

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد عواض

السنة الرابعة عشرة • العدد 720 • الإثنين 14 يونيو 2021

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

تغريبة بنت
الزنانس..
أم نعي الهلايل
والواقع الآنس؟

«مسرحة

دوستويفسكي»..
المسرح بين السحر
والمشهدية

بين الدور الترموي .. وأعلام المخرجين الخاصة
مسرح الثقافة الجماهيرية في الميزان

وزير الثقافة :

مسرحية «قاع» نقلة نوعية في عروض مسارح الدولة

عرفة، الفنان محمد الهجرسي، الفنان وليد جابر، الفنان سعيد قابيل والفنان سامح عثمان، وذلك على مجهودهم الكبير سواء في الاشراف على تدريب الشباب المشاركين بالورشة أو في تقديم العرض، كما وجه شكر خاص للفنيين وفريق الحماية المدنية لقدرتهم على التغلب على الصعوبات التقنية وتقديم العرض بهذه الصورة المشرفة.

العرض المسرحي «قاع» يناقش فكرة الوجود الإنساني ورحلة الحياة على الأرض بما تحمله من صراعات ما بين الإنسان ووجوده، الذي لا يعرف غايته من جانب، وما بينه وبين بني جنسه لضمان البقاء والهيمنة على الثروات من جانب آخر، بالإضافة لصراعه ضد شيطانه، يعتمد العرض على التنقل بين التمثيل الكوميدي والتراجيدي وكذلك الرقص والغناء واستخدام الجرافيك .

العرض المسرحي «قاع» مشروع تخرج ورشة نجوم المستقبل، تأليف محمود محسن، كريبو جراف محمد ميزو، ديكور وملابس وليد جابر، تأليف موسيقي محمد شحاته، تصميم اضاءة ابراهيم الفرن، أشعار د/محمد مخيمر، إخراج محمد مرسي.



الفنان محمد مرسي مدير فرقة مسرح الاسكندرية، والفنان سامح بسبوني المدير السابق لفرقة مسرح الاسكندرية، ومجموعة المدربين بالورشة الفنان إسلام عبد الشفيق، الفنان محمد ميزو، الفنان كريم

الذي وصل اليه شباب الورشة، وهو ما كان واضحا من خلال العرض، كما وجه الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح والشكر والتقدير لجميع العاملين بفرقة مسرح الاسكندرية وعلى رأسهم

شهدت الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزير الثقافة مساء الخميس الماضي على مسرح لبيسيه الحرية بالاسكندرية العرض المسرحي «قاع» مشروع تخرج ورشة «نجوم المستقبل» بفرقة مسرح الاسكندرية بالبيت الفني للمسرح، وذلك بحضور المخرج خالد جلال رئيس قطاع الانتاج الثقافي، الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح، الفنان سامح بسبوني مدير فرقة مسرح الشباب، وسط اقبال جماهيري كبير في اطار الاجراءات الاحترازية التي اقرتها وزارة الصحة المصرية، وذلك حسب بيان المركز الإعلامي للبيت الفني للمسرح.

وقد أثنى الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزير الثقافة على شباب الورشة وطاقتهم الابداعية التي أظهرها العرض، معتبرة العرض نقلة نوعية في عروض مسارح الدولة، كما أشادت بمهارات فريق العرض وقدرتهم على توظيف كافة العناصر البشرية والتكنولوجية للظهور بمستوى مبهٍر، وقد قامت الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم بتسليم شباب الورشة شهادات التخرج.

وقد أعرب الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح عن سعادته البالغة بالمستوى المتميز

ختام «كوميديا الحب»

في البحر الأحمر

اختتم بيت ثقافة القصر العرض المسرحي «كوميديا الحب» التجربة النوعية والذي استمر لمدة خمسة أيام على مسرح جمعية الشبان وشهد اقبال جماهيري من أهالي المدينة مع اتخاذ الإجراءات الاحترازية، العرض قصة كوميدية مستوحاة من المجتمع التاريخي ورواية القصة «شهر زاد»، ويدور حول ملك وابنته الأميرة ومملكة وابنها الأمير، وحوار القصة ينفذه عفريت وعفريته من الجن الطيار، على أن تكون النهاية سعيدة؛ أبطال ومنفذى العمل من أبناء مدينة القصر وتمثيل أعضاء فرقة بيت ثقافة القصر المسرحية، تأليف صلاح متولى، إخراج محمد سامح، موسيقى وألحان علاء منصور، أشعار كمال حسن على استعراضات هنائي كمال.



لفرقة سمالوط المسرحية ينهى عروضه



بست عنت، عبد الله ضاحي، عبد الهادي احمد، عبد الرحمن علي، هايدي احمد، علي عوض، محمد اسماعيل .
يدور موضوع العرض في العصر الفرعوني وبالتحديد في موسم الحصاد، والذي يتم فيه جمع محصول القمح، حيث تولد طفلة لأبو شادوف وشراقي التي ظلت أكثر من ٥٠ سنة بدون زرع أو أبناء، لكن رزقت بطفلة، ولكن الطمع والحقد يلعب دورا في العرض حيث تقوم الساحرة بوتوا بإستغلال الكاهن الأعظم لمعبد أمون من خلال إستخدام سلطاته في تمليك الساحرة من أرض وبيت وبنات أبو شادوف، وذلك لحقدها وطمعها في أملاك أرض بدون وجه حق، وفي النهاية يلعب القدر دوره في عودة الحق لصاحبة .

إفتتح العرض المسرحي «عروسة القمح» لفرقة بيت ثقافة سمالوط المسرحية، ضمن عروض التجارب النوعية، من إنتاج الإدارة المركزية للشئون الفنية، وذلك خلال الفترة من 10 إلى 14 يونيو الجاري على مسرح الإعدادية بنين بسمالوط، وتقدم العروض في الثامنة مساء، العرض تأليف الكاتب حسام الدين عبد العزيز، وإخراج غريب مصطفى، موسيقى وألحان مدحت نظير، سينوغرافيا محمد شعبان أشعار فتحي أحمد، تصميم الاستعراضات صابر سيد، تمثيل علي سيف، اسماعيل فولي، مجدي السنان، إبرام نادي، نادرة رمضان، ياسمين زين الدين، رضا شعبان، مصطفى ربيعي، محمود احمد، أحمد رمضان، إسماعيل جمال، مريم مدحت،

قصة النهر وفوتوفوبيا

في ساقية الصاوي

البيبر، احمد التركي، ايتن امجد، عصام خضر، كارما خضر، عمر شحاتة، أفرونيا أمجد، نور تامر، بدر ماهر، سيد منير، عادل طارق، ايمن امجد، منة الله زكي، إضاءة اسلام ثابت، إدارة مسرحية كيرلس ثروت، مساعد مخرج محمد فتحي، مخرج منفذ اسلام كمال، تأليف وإخراج سندباد سليمان

نور مصطفى

الأدب المصري القديم في الشمال والجنوب، وتستعرض بعض الموضوعات المتعلقة بالموروثات الشعبية المستمرة من أيام المصريين القدماء وحتى الآن. وقال عن فوتوفوبيا: مسرحية اجتماعية تناقش بعض مشاكل المجتمع، وتستعرض حلول في إطار كوميدي يتناسب مع الأسرة ومع الطفل أيضا.

شارك في التمثيل: محمد فتحي، مارينيت

يستعد فريق سندباد المسرحي لتقديم العرضين المسرحيين «قصة النهر» و«فوتوفوبيا» يوم الخميس ٢٤ من شهر يونيو، ويكون العرض الأول في الساعة ٦ مساءً، والثاني في الساعة ٧ مساءً على مسرح الكلمة بساقية عبد المنعم الصاوي، والعرضين من تأليف وإخراج سندباد سليمان. وقال المخرج عن المسرحية التاريخية «قصة النهر»: تتحدث المسرحية عن قصص من

«توظيف المكان لتشكيل الفضاءات المتعددة في العرض المسرحي العراقي»

رسالة دكتوراة الباحث دريد هاشم شكور



مشكلة البحث والحاجة إليه :

تعد الكتل عنصراً أساساً لتكوين فضاء العرض المسرحي وذلك كونه يشكل الحيز الذي يرتبط فيه التشكيل الفيزيائي (الحجم - الطول - العرض) بمحتوى العرض لأن الكتلة كمظهر مادي تخلق فضاءها وهذا يعني بأن هناك حالة علاقة من التوافق ما بين الكتلة والفضاء إذ إن بتغيير تلك العلاقة يتغير معناها المعنى وهذا يدل على إن الفضاء له خاصية التحول فعندما يشرع المصمم لمعالجة المكان في تجسيد فضاءات النص الدرامي من على خشبة المسرح يعني ذلك تنوع أنظمة التجسيد وتعدد مستويات الخطاب في العرض حسب مستوى تنوع اداة التشكيل وخاماتها لان لكل مستوى من مستويات العرض نسق وطبيعة خاصة وما يساهم في إظهار ملامح هندسيه في بناء وتشكيل معماري وفق المعطيات المكانية في صياغة الصورة المرئية في فضاء العرض والتي إرتكزت على توظيف آليات وأنساق المكان وفضائه في افتراضاتها الوظيفية والدلالية للاحداث من خلال تعدد انواع الفضاءات الداخلي والخارجي فتأتي المشكلة على كشف سمات وانساق اشتغال المكان لتشكيل فضاءات متعدده داخل العرض بحثا عن عناصرها وسماتها ووظائفها واشتغالها من خلال المساحات المفترضة للفضاء المسرحي

الفنية المتعارف عليها كسلطه خطاب مسرحي تقليدي من اجل تجاوزها والعثور على منهج مسرحي يساعد على إحلال عناصر جديدة من خلال الشكل والمضمون لذا فان (نظرية التفاعلية الرمزية) تتم في المسرح من خلال تصميم ديكورات ذات نظام رمزي مشترك بين الفرد والمجتمع من خلال تشكيل الذات.

ومن هنا يتمظهر لنا مفهوم التفاعلية الرمزية ونسق الفكري التي لها علاقة في الواقع اجتماعي بطريقة دالة ذات معنى في العرض المسرحي لقد ظهرت النظرية التفاعلية الرمزية في فضاء الاجتماعية بالقرن العشرين ببدية الثلاثينات على يد العالم (جورج هربرت ميد) حيث تعتبر من المحاور الاساسيه التي تبنى عليها النظرية الاجتماعية اذ تقوم على تحليل النسق الاجتماعي وهي تبدأ بتحليل الوحدة الصغرى ومنها الى الوحدة الكبرى لذلك فلقد تبلور التعامل مع المكان وتشكيل الفضاء في العرض المسرحي وأصبح أكثر وضوحاً منذ بداية القرن الماضي بما يمتلك المكان من أهمية ثقافية وجمالية في العرض المسرحي ومن أجل الوصول إلى المتغيرات في الفضاء بمستوياته المتعددة ذات الدلالات التي تُعيد تنظيم العلاقة بين المكان والفضاء ومن هنا حاول الباحث أن يشخص دراسته التي اختار لها عنواناً «توظيف المكان لتشكيل الفضاءات المتعددة في العرض المسرحي العراقي».

تم مناقشة رسالة الدكتوراة بعنوان «توظيف المكان لتشكيل الفضاءات المتعددة في العرض المسرحي العراقي» مقدمة من الباحث دريد هاشم شكور، وتضم لجنة المناقشة الدكتور رياض شهيد علي (رئيساً)، والدكتور حيدر جوار العميري (عضو)، والدكتورة آسيل ليث أحمد (عضو)، والدكتور عماد هادي عباس (عضو)، والدكتور فرزدق قاسم كاظم (عضو)، والدكتور قاسم مؤنس عزيز (عضو ومشرفاً). والتي منحت الباحث من بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط ومعايير أكاديمية درجة الدكتوراة.

وجاءت رسالة الدكتوراة الخاصة بالباحث كالتالي:

إن أهمية المكان في المسرح تكمن في القوة الجوهرية المرتكزة فيه فالمكان بما يملك من مهيمنات ثقافية ذات البعد الفني تؤهله لفرض سلطته على العرض في المفهوم الفكري والاجتماعي في العرض والذي يتحدد من قبل السينوكراف فيتحدد المعنى المتولد من الجانب البصري ليدخل في القبول أو الرفض فيحدد ذلك فاعلية المكان والكيفية التي يقدم فيها عرض فني اذا يمكن للمسرح أن يبقى مؤثراً ومتطور وخاصة انه يهتم بالمستحدث لان الهدف من الاعمال المسرحية هو البحث المستمر والواعي في النظريات والتقنية



هي عملية التي تحدد مسار الشيء حتى نصل الى اعادة صياغة للاشكال بالعرض.

المكان:

جاء في قوله تعالى: (واذكر في الكتاب مريم اذ انتبذت من اهلها مكانا شرقيا) ويعرفه ارسطو «المكان موجوداً ما دمنا نشغلُه وننحيز فيه ، وكذلك يمكن ادراكه عن طريق الحركة»، ويرى «افلاطون» إن المكان غير مستقل عن الاشياء، بل يتجدد ان يكون شيئاً يشغل جزءاً من المكان وبينه كانت بأن المكان هو صورة قبلية للحدوس التجريبية، وعبر «الفارابي» عنه هو الجسم الحاوي وسطح الجسم المحوي يسمى مكاناً، وحدده «هونزل» على الرغم من أنه تأكد لنا أن الخشبة هي عادة بناء ليست بطبيعتها البنائية التي تجعلها خشبة مسرح بل حقيقة كونها تمثل مكاناً درامياً، ويعرف بأنه الوسط المثالي يتصف بطابع خارجية اجزائه فيه تتحدد موضع.

التعريف الاجرائي: المكان هو تأسيس فكري متجدد يعطي قيمة للموجودات في المساحات المرسوم بمنطلقات ومقترحات جديدة عن طريق بيئة تقديم العروض.

الفضاءات المتعددة: ويعرفه «العبيدي» هو ما تحتاز فيه الشيء او ما يحويه ذلك المكان ويفصله عن باقي الاشياء، ويعرفه «سعيد يقطين» إن الفضاء اعم من المكان لأنه يشير إلى ما هو أبعد من التحديد الجغرافي، ويعرفه «صالح إبراهيم» كل معقد لا يمكن اختزاله الى مجرد، وعرفه «إبراهيم عباس» بأنه شكل الفضاء الجغرافي من المكان الاساسي المركزي الذي أقيمت حول الابنية الاخرى، ويعرف «ماري ألياس» كذلك بأنه هو الحيز المتخيل الذي يتحقق بشكل ملموس ومرئي على الخشبة بعناصر الديكور واكسوار وحركة الممثل، ويعرف «يوسف محمد» بأنه المدى الواسع المحيط بالأرض مساحه أو فراغ.

ياسمين عباس

المشكلة في البحث للإجابة عن السؤال في الكيفية التي يتم بها توظيف المكان لتشكيل الفضاءات المتعددة في العرض المسرحي العراقي.

أهمية البحث والحاجة إليه:

اذ تكمن أهمية هذا البحث بأنها دراسة في مفهوم توظيف المكان لتشكيل فضاءات المتعددة في العرض المسرحي العراقي ولانهما يشكلان موضع نقاش لدى المسرحيين وسيسهل الكثير من الصعوبات على العاملين في حقل الفنون المسرحية فضلا عن الباحثين في المسرح العراقي.

هدف البحث:

يهدف البحث الكشف عن قدرة المصمم في انتاج معمارية هندسية ذات تعددية فضائية في العرض المسرحي.

تحديد المصطلحات :

التشكيل

يعرف : بانه بناء لشكل أو تصميم لمجموعة مع ذلك فهو ليس صورة فالتكوين قادر على التعبير عن شعور وحالة الموضوع، ويعرف كذلك «اسس وضع الاجزاء معا ليتكون منها شكل ما ضمن المفهوم الفني» بأنه « مجموع العلاقات التي يستقطبها كل عنصر من العناصر الداخلية لتنظم وجوده».

التوظيف

وعرفه سكوت « أنه الفائدة المعينة التي يحققها الشيء»، ويعرف كذلك « تحويل وظيفة جمالية باستخدامه استخداما مغايرا لطبيعته بحيث يرمز ويدل على غيره، ويعرف أنها وظيفة الفعل الذي تقوم به الشخصية والتي يتوقف تعريفه على دلالته لمجرى الاحداث».

تعريف اجرائي:

اذ ان مما لا شك فيه إن التحولات المعرفية للمكان والتي ظهرت في ميادين الفكر والفلسفة والذي شهده المسرح من أجل تبني تجارب وطريقة تصميم لها تأثير على المكان وفضاء على المستويين الفني والفكري والتي لها تأثير كبير على بنية الفضاء وإشغاله على وفق بناء العرض والذي يقدم قيمة دلالية متغيرة في المسرح والتعاطي مع المعطيات المتجددة لمكان لذا يجب علينا الاهتمام الكبير بالمكان ليتحقق الاتصال المباشر مع المتلقي فيكون مركز المحتوى الدرامي الذي يسعى إلى إيصاله للمتلقي فيعتمد على الرؤية الجمالية كأساس فاعل لها فيسهم في بناء صورة للمكان ومن أجل الإفتتاح على فضاءات عده تأخذ باعتبارها المرجعيات والمصادر الفنية كأساس فاعل لها والتي تفصح عن رؤية جمالية لعمل المصمم ضمن تشكيل أبعاد تهتم بتكوين أشكالاً معبرة عن أفكار المسرح ونتيجتها لما يشغله المكان من اهمية في العرض المسرحي ليس على المستوى الجغرافي فحسب بل على المستوى الفكري الذي يطرح العرض كذلك فلكل عرض مسرحي صبغته الجمالية الخاصة به سواء المكانية او الية الاشتغال على هذا المكان لذا يلعب المكان دورا جماليا ووظيفيا في العرض المسرحي حيث يشتمل على الحيز الذي توظف فيه كل جزئيات العرض فيكون مكانا ممسرحا يعكس افكار العرض وكذلك مكانا جغرافيا يقدم فيه العرض نفسه ويكون المكان المسرحي على انواع منه مسرح العلبة التقليدي ومسرح الشارع والمسرح البيئي وغيرها من التجارب الحديثة التي تبتكر اماكن غير تقليدية وغير مدسنة مسرحيا لتكون نقطة انطلاق جديدة لفكر مسرحي في تجدد دائم وفي معظم هذه التجارب المسرحية الحديثة التي يشكل المكان جزئا رئيسا في العرض المسرحي.

وذلك من خلال الاهتمام بإعادة ترتيب عناصر المكان ومساحاته وأشكال الكتل مما يبعث الحس الجمالي في نفس المتلقي ويدفعه للتفاعل معه ومن خلال ذلك جاء تلخيص



فنى ورشة الميلودراما بمدرسة ناس للمسرح الاجتماعى: برونو ريجابيلو: «أولى المهارات التى يتلقاها المتدربون بالورشة هى عدم المبالغة للدرجة التى تصل للسخرية»

ميلودراما كلمة يونانية بمعنى أغنية الدراما ولها أصول أوبرالية ومثل إى اغنية تعزف على مشاعر وأحاسيس المستمعين والمشاهدين وهى لا تفشل فى تسلية الجماهير ، وإمتاعهم مثل الحلم وهى شىء طبيعى لنا جميعا نحن البشر على الرغم من وقوعنا تحت تأثير الأشياء الغير طبيعية، والتى تتعدى الواقع كما أن الميلودراما مثل لعبه الطفل الذى دائما يحتاج الى البطل والمخلص فى حياته ففى هوليوود يلعبون على فكرة البطل والمخلص وفى الميلودراما دائما يتحدث البطل عن أفكاره الداخليه بصوت على للجماهير وفى مدرسة ناس نستخدم الجسد للإرتفاع بمستوى المبالغة، ولكن ليس بشكل كبير ونتعامل بشكل مختلف مع «العنصر الجسدى» .

وتابع قائلا « هناك شخصيات تتكرر دائما فى الميلودراما مثل



استأنفت مدرسة ناس للمسرح الاجتماعى الدراسة بمجمعية النهضة العلمية والثقافية «جزويت القاهرة» بعد اجازة عيد الفطر المبارك لطلاب الدفعة الرابعة ، ويستكمل طلاب الدفعة الرابعة دراستهم بورشة متخصصة وجديدة وهى ورشة «الميلودراما» مع المدرب الإيطالى « برونو ريجابيلو ، ومن المقرر انتهاء الورشة الأسبوع المقبل ، برونو ريجابيلو فنان مسرح ومخرج إيطالى - برازىلى تلقى تعليمه فى مدرسة الكوميديا بالدخار وعمل كمدرس مقيم بمدرسة الكوميديا بكوبنهاجن ومدرسة السيرك فى بولونيا بإيطاليا خلال عامى 2018 و2020 والتى يقوم فيها بتدريس أساليب مسرحية عديدة من ضمنها الكلاون والحكى والميلودراما والكوميديا دى لارتى ، وفى البرازيل حصل على تعليم فى الدراما على منهجية ستانسلافسكى فى مدرسة المسرح بساو باولو وهو فى فرقة المسرح الدولية «ماش ماش» ومقرها فى كوبنهاجن ، والتى تستمر فى القيام بجولة فى جميع أنحاء العالم من خلال عروضها المختلفة بأسلوب الحكى الجسدى
وذكر برونو ريجابيلو قائلا عن ورشة الميلودراما

مصطفى وافى المنسق الفنى لمدرسة ناس «لدينا

رؤية اجتماعية للمسرح ونسعى للوصول للشارع»

وذلك لفتح حوار بين الجمهور والطلبة ، فقدمنا اول نموذج للمدرسة بهذا الطريقة وبمرور الوقت بدأنا في تحسين هذا النموذج

فعلى سبيل المثال قمنا بعمل منتدى ديمقراطي في الدفعة الأولى للمدرسة فكان هناك مزج بين التنمية والتربية وهو ما تسبب في بعض الإرتباك في عملية التعلم ،وقمنا بعمل نموذج خاص بالتصميم أيضا على سبيل المثال قمنا بعمل ورشة رقص ثم سيرك فأصبح الطلبة يفضلون ورش عن ورش أخرى فأصبح الامر إنتقائي حتى وصلنا للتصميم الإندماجي وهو عبارة عن تحديد ساعات لكل ورشة متخصصة ،وذلك حتى يقوم الطالب بحضور جميع الورش وهو مثال لتحسن النموذج التعليمي علاوة على تحسن النموذج التفاعلي فقد قامت الدفعة الأولى بعمل عرضين والدفعة الثالثة قامت بعمل خمسين عرضا خلال عامين أثناء دراستهم

وهدفنا في مدرسة ناس إقامة لغه مشتركة مع الجمهور ونهدف من خلال مدرسة ناس تخريج عارضين وليس ممثلين، فالعارض يمتلك خبرات أشمل واوسع من الممثل فهو يرقص ويمثل ويؤدي إستعراضات وهكذا.. كما أننا نعمل على عدة مهارات من بينها «الخلق الجماعي» وهو يعني عدم وجود مخرج ولكن خلق مجموعة من الارتجالات وتطويرها مع وجود من يقيم هذه الارتجالات من الخارج وهو ما يؤدي إلى ما يعرف «بالقائد والتابع» وهو احد التدريبات والميكانيزمات الهامة التي يتعلمها الطالب، كيفية أن تكون قائد وتابع في نفس الوقت فكيف تكون قائد غير عنيف وتابع ليس مقاوم والغرض من هذا الميكانيزم أن يكون الممثل حي وليس خارج إطار العملية الفنية .

ومن جانبه أوضحت ريهام رمزي المدير التنفيذي للمدرسة قائلة « بدأنا في وضع تيمة كل عامين لطلاب المدرسة وكان من بين هذه التيمات الهجرة ، إحترام الآخر والتنوع وهناك خيط أساسي ورئيسي نعمل عليه لكل الدفقات ويربط الدفقات ببعضها البعض وفي الدفعة الثالثة عملنا على تيمة «الهجرة» ومجتمعات الهجرة ،مثل النوبة واللاجئين السوريين فقمنا بالبحث فيما يتعلق بهذا المجتمعات ونحن لا نعمل على نص ولكننا نعمل على مجموعة من الإرتجالات التي تتطور فيخلق الطلاب مسرحياتهم بأنفسهم وهو ما يعرف « بالخلق الجماعي» لذلك أضفنا مادتين هما « الثقافة والمجتمع» « والخلق الجماعي» بالإضافة الى مواد خاصة بالحركة تهدف إلى تطوير مهارات الحركة والرقص وطريقة التعلم في المدرسة مبنية على الإكتشاف « ألعب وإكتشف» فجزء من الدراسة هي تقديم العروض وهو بمثابة تعلم لجميع القائمين على المدرسة سواء المدربين او المتدربين أو القائمين على مدرسة ناس وإستطعنا إستقطاب وبناء جمهور في مجتمعات مختلفة وأصبحوا ينتظرون ما نقدمه من عروض

رنا رأفت



بالعمل على هذا التكنيك لمدة تصل إلى شهرين او ثلاثة أشهر، ثم بعد فترة التدريب بدأنا في تجميع القصص التي تناقش مشكلة العنف ضد المرأة وقمنا بعمل إرتجالات وكان تأسيس مدرسة ناس مع الفنانة ريهام رمزي المدير التنفيذي للمدرسة للإجابة على تساؤل مهم وهو « ماذا بعد الفرق المسرحية» فهناك فرق كثيرة وبعد فترة من تكوينها تتفكك وتتحل، وهناك أمثلة كثيرة لفرق تكونت ثم تفككت وإنتهت، ومن هنا جاء تفكيرنا في كيفية مساعدة الأجيال الجديدة في التعرف على المسرح الاجتماعي وذلك لأننا لدينا رؤية إجتماعية للمسرح . وإستطرد قائلا « كان تفكيرنا قائم على الوصول للشارع فيكيف يتسنى لنا الوصول للجمهور في الشارع هل نقدم الحكى الشعبى وخيال الظل والعرائس أم نبحث عن وسائل أخرى للوصول للشارع ومن خلال تجربتي في مسرح العرائس وجدت أن هناك صعوبة أن تصل للجمهور في الشارع نظرا لما تحتاجه من سينوغرافيا وإضاءة وعناصر مبهرة، وكان تفكيرنا الأول في تقديم مسرح المقهورين



ريهام رمزي المدير التنفيذي للمدرسة: طريقة التعلم

في المدرسة مبنية على الإكتشاف

البطل والشهير والضحية والشاهد على الواقع كما أن هناك مشاهد أساسية في الميلودراما ،ومنها مشهد قهر الضحية ،والمشهد الذي تنقلب فيه الأحداث عندما تتحرر الضحية كما أن السينوغرافيا تناسب تناسبها عكسيا مع الشخصية وفي الميلودراما لا نبحث عن تاريخ الشخصية ودوافعها فالشهير شرير بالسليقة والدوافع النفسية أو الاجتماعية ليست أسباب للشر ، كما أن هناك عناصر أخرى وهي الصدف المبالغ فيها والغير متوقعة .

وعن أهم المهارات التي يتلقاها المتدربون بالورشة استطرد قائلا : « أولى المهارات التي يتلقاها المتدربون بالورشة هي عدم المبالغة للدرجة التي تصل للسخرية من الشخصية، أو بمعنى آخر المبالغة مع تصديق الشخصية وتقديمها ولكن ليس بشكل كاركاتيري ومن المتوقع في مسرحيات الميلودراما ان يضحك الجمهور، ولكن في هذه اللحظة لا يضحكون لأن الشخصية أو الأحداث مضحكة، ولكنهم يضحكون لأنهم يتعرفون على ذواتهم والهدف من الميلودراما هو السيطرة على الجمهور عن طريق المشاعر مختلفة الاهداف أو بمعنى آخر « اللعب على مشاعر المتفرجين» ، الشيء الثاني والنقطة الهامة بالورشة هي كيفية إستخدام الجسد لتوضيح الميلودراما ، مثل التحرك في خطوط مائلة للإيحاء بعنصر الزمن الذي يصبح معلقا في لحظة الادراك التي يتأثر بها الجسد، وهذا لاينطبق فقط على الجسد ولكن أيضا على حركة اليد وتعبير العينين فتصبح جميع المساحات بزوايا 45 درجة .

وعن إستجابته المتدربين للمهارات المختلفة بالورشة قال « سعيد للغاية بتجاوب الطلاب مع الورشة وفي البداية كانوا مترددين من هذا التكنيك الجديد ولكنهم بمرور الوقت قاموا بتطبيق جميع المهارات بتميز .

مصطفى وافي المنسق الفني لمدرسة ذكر عن بداية تأسيس مدرسة ناس فقال « كان لدينا فرقة لمسرح الشارع تحت مسمى « الخيال الشعبى» وتم تأسيسها عام 2001 وكانت تحت رعاية جمعية النهضة العلمية والثقافية وكان العمل في الفرقة منطلق بنفس منهج مدرسة ناس فالفن ليس كهنوات فكانت أعمال الفرقة قائمة على البحث والتقصي، فعلى سبيل المثال عندما قررنا تقديم مسرح غنائي بدأنا في النزول للقري وتجميع الاغانى، وكذلك ذهبنا للمركز القومى للطفل وقمنا بتجميع مجموعة من الأغاني للطفل، واعدنا إنتاجها والذهاب إلى أماكن مختلفة وشراء الملابس بتصميمات مختلفة، وهو ما أعطى بعض الافكار الخاصة بفكرة الإنتاج والتدرج وكلهما غير منفصلان ،على سبيل المثال نحن كفرقة نود العمل على مشكلة العنف ضد المرأة، فقررنا تقديم هذا الموضوع بتكنيك « الكلاون» فنقوم بإستقطاب مدرب خاص بفن « الكلاون» وقمنا

علي عبد النبي الزيدي:

الناقد حسن عطية رجل مسرح وتأريخ من الجمال



الفكرية والتطبيقات النقدية على العروض، وتجده على صفحات المجلات والصحف اليومية ناقداً مسرحياً متجدداً لا يركن للثبات في اطروحاته النقدية بل تراه ناقداً حدثياً مواكباً لحركة حياة المشهد المسرحي الجديدة بكل تفاصيلها، وأستاذاً أكاديمياً في المعهد العالي للفنون المسرحية في مصر وأباً روحياً لطلابه الذين آمنوا به وأحبوه وتأثروا به، ومخططاً ومديراً لمهرجانات المسرح المتعددة... وهنا تكمن واحدة من إسهاماته الإدارية والنقدية المهمة التي تتواصل مع (الآن) المسرحي، فهو لم يركن لحركة النقد الستيني أو السبعيني بانطباعاتها بل راح يؤكد أهمية مواكبة حركة النقد المسرحي بمنهجية وأدوات جديدة تتناسب مع تحولات نصوص وعروض المسرح الجديدة وتتحايت معها، حركته المتواصلة هذه.. هي رسالة غابرة في الأهمية لكل المشتغلين في المسرح.. مفادها العمل إلى آخر لحظات العمر في مشروعك الإبداعي وعدم الركون لليأس أو اللاجدوى وسواها من المفردات التي تحارب المبدع وتجعله أسيراً لها.

أما بيت الدكتور حسن عطية فهو ملاذنا الجميل في مصر المحروسة، ملاذ رائع للكثير من المسرحيين العراقيين والعرب على حد سواء، بيت الأب الذي يحتضن أبناءه القادمين من بلدان شتى.. كأنك تدخل بيتك تماماً وتمسح من رأسك فكرة الغربة في بلد آخر، أمنا الدكتور عايدة علم زوجة الدكتور الراحل تجدها بانتظار طرقات الباب من قبل أبنائها وهي تشتاق للقائهم أيام مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي وغيره من المهرجانات، وتضمهم لروحها المحبة النقية بنقاء روحها.. فأنت في بيت حسن عطية.. الأب بمعنى الكلمة، وجودك فيه.. طقس لا يُوصف في هذا البيت الطيب والعامر الذي يضم الكثير من الأجيال بمختلف جنسياتهم العربية ويجمعهم بمودة لا مثيل لها، ويشير لك دكتور حسن رحمه لله إلى مكتبته وسط البيت بأن خذ ما تشاء من الكتب التي تحتاجها بكرم المحب والأب.

الاحتفاء بهذه الشخصية الفذة هو احتفاء بخمسين عاماً وأكثر من العطاء والانجازات الكبيرة والمشاريع والأحلام والتطلعات والأفكار، شريط من الإبداع وحكايا المسرح وذكرياته الحلوة، وهو احتفاء أيضاً -بتقديري- بأجيال عاصرت هذا المبدع وكانوا خير الآباء لأجيالنا المسرحية، وأزعم بأنه هو احتفاءً عراقي بألق وأهمية المسرح المصري بعمومه.

ياسمين عباس

وقرآني خالٍ من فعل القصد في قضية الذات العليا وتجلياتها من عدمه، بل هو التأكيد على تجليات الوجود بذاته العليا وبناء علاقة جديدة ومختلفة مع المقدس الذي ندرك عظمته الآن، وهي قراءة رجل المسرح المتحرر الذي يدرك ان الفرضيات الجديدة التي أتبناها تشتغل على أفكار بكر في روح مسرحنا العربي بعيداً عن حدود القصديات الخائفة والفهم الميت لتلك الأفكار.

اهتمامات الدكتور حسن عطية بالمسرح العراقي عرفتها عن كتب وهو يتحدث عن تأريخ هذا المسرح بأسمائه وتجاربه وعروضه ومبدعيه في القاهرة والعديد من البلدان العربية، ويتحدث عنها كناقد وشاهد عيان على تلك التجارب المؤثرة، مدركاً أننا كجيل متأخر لهذا الأسماء قد خرجنا من معطف مبدعين كبار قدموا الكثير من أجل أن نكون الآن.

لا يمكن الإشارة للمسرح المصري دون أن نشير بدقة للدكتور حسن عطية وإسهاماته منذ مطلع سبعينات القرن الماضي إلى آخر لحظة من عمره وهو يُعد الوريث الشرعي لجيل الستينيات من النقاد والباحثين في مصر، وقد ترك لنا إرثاً كبيراً من كتبه ومقالاته ودراساته عن المسرح والسينما وسواها في حركة دؤوبة ومتواصلة مع الفن المصري لا تقبل التقاعد.. بشكل تشعر مع هذا الرجل بأنه تحول إلى مؤسسة متحركة وفاعلة ومؤثرة في المشهد المسرحي المصري، فهو هنا رجل مسرح تنويري تراه دائماً ينتفس الأوكسجين النقي من خشبات المسارح، وتجده أيضاً بين أروقة الندوات



قدم الكاتب المسرحي العراقي علي عبد النبي الزيدي، شهادة في ندوة بعنوان «الناقد المسرحي المصري الدكتور حسن عطية وإسهاماته في المسرح العراقي»، والتي نظمتها نقابة الفنانين العراقيين في بغداد وبشراكة مع كلية الفنون الجميلة جامعة بابل.

وجاء نص الشهادة للكاتب المسرحي العراقي كالآتي:
واحدة من إشراف المسرح العظيمة هي شطب مسافات خرائط الجغرافيا البعيدة بين الشعوب بفضلها، وتقترب الأصوات والأرواح معاً في بيته الكبير والساحر، وعلى خشباته يحكي حكاية صراع الإنسان الجميل مع الإنسان القبيح، الإنسان المقموع من قبل قوى تريد له الشر، مع السلطة، الآلهة البشرية، السيد، الجلاد... وفي الجانب الآخر.. حكاية أن تقترب بروحك وتصوراتك ووعيك مع الآخر البعيد في هذا الكون مترامي الألم والهموم والأسئلة والانتظارات، ويكون (البعيد) بالمسافات جزءاً من ذاكرتك ويوميئك وربما حتى سعادتك، وما أن تقترب من هذا (الآخر) الجميل حتى تعرف أن هناك الكثير من المشتركات الربانية الراقية بينكما، وكأنكما خلقتما على شكل نسخ متشابهة موزعة على هذي الأرض (الأم) التي خرجت هذه النسخ الطيبة من رحمها، ونموذج مهم لهذه المشتركات هو الدكتور حسن عطية الذي أحببته قبل أن أراها لكثرة المحبين له من المسرحيين العراقيين الذين يتحدثون عن رجل ملائكي، وقرأت له كثيراً قبل أن ألتقيه في القاهرة بسنوات، وهو يُشعرك للوهلة الأولى من لقاؤك به أنك تتحدث مع إنسان تعرفه منذ زمن بعيد دون أن تدري، وهو يقترب منك بروحه وتواضعه وكلماته وصدقته وإنسانيته، ويدخل إلي القلب مباشرة، كل هذا لأنه ببساطة -كما أرى- رجل مسرح من حب، وقد أدهشني بأرائه عني ككاتب مسرحي عراقي مشيراً لنصوص كتاب الإلهيات وكتاب ما بعد الإلهيات، مؤكداً على طلابه في الدراسات العليا دراسة هذه النصوص، ومنهم طالبة الماجستير مروه الجبالي في رسالتها (تكفير التفكير في المسرح العربي).. وهو عنوان على قدر كبير من الأهمية والجدل والخطورة في طروحاته.. تبناه لطلابته وراح معها يُشير لنصوص الإلهيات كنموذج لهذه الرسالة في موضوعة مسكوت عنها في واقع مسرحنا العربي الذي يُغلق عينه ويدير ظهره لمناقشة هذه الأشكاليات التي تتعلق بالمقدس واشتغالاته في المسرح والفن عموماً، والدكتور حسن عطية يدرك تماماً -كما أكد لي- أهمية أن ندرس المفاهيم الجديدة لعلاقتنا مع المقدس من خلال الكتابة للمسرح والتي انطلقت أساساً من جدران المعابد، أي من روح المسرح الإغريقي وهو يشير لوثنياته آنذاك بوصفها مقدساً، والجديد هنا الإشارة للإلهيات كمفهوم توحيدي

لهو الملوك

على المركز الثقافي بطنطا قريبا



الجليل كل إمكانياته الفنية في الإخراج، بالتزامن مع رؤيته الثاقبة للاستعراضات، وهي تعد من أفضل المسرحيات وأكثرها صعوبة، إخراجاً، ولكن قدرة المخرج، وقدرات الفنانين في الأداء والتحدث باللغة العربية، ذلت كل الصعاب، والمسرحية ستكون مفاجأة للجمهور.

واتقدم سامي فرة، بالشكر لأعضاء الفريق، الذين قاموا بأداء السهل الممتنع، وكذلك الساده المسؤولين بفرع الثقافة في الغربية، وفريق العمل بالمركز، على تعاونهم الدائم؛ لإخراج هذا العمل، بصورة مشرفة للغربية.

أما الدكتور حمدي عطية، مهندس الديكور، فأكد أن الرؤية التشكيلية للعرض، تمثل في المسرح عنصراً أساسياً مؤثراً، كعنصر من عناصر البناء الدرامي للمسرحية، بما تحويه من مناظر وأزياء وإضاءة، وتكوينات في الفراغ المسرحي، لذلك جاءت الرؤية التشكيلية في هذا العرض المسرحي، لتخدم الرؤية الدرامية، الأمر الذي يرمى إليه المؤلف، ويجسده المخرج، بمساعدة مصمم الديكور.

ولفت عطية، إلى أنه كان لزاماً عدم إغفال العناصر المميزة، في عمارة زمن الأحداث الدرامية، بما يتميز من عناصر معمارية وزخرفية، تجعله مميّزاً عن غيره، ليبرز مكان الحدث، وهو فرنسا، حيث تدور أحداث المسرحية، في إطار واقعي واجتماعي.

المشهد الأول؛ عبارة عن ساحة في قصر الملك فرنسوا، حيث تم الاعتماد على مجموعة من الطراز، من القرن السادس عشر، بملامح معمارية وزخرفية، تعبر عن زمن الحدث.

المشهد الثاني؛ ساحة خارجية، بها جزء من سور لقصر أحد النبلاء، ومنزل متواضع، وفي الخلفية جزء من برج كنيسة، يظهر الطراز في شكل السور وبرج الكنيسة، الذي يعبر عن مكان وزمن الحدث.

أما المشهد الأخير؛ فهو عبارة عن جسر في العمق، وجزء من منزل على يسار المشاهد أيضاً، تم المحافظة على الطابع



في أن يكون مخلصاً لمبادئه وقيمه، سيدفع الثمن باهظاً، من شرفه وشرف عائلته نفسها، سواء شاء أم أبى، كما كان الخط الاستعراضي شديد الأهمية، حيث حاولنا تقديم عمل استعراضي غنائي، أتمنى أن يكون استثنائياً.

من جانبه، أكد المخرج المنفذ، سامي فرة، أن هذه التجربة المسرحية، تحدث لأول مرة في الفرقة القومية، فهي تجربة مسرحية استعراضية، باللغة العربية، في ظل الاستعراضات العبقريّة، للمدرب رامي جوهر، والموسيقي الرائعة لـ محمد السعيد، واستطرد فرة، قائلاً: «لقد قدمت الفرقة العديد من العروض الجيدة جداً والممتازة: تراجيدي أو كوميدي، ولم تقدم من قبل مسرحاً استعريضياً، وقدم المخرج أحمد عبد

في إطار اهتمام الهيئة العامة لقصور الثقافة، بدأت الإدارة المركزية للشئون الفنية، موسمها المسرحي الجديد بالغربية، حيث تقدم الفرقة القومية المسرحية بالغربية، عرض «لهو الملوك» قريباً، على خشبة المسرح، والنص المسرحي من تأليف الدكتور سيد الامام، وإخراج أحمد عبد الجليل. وأكد الدكتور سيد الامام، دراماتورج العرض، أن الفرق بين قراءة النص، وتنفيذه إعداداً، ربما يبدو كبيراً، حيث يجري وضع عدة معطيات في الاعتبار، على رأسها نوع الجمهور، وإمكانيات الفرقة المسرحية، وكذلك المقاربات الموضوعية، ما بين نص عالمي ينتمي للمرحلة الرومانسية، في أوائل القرن الـ ١٩ والمادة التاريخية، التي ترجع للقرن الـ ١٣ فهناك إشكاليات متعددة، المادة والنص .

ويؤكد الكاتب أنه لجأ إلى تفكيك النص وبناءه من جديد، مع الحفاظ على الحكمة والعلاقات الأساسية، الموجودة بين الشخصيات، وتوظيف الإمكانيات الفنية والبشرية والاقتصادية قدر الإمكان، حيث بدأ بعمل مقارنة درامية، بين عالم فرنسوا الملك، والذي من المفترض أنه ينتمي تاريخياً إلى القرن الـ ١٣، وبين البيئة المحيطة، بحيث بدأ الكاتب عمله الأدبي، إنطلاقاً من رسم خطوط متوازية، بين الملك فرنسوا، ومفهوم الخلافة الإسلامية، الذي تروج له الجماعات الإسلامية، تحت مسمى الدين، بكل ما فيها من فساد وعلاقات نسائية .

ويقول الدكتور سيد الإمام: «لجأت لمدخل، من خلال شخصية مارو شاعر البلاط، وباعتباره هو الشخصية المثقفة، ولديه المعرفة بالخلافة الإسلامية، وهو من سيدخل في ذهن الملك، إعلان الخلافة، وسيجد مؤيدين كثيرين، وكان الفكر السائد في أوروبا، في تلك الفترة إقامة إمبراطورية، خاصة بعد الحروب الصليبية، لضم الشرق لمحيطهم، وهذا خط مهم، من الخطوط المهمة لإعداد النص، كما يشغل تريبولية المهرج، خطأ آخر، حيث ساعد الملك كثيراً، وفي النهاية يدفع الثمن، من خلال ابنته، لتتجلى المقولة الأساسية للعرض: من يتنازل مرة واحدة



لايهمه وطنه، أو شعبه، ولكن كل ما يهمه هو نزواته وشهوته، مرفه رفاهية الملوك، يخطط لنزواته وشهوته، ولا يخطط لوطنه أو شعبه، حتى جعل أمرهما في يد أحق الناس، فهو متفرغ لغرامياته فقط.

وتقول سامية جمال، أنها تجسد شخصية بيرارد، وهي المسؤولة عن رعاية بلانش، وتحافظ عليها طبقاً لتعليمات والدها، وتحثها على الصلاة، والذهاب إلى الكنيسة، وهي تفهمها جيداً، وعندما عرفت بحب بلاش لطالب فقير، تحاول أن تبعدها عنه؛ لأنه لايليق بمستواها.

ويقول تامر يوسف، الذي يجسد شخصية مارو، شاعر القصر، إن شخصية الشاعر تعكس مدى ثقافته، حيث إنه سافر إلى عدة دول، ولا سيما الدول العربية، وتعلم وتأثر بثقافتها، ولأنه سجن ذات مرة، وجرب مرارة السجن، بسبب كلمات قالها، قرر أن يداهن وينافق الملك، ويعيش بجبن تحت سقف الظلم والفساد، كاتماً كلماته، وعلم الملك ثقافات الملوك الخاصة بالشرق، وما ملكت أيديهم من جوارى، لأنه يعلم نزوات الملك، فجملها في عينيه، إلا إنه لم يستطع أن يكمل في هذا الأمر، بإعدام دي فاليه، فهرب وقرر أن يتوب، وندم علي ما فعله.

لم يبق له هدف في الحياة سوى الانتقام والثأر، فتعاون مع سالتا وماجيلون، للوقية به، لينال منه بنفسه، ويأخذ القصاص العادل، ولكن لتدخل مدام دوكسيه، تم قتل الطهر في شخص ابنته بلانش، ووضعها في الشوال، الذي سيقدمه سيلتا ل تريبوليه، فتكون النهاية علي كل ما اقترفت يد تريبوليه من ذنوب.

بسؤالها عن دورها في العرض المسرحي، قالت عيبر شهاب، أن دورها في عرض الملك يلهو، هو تجسيد شخصية ماجيلون، الفتاة العاهرة، التي تعمل في حانة، فيأتي إليها زبون مثله مثل غيره، زاعماً أنه الملك، فتسخر منه، ولم تصدقه، لتتلاعب به، حيث وقع في حبها، وهي أيضا وقعت في حبه، وفي الوقت نفسه يجهز سالتا ويستعد لقتل الملك، فيبدأ صراع بينهما، إلى أن تأتي أختها، فتكتشف، ماجيلون، أخباراً لم تعرفها من قبل، فيبدأ سالتا في التحدث مع لوسي وماجيلون، حتي يفني بوعده لتريبوليه، بالانتقام له، إلي أن ينتهي الأمر بقتل بلانش، وهو ما سوف نرى تفاصيله في العرض المسرحي.

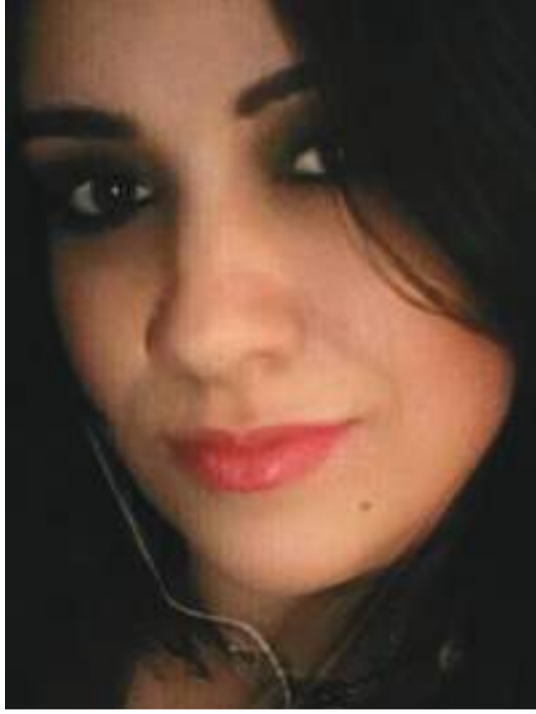
ويقول أسامة المشد، عن تجسيده لدور الملك، هو ملك ساخر متبجح، شديد الصراحة، وهو مزيج بين زير النساء والسكير،

المعماري للطراز، ولكن بما يتناسب وخشبة المسرح.

الملحن محمد السعيد، قال إن طبيعة العرض حسب الرؤية الإخراجية، هي من النوع الغنائي، لتحقيق أكبر قدر من المصدقية الشعورية، والتعبير عن إحساس الشخصية، عن طريق الموسيقى، وعن التوزيع الموسيقي، أكد الملحن اعتماده على كل الآلات الطبيعية الموجودة في الأوركسترا، من آلات وترية، ونحاسية، وآلات نفخ وإيقاع، من أجل الوصول إلى نوع من محاكاة العصر الذي تدور فيه أحداث النص، إلى جانب الملابس والديكور، ما يجعل الجمهور يعيش في أجواء الأحداث. وأكد رامي جوهر مصمم الاستعراضات، أن بناء الاستعراض، يأتي على أساس تجسيد الأحداث الدرامية للنص الدرامي، وذلك من خلال الربط ما بين الأحداث، وما بين رؤية الأستاذ أحمد عبد الجليل، ورؤية مصمم الاستعراض.

إبراهيم حنفي، أحد أبطال العرض المسرحي، وعضو الفرقة القومية، والذي يقوم بتجسيد شخصية تريبوليه، قال إن المخرج بقصر الملك، هو الستار الآمن لنزواته، وناهش أعراض خصومه، حاول حماية ابنته بلانش، وأخفاها عن أوغاد البلاط الذي يضج بالفجور، بعد وفاة زوجته ماريما، وعندما طالتها يد الملك،





خارج الحيز الجامعي، وذلك من خلال عرض مسرحية لهو الملوك .

وتقول المطربة حبيبة محمد: هي تجربة جديدة بالنسبة لي كممثلة، لكنها ليست جديدة بالنسبة للاستعراضات، التجربة رائعة، لمست بداخلي عدة معاني، نبهتني إلى القدرة على توظيفها، وأكسبتني ثقة وقدرة على التعاون مع مواهب مميزة، كما تشرفت بالعمل تحت قيادة المخرج الأستاذ أحمد عبد الجليل، وتعلمت منه الكثير، وأتطلع إلى تكرار التجربة.

المطربة دينا كرم، تقول إنها تجربتها الأولى، ضمن الفرقة القومية، مؤكدة سعادتها بالمشاركة، ضمن فريق مكون من مواهب في الأداء المسرحي والاستعراض والغنائي، وعبرت عن أمنياتها لتحقيق الأفضل مستقبلاً، في ظل جدية فريق العمل، والقدرات الكبيرة لمخرج العرض، الأستاذ أحمد عبد الجليل، والمخرج المساعد الأستاذ حسن خليل، وباقي أعضاء الفريق.

عرض لهو الملوك، مأخوذ عن نص الملك يلهو، للكاتب الفرنسي فيكتور هوجو، تقدمه الفرقة القومية بفرع ثقافة الغربية، بإقليم غرب ووسط الدلتا، ومن إنتاج الإدارة العامة للمسرح، للعام 2021 التابعة للإدارة المركزية للشؤون الفنية، بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

العرض من إخراج أحمد عبد الجليل، دراماتورج الدكتور سيد الإمام، مخرج منفذ سامي فرة، تصميم ملابس وديكور الدكتور حمدي عطية، موسيقى وألحان محمد السعيد، استعراضات رامي جوهر، تنفيذ ملابس إيمان محمد.

العرض بطولة: إبراهيم حنفي، تامر يوسف، ناجي حفور، أحمد فجل، أحمد راضي، سمر مسعد، خلود كامل، سامية جمال، عبير شهاب، ناصر العطار، محمد جمعة، أزهار زين العابدین، بوسي المنشاوي، فؤاد الشهاوي، أحمد مرسى، محمد صبري، محمد علاء، محمد الساييس، هاني محسب، آلاء راغب، حسن مدحت، آسر يوسف، أحمد سعيد، عمر الشافعي، مؤمن نصر. غناء أيمن محمد، دنيا كرم، حبيبة محمد، أحمد علي، محمد مصطفى.

تنفيذ الإخراج: حسن خليل، مساعدو الإخراج: دعاء منصور، سلمى سامي

إدارة مسرحية أحمد كامل، مدير الفرقة سعيد المغربي، شئون فنية: منتصر الفولي، مديرة المركز الثقافي: عزة عادل، مدير عام الثقافة: تامر الكاشف.

حسن خليل

كانت لا تزال تحبه. وقال أحمد راضي، يجسد دور لاندرى الوزير، وذراع الملك، والمخلص له، يقع في مكيدة دربها النبلاء، فيقدم استقالته. ويبيدي ناجي حفور، سعادته بالعمل تحت قيادة مخرج كبير وقدير، بحجم الأستاذ أحمد عبد الجليل، لافتاً إلى أنه رشحه لدور فاليه، وهو من قاد جيش الملك الأب، وهي شخصية محورية طوال العرض.

ويقول محمد الساييس: أقوم بتجسيد دور مدير الشرطة، دي بين، الذي يعمل في القصر الملكي الفرنسي، تحت حكم الملك فرانسوا دي فالوا، اللعوب، وبالتالي فهو مدير شرطة سلبي، لا يقوم بعمله كما ينبغي، ولا يعمل إلا ما يحلو للملك، سواء مراقبة عشيقاته، أو تنفيذ أوامره، أو مشاركة الملك في حفلاته الماجنة.

ويقوم محمد جمعه بدور دي جورد، من حاشية الملك، وهو شخص سكير، تأمر مع بقية الأمراء على تريبوليه، وابنته، قام بإصدار وتنفيذ حكم الإعدام في الكونت فاليه، القائد السابق، من أجل إرضاء للملك.

ويقول محمد علاء الخطيب: أشارك في تجربتي الأولى كممثل،

سمر مسعد، تجسد شخصية، مدام دي كوسيه، وهي سيدة من العجر، وزوجة مورد النبيذ للقصور الملكية، تحظى بإعجاب الملك، فمنح جوزها الدوقية، ليكون قريباً منها في القصر، حيث حاكت المؤامرات للإيقاع بتريبوليه، ومهرج الملك، وكاتم أسراره. ناصر العطار، يجسد شخصية سالتا باديل، الضابط المتقاعد، بعد أن أصيب، والذي احترق القتل بالأجر، ولجأ إليه مهرج الملك للثأر له، ولشرف ابنته، من الملك، ولكن دون أن يخبره أنه يريد الملك، وعندما عرف أن ضحيته هو الملك، لم يتراجع احتراماً لكلمته مع تريبوليه، لأنه يتعامل بشرف مع زبائنه، إلي أن تأتي أخته لوسي، أو مدام دي كوسيه، لتربك له كل الحسابات، وفي النهاية يقرر قتل شخص آخر بدلاً من الملك.

وتجسد خلود كامل، شخصية بلانش، ابنة تريبوليه مهرج القصر، وهي فتاة نقية، خشى عليها والدها، ولكنه خاف عليها، فخأها في وكر قديم، مع خالتها بيرارد، التي تربيها وتقوم برعايتها، وتصحبها إلى الكنيسة من آن لآخر، وفي يوم خدعها الملك، وتكر في صورة طالب فقير، لا يغير سترته (المرقعة) حتى يقوم بإيقاعها و اغتصابها، بتخطيط من مدام دي كوسيه، حيث قام باختطافها والتعدي على شرفها، وصدمت فيه، ورغم ذلك



حصل على المركز الثاني لأفضل نص في «ساويرس».. مينا بباوى: كتاب المسرح المصري «محتاجين يتشافوا»



مينا بباوى حاصل على بكالوريوس العلوم جامعة القاهرة، وحاليًا طالب بالمعهد العالي للفنون المسرحية، قسم الدراما والنقد. كتب فيلم قصير بعنوان "سينابون" وشارك في ورشة كتابة مسلسل "ملوك الجدعنة" ورشة عير سليمان. من أعماله نص "الأفستين" لفرقة ستوديو ٢٠٢٠ و"سيرة الرجال المأساوية" الذي رشح ليمثل المعهد في مسابقة إبداع و"ستلا" الذي عرض بالمهرجان العربي، بالمعهد العالي للفنون المسرحية، و"برنتانيا" الذي فاز مؤخرًا بالمركز الثاني، لأفضل نص مسرحي، في جائزة ساويرس.. عن الجائزة وأشياء أخرى كان لـ"مسرحنا" معه هذا الحوار.

حاوره: إيناس العيسوى

- هل هذه هي أولى مشاركاتك في المسابقة؟ ولماذا تقدمت لها؟

هذه هي أول مشاركة لي في الجائزة، عرفت بها من أصدقائي، الذين شجعوني جدًا على أن أتقدم إليها، خاصة أن التقديم كان أونلاين. جائزة ساويرس تُعد من أهم الجوائز، ووجودها في سيرتي لذاتية شيء مُشرف جدًا، خاصة أن لجنة التحكيم الخاصة بالمسابقة دائمًا ما تضم أسماء مهمة تعمل بشفافية عالية.

- حدثنا عن النص المسرحي الفائز "برنتانيا" فكرته، وظروف كتابته؟

كنت أرغب أن أصنع شيئًا وطنيًا وفي الوقت نفسه يتعلق بالمسرح في بداياته، فكانت الفترة ما قبل ١٩١٩. العرض يبدأ ١٩١٧. هذه الفترة كانت مليئة بصراعات مهمة جدًا، ضد الاحتلال، منها صراعات الفنانين أنفسهم ضد الاحتلال، ودورهم في ذلك. في النص نرى الفنانين الذين يرغبون في تقديم فنا وطنيا هادفا، ويحاربهم الإنجليز ويمنعونهم. وبعض

مالك المسرح كان أجنبيًا. المسرحية عالم مصغر لمصر في تلك الفترة، فنرى الشخص الوطني الذي يبيع كل شيء من أجل مصر، و نرى الشخص المنافق الذي يبيع القضية الوطنية.

"برنتانيا" "تدور حول "فرقة عزت منصور" الذي يريد صاحبها أن يقدم عرضًا مسرحيًا يسدد به إيجار المسرح ويستمر، فينقسم الناس إلى فريقين بعضهم يرون أنه:

الفنانين في تلك الحقبة كانوا يقدمون عروضًا ترفيهية باللغة الإنجليزية لتناسب المحتلين حتى يتجنبوا بطشهم، هذه الصراعات استفزتني كي أكتب عنها. و قد بدأت في كتابة النص منذ عامين، كنت أرغب في المشاركة به في المهرجان العربي بالمعهد العالي للفنون المسرحية. أخذت اسمه من مسرح "برنتانيا" الموجود في تلك الفترة، وقد كانت المسارح تُسمى بأسماء أجنبية، لأن

مستوى الكتابة بشكل عام مُرضى ويزيد كل يوم عن الآخر، هناك كُتاب جدد بأفكار خارج الصندوق، وكل ذلك يجعل هناك منافسة وتحفيز لمزيد من الإبداع. دورات الكتابة من وجهة نظري ليست جميعها مفيدة وليست أفضل شئ والمشرفين عليها غير متخصصين، وهناك دورات حقيقية وغير مكلفة تمامًا، على سبيل المثال مبادرة الأستاذ محمود جمال حديني، وهو واحد من الرواد حاليًا، الخاصة بورشة كتابة مجانية تمامًا، وإن شاء الله تكون ورشة مفيدة، لأن هذا الرجل عبقرى. نحتاج بالفعل لورش كتابة بشكل أكبر، ونحتاج أن يكون المشرف عليها متخصصين.

-هل لدينا أزمة فى النصوص المسرحية الجديدة؟

ليست أزمة نحن نتطور ونقدم الأفضل فى الكتابة بشكل عام، الفكرة فقط أن الزمن يفرض علينا تقديم النصوص الجديدة، بمعنى أن النص الجيد قديمًا ليس هو النص الجيد الآن، فقديمًا كان النص من الممكن أن يكون ١٥٠ ورقة باللغة العربية الفصحى، المسرح فى النهاية أن يُعرض على الجمهور، المسرح ليس موجود كى يُقرأ فقط، لأنه بذلك يكون أقرب للرواية والقصة، وبما أن المسرح أساسه العرض، فيجب أن يكون متجددًا، ومتغيرًا من زمن لآخر. فى الوقت الحالى لا يمكننا القول إن المسرحية التى قد تصل لـ ٣ ساعات و تقدم بلغة ثقيلة تكون جيدة للجمهور، بالطبع هناك تجارب عظيمة مثل مسرحية الملك لير، ولكن يجب تحقيق المعادلة بين عنصر جذب الجمهور وبين تقديم قيمة فنية حقيقية.

- ما هى أبرز قضايا ومشكلات المؤلف والكتاب المطروحة الآن على الساحة؟

قلة الفرص للكتاب، وهذا يكون لديهم إحباط، وزيادة المحتوى التعليمى المُقدم له، حتى يكون مواكب للكتابة. ومن وجهة نظري أن هناك مشكلة أو قضية متعلقة بالجزء الفنى لدى الكاتب، فكرة أنه يحتاج طول الوقت أن يقرأ ويتعرف على ثقافات جديدة، ويرى عروضًا جديدة، وهذا يستهلك منه وقتًا كبيرًا جدًا، فعامل الوقت مهمًا جدًا، حتى يستطيع أن يُخرج للنور أفكار جديدة مناسبة هو يصدقها ويحسها، لكى يستطيع أن يكتب عنها، ويجب أن تكون متلائمة مع الجمهور، لأن أحيانًا تكون مؤمن بقضية مهمة جدًا لك وحدك، ولكن لا تجد صداها عند الناس، أو مثلًا أزمة مهمة مثل البطالة والتى يجب أن نكتب عنها كثيرًا جدًا، قد يكون الكاتب لم يتعرض لها ولا يشعر بها مطلقًا، فيجب أن يحقق الكاتب المعادلة، شئ يشعر به ويحسه، حتى يكون لديه الشغف أن يكتب عنها بصدق حقيقى، ويجب أيضًا أن تكون مهمة للناس.

- من هم الكتاب الذين تأثرت بهم؟

لقد تأثرت جدًا بالكاتب الكبير سعد الله ونوس، وفى المسرح المعاصر تأثرت بالطبع بالأستاذ محمود جمال حديني، وأراه أستاذًا كبيرًا.



النص الفائز يرسم صورة مصغرة

لمصر قبل ثورة 19

أن يُسلط عليهم الضوء ويأخذون فرصًا أكثر، حاليًا هناك توجهات جيدة للمسرح وبدأ جمهوره فى تزايد، ولكننا نحتاج أن يكون الكتاب حاضرين أكثر فى مسارح الدولة، ويجب أن تزيد فرصة نشر أعمالهم، فالكاتب يجد صعوبة بالغة فى ذلك، فالنشر يعرض النص لعدد كبير من القراء، أيضًا نحتاج لفكرة وجود مهرجانات خاصة بالتأليف المسرحى فقط، كعامل من عوامل التشجيع على المزيد من الكتابة المسرحية. تلك الجوائز والمهرجانات المتخصصة تشجع مؤلفى المسرح معنويًا، بأن يعرفهم الناس أكثر، وقد تمنحهم مزيدًا من الشهرة، كما تشجعهم مادياً.

-هل الجوائز المالية الخاصة بكتاب المسرح تحتاج أن يُنظر فى قيمتها بعض الشئ؟

على حسب المهرجانات، فمثلًا جائزة ساويرس قيماها المالية جيدة جدًا، ولكن فى بعض المهرجانات للأسف نجد جوائز التأليف ٦٠٠ و٧٠٠ جنيه، شئ مُهين جدًا، والكاتب نفسه يكون قد أنفق من ماله الخاص الكثير، قام بشراء كتب وأبحاث تفيد فكرة العرض بثمن أكثر من ذلك بكثير، لذلك يجب أن تزيد القيمة المالية لجوائز الكتاب فى بعض المهرجانات. مهرجانات الجامعة القيمة المالية لجوائز لمؤلفين هى نفسها تقريبًا التى يحصل عليها المخرجون الفائزون. كانت هناك مبادرة عظيمة أتمنى أن تكون حقيقية ومستمرة، من مهرجان المسرح القومي، وقد أعلن أن الدورة القادمة ستكون للمؤلف المصري فقط، بمعنى عدم وجود عروض أجنبية، وأتمنى من الوزيرة الدكتورة إيناس عبد الدائم أن تستمر فيها ويتم تفعيلها.

-ما رأيك فى المستوى العام للكتابة المسرحية الآن؟ وفى دورات تعلم الكتابة وما الذى نحتاجه أو نفتقده فيها؟

لماذا ندفع إيجار والمسرح على أرض مصرية؟ وبعضهم يرون أنه يجب مواكبة الظروف والضغط الإنجليزي والروض للاحتلال. نرى الانشقاقات التى تحدث ما بين أفراد الـ"جوقة" وكذلك روض عزت منصور، ولكن بمرور الوقت يتذكر شخصيته الأصلية ونضاله، فيعود مرة أخرى، ويستعيد وطنيته ويرفض كل الضغوط التى تمارس عليه، ويستمر فى محاولة تحرير المسرح من الاحتلال، وينتهى العرض بثورة ١٩١٩.

-هل سيتم إنتاج "برنتانيا" قريبًا وعرضه على المسرح؟

النص تم عرضه مسرحيًا، كعرض هواة وليس عرض محترفين، كمنشآت طلابي ضمن المهرجان العربى للمسرح بالمعهد العالى للفنون المسرحية. وأسعى للبحث عن جهة إنتاجية تعيد إنتاجه بمحترفين، ولكن حتى الآن لم يحدث ذلك.

- هل حصلت على جوائز أخرى؟ حدثنا عن أعمالك السابقة وخطتك القادمة؟

كتبت عرض ستيليا وعرض ضمن المهرجان العربى للمسرح، ورشحت من المعهد لأمثلا بنص "سيرة الرجال المأساوية" فى مهرجان إبداع، ولكن لم أحصل على الجائزة.

وحاليًا أعمل على نص "سي لا في" المقرر عرضه فى جامعة النيل، للمخرج خالد شكري، وأعمل أيضًا على نص آخر لكلية التمريض جامعة القاهرة اسمه "أرض الفيروز" إخراج حسام قشوة، ومقرر عرضه ضمن فعاليات مهرجان مسرح جامعة القاهرة، وأخيرًا النص المسرحى "خطة نابليون" المقرر عرضه فى أكتوبر القادم على مسرح الهناجر للمخرج يوسف المنصور.

-ما الذى يحتاجه كتاب المسرح المصري؟ كُتاب المسرح المصري "محتاجين يتشافوا". يحتاجون

بين الدور الترموي .. وأعلام المخرجين الخاصة

مسرح الثقافة الجماهيرية في الميزان

«إن الثقافة الحقيقية هي النابعة من القاعدة الشعبية، وكلما تعمقنا في الجذور ارتفعنا إلى العالمية» بهذه العبارة لخص «نجيب محفوظ» نهاية عام ١٩٦٦ دور الثقافة الجماهيرية التي تعد خط الدفاع الأول عن ثقافتنا لما تلعبه من دور بارز في مواجهة كل أشكال التعصب، بالإضافة إلى الانفتاح الثقافي على البيئات المختلفة في شتى ربوع مصر.. ومن هذا المنطلق نناقش: هل من الضروري أن تقدم في مسرح الثقافة الجماهيرية عروضاً تلائم البيئة والموقع الجغرافي الذي تقدم به أم لا؟

اختلف المسرحيون في هذا الشأن، فالبعض يرى ضرورة تقديم نصوص تلائم البيئة أو الموقع، بينما يرى البعض ضرورة تطويع النص حتى يتناسب مع الشريحة المتلقية، وخصوصاً إذا كان ما يقدم ناصحاً عالمياً. ويرى آخرون أن هناك انفتاحاً مجتمعياً على الثقافات الأخرى ما يسقط حجة انغلاق البيئة على تلقي فنون بعينها تناسب ثقافتها.. نستعرض في هذه المساحة حجج هؤلاء وهؤلاء.

رنا رأفت



مخرجون : لابد من دراسة الجمهور في المواقع أولاً

فقد شاهدنا في الستينات عروضاً مسرحية عبرت عن واقع المجتمع المصري في تلك الفترة الانتقالية من تاريخه، وهناك نماذج في مسرح نعمان عاشور ويوسف إدريس وسعد الدين وهبه ولطفي الخولي ونجيب سرور قدمت تنويعات راقية بالغة العمق والأثر وعبرت بحرفية شديدة عن المواطن المصري وهمومه.

وتابع قائلاً: يلجأ بعض المخرجين في الثقافة الجماهيرية، قصور الثقافة حالياً، إلى تقديم نصوص من المسرح العالمي، هذا في حد

ولن تكتمل حلقة التواصل إلا إذا كانت لغة الحوار مناسبة ومألوفة للمتفرج، وهذا لا يعني بالضرورة أن تقدم أعمالاً باللهجة الصعيدية في الصعيد وريفية في الدلتا ومحافظات الوجه البحري، وليس بالضرورة أيضاً أن تقتصر القضايا المطروحة على قضايا الثأر والأرض وغيرها من القضايا التي باتت تقليدية ومستهلكة، بل يجب طرح ما يشغل المشاهد من قضايا حياتية فعلية قد تبدو بسيطة درامياً لكن يمكن رصدها وتقديمها بحرفية فنية، وهذا ليس بالجديد على المسرح المصري،

قال الكاتب المسرحي د. السيد فهم: يجب أن نتفق أولاً أن المسرح في الأساس للجماهير، بدأ بما عرف اصطلاحاً بالفرجة الشعبية بمعناها الحرفي، فهو مجهود فني بذل فيه الكثير من الجهد بدءاً من كتابة النص المسرحي، مروراً بتدريب الممثلين إلى بناء الديكور واختيار الموسيقى والأغاني المناسبة لجذب انتباه المشاهدين والاستحواذ على تركيزهم وتفاعلهم مع ما يقدم على خشبة طوال دقائق العرض المسرحي، وهذا لن يتحقق إلا إذا وجد المشاهد ما يشغله أو يستفز مشاعره من أحداث وقضايا،



متطلبات الجمهور

واتفق المخرج أشرف النوبي مع حول أهمية تناسب النصوص للموقع الذي تقدم به وقال « علي كل مخرج يتصدي لنص مسرحي أن يراعي مدي تأثير هذا النص في البيئة التي يقدم فيها العرض، وخصوصا في مسرح الثقافة الجماهيرية الممتد شرقا وغربا وشمالا وجنوبا، وأن يراعي ماذا يقدم ولمن يقدم ومتي يقدم؟ و يجب علينا التأكد من تفاعل الناس مع العرض، وهذا لن يكون إلا بدراسة واعية لمتطلبات هذا الجمهور ومدى ثقافته ونوعيته، من أجل تحقيق رسالة العرض ووصوله لناس الموقع الذي يقدم به .

وأضاف « هناك استثناء لبعض العروض التي تقدم بنصوص عالمية، واذكر هنا أني قدمت مع فرقه ببا المسرحية عرض الحضيض لمكسيم جوركي، و هي بلده ذات طابع خاص ببني سويف، و كان العرض مغامرة كبرى ، و كان لابد من معالجة وتهيئة النص دون إخلال بإحداثه ومعطياته، وقدم العرض ولاقي استحسانا نقديا وجماهيرية في حينه.. هذا يأخذنا إلى ضرورة الوعي الثقافي والاجتماعي والقدرات الفنية في حال تقديم نص عالمي ، وهذا ما قصدته بالاستثناء ..

وقال المخرج أحمد يوسف الجمل « التجربة المسرحية في مسارح القرى البسيطة مهمة جدا لأنها تخاطب جمهورا بسيطا لا يعرف المسارح الفلسفية والمعقدة، لذا فمن المهم أن يقدم له مسرحا بسيطا يرتبط بموروث تلك القرية من العادات والتقاليد أو أهم مشاكل تلك القرية ، وقد كانت لي تجربة هذا العام بفرقة بيت ثقافة الاقالتة ضمن التجارب المسرحية التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة، حيث قدمت مسرحية «الهانم» عن زيارة السيدة العجوز للكاتب دورينمات، مصرها الكاتب حسام عبد العزيز وقدمها من خلال السيرة الشعبية شفيقة التي عادات تنتقم من حبيبها بالقرية بأموالها. وقد ربطت أنا كمخرج بعض المشاهد بأسماء أولياء الله الصالحين بقرية الاقالتة، وكذلك بالموالد ، وتميزت كلمات الأغاني والملابس والديكور بقرية من عالم القرية وذلك أسهم بشكل كبير في ان يصل العرض إلي جمهور تلك القرية البسيطة.

حق المخرج

فيما قال الناقد والمخرج محمد النجار « الأمة العربية أمة)

معالجة النص العالمي وسيلة مقبولة لتقديمه

ففي أي موقع



ملاءمة العروض للبيئة لا غنى عنها وتمثل

رسالة الثقافة الجماهيرية

والمناقشة، ولا بأس من إقامة ورش ودورات لشباب الممثلين والمهتمين بالمسرح لرفع الذوق العام والتنوع فيما يقدم ظاهرة صحية، لكن ما يحدث هو أن تكتفي الإدارة بخطة عروض مسرحية واحدة طوال العام، وهذا لا يكفي للنهوض بالحركة المسرحية.

التلاؤم ضرورة

وقال المخرج أحمد عجبية « يجب على كل مخرج يقوم بالإخراج في أي موقع ثقافي من مواقع الهيئة دراسة طبيعة هذا الموقع وما هي النصوص التي يجب ان يستعين بها في هذا الموقع، خاصة ان رسالة مسرح الثقافة الجماهيرية هي خدمة رواد الموقع ، لذا فلا بد أن تكون المادة التي يقدمها تتناسب مع المشاهدين، لأنهم أصحاب الحق في هذه الخدمة التنويرية

تابع: «للأسف هناك بعض الاختيارات التي تتنافى مع هذا المبدأ و كثير من النصوص المسرحية التي تقدم لا تناسب مع مواقعها، وبناء عليه يري من القائمين على ادارة المسرح بالهيئة ان يوجهوا المخرجين لهذا الأمر الهام، كما يجب على كل مخرج ان يتناسب مشروعه إنسانيا وتعبيريا مع الموقع. وغير ذلك يكون إهدارا للمال العام.

ذاته لا يعد عيبا، فقد يكون تحديا شخصيا للمخرج ولفرقته بتقديم قيمة فنية راقية وتعريف الجمهور بكلاسيكيات عالمية، لكن هذا يتطلب فطا محمدا من الجمهور وغالبا لا يتناسب مع الجمهور المستهدف من عروض الثقافة الجماهيرية، الجمهور الذي لا يتكبد مشقة البحث عن عرض مسرحي أو دفع ثمن تذكرة مشاهدة، أو يبحث عن نجم كبير يستمتع بأدائه.. فهو غالبا جمهور من أهالي وأقارب وأصدقاء فريق العمل أو جمهور مار بالصدفة يتوقع أن يجد عرضا بلغة أقرب إلى ثقافته، وتقنيات تتناسب مع وعيه وإدراكه، لذلك نجد عزوفا من قطاع كبير من الجماهير عن هذه النوعية من العروض لوجود أكثر من حاجز بين ما يقدم من مادة فنية وبين المتلقي مثل اللغة والبناء الدرامي والقضايا المطروحة.. إلخ. وأول إشارة لهذا العزوف هو عدم انضباط صالة الجمهور وانشغالها أثناء العرض..

أضاف السيد فهيم: لرفع الوعي الفني لدى الأجيال الناشئة يجب أن نبدأ أولا في المسرح المدرسي بتقديم تجارب بسيطة من هذه النوعية من المسرح، عالميا أم محليا، بهدف رفع الوعي الفني لدى الأجيال الناشئة، وتقديم عروض قصيرة على هامش العروض الطويلة على مدار العام في قصور وبيوت الثقافة لتعريف الجمهور بهذه النوعية وتكثيف ندوات الحوار

من حق المخرج اختيار النص المناسب للموقع

أيا كان مصدره

التسهيلات الرقابية للنصوص الأجنبية تدفع بعض المخرجين لتفضيلها

للبيئة وأوضح «تعد مواهبة النص المسرحي للبيئة التي يقدم فيها أهم مقومات مسرح الثقافة الجماهيرية منذ إنشائها تحت مسمى الجامعة الشعبية عام ١٩٤٥م أي أنها تتعامل مع الطبقة الدنيا في ربوع مصر المحروسة، وحتى عندما تغير اسمها إلى الثقافة الجماهيرية كان هدفها أيضا كل فئات المجتمع بمختلف ثقافته، ولكن خلال السنوات الأخيرة لاحظنا ان معظم العروض المسرحية غريبة على المواقع، وتلاحظ عدم الإقبال عليها لكمية التغريب في الرؤى الإخراجية التي لا تناسب ثقافة المشاهد، وو وضع جليا ان ما يقدم على مسارح الثقافة لا يعنيه سوى لجان التحكيم، وعندما نتحدث مع احد الممثلين في العرض يقول: انا مش فاهم انا بعمل إيه؟ فما بالك بالتلقي.. والسبب هو اختيار نصوص لا تمت بصله للبيئة التي يقدم بها العرض، خاصة بعض النصوص العالمية، رغم موافقتي على أن هناك بعض الأدب العالمي يتناسب بشكل كبير مع بيئتنا. وهناك لجان المناقشة بالإدارة التي تقوم بمناقشة المشروعات كنص مسرحي ورؤية فقط، مع عدم الاهتمام بمكان العرض والبيئة المحيطة وهذا هو الأهم، كما تمثل المهرجانات الشيء الأهم بالنسبة لبعض المخرجين وليس العروض الجماهيرية في الموقع نفسه.

وتابع: هناك بعض الأمور يجب وضعها في الاعتبار وهي الاهتمام بالنصوص الملائمة لكل بيئة والنهوض بمستوى العروض من خلال الفرجة الهادفة والقريبة من ثقافة البيئة، وهناك دور كبير يقع على إدارة المسرح في دراسة الموقع دراسة جيدة حتى يكون الاختيار مناسباً، و على المخرجين تقديم عروض مناسبة دون تعقيد او فذلكة، على ان يتم التقييم بمدى تفاعل الجماهير وإقبالهم على العرض، و عمل لقاءات وندوات وورش داخل المواقع الثقافية لفناني الأقاليم، وأيضا المشاهد المهتم بالعملية الفنية ان أمكن، مع ضرورة عمل مهرجانات إقليمية لتقييم العروض بين الجماهير، وليست النخبة، ويكون رأى الجمهور ضمن درجات التقييم.. و أحلم ان يعود المسرح لجميع أفراد الشعب، وان يكون قريبا من ثقافتهم، ويكون له دور فعال في تغيير كثير من العادات الدخيلة علينا التي تنخر في عاداتنا وتقاليدنا .

معالجة النص العالمي وسيلة لتقديمه

ورأى المخرج خالد أبوصيف أنه في بعض الأحيان تحكم المخرجين بعض الأمور عند اختيار النصوص ومنها موافقة الجهات الرقابية، كذلك موافقة المؤلف، مما يجعلهم يتجهون إلى ما يطلق عليه «السهل الممتنع» وهو اللجوء للنص العالمي الذي لا يتطلب موافقة المؤلف أو ورثته، ثم عمل معالجة له حتى يتلاءم مع الموقع والبيئة التي يقدم بها .

وأضاف «أحيانا يقوم بعض المخرجين بتجهيز عدد من النصوص ثم يكتشفون ان الفرقة قدمتها سابقا أو أنها لاتتلاءم مع عدد أعضاء الفرق، أو عدم ملائمة ميزانية الفرقة لتقديمها، وجميعها أمور تعوق العمل في الفن علاوة على تحمل المخرج جميع المسؤوليات و الأمور الإدارية



وأضاف قائلا « مواهبة النص لمكان قضية شائكة وجملة مطاطة خاصة مع التطور التكنولوجي الكبير واتصال المجتمع ببعضه البعض بصورة أكثر من ذي قبل مع زحف الحضرة علي الريف وبعد الصورة الذهنية السابقة عن الفلاح أو الصعيدي كما رأيناه في أفلام الأربعينات والخمسينات، و زيادة معدل التعليم الجامعي وبالتالي ليس كل ريفي غير قادر علي استيعاب نص مركب أو غربي وليس كل ريفي مستوعب للنصوص الأجنبية، فالأمر نسبي ليست مطلقة و من حق المخرج اختيار ما يراه مناسباً للموقع أي كان مصدره، نص أدبي أو محلي أو غربي أو حتي قصيدة شعر مع توضيح حيثيات اختياره زمانا ومكانا.

فيما أكد المخرج حسن عباس على أهمية مواهبة النص المسرحي

قوالة (يحتل (القول) فيها مكانة ليست بالقليلة وفن القول أصل وأساس حضارتها ونشأتها وبالتالي يتصدر النص المسرحي مكانة عالية ولان المشروع القومي (الثقافة الجماهيرية) سعي للوصول للجمهور سعيا حقيقيا في أوقات عديدة من العصر الحديث إلا ان الهروب إلي النصوص العالمية لم يكن هدفه إلا الوصول لجودة مفتقدة في النصوص المحلية من جهة ومغازلة بعض أعضاء لجان التحكيم المنتمين الي الثقافة الغربية والمقللين من شأن من لا يعتنق الثقافة الغربية فضلا عن التسهيلات الرقابية والفنية للنصوص الأجنبية عن النصوص المحلية وهذا في اغلب الأحيان سبب يوضع في الاعتبار حال التطرق لنص عالمي.



بعض العروض تغازل لجان التحكيم وتخاصم جمهورها



«الصندوق»..

ورحلة البحث عن الذات داخله

بإمكانه أن يأخذ معه أثنان فقط، فيجد كل واحد مبررات تجعله يفضل البقاء بينما خرج الفنانان «الموسيقي والبلارينا» وقد أصابهما سهم كيوبيد فجمع بينهما الحلم والحب والقدرة على اتخاذ القرارات.

فكرة العرض واضحة تمامًا على الرغم من أن صناعه استخدموا المنهج العبثي أو اللامعقول في طرحها، فمن تمسك بحلمه وأصر على تحقيقه كان له ما أراد، أما من استسلم لليأس وجد لنفسه المبررات التي تجعله يقبل بالأمر الواقع، وقد كنت أفضل أن ينتهي العرض بهذه النهاية، أما أن يتم إزالة جدار لتظهر من خلفه سيدة تكلم دمية وتضعها في صنوق، كأنهم أرادوا أن يحلوا اللغز بقولهم كلكم دمي في يد سلطة ما ولا تملكون حرية الحركة، وهو ما يخالف ما سبق تقديمه خلال أحداث العرض التي أكدت أننا نمتلك حريتنا وتحقيق أحلامنا حين يكون لدينا هدف وإرادة لتحقيقه. فصناع العمل أرادوا بهذا المشهد توضيح الفكرة لكنهم للأسف قاموا بنفيها من وجهة نظري.

الديكور الذي صممه الفنان فادي فوكيه تضمن مجموعة أشياء لا توجد روابط بينها: بار، مانيكان، إطارات سيارات، ... وهو ما خدم الفكرة وأوضحها حيث لا مكان بعينه، وإنما وجد الإنسان وجدت المعوقات التي تكون في حقيقتها داخله وليست حوله، والذي قام بتنفيذ الملابس أيضًا والتي لم تعبر عن مكان أو زمان أو ثقافة معينة فكل شخص يمثل نفسه ومكانه وزمانه.

توج العرض أداء الممثلون وتوزيع الأدوار الذي جاء ملائمًا جدًا لكل شخصية، والاستعراضات والغناء أشعار محمد زناتي، موسيقى حسن ذكي.

المخبرات ويجسد شخصيته محمود فتحي، وذلك لأنه عاش عمره كله ساقط قيد وبالتالي بلا هوية إلى أن استطاع مؤخرًا استخراج بطاقة رقم قومي وجواز سفر، الشخص الثالث هو موسيقي شاب ويجسد شخصيته طه خليفة، وفتاة تجسد شخصيتها أميرة عبد الرحمن تعبر عن حلمها وحلم كل فتاة في تغيير نظرة المجتمع إليها باعتبارها إنسان قادر على العمل والنجاح وليس مجرد جسد، تعمل بلارينا.

سبايدرمان ويجسد شخصيته محمد عبد الخالق وهو صعيدي هارب من الثأر ويعمل في حديقة للأطفال لذلك فهو يرتدي هذه الملابس، وهو عمل لطيف وسهل يضمن له الأمان بهذا التنكر كما يحقق له عائد مادي كبير. شخص عديمي ويجسد شخصيته ياسر الطوبجي، هو الوحيد الغير مبال بما يحدث حوله أو حتى له، فهو لا يفعل شئ سوى السكر والسخرية من كل شئ.

كل شخص ممن في هذا المكان وجد نفسه فيه بينما هو في طريقه لتحقيق حلمه، فالسائق كان ذاهب لسداد آخر قسط عليه، وسبايدرمان كان في طريقه لاستلام أول راتب من عمله الجديد، البلارينا كانت في طريقها للأوبرا لتقديم أول استعراض تشارك فيه، الموسيقي كان في طريقه للأستديو الذي سيسجل فيه أول لحن له، وساقط القيد كان في طريقه للمطار، أما الشخص العدمي فهو الوحيد الذي يعتقد أنه يمتلك الحقيقة وراض تمامًا عن تواجده في هذا المكان وليس لديه رغبة في الخروج على الإطلاق. وبينما هم لا يعرفون شيئًا عن المكان أو الزمان المتواجدين فيهما يكتشفون أنها ليلة رأس السنة ويحضر «بابا نويل» الذي يجسد شخصيته أحمد عبد الحي ويقوم بتوزيع الهدايا عليهم لكنهم لا يهتمون بها ويطلبون منه مساعدتهم في الخروج، فيقول لهم أن



نور الهدى عبد المنعم

حين نقول عن شخص ما أنه يفكر خارج الصندوق فأنا نعني بذلك أنه يمتلك فكرةً مختلفًا يجعله يختار حلولًا غير تقليدية تمكنه من التغلب على كل المعوقات التي تحول دون تنفيذ رغباته وتحقيق أحلامه، أما الشخص الذي يترك نفسه للظروف والمعوقات كي تسوقه بعيدًا عن أهدافه وتحول دون تحقيق أحلامه ويجد طوال الوقت المبررات التي تجعله عاجزًا عن أي فعل إيجابي فهو بذلك يدخل الصندوق بكامل إرادته، هذه هي الفكرة الأساسية التي يعتمد عليها العرض المسرحي «الصندوق» تأليف وأشعار محمد زناتي، إخراج رضا حسنين، بطولة: ياسر الطوبجي، ناصر شاهين، أحمد عبد الحي، طه خليفة، محمود فتحي، أميرة عبد الرحمن و محمد عبد الخالق. إنتاج فرقة مسرح الطليعة.

حيث يجد ستة أشخاص -يعبرون عن مراحل زمنية مختلفة- أنفسهم في مكان ما لا يوجد به أية مخارج سواء أبواب أو شبابيك، وكل شخص منهم يعيش معاناة مختلفة عن معاناة الآخرين، فحلم السائق الذي يجسد شخصيته ناصر شاهين أن يستطيع إتمام جهاز ابنته المقبلة على الزواج وهو عبارة عن «سرير بعمدان ووابور نحاس» وسداد الأقساط المتبقية عليه، شخص آخر اعتاد الكذب لدرجة أنه يدعي أنه يعمل بجهاز



تغريبة بنت الزناتى..

أم نعى الهلايل والواقع الآنى؟

لـ «دياب» ذلك الكائن المشوه، الكاره للهلايلية، المتمنى لهم الشر والضعف وزوال العز والعزوة، ويعكس مايضمه لهم فى تأكيدهم على حمل كل نسايمهم بالبنات دون الذكور فى ولادتهم الجماعية الأولى، وشعوره بالألم حين ولدن ذكورا فى المرة الثانية التى ولد فيها «أبو زيد» ولم يستطع إخفاء حزنه وألمه: «الليلة دى كحلة وفجرها ما طالعش، هواها طابق على صدرى، عاوز أننفس، عاوز هوا، أه، الصراخ ح يفرتك ودانى (النساء تصرخ، الأغبر يضع يده على أذنيه)

الأغبر: أسكتوا... أسكتوا... كفاية، مش قادر، ح أموت، كفاية..... سبب الهلايل جه.. هاتروح وين يا أغبر؟ إن «الأغبر» بذلك التكوين النفسى ما هو إلا وجه العملة الآخر لدياب وصدى له، وما التشوه الجسدى إلا إنعكاس للتشوه النفسى الذى غذاه طوال الوقت إحساسه بعدم الإنتماء للهلايلية: غانم: من يوم ما هلبنا ع الهلايل واحنا منهم.

دياب: عمرنا ما كنا منهم

غانم: عايشين فى كنفهم.

دياب: عايشين عيشة العبيد.

ويرسخ هذا شعوره بالإهمال وعدم التقدير الذى يستحق الجازية: كفاية يا دياب.. كفاية المر اللى زقيته للهلايل، وكفاية الشوك اللى زرعته ومشيتنا عليه.

دياب: انتوا اللى زرعتموا الشوك قبل ما ازرع، انتوا اللى عمركم ما شفتونى، خليتونى غريب وسطيككم، ما كنتوش شايفين غير بركات. إن رغبة «دياب» فى الحصول على جسد «سعدى» ليس فقط لرغبة فيها والإستمتاع بها بقدر الإستمتاع بإنتهاك الحق الهلالى فيها - كحبيبة لمرعى - بعد ما اندثرت قوة رجال الهلايل تحت وطأة العجز ووطأة الموت، ولا تسلم منه حرائر الهلايلية، فالأحياء منهن صرن «حريمهم جوارى فى قصر دياب، وعيالهم من

«تونس» ينصب «دياب» نفسه سلطانا على الهلايلية، لا سيما بعد قتله «أبو زيد» غيلة.. مع استغاثات «سعدى» يستدعى الماضى، القريب منه (الملابسات المحيطة بفتح تونس) والبعيد منه (واقع الهلايلية ما قبل ولادة أبو زيد حتى قرار الإرتحال) يستدعى الماضى بشخصياته مجسدين أحدهما أمام المتلقى ليربط بين حدث اللحظة الراهنة (محاولة اغتصاب سعدى) ومعطيات الماضى التى أدت لتلك النتيجة... وإذا كانت «سعدى» قد لعبت دورا محوريا فى هزيمة والدها وبلادها بتسليمها مفاتيح المدينة للأعداء ممثلين فى «مرعى» ابن سلطان الهلايلية الذى عشقته وباعت بحبه مملكتها ووالدها، طمعا فى الفوز بالحب و الجلوس على العرش مع العشيق الذى أغراها بالإثنين لتتغلب على صراعها النفسى المتراوح بين الأب والعشيق، ومع خيانتها للأب والوطن كان عليها أن تدفع الثمن (الإغتصاب فى اللحظة تالاحاضرة) أما على المستوى الدرامى فهى تدفع الثمن مرات متعددة، إذ يتوقف الحدث اللحظى، ومن ثم الفعل مع استدعاء كل شخصية من الموتى استجابة لاستغاثاتها من الإعتداء عليها، وقد تكرر ذلك مع استدعاء «خضرة، الجازية، السلطان حسن. وأبو زيد» ثم تعود الأحداث إلى اللحظة الدرامية الآتية (محاولة فعل الإغتصاب) مرة أخرى ومع تلك التكرارات يتكرر التعذيب الواقع على «سعدى» ليتعادل الثمن مع الجرم المرتكب، وتظل بذلك «سعدى» هى الشخصية المحورية لعرض مسرحى معنون بها رغم محدودية تأثيرها ووجودها فى سياق السيرة الهلايلية، إلا أنها فى السياق الدرامى تتواجد بقوة (فى العنوان، واللحظة الدرامية الأولى، وحتى لحظة النهاية) حيث ترك لمصيرها مع «دياب» ذلك المصير الذى لا يصعب تصوره مع شخصية «دياب» الذى المرتضى لأحقية فى الحصول على جسد بنت «الزناتى» فهو المنتصرعليه، ويعزز تلك الأحقية «الأغبر» وهو الصوت الداخلى والوجه الخفى



أحمد هاشم

يخوض الشاعر والكاتب المسرحى «بكرى عبدالحميد» تجربة كتابة مختلفة إذ يتناول من السيرة الهلايلية فتحها لتونس، ويكتب هذا الحدث فى ثلاث صور مسرحية منفصلة تشكل كل منها نصا مسرحيا بذاته، وبمعالجة مختلفة... ذلك بعنوان عام هو «سلاطين الهلايل» وعناوين فرعية هى «الهلايلية» - وقد قدمتها فرقة قومية «سوهاج» فى موسم ٢٠١٦ وشاركت به فى المهرجان الختامى للعام نفسه من إخراج «حمدي حسين» - أما الصورة الثانية فبعنوان «التغريبة .. بنت الزناتى» والمعالجة الثالثة «أبواب تونس».

وعلى مسرح البالون، بـ «قاعة صلاح جاهين» تقدم المخرجة «منار زين» رؤيتها للصورة الثانية «تغريبة بنت الزناتى» فى عرض تتجادل شخصياته فيما يشبه محاكمة يقيمها «دياب بن غانم» لجميع الشخصيات، وتحاكمه هى الأخرى... وتفجر الأحداث إستغاثات «سعدى بنت الزناتى» من محاولات «دياب» الحصول عليها قسرا ليتوج بذلك الفعل الدنيئ سلطنته المغموسة بالصدر على الهلايلية - والسلطنة هى الحلم الذى راوده طوال حياته - بعد نجاحه فى قتل «الزناتى» وإخضاع «تونس» للهلايلية وهى ما ارتحلوا من أجله بعد أن أجدبت أرض بلادهم، سعيا إلى أرض لا تنقطع عنها الخيرات طوال فصول العام وفقا لرؤية العراف «شلقامى» بالنص المكتوب/ العرافة شلقامية بالعرض، وبعد فتح

الديكور «عمرو الأشرف» الذي جعل مكان المتفرجين في الثلث الأوسط من قاعة «صلاح جاهين» محدودة المساحة، والمقاعد فوق قرص دائري دوار، بينما الثلثان الأمامي والخلفي للقاعة تركا كمساحتين لتجسيد أحداث العرض، أحدهما يطالع المشاهد بشجرة عجفاء في أرض الهليل بعد الجذب، يجاورها باب يفضى إلي الداخل، ومن ناحية اليسار سجن يوضع فيه «مرعى» الذي سجنه الزناتية قبل نصر الهلالية عليهم، وقد ارتأت المخرجة أن تكتفى بسجن «مرعى» فقط دون شقيقه «يحيى، يونس» ليتواءم وجوده الفردي مع المشاهد التي جمعتها بـ «سعدى» وهي لقاءات جسدية حميمة عبر عنها «مناضل عنتر» بتصميماته الحركية التي أضافت كثيرا للعرض، ونعتقد أن المخرجة أرادت التأكيد على نوع تلك العلاقة لتؤكد على إدانة «سعدى» التي تمرغت بين ذراعي معشوقها فكانت خيانتها لوالدها ووطنها.

أما الطرف الآخر من قاعة العرض قد جعلته المخرجة لتجسيد المشاهد الماضية بأرض الهليل قبل مجيئهم «تونس» مع دوران القرص الدوار بمقاعد المشاهدين لمتابعة ما يحدث، على أن يعود مرة أخرى مع الإنتقال إلي تجسيد الحاضر الدرامي، وتغلقت تلك الآلية على محدودية مساحة قاعة العرض، التي تسببت في إخفاق «عمر الأشرف» عن التعبير عن الأرض التونسية بأى ملمح مختلف عن أرض الحجاز الصحراوية التي جعلها متجاورتين.

ولأن زمن الهليل غير معروف على وجه الدقة، مما جعل «شروق سامي» تستوحى الخطوط العامة للأزياء العربية بذكاء حماها من فخ السقوط في تحديد طراز معين... كما كشف العرض قدرات ومواهب تمثيلية كبيرة لدى الشباب تفجرت في الطاقة الهادرة التي يمتلكها «محمد حفزي/ دياب» الذي لم يقف على أعتاب الشخصية بل دخل في كل تفاصيل بنائها بكل أبعادها فجاء أدائه العاكس لحجم موهبته وقدراته الكبيرة، كذلك كانت «فاطمة عادل / سعدى» التي وعت المراحل الثلاثة لشخصية سعدى (ما قبل فتح الهلالية لتونس كما في مشهد لقاء العرافة مع الزناتية، ثم مرحلة الإنغماس في العشق والإستمتاع به في ذات الوقت الذي توخرها فكرة التضحية بأبيها، ثم المرحلة الثالثة ومجيئ لحظة دفع الثمن والعذابات التي لا تنتهي بتكرار محاولات الإغتصاب التي جعلت منها شبيهة بـ «سيزيف» وخيانتها للآلهة، وعذابه الا نهائي، وقد وقفت «فاطمة عادل» على الفروق الفاصلة بين تلك اللحظات وما تتطلبه في تنوع الأداء، دون أن ينفلت منها أحدها، وكانت مفاجأة العرض كذلك «هبة سليمان / شلقامية» العرافة، التي خرجت عن نمطية الأداء لأدوار العرافين، بل ألبست الشخصية ثوبا من الإنسانية لاسيما في قراءتها لطالع «زناتية» تلمح ولا تصرح بكل ما تعرف بالنظرات والإيماءات إلي ابنته التي ستلعب دورا في هزيمته ومقتله، وتبارى مع هؤلاء «عبد الباري سعد» في دور «الأعبر» شيطان دياب والصوت الآخر له ليؤكد على مخزون هائل من الطاقة التمثيلية، ولم تستطع تلك المباراة أن تشع عدواها إلي «هدى عبدالعزيز / خضرة أو محمد علاء / أبو زيد» اللذان جاء أدائهما فاترا ونشازا عن المجموع المتألق، واجتهاد كل من «هاني عبدالهادي، احمد يحيى» في حدود ما أتاحة لهما دوريهما.

والعرض يؤكد على وجود مؤلف واع في تعامله مع التراث والإمسك بما يتماشى فيه مع الواقع الآتي، كما يؤكد على وجود مخرجة مجتهدة ومتطورة، من عمل إلى آخر، ولا تركز في أعمالها إلي التقليدية بل تبحث دائما عن جديد في الأعمال التي تتصدى لها، وتعرف كيف تغوص في النص وتخرج منه لآلئه وتضعها في إطار جمالي يتزاوج مع عق ما تتناوله من أفكار.

«بيرعى البهايم والحريم» ولم يتم استدعائه للمشاركة في القتال إلا بعد أن كشفت «سعدى» لمعشوقها «مرعى» عما أفصح به العراف الذي يقرأ للزناتية الطالع: «مكتوب عليك تحارب غراب، وتموت بيد طير أحمر زغبى»، ولولا ذلك ما سعى «مرعى» من سجنه - بعد فكه لشفرات ما قاله العراف - أن يخبر الهلالية بضرورة استدعاء «دياب» ومشاركته في الحرب التي لن تنهيهما سوى حربته... لكل ذلك يضمز الزغبى بصدده كرها لا يوصف للهلالية، وينتظر سنوح فرصته للإنتقام، حتى جاءت إليه، وانتقم لنفسه من الجميع دون أن يرعى حرمة أو شرف، أو يتخلى عن غدر، أو خسة أو ندالة، أو حتى ينكرها: « وإيه يعنى.. الغدر نص الجدعنة»

إن النموذج «الديابى» أصبح هو السائد في المجتمع ربما طوال عقود ثلاثة ماضية، أو يزيد، وأصبح هو السائد في مفاصد وفساد بعض كبار المسؤولين، والكثير من رجال الأعمال، وأصبحنا نقابله في المواصلات العامة والنادى، وبين طلبة الجامعات والمدارس، والأكثر انتشارا في الشارع، أصبح النموذج «الديابى» بكل ما يمثله من تدنى أخلاقى وخشونة في السلوك، الساعى لخطف ما لا يملك، الفارض بالقوة لأنساقه القيمية الرزيلة، وذوقه الخشن.. هو صاحب الصوت الأعلى في المجتمع، وتصدير نسقه على أنه النموذج الذي يحسن اتباعه، والمحقق للنجاح المضمون بغض النظر عن الوسيلة، والذي أصبح - للأسف الشديد - يروج له عبر الدراما التليفزيونية بكثافة... هذا مع تراجع القيم الإيجابية، وانحار أصحابها تحت وطأة الظروف الإقتصادية الخائقة وهدير تلك النماذج الديبواوية وانتشارها بسرعة مذهلة.

جاءت مسرحية «بكرى عبدالحميد» كنفي من نذر للمجتمع من خطر انتشار تلك النماذج على المجتمع والخوف من سيادتها، والمؤلف لم يرد أن يتناول ذلك بشكل مباشر، بل - كعادته المحببة لديه - أراد أن يطرح رؤيته عبر التراث الذي يتجادل معه دائما، ووجد في السيرة الشعبية «الهلالية» بغيتها عبر شخصية «دياب» التي يتجسد فيها بشكل أنموذجي كل ما أراد المؤلف أن يحذرنا منه، حتى لا يسود ذلك النموذج في مجتمعنا كما ساد «دياب» وقيمه وتسد على الهلالية وانتهد كل قيمها نبيلة، بل وينتهى النص والعرض مؤكدا على انتصار ذلك النموذج بصراخ «سعدى» التي لم يكف عن محاولات إغتصابها.

وتتناول المخرجة «منار زين» النص بكل دلالاته، وكتابته غير التقليدية، لتبث فيه رؤيتها وتخلق معادله البصرى مع مصمم

صلى.....» أما الأموات كـ «الجازية، خضرة الشريفة» فتسعيان للذود عن «سعدى» ومحاولة إنقاذها من بين مخاليه، لإنقاذ الشرف الهلالي الذي يأبى إنتهاك حرمة من لجأت إليهم، فلا تسلم المرأتان منه إذ يذكر خضرة بطعن زوجها في شرفها حين ولدت «أبوزيد» أسمر اللون، كما يذكر «الجازية» بتركها لزوجها وأولادها والرحيل مع الهليل إلي تونس طمعا في الجلوس على عرشها بجوار شقيقها السلطان «حسن» كما يتهمها أيضا في القذف بـ «أبوزيد» إلي التهلكة حين اقترحت أن يذهب بمفرده لإكتشاف أرض «تونس» وخيراتها، والتقصى عن قوة ملكها وجيشه، والعودة إلي الهلالية بالخبر اليقين قبل أن يشد الجميع رحالهم إلي تلك الأرض المجهولة والمصير المجهول.

الجازية: تروح انت يا أبو زيد، ترصد المكان وترقبه، تعرف سلطان البلاد شديد ولا طرى، قوة رجالها وعدد جيوشها، مداخل البلد ومواعيد فتح أبوابها، خبيرها اللي بيقلولوا عليه يستاهل ولا ما يستاهلش وترجع لنا ونتشاوروا.

إن الكاتب «بكرى عبدالحميد» تنتمي كل كتاباته المسرحية المؤلفة (له بعض المسرحيات المعدة عن روايات مثل دعاء الكروان، شين من الخوف، منافي الرب) إلي التراث، وهو في تعامله مع التراث، وهو يعيد قرائته للتراث ويعيد تأويله بما يمكنه من التماس مع الواقع الآتى لي طرح من خلاله هموم ومشاكل إنسانه المعاصر بشكل غير مباشر، ليعطيه ذلك مساحة من الحرية في مناقشتها وطرح رؤيته - كمنثقف مهموم بقضايا وطنه ومجتمعه - بشكل قد لا تتيحها له - ككاتب - الملابس الحاكمة للظرفية الآتية، وفي مسرحية «تغريبة بنت الزناتية» هو لا يلجأ إلي تلك السيرة الشعبية لمجرد استعادتها أمام جمهوره، بل هو يلتقط من أحداث فتح «تونس» ذروتها وقد استتب الأمر لـ «دياب بن غانم» على السلطنة، وسعيه للحصول على جسد «سعدى بنت الزناتية» ضمن التركة التي خلفها الرجل بعد مقتله، وبعد زوال سلطان وفرسان الهلالية وخيرة شبابهم وحتى أشرف نسايتهم، ويصبح على قمة السلطة «دياب» الحاقده المشوه نفسيا، المتأزم من معاملة القبيلة له، وعدم تقديرهم له التقدير الذي يستحق

دياب: إنتوا اللي زرعوا الشوك قبل ما أزرعوا، إنتوا اللي عمركم ما شفتونى، خليتونى غريب وسطيكم، ما كنتوش شايين غير بركات. وحتى فى فتحهم لتونس وطوال فترة الصراع، واستعصاء الزناتية على سيف «أبو زيد» لم يكن «دياب» يشارك فى المعركة، بل



تيارات الحياة وشغف الحنين

في «طقوس العودة»



وفاء كمالو

كانت شمس طقوس العودة عريقة ساطعة، وقمرها وردي خجول، ففي حضرة الحب أصبح الفن وعيا، والعشق وطنا، والفكر روحا ووهجا، فقد أهدانا سعيد سليمان - الفنان المثقف والمخرج الكبير -، قطعة فنية مسكونة بالجمال الذي يبوح ويروي، يهوج بالصدق والحرارة، ويذوب عشقا في أعماق المعنى والإنسان والحرية، فهذه التجربة هي امتلاك مثير للحظة يقين مسرحي، تجاوزت صمت الكائن وتحديات السائد، لتتحول إلى بعث جديد، يفجر في الأعماق تيارات الحياة وشغف الحنين إلى الدفاء والشمس والغناء والاكتمال، لذلك جاء الميلاذ صاخبا ومثيرا، يبعث الجدل والتساؤلات ليضعنا في مواجهة شرسة مع وقائع وجود مهزوم، كاد ينهار في موجات السقوط -، إنها حالة من الجمال غابت عنها الحدود الفاصلة بين الفن واندفاعات الحياة، وتحول تيار البوح والغناء إلى موجات ثائرة، تؤكد أن المسرح سيظل يمتلك سحرا وغموضا وأسرار .

هذه التجربة من إنتاج مسرح الغد، تعرض على مسرح الطليعة، للمخرج وصاحب الإعداد سعيد سليمان، الرؤية الموسيقية الخلاقة للفنان أحمد الحجار، والأشعار اللامعة لمسعود شومان، وفي هذا الإطار تأتي طقوس العودة كعرض غنائي استعراضي يتجه إلى قالب الأوبريت، يرتكز على حكاية حسن ونعيمة، أشرس حواديت الحب في التراث الشعبي، فهي تراجيديا الحب والثورة والدم، تروي عن جموح التسلط وانكسارات الإنسان، عن انهيارات اليقين وبرودة الأحران، عن الرضوخ والقهر والاستبداد، عن التراث والسياسة، وأساطير العشق والدم والجنون، والتساؤلات الجريئة والإجابات الصريحة، التي تهوج فكريا ووعيا وجمالا، وتظل هذه الحكاية تمتلك إمكانات طرح قراءات جدلية للموروث الشعبي تهوج بشراسة الجروتسك وعذابات التراجيديا وأحلام الخلاص .

تناول نجيب سرور قصة الحب الشهيرة بين حسن ونعيمة في مسرحيته منين أجيبي ناس، وطرح ذلك التراث بأسلوب نقدي درامي، كما تناولها أيضا شوقي عبد الحكيم، وتوقف طويلا أمام حادثة مقتل المغنوتي، فوضع شخصياته موضع الاتهام ليحاكمها، وي طرح عليها وعلينا تساؤلا مخيفا شديد العمق والدلالة وهو - لماذا يموت حسن ؟

أما سعيد سليمان فقد استدعى الماضي والحاضر واتجه إلى نعيمة ليضعها في قلب أساطير طقوس العودة، لعلها

تمنحه بعثا معنويا جديدا يفيض على الوجود نورا وحبا وحرية، الحالة الفنية تبدو متوهجة -، الموسيقى، الغناء، الدف، والإيقاع، التوريات والأداء المدهش، والفن ينطلق إلى قلب الناس والأفاق، تلك الحالة التي تبلورت عبر سحر المزج الدقيق بين الماضي والحاضر والحقيقة والخيال، شاشة السينما في العمق تبعث تقاطعات عبقرية بين الزمان والمكان والأحداث، لتتفجر إيقاعات الجدل التي تؤكد أن التاريخ لا

تستعيد حسن ليواجه قبح الوجود، ويفتح مسارات جديدة للحب والحرية، فنحن أمام بعث أسطوري جديد، نعيمة قررت أن تفعل ما فعلته ايزيس، ستستدعي حسن ليمنحها الخصب والاكتمال، رأسه الجميل أمامنا، تناجيه عبر طقوسها الحارة، تريده بجنون، المستويات الزمنية والجمالية تتصافر، والمغنوتي يخرج من عمق روحها يغني لها فيذكرها بالماضي الجميل، ويدفعها إلى المستقبل القادم، ويطلب منها أن

الرؤية والفكر والبصمات الإبداعية المتميزة .
تجاوز التشكيل السينوغرافي حدود الجمال المألوف، ليصبح نجما فريدا في سياق الحالة الفنية، التي تفكك معايير الرؤى التقليدية، لتخترق الحواجز ومفاهيم الإيهام، التفاصيل الصغيرة تبعث حضورا مدهشا، المثلثات، الدوائر، العيون، الأصابع، والرسومات التجريدية الغامضة على الخلفيات السوداء، كلها ترسم ملامح طقوس العودة، اللحظات الأولى تأخذنا إلى عالم مختلف يبعث سحرا في الأعماق، الضوء والليل والنجوم والغناء والأحلام يستدعون بداية البدايات ، الشغف النوراني يعانق شفافية الرغبة، والحضور الإنساني يلفه صمت الشوق والانتظار، الخلفيات السوداء تروي عن الأساطير، وتقاطعات الأبيض والأسود تثير جدلا مع سحر الحياة حيناً، وشروها الآتية حيناً آخر، الموتيفات الصغيرة تبعث التساؤلات حول ذلك الرأس الجميل والوجه المعذب بمحاولات البعث الجديد .

يتضافر العزف المبهر مع الغناء الجميل والأداء اللافت، والحوار يأخذنا إلى قلب القضية المطروحة، الحركة تتضافر مع الضوء والموسيقى والغناء ولغة الجسد، نعيمة تشاغب الأقدار وتستدعي روح حسن، ليعبث من جديد وتتردد أغانيه، تضع نفسها وأمها وأبها موضع الإدانة والمسائلة، ومنظومة الإخراج تشتبك مع قلب واقعنا الحالي، حيث انهيارات القيم والمعنى والجمال، وفي هذا السياق تجاوز الحوار الذي يتقاطع مع الموسيقى والغناء، وتجاوزوا الحدود الفاصلة بين الجنة والنار و وظلت التساؤلات الحرجة تؤكد حتمية الاحتياج إلى المعرفة والنور، إلى مخالفة القواعد وتحطيمها - ، وصولا إلى التحقق وامتلاك الذات ، وهكذا ستظل حكاية حسن ونعيمة هي أيقونة القهر والاستبداد و فنحن أمام قصة حب ساخنة بين المغنوتات الشاب وفتاته الجميلة، سرعان ما انتهت بذبح حسن وإلقاء جسده في النيل، لتظل نعيمة في رحلة عذاب عبثي تنتظر فتاها المقتول، فقد كان حسن يغني ويسأل ويحب نعيمة - ، لكن الغناء حرية، والحب حرية والسؤال معرفة - ، والمعرفة محرمة، لذلك تحتم قتله، وهكذا اتجهت تجربة طقوس العودة بكل ما تحمله من دفء وجرأة وحرارة وشعر وموسيقى ودقات وغناء وإيقاع، اتجهت نحو مواجهة ساخنة مع واقع زائف مختل غابت عنه أشواق الحياة، فمزقت الأقنعة، وتبلورت رسائل العرض في ضرورة حضور روح حسن وأغنياته وعشقه ونقائه واستعادة ذلك البريق الذي سيفتح المسارات أمام وهج الشمس وضوء القمر وأحلام الحب والحرية .

شارك في العرض النجم اللمع ماهر محمود صاحب الموهبة الخصبة والصوت الساحر والأداء الناعم النادر الجميل، أما الفنانة المتميزة نجلاء يونس فهي تموج بالحضور المشع، وتمتلك طاقات شاعرية وأدائية مدهشة، ويذكر أن الرؤية الموسيقية والألحان للفنان أحمد الحجار قد تجاوزت حدود الجمال المألوف وتحولت إلى عزف كوني على أوتار الروح والمعنى، وتأتي أشعار مسعود شومان لتتضافر بقوة مع نسيج العمل، أضافت أبعادا دالة للحالة الدرامية، أما الديكور البسيط الدال للفنانة نورهان سمير فقد جسدت سحر الأجواء الشعبية وغموض طقوس العودة .



الأقنعة، لذلك استطاع أن يدخل سياقاً مغايراً باعتباره صاحب مشروع مسرحي واضح، يركز على رؤى فكرية وفلسفية ناضجة، تنطلق من مفاهيم حرية الوعي والجسد والثقافة، يتجه نحو إدانة القهر والاستبداد والتسلط وسقوط المعنى وانهيار الإنسان، لذلك تأتي طقوس العودة كامتداد حيوي مشاغب، يضيف أبعاداً جديدة لتجربته الثرية، التي تبلورت عبر العديد من الأعمال المتميزة مثل العشاق، الزفاف الدامي، طقوس الحرية، هكذا تكلم ابن عربي، حي بن يقظان، الإنسان الطيب، الأوبرا الطقسية شامان وغيرهم، وكلها أعمال تربطها علاقات فلسفية وجمالية وطقسية متنامية، تبحث عن جوهر الوجود الإنساني، عبر إيقاعات الجدل بين حرارة الدراما وجموح التراجيديا وعنف المسألة وبرودة العبث، وشراسة الجروتسك، وكذلك الغناء والشعر والفكر والفلسفة والأساطير والتراث، وهكذا نجد أن سعيد سليمان فنان حقيقي يمتلك

يعيد نفسه، لكن جذور الاستبداد والفساد تعيد إنتاج نفسها بشراسة مخيفة، لنعايش ميلادا متجددا لنفس التناقضات، ونصبح أمام مواجهات صادمة للوعي الغائب والأحلام المسروقة، والأجساد المغتصبة، والعقول المستلبة .

يبعث مخرج المسرحية ثورة جمالية عارمة، فالتجربة تحمل قرارا بامتلاك وثيقة الانتماء للجمهور، تميزت لغته بالبساطة والحيوية، وتضافت الرؤى الواقعية مع البصمات الإبداعية، وغموض الملامح الأسطورية، الخاص يمتزج بالعام ليفجر تيارات المشاعر المبهرة، التي تشكل أبعاد اللحظة الفارقة في مواجهة الوجود، وتكشف أسرار العشق الإنساني الجارف للحياة، وإذا كان سعيد سليمان هو صاحب إبداعات ثائرة وبصمات فريدة، فإن أعماله تأتي ممتلئة لوعيها الثقافي وقانونها الخاص، حيث يتبنى أقصى درجات الحرية، لي طرح مفهوما مغايرا للوجود والإنسان، فيبوح ويروي ويمزق كل



تجربة «عزيزي ثيو»

النقادة لاتزال في جيبي



تسرين نور

رحم الله الدكتور فوزي فهمي حين كان ينصح طلابه دائما أبدا لا تذهب لأيتها عرض ومعك نقادة في جيبيك ، فأغلب التجارب تحتاج لمشاهدتها مرة واثنين حتى تكتمل رؤيتك عنها وحتى تختمر هي نفسها ، فالعرض المسرحي أشبهه بالكائن الحي ينمو باستمرار وتحنكه التجارب وتنقله الخبرات ، كذلك العرض المسرحي كلما طالت ليالي عرضه كلما زاد نضجا واكتمالا .

فما بالك بتجربة نوعية ، يخاطر فيها المبدع بعدم الاعتماد على نص عالمي أو نص تم عمله مئات المرات من قبل ، فمن النادر أن يتحمس مخرج للعمل على نص جديد وإن كان مكتوب خصيصا له ، ومن الجائز أن حماس المخرج هنا جاء لأنه أحد مؤلفي العرض ولمن يعرف الفنان رامي نادر عن قرب ويشاهد العرض يلمس بوضوح مدى تقاطع ما يقدم على المسرح وحيوة الفنان الشخصية.

فالعرض كما هو موضح من جميع وسائل الدعاية يتعرض لقصة حياة «فان جوخ» لكن القصة تسير على مستويان أحدهما بالعامية الدارجة والأخر بالفصحى إحداهما يسرد قصة حياة فان جوخ والأخر حياة المخرج الشاب الباحث عن الفرصة أملا تارة ومتعثرا تارة ، ومعرضا للاستغلال بكافة أشكاله في كافة الأحوال .

يبدأ العرض بمعرض فن تشكيلي مستوحى من حياة الفنان العالمي «فان جوخ» تحت إشراف أحمد بركات ومن إبداع مجموعة متميزة من شباب الفنانين التشكيليين ، وللحق فإن للمعرض أثره على الحضور وعلى الفنانين المشاركين على حد سواء .

يحسب للفنان شجاعة التجريب وعدم اللعب على المضمون والانحياز للتجربة الفنية أي ما كانت النتائج .

كذلك الدمج بين حياة واحد من أعظم الرسامين العالميين وحيوة فنان آخر فقير على باب الله بمنتهى الجرأة والشجاعة دون الخوف من الاتهامات الجاهزة بالغرور والترجسية .

فالنص كما يوحي اسمه «عزيزي ثيو» اعتمد في معلوماته على خطابات بين «فينسيت فان جوخ» وأخاه الأكبر «ثيو»

الرؤية التشكيلية:

في هذا العرض كان صاحب الرؤية التشكيلية شريك أساسي ، سواء في عمله الظاهر أمامنا على خشبة المسرح في الديكور والملابس وتصميم الإضاءة أو في الإشراف وتنظيم معرض الفن التشكيلي .

استخدم كخلفية «بانوراما» إحدى لوحات فان جوخ واتخذ من التيمة الرئيسية للوحة وهي النقاط المستعرضة نمط للمكياج والملابس التي حفلت جميعا في جزء الحكاية الخاص بحياة فان جوخ_ بهذه النقاط المستعرضة والتي غاب عن استخدامها التوفيق في المعنى ، فمن المعروف عن حياة فان جوخ القصيرة الغزيرة الإنتاج إنها حياة صعبة لم ينل فيها أي تقدير حتى من

قابيل» وهذا ليس غريبا عليه فهو ممثل ومخرج محترف بالفعل وبالدراسة وبالانتماء لنقابة المهن التمثيلية فزمن دوره مشهد واحد فقط استطاع من خلاله أن يلخص تطورات علاقة كاملة . جاء أدائه قويا معبرا عن مختلف المشاعر التي تعتمل في قلب أب هو في الأساس رجل من رجال الدين «بتمتع بالقسوة والمنظور الواحد للأمور» مع ابن فنان موصوم بالخلل النفسي وفاشل ومتعب في مختلف مراحل حياته . وقد استطاع في مشهد واحد زمنه لا يتعدى ثلاث دقائق أن يعبر باقتدار عن مشاعر مركبة بين الغضب والرفض والحنو والإشفاق على هذا الابن الذي خيب آمال هذا الأب في كل شئ حتى حين أراد أن يلحقه بالكنيسة لم يندمج .

أما عن بعض العيوب التي أفسدت متعة الفرحة أحيانا هي الإيقاع الذي يتراخي في بعض الأحيان بسبب حادثة بعض الممثلين أو قلة خبرتهم . فقد تم اختيارهم عن طريق «casting» قام به منذ شهر خلت المخرج لكن لم يكن اختياره للبعض موفق .

كذلك التنميط الذي أفقد الشخصيات إحساس المتفرج بها ورؤيتها كحلم ودم بما فيها شخصية فنيسيت فالمعلومات جاءت بشكل أقرب لسرد وقائع التاريخ ومحاولة لتجميع كل ما حدث دون التركيز على شئ فظهرت الأحداث لاهته ليس لدي المشاهد رفاهية اللحاق بها والتأثر من أجلها وذلك أفقد الصراع ميزته حيث سكن الصراع تحت وطأة وحدة الحدث فهذا فينيسيت يعاني من كبت وكبت ولا يوجد من يفهمه وهذا مخرج شاب يتعرض للاستغلال ومنتج ينتظر أن يكتشفه غيره ثم يستثمره .

أقرب المقربين إليه ، فكيف بالله أن يكن تأثيره ظاهرا هكذا بوضوح على كل من حوله !! خاصة أن واقع النص يحمل المعنى المضاد لهذا تماما . كذلك كانت تلك النقاط المستعرضة على الوجوه بالتحديد تحدث تأثيرا ما يوحي بالتشوه أكثر ما يوحي بلمسه الأثر التي يتركها «فان جوخ» هذا إن كان قد ترك شيئا في حياة ملؤها الإحباط .

أما عن الديكور فقد وفق في استغلال أكبر مساحة ممكنة للمسرح بمستويين أثنين ذلك لتعدد مناظر المسرحية وتنوعها بين حياتين ، حياة حاضرة آنية هي حياة المخرج وقصة مسرحية ينوي تقديمها وهي قصة حياة «فان جوخ».

الاداء التمثيلي:

تميز عدد من الممثلين في هذا العمل ببساطة ودون افتعال منهم من جسد شخصية «فان جوخ»

«شريف غانم» ببساطة تقترب من التلقائية وسلاسة دون افتعال أدى الدور بطريقة السهل الممتنع وساعده ايضا على ذلك التشابه بين ملامحه وملامح فان جوخ .

وكذلك «إسلام إسماعيل» من قام بدور «المخرج الشاب» استطاع بأقل قدر من الضجيج ودون إنفعالات زائده عن الحاجة وبشكل انسيابي أقرب لمدارس التمثيل الحديثة حيث ينصح بعدم التمثيل على الإطلاق، أقنع الحضور بمعناه ذلك الفنان الشاب الذي تتقاطع حياته ومعناته مع كثير من فناني اليوم .

وتفوق على نفسه بأداء احترافي والد «فان جوخ» الفنان «السعيد

هشام عبد الرؤوف

العرب واليهود يتعاونون لإصلاح مسرح عكا



36 ش عباس .. أول مسرحية

والى هنا ينتهى العرض المسرحى لياتى دور النقد من خلال الناقد الفلسطينى ابن عكا شاكور فريد حسن. يقول شاكور أن هناك نواح عديدة تستحق الإشادة فى العرض. فى مقدمتها الأداء الرائع لكاتبة العرض وممثلته الوحيدة رائدة طه يساعدها فى ذلك الإخراج المتميز للمخرج اللبناني جنيد سرى الدين الذى نجح فى نقل الفكرة بدون ديكورات. بل اعتمدت على الموسيقى والإضاءة للإيحاء بوجود ديكورات. فقد صورت رائدة ديكور بيت تطل شرفته على البحر وتنقلت بسر وسهولة بن الشخصيات الرجالية والنسائية على حد سواء مما فيها شخصية فؤاد أبو غيدا . كما خللت المسرحية من النصح والوعظ والمباشرة واستعرضت رائدة ما تتمتع به من سحر ومرونة.

ملاحظات

ويقول شاكور فريد حسن انه يفهم جيدا أن تنتهى المسرحية بأغنية موطنى التى رددتها رائدة طه ورددتها معها معظم الحاضرين بحماس. وهذه الأغنية تعد بمثابة النشيد الوطنى الفلسطينى غير الرسمى . وهى من تأليف الشاعر الفلسطينى إبراهيم طوقان (1905 - 1941) حيث كتبها عام 1934 ولحنها اللبناني محمد فليفل (1899 - 1955).

لكن الناقد لا يفهم أن يتم فى مقدمة العرض ترديد النشيد القومى لإسرائيل (هاتكفاه) بالعربية وان تشارك رائدة فى ترديده دون أي مبرر درامى مقنع لان ذلك يعطى شرعية لإسرائيل. ولم يستبعد الناقد أن يكون ذلك شرطا للسماح بعرض المسرحية فى حيفا. ويلاحظ أيضا محدودية حركة رائدة واعتمادها على الأداء الصوتى فى المقام الأول عكس المفروض فى المسرح كأداة للتواصل المباشر مع الجماهير.

ويرى الناقد رغم هذا المآخذ أن المسرحية جيدة وتصلح للعرض بأشكال مختلفة . فهو يرى أن قماشها عريضة ويمكن تحويلها إلى مسرحية تقليدية بديكورات وأبطال مع زيادة مدة العرض. ويمكن أن يتم ذلك على أيدي مخرج من أبناء الداخل وان يقدم العرض عدد من أبناء الداخل إذا رفضت السلطات الإسرائيلية السماح لرائدة طه بالدخول.

ويرى أن رائدة طه عموما من القلائل، فلسطينياً على الأقل، من يواجه ماكينه الدراما الصهيونية، التى انتجت وتنتج عشرات الأفلام، التى تقدم روايات زائفة وملفقة وتعزز خطابها العنصرى.

بقى أن نعرف أن 36 ش حيفا ثانياً مسرحية لرائدة طه حث كانت المسرحية الأولى لها هى "على" التى كتبتها عن أبيها الشهيد وكيف استشهد وظلت قوات الاحتلال تحتجز جثمانه عامين حتى سمحت بدفنه فى الخليل بدلا من القدس المحتلة.

ليكتشف انه كان مملوكا من قبل لأسرة فلسطينية مشتتة. وتم الزواج وانجبت سارة أطفالا كانت تربيتهم على أن البيت أمانة فى أعناقهم وعليهم إعادته إلى أهله حين يعودون من النزوح إلى الوطن، فالبيت ليس لهم وليس من حقهم. وتتضمن المسرحية عن طريق الرواية بالطبع حضور فؤاد أبو غيدا إلى حيفا واحتفال الفلسطينيين فى المدينة به عام 2010 فى ذكرى النكبة. وقد حدث ذلك بالفعل فى الواقع حث قدم إليه الفلسطينيون مفتاحا يعبر عن بيته الحقيقى الذى لا يستطيع العودة إليه. وتستعيد رائدة أثناء العرض مشهد استشهاد أبيها.

قضايا

تثير المسرحية قضايا كثيرة منها المقارنة بين أن يبقى الفلسطينى فى ارضه مع القبول بجنسية إسرائيلية وبين التهجير واللجوء والتشتت، وضياح الوطن. وهذه النقطة تتحفظ عليها حيث أن معظم من ذهبوا إلى الشتات لم يكن لهم خيار بعد أن قامت العصابات الصهيونية بتهجيرهم بالقوة الوحشية . وتتناول المسرحية أيضا موقف من بقوا فى ارضهم وكيف تعرضوا للاتهامات بالعمالة والتعايش مع العدو رغم صمودهم وتمسكهم بالبيت والأرض. وتناولت المسرحية كذلك مسألة تأنيب الضمير كونهم يعيشون فى بيوت لفلسطينيين لاجئين فى الشتات، يسمعون أصوات أرواحهم فى نومهم، وتلاحقهم فى أحلامهم ويقظتهم.



ابنة الشهيد تجسد كل الشخصيات والقصة واقعية عن أسرة أبو غيدا

فى مدينة عكا الفلسطينية المحتلة منذ 1948 والتى تصنف كتراث إنسانى بدأ فريق من المنتجين والممثلين والمخرجين العرب واليهود، حملة مشتركة لإعادة ترميم مسرح المدينة الشهير، يأتى ذلك بعد أن تعرض المسرح لحريق هائل أضرمه فيه الإرهابيون اليهود خلال المواجهات التى شهدتها المدينة بين الفلسطينيين واليهود احتجاجا على العدوان الإسرائيلى على المسجد الأقصى وعلى قطاع غزة .

ويناشد الفريق المسرحى الجمهور بالتبرع بالأموال لإعادة ترميم المكاتب المحترقة، وشراء أجهزة جديدة، والعودة بالمسرح إلى عمله بالكامل. وتسببت النيران فى ضرر كبير للأرشيف وأجهزة الحواسيب، وأجهزة الصوت والإضاءة ومعدات أخرى كانت مخزنة فى مكاتب المسرح، ويأمل المشاركون فى المبادرة إتمام إعادة البناء ليكون المسرح جاهزا بحلول مهرجان عكا فى سبتمبر المقبل.

ومنذ افتتاحه قبل 36 عاما، شارك فنانون يهود وعرب فى الفعاليات والعروض التى قدمت على مسرح عكا، الذى عمل على تقديم إنتاج فى للمجتمع المحلى يعبر عن تمسك أبناء عكا بمدينتهم ويدعو إلى التعايش بين الفلسطينيين واليهود فى المدينة.

وتستعد إدارة المسرح لإعادة تقديم عدة أعمال مسرحية تركز على تمسك الشعب الفلسطينى بأرضه . ويظل من أبرز هذه الأعمال فى رأينا مسرحية "36 شارع عباس - حيفا" . ولهذا الرأى أسبابه الوجيهة.

المسرحية من مسرحيات الممثل الواحد (مونودراما) وهى من تأليف وبطولة الكاتبة والممثلة الفلسطينية المقيمة فى الأردن "رائدة طه" . وهى كاتبة نشطة فى الأوساط الثقافية الفلسطينية.

ابنة الشهيد

وهى فى الوقت نفسه ابنة المناضل الشهيد الفلسطينى على طه الذى استشهد فى عملية فدائية جريئة عام 1972 عندما قاد اختطاف طائرة بلجيكية مع ثلاثة من زملائه كانت فى طريقها إلى مطار اللد وطالب بإطلاق سراح أكثر من 100 أسير فلسطينى. وللأسف فشلت العملية بعد خدعة من جانب القوات الإسرائيلىة مستغلة الإرهاق الذى حل بالمجموعة الفدائية ليستشهد أبوها على طه وزميله زكريا الأطرش ويتم أسر تريز هلسا إحدى رموز الثورة الفلسطينية (ابنة عكا) التى توفيت العام الماضى. وكان عمر رائدة وقتها (الكبرى بين أربع شقيقات) سبع سنوات.

وقد عرضت هذه المسرحية فى معظم الدول العربية وفى عدد أمن دول العالم فى مختلف قاراته. وفى ظروف غير واضحة وافقت إسرائيل على عرض المسرحية فى مدينة حيفا - التى تدور فيها أحداثها - لفترة قصيرة على مسرح كريجر بالمدينة التى أسسها الشيخ ظاهر العمر فى القرن 18 وحققت نجاحا كبيرا بين العرب واليهود على حد سواء رغم أنها تحدثت العربية طيلة العرض. وكان معظم الحاضرين من اليهود يفهمون العربية ومن لا يفهمها استعان بترجم فوري.

تدور أحداث المسرحية عام 2010 وتتناول جزئية مهمة من تاريخ فلسطين بعد النكبة. ففى هذه الفترة قامت قوات الاحتلال بتهجير الفلسطينيين من سكان الأحياء فى المدن وحصرهم فى أحياء معينة مثل حى "العجمى" فى يافا و"وادي النسناس" فى حيفا. وكانوا يقيمون فى البيوت التى هجرها أصحابها الفلسطينيون الأصليون يعقود إيجار بينما تظل ملكية البيوت للدولة الإسرائيلىة عن طريق شركة تابعة لها.

وحسب أحداث المسرحية تضطر أسرة أبو غيدا الفلسطينية إلى النزوح عن عمارة كانت تملكها وتقيم بها فى شارع عباس الحيفاوى -أرقى أحياء حيفا قبل النكبة - تحت ضغط العصابات الصهيونية. وهذه الأسرة كانت موجودة بالفعل وقد تشتت أبناءها فى بقاع العالم المختلفة. وإليها ينتمى لاعب الأهل الشهير فى الستينيات والمذيع فى البى بى سى بعدها فؤاد أبو غيدا الذى رحل إلى العالم الآخر فى 4 يناير الماضى . ويستولى مهاجر يهودى قادم من النمسا على البيت المكون من طابقين الذى لا يزال قائما حتى الآن.

وتمر الأيام لياتى "على رافع" وهو محام من أبناء 48 ليتقدم للزواج من الفتاة المقدسية سارة. وتشتط عليه أمها أن اشترى لها منزلا يطل على البحر فى حيفا. ويلبى رافع المطلب ويشتري بيتا من المهاجر اليهودى

«مسرحة دوستويفسكي»..

المسرح بين السحر والمشهدية (٢-١)



الممثل أرسين دوريك (في دور سميردياكوف) والممثل شارل دولان (في دور إيفان) في الفصل الخامس من مسرحية الأخوة كارامازوف. مسرحية واخراج جاك كوبو، أيار/مايو 1911.



بحث: فلوريان توسان
ترجمة: علي ماجد شبو

إن العدد الاستثنائي والمتزايد للعروض المسرحية المستوحاة من روايات دوستويفسكي في أوروبا، منذ بداية القرن العشرين وحتى يومنا هذا، يدعو للتساؤل عن طبيعة العلاقة التي يربطها المسرح مع هذا المؤلف. فإن بدت أعمال دوستويفسكي مرغوبة من قبل مخرجي المسرح بسبب صفاتها الدرامية، فإن نهجه الشعري يبدو في تعارض مع استمرارية استدعائه إلي المسرح. من هنا يبرز مفهوم «المسرحة» أو «القابلية على المسرحة»، في النقاط الرغبات المسرحية المتنوعة التي تثيرها روايات دوستويفسكي المتنوعة.

«إن دوستويفسكي خلق للمسرح، ليس هذا فقط، بل انه أراد، طوال حياته، أن يكتب للمسرح. غير أنه لم يفعل ذلك أبداً، لسبب بسيط للغاية، وهو انه لم يكن هناك توافق محتمل، بينه وبين حالة المسرح، وما يُكتب له في ذلك الوقت».

هكذا يصوغ أندريه ماركوفيتش 2، (وهو مترجم جميع أعمال دوستويفسكي إلي الفرنسية منذ تسعينيات القرن الماضي)، قوله حول عدم التوافق بين تطلعات المؤلف الروسي والمسرح في عصره. إلا أنه يؤكد بشكل قاطع، على توافق روايات دوستويفسكي مع «المسرح». ويبدو أن ما يدعم وجهة نظره هذه، هو هذا العدد الكبير من الاقتباسات والإعدادات لروايات عديدة مثل الجريمة والعقاب، والأخوة كارامازوف، والشياطين، والأبله - على سبيل الاستشهاد فقط بأعماله الرئيسية - التي تخللت الحياة المسرحية من القرن العشرين حتى يومنا هذا.

لعل هذا التوافق مع المسرح، والذي تجسد لأكثر من قرن في تاريخ المسرح، لا يزال بحاجة إلي تحديد. يؤكد ماركوفيتش بأن طبيعة هذا التوافق تتبلور في الصفات الدرامية لروايات دوستويفسكي والتي، حسب قوله، تجعل منها «قصائد في مسار درامي». ولكن قبل ماركوفيتش، أي في بداية القرن العشرين، وصف ديمتري ميريكوفسكي 3 أعمال دوستويفسكي على أنها «روايات تراجيدية»، وهو تعبير أحياه بعد ذلك فياتشيسلاف إيفانوف 4. ومنذ ذلك الحين شجع النقاد التفكير بهذا النموذج من الفن المسرحي.

أن نقطة البداية لهذا «الحدس» هي اكتشاف أهمية الحوارات في سياق السرد، والتي يبدو أن العمل الروائي بأكمله يتقارب فيها من المسرح إلي درجة يظهر فيها (العمل الروائي) كسلسلة من «مشاهد الأزمة». وفي ذات السياق، نجد أن باختين 5 يهتم بشكل خاص بالتمييز بين ما يسميه «الحوارية» 6 وبين «الحوار

المسرحي»، فهو يستدعي المسرح للتعرف على جوانب معينة من شاعرية دوستويفسكي. ثم يكتب ببلاغة: «أن المقولة الأساسية في رؤية دوستويفسكي الفنية ليست «الصرورة» بل التعايش والتفاعل. لقد رأى دوستويفسكي عالمه وفكر به، بشكل أساسي، كفضاء للمكان، وليس للزمان. وهو ما يُفسر ميله إلي الشكل الدرامي. فهو يحاول أن ينظم كل المواد التفسيرية وكل عناصر الواقع التي يمكنه الوصول إليها في وحدة زمنية، وبشكل متقارب درامياً.

يذهب جاك كاتو 7، الذي كرس بحثه في أنماط الخلق والإبداع عند دوستويفسكي، إلي أبعد من ذلك: فهو يعتبر المكان في روايات دوستويفسكي بمثابة الديكور بسبب وصفه البسيط، كما يعتبر المقاطع الحادة للحوارات على إنها إشارات تدل على الإضاءة، منبثقة من التنغيم في الصوت، ومن الإيماءات، ومن طريقة ظهور الشخصيات في المشاهد الروائية. كل ذلك يشكل تركيزاً حقيقياً لعمل دوستويفسكي الروائي تجاه النوع الدرامي، وهو ما يمنح هذه الأعمال قيمة أخرى. قيمة يبدو أنها قادرة على اتخاذ شكل «النوع المسرحي» الذي يغوي على المسرحة وتكييف هذه الروايات للمسرح. وهي كذلك، دعوة للتغلب على فكرة «مقاومة» رواياته للإعداد للمسرح - بسبب حقيقة حجم هذه الروايات، أو بسبب التشابك المعقد لحبكتها، أو العدد الكبير من الشخصيات التي تتجمع، أو الأماكن المتعددة التي تجري فيها الرواية، أي كل ما يؤيد فكرة مقاومة المسرحة.

بينما لا يزال المخرجون المسرحيون يستحضرون دوستويفسكي كثيراً لتبرير نهجهم. نجد أن الأسلوب الشعري غير كاف لتفسير التزايد الملحوظ لحالات إعداد روايات دوستويفسكي إلي المسرح على مدى أكثر من قرن. لفهم ذلك، يبدو انه من المناسب تجاوز فكرة «الإمكانية التطوعية» لروايات دوستويفسكي إلي المسرح (والتي تعني بها الملائمة البسيطة للمسرح، وفقاً لمعايير تتغير بمرور الزمن) إلي استنفار مفهوم «المسرحة»: ذلك لأن المسرحة تسعى إلي التفكير في الأشياء التي تهم المسرح حتى لو لم تكن متوافقة تماماً معه - أو ربما لهذا السبب بالذات - تبدو مناسبة، وذلك لأن هذه الملائمة مرتبطة «بمشهدية» المسرح الذي يتطور من جهته، سواء من حيث أعرافه أو من حيث تطلعاته. إن ديناميكية المعايير، في خواص الموضوع الذي نتبناه، وفي خواص الشروط التي نعتمدها، ثم تفاوت هذه الخواص المختلفة فيما بينها، والتوقعات المرتبطة بهذه الخواص بالنسبة إلي المسرح، كل ذلك يجعل التفكير في الصلات المتعددة التي تربط دوستويفسكي بالمسرح شيئاً ممكناً.

لتوضيح الطبيعة التي تختلف، في كل مرة، لما يبدو قابل للمسرحة عند دوستويفسكي، ومن فنان إلي آخر، سنعتمد على أمثلة لثلاثة اقتباسات أو إعدادات من ثلاث روايات من قبل ثلاثة مخرجين فرنسيين من ثلاث فترات زمنية مختلفة، ووفقاً لثلاث مفاهيم متميزة في المسرح: مسرحة جاك كوبو 8 لرواية الأخوة كارامازوف عام 1911، ثم الإعداد المسرحي لرواية



(أصوات شخصيات الرواية) من خلال أصوات الممثلين المنغمة والمنسقة».

ومع ذلك، فإن كان أندريه جيد قد أشار إلي ذلك، فإنه لا يلتزم بمفهوم الإعداد المسرحي باعتباره تجسيداً بسيطاً لشخصيات رومانسية من قبل الممثلين على خشبة المسرح. أنه يُشير في الواقع إلي أن شخصيات دوستوفسكي ليسوا مجرد أي شخصيات، بل أن هذه الشخصيات «تستحق» أكثر من غيرها في أن تصعد على المسرح، مدعومة بأصواتها الباعثة على القلق. إن هذه الصياغات توحى بإدراك خاص لشخصيات دوستوفسكي، وقد عمّق أندريه جيد، هذا الإدراك، بعد سنوات قليلة، في سلسلة من المقالات والمحاضرات. فقد حدّد بشكل خاص، من خلال تحليلاته، مفهوم «التعقيد» - الذي يُوصف من الآن فصاعداً بالإيجابي. فوفقاً لأندريه جيد، فإن ذلك التعقيد ينبع من تشابك روايات دوستوفسكي مع فكر مطلق ولانهائي للشخصيات الواقعية التي لا تُختزل بأي رمز أو نوع أو طابع غير مستقر، ويتّضح ذلك في حالات ارتباطها. يُضاف إلي ذلك، الرأي القائل أن دوستوفسكي أستوعب، من خلال شخصياته، «الحياة ذاتها» أفضل من أي شخص قبله. ولهذا السبب فإن هذه الكائنات، التي يعتبرها أندريه جيد حيّة منذ البدء بقراءتها، تستحق، برأيه، أكثر من غيرها في أن تكون على خشبة المسرح.

كابو كان متأثراً بأفكار أندريه جيد، والتي شاركه فيها منذ عدة سنوات، وبدوره حاول صياغة، ما يبدو بالنسبة له، فريدة الشخصيات وعلاقتها عند دوستوفسكي وذلك لنشرها ضمن دراسة شاملة عن دوستوفسكي قام بها أندريه سواريس 16 في مجلة النقد الفرنسي الجديد، فهو يقول: «إني أشعر بأن (الشخص) تعيش على الحافة، وعلى حدود بعضها البعض، هم يحبون أو يكرهون بعضهم البعض، ينجذبون لبعضهم أو يهددون بعضهم البعض بشكل يتلامس بخطورة شديدة. هكذا تنتشر فيما بينهم العدوى المفاجئة والصاعقة. وقد يُقال بأن كل شخصية ممتلئة جداً بوجودها وبلهيبها إلي حدّ السماح بالانفجار والفيضان».

في توضيح هذا التقارب، الذي يتأرجح بين التواطؤ والتنافس، والانتقال من موقف إلي آخر، لَمَحَ كوبو نوعاً من «علم النفس» مختلفاً عن ذلك النوع المنطقي والسببي الذي يهيمن على الأدب آنذاك، بل وأكثر من ذلك، النوع المهيم على المشهد المسرحي في عصره. لعل هذا المفهوم الجديد «للشخصية»، هو ما يبدو بالنسبة لكوبو قابل «للمسرح» لأنه يفتح على إمكانات أخرى للأداء المسرحي. فعندما قام في عام 1913 بافتتاح مسرح دو فييوكولومبييه - Théâtre du Vieux Colombier بعد تجديده الكامل لمحاربة روح التصنّع والمناورات التي سيطرت، حسب رأيه، على هذا الفن، كان كوبو يضع في قلب مشروعه الإصلاحي مسألة أداء الممثل. وشكّلت الأخوة كارامازوف لدوستوفسكي نقطة الانطلاق لبحثه هذا.

ولهذا، فقد كان رهان كوبو على الإعداد المسرحي، يعتمد منذ الآن، على استثمار علم النفس الجديد. من هنا، يمكن تفسير رفضه الانسياق نحو «الاعداد» الذي يجمع «القصاصات البسيطة التي يتم اجتازها من قلب النص الأصلي وتقدم بدون ترابط، وبوتيرة واحدة». كان كوبو، على العكس من ذلك، يلتزم بتقديم الرواية، كما يقول «بشكل دقيق، مضغوط

القيمة الدرامية، في حدّ ذاتها، في عمل دوستوفسكي الروائي، وخاصة رواية الأخوة كارامازوف». من الواضح أن هناك عدة عناصر تدفعه إلي جعل، روايات دوستوفسكي، القابلة للإعداد، سبباً معلناً لمشروعه في المسرحية.

في البدء، كانت قرائته للأعمال الأدبية المترجمة حديثاً آنذاك، لكتّاب مثل ديمتري ميريكوفسكي 14 وتولستوي ودوستوفسكي، والتي أستشهد بها، بنفسه، في برنامج العرض المسرحي (الكتيب أو البروشور). هذه القراءات ساعدت في أن يجد دعوة أولى للإعداد المسرحي، خاصة عندما قرأ أن «أعمال دوستوفسكي الرئيسية، في الواقع، ليست روايات ولا ملاحم، بل تراجيديات ومآسي». ولدعم هذا التأكيد، يكشف ميريكوفسكي طابع العذاب الذي تستشعره شخصيات دوستوفسكي وصراعاها الدائم مع الذات، ويؤكد على أهمية الحوارات في الرواية و التي تجعل منها شبيهة بالسيناريو. يتبنّى كوبو هذا التحليل، ويستخدم عناصره في الكتيب، بالعبارات التالية:

« ليست غزارة الحوادث والمغامرات، ما يمسّ الحواس بشكل مباشر فحسب، بل ويفجّر كل المظاهر النفسية. لأننا، عند قراءة هذه الروايات، نشارك فيها، فالشخصيات تقوم بتحليل نفسها، وتعبّر عن ذاتها فقط من خلال الحوار، إلي الحدّ الذي حين يغيب الحوار من النص، يدفع المرء إلي التفكير في الإرشادات المشهدية، في المسرح، والتي يجدها بين الحوارات». يمثل هذه المقارنة بين شاعرية دوستوفسكي ورموزه الدرامية، يضفي ميريكوفسكي الشرعية على جهود الإعداد المسرحي لرواية الأخوة كارامازوف.

قبل ذلك، أستطاع كوبو أن يلمح حجم الإمكانات الدرامية للعمل الروائي من خلال قراءة الترجمات التي كانت تحت تصرفه. وتجدر الإشارة هنا، إلي أن هذه الترجمات كانت تعتمد تكرار الحذف والتلاعب بالنص، إلي حدّ الإضافة، من أجل إراحة الجمهور الفرنسي من الوصف الروائي الطويل والاستطرادات المتعددة، وتنتهي الترجمة بصياغة النص على الذوق الفرنسي. وبهذا، فإن الترجمة ابتعدت عن مسارها إلي الحد الذي صاغ فيه المترجمون، ما يمكن أن يكون، الشكل الأول «للإعداد»، والذي جعل العمل أقرب إلي النوع الدرامي.

وفقاً لمسرح معين آنذاك - والمقصود هو المسرح الواقعي الموروث من القرن التاسع عشر، والذي أستحوذ، بيسر، على الروايات الأدبية - فإن ما تمتاز به رواية الأخوة كارامازوف هو إمكاناتها على «المسرحية»، هذه الإمكانيات شكّلت قيمة كبيرة لاستنهاض الرغبة في الإعداد المسرحي. يهدف النهج، في هذه الحالة، إلي تحويل الرواية إلي مسرحية، وعند عرضها على المسرح ستمكّن شخصيات دوستوفسكي من العودة إلي الحياة. أما الكاتب والروائي الفرنسي أندريه جيد 15 André Gide، والذي كان المحاور المتميز لكوبو طوال فترة عمله، عرض وصفاً لمثل هذا النهج عندما كتب في صحيفة الفيجارو Le Figaro قبل أيام قليلة من العرض الأول لمسرحية الأخوة كارامازوف بأن التحدي الذي يتعين مواجهته هو قضية تقديم وعرض الشخصيات:

«إنها مسألة إدراك فيما إذا كانت هذه الشخصيات التي حُمّلت اليوم إلي المسرح - فمن بين كل إبداعات الخيال ومن جميع أبطال التاريخ ليس هناك ما يستحق أكثر في أن يقدم على المسرح - تجعلنا قادرين على تمييز القلق المنبعث عن أصواتها

الشياطين Les Démons باسم الممسوسين Les Possédés من قبل ألبير كامو 9 عام 1959، والعرض المسرحي الذي قدّمه فنسن ماكين 10 عام 2009 والمستند إلي رواية الأبله L'Idiot. فعلى الرغم من الخمسين عاماً، التي تفصل بين عرضيهما، إلا أننا نجد استمرارية معينة تربط مقاربات كوبو بمقاربات كامو. بالمقابل فإن ذات الفترة الزمنية تفصل بين فنسن مكين وألبير كامو، غير أن الفارق النوعي بين الاثنين كبير جداً. حيث إن فنسن ماكين هو وريث رؤى ومشاريع حاسمة في بنية المسرح، ابتدأت من برتولت بريخت 11 وهاينز مولر 12 من الإرث الألماني في النصف الثاني من القرن العشرين، والتي جدّدت التفكير في المسرح وقادت - بمساعدة آخرين مثل هانز تيس ليهمان 13 - لتأسيس مفهوم «ما بعد الدراما» في محاولة لتحديد اتجاهات معينة في المسرح المعاصر.

مع الأخذ في الاعتبار هذه القفزة التاريخية، سيكون من المناسب توجيه التساؤل إلي كلّ مخرج منهم عن الدوافع المسرحية التي أثارها أعمال دوستوفسكي لدى كلّ منهم، والنظر من خلال عمليات «المسرحية» التي تمت، إلي العروض المسرحية التي طبقت. إن تأمل ذلك، حسب التسلسل الزمني، سيمكننا من نسج روابط بين العروض الثلاثة، بشكل تدريجي، كما أن ذلك سيساعد على وضع معايير للمقارنة، وكذلك لمتابعة التطورات الموازية لها في المسرح والممارسات السائدة في عمليات الإعداد المسرحي.

جك كوبو والأخوة كارامازوف: إعادة التفكير في اللعبة المسرحية من داخل شخصيات دوستوفسكي ...

عندما فكّر كوبو، في عام 1907، بإعداد رواية الأخوة كارامازوف لدوستوفسكي، لم يكن، آنذاك، كاتباً مسرحياً مميّزاً ولا مخرجاً مسرحياً مميّزاً، إنما كانت علاقته في المسرح تقتصر على كونه مشاهداً وناقداً منشغلاً بجودة المسرح وما يؤول إليه. وبالنسبة إليه، كرجل أدب، كان قد عبّر في مقالاته عن الحاجة إلي إصلاح المسرح في عصره، فقد جاء عرضه المسرحي، المعدّ عن رواية الأخوة كارامازوف عام 1911، بمثابة التجربة الأولى في مسيرة هذا «الإصلاح»، وقد كان لهذا العرض قيمة البيان.

اختطّ كوبو نهجاً لتحديث المسرح من خلال إعداد الروايات الأدبية، في الوقت الذي يستنكر فيه سيطرة الأدب الكبيرة جداً، على هذا الفن، مما يجعل نهجه يبدو غريباً مسبقاً. ولكن، ولتبرير مشروعه، يستدعي كوبو طبيعة روايات دوستوفسكي «القابلة للمسرحية»، وخاصة رواية الأخوة كارامازوف. أي أنه يجانس رغبته في إصلاح المسرح مع تلك التي يراها في الأعمال الروائية لدوستوفسكي. لذلك فإن منهج كوبو في المسرحية - والذي يُفهم هنا على أنه ما يحوّل الرغبة في الإعداد المسرحي - يندمج مع ماهو قابل للإعداد والتكثيف، وينسجم، ببساطة، مع منهجه الإصلاحي. ومع ذلك، فإن كوبو في النهاية لا يعتمد على الإمكانيات الدراماتيكية في العمل الروائي الأ قليلاً، بل إن ممارسته في إعادة صياغة الرواية بشكل تام، يُشير إلي أن اهتمامه بالرواية يكمن في مكان آخر.

في برنامج العرض (الكتيب أو البروشور) الذي تمّ توزيعه عند إعادة العرض في مسرح فيو كولومبييه - Théâtre du Vieux Colombier في عام 1914 يؤكد كوبو «إن نقطة إنطلاقنا هي



ميشيل بوكيه (في دور بيوتر) وبيير فانيك (في دور ستافروجين) في مسرحية الممسوسون مسرحية وإخراج ألبير كامو في مسرح أنطوان، باريس، يناير 1959.

إذا كان الحوار بين الاثنين قد تعرّز إلي هذا الحد، فذلك لان كامو وجد في روايات دوستوفسكي ما يُغذي فكره في مواضيع مختلفة مثل غياب الله، والعبث، والانتحار، والتمرد، والعدالة، والمعاناة وحتى الارتباك والقلق الأخلاقي. كل هذه الأسئلة مطروحة في الشياطين.

ولكن، طالما جاء كامو بإعداد هذه الرواية إلي المسرح، وهو يدفع بذلك حوارته مع دوستوفسكي إلي أبعد مدى ممكن، فرمما يكون الأمر أكثر من ذلك لأن الأهمية الفلسفية والسياسية لفكر دوستوفسكي في رواياته هي ذاتها التي يدفع بها كامو وبعض معاصريه لتغذية المسرح بها. وفي أعقاب الحرب العالمية الثانية، أكد بعض المثقفين على الحاجة إلي جعل المسرح فناً ملتزماً. وهذا يعني بالنسبة لهم استحضار مأساة الإنسان المعاصر إلي المسرح مقرونة بشكل وثيق بأسئلة عصره.

ظهر مثل هذا القلق عند كامو بمقابلة صحفية بمناسبة إعداده لمسرحية الممسوسون (عن رواية الشياطين) حيث يقول: «كان يُعتقد ولزمن طويل بأن ماركس هو نبي القرن العشرين، ولكننا نعلم الآن أن تلك النبوة قد تلاشت، ونكتشف بأن النبي الحقيقي كان دوستوفسكي فهو الذي تنبأ بهيمنة الفضوليين و بانتصار القوة على العدالة».

نظر كامو إلي رواية الشياطين لدوستوفسكي باعتبارها قابلة للإعداد المسرحي، إضافة إلي أن الأفكار التي صاغها دوستوفسكي، وبشكل أكثر تحديداً الأطروحة الرئيسية للرواية التي تتبلور بالمقولة التالية: «إن نفس المسارات التي تقود الفرد إلي الجريمة، هي ذاتها التي تقود المجتمع إلي الثورة». لأن الرواية توضح العدمية وتطرح سؤال الشر بطريقتين، الشر الوجودي والشر الميتافيزيقي مع شخصية ستافروجين،

طويل الأمد ينتهي بالممسوسين Les Possédés. إن شخصيات مثل إيفان وستافروجين وكيريلوف وماتحملة من أفكار، غدت بالفعل كل إبداعاته، لماذا إذن يعود كامو إلي الإعداد المسرحي في عام 1959؟ ما الذي بدا له قابل للمسرح في رواية الشياطين 17 Les Démons، وهي أكثر روايات دوستوفسكي إيدولوجية، والتي أشار إليها مؤلفها على أنها كتيب؟ خلال مقابلة مع مجلة «عروض» Spectacles، يتذكر كامو: «تعرفت على أعمال دوستوفسكي في سنّ العشرين، وما زالت الصدمة التي تلقيتها منها مستمرة بعد انقضاء عشرين عاماً على ذلك». ثم يذكر، مباشرة بعد هذا الإعلان، مسرحية «الممسوسون» والتي يضعها كامو جنباً إلي جنب مع الأوديسة والحرب والسلام ودون كيشوت ومسرح شكسبير. يصوغ كامو بهذا، بدايةً لتواطؤ عميق لفكره مع فكر دوستوفسكي، وهو تواطؤ ممتد في جميع أعماله تقريباً وتُوج بإعداده مسرحياً لرواية الشياطين إلي مسرحية أسماها الممسوسون.

منذ مسرحية كاليجولا، في عام 1938، أتبع كامو آثار أفكار دوستوفسكي ودفع إلي أبعد ما يمكن بمنطق «كل شيء مباح» الذي أطلقه إيفان في الأخوة كارامازوف. ثم بعد ذلك، تم مناقشة ذلك المنطق في رواية الطاعون وفي مسرحية العادلون. 18 فبالإضافة إلي أعماله الدرامية والروائية، كان كامو يُشير إلي شخصيات دوستوفسكي في بحوثه وفي مقالاته. ففي كتابه «الإنسان الثائر»، على وجه الخصوص، يستدعي كامو شخصية إيفان ليُظهر جانب من الثورة الميتافيزيقية، كما يستدعي شخصيات رواية الشياطين في الجزء الذي خصصه للثورة التاريخية. ووفقاً لبيتر دنوودي¹⁹، الذي درس الأشكال المختلفة التي تتخذها هذه العلاقة بين كامو ودوستوفسكي، فإنه

قليلاً، ومتوازي هندسياً تقريباً مع ما نفرضه عادة على أعمالنا الدرامية». هذا الشكل الذي يميّز الدراما بالنسبة إليه، يتشابه مع المسرح الكلاسيكي: فمن بين الكتب الإثني عشر لروايات دوستوفسكي وعدة آلاف من الصفحات، يكتب كوبو مسرحية متكونة من خمسة فصول وأربعة وأربعين مشهداً. وبالمثل يخضع كوبو، إلي حدّ ما، إلي قاعدة تجزأة المشاهد المسرحية. أن مثل هذا الاحترام للقيود الدرامية لا يُفصح فقط عن الرغبة في تنظيم المادة الرومانسية، وإحياء سردها، وإعادة إنتاج آثارها، بل إنه يُبرز الإرادة في خلق المشاهد المسرحية، وإعادة تركيب الحالات الدرامية المختلفة، مع إدراك مدى تعقيد الشخصيات وتشابك علاقاتها. هذه الحالة تظهر بشكل خاص في المواجهة بين إيفان وسميردياكوف في الفصل الخامس، والذي يُعتبر أفضل المشاهد التي تُصور تحليل كوبو، المشار إليه، من خلال إظهار البنية التحتية للغة والتي يقوم عليها حوار الشخصيتين اللتين تندمجان أحياناً وتنفصلان بعنف في أحيان أخرى. فضلاً عن الأهمية التي يُوليها كوبو لاختيار الممثلين والتنظيم الدقيق للحركات والإيماءات المسرحية التي تأخذ معنىً محدداً ضمن هذا المنظور.

إن تصريحات كوبو المختلفة حول رغبته في إعداد الأخوة كارامازوف تسلط الضوء بوضوح على التوتر الذي وقع فيه بين مسرح عصره وطموحاته الكامنة لتجديد هذا الفن. ويبدو أخيراً أنه يعتقد بأن هذا التجديد يبدأ من دوستوفسكي، الذي يبرز هنا كرافعة محتملة لهذا التحول والتجديد في المسرح. إن أهمية هذا العرض الأول، والتأثير الدائم لدوستوفسكي على تفكير كوبو، يمكن قياسه من خلال السطور القادمة والتي تحمل مفردات مهمة كتبها بعد بضع سنوات حول العلاقة التي يجب أن يمتلكها الممثل مع شخصيته:

«أنت تقول عن الممثل بأنه يدخل في الدور، وبأنه يتلبس الشخصية، ولكن، يبدو لي أن هذا ليس صحيحاً، لأن الشخصية هي التي تقترب من الممثل وتطلب منه كل ماتحتاجه من أجل أن تمثّل وجودها. وبالاعتماد عليه تبدأ هذه الشخصية في الدخول شيئاً فشيئاً تحت جلد الممثل. وهنا يحصر الممثل على أن يترك المجال مفتوحاً للشخصية. لا يكفي أن ترى الشخصية جيداً، ولا أن تفهمها جيداً، لكي تصبح جيداً بأن تكونها. لا يكفي حتى أن تمتلكها بشكل جيد لكي تمنحها الحياة، بل يجب أن تكون مسكوناً بها.»

كامو والممسوسون:

إحياء التراجيديا من خلال التساؤل الفلسفي

قدّم البير كامو في مدينة الجزائر، العاصمة، عام 1938 وعلى مسرح الفرقة «Théâtre de L'Equipe»، الذي قام بتأسيسه، النص المعدّ من قبل كوبو لرواية الأخوة كارامازوف، وقام هو بتمثيل دور إيفان. ويعترف كامو: «لقد أحببته فوق كل شيء، ربما مثلت الدور بشكل سيء، ولكن بدا لي بأني أفهمه تماماً، لأنّي عبّرت عن نفسي بشكل مباشر من خلال تمثيل الدور». ويبدو أنه يعني أن فهمه لشخصية إيفان، لم يكن يستند على «الشخصية» كما أعدت من قبل كوبو، حيث من المحتمل أن كامو كان يشير إلي تمثيله وفهمه لشخصية «إيفان» كما ورد في النص الأصلي لدوستوفسكي.

إن أفكار وتأمّلات إيفان، في الواقع، غدت الحوار الفكري الذي كان كامو يقيمه مع دوستوفسكي في كل أعماله، وهو حوار

كان أستاذ في السوربون للغة والأدب السلافي وكان يرأس تحرير مجلة الدراسات السلافية. (المترجم)

8 جاك كوبو (1879-1949) شخصية ذات أهمية كبرى في عالم الفكر والفن في فرنسا في النصف الأول من القرن العشرين وخاصة في مجال المسرح، فقد كان مخرجاً ومنتجاً وممثلًا وكاتباً مسرحياً، كما كان ناقداً مسرحياً وقد ساعد على إصدار مجلة نقدية بعنوان المجلة الفرنسية الجديدة مع أندريه جيد (المترجم).

9 البير كامو، فيلسوف ومؤلف وصحافي حاصل على جائزة نوبل في الأدب، ويعتبر ثاني أصغر شخص حاصل على الحائزة في التاريخ. والإشارة إليه هنا ليس ككاتب فقط وإنما كمخرج مسرحي. من أشهر أعماله: الغريب، كاليجولا، سوء تفاهم، السقط، الطاعون، الموت السعيد، أسطورة سيزيف، الانسان الثائر. (المترجم)

10 فانسن ماكين، مؤلف مسرحي وممثل ومخرج مسرحي، من أعماله الهامة ضمن عروض مهرجان أفينيون للمسرح، الإعداد المسرحي لمسرحية هملت لشكسبير تحت عنوان "سأكون على الأقل قد تركت جثة جميلة" في عام 2013. (المترجم)

11 برتولت بريخت، كاتب مسرحي وشاعر ألماني، تأثيراته وأفكاره في المسرح خلقت تياراً خاصاً به. من أعماله الأم شجاع، دائرة الطباشير القوقازية، القاعدة والإستثناء، وأوبرا القروش الثلاثة .. الخ (المترجم)

12 هاينز مولر، شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني. (المترجم)

13 هانز تيس ليهمان، أكاديمي ألماني بارز وأستاذ الدراسات المسرحية في جامعة جوتة في فرانكفورت، ناقد ومؤسس لمعهد المسرح والفيلم والميديا. (المترجم)

14 ديمتري ميريكوفسكي، روائي روسي، ناقد وكاتب لروايات تاريخية، كان من أشهر كتاب بداية القرن العشرين. ولد في سان بيترسبورغ عام 1865 وتوفي في باريس عام 1941 (المترجم)

15 أندريه جيد، كاتب فرنسي حائز على نوبل في الأدب عام 1947 بدأ عمله ضمن الحركة الرمزية ثم كان ناشطاً لمناهضة الاستعمار بين الحربين العالميتين، ألف أكثر من خمسين كتاباً وقد وصف من قبل صحيفة نيويورك تايمز في نعيها له بعد مماته بأنه أعظم كاتب فرنسي في القرن العشرين. من أعماله قوت الأرض والسمفونية الرعوية... الخ (المترجم)

16 أندريه سوارس، شاعر وكاتب وناقد فرنسي أسس مع أندريه جيد وبول كلوديل وبول فاليري مجلة النقد الفرنسي الجديد في عام 1912 (المترجم)

17 رواية الشياطين لدوستوفسكي والتي قام بإعدادها البير كامو إلى المسرح بعنوان الممسوسون في عام 1959. (المترجم)

18 الطاعون رواية لكامو صدرت في باريس عام 1947، أما العادلون فهي مسرحية لكامو عرضت عام 1949. تستند المسرحية إلى واقعة حقيقية لمجموعة من الاشتراكيين الثوريين الروس الذين اغتالوا الدوق الأكبر سيرجي ألكساندروفيتش في عام 1905 ، وتهدف المسرحية إلى إستكشاف القضايا الأخلاقية المرتبطة بالقتل والإرهاب. (المترجم)

19 بيتر دنوودي، أستاذ في جامعة لندن، له العديد من الكتب والدراسات حول كامو، من بينها كامو والجزائر، وكامو بين الفلاسفة، وكامو بعد نهاية الحرب، وهو أحد المشاركين في انسكلوبيديا الاستعمار الفرنسي. (المترجم)

التراجيدي بامتياز». ولذلك، فهو يجعل «غموض ستافروجين هو ذاته سرّ ستافروجين» والذي يُشكّل وفقاً له «الموضوع الوحيد للممسوسين» أي روح النص المُعد للمسرح ومركز ثقل مسرحيته. ويُعيد كامو مشهد «اعتراف الشخصية» والذي كان قد حُذف من قبل الرقابة عندما نُشرت الرواية.

إن ما يُثير الاهتمام في مشروع إعادة إحياء التراجيديا في المسرح الحديث، ملاحظة أن كامو يفصل بين ماهو مأساوي وبين المأساة. ففي حين أنه مدرك للصفات الدرامية للرواية، إلا أنه لا يلجأ إلى النموذج الكلاسيكي لنقلها للمسرح كما فعل كوبو، بل اختار طريقة للإعداد المسرحي الهجين Dramaturgie hybride القادر على التعامل مع البعد الملحمي للعمل الأصلي. فكان قبل كل شيء معني بحوارات الشخصيات، لذلك فهو يجعل تتابع المشاهد تنتظم بفصل، وهو بذلك يُفضل أن يُقسّم المادة الرومانسية إلى لوحات مشهدية بحيث يضمن سلسلة تسلسلها من خلال التدخلات المنتظمة للراوي الذي يملأ الفراغات الزمنية التي تفصل بينها، ويسمح بالمرور بسهولة، من مكان إلى آخر. كان كامو يراهن على وحدة النبرة الصوتية، ويؤكد أنه حاول متابعة الحركة العميقة للرواية والانتقال مثلها من الكوميديا الساخرة إلى الدراما ثم إلى المأساة. وقد تضاعفت هذه الحركة، بشكل متنام، من خلال سينوغرافيا تجريدية أقل تمسكاً شيئاً فشيئاً بجوهر المادة.

وفي النهاية حصلت مسرحية الممسوسون على قناعة ورضا الجمهور، أكثر من أي عرض مسرحي لكامو. على الرغم من أن بعض أعماله المسرحية تثير مسائل شائكة قريبة من ذلك. مما حدا ببعض النقاد إلى حدّ تعميم هذه الظاهرة مؤكدين أن معاصريه يقدرّون بشكل كبير مسرحياته المعدّة على مسرحياته هو، كما لو أن القيام بالمسرح، وبشكل خاص، عن دوستوفسكي، يُتيح لكامو حرية واسعة في إعادة النص للمسرح وفي الإخراج .. حرية قادرة على خدمة مشروعه المسرحي.

الهوامش

1 فلوريان توسان، أستاذة مشاركة في الأدب الحديث ، وتعدّ أطروحة عن المسرح لروايات دوستوفسكي في جامعة السوربون الجديدة، وهي باحثة وناقدة معنية بظواهر المسرح والإعداد المسرحي وكذلك في تاريخ المسرح في فرنسا وأوروبا في القرن العشرين. (المترجم)

2 أندريه ماركوفيتش، كاتب وشاعر ومترجم فرنسي من أصول روسية. (المترجم)

3 ديمتري ماركوفيتش، شاعر وكاتب مسرحي روسي، وهو أيضاً فيلسوف وناقد ومترجم، خلال النصف الأول من القرن العشرين. (المترجم)

4 فياتشيسلاف إيفانوف، علم لغوي روسي بارز في فلسفة المنطق وعالم في اللغة الهندو أوروبية. (المترجم)

5 ميخائيل باختين، فيلسوف وناقد روسي، تركّز عمله في نظريات الأدب وفي الأخلاق وفي فلسفة اللغة توفي في عام 1975 (المترجم)

6 بالنسبة لباختين فإن "الحوارية" هي التفاعل الذي يتكون من ملتقى الطرق بين خطاب الراوي الرئيسي وحوارات الشخصيات الأخرى، أو بين خطابين داخليين لشخصية ما. (المترجم)

7 جاك كاتو باحث متخصص بالأدب السلافية ذو سمعة عالمية،

والشر التجريبي والتاريخي مع شخصية فيرخوفنسكي، ولهذا، فإن متفرّج مسرحية الممسوسون يكون مدعواً لإسقاط خطاب المسرحية على الثورات والديكتاتوريات التي يُعاصرها.

إن الألفة مع فكر دوستوفسكي، والذي يعتبره كامو معاصراً، ولهذا فقد أراد أن ينقله إلى المسرح بشكل أكثر وضوحاً من قبل، غير أن ذلك كان يبدو غير كاف لتفسير مقارنته. هناك تأكيدين لكامو يقودان إلى طريق آخر، فمن جهة يكتب في برنامج عرض المسرحية (الكتيب أو البروشور) في مسرح أنطون: «منذ عشرين عاماً وأنا أرى شخصيات الرواية على خشبة المسرح»، ومن جهة أخرى، يؤكد في حديث تلفزيوني: «هؤلاء الممسوسون يختصرون ما أعرفه وما أؤمن به في المسرح في الوقت الحاضر». تقودنا هاتين الملاحظتين إلى اعتبار هذا الإعداد المسرحي أبعد من الحوار الفلسفي للكاتبين، من منظور مسرحي صارم.

يكتب كامو في أسطورة سيزيف: إن جميع أبطال دوستوفسكي يتشككون في معنى الحياة، وهم بذلك حديثون ولا يخشون من السخرية. إن ما يميز الإحساس الحدائي عن الإحساس الكلاسيكي هو أن الأخير يتغذى على المشكلات الأخلاقية بينما يتغذى الأول على المشاكل الميتافيزيقية. يُطرح السؤال في روايات دوستوفسكي بإلحاح شديد، إلى درجة أنه لا يمكن أن يتضمن سوى حلول متطرفة. إن «الوجود» كاذب أو أنه أبدي، فلو كان دوستوفسكي راضياً بهذا الاستنتاج لكان فيلسوفاً، ولكنه يُصور العواقب التي يمكن أن تحدثها هذه الألعاب الذهنية في حياة الإنسان، وهو لهذا السبب بالذات، فإنه فنان. إن ما يقوله كامو هنا للإعجاب بدوستوفسكي، هي الطريقة التي ينقل بها «سؤال الشر» خارج مجال الأخلاق، بل وأكثر من ذلك، فإن الطريقة التي يُجسد بها الأفكار الميتافيزيقية في الشخصيات، هي التي تدفع بتلك الاستنتاجات الفكرية للشخصيات إلى أقصى ما يمكن. يعتقد كامو، بأن هذا بالذات ما يجعل منه ذا قيمة كبيرة.

إن قدرة دوستوفسكي على إبطال التعارض بين الفلسفة والرواية تبدو بالنسبة لكامو نموذجية تماماً. فمن خلال نقل روايته إلى المسرح، يُريد كامو، وبنفس الطريقة، المزج بين الفلسفة والمسرح، لأن ذلك يبدو له وسيلة لإحياء التراجيديا. وذلك من خلال إظهار الشخصية العاطفية التي يمكن أن تملكها الأفكار، وإظهار التمزق الميتافيزيقي بشكل غير تجريدي، بل مُجسّد. هذا هو النموذج الذي يريد الوصول إليه. أما الرهان وراء إعداد كامو للمسرحية فهو لنقل المناقشات الوجودية للشخصيات على خشبة المسرح وجعلها الموضوع الأساسي للمسرحية، تماماً كما فعل بمسرحيتي كاليجولا والعادلون.

يحفظ كامو من رواية دوستوفسكي على طبيعة الشخصيات واشتباكاتهما، بشكل خاص، مثل «عدمية» شخصية بيوتر فيرخوفنسكي، والشعور «بعبئية» كيريلوف، أو خطاب «العبودية» لشاتوف. ولكن الأمر أكثر من ذلك، فإن البطل التراجيدي الحقيقي والحديث هو بالنسبة لكامو «ستافروجين» المسكون بالعبث وبالقناعة بأن «كل شيء مباح»، ولكنه غير قادر على أن يلتزم بهذا الموقف كونه متلهفاً إلى المحبة والإيمان. فهو، هنا، يقدم مثلاً على «الإنسان المتناقض والممزق، المدرك لغموض الإنسان وتاريخه»، وهو ما يصفه كامو بـ«الإنسان

فرقة الصامتين..

المسرح للجميع



عيد عبد الحليم



الفن هو أقدر الأشياء على تحويل المستحيل إلى أمر ممكن، وهذا ما ينطبق على "فرقة الصامتين" المسرحية، وهي الفرقة الأولى من نوعها في مصر من الصم والبكم، الذين تغلبوا على الإعاقة بالإبداع، وخلقوا من العجز حالة من العطاء والقدرة على الابتكار.

تأسست الفرقة عام 2005 بمدينة المحلة الكبرى على يد رضا عبد العزيز مخرج ومصمم الرقصات الذي اتخذ من أسلوب الموسيقى العالمي "بيتهوفن" في التعامل مع الموسيقى وحيًا وإلهامًا، وهو ما يعرف بالاتصال العظمي، وهو عبارة عن تحويل النغمات الموسيقية إلى ذبذبات يحسها الصامتون عوضًا عن سماعها، وهو فنان قام بتطوير هذا الأسلوب عن طريق النقر على الكفوف والأكتاف ليتناسب مع طبيعة إعاقة الصامتين. وقد اختار رضا لفرقته هذا الاسم ليعبر به عن عالمهم الصامت الساكن.

ويهدف "مسرح الصامتين" إلى الارتقاء بالطفل والناشئين الصم بهدف خلق جيل مبدع من ذوي الإعاقة منفتح على العالم، قادر على المشاركة في تأسيس مجتمع مبدع ناضج فكريًا، ومساهم في تطوير الحضارة الإنسانية.

وحول الفكرة يقول رضا عبد العزيز: جاءت الفكرة عام 2005 حيث كنت أعمل مدرسًا في مدرسة الأمل للصم بالمحلة أخصائي مسرح، رأيت عروضًا مسرحية بلغة الإشارة قبل عملي في مجال المسرح، وأنا كذلك موسيقي واستعرضت عند الموضوع، وحاولت خلق طريقة للاقتراب من هؤلاء الأشخاص الذي حرمو من السمع والنطق. فبدأت أبحث عن لغة فنية من خلال ثقافتني الموسيقية، فحاولت إقامة عروض تتماشى مع قضاياهم من خلال توظيف لغة الجسد، ومن خلال توظيف كل الوسائل المتاحة عندهم، بدأت بعروض تجريبية، حتى قابلت الراحل د. رفيق الصبان، فحدثته عن تجربتي، خاصة أنه كان مهتمًا بالمسرح الراقص، فأحضرت له شريط فيديو لعروض الفرقة فقال لي: أنت أحدثت شيئًا جديدًا في فن الرقص الحديث، فرشحتني للمهرجان الدولي للرقص بإدارة وليد عوني، وهو المهرجان الذي توقف بعد سفر "عوني" وبعد العرض وصفنا د. الصبان في مقال له: بأننا مفاجأة المهرجان، وهي فرقة تأتي من الأقاليم المصرية بروح المغامرة.

وأشادت بنا كل وفود الدول الأوروبية، خاصة التكتيك الفني، خصوصًا أن هناك صعوبات واجهتني وهي كيف أجعل الممثلين متفاعلين مع الموسيقى وهم صم وبكم، فتغلّبت على ذلك بالرجوع إلى بيتهوفن، فبعد إصابته بالصمم أنه كان يضع رأسه على جسم البيانو حتى يحس بعظم الجمجمة بالموسيقى الخارجة من البيانو، أطلقت مصطلح "الاتصال العظمي" وهو ما جعل الصامتين يحسون بالموسيقى بالاتصال العظمي عوضًا عن سماعها.

الثقافة ولم يستجيب أحد لمطالبنا حتى الآن رغم أنها بسيطة وكلها مرتبطة بالدعم المادي البسيط.

وتحدثنا مع د. صابر عرب وزير الثقافة الأسبق الذي وعدنا بالاستجابة لمطالبنا، وإلى الآن أصرف على الفرقة من جيبي الخاص، العروض تتكلف كثيرًا، ومع ذلك أنا سعيد بما أقدمه.

الفرقة الأخرى "الصامتين" وهي فرقة خاصة للكبار وتقدم عروضها بشكل مستمر، خاصة في التجمعات الثقافية، وحاليا نقدم عروضنا في مركز طلعت حرب الثقافي بالقاهرة.

وعن رؤيته لمستقبل الفرقة يقول عبد العزيز: بالنسبة لي المسألة تمثل مشروعًا فنيًا أسعى جاهداً من خلاله إلى التواصل مع الجمهور فلا يوجد شيء أو عمل معزل عن اتصال الناس به، وهنا يصبح فصل العمل عن المشاهد مستحيلًا، كما لا يمكن اعتبار الفن حالة خاصة - أي شيئًا مكملاً في ذاته ومبرراً لنفسه - بل يصبح أثاراً ينتج عند "الاتفاق" بين العمل ومتلقيه، أي نقطة تتحدد وفق عمليات التفاوض المتغيرة وتخضع لها، والفن وفق هذه النظرة، وكذلك الأعمال الفنية، ليست مجرد "أشياء" بل هي وقائع وأحداث لا يمكن أن ننسب هويتها إلى عمل الفنان وحده أو إلى تلقي المشاهد لها وحده.

لذا ستحاول الفرقة جاهدة في عروضها القادمة التواصل مع البيئة المحيطة بها لتقدم مسرحاً يتماشى مع اللحظة والمكان، وأرى أن المسائل تتطور يوماً بعد الآخر، فأعضاء الفرقة يكتبون - كل يوم - خبرات جديدة، على مستوى الرؤية، وعلى مستوى تطوير الأداء الحركي، وهنا يمكننا الحديث عن التطلع إلى اجتياز حدود الشكل من أجل تقديم المسرح الشامل، الذي يتضمن إبهاراً بصرياً وعقلياً.

ويضيف عبد العزيز قائلاً: "بيتهوفن" حتى سن 32 عاماً كان يسمع، أما الأولاد الذين أتعامل معهم فولدوا صمًا، فتحتم عليّ أن أكرر أسلوب "بيتهوفن" وكنت أريد الوصول إلى منهج جديد "التيمبو الموسيقي" إيقاع بحركة الأكتاف حتى يحسوه بعظامهم من خلال تكتيف البروفات.

كذلك حركة العين استطاعوا التواصل بها مع الجمهور، وهي تقنيات فنية وليدة اللحظة، وعن أهم عروض الفرقة سوف نجد أنها قدمت مجموعة من العروض منها "العرض الأول" "أجنحة صغيرة" وهو العرض الذي عرفنا به في الوسط الثقافي، وتناول قضية الانتهاكات التي يتعرض لها أصحاب الاحتياجات الخاصة، وعرض على المسرح الصغير بالأوبرا، وحضره عدد كبير من المهتمين بفن المسرح. وشاركت به في مهرجان الرقص الحديث.

ويؤكد رضا عبد العزيز أن هناك توجهًا واضحًا لعروض الفرقة، حيث كل عرض قدمناه له قضية، فالهدف من الفرقة تحقيق تواصل بين الصم والجمهور، وعلى سبيل المثال قدمنا عرض "نيران صديقة" والمقصود بها نيران السجائر والمخدرات، وعرض في المركز الثقافي الفرنسي ولاقى استحسانًا كبيرًا، وحضره عدد كبير من طلبة الجامعات، وهو عرض اجتماعي قمنا فيه بتقديم نماذج حية حتى يتعد الشباب عن العادات السيئة، بعد ذلك جاء عرض "كليوباترا" وهو عرض تاريخي ويتكلم عن الحضارة الفرعونية وهوية مصر وتاريخ لشخصية "كليوباترا" التي تعتبر واحدة من أهم الشخصيات المصرية القديمة.

كيان "الصامتين" منقسم لفرقتين "هتاف الصامتين" للأطفال الصغار، ولا يوجد لها دعم فهي تابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة وكثيرون منهم لا يعمل بأجر، وقد تحدثت مع رئيس هيئة قصور

بدايات جمعية أنصار التمثيل والسينما (٣)

صراع حول رئاسة الجمعية



سيد علي إسماعيل

كادت جمعية أنصار التمثيل أن تتوقف وينتهي نشاطها وتاريخها بعد وفاة رئيسها «محمد عبد الرحيم»، وذلك بعد أقل من عامين من ظهورها! ولحسن الحظ أنقذها من هذا المصير الكاتب المسرحي «إبراهيم رمزي» عندما تولى زمام أمورها، حيث عرّب لها مسرحية «عزة بنت الخليفة» أو «نور العين»، وقررت الجمعية تمثيلها يوم ٦ يناير ١٩١٦ على مسرح «باتيه»، كما ذكرت الصحف المعاصرة. وكتب أحد المشاهدين لبروفة المسرحية كلمة، نشرها في جريدة «المنبر» في الثالث من يناير، قال فيها:

«.. شهدنا «البروفة» الأخيرة لرواية «نور العين» أو «عزة بنت الخليفة» للكاتب المجيد الأستاذ إبراهيم أفندي رمزي، وهي الرواية التي عزمت جمعية أنصار التمثيل على تمثيلها يوم ٦ يناير المقبل في محل باتيه. وقد أعجبنا موضوعها ورأينا فيه درساً جليلاً من دروس علم النفس الدقيقة التي عني بأبحاثها علماء الغرب في عصر النور هذا. ورجونا أن تكون فاتحة حياة جديدة للمسرح العربية، فتعنى بإبراز أشباه هذه الرواية، وتجعلها درساً علمية مجسمة يتلقاها الشبان والشيوخ فتستمتع بها عقول محبي الأبحاث العلمية من أدياء الأمة في ثياب اللذة والفكاهة التمثيلية. إن موضوع الرواية من ثمرات العقول الناضجة في الغرب. وقد أحسن رمزي أفندي في تقديم هذه الثمرة الشهية لأبناء وطنه. كما أحسن في اختبار ممثليها وكلهم من الشبان الأذكياء الناهضين بهذا الفن الجميل. وقد أعجبتنا براعتهم ومقدرتهم على تأدية الإشارات والحركات التي تستلزمها مواقفهم في الرواية. وسلامة أسنتهم من الخطأ الذي يشوه محاسن الألفاظ. ونذكر من هؤلاء الأدياء محمد أفندي تيمور، فقد لبس روح دور سيف الدين فبهرنا بإلقائه وتعبيره. ووقف داود أفندي عصمت موقف الخليفة فحسبنا أننا في ذلك العصر بين تلك المشاهد المعجبة للعين. وأبدع محمد أفندي عبد القدوس في تمثيل دور عمارة اليميني برشاقة حركاته وظرف لهجته. وأجاد رمزي أفندي تنظيم في تمثيل الطبيب ابن يحيى الأندلسي، وأنقنت السيدة ماري إبراهيم تأدية دور «عزة» بنت الخليفة، وأجادت في تمثيل العواطف الفطرية لفتاة لا تعرف شيئاً من العالم غير ما تلمسه يداها المحسوسات تمثيلاً ناضجاً. وأحكمت الممثلة القديرة السيدة ماري سماط تمثيل دور الوصيعة عائشة.

العرائس

مساء يوم الاثنين ١٠ يوليو سنة ١٩١٦

في

بنات ورفقة

تمثل جمعية أنصار التمثيل في يوم الاثنين ١٠ يوليو سنة ١٩١٦ الساعة ٨ ونصف مساءً (رواية)

العرائس

وهي رواية جديدة ذات أربعة فصول

(تأليف الكاتب الفرنسي الكبير بيير وولف Pièrre Wolf)

وتعرب الأستاذ إسماعيل وهي بك المحامي والمضو بالجمعية

وقداهمت الجمعية باظهار هذه الرواية باجلى مظاهر الكمال والاستعداد، وسيقوم بالتمثيل فريق من اعضائها هم من زهرة الشبية في مصر تربية وفضلاء، ويمثل الادوار المهمة طائفة من خيرة رجال الجمعية الذين تخرج بهم المسارح في عالم التمثيل

٦٠ ممتاز رجالي	٦٠ ممتاز حريري	٨ قوتيل
٥٠ بنوار	٥٠ بنوار	٦ ستال
٤٠ لوج اول رجالي	٤٠ لوج حريري	٦ بلكون
٣٠ لوج ثان رجالي	١٠ مخصوص	٣ اعلى التيارو

تطلب التذاكر من شركة التعاون المنزلي لموظفي الحكومة بعمارة الاوقاف بالمدينة الخضراء من الساعة ٩ صباحاً ومن نادي الموظفين بشوارع محمد علي من الساعة ٣ بعد الظهر ومن شبك تيارو برتانيا تليفون ٦١ - ٤٥ يوم التمثيل من الساعة ٥ بعد الظهر

مطبعة الرغائب بشوارع محمد علي بدار المؤيد بمصر

إعلان مسرحية العرائس

«... الرواية من أصل دانيميري تُرجمت إلى الإنجليزية فنقلها عنها إلى المسرح العربي حضرة الأديب الفاضل إبراهيم أفندي رمزي بعد أن أبدل أسماءها وجعلها عربية الصيغة والأبطال والأشخاص والمواقع! وتلك فكرة مستحسنة، فإن مؤلفي الغرب قد بلغوا في فن التأليف الروائي ما نرجو أن نبلغه قريباً، وكذلك إعطاء الرواية شكلاً عربياً قشياً أمر يحمد عليه المترجم كل الحمد. والرواية من النوع الغنائي القصصي الوجداني؛ ولكنها اليوم في مسارحنا رواية من رواياتنا لها ميزة هي أنها ذات فصل واحد. وقد قام بتمثيلها بعض أعضاء جمعية أنصار التمثيل، وهم من شبابنا المصريين

وبالجملة فقد أجاد كل ممثلي الرواية. وقد تناول موضوع الرواية بعض من سمع بها ولم يشهد لها لأنها لم تبرز فوق المسرح بعد، أو بعض من شهد «بروفتها» وألتهته براعة الممثلين وحلاوة الإلقاء عن موضوعها الدقيق، وسرى كيف يغير هؤلاء ظنهم بالرواية عندما يشهدون تمثيلها ويقفون على حكمة وجودها ويثنون معنا على واضعها الفاضل. [توقيع] «مشاهد».

شاهد عيان

تم عرض المسرحية، وكتب عنها «شاهد عيان» مقالة نقدية، نشرها في جريدة «الأفكار» يوم ١٧ يناير ١٩١٦، قال فيها:

رواية عزة بنت الخليفة

رواية تمثيلية ذات فصل واحد

ألمها

(الشاعر هنريك هرتز الدانيمركي - ١٧٩٨ - ١٨٧٠)

ونقلها الى الإنجليزية بالشعر المعروف بالغنائي الشريف آدموند فييس

وعربها ومصتر موضوعها

ابراهيم هزبرج

مترجم قيصر وكليوباترا . ويزارو . واسير كرومويل . ومؤلف رواية
الحاكم بأمر الله . وبنات الاخشيد . وأبطال المتصورة . والبدوية
ورئيس لجنة التأليف والتعريب بجمعية انصار التمثيل

مثلتها الفرقة التمثيلية من جمعية أنصار التمثيل في ٦ يناير سنة ١٩١٦
ومثلت في الاويرا السلطانية لثاني مرة في حفلة الجمعية الخيرية الاسلامية

يوم ٢٣ مارس سنة ١٩١٦

مطبوعات جمعية أنصار التمثيل

« مطبعة الرغائب بشارع محمد علي بدار المؤيد بمصر »

المهذبين والواقفين على شيء كثير من فن الروايات في أوروبا ومصر. وقد قالوا إن الرواية تدور حول مسألة من مسائل علم النفس العصرية ويقصدون بذلك أن عزة بنت الخليفة وقع لها في صغرها ما أفقدها بصرها، ولكنهم أخفوا عنها ما حل بها واستعاضوها بالحواس الأربعة مجتمعة إدراكاً يغنيها عن حاسة البصر. ويدعي الطبيب أنه يشفيها متى بلغت أعصاب عينها حداً وزماناً تقبل فيه التغيير. ولكن يشترط وجوب إخبارها بأنها عمياء حتى تعرف أنها في حاجة إلى الإبصار. فيأبى أبوها ذلك ولكنها تعلم بعماها صدفة من شاب يلتقي بها في منزل بالجبل وكان قد خرج للصيد. ثم يشفيها الطبيب فتتكرر من ترى وما ترى حتى تلمسهم وتسمع أصواتهم خصوصاً صوت ذلك الشاب الذي أحبته والذي يكون لها خطيباً وزوجاً. هذا ما في الرواية مما يدور حول «علم النفس» ولم نر فيه عجباً بل لم نر فيه شيئاً بل لم نفهم ما وجه الارتباط بين الشعر وعلم النفس هذا. اللهم إنا سمعنا فيها ذكراً للنور وتعريف النور وانعكاسه وأثر النور وسرعة النور فخلنا لوقت أنها تدور حول «علم الطبيعة».

أعدت الجمعية تمثيل مسرحية «عزة بنت الخليفة» أمام سلطان مصر «حسين كامل» في أول عرض مسرحي حضره بعد توليه حكم مصر - أثناء قيام الحرب العالمية الأولى - وكتبت عن هذا مجلة «الأدب والتمثيل»، لصاحبها إبراهيم رمزي «مُعزب المسرحية! أما المجلة فتعد مشروعاً من مشاريع الجمعية، كما سنعلم لاحقاً! وما يهمنا الآن ما كتبه المجلة عن هذا العرض الذي حضره سلطان مصر، حيث قالت في مايو ١٩١٦: «لم تزل جمعية أنصار التمثيل تسلك سبيل الترقى والتقدم، حتى استباححت منزلة محترمة في القطر. ولا عجب في ذلك فإنها تجمع بين أعضائها أكبر من يخدمون المسرح في مصر بأقلامهم سواء بالتأليف أو بالتعريب أو بالنقد، وتعليم الإلقاء. وفيهم من الأدباء من يصح أن يكون مثلاً لطالب فن التمثيل. ولقد بلغ من أمرها أن أثرت على الأجواق الحاضرة جميعها لتمثل فرقتها التمثيلية أمام مولانا السلطان الكامل حفظه الله إذ شرف دار الأوبرا في حفلة الجمعية الخيرية السنوية يوم ٢٤ مارس الماضي، وكان حضوره ذلك التمثيل هو المرة الأولى لعهد منذ سعدت به الأريكة العلوية. مثلت الجمعية يومئذ رواية عزة بنت الخليفة التي نقلها عن الإنجليزية صديقنا الكاتب الفاضل إبراهيم رمزي،

ثم عزبها لتكون أقرب إلى المسرح المصري منها إلى الإفرنجي، وصفق لها الحاضرون تصفيقاً حاداً، وأعجب مولانا الكريم إعجاباً كبيراً بها وبالآداب الذين تشرفوا بالتمثيل بين يديه الكرميين. أما الرواية فدينامكية الأصل من النوع المعروف في عالم الأدب باللبريكي أي الغنائي أو الوجداني. والرواية من هذه الوجهة مضرب المثل في موضوعها ولغتها. وهذا ما امتازت به أيضاً في ثوبها العربي. أما اللبريكي هذا فتكون الرواية فيه كالشرف الموسيقي، يسليك ولا تدري كيف يسليك، أو لماذا يسليك. ولقد تولت السيدة ماري إبراهيم تمثيل دور عزة، فأجادت إجادة فيه لا تدانيها فيها ممثلة مصرية. وتولى تمثيل دور سيف الدين فتى أمير بلا إمارة [يقصد محمد تيمور]، وشاعر بلا قبثارة، وهو ذلك الذي ندعوه «بابن رشيق». ولعمري ما رأيت إلى اليوم ممثلاً أقي في مثل دور سيف الدين يمثل ما أتى ابن رشيق. أما أدوار الخليفة، والشاعر عمارة اليمني، والطبيب، والحارس منصور، فقد بلغوا فيها درجة

غلاف مسرحية عزة بنت الخليفة

الإحسان الفني في مصر».

صراع وأسرار

دب الشقاق بين الرفقاء، وجاءت لحظة الحساب والمكاشفة، فخرجت أسرار لم تكن نعلمها! والبدائية كانت من جريدة «الأخبار» التي قالت يوم ١٩/٥/١٩١٦: «عقدت جمعية أنصار التمثيل جلسة عادية لفحص حساباتها وانتخبت باتفاق الآراء حضرة الفاضل «صادق عفيفي» المهندس أميناً لصندوقها واستلام دفاترها. وهذه الجمعية أنشأها المرحوم محمد عبد الرحيم الأستاذ في المدرسة السعيدية، وانضم إليها جمهور كبير من الأدباء وعقدت عدة جلسات ألقى فيها الأستاذ عبد الرحيم محاضرات عن التمثيل وتاريخه. وأقامت حفلات سمر وشخص فيها أعضاؤها رواية «الممثل أو دافيد جرك»، وكانوا يتأهبون لإنشاء مجلة، والقيام بأعمال ذات شأن لترقية التمثيل؛ ولكن حال دون ذلك نشوب الحرب [أي

الحرب العالمية الأولى]، ثم وفاة المرحوم محمد عبد الرحيم رئيسهم، فتشتت شملهم وألف أحدهم وهو حضرة إبراهيم رمزي جمعية سماها «جماعة أنصار التمثيل» فمثلوا بعض روايات حازت الإعجاب. فزجو أن يكون عودة أنصار التمثيل إلى العمل خير باعث على إحياء هذا الفن».

قام عضو الجمعية «أحمد فؤاد أبو السعود» بالرد على هذا الكلام في الجريدة نفسها - وبعد ستة أيام - قائلاً: «تحية وسلاماً وبعد، فقد ذكرتم إن جمعية أنصار التمثيل انتخبت حضرة الفاضل صادق عفيفي أميناً لصندوقها وقتلتم بمناسبة ذلك إن هذه الجمعية أنشأها المرحوم محمد عبد الرحيم، وأنهم كانوا يتأهبون لإنشاء مجلة لنشر أغراضهم، ثم ألف حضرة إبراهيم رمزي جمعية أخرى سماها جمعية أنصار التمثيل، ومثلوا بعض روايات إلخ ما جاء في المقالة. ونريد أن نوضح ما خفي عسى أن نخدم الحقيقة: أولاً، إن



محمد تيمور

نشرت جريدة «الأخبار» خبراً في أكتوبر ١٩١٦، قالت فيه: «تعقد جمعية أنصار التمثيل جمعيتها العمومية بصفة غير عادية في الساعة الرابعة بعد ظهر اليوم في مدرسة وادي النيل للنظر في حال الجمعية الحاضرة». وبعد أسبوع، نشرت الجريدة نفسها خبراً آخر، قالت فيه: «اختارت جمعية أنصار التمثيل حضرة الأستاذ إسماعيل بك وهبي رئيساً لها، وألفت مجلس إدارة جديداً من نخبة الأدباء وأهل الفضل».

ومنذ اختيار إسماعيل وهبي لرئاسة الجمعية، وعلى مدار عام ونصف العام لم نقرأ شيئاً يتعلق بعروض الجمعية أو أنشطتها المسرحية، سوى خبر نشرته جريدة «المقطم» في يناير ١٩١٨، علمنا منه أن جمعية المواساة الإسلامية العامة بالقاهرة، ستقيم حفلتها السنوية بدار الأوبرا السلطانية، وستمثل في الحفلة جمعية أنصار التمثيل مسرحية «عزة بنت الخليفة». وبعد عام ونصف العام، قرأنا عن النشاط الثاني، وقد نشرته جريدة «السفور» - أكثر من مرة - ابتداء من الأول من مايو ١٩١٩، وهو عبارة عن إعلان، هذا نصه:

«اقرأوا هذا الإعلان الهام» عودة جماعة أنصار التمثيل للعمل بروايتين جديديتين في ليلة واحدة، تأليف الفييري شاعر الطليان الكبير، وهو عند الطليان بمثابة شكسبير عند الإنجليز. «فرجينيا» رواية ذاتعة الشهرة تمثل أسمى عواطف الشمم والإباء، ورواية «لولو ولول» وهي رواية مضحكة جداً تأليف الممثل الشهير محمد عبد القدوس، تمثّلان لأول مرة في مسرح برنتانيا في مساء يوم الخميس ٢٢ مايو سنة ١٩١٩ الساعة الثامنة مساءً. «الرجاء عدم طلب تذاكر بنوارات فقد بيعت جميعاً». ويمثل ابن المعتصم دور أبيو الحاكم، وزكي طليمات دور فرجينو، ومحمد عبد القدوس دور ماركو، وحسن عبد الرازق دور أشيليو، ومريم سماط دور نوجيوريا، وسرينا إبراهيم دور فرجينيا. وتطلب التذاكر من إدارة جريدة السفور بشارع عبد الدايم بباب اللوق». والملاحظ على هذا الإعلان ذكر كلمة «جماعة» وليست «جمعية»، مما يعني أن التخطيط مازال موجوداً!!



إسماعيل وهبي

بأجل مظاهر الكمال والاستعداد، وسيقوم بالتمثيل فريق من أعضائها هم من زهرة الشبيبة في مصر تربية وفضلاً، ويمثل الأدوار المهمة طائفة من خيرة رجال الجمعية الذين تفخر بهم المسارح في عالم التمثيل. وتطلب التذاكر من شركة التعاون المنزلي لموظفي الحكومة بعمارة الأوقاف بالعتبة الخضراء من الساعة ٩ صباحاً، ومن نادي الموظفين بشارع محمد علي من الساعة ٢ بعد الظهر، ومن شبك تياترو برنتانيا تليفون ٤٥٦١ يوم التمثيل من الساعة ٥ بعد الظهر». وعلى الرغم من هذا النشاط، ظل الشقاق موجوداً بين أعضاء الجمعية، والذي وصل إلى حد لا يجوز الصمت أمامه، لذلك

اقرأوا هذا الاعلان الهام

عودة جماعة أنصار التمثيل للملح

حفلة شائقة

مساء يوم الخميس ٢٢ مايو سنة ١٩١٩

فرجينيا

تأليف الفييري شاعر الطليان الكبير

وهو عند الطليان بمثابة شكسبير عند الانجليز

رواية ذاتعة الشهرة تمثل أسمى عواطف الشمم والاباء

عربها عن الايطالية حسن محمود

تمثل لأول مرة في مسرح برنتانيا

في مساء يوم الخميس ٢٢ مايو سنة ١٩١٩ الساعة الثامنة مساء

(الرجاء عدم طلب تذاكر بنوارات فقد بيعت جميعها)

ويمثل

ابن المعتصم	دور	آبيو الحاكم
زكي طليمات	»	فرجينو
محمد عبد القدوس	»	ماركو
حسن عبد الرازق	»	أشيليو
السيدة مريم سماط	»	نوميوريا
السيدة سرينا ابراهيم	»	فرجينيا

تطلب التذاكر من ادارة جريدة السفور بشارع عبد الدايم بباب اللوق

ومن شبك التياترو في ليله التمثيل

إعلان مسرحية فرجينيا



زكي طليمات

جمعية أنصار التمثيل لم يؤلفها المرحوم عبد الرحيم، وإمّا كان الداعي لها حضرة الفاضل «حسين فتوح» مع صديقه «إبراهيم رمزي». ثانياً، إن الجمعية المذكورة كانت قد فتزت همتها العملية بسبب نشوب الحرب، وتفتيش نادي الموظفين. وخشى المؤسسان أن يُقضى على فكرتهما، فجمعاً ما تبقى لديهم من الأعضاء ومثلوا رواية «عزة بنت الخليفة»، التي شهدها عظمة السلطان في دار الأوبرا يوم ٢٤ مارس الماضي. ولما كانت المدة التي قضتها الجمعية منذ عهدها إلى فتورها كاشفة عن كثير من العيوب الإدارية، فقد استفاد مؤسسها من ذلك وغيره كثيراً من ذلك، وهي الآن سائرة على هذا النحو، ولعلها هي التي تقولون إن رمزي قد ألفها باسم «جماعة أنصار التمثيل»، وما هي إلا الأولى بعينها على شكل جديد من النظام. أما فكرة المجلة فهي فكرة حضرتي المؤسسين المذكورين؛ ولكن لما لم يكن أموال الجمعية لتسمح بالإتفاق عليها، فقد تولى أحدهما - إبراهيم رمزي - وحده إصدارها، وهي «مجلة الأدب والتمثيل»، التي صدرت في الشهر الماضي. ففسي أن يكون في هذا البيان ما يدفع الخطأ التاريخي ودمتم أنصار للأدب والتمثيل. [توقيع] أحمد فؤاد أبو السعود العضو بجمعية أنصار التمثيل».

وهكذا زاد الشقاق بين أعضاء الجمعية، لا سيما بين رئاسة «محمد تيمور» للجمعية - كما ذكر محمود تيمور في كتابه «طلّاع المسرح العربي» - ورئاسة «إبراهيم رمزي»، رغم أن أعضاء الجمعية هم أنفسهم أعضاء الجماعة!! وتأزم الموقف أكثر عندما ظهر منافس ثالث في الرئاسة، وهو «إسماعيل وهبي» المحامي - شقيق الفنان يوسف وهبي - الذي عرب مسرحية «العرائس» تأليف «بيير وولف»، والتي مثلتها الجمعية، ووزعت إعلاناً بذلك، جاء فيه:

«العرائس» مساء يوم الاثنين ١٠ يوليو سنة ١٩١٦ في تياترو برنتانيا خلف التلغراف المصري، تمثل جمعية أنصار التمثيل الساعة ٨ ونصف مساء رواية «العرائس». وهي رواية جديدة ذات أربعة فصول، تأليف الكاتب الفرنسي الكبير «بيير وولف» Pierre Wolf» وتعريب الأستاذ إسماعيل وهبي بك المحامي والعضو بالجمعية. وقد اهتمت الجمعية بإظهار هذه الرواية