار «للمساواة العرقية» لهذا الغرض سبق ان استعانت به فرق أخرى.

ويذكر ان فرقة "دينز" المسرحية لها من اسمها نصيب حيث ان مسرحها لا توجد به مقاعد ، بل موائد يجلس عليها المشاهدون ويتناولون طعام العشاء وهم يشاهدون العرض المسرحي. ويعود انشاء الفرقة الى عام 1968. وكان انشاؤها تجربة فريدة ناجحة لكنها لم تتكرر في اي ولاية اخرى حتى الان.

أودرا صاحبة الفكرة

وهناك اسلوب اخر في الدفاع عن حقوق السود في المسرح الأمريكي وهو الغناء. كان ذلك في اعقاب قضية المواطن الاسود جورج فلويد على ايدي ضابط شرطة جثم على رقبتة بركبته فأودى بحياته. وكان السبب مجرد خلاف حول ورقة بعشرين دولار ظن بائع في احد المتاجر انها مزيفة .

اتسعت حركة الحقوق المدنية المطالبة بحقوق السود وامتدت الى مجال المسرح كما قلنا. وكان من ضمن مظاهر هذه الحركة نشأة عدة تجمعات للفنانين السود منها تجمع لممثلي المسرح السود باسم «المسرح الاسود متحدون» للدفاع عن حقوق السود في المسرح.

اطلقت فكرة تأسيس الفرقة الممثلة الزنجية اودرا ماك دونالد (51 سنة) وهي ممثلة مسرحية ومغنية فازت بجائزة توني ست مرات.

وقالت ان هذا التجمع سوف يعمل في الوقت نفسه على تشجيع السود على ارتياد المسارح بشكل اكبر وتشجيعهم على الاستثمار في المسرح أو جلب الدولارات السوداء الى المسرح على حد تعبيرها. وهو لن يركز على المسرح فقط بل سيهتم

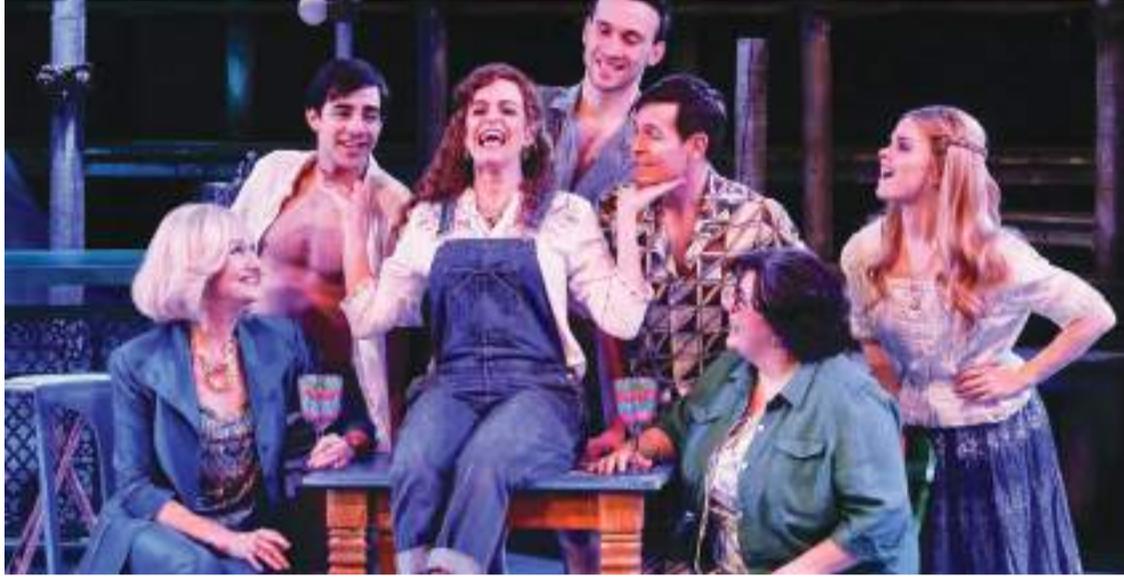
بكافة القضايا الاجتماعية للسود وغيرهم من الاقليات المظلومة. وكانت باكورة اعمال «المسرح الاسود متحدون» اغنية جماعية باسم «نقف من اجل التغيير» . شاركت ماك دونالد في الاغنية مع 12 آخرين من السود في الاغنية وقالت انه يتم طبعا وبيعها وتخصص ايراداتها للقضايا الاجتماعية. وقالت ان الاغنية تم انتاجها بتدابير وقائية لتحاىي اي عدوى بكورونا حيث سجل كل واحد الجزء الخاص به من الاغنية على حدى ثم تم التوليف بين الاجزاء حتى يشعر المستمع بانهم جميعا يغنون في وقت واحد.

دفاع

وقالت ان الفرقة تعرضت للسخرية باعتبار ان مشكلة السود



حقوق السود في المسرح الأمريكي مرة أخرى



المسرح الاسود مستعد للتغيير

انه لم يفز باى جائزة عن مسرحياته رغم هذا العمر الطويل في المسرح ورغم اشادة النقاد بها والنجاح الجماهيري الذي لاقته تلك المسرحيات .

٢٠ ترشيحا

رشح حوالي 20 مرة لجوائز مختلفة مسرحية ودرامية كان ابرزها جائزة توني المسرحية الامريكية المرموقة التي رشح لها ست مرات ولم يفز بها. ورشح 3 مرات لجائزة السير لورانس اوليفيه البريطانية المرموقة. ورشح مرتان لجائزة ايمى ولم يفز بها. حصل فقط على بعض الجوائز تقديرا لمجمل اعماله وهي جوائز روتينية.

وكان من المفارقات انه رشح عن احدى مسرحياته "تسعة" لجائزة توني كأفضل نص مسرحي عام 1982 ولم يفز رغم فوز المسرحية نفسها بعدة جوائز . واعيد عرض المسرحية عام 2003 وتم ترشيحها لجائزة توني ففازت بجائزة احسن مسرحية معادة ولم يفز هو باى جائزة. وقد تحولت المسرحية بعد ذلك الى فيلم من اخراج المخرج العالمى روبرت مارشال للاستفادة من نجاحها على المسرح.

ولم يكن هذا الامر يثير لديه اى غضب بل كان يجعله مادة للتندر حتى ايامه الاخيرة قبل رحيله المفاجئ لسبب غير معروف. وكان يقول ان اشادة النقاد وحضور الجماهير افضل جائزة يعتز بها وانه يعتبر مجرد الترشيح في حد ذاته جائزة.

أطول اسم

وتم عرض اول مسرحية له على مسارح برودواى عام 1963 عندما كان في السادسة والعشرين من عمره قبل تخرجه. وكان اسم المسرحية طويلا " ابي يا ابي المسكين..علقتك امي في دولاب الملابس واشعر بالحزن من اجلك".

ويقول كوبيت ان اهم ما اثر في حياته واثر في كتاباته طلاق امه من ابيه عندما كان في الثانية من عمره وزواج امه بأخر حمل اسمه كأب قانوني. وقال ان زوج امه كان يعامله معاملة طيبة لكن حياته بعيدا عن الاب الحقيقي اثرت في ادبه .



اكثر من ستين عاما. وقد ابدع اول اعماله المسرحية وهو لا يزال طالبا في جامعة هارفارد يدرس الهندسة الكيميائية التي تخصص فيها وتركها الى الادب بعد تخرجه.

ولم يكن كوبيت مجرد كاتب مسرحي مقل ومجيد في ان واحد لم يبدع اكثر من 30 مسرحية عبر هذه الحياة المسرحية الطويلة بمعدل مسرحية كل عامين.

ولم يكن مجرد كاتب صاحب رأى استغل موهبته المسرحية في الدفاع عما يؤمن به من اراء. كان من معارضي حرب فيتنام وهو ما عبر عنه في مسرحيته "الاجنحة" التي عرضت عام 1968. وكان من المدافعين عن حقوق الهنود الحمر او السكان الاصليين كما يطلق عليهم في الولايات المتحدة في مسرحية "الهنود" التي عرضت عام 1970. وعارض سباق التسلح النووي في مسرحيته "نهاية العالم".

ولم يكن مجرد كاتب يلجأ الى اساليب مسرحية غير تقليدية للتعبير عن رأيه مثل مسرح العيب او الكوميديا السوداء.

السبب الذي يجعله يحتل مكانا متميزا في عالم المسرح الامريكي



في امريكا بالغة التعقيد ولا تحلها مجرد اغنية . لكنها رأت ان المجتمع مستعد للتغيير ويمكن لاغنية جيدة تتعامل مع جوهر الامور ان تسرع من ايقاعه. وهي واثقة من ان مبيعات الاغنية سوف تحقق ارقاما كبيرة خلال الفترة القادمة رغم بدايتها المتواضعة.

وتقول ان كل الارقام تؤكد ضرورة انشاء هذا التجمع حيث ان 80% من المخرجين و85% من المخرجين و91% من مصممي الديكورات والملابس من البيض. وتذهب 61% من الادوار المسرحية في برودواى الى البيض وهو ضعف نسبتهم بين سكان نيويورك.

وتقول في النهاية ان التنوع حقيقة قائمة في المجتمع الامريكي ولا بد ان يجد طريقه الى كل المجالات.

ابداع بلا جوائز

لم يكن الكاتب المسرحي الامريكي "ارثر كوبيت" الذي رحل عن عالمنا منذ ايام عن عمر يناهز 84 عاما مجرد كاتب مسرحي عادى بدأ رحلته مع الابداع المسرحي في فترة مبكرة واستمرت

الغناء «سندريلا» بسبب الـ ٩٨٪

فرقة «همسة» المسرحية..

الأدب على خشبة المسرح



عيد عبد الحليم

تمثل فرقة «همسة» المسرحية حالة مختلفة في تجربة المسرح المستقل، معتمدة على أفق رحب من التجريب، حيث بدأت الفرقة نشاطها عام 1997، بعرض مسرحي تحت عنوان «الفواخير» عن قصة قصيرة للكاتب الكبير محمد سلماوي، وكان أعضاء الفرقة وقتها من خريجي فرق التمثيل بجامعة عين شمس، خاصة كلية التجارة، أسس الفرقة عماد علي ومحمد نشأت وسامح عبد العزيز ومروة حسين ومروة إمام وسعيد فتحي وياسر أبو العينين، ومخرج الفرقة ومؤسسها الأول عمرو قابيل، بعد ذلك بدأت الفرقة تمارس نشاطها على مسرح «نادي التجارة» بشارع رمسيس، لست سنوات من 1997 حتى 2003.

قدمت الفرقة مجموعة من العروض، وأقامت عددا من الورش المسرحية، وهذا ما يشير إليه المخرج عمرو قابيل قائلا: منهج الفرقة كان معتمدا على «مسرحية الأدب»، فقد قدمت أعمالا عن روايات لتوفيق الحكيم ويوسف السباعي ومحمد سلماوي، ومجموعة من أشعار أمل دنقل، وقصص يوسف إدريس. وعملنا على المسرح العالمي، وقدمنا مسرحيات من الأدب الإنجليزي والإسباني في ذلك الوقت تخرج معظمنا في الجامعة، ثم بدأنا نقدم عروضنا في أماكن دعمتنا ماديا وفنيا، من أهمها مركز الهناجر للفنون، والمركز الثقافي الفرنسي بالمنيرة.

في تلك الفترة بدأت عناصر الفرقة تتغير وتبديل، وحدث إحلال وتجديد في أعضاء الفرقة، وهذه ظواهر مرت بها معظم الفرق المسرحية المستقلة، لكن ظل الخط والمنهج الذي اختارته وعملت عليه لسنوات مستمرا، في إطار من التجديد والتطوير.

اهتمنا بالشكل العلمي - يقول قابيل - لم نهتم كثيرا بالجانب النظري في العمل، كنا نهتم أكثر بتطوير أدواتنا الفنية من خلال الورش أو تقديم العروض في أماكن متعددة. من أهم العروض التي قدمناها في تلك الفترة «الأيدي الناعمة» وعرض «رحلة» و«أغنيات على جبهة الموت والحياة» مستوحى من أشعار أمل دنقل، ونص «أغنية على الممر» لعلي سالم. ثم جاء عرض «المريض بالوهم» و«رصد كرنفال الأشباح» و«عائلة توت» و«فصيلة على طريق الموت» و«لقاء رحيل وأشياء أخرى»، كان تأليف الكاتب العراقي عصام محمد، قدمت هذه العروض على مسارح نادي التجارة والهناجر والمركز الثقافي الفرنسي. كما حدث تعاون مع المركز الثقافي الروسي.

وبرى قابيل أن جيله يتميز بعدة سمات فنية، وهذا ما يشير إليه قائلا: جيلنا جيل له هوية وله شكل من خلال خصائصه الفنية، ربطنا بين جيل الستينيات والسبعينيات أخذنا الفكرة ثم تمردنا عليها وعلى أشكاله وأمطه، ثم توقفنا-كجيل- لفترة طويلة من 2004 حتى 2011، أنا بشكل شخصي أصبحت لي تجارب خاصة كمخرج في البيت الفني للمسرح والثقافة الجماهيرية، وبعد

الثورة نتيجة الظروف السياسية والثورة حدث «عودة الروح» بدأنا نستعيد نبض الشارع والنبض السياسي، خاصة بعد أن قابلت مجموعة كبيرة من الشباب في العشرينيات كانوا أكثر من 50 شابا وشابة كونوا مجموعة «جروب فنانيين مصريين»، قمت بتدريهم من خلال ورشة فنية متكاملة، وقدمنا عرضا مسرحيا كان ولا يزال الأهم في العروض بعد الثورة اسمه «حكاية ميدان» وتم عرضه لمدة 56 ليلة، وتجول في 10 محافظات في الجمهورية، بالإضافة إلى عدة أماكن في القاهرة، وتم وضع خطة لتطوير هذا الجروب ليصبح بعد ذلك مؤسسة ثقافية فنية، هي مؤسسة فنانيين مصريين

الثقافة والفنون، التي ضمت عدة فرق فنية منها فرقة «همسة» المسرحية وفرقة «ملاح» لفن البانتومايم، 2008 أصبحت رئيس مجلس أمناء المؤسسة. تم تأسيس فرق «استديو المبدع الصغير» و«فرقة مونلوشو» فرقة موسيقية، وكذلك فريق الواحة للشعر العربي، و«فريق سين للفن السينمائي». وآخر فريق تم تأسيسه هو فريق «شارلي تيم» لفن البانتومايم، ويضيف قابيل قائلا: فرقة همسة بعد انضمامها لمؤسسة الفنانيين كان نشاطها زاخرا وممتدا، فقد قدمت مجموعة من الأعمال منها «مونودراما لون جديد»، تأليف أمين بكر وبطولة





والاعتماد على نص أدبي لكاتب مثل محمد سلماوي شكل لنا هوية ومنهجنا اتبعناه بعد ذلك، وهو مسرحية الأدب. البداية القوية أعطتنا دفعة للاستمرار بعد ذلك، وأرى أننا استفدنا كثيرا من هذا التوجه وهو توجه كان موجودا عند عدد من الفرق مثل الحركة والمسرحيات وأتيليه المسرح ولاموزيكا.

ومن خصائص الفرقة الاعتماد على النصوص الأدبية، ولم نعتد على الارتجال كثيرا، اعتمدنا على الدراما تورج، اهتمنا بالكلمة وبالتماس مع هموم الشارع المصري من خلال أعمال مكتوبة سواء من الأدب المصري أو الأدب العالمي، وعن العرض الذي وجد فيه صعوبة عند تنفيذه يقول قايل: عرض لقاء، رحيل وأشياء أخرى، لأن هذا العرض قدم في وقت كان المشهد العربي متوترا بما يحدث في فلسطين، كانت معظم العروض المسرحية المصرية تندد وترفض لما يحدث في الأراضي المحتلة. لكنني كمخرج مسرحي بشكل خاص شعرت بخطر آخر وهو الحصار الاقتصادي الأمريكي للعراق عام 2004، فكنت كمن يغرد وحيدا بعيدا عن السرب، كنت متفردا بطرح القضية، أصدرت صرخة قوية تحذر من سقوط بغداد، وهو ما حدث بعد شهر، كان تقديم العرض فيه صعوبة شديدة لما فيه من لغة مسرحية صعبة للغاية، فوجئت بعد العرض بسقوط بغداد، ويضيف قائلا: أرى أن مستقبل المسرح المستقل كبير، لأن عدوى الحركة المسرحية ونشاطها بدأ يزداد في الأقاليم والمحافظات، وهذا ينبئ بحركة جيدة ومستقبل جيد للمسرح، كما أن هناك تجاوبا من الدولة وهذا يبشر.. شارلي تيم شاركت في مهرجان أكادير للمسرح الاحترافي، في المملكة المغربية، بعرض بانتومايم "أيامنا الحلوة" مستوحى من أشعار صلاح جاهين.

تم التخطيط له بشكل جيد هو أمر مهم جدا، خاصة في ظروف مثل التي تمر بها بلادنا، ويجب أن نكون على إدراك كامل بأهمية الفنون، خاصة المسرح، ودورهم الاستراتيجي في مواجهة العنف والمشاكل التي تواجه المجتمع وهو دور لا غنى عنه.

ويرى عمرو قايل أن المسرح المستقل قد واجه صعوبات كثيرة، حاول التغلب عليها بتقديم عروض جادة، وعن ذلك يقول: نواجه خطرا كبيرا وكان هذا سببا لأن نعمل في إطار مؤسسي، هذا الخطر ممثل في الحروب الباردة ضد الهويات الثقافية للشعوب، وفكرة العولمة ومحو الهويات الثقافية للشعوب، هذه أشياء ترسخ لأفكار ضد الانتماء وأفكار هدامة أخرى مثل عدم التمسك بالجذور لفكرة الوطن، وأساليب مبتكرة لدى المستعمر الخارجي، الحرب الآن ليست حرب سلاح فقط بل حرب ثقافة.

ويضيف قايل قائلا: من وجهة نظري سواء كانت هناك كيانات رسمية أو غير رسمية، يجب على الدولة أن تعي أهمية ودور المسرح المستقل ودعمه من أجل الوصول إلى مساحة أكبر في مختلف المحافظات، لأن ذلك هو السلاح الحقيقي لمساندة الجبهة الداخلية، لأنه في وقت من الأوقات تركنا الشارع والقرية المصرية، وهذا ما أدى بشكل من الأشكال إلى التطرف والعنف وسيطرة بعض القوى المتطرفة على المشهد بشكل عام، نظرا لتراجع دور الثقافة.

علينا الآن أن نقاوم بالفن والإبداع، وأن نواصل طريق التجديد، وأن نعمل في إطار جماعي، فالفن يغير، ويصنع الفارق - دائما - وعلى الفرق المسرحية أن تعيد تشكيل نفسها من جديد، من أجل إيجاد خطاب مسرحي يكون بإمكانه إيجاد ذائقة بديلة.

وعن العرض الذي يراه وضع فرقة "همسة" على الطريق الصحيح يقول: أعتقد أن عرض "الفواخير" بما أنه أول عمل، فإنه يتميز بالروح الحقيقية لشباب أرادوا إثبات أنفسهم في المشهد المسرحي،

الفنانة مي رضا، و"لما بدا يتثنى" تأليف ياسر علام وإخراج ياسر أبو العينين، و"بيت الطيب"، تأليف علي أبو سالم، و"مونودراما امرأة وحيدة" تأليف دريفور، ومعظم العروض إخراج عمرو قايل ما عدا عرض "لما بدا يتثنى". عملنا على تقديم أعمال "المونودراما"، واهتمنا أكثر بعملية التدريب والورش المسرحية لضخ دماء جديدة في الحركة المسرحية.

يقول: شاركنا معظم العروض في مهرجانات دولية وحصلت على العديد من الجوائز داخل وخارج مصر، ويؤكد قايل على تطور الفكرة بعد ذلك، حيث تم تكوين فرق أخرى مثل فرقة "ملاح"، والتي يقول عنها: فرقة ملاح فرقة تمارس "البانتومايم" من عام 2008، وانضمت لفرقة المؤسسة من 2011 وقدمت من خلالها مجموعة من الأعمال منها عرض "بانتومايم" "كرسي" الذي تم عرضه 65 ليلة، وعرض "ثلاثة عروض وفرقة واحدة"، وهو أمل عرض "بانتومايم" يشارك في المسابقة الرسمية للمهرجان القومي للمسرح المصري في تاريخه، ويحصل جائزة أحسن تعبير حركة.

ويشرف على الفرقة، ويقوم بالتدريب والإخراج فيها المخرج مصطفى حزين. هو تطوير للمفهوم السائد للبانتومايم من خلال أعمال درامية كاملة تؤدي من خلال الأداء الصامت المميز لهذا الفن، نستخدم فيه عناصر العرض المسرحي بشكل أكثر تطورا، مثل الموسيقى والإضاءة والسينوغرافيا.

المسألة الدرامية تأتي من خلال نص مكتوب هو نوع من الفن الجاد عملنا عليه بشكل احترافي فأصبح من الفنون المميزة لفرق المؤسسة. نهتم بالورش التدريبية التي تخص هذا الفن، ونعمل على فكرة التنمية الثقافية من خلال إثقال المواهب وتقديمها بصورة غير نمطية.

يوضح قايل: أرى أن الفن لا بد أن يسير بخط متواز مع الإدارة، لأن أي فن يقدم بطريقة عشوائية مصيره العدم، لكن الفن لو

تقنيات الفانتازيا وسؤال الحاضر

في مسرحيات إبراهيم الحسني

الطيور، وتعيينه مراقباً لأصوات وحركات الببغاوات لمدة 3 أيام، وموافاتها بتقرير شامل يتضمن إذا ما كانت هذه الببغاوات تحدث ضجيجاً يستجيب العيش معه أم لا؟ وذلك حتى يتسنى لنا الحكم، وعليه تتحمل السيدة هويدا وجيرانها مصاريف انتقال وأجر هذا المراقب، رفعت الجلسة..

ولكن نهاية المشاهد عند إبراهيم الحسني في هذا النص ليست نهاية نهائية، بل هي بطبيعة الحال نهاية مرحلية. فالنهايات تبدو كأنها سلسلة من الكلمات المفتاحية التي يهتدي بها المتلقي خلال المشهد التالي. بمعنى أن هذه النهاية تمثل جزءاً واحداً من الحدث، ولكنها مع ذلك تترك الطريق مفتوحاً لنمو الصراع في المشاهد التالية. وهذا ما دفع الكاتب المسرحي إلى الحرص على أن تكون كل نهاية واضحة وحاسمة.

وقد تعددت في إشاراتي للشخصيات ألا أكتب أسماء الشخصيات كما هي في النص، ذلك لأن لطفلي وهويدا، أو زارا وجيكا وسندس، ليست شخصيات بالمفهوم التقليدي للشخصية الدرامية. إنما نحن بصدد مجتمعين، مجتمع السلطة/ البشر، ومجتمع الرعايا/ الببغاوات، الأول مسؤول عن رعاية الآخر لكنه لا يفهم احتياجاته ولا رغباته. والآخر يردد ما يريده منه سيده كيفما ينبغي، دون أن يستطيع التواصل معه، فلا هو يفهمه ولا يستطيع أن يجعل سيده يفهمه، وتتحول محاولات التفاهم إلى مجرد ضجيج وصرخات مزعجة للجمع.

وبطبيعة الحال، لا يمكن قراءة هذه المسرحية، دون أن ننتبه لإحالاتها الرمزية الواضحة إلى العلاقة بين السلطة ورعاياها. ومتى يستحيل الإنسان إلى ببغاء، يردد ما يملئ عليه. فمهما يندد ويشجب ويملأ الدنيا صراخاً، لن يفهمه أحد، بل هو في نظر الجميع مجرد أبله، أخرق، مزعج لكل من حوله، ولذلك ينبغي إسكاته ولو بقطع لسانه.

كيف فسدت العدالة؟

تناقش مسرحية «نظرية العدالة الفاسدة» تجليات «العدل» من منظور سفسطائي، أي العدل من منظور الطرف الأقوى، فالأقوى هو من سنّ القوانين ونظمها من منظوره الخاص، ومن أجل مصالحه الخاصة، لهذا يرى السفسطائيون أن العدالة تتغير من مجتمع لآخر وفقاً لتغير مصالح الأقوى فيها.

ويرى العجوز طوال النص أنه وقع تحت ظلم بسبب تعامل «الرجل» مع العدل، وهو ممثل عن شريحة أولي المصالح، الذين يفرضون العدل المشروط كيفما يناسبهم.. وبالتالي عندما يتعثر الرجل والفتاة في بيت العجوز النائي عن المدينة، يشعر العجوز أنها اللحظة التي يمكن أن يفرض فيها عدله المشروط، والذي يخدم مصلحته الشخصية.

العجوز : أنا أقوم بعملها تماماً كما تقوم أنت بعملك. أليست طبيعة عملك هي تبرير الأخطاء التي يرتكبها المسؤولون الكبار الذين تعمل معهم، وإلباسها ثوب الفضيلة وإيجاد الأسباب المناسبة والمبررات كي تظهر قانونية وعادلة وأنه ليس في الإمكان أفضل مما كان.. أليس هكذا تجري الأمور؟

الرجل: نعم يحدث هذا لبعض الوقت، وليس كل الوقت.

العجوز: أنا أيضاً أقوم بعملها هذا مع بعض الناس وليس كل الناس، وأيضاً لبعض الوقت، وليس كل الوقت.



يعيش الببغاوات الثلاث في قفص؛ ويدور الصراع بين الذكرين على الأنثى الوحيدة التي معهم، ويسأل أحدهما شريكه في القفص: «لماذا تحظى بأنثى بينما أظل وحيداً؟ يجب أن تأتي لي هذه السيدة الغبية بأنثى، وإلا سأضطر لإرغامك على مشاركة نفس الأنثى معك».

هذا الحديث الذي يدور بين الببغاوات لا يستطيع الجيران سماعه سوى مجرد ضجيج، وتقول إحدى الجارات: «مرة أخرى تقلقون راحتنا، كم هي مزعجة هذه الساكنة الجديدة». ومع الحوار الدائر بين الببغاوات الثلاث نشعر أننا في مسرحية أخرى داخل المسرحية الرئيسية، عالم داخل العالم.

ساهم استخدام حيلة التناوب في كشف الشخصية الرئيسية بشكل ديناميكي وسلس، ووضعها في بؤرة اهتمام المتلقي منذ اللحظات الأولى. ف هويدا في نظر الببغاوات غبية لأنها لا تفهم لغتهم ولا يمكنها تحديد احتياجاتهم الحقيقية. وهويدا مزعجة في نظر جيرانها لأنها لا تستطيع أن تفهم حاجة سكانها للهدوء، ولا تستطيع أن تشعر كم ببغاواتها مزعجة. وهويدا في نظر القاضي؛ مجرد شخص مهممل لا يبذل الوقت الكافي في رعاية الببغاوات التي في كنفه، ويطلب منها القاضي أن تتغلب على تقصيرها وتقترب من الببغاوات وتستمتع إلى مشاكلها.

وهذه البنية الدرامية التي تعتمد على أسلوب المشاهد الفرنسية القصيرة، هي ما ساعدت على صياغة العالمين وربطهما ورصد التناقضات بينهما في سلاسة وعمق. ونلاحظ أن بنية كل مشهد من مشاهد هذه المسرحية تكون على نطاق مسرحية صغيرة، بمعنى أنه يحتوي على كافة العناصر الدرامية من صراع وشخصيات ومضاعفات وتعقيدات ثم النهاية.

القاضي: لقد مللت من هذه القضية الغبية، هذه ثالث حلقة قضائية ولا نصل فيها لشيء.. سأضطر أسفاً لاستقدام خبير في أحوال



محمد علام

تدور مسرحيات مجموعة «قضية إسكات الببغاوات»، للكاتب إبراهيم الحسني، الصادرة حديثاً عن دار يسطرون للنشر، حول تجليات قضايا العدل والحرية والمسؤولية الاجتماعية، والعلاقة بين الماضي والحاضر، مستخدماً بعض تقنيات الفانتازيا المحملة بالعديد من الرمزيات المرتبطة بالراهن المجتمعي.

وهما أن كل النصوص هي إعادة تدوير لنصوص سابقة، كيفما يرى جاك دريدا وآخرون؛ يمكن فهم النص الأدبي على أنه مجرد امتداد لنص أو عدة نصوص في الماضي. بل إن التلقي قائم في الأساس على دينامية هذه الامتدادات العابرة للزمن بين النصوص في الماضي والحاضر.

تتجاوز عملية خلق الامتدادات، ما يعرف بالإحالات المرجعية، أو إعادة التدوير. وهي تتكى على عناصر البناء الدرامي، والمعرضة طوال الوقت لـ «التناص». بهذه الطريقة يمكن النظر إلى كل عمل جديد على أنه تجميع جديد لعمل قديم.

تعالج مسرحيتنا «قضية إسكات الببغاوات، قضية العدالة الفاسدة»، مواضيع اجتماعية راهنة، نوقشت سلفاً بطرق تقليدية، ولكن استخدام تقنيات الفانتازيا في معالجة هذه المواضيع جعلها في ثوب جديد، وحضور جديد مختلف. إذن؛ كيف حدث ذلك؟

لماذا لا تسكت الببغاوات؟

عندما نعيش بين فواصل الحدث الدرامي الرئيسي -وهو انزعاج السكان من جارتهم الجديدة بسبب أصوات ببغاواتها الثلاث- داخل القفص مع الببغاوات، نجد أننا بصدد حدث درامي آخر وهو ما تراه وتدركه هذه الببغاوات عن العالم، وعن سيدها، وعن نفسها، وأن لها احتياجات ورغبات من السهل وصفها بإنسانية.

ليس الاتكاء على تقنيات الفانتازيا يعني أننا بصدد بنية درامية خيالية تماماً، بالعكس؛ فإن الإطار العام في مسرحية «قضية إسكات الببغاوات»، واقعي للغاية. ولكن أنسنة الحيوانات والجمادات من تقنيات الفانتازيا الشائعة. وهو ما يُحسب لهذا النص ميزة المعالجة الدرامية المبتكرة. فالأمر لم يتوقف عند استنطاق هذه الببغاوات فقط، بل وأنسنتها أيضاً، أي إكسابها صفات إنسانية تمكنها من التحدث، والتصرف كإنسان. فهي تحب وتغضب، وتشعر بالغيرة، وترغب في الشعور بكينونتها وإثبات وجودها.

تدور مسرحية «قضية إسكات الببغاوات»، حول صراع الجيران مع جارتهم الجديدة بسبب أصوات 3 ببغاوات تزعجهم وتعكر هدوء حياتهم. ونعرف من سياق الحوار أن الجارة جاءت إلى هذا المكان بعد أن تم ترحيلها من قبل جيران آخرين لنفس السبب. ولكنها هذه المرة تتمسك بالاحتفاظ بالببغاوات والبقاء في منزلها. ويتصاعد الصراع حتى يصل إلى الشرطة، وبعدما تفشل المحاولات الودية، يتدخل القاضي، والذي يفكر؛ إما أن تستغني السيدة عن الببغاوات أو ترحل، أو يتم إسكات هذه الببغاوات.. ولكن كيف يحدث ذلك؟



من هنا تأتي فكرة «سرير بروكرست» التي يبوح بها العجوز لضيفه أو فريسته، بأنه يريد أن يجعله مناسباً لطول العدل، أي طول السرير، سرير العدالة كما يسميه. فالإنسان كي يحقق الحرية والسعادة التي حلم بها، في ظل ظروف سيطرة الاقتصاد على المجتمع والسلطة، يصبح الإنسان كما قال جان ليوتار مجرد معمل تجارب، لا قيمة له.

فالعدالة المقولبة سلفاً، لا تناسب الجميع كما يدعي العجوز طوال العرض، بل هي لا تناسب أحداً على الإطلاق، حتى طول العجوز نفسه أقصر من السرير، أي أقصر من أن يبلغ العدالة. وبالتالي فإن ما يطبقه على الرجل أو الفتاة، ليس العدل، وإنما هو شيء آخر، ربما المصلحة. لكن التصميم الدرامي وسرعة انتقال الحدث وتطويره، لم يسمحا لعرف بالضبط لماذا لجأ العجوز إلى تطبيق تجربة سرير العدالة.. هل هي المصلحة فعلاً؟

هناك احتمال آخر، يتفق نسبياً مع رؤية قديمة لـ غلوكون (Glaucon)، حيث يرى غلوكون أن الإنسان اخترع العدل نتيجة لعجزه عن ممارسة الظلم وتحمل عواقبه. فالإنسان لم يخلق ولديه صفة العدل بالفطرة. ويلجأ الإنسان إلى العدل في رأي غلوكون؛ في حالتين فقط: عندما لا يستطيع أن يظلم. أو حين تتسنى له منفعة مادية أو معنوية نتيجة تطبيق العدل.

تبدأ القصة بحادثة اصطدام سيارة، بها رجل وفتاة، أثناء سيرهما على منحدر صخري. ولأنهما وجدنا نفسيهما عالقين في الخلاء، تصبح أضواء البيت الريفي المضاءة بالقرب منهم علامة لهم على النجاة. ويضطران إلى قضاء ليلة مع العجوز صاحب البيت، حتى يستطيعان في الصباح طلب المساعدة، ولكنهما يكتشفان كم هو عجوز غريب الأطوار أو مجنون على حد وصف الرجل.

نلاحظ أيضاً أن الشخصيات قادمة لنا من بعيد، بلا تاريخ، بلا إحدائيات مجتمعية بعينها، أو هوية ثقافية محددة. إنها مجرد أمهات عامة، فالرجل المسؤول السياسي، هو نموذج لأي رجل سياسة مدلس ونفعي، أو كخزانة عرض للقيم الرأسمالية.

والفتاة التي تترافق رئيسها، هي نموذج لأي فتاة وصولية وانتهازية في أي مكان في العالم، وتثير أعمال «الحسيني» في عمومها تساؤلات حول علاقة الفرد والسلطة، وطوال الوقت تبدو الشخصيات عند «الحسيني» كأنها متاحف خاصة لقيم وأفكار أكبر منها، وتستحوذ عليها أكثر من حياتها الخاصة.

يثر العجوز طويلاً عن حبه للحم الغزال وتقديره للتين الشوكي والقهوة. ثم يبدأ معها لعبة «سرير بروكرست». وبروكرست كما في الميثولوجيا الإغريقية كان حدادا وقاطع طريق. كان يهاجم الناس ويقوم بمط أجسادهم أو قطع أرجلهم لتناسب أطوال أجسامهم مع طول سرير الحديدي. ولم يكن يفلت منه أحد، لأنه كان يمتلك سريرين مختلفي الطول.

يعاغل العجوز الرجل والفتاة، ويقدهما، ثم يبدأ بقطع رجلي الرجل كي يتناسب طوله مع طول السرير. وهنا تبدأ تقنيات الفانتازيا بالعمل بمجرد ما قام العجوز بتقييد الرجل. ويشعر المتلقي بحالة التوتر التي تعانها الشخصيات، بين الإنسان المحمل بالوعي الجمعي من خلال الميثولوجيا الحية؛ والواقع المحيط بالإنسان كإطار فني لـ نظرية العدالة الفاسدة.

الفانتازيا هي الحد الفاصل بين العقلائي، وغير العقلائي، الحد بين الواقع والخيال. تخدم البنية الدرامية، وتصنع حكايات درامية كاملة من الخيال، أو الأساطير، أو الإغراق في الحوادث الغريبة والخروج عن المألوف، لتشكيل صور ذهنية لما ليس له حضور فعلي في حواس القارئ أو الخبرة الواعية له.

تطلق «البروكرستية» على أسلوب تشويه المعطيات ولي الحقائق، كي تتناسب مع قالب فلسفي مُعد له مسبقاً. ونلاحظ ذلك عندما تنقلب الأدوار وتعاغل الفتاة بحيلة أنثوية؛ العجوز الماكر، وتضعه على السرير، وتبدأ في تنفيذ التجربة عليه.

العجوز: كيف تفعلين ذلك بي؟ أنا من يقوم بهذه التجربة ولست أنت.. اسمعي.. لا تقومي بشيء تندمين عليه بقية عمرك... الفتاة: هل تريد للتجربة أن تفسد؟ لن أذهب من هنا قبل أن

أجربها معك أنت أيضاً أيها العجوز الأبله، أنت ممن يستحقون أن تقام عليهم تجربة العدالة. مثلي كما تقول ومثله هو، ومثل الكثير من الناس هناك في المدينة المزدهمة بالكذب.. كلنا نستحق تجربة العدالة إلى من رحم ربي.

حينها يقول العجوز بكل بساطة: أنت مجنونة. أنت لا تعرفين قواعد اللعبة، انظري أنا طوي أقصر من طول السرير، وبالتالي وحسب قواعد اللعبة لن يتم قطع سنتيمتر واحد من طولي، أنا شخص مثالي حسب قوانين اللعبة.

هكذا يعمل أسلوب لي الحقائق، وتشويه المبررات، في النهاية تطالبه الفتاة بالامتثال للعدالة التي ينص عليها السرير كيفما أراد هو منذ البداية، وإن كان طوله أقصر قصيراً، فلنستخدم العجلة الدوارة حتى يتمدد جسده ويصبح ملائماً للعدالة تماماً.. فهل هذا ممكن؟

حكايات مازالت على قيد الحياة يأتي النص الثالث من مجموعة مسرحيات «قضية إسكات الببغاوات»، في عنوان «حكايات الشتاء». وهو مشهد واحد قصير، من ثلاث شخصيات، السيدة العجوز «سعاد»، صاحبة الشقة المعروضة للإيجار. والشابان «ماهي» و«سيف»، القادمان من أجل استئجار الشقة.

وعلى عكس المسرحيتين السابقتين، تعتمد «حكايات الشتاء» على تفصيلات للزمان والمكان والمجتمع، تدخل في نسيج الدراما، مثل الإشارة إلى «فوتيه الملك الفاروق»، وتفضيل إعداد القهوة على «السيرتابة»، والزواج الذي كان ولو عابثاً باقتناء قطع الأثاث ذات البعد التاريخي من المزادات بمبالغ باهظة. كل ذلك ساعد في توضيح تاريخ الشخصيات، وهويتها الاجتماعية والثقافية، وتأثير ذلك على حضورها في الحدث المسرحي الآتي.

تدور المسرحية حول سيدة تعاني من الوحدة، والممل، ما دفعها إلى نشر إعلان يوضح رغبتها في بيع الشقة، وقد استغلت هذه الحيلة في أن تملأ وقتها بقاء أناس جدد طوال الوقت، وتناول القهوة والحديث معهم، حينها تشعر -على حد قولها- أنها مازالت على قيد الحياة.

سعاد: «هل هذا كثير علي، أريد أن أشعر أنني مازلت على قيد الحياة، وأخشى أن أموت وحيدة ولا يعلم أحد عني شيئاً، ذلك الأمر يُرعيني جداً».

لولا التفصيلات التي اعنتى بها النص في بناء الشخصيات وبيئتها الاجتماعية، كان الحدث المسرحي سيصبح أحاديًا ورتيبيًا، وسيصيب المتلقي بالملل. لكن إبراهيم الحسيني، يتحكم في أدواته بحرص كاتب خبير على أن تساهم التقنيات المستخدمة في خلق أبعاد

جديدة للنص، وعمق، وظلال ممتدة بعيداً. وهكذا نجد أنفسنا ننزلق مع حديث السيدة عن شقتها المتخمة بذكرياتها عن زوجها، والملكية والثورة، والزمن الجميل كما تقول؛ إلى نقطة مهمة: إذا كان المرء يقاس بقدر ما يحمله من ذكريات، فلماذا تعرض الشقة أو كل هذه الذكريات للبيع؟

يهتم الكاتب في نص «حكايات الشتاء»، بالشخصية الرئيسية: سعاد. أو بمعنى أدق بـ تاريخ الشخصية، فالشيء المعروض للبيع ليس الشقة، وإنما هو قطعة من الزمن، فهل يمكن انتشار السنوات من المقاعد والمناضد والجدران بحجة أنها لم تعد عصرية، أو مناسبة للحدثة بحسب ما يرى «سيف»؟

سعاد: دائماً شباب هذه الأيام متسرع جداً ولا يُلقي بالا إلا لما يريد، وليذهب كل شيء بعد ذلك إلى الجحيم.

والجحيم هنا هو إشارة إلى النسيان، الحالة التي تضغط بها «ماهي» منذ حضورها على السيدة، فـ «ماهي» لا تفضل الأثاث القديم رغم عراقة التاريخية، بل الجديد أفضل دائماً، حتى لو كلفهما ذلك الجديد القضاء على القديم أو نسيانه.

ماهي: الأثاث تقليدي جداً.. طراز قديم، تجاوزه الزمن.

ونحن أمام نص مسرحي لا يناقش مسألة الوحدة كما هو ظاهر، وإنما يطرح الوحدة كإحدى تجليات خصومة الحاضر مع الماضي.

ولذلك يصنع اختيار المستأجرين (ماهي وسيف) من فئة الشباب هذه المقابلة وهما في حضرة (سعاد)، السيدة التي طوفت بها السنون بين الشرق والغرب، وحرصت طوال حياتها هي وزوجها على اقتناء قطع الأثاث النادرة من المزادات المختلفة. لكن الزوج تركها ورحل، وعندما يسأل «سيف» عن مصير هذا الأثاث، فهو يفكر فيما سيحنيه من جراء بيعه، بينما تسأل السيدة العجوز: لماذا لا تحتفظان به ليعيش معكما؟

الماضي هو تاريخ وجودنا، به من اللحظات ما يسر وما يغضب، ولكن به في النهاية شفرة وجودنا على الأرض، ولذلك من لا ماضي له، هل يكون له حاضر؟ فالقطيعة مع الماضي قد تكون مربحة مادياً، لكنها تجعلك خاوياً، ذو باطن أجوف، لا تقدم شيئاً ولا تفيد. وهذا يتضح من رد «سيف» القاطع مثل السيف.

سيف: (وهو يتفحص فوتيه الملك فاروق) يعجبني منظره، ولكنني لا أحب أن أعيش داخل متحف.

ماهي: أنا أيضاً، إنه لا يروق لي، وأفضل عليه كل ما هو حديث.. هذه الهداة مثلاً تذكرني بمدافئ بيوت النبلاء في العصور الوسطى.

سعاد: ترونه كذلك لأنكما لا تنظران إليه نفس النظرة التي أظهرها أنا له، هذا الأثاث هو كل عائلي الآن، أتحدث معه كل يوم، أشكو له مما يضايقني، نفرح معاً نتألم معاً، يحنو كل منا على الآخر، إنه يتنفس ويتحرك مثلنا لكن لا يشعر به إلا من أراد ذلك.

الماضي والحاضر مثل أمواج البحر، هل يمكن تمييز الأمواج عن بعضها؟ فالحاضر هو ماضٍ مضى، والماضي هو حاضر سيأتي، كل منهما يشابه الآخر. وبالتالي فإن مسيرة الحياة تكاملية، إذا أردنا بلوغ المستقبل لابد أن يستمر تلاطم الأمواج، التي تدفع بعضها بعضاً تجاه الشاطئ.

في نهاية «حكايات الشتاء»، يرفض الشابان سيف وماهي عرض سعاد، والذي اكتشفا أنه ليس عرضاً لبيع الشقة/ الماضي، وإنما هو عرض للإقامة فيها أو بمعنى أدق عرض للعيش مع الماضي. يتقدم شابان آخرون، يستعدان للزواج، يطرقان الباب ويسألان عن هذه الشقة المعروضة للبيع، وتستقبلهما سعاد، وتبدأ في تحضير القهوة.

قدم إبراهيم الحسيني، في نصوص مجموعة «قضية إسكات الببغاوات»، حلولاً درامية مبتكرة، لمعالجة ثيمات قد تبدو واقعية تماماً بطريقة عصرية ومميزة، من خلال الاتكاء على تقنيات الفانتازيا، وأنسنة الحيوانات مثلما في «قضية إسكات الببغاوات».

استلهم الميثولوجيا واستخدامها في معالجة أفكار الشخصيات عن العدالة في «نظرية العدالة الفاسدة». أما في مسرحية «حكايات الشتاء»؛ فقد ركز الكاتب أدواته للإشارة للعلاقة بين الماضي والحاضر في قالب واقعي تماماً. وهو ما يجعلنا بصدد مجموعة متميزة ومتنوعة من حيث الأفكار وأساليب الطرح الدرامي المختلفة.

المسرحانية

ونظريات الأداء (٢-١)



تأليف: جوزيت فيرال
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

تعريف المسرحانية Theatricality أو خصوصية المسرح ، ليس فقط محاولة لتعريف ما يميز المسرح عن الأنواع الفنية الأخرى فحسب ، بل أيضا من أجل تعريف ما يميزها عن أشكال الأداء الأخرى - الرقص وفنون الأداء والفن متعدد الوسائط . الأمر اذن يتعلق بدراسة طبيعة المسرح علي خلفية الممارسات المسرحية ونظريات الأداء وعلم الجمال . انها محاولة للوصول الى معايير مشتركة من خلال الأعمال المسرحية بداية من العصور القديمة . وعلي الرغم من أن مشروعنا مثل هذا ربما يبدو طموحا ، الا أن ارتباطه يحتاج الى محاولة لترسيخ هذا التعريف . وتسعى هذه المقالة الى تأسيس نقاط المرجع لرد الفعل اللاحق .

أثناء القرن العشرين ، انقلبت أسس المسرح رأسا علي عقب . ومثل سائر الفنون الأخرى ، وما كان يعرف بأنه علم الجمال المسرحي في القرن التاسع عشر، الذي حدد الممارسة المعيارية . فقد أعيد تأمل المسرح منهجيا خلال القرن العشرين. وفي نفس الوقت بدأت الممارسة المسرحية تنأى بنفسها عن النص . ووضعت في مكان جديد في المشروع المسرحي . ولم يعد النص ، بعد وضعه تحت الحصار، قادرا علي ضمان مسرحانية خشبة المسرح ، وبالتالي بدأ المهتمون بالمسرح الاستفسار عن خصوصية الفعل المسرحي ذاته ، ولاسيما منذ أن بدأت هذه الخصوصية تؤثر في الممارسة المسرحية أيضا - الرقص والأوبرا وفنون الأداء الأخرى .

ويبدو أن ظهور المسرحانية في مجالات ترتبط بشكل متماس مع المسرح هو نتيجة طبيعية لذوبان الحدود بين الأنواع الفنية ، والفروق الشكلية بين الممارسات الفنية بداية من الرقص والفنون متعددة الوسائط ، ومن بينها مسرح الوقائع Happenings والأداء باستخدام التقنيات الجديدة . وتزداد صعوبة تعريف خصوصية المسرح ، لدرجة أن المسرحي والمشهدي قد اكتسبا أشكالا جديدة . واضطر المسرح ، الذي ابتعد عن المركز ، أن يعيد تعريف نفسه . ومنذ ذلك الحين لم تعد خصوصية المسرح واضحة . فكيف اذن نعرف المسرحانية اليوم ؟ وهل يجب أن نتحدث عنها بصيغة المفرد أم بصيغة الجمع ؟ وهل



المسرحانية خاصة تنتمي بشكل فريد الى المسرح ، أم أنها يمكن أن توجد في الحياة العادية ؟ .
أعني المسرحانية هنا باعتبارها خاصة مفهومة وفقا للمصطلح المنسوب الى كانت Kant - أي ... هل توجد المسرحانية مسبقا في الموضوع المسرحي ، علي أساس أن هذا الموضوع يصبح شرطا لوجودها ؟ أم هل المسرحانية نتيجة عملية مسرحية معينة ، سواء كانت مرتبطة بالواقع أو مرتبطة بالذات ؟ . وهذه هي الأسئلة التي أود تأملها .
السياق التاريخي :
يبدو أن مصطلح المسرحانية ظهر في وقت ظهور مصطلح أدبية المسرح (بمعنى انتماء المسرح الى الأدب) . ومع ذلك فقد كان انتشاره بطيئا في الأدب النقدي . وفي الواقع ، يرجع تاريخ النصوص التي يمكنني أن أمثلها ، والتي تتعامل مع المسرحانية الى عقد مضي . وهذا يعني أن



المتلقون الموجودون في المحطة أن المتصارعين كانا فعلا ممثل وممثلة يشاركان فيما يسميه أوجستو بوال «العرض المسرحي الخفي». ومعرفة ذلك، ومع الوضع في الاعتبار أن مشاركة المشاهدين لم تكن تطوعية، فهل يدعي شخص أن المسرحانية كانت حاضرة هنا؟ يبدو أنها حاضرة فعلا. وربما نخلص إلى أن المسرحانية في هذا المثال تنبع من وعي المتلقي بالقصد المسرحي الموجه إليه. وهذا الوعي يغير الطريقة التي ينظر بها إلى ما يحدث. انها تجبره أن يرى المسرح في المكان الذي رآه فيه بالمصادفة؛ وبهذه الطريقة يحول المتفرج ما يظن أنه حدث عادي إلى خيال. وباضفاء دلالة علي عربة المترو، استطاع المتفرج ازاحة العلامات وفهمها بشكل مختلف، ويكشف الطبيعة الخيالية لسلوك المؤدين، وحضور الايهام حيث كان من المتوقع أن يكون ذلك حقيقة عادية. وفي هذا المثال تظهر المسرحانية نتيجة القصد المسرحي المؤكد للمؤدين، ويجب أن يفهم المتلقي سر المؤدين، وبدون هذا الوعي يحدث سوء فهم وغيب المسرحانية.

السيناريو الثالث :

تجلس في مقهى تشاهد المارة الذين يرغبون الأ يراقبهم أحد، وليست لديهم أي نية للتمثيل. وبينما يمرون وهم لا يقدمون أي تظاهر أو قصة، ولا يتصرفون كأنهم مرئيون، وبالمصادفة يلاحظون العيون وهي تتابعهم. ورغم ذلك تعرف عينك نوعا من المسرحانية في اشكال المارة وإماتاتهم، وكذلك أيضا الطريقة التي يشغلون بها المكان. وكمشاهد، تبع عليهم هذه المسرحانية في المكان الحقيقي المحيط بهم، ذلك أن تمرين المشاهدة البسيط هو الذي يضفي علي المكان المسرحي الإيماءات. وبتأمل القيود التي يفرضها المكان علي المتلقي، نجد أن هذا المثال الأخير هو أكثر الأمثلة هامشية. ومع ذلك

بأنها تعمل بالتأكيد، فهذا يعني أننا ندرك أن هذا المشاهد وحده يمكن أن ينقل مسرحانية بعينها، رغم أن العملية المسرحية لم تبدأ بعد. إذن هناك قيود مفروضة فعلا، وعلامات موجودة في المكان فعلا، ويعرف المتلقي ما الذي ينتظره من اعداد المشهد - يتوقع مشاهدة مسرحية. ولأن دلالة المكان حدثت بالفعل، فإن المتلقي يعرف ذلك من مسرحانية خشبة المسرح والمكان الذي يحيط به. ولذلك يمكننا استخلاص أول نتيجة، هي أن حضور الممثل ليس شرطا أساسيا لوجود المسرحانية. فالذات تفهم علاقات معينة داخل هذا المكان، إذ أنها تعرف الطبيعة المشهدية المثيرة لخشبة المسرح. ويبدو أن المكان أساسي في المسرحانية. وأن المرور من الأدبية إلى المسرحانية يجب أن يتم أولا وقبل كل شيء عبر ادراك مكاني للنص.

السيناريو الثاني :

ربما نشاهد في عربة المترو نقاشا بين راكبين، أحدهما يدخل والآخر يعترض بقوة. ويذكر الراكب الأول أن التدخين في المترو ضد القانون، فيرفض الراكب الثاني الانصياع. فيحدث تبادل للاهانات والتهديد ويتصاعد التوتر. والمتلقي هنا يشاهد هذا التناقض ويشاهد ذلك أيضا الراكب الآخرين باهتمام. ونسمع التعليقات علي هامش هذا الجدل. ثم يدخل المترو إلى المحطة ويتوقف أمام لوحة اعلان سجاثر كبيرة، فيخرج المدخن من المترو ويشير إلى كل المراقبين المهتمين إلى عدم تناسب حجم لافتة «ممنوع التدخين» الصغيرة داخل القطار مع الاعلان الضخم عن السجاثر الذي يغطي أغلب رصيف المحطة. فهل المسرحانية حاضرة في هذا المثال؟ ربما يقول شخص انها ليست حاضرة، لأن النقاش لم يعرض علي خشبة المسرح، ولم يستدع أي من المشاهدين للفرجة، علاوة علي أن الحوار المتبادل ليس موقفا خياليا، لأن الطرفين منغمسين في مشادة فعلية. ورغم ذلك ربما يكتشف

محاولات وضع مفهوم المسرحانية في تصور يرتبط بالاهتمام الحالي بنظرية المسرح. وربما يعترض شخص ما مؤكدا أن أعمال مثل «فن الشعر» لأرسطو، و«مفارقات كوميدية» لدينيس ديدرو، و«مقدمات» لراسين وفكتور هوجو، من بين أعمال أخرى، هي جهود لتنظيم المسائل المتعلقة بالمسرح. ولكن التنظيم المفهوم وفقا للاستخدام المعاصر، وباعتباره انعكاسا للمفاهيم المجردة (العلامة والدلالة والتمثيل والتشظي والمسافة والازاحة) هي أكثر من مجرد ظواهر حديثة. وقد أشار رولان بارث إلى أن محاولة تعريف نظرية المسرح هي نفسها علامة دالة علي عصر مفتون بالتنظيم.

ويمكن أن يقودنا الانتشار الحالي لمفهوم المسرحانية لأن نسي تاريخها القديم. إذ يمكننا في الحقيقة أن نميز نصوص ايفرنوف المبكرة (1922) التي تتحدث عن المسرحانية وتؤكدنا حتى نستطيع تحديد أهمية اكتشافه. ولكي نتحدث بشكل مفرداتي، فانه يتم تعريف المسرحانية بشكل غامض لغويا. إذ بدت أنها أقرب إلى المفهوم الضمني الذي يُعرفه مايكل بولاني بأنه فكرة مادية يمكن أن نستخدمها مباشرة، مع أنها توصف بشكل غير مباشر بأنها المفهوم الذي يرتبط بالمسرح بشكل مميز. المسرحانية باعتبارها خاصية للعادي :

يفحص الشروط التي تصاحب مختلف مظاهر المسرحية خارج خشبة المسرح ودخلها، يمكننا أن نؤكد أن المسرحانية ليست ظاهرة مسرحية بالمعنى الدقيق. ولننظر إلى بضعة سيناريوهات محتملة.

السيناريو الأول :

ندخل إلى المسرح ولم تكن المسرحية قد بدأت بعد. وأمامنا خشبة المسرح، والستارة مفتوحة، والممثلين غائبين. والمشاهد عاري من أي ديكورات. ونبدو في انتظار المسرحية أن تبدأ. فهل تعمل المسرحانية هنا؟ وإذا أجبنا



تظهر كعلاقة تبادلية من خلال شرح في المكان العادي ، وهذا الشرح يمكن أن يكون نتيجة سيطرة الممثل علي المكان العادي وتحويله الى مكان مسرحي. ويمكن أن يكون ذلك أيضا نتيجة لنظرة المتفرج التي تؤسس الفراغ كمكان مسرحي وباقامة تعديل كفي منسوب الى هوسرل للعلاقة بين الذوات وهذه النظرة الفعالة تتأسس شروط ظهور المسرحانية . وفي الحالة التي ينتمي فيها التمهيدي الى الممثل ، فان الآخر يصبح ممثلا من خلال فعل التمثيل المعترف به ، من خلال النظرة التي تضيقها عليه المسرحانية في المكان المحيط به .

نستخلص من ذلك أن المسرحانية تكمن في وضع شيء أو آخر في مكان مسرحي محدد ، كما يحدث في تحويل الشيء البسيط الى علامات تجعله عرضا . وعند هذه المرحلة من تحليلنا ، تبدو المسرحانية أكثر من مجرد خاصية . ربما نسميها في الواقع ادراك الذوات أثناء تفاعلها . انها عملية الرائي والمربي ، وهي فعل يبدأ في أحد مكانيين محتملين ، اما من جانب الممثل أو من جانب المتلقي . وتخلق في كلتا الحالتين شرحا في المكان العادي الذي يصبح مكانا لشيء آخر . وبدون هذا الشرح يظل المكان العادي كما هو ، وبالتالي يعوق امكانية المسرحانية .

يبدو أن المسرحانية عملية ادراكية خيالية توضع في حركة ، اما بالنسبة للمراقب (المتفرج) أو المراقب (الممثل) . انها فعل أدائي يخلق مساحة الآخر الافتراضية ، انها المكان الانتقالي Transitional space كما يشرحه وينيكوت ، والعتبة threshold التي شرحها فيكتور تيرنر ، والتأطير framing الذي شرحه جوفمان . وكلها توضح طقوس المرور التي تسمح لكل من المؤدي والمتلقي أن ينتقلا من مكان الى آخر .

ولا تعبر المسرحانية عن نفسها بأي طريقة اجبارية ، كما أنه ليس لها خصائص كيفية تسمح لنا بتعريفها بدون أدني شك . فهي ليست معطا تجريبيا ، بل انها تفوض الذات فيما يتعلق ببعدي العادي والمتخيل . ويبدو أن الأخير يتأسس علي الحضور في مكان الأول . وفي هذا الاطار تطرح المسرحانية سؤالاً حول طبيعتها الترانسندنتالية .

نشرت هذه المقالة في عدد خاص عن « المسرحانية » أصدرته جامعة ويسكنسون عام ٢٠٠٢ .
جوزيت فيرال Josette Feral تعمل استادا للمسرح والدراما في جامعة كوبك في مونتريال - كندا .



والمخرج ومصمم الديكور ومدير الاضاءة . وفي المثال السابق خلقت نظرة المتلقي كوسيلة نقل بين الأحداث والسلوكيات والأجسام المادية والفراغ ، بغض النظر عن الطبيعة الحقيقية أو الخيالية لوسيلة النقل .
المسرحانية هنا حدثت تحت شرطين : الأول اعادة تحديد المؤدي للفراغ العادي الذي يشغله . والثاني من خلال نظرة المتلقي التي تضع اطارا لفراغ عادي لا يشغله . ومثل هذه الأفعال تحدث شرحا يقسم الفراغ الى داخل المسرحانية وخارجها . وهذا الفراغ هو المكان الآخر . وهو المكان الذي يحدد التبادلية والمسرحانية . فالمسرحانية

يمكننا أن نستخلص منه نتيجة هامة : المسرحانية لها علاقة بطبيعة الموضوع المستغل - الممثل والمكان والشيء والحدث . وهذا ليس بالضرورة نتيجة لمظهر الايهام أو الخيال . فكل هذه الشروط متطلبات أساسية للمسرحانية ، الت نستطيع تحديدها في الأحداث اليومية . تبدو المسرحانية ، باعتبارها أكثر من مجرد خاصية ذات سمات قابلة للتحليل ، وكأنها عملية لها علاقة بامعان النظر الذي يخلق مساحة افتراضية منفصلة تنتمي للآخر الذي تبعث منه القصة . وقد خلقت هذه المساحة ، في الأمثلة الأولى ، بواسطة الفعل الواعي للمؤدي ، المفهوم هنا بأنه الممثل



فرقة أولاد عكاشة

بدايات المسرح في بور سعيد (١)

زيارات الفرق الأجنبية والعربية

ما هو معروف عن الوثام والمودة القديمة بين الشعب المصري والجالية الإيطالية في هذا القطر، وأمل المكاتب أن لا يعاد تمثيل هذه الرواية، ولفت إلى الأمر نظر جناب قنصل إيطاليا في بورسعيد، ونظر جناب حكمدار بوليس القنال.

الفرق المسرحية

إذا تركنا الفرق الأجنبية التي ظهرت في مدينة بور سعيد ونظرنا إلى الفرق المسرحية العربية، سنلاحظ أن فرقة «سليمان القرداحي» هي أول فرقة عربية زارت المدينة عام ١٩٠١، وكتبت جريدة «المقطم» كلمة عن هذه الزيارة، قالت فيها: «حضرة الممثل البارع سليمان القرداحي السوري الذي اعتنى حديثاً بتنظيم جوقه الشهير باسمه وانتقى له كثيرين من الشبان الأذكياء والفتيات الأدبيات وأتى به في هذه الأيام إلى ثغرنا وابتدأ بتمثيل رواياته فيه من مساء السبت الماضي. فمثل رواية «أوتلو» الشهيرة بالقائد المغربي، وكان أهم أدوارها لحضرتة ولحضرة الممثلة البارعة السيدة «المظ» التي أعجب الجمهور بمهارتها في التمثيل وعذوبة ألفاظها في الإلقاء. وكان الحضور كثير وقد سرهم كثيراً حسن مناظر الرواية واتقان تمثيلها ولا سيما براعة حضرة الفاضل أحمد زكي الذي كان يمثل دور الإبلوس يعقوب فأحسن وأجاد حتى قال مشاهدوه إنه إبليس حقيقي في صورة إنسان فنتمنى لهذا الجوق توفيقاً ونجاحاً».

وفدت بعد ذلك الفرق العربية والمصرية المسرحية على بور سعيد وعرضت أعمالها - وأخبرتنا بذلك الصحف المعاصرة

المطربة، وصدحت الآلات بالأنغام المهيجة، وخرج الكل مسرورين مشكوراً من التفاتهم وشاركين لمساعي حضرة عزتلو «علي بك ثابت» وكيل المحافظة الذي أجرى في سبيل إعانة هؤلاء المساكين ما في جهده لسد رمقهم واكتساب الأجور جزى الله المحسنين خيراً».

وفي عام ١٨٨٢ اتفق أهل المدينة من الوطنيين والأجانب المقيمين في بور سعيد على استحضار فرقة مسرحية فرنسية، تعرض موسماً كاملاً في المدينة، ومن أجل ذلك قاموا باكتتاب اشترك فيه أكثر من مائة شخص، وكل شخص دفع عشرة جنيهات إنجليزية، وذلك لبناء تياترو على قطعة أرض من أراضي شركة بوجاز السويس، هكذا أخبرتنا جريدة الأهرام في شهري يناير وفبراير.

وعلى الرغم من ظهور المسرح العربي في المدينة إلا أن الفرق الأجنبية كانت تظهر في المدينة من حين إلى آخر! وعلى سبيل المثال في عام ١٨٩٧ مثلت فرقة «مسيو بورجيه» مجموعة مسرحيات في المدينة قبل أن تعرض العروض نفسها في دار الأوبرا الخديوية بالقاهرة، كما أخبرتنا بذلك جريدة «المؤيد».

وفي عام ١٩٢٣ حدث ما عكر الصفو بين أهالي بور سعيد والأجانب بسبب تمثيل مسرحية، وقد كتبت جريدة «المقطم» كلمة عن هذا الأمر تحت عنوان «انتقاد تمثيل»، قالت فيها: «قال مكاتبنا من بورسعيد إن سكانها الوطنيين عاتبون على جمعية مرغيتا الإيطالية عندهم، لتمثيلها رواية اسمها «في الإسكندرية» لما حوته من الألفاظ والإشارات التي لا تطابق

سيد علي إسماعيل



بدأ الميلاد الفعلي لمدينة بور سعيد في منتصف نوفمبر ١٨٦٩، عندما احتفل العالم بافتتاح قناة السويس، ذلك الاحتفال الذي نقلته صحف العالم وقتذاك. ومنذ هذا التاريخ توافد الأجانب على المدينة، وتكاثرت الجاليات الأجنبية المقيمة فيها، مما جعل من بور سعيد مدينه جذب مسرحي وترفيهي! وأول عروض مسرحية تمت فيها، كانت في عام ١٨٨١، عندما مثلت فرقة إيطالية مجموعة من المسرحيات طوال أسبوعين بقيادة موسيو «لابرونا» كما أخبرتنا جريدة الأهرام في شهر فبراير. وأخبرتنا أيضاً في مايو أن «الكومندور كازنوف» قدّم عروضه المسرحية في بور سعيد.

وفي نوفمبر - من العام نفسه - شبت النار في «قرية العرب» فأقيمت حفلة خصص إيرادها لمساعدة المصابين، وقد نشرت جريدة الأهرام كلمة عن هذا الموضوع، قالت فيها: «أقيمت في بور سعيد يوم السبت الفائت ليلة تشخيص ورقص حضرها كثيرون من أجانب ووطنيون إسعافاً للمصابين بحريقه العرب. وكان الاحتفال شائقاً فضربت الموسيقى العسكرية ألحانها



حفل افتتاح قناة السويس

تعريب فتوح نشايطي. الحفلة الثانية يوم الثلاثاء ٦ مارس الساعة ٩ ونصف مساء رواية «الولدان الشريدان» كوميدى ميلودرام تأليف دي كورسيل، ستة فصول وعشرة مناظر. هذه الحفلات خاصة لنقابة موظفي الحكومة المصرية ببورسعيد، وتطلب التذاكر من شباك التياترو ومن مركز نقابة موظفي الحكومة ببورسعيد».

وفي مارس ١٩٣١ نشر «يوسف أحمد طيره» في مجلة «الصباح» كلمة تحت عنوان «فرقة رمسيس في بور سعيد»، قال فيها:

الألدورادو، وفي عام ١٩٢٦ مثلت مسرحية «على ذوقك»، وفي عام ١٩٢٧ عرضت مجموعة من المسرحيات، منها: «الصحراء، توسكا، أحدب نوتردام دي باري، البؤساء». وفي فبراير ١٩٢٨ قالت جريدة «الأهرام»: «بشرى لأهالي بورسعيد، حفلتان تمثيلتان يشترك في تمثيلهما أبطال الفن في الشرق نوابغ المسرح المصري «يوسف وهبي» و«جورج أبيض» بتياترو الألدورادو ببورسعيد. الحفلة الأولى يوم الاثنين ٥ مارس الساعة ٩ ونصف مساء رواية «الشرك» درامه عصرية تأليف هنري كيستماكر،

- مثل فرقة «سليمان الحداد» التي عرضت مجموعة من مسرحياتها في المدينة عام ١٩٠٣، وفرقة «إبراهيم حجازي» عام ١٩٠٥. أما فرقة «أولاد عكاشة» فزارت المدينة عد مرات أولها عام ١٩١١ ومثلت بها مسرحية «الكابورال سيمون»، وفي عام ١٩٢٥ مثلت على مسرح الألدورادو ببور سعيد مسرحيتي «محمد علي باشا، وهدي»، وفي عام ١٩٢٦ مثلت مسرحيتي «شمشون ودليلة، وكليوباترا». أما فرقة الجزائري فزارت المدينة عام ١٩١٩ ومثلت بها مجموعة من المسرحيات الكوميديّة، مثل: «زق عجلك، وعلى فكرة، وده شرفي، وشغل الحلبسة».

وفي عام ١٩٢٤ زار الشيخ «أحمد الشامي» بفرقته المسرحية بور سعيد، ونجح في تعليم شباب بور سعيد صناعة السجاد بواسطة المسرح! والمشهور عن الشامي إقامة المشاريع والصناعات النافعة في أقاليم مصر من خلال الفن المسرحي! وقد أوضحت جريدة «المؤدب» - التي تصدر في بور سعيد - تفاصيل المشروع في كلمة نشرتها للشيخ أحمد الشامي في أغسطس تحت عنوان «التمثيل الأخلاقي يلد مورداً للصناعة في بور سعيد»، جاء فيها الآتي:

«... جئت بفرقتي إلى ثغر بورسعيد لإحياء بعض ليال تمثيلية ... ولقد استفزني منظر بعض أبناء الفقراء الشارين في الشوارع، وحالتهم التي تبعث على الشفقة والرحمة. ولما كنت من رجال صناعة السجاجيد وفي استطاعتي بمشيئة الله تعليم هؤلاء العاطلين هذه الصناعة، دعاني هذا الواجب لأن أتطوع لهذا العمل الخيري الجليل فعرضت الأمر على بعض الوجهاء والأدباء فألفت منهم ترحيباً وتنشيطاً للمشروع. وللحال وجهت نفسي شطر ذلك الرجل العظيم بطل المشروعات الخيرية سعادة محافظ القنال، وقدمت لسعادته تقريراً الغرض منه انشاء مصنع للسجاجيد دون تكليف الشعب أعباء الاكتتابات. بل تقوم دعائمه على دخل الليالي التمثيلية التي أحييها بفرقتي لهذه الغاية، فلقيت من سعادته تشجيعاً لهذا العمل النافع، شأنه في كل مديرية تقلد فيها الرئاسة من قبل. ولقد وطدت العزم وبدأت بالعمل وحددت يوم السبت ٩ أغسطس سنة ١٩٢٤ الساعة ٩ ونصف لإقامة أول حفلة تمثيلية بتياترو «الألدورادو»، تمثل فيها الفرقة أجمل الروايات المصرية الأخلاقية «مصر والسودان» وهي ذات ٥ فصول تأليف شقيقي الأستاذ مؤلف روايات الفرقة «مصطفى سامي»».

ومن المواقف المسرحية الغريبة التي حدثت في بور سعيد، ما حدث مع فرقة «جورج أبيض» عندما مثلت مسرحية «الشيخ العاشق» على مسرح الكوزموجراف المصري ببور سعيد في فبراير ١٩٢٥، حيث أخرجت إدارة المدينة الجمهور رغماً عنه أثناء تمثيل المسرحية، ولم يجد جورج أبيض أي تفسير لهذا التصرف، لذلك تقدم بشكوى رسمية بالتضامن مع عبد الله عبد الغفار صاحب التياترو، كما أخبرتنا بذلك جريدة «الأهرام»! أما جريدة «المقطم» فأوضحت الأمر بأن أحد الممثلين أثناء التمثيل ذكر بعض العبارات عدها مأمور قسم الإفرنج - الذي كان حاضراً ضمن الجمهور - خاصة بشخصه فغضب لذلك وأمر بإنزال الستار، وإخراج جميع المتفرجين وأغلبهم من كبار الموظفين فأذعنوا للأمر وخرجوا جميعاً من دون أن يحصل ما يكدر صفو الأمن العام، والكل متألم مما حدث. وقد قدم صاحب الكوزوموجراف شكوى على حضرة المأمور رفعها إلى أولي الأمر بوزارة الداخلية فخرجوا منهم أن يهتموا بالمسألة لتظهر الحقيقة. وتعد فرقة رمسيس ليوسف وهبي من أهم الفرق المسرحية التي عرضت أعمالها في بور سعيد من حيث الكم! ففي عام ١٩٢٥ مثلت مسرحيتي «المجنون وفيدورا» على مسرح



إعلان فرقة المسيرى

«أبو الهول» عام ١٩٣٤، تحت عنوان «السيدة حياة صبري في بور سعيد»، قال فيها: «تلاقي فرقة التمثيل بسينما الكورسال تشجعاً من جمهور بور سعيد الراقى مما يجعل الجميع يقدرون لهم مجهودهم العظيم، ولا غرو فإن فرقة تكون على رأسها مطربة نابغة، وممثلة قديرة كالسيدة «حياة صبري» فهي في مصاف الفرق الناجحة ولا سيما بما تخرجه من روايات الأوبرا كوميك، والأوبريت والفودفيل. ونحن لا يسعنا إزاء هذا النجاح المتواصل إلا أن نهنئ السيدة حياة راجين لها ولفرقتها دوام النجاح حتى تصل إلى المكان اللائق بها في عالم الفن، ولا يفوتني أن أهنئ بمجهود أبطال الفرقة محمد أفندي يوسف الممثل المحبوب، ومحمد أفندي الصغير المطرب النابغ الذي تلاقي أغانيه الشجية كل استحسان وتشجيع».

ومن الفرق الجوّالة الشهيرة التي زارت بور سعيد فرقة «حسين المليجي»، وفرقة «أحمد المسيري»، التي بدأت تمثيلها في بور سعيد عام ١٩٣٦ بعرض مسرحية «فضيحة بجلال». وفي عام ١٩٣٧ عرضت مجموعة من المسرحيات والإسكتشات بطولة المسيري وفوزية أحمد، ومن أهم المسرحيات التي عرضتها الفرقة على مسرح الألدورادو مسرحية «أحلام الهنا» و«البربري في الصحراء». وفي عام ١٩٤١ أشارت جريدة «أبو الهول» إلى أن الفرقة نجحت في بور سعيد نجاحاً كبيراً بسبب «برامجها الفنية الطريفة ورواياتها واستعراضاتها وإسكتشاتها ومقطوعاتها السياسية!» وهذا بالطبع كان أيام الحرب العالمية الثانية!

ومن الملاحظ أن بور سعيد كان لها حظ من عروض «الفرقة القومية» عندما عرضت مسرحية «الفاكهة المحرمة» في فبراير ١٩٣٧ على مسرح الألدورادو. كما عرضت الفرقة - عندما كانت تُسمى بالفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى - مسرحية «قيس ولبنى» في فبراير ١٩٤٤. وإذا كانت مدينة بور سعيد نالها حظ تمثيل هذه الفرق الكبرى، فهذا لا يمنع من وجود فرق مغمورة، ربما لم نسمع عنها من قبل! وقد وثقت لنا مجلة «الصباح» إعلانات لبعض هذه الفرق، مثل «فرقة نبوية شلخع»، و«فرقة بديعة وزيزي»، وهذا مثال لإعلاناتهما المنشورة:

قالت مجلة «الصباح» في يناير ١٩٤٣ تحت عنوان «لأهالي بور سعيد والقنال»: «تألفت الفرقة المصرية الكبرى لإحياء حفلاتكم وأفراحكم برئاسة المطربة الفنانة الحاجة «نبوية شلخع» والفرقة مكونة من أشهر المنولوجست والراقصات وستعرض لكم إسكتشات جديدة واستعراضات لم يسبق لها مثيل على تخت مكون من أشهر الموسيقيين - عنوانها: بور سعيد شارع أسوان حارة البنا رقم ٣١».

وفي فبراير ١٩٤٣، أعلنت المجلة قائلة: «بديعة صادق المنولوجست الأولى، وزيزي سعيد الممثلة الأولى، وفرقتها التمثيلية الاستعراضية الكبرى، ابتداء من الأربعاء ١٠ مارس على مسرح البلقي ممتزه البلدية بمدينة بور سعيد .. كوميديات أخلاقية، منولوجات اجتماعية، إسكتشات فكاهية، استعراضات غنائية، رقصات شرقية وأوروبية، ألعاب أكروباتيك، يقوم بتمثيل الأدوار وإلقاء المنولوجات والرقصات مجموعة من نوابغ الممثلين والممثلات في مقدمتهم: بديعة صادق، زيزي سعيد، زوزو محمد، عدالات، مجموعة من الرقصات، سعيد مجاهد، محمد حسني، عبد الغني النجدي، يحيى الدهشان، شكوكو. أسعار الدخول ١٠ قروش صاغ خالص الضريبة».

ولكن المتعهد أعتذر لأن المتفرج يحمل تذكرة بنمرة المقعد. وأبي الضابط إلا أن يحتله فاستدعى الضابط المكلف بحفظ النظام. فلم يجد هذا الأخير داعياً لتدخله وطلب من زميله أن يصحبه إلى اللوج المخصص لرجال البوليس ولكنه رفض! ورأى المتفرج تأدياً منه - وقد التفتت الأنظار إلى الضابط - أن يتخلى عن مقعده خشية حدوث شوشرة. وبذلك أنقذ الموقف؟ فهل يليق هذا من حفظة الأمن والنظام. [توقيع] «شاهد عيان».

وبما أن الكلام كان عن فرقة علي الكسار، فيجب علينا أن نشير إلى أن «فرقة الريحاني» عرضت في أكتوبر ١٩٣١ مسرحية «حاجة حلوة» بتياترو الألدورادو بالمدينة، و«فرقة الأنسة نجمة» مثلت على مسرح سينما بور سعيد مسرحية «مأساة الحلمية» في نوفمبر ١٩٣١. أما فرقة «حياة صبري» فقد نشر عبد السلام حسن الشافعي من بور سعيد كلمة عنها في جريدة



حياة صبري

«مثلت فرقة الأستاذ يوسف بك وهبي يومي ٢٤ و٢٥ فبراير «الجحيم» و«الاستعباد» بمسرح الألدورادو ببور سعيد. ولست أنسى ذلك الهتاف العالي والتصفيق الحاد ولا تلك الدموع الغزيرة التي ظل النظارة يذرفونها بسخاء في الليلة الأولى في رواية «الجحيم». ولن أنسى أصدقائي العديدين الذين أقسموا بعدم مشاهدة الحفلة الثانية لتأثرهم من الحفلة الأولى! ولكم كانت دهشتي قوية في الليلة التالية إذ رأيت من أقسموا كانوا في مقدمة الحاضرين لشهود رواية «الاستعباد». ولست أغضض أعضاء الفرقة الذين اشتركوا في التمثيل حقهم، فهذا «حسن البارودي» في دور الأب كان عظيماً، وكان محل إعجاب الحاضرين بعد أن استنزلوا عليه اللعنات في الليلة الأولى إذ كان يقوم بدور حسن بك تاجر الأعراض، تلك الشخصية المرذولة من الجميع. ولن يفوتني أن أذكر لـ«فردوس حسن» موقفها البديع في الفصل الثالث من «الاستعباد» في حفلة القصر إذ كانت تدافع عن العرب شاكية تعسف الأسبان في لهجة طبيعية وحماس بديع، جعل النظارة يندمجون بكليتهم مع الممثلين. تلك كلمة قصيرة دفعني إلى كتابتها ذلك الإعجاب بتلك المجموعة الطبيعية التي لم أر في تمثيلها أي وهن فقد وفقت الفرقة بكامل أفرادها أجمل توفيق. ورغم الأجور الباهظة وفضلاً عن الأزمة الحالية فقد كانت صالة الألدورادو مكتظة بالمشاهدين ولم يبق مكان خال بها».

أما «فرقة منيرة المهديّة» فقد عرضت مسرحيتين على مسرح الألدورادو ببور سعيد عام ١٩٢٧، هما «الغندورة» و«كليوباترا ومارك أنطون»! وفي العام التالي ١٩٢٨ مثلت «فرقة فاطمة رشدي» على المسرح نفسه مسرحيتي «السلطان عبد الحميد» و«النسر الصغير».

هذا النشاط المسرحي الكبير في المدينة دفع المسئولين إلى إنشاء أول مسرح في الهواء الطلق في بور سعيد، وكتبت جريدة «المقطم» خبراً عنه في أغسطس ١٩٣٠، تحت عنوان «حفلة افتتاح الكورسال»، قالت فيه: سعى مراد بك محسن محافظ بور سعيد السابق لإنشاء تياترو الكورسال في المدينة، وتم افتتاحه في حضور صاحب الكورسال الشيخ عبد العظيم حجاب، الذي ألقى كلمة عن فائدة هذا المشروع لأن الكورسال «مشروع تياترو في الهواء الطلق تفتقر إليه المدينة أشد افتقار لا سيما بعدما أصبحت معدودة في مقدمة مصايف القطر المصري ويؤمها كل عام ألوف من المصيفين».

ومن الفرق التي عملت على هذا المسرح، فرقة «أحمد فريد» كما أخبرتنا بذلك مجلة «المسارح» في يوليو ١٩٣١، قائلة: «نزلت مدينة بور سعيد فرقة «الأوبريت المصري» برئاسة العبقرى أحمد فريد في طريقها إلى سوريا، وأقامت الفرقة خمس حفلات بتياترو كازينو الكورسال على شاطئ البحر في الهواء الطلق الجميل. ولقد كان إقبال الشعب البور سعدي على حضور الحفلات شديداً بفضل ما أبدته الفرقة من همة ونشاط في إتقان المناظر والأدوار».

أما مجلة «الصباح» فقد نشرت في يوليو ١٩٣١، تفاصيل موقف غريب حدث في هذا المسرح، نقله «شاهد عيان» قائلاً: «صاحب الصباح الغراء: حدث عندما كانت فرقة الكسار تقوم بتمثيل رواية «العجربة» في كازينو الكورسال الصيفي، أن أحد الضباط الذين يشغلون مركزاً رئيسياً في بور سعيد دخل الصالة يتمايل من السكر، وذهب إلى أحد المتفرجين وطلب منه أن يخلي له المقعد الجالس عليه فلم يقبل. وألح الضابط في طلبه بدعوى أنه جلس على هذا المقعد في الليلتين الماضيتين. ولما أصّر المتفرج على البقاء في مكانه أحضر الضابط متعهد الحفلة: