مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الرابعة عشرة ⁝ العدد 726 ⁝ الإثنين 26 يوليو 2021

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

مدرسة التكنولوجيا التطبيقية طفرة كبيرة في عالم الحرف الفنية

مكانة الدراما في فكر ما بعد الحداثة

الخبراء يجيبون ... هل هناك وصفة جاهزة لإعداد المخرج ؟

«سيدة الفجر»

على الطليعة في العيد

افتتح الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح مساء أمس الأربعاء ثاني أيام عيد الأضحى المبارك العرض المسرحي الجديد «سيدة الفجر» من إنتاج فرقة مسرح الطليعة بالبيت الفني للمسرح، وذلك بحضور المخرج عادل حسان مدير فرقة مسرح الطليعة، وعدد من المسرحيين، وسط إقبال جماهيري في إطار الإجراءات الاحترازية التي أقرتها وزارة الصحة المصرية، العرض مستمر طوال أيام العيد على قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة في تمام السابعة و النصف مساء .

تدور أحداث العرض في إطار من الغموض حول سيدة غريبة تزور قرية في أحد الليالي، تؤدي زيارتها إلى تحول كبير في حياة أهل القرية، و تتوالى الأحداث . «سيدة الفجر» بطولة نشوى إسماعيل، مي رضا، مجدي شكري. بدور، وفاء عبده، خالد يوسف، مصطفى عبد الفتاح، راندا جمال، عادل سمير توفيق، موسيقى هاني شنودة، ديكور عمرو الأشرف، أزياء شيماء محمود، العرض من تأليف الكاتب الأسباني أليخاندرو كاسونا، و من إخراج أسامة رؤوف.

«نجوم من خشب»..

إقبال جماهيري كبير

افتتح الفنان محمد نور مدير فرقة مسرح القاهرة للعرائس بالبيت الفني للمسرح مساء أمس الأربعاء ثاني أيام عيد الأضحى المبارك العرض المسرحي الجديد "نجوم من خشب" من إنتاج الفرقة، وذلك وسط إقبال جماهيري كبير في إطار الإجراءات الاحترازية التي أقرتها وزارة الصحة المصرية. تدور أحداث العرض حول مجموعة من العرائس تتقدم لمسابقة نجوم من خشب ويحاول كل منهم أن يتباري في إظهار موهبته ولكن يظهر «ديبو» الشرير ويحاول إفساد المسابقة، وتتوالى الأحداث، والعرض مستمر على مسرح القاهرة للعرائس طوال أيام العيد في تمام السادسة والنصف مساء.

»نجوم من خشب» بطولة نجوم مسرح القاهرة للعرائس، تأليف وأشعار حمدى عطية، ألحان حاتم عزت، توزيع موسيقي شهاب عزت، تصميم ديكور وعرائس نبيل الحلوجي، نحت محمد أمين، فكرة وإخراج سيد رستم.

«نظارة المهرج العجوز»

ثانى أيام العيد بالحديقة الدولية

تحت رعاية الفنانة أ.د.إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة وإشراف الفنان خالد جلال رئيس قطاع الإنتاج الثقافى، قدمت فرقة الشمس لذوى الاحتياجات الخاصة التابعة للبيت الفنى للمسرح برئاسة المخرج إسماعيل مختار عرضها الثالث من مشروع أحلام شتوية وهى مسرحية نظارة المهرج العجوز على مسرح الحديقة الدولية بمدينة نصر والمسرحية من تأليف الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف وإخراج يوسف أبو زيد وموسيقى وألحان وائل عوض، استعراضات ميدو آدم، ديكور وأزياء نهاد السيد، رسوم متحركة كريم ضاحى، اللوحات من رسوم أطفال فرقة الشمس تحت إشراف غادة شلبى وبسنت طارق وإشراف عام وفاء الحكيم.

يدور العرض الجديد نظارة المهرج العجوز حول المهرج العجوز فى السيرك والذى صار ضعيفا الإبصار ولا يستطيع أن يؤدى عمله و أراد أن يتخلص صاحب السيرك منه لكن ابنته تتعلم وتتدرب حتى تستطيع أن تأخذ مكان والدها و يقدم والدها بتقديم فقرة معها قدر المستطاع.

ومن أبطال عرض المهرج العجوز الفنان أحمد الدسوقي، ابنة المهرج أشرفت يوسف، صاحب السيرك هيثم حسن وميري مجدي وعمرو عادل وتومي ونيهال نبيه وشهد وجودة. ومسرحية المهرج العجوز هى مزيج من المسرح والرسوم المتحركة بما يعرف بالفيلمسرح، فمشهد الرسوم المتحركة يحل على الشاشة حين يصعب وجود ذلك على خشبة المسرح،والجدير أن هذا المزج يجذب الأطفال، كما جاءت الاستعراضات والأغانى إضافة للعرض وخاصة استعراض تزيد أزيد الذى قام بتنفيذه الأطفال مروان أيمن ومحسن مصطفى ومحمد عبد اللطيف ومينا ميشيل وأميرة حسن وبسام حسن وعبد الله ممدوح وجنى علاء وأميرة جمال وعيسى أمجد وفوزى المغربى .

مهرجان الأنبار المسرحي الأول

دورة الفنان «عقيل مهدي» الفلوجة

يقيم المنتدى المسرحي الجاد في الفلوجة مهرجان الأنبار المسرحي الأول تحت شعار "الأنبار مدينة العلم والعطاء" دورة الفنان الدكتور عقيل مهدي يوسف، في الفترة من ٢٢ أغسطس (آب) وحتى ٢٥ أغسطس (آب) وبرعاية المهندس محمد ريكان الحلبوسي رئيس مجلس النواب العراقي.

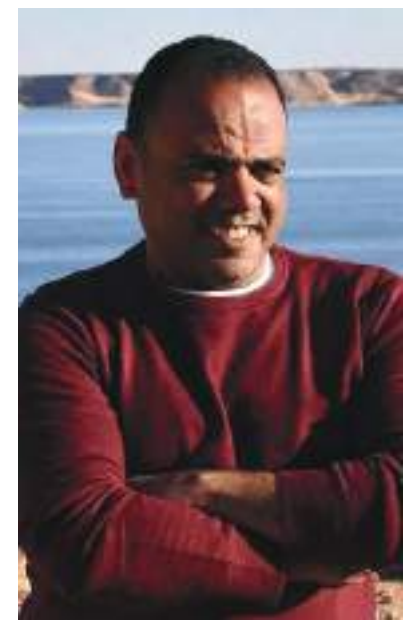
وتقسم اللجان إلى لجنتي التحكيم والنقد، فتشمل لجنة التحكيم: د.محمود أبو العباس رئيس اللجنة، والأعضاء (د.ياسر البراك، د.حبيب ظاهر، د.ماهر الكتيباني). وتضم لجنة النقد: د. سافرة ناجي رئيسا للجنة، والأعضاء (د. بشار عليوي، د. مظفر الطيب، د. محمد عمر). ويشارك في فعاليات المهرجان عشرة محافظات بواقع عشرة فرق مسرحية هي: (الفرقة الوطنية للتمثيل) دائرة السينما والمسرح، محافظة صلاح الدين (فرقة نقابة الفنانين)، محافظة ديالى (فرقة شكسبير المسرحية)، محافظة بابل (كلية الفنون الجميلة)، محافظة النجف الأشرف (منظمة عيون الفن الثقافية)، محافظة كربلاء المقدسة (فرقة جماعة مسرحيون)، محافظة بغداد (فرقة مسرح التسعين)، محافظة الناصرية (فرقة الرسالة المسرحية) قضاء الشطرة، محافظة الأنبار (المنتدى المسرحي الجاد) في الفلوجة، محافظة البصرة (فرقة انكيمو للرقص الدرامي).

ومن أهم شروط المهرجان للفرق المشاركة أن لا يزيد العرض المسرحي على 60 دقيقة، وأن يكون ذو أهداف اجتماعية ويعزز الوحدة الوطنية، وأن لا يزيد عدد المشتركين في الوفد المشارك عن سبعة أشخاص، بما فيهم الفنيون، وتتحمل إدارة المهرجان نفقات الإيواء والإطعام والنقل. ويستمر المهرجان أربعة أيام بواقع ثلاثة عروض في أول يوم ورابع يوم وباقي الأيام على عرضين. وستقام جلسات نقدية لمناقشة العروض، بالإضافة إلى أماسي ثقافية وورش في مقر إقامة الوفود في المدينة السياحية في الحبانية.

سامية سيد

المخرج محمد صابر:

«شفيقة القبطية» تجربة فنية لعمل درامي استعراضي غنائي



يستعد مسرح البالون، لعرض مسرحية «شفيقة القبطية» للمخرج محمد صابر، إنتاج البيت الفني للفنون الشعبية تحت رئاسة الدكتور عادل عبده.

قال المخرج محمد صابر، إن مسرحية «شفيقة القبطية» تعد تجربة فنية لعمل درامـي استعراضي غنائي على خشبة مسرح البالون، لافتاً إلى أنه قدم هذا المشروع للدكتور عادل عبده رئيس البيت الفني للفنون الشعبية، ورحب جدا به وطلب منه البدء على الفور في تنفيذه، وقام بكتابته الدكتور مصطفى سليم، والأشعار جمال بخيت.

وأضاف المخرج محمد صابر، أنه تم بدء العمل في المشروع، ولكن كان لديه إشكالية في اختيار البطلة التي ستقوم بدور «شفيقة»، وفي حقيقة الأمر قمت باختيار ممثلة تقوم بالتمثيل لأول مـرة، وهي دعـاء سـلام، سيوليست فرقة رضا، لأن قناعاتي الشخصية أن البيت الفني للفنون الشعبية منوط بتقديم مثل هـذه الأعـمال، وبالتالي كان لدي رغبة شديدة بأن الذين يعملون بالعرض المسرحي يكونوا من أبناء البيت الفني للفنون الشعبية باستثناء قلة قليلة من الخارج.

وأوضح مخرج مسرحية «شفيقة القبطية»، أن الـبروفـات مستمرة منذ شهر رمضان المـاضي، وعلى وشك الانتهاء من العمل تماما، ومن المقرر أن يكون العرض المسرحي جاهز في أوائل شهر سبتمبر المقبل.

مسرحية شفيقة القبطية بطولة دعـاء سلام، جلال عثمان، أشرف طلبة، لبنى الشيخ، ليلى صدقي، محمد دياب، عماد عبد المجيد، إسراء حامد، وباقة من أبناء البيت الفني الفنون الشعبية وخريجي المعهد، أشعار جمال بخيت، ألحان أحمد الناصر، استعراضات محمد القذافي، مهندس الديكور حازم شبل، تأليف مصطفى سليم، إخراج محمد صابر، إنتاج البيت الفني للفنون.

ياسمين عباس

هيئة الفجيرة

تعلن بدء التقدم لمسابقة المونودراما حتي أول ديسمبر

أعلنت هيئة الفجيرة للثقافة والإعـلام عن فتح بـاب المشاركات في مسابقة عروض ونصوص المونودراما «2021 2022- « والتي تندرج تحت مظلة مهرجان الفجيرة الدولي للفنون برعاية الشيخ حمد بن محمد الشرقي عضو المجلس الأعلى حاكم الفجيرة .

وحـــددت هيئة الـفـجـيرة مجموعة من الشروط للراغبين بتقديم النصوص المسرحية للمونودراما من أبرزها أن المسابقة مفتوحة لكل الكتاب الراغبين في المشاركة من الأعمار كافة على أن تكون العربية الفصحى هي اللغة المعتمدة لقبول النصوص ولا يقل عدد كلمات النص عن 3000 كلمة ولا يزيد على 3500كلمة و أن يتوافق النص المتقدم للمشاركة بالمسابقة مع القواعد الأساسية للكتابة الدرامية وللمؤلف المتقدم للمسابقة الحرية في اختيار موضوع النص وملامسة القضايا الكبرى مع مراعاة طبيعة المجتمع العربي وعدم الدعوة إلى ما ينافي العادات والتقاليد وما لا يمس الثوابت الدينية ولا يدعو إلى العنف والتطرف

ومن شروط المسابقة أيضًا ألّا يكون النص قد اشترك في مسابقات أخرى،ويتحمل المتسابق وحـده مسؤولية أي ادعـاء أو مطالبة من الغير في ما لو فاز بأيٍ من جوائز المسابقة ويحق للمتقدم، الذيً لم يفز بأية جائزة، التصرف بنصه المسرحي المشارك بعد إعلان النتائج وفق ما يراه و الهيئة لا تلتزم بإعادة النصوص إلى أصحابها سواء فازت أو لم تفز والأعمال الفائزة بالجائزة تصبح ملكًا لهيئة الفجيرة للثقافة والإعـلام، ولها وحدها حق إنتاجها والتصرف بها وفق ما تراه

وتهدف مسابقة نصوص المونودراما المقدمة من قبل هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام والتي تم إعلان المشاركة فيها من 15 يوليو الجاري حتى الأول من ديسمبر 2021 إلى تحفيز الكتاب والمبدعين في مختلف دول الوطن العربي لإظهار طاقاتهم الإبداعية في واحد من أنواع الفنون المسرحية وهو المونودراما.

الجدير بالذكر أنـه تـأتي إطـلاق مسابقة نصوص المونودراما لفن المسرح بتوجيه من الشيخ الدكتور راشد بن حمد الشرقي رئيس هيئة الفجيرة للثقافة والإعـلام لتنتظم في قافلة الإضاءات الثقافية التي تتبناها الهيئة في جدول أعمالها دعمًا للمشهد الثقافي العربي والـدولي وتوافقًا مع الرؤية الإماراتية في صدارة ثقافية بدأها العرب وأضاءوا فضاءات المعرفة الإنسانية.

همت مصطفى

«تاريخ معهد فن التمثيل في مصر»

كتاب لد. سيد علي إسماعيل

هذا الكتاب

أصـدرت أكاديمية الفنون بـالاشـتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب، كتاب «تاريخ معهد فن التمثيل في مصر» وقدم له الدكتور مدحت الكاشف عميد المعهد العالي للفنون المسرحية، وكتب المؤلف الدكتور سيد علي إسماعيل، أستاذ المسرح العربي بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة حلوان، كلمة في مقدمته، قال فيها:

أثناء سفرنا ضمن وفد مصر المشارك في تدشين المسرح الوطني السعودي يوم ٢٨ يناير ٢٠٢٠، دار بيني وبين الأستاذ الدكتور مدحت الكاشف - عميد المعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون - حوار، علمت منه أن المعهد سيقيم هذا العام أول مؤتمر علمي له، بمناسبة مرور ٧٥ سنة على افتتاح المعهد في العام الدراسي ١٩٤٤. فوعدته بأنني سأكتب مجموعة مقالات تاريخية حول هذه المناسبة، وسأنشرها في جريدة «مسرحنا».

وأضاف الدكتور سيد علي، عندما شرعت في كتابة المقالات .. تعجبت؛ لأن أول إعلان عن المعهد تم نشره في مارس ١٩٤٤، وجدت به أموراً غريبة، منها أن المعهد سيكون فيه دراستان واحـدة نظامية، والأخـرى حرة! ورغم ذلك لم أجد ردود أفعال حول هاتين الدراستين في الصحافة حينها!! والأغرب أن الإعلان اشترط على طالب الالتحاق بالمعهد أن يكون حـاصـلاً عـلى شـهـادة الـدراسـة الثانوية أو ما يعادلها، وإعفاء الطالبات من هذا الشرط، على أن تُحسن الطالبة الكتابة والقراءة.

وتابع: رغم غرابة هذه الشروط وتناقضها، إلا أنني لم أجد أي رد فعل حولها!! بل ونصَّ الإعلان على أن الـوزارة ستمنح كل طالبة مكافأة شهرية قدرها أربعة جنيهات!! ورغم غرابة المكافأة إلا أنني أيضاً لم أجد ردود أفعال حولها!! وأخيراً وجدت الإعلان ينص على أن الدراسة ستكون يومية من

الساعة الخامسة إلى الثامنة مساء؛ أي إن الدراسة ليلية!! ورغم ذلك أيضاً لم أجد ردود أفعال حول هذا الموعد الغريب.

وأوضح أنه بالرغم من كل هذا – مع عدم وجـود ردود أفعال - بلغ عدد المتقدمين ١٢٨٠ طالباً وطالبة!! وبعد تصفيتهم، تم قبول أربعين طالباً وطالبة؛ منهم على سبيل المثال: نعيمة وصفي، وأمينة الصاوي، وزيـنـب عبد الـهـادي، وسونيا توفيق، ونـاديـة السبع، وفـايـزة شكري، وصلاح منصور، وصلاح سرحان، وخليل الرحيمي

.. إلخ، وأقيمت بدار الأوبرا الملكية حفلة كـبرى بمناسبة افتتاح المعهد، ثم حفلة أخـرى بمقر المعهد بمناسبة انتهاء العام الـدراسي الأول في يوليو ١٩٤٥. مما يعني أن المعهد كانت بدايته هادئة ومتوقعة ومقبولة من الجميع!! فلم أجد اعتراضاً على وجود دراستين، ولم أجد أي استهجان لاختلاط الجنسين في الدراسة، ولم يعترض مخلوق على دراسة التمثيل، ولم أجد مقالة استهجان حول طبيعة الدراسة وتعليم التمثيل .. إلخ هذه الأمور المتوقعة، والتي تحدث ضد أي جديد يظهر.

وأردف: فكرت كثيراً في تفسير هذه الظاهرة الغريبة، وقررت أن أعود بالزمن إلى عام ١٩٣٠، عندما تم افتتاح هذا المعهد لأول مرة؛ وتم إغلاقه في أول أعوامه، ثم تحوله إلى قاعة محاضرات في العام الثاني، ثم أغلق نهائياً بعد ذلك، وظلت مصر بلا معهد حتى تم افتتاح المعهد العالي عام ١٩٤٤. هذه هي خلاصة الموضوع، وهي الخلاصة التي سنجدها منشورة في الكتب والمذكرات، والجميع يعرفها، ولا أظن جديداً يُمكن أن يُضاف عليها.

وأختتم أستاذ المسرح العربي بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة حلوان، حديثه قائلًا: «هكذا كنت أظن .. وعندما عدت إلى عام ١٩٣٠، وما قبله، وبدأت أنبش حول المعهد القديم، وجدت جديداً لا نعلمه، مع تفاصيل التفاصيل، التي لا تخطر على بالنا! ومن أهم الاكتشافات أن المعهد القديم عام ١٩٣٠، لم يُغلق، بل كان موجوداً تحت إشراف جهات أخرى، وظل موجوداً ومستمراً لسنوات طويلة، تكاد تكون متصلة حتى افتتاح «المعهد العالي لفن التمثيل العربي» عام ١٩٤٤، وهذا ما يُفسر عدم وجود أي رد فعل عند افتتاح المعهد العالي عام ١٩٤٤؛ لأن افتتاحه كان أمراً طبيعياً متوقعاً، حيث إن أساسه موجود بالفعل في صورة «معهد فن التمثيل»، الذي لا نعلم تاريخه .. مما جعلني أقوم بهذه المهمة في هذا الكتاب، ليكون مرجعاً جامعاً لأدق تفاصيل هذا المعهد وتاريخه».

فيما جاءت كلمة الدكتور مدحت الكاشف، عميد المعهد العالي للفنون المسرحية: «يـأتي هـذا الكتاب الـذي كتبه الصديق «الأسـتـاذ الدكتور سيد على إسماعيل» الأسـتـاذ بكلية الآداب جامعة حلوان، والباحث عن المتاعب في كل رحلاته البحثية والاستكشافية ليعيد لنا تأريخ كل أحداث «معهد فن التمثيل» في رحلة شاقة لجمع مادته وتفسيرها وتحليلها بشكل علمي معتمداً على ما نشرته الدوريات المعاصرة لتاريخ المعهد، بالإضافة إلى وثائق ربما تنشر لأول مرة، لا ليؤرخ فقط لتاريخ معهد فن التمثيل، ولا لتأريخ فترة مهمة في تاريخ المسرح المصري، بل من أجل إماطة اللثام عن علامة فارقة في تاريخ مصر، استطاع فيها الأستاذ زكي طليمات المؤسس أن يكتب بها مرحلة مهمة من هذا التاريخ».

ياسمين عباس

«موعد سري» للمخرج شريف حمدي

يقدم ليلته الثانية ٢٩ يوليو على مسرح تياترو آفاق

تستعد فرقة lighting المسرحية المستقلة لتقديم ثاني ليالي العرض المسرحي «موعد سري» للمخرج شريف حمدي عن رواية الأديب الياباني «كوبو آبي» بمسرح تياترو آفاق برمسيس بمركز آفاق للثقافة والفنون في الثامنة من مساءً يوم الخميس القادم ٢٩ يوليو الجاري .

وقال مخرج العرض »شريف حمدي« لمسرحنا أن العرض المسرحي »موعد سري« يناقش انتشار الطمع والفساد الإداري في أحد المستشفيات وترتكز أحداث العرض على تقديم قصة أحد أفراد المجتمع حيث تحضر سيارة الإسعاف إلى منزله دون أن يطلبها أحد وتحمل زوجته إلى المستشفى دون أن يعلم ما السبب أو الدافع نحو ذلك، ومن ثم يتوجه هذا الزوج إلى المستشفى التي أخذت زوجته، ليعرف من قسم الاستقبال والطواريء أين زوجته، ويبدأ الزوج رحلة البحث عن زوجته،وفي غمار الاضطرابات ترحل الزوجة ليجد الزوج نفسه يدور في دوامة كبيرة داخل هذه المستشفى وهو لا ينشد غير أن يصل لزوجته، وتتصاعد الأحداث ليُدفع ويُزج بالزوج داخل مجموعة من العلاقات الغريبة لتنهك قواه داخل عالم من القاعات والحجرات والعيادات وغرف العمليات ليرى نفسه محاصرًا بعالم موحش وداخل دائرة من المرض ليعكس العرض

للجمهور فلسفته التي توضح أن المرض والإصابة به من خطوات رحلة الإنسان بالحياة اليومية التي تخنقه، ويُحاصر الزوج بالكثير من علامات الاستفهام والألغاز كأنه ضائعا بالحياة كلها، ونقدم العرض عن الرواية اليابانية »موعد سري للأديب والروائي كوبو آبي« أحد أهم الروائيين باليابان وهو شاعر وكاتب مسرحي ومصور فوتوغرافي ومخترع ياباني، وينتمي ككاتب مسرحي وروائي إلى حركة الطليعة، وبالعرض قمت اقتباس الفكرة من النص الروائي.

وأوضح "شريف حمدي" لقد قمت بمعالجة الرواية بصورة يملأها الغموض لكنا نقدمها في إطار درامي يُناسب سمات وخصائص المجتمع المصري وجمهور المسرح المصري

واختتم »حمدي« تتمنى أسرة العرض المسرحي «موعد سري» أن تُسعد جمهور القاهرة وجمهور مسرح تياترو آفاق في الليلة الثانية للعرض بعد أن قدم العرض للمرة الأولى ضمن فعاليات مهرجان الصيف الدولي التاسع عشر بالأسبوع الثاني من شهر يوليو بمكتبة الإسكندرية، بالتعاون مع المؤسسة اليابانية بالقاهرة، وسعد الجمهور السكندري بالمكتبة بالعرض.

العرض المسرحي «موعد سري» من تمثيل وبطولة: محمد الهواري، أحمد سمير، هدير أحمد نشوي مرجان، محمد طارق، أمجد زيتون، أميرة خالد، أداء وتعبير حركي: من تصميم عبد الباعث الزهيري، تنفيذ موسيقي: محمد طارق، ديكور: دنيا عزيز، إضاءة: محمد المأموني،»موعد سري« دراماتورج وإخراج: شريف حمدي.

همت مصطفى

المسرح الأسود وتطوير عروض الطفل في رسالة دكتوراه

تم مناقشة رسالة الدكتوراه بعنوان «توظيف المسرح الأسود في تطوير عروض مسرح الطفل في مصر في الفترة من ٢٠٠٠ إلى ٢٠٢٠» مقدمة من الباحث شريف حمدي محمد، وتضم لجنة المناقشة الدكتورة نبيلة حسن محمود، أستاذ التمثيل والإخراج بأكاديمية الفنون وعميد المعهد العالي للفنون المسرحية بالإسكندرية (رئيسًا)، والدكتورة رانيا فتح الله، أستاذ التمثيل والإخراج بكلية الآداب جامعة الإسكندرية (مشرفًا)، والدكتور محمد عبد المنعم، أستاذ مساعد التمثيل والإخراج بكلية الآداب جامعة الإسكندرية (مناقشًا). والتي منحت الباحث من بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط ومعايير أكاديمية درجة الدكتوراه.

وجاءت رسالة الدكتوراه الخاصة بالباحث كالتالي:

جاءت فكرة هذا البحث من خلال مشاهداتي لما يقدمه المسرح المدرسي ومسرح الثقافة الجماهيرية ومسرح الدولة للطفل من عروض خلال الفترة الماضية، والتي اعتمدت علي مسرح العرائس، أو مسرح الطفل ويقدمه الطفل أحيانًا وأحيانًا يستعاض عنه تمامًا بالكبار .

وقد شاهدت قليلًا من التجارب باستخدام تقنية المسرح الأسود لبعض المخرجين، وقد اجتذبت الجمهور من الأطفال والكبار معًا، مع عدم وجود أشكال كافية في عروض مسرح الطفل في مصر، وقد كان «المسرح الأسود« بالنسبة لي مجرد مسمي لنوع من المسرح يقدم للطفل قبل مشاهدة هذه العروض، والتي أعتبرها نماذج هامة خلال العشرون عامًا الماضية، ومن هنا قررت أن أقوم بالبحث في تقنيات هذا النوع من المسرح الذي قد يراه البعض بأنه نموذج ثابت لا توجد به تقنيات إخراج باعتباره يعتمد علي تقنية واحدة «الألترا« والملابس السوداء والوحدات الفوسفورية !

أما إذا بحثنا عن تاريخ ظهوره، فلقد نشأت بوادر المسرح الأسود في الصين، واستخدموا من ضمن تقنياته أضواء الشموع ليحققوا عروض الظل، وفي القرن الثامن عشر انتقلت تقنية عروض الظل إلي اليابان واستخدمت في عروض الدّمى، وفي أوائل أيام السينما استخدم جورج ميلييس George Méliès (١٨٦١ - ١٩٣٨) وغيره تقنية الأضواء السوداء وخداعها ليشكل الصور التي يبغيها.

أما المسرح الأسود الحديث فقد نشأ في الخمسينات علي يد الفرنسي جورج لافيلي George Lafaye الذي عرف بأبي المسرح الأسود . وفي ذلك الوقت تم أختراع المصباح فوق البنفسجي، وخلال الستينات والسبعينات تطور في براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا وتم استخدام الإضاءة فوق البنفسجية، وكانت تدعي أيضًا «الإضاءة السوداء« والمسرح كله دعي بالمسرح الأسود . وقد انتقل لأنحاء أوروبا ووصل للعالم العربي ومصر خلال السنوات الماضية من خلال الترجمة والزيارات والمهرجانات المسرحية المتعددة .

أهمية البحث:

لازال المسرح الأسود حتي الآن غير معروف بالصورة الكافية في عالمنا العربي وكذلك مسرحنا المصري فلم يلقي روجًا كافيًا، ولم يتعرف عليه كثير من المسرحيين ليتمكنوا من الاستفادة منه، وهو نوع من المسرح يتناسب بشدة مع عروض مسرحيات الأطفال لما يتمتع به من خيال وإمكانيات وحلول خلاقة وهو يتخذ بعدًا جماليًا وتعبيرًا مختلفًا ويحقق إبهارًا بصري من خلال إمكانيات وتقنيات مختلفة تسمح للمخرج المبدع بتوظيف خياله بصورة غير عادية اعتمادًا على الممثلين والعرائس والموتيفات وقطع الديكور..إلخ التي تبدو في فراغ تام، وتتحرك بحرية تامة وهو جذاب للصغار والكبار أيضًا ومن الممكن أن يتغلب المسرح الأسود على مشكلة قلة العدد في عروض الأطفال أو المدارس، والعرض قد لا يتعدي ٣٠ دقيقة لكنه يحقق مغزي ومتعة فنية وبصرية كافية.

لذا فمن خلال إلقاء الضوء علي تقنيات المسرح الأسود الذي رأينا بعض تجاربه في السنوات الأخيرة، ومن خلال إلقاء الضوء علي كيفية توظيف تلك التقنيات في العروض المسرحية يمكن لشباب المخرجين الاستفادة من تلك التقنيات وتوظيفها لتقديم عروض إبداعية للطفل، ومع

تطور المسرح في القرن العشرين بفضل التكنولوجيا التي أصبحت تهيمن على معرفيات العصر من خلال تقنيات المسرح الرقمي وال **video mapping** أري أنه يمكن أيضًا الدمج بين المسرح الأسود والمسرح الرقمي ليكمل كل منهما الآخر.

إشكالية البحث:

عدم وجود أشكال مسرحية جديدة للطفل بالرغم من استخدامها بكثافة في الغرب، وأري أن مسرح الطفل في مصر بحاجة للتطور من خلال استخدام تقنيات وحلول إبداعية، خاصة أن عروض الأطفال تحتاج إلي خيال وإبهار في الصورة.

ومع انتشار العروض التي تستخدم الوسائل التقليدية في الإخراج مثل تقنية البلاي باك، وتوظيف الكبار للأدوار الرئيسية في عروض الأطفال وتهميش أدوار الأطفال، والديكورات التقليدية المكلفة لمجرد تحقيق صورة فنية وكذلك عروض مسرح العرائس التي قد يفتقد بعضها للمضمون وتقدم بصورة تقليدية، ونحن نواكب الحداثة وما بعد الحداثة، لذا أري أن «المسرح الأسود» من الممكن أن يتم الاستفادة من تقنياته لتقديم عروض فنية تتمتع برؤي جمالية مختلفة وبقدرة هائلة علي نقل أوتغير المناظر والزمان والمكان وتقديم المشاهد الخيالية والفنتازيا، وأن يتم كذلك مسرحة الأعمال الروائية أو القصصية التي تصور عدة أماكن وأزمان بكل سهولة.

أهداف البحث:

١-التعريف بالمسرح الأسود وتقنياته الفنية.

٢- التركيز على دور المخرج (قائد العمل) بدءًا من أختيار النص، وعمله مع المحركين والمصممين في مثل هذا المسرح الذي يعتمد علي الإبهار.

٣- حصر العروض التي قدمت في مصرفي الفترة من ٢٠٠٠ إلى ٢٠٢٠ موضوع

الدراسة، وحركة المسرح الأسود في مصر قبل الفترة المشار إليها.

٤- الدراسة التطبيقية علي نماذج من العروض لنري كيف ساهمت هذه العروض في تطوير مسرح الطفل في مصر برغم ندرتها حتي يتمكن شباب المخرجين والباحثين الإستفادة من هذه الدراسة.

الفصل الأول: تقنيات الإخراج في المسرح الأسود

ويتناول فيه الباحث المسرح الأسود مفهومه ويتطرق له تاريخيًا لنعرف بدايته وتطوره وصولًا للعالم العربي ومصر، وتقنياته الإبداعية، ودور المخرج في التعامل مع جميع عناصر العمل الفني.

فجاء تقسيم الفصل إلى مبحثين :

المبحث الأول: مفهوم المسرح الأسود وتاريخ المسرح الأسود

المبحث الثاني: تقنيات المسرح الأسود

الفصل الثاني: تطبيقات على فاعلية عروض مسرحية مصرية باستخدام تقنية الصندوق الأسود.

وهذا الفصل تطبيقات على عروض مسرحية مصرية في الفترة المشار إليها باعتبارها الفترة الأخيرة التي برزت فيها بعض تجارب المسرح الأسود القليلة.

وقد قسم الفصل إلي مبحثين :

المبحث الأول: عرض تسي تسي إخراج الراحل محمد عبد القادر نموذجًا

المبحث الثاني: عرض سمكمكينو إخراج رانا بركات نموذجًا

الفصل الثالث: تطبيقات علي فاعلية عروض مسرحية مصرية باستخدام تقنية (الستائر الضوئية).

وهذا الفصل تطبيقات علي نموذج آخر لهذا النوع من المسرح في الفترة المشار إليها، وقد قسم الفصل إلى مبحثين:

المبحث الأول: عرض أحنا بنحب الحياة إخراج عاطف أبو شهبه نموذجًا

المبحث الثاني: عرض خيالات إخراج محمد فوزي نموذجًا

مسرح الطفل

جاء في المعجم المسرحي مفهوم مسرح الطفل بأنه: «تسمية تطلق على العروض التي توجه لجمهور من الأطفال يقدمها ممثلون من الأطفال أو من الكبار وتتراوح في غايتها بين التعليم والإمتاع».

ويعد مسرح الأطفال واحدًا من الوسائل التربوية والتعليمية التي تسهم في تنمية الطفل تنمية عقلية وفكرية واجتماعية ونفسية وعلمية ولغوية وجسمية، وهو فن درامي تمثيلي موجه للأطفال يحمل منظومة من القيم التربوية والأخلاقية والتعليمية والنفسية على نحو نابض بالحياة من خلال شخصيات متحركة على المسرح مما يجعله وسيلة هامة من وسائل تربية الطفل وتنمية شخصيته لا سيما وأن الطفل يرتبط ارتباطًا جوهريًا بالتمثيل منذ سنوات عمره الأولى عندما كان يُحول خياله الإيهامي إلى لعب فهو مسرح إيهامي يؤلفه ويخرجه ويمثله الطفل ذاته لذلك تكون علاقة الطفل بالمسرح علاقة اندماجية وهنا تكمن أهمية هذا المسرح وخطورته.

المسرح المدرسي

يعتبر فرقة أو مسرح من الهواة تشرف عليه المدرسة أو مؤسسة تربوية هدفها التسلية للطلبة وتثقيفهم وتدريبهم على فنون المسرح بأنفسهم وقد تتعدى أهداف الترويح والتسلية إلى آبائهم ومعارفهم.

فالمسرح المدرسي هو نموذج أدبي فني يحدث تأثيرًا تربويًا في المتلقي معتمدًا على عدة عناصر أدبية منها الحبكة الدرامية والشخصيات والحوار والجو العام والصراع وتقنيات مساعدة منها الأزياء والأكسسوارات والإضاءة والمؤثرات الموسيقية والديكور ومناظر المسرحية.

يقول أحمد صقر: «إذا كان المسرح المدرسى يقترب كثيراً من المسرح باعتباره فنًا من الفنون الأساسية التى عرفها الإنسان ومارسها منذ العهود القديمة فإن المسرح المدرسى يحتفظ بفلسفة وأهداف خاصة تتناسب مع طبيعته ووظيفته الأساسية».

مسرح خيال الظل

اصطلاحيًا «خيال الظل لون من الفن التمثيلى الشعبى، وهو لغة: الخيال ما تشبه لك فى اليقظة و الحلم فى صورة، ويعرف هذا الفن بعدة أسماء من أهمها خيال الظل، ظل المسرح،طيف الخيال، شخوص الخيال، خيال الستار، ذى الخيال».

وهو لون من الفن التمثيلي الشعبي، ينشأ من تحريك شخوص جلدية كاريكاتورية بين مصدر ضوئي وشاشة بيضاء تسقط عليها ظلال هذه الشخوص التي صممت على الشاشة بحيث تظهر نقوشها وألوانها، وهو فن مسرحي متكامل - لا سبيل إلى إنكاره - يقوم على إخراج قصة ذات حبكة وشخصيات، فيقدمها بالتمثيل من خلال الشخوص والحوار والفعل، بدلاً من سردها سردًا، وما يختلف به خيال الظل عن المسرح هو اعتماده على الدمى بدلاً من البشر، أساسًا في التمثيل.

مسرح الدِمى (العرائس)

في مسرح العرائس تتجسد الحياة في الدمى، فتتحرك، وتتكلم، وتفكر، وحياتها تلك تبدو للناظرين شيئًا باهرًا يجعلهم كبارًا وصغارًا يتعاطفون معها، ويقبلون عليها، ويفتحون لها قلوبهم وعقولهم.

هذا الإقبال على مسرح العرائس، جعله من أقدر الوسائل التعليمية على إبراز الأهداف التربوية، وتأكيدها وترسيخها.

إن القصة التي تقدمها تلك العرائس، مع ما يرافقها من حركات مثيرة ومؤثرات صوتية وموسيقية وأجواء موحية، تشكل عاملًا فعالًا في تثبيت المعارف والخبرات واكتساب المهارات، وترسيخ القيم والعادات والأخلاق وتعميق المشاعر القومية والوطنية والإنسانية.

الأراجوز

أراجوز أو القراقوز وهناك من يسميها دّمى متحركة هي كلمة ذات أصل تركي لكلمة «قره قوز»، والتي تتكون من مقطعين هما «قره» بمعنى سوداء و»قوز» بمعنى عين، وبذلك يصبح المعنى العام لكلمة «قره قوز» هو ذو العين السوداء، وذلك دلالة على سوداوية النظر على الحياة.

الأراجوز هو أحد الأشكال التي تنتمي لما يعرف باسم (مسرح العرائس) وهو علي وجه الدقة عبارة عن دّمية قفاز.

أما عن شكل المسرح، ينقسم مسرح الأراجوز إلى مساحتين «داخلية وخارجية»، فمن الخارج هو عبارة عن عربة علي هيئة متوازي مستطيلات، رُسم وكُتب عليها من المساحتين الكبيرتين وأحد الأوجه الصغيرة صور للأراجوز وبعض الشخصيات التي تشاركه في تمثيلياته، أما واجهة العربي فتحتوى علي باب تحجب ما بداخله ستارة سوداء، ويرتفع عن الأرض مسافة ٦٠ سم، ويصل ما بين المستويين سلم خشبي ذو ثلاث درجات.

وتقف العربة علي أربع عجلات وهي متنقلة بين الأحياء الشعبية حسب الموالد والأعياد، أما إذا نظرنا إلي العربة من الداخل فهي عبارة عن مسرح بكل معايير البناء المسرحي في أبسط أشكاله، فهي عبارة عن منطقتين أساسيتين تفصلهما مسافة خالية. المنطقة الأولى هي منطقة اللعب أو التمثيل وهي مقسمة بدورها إلى جزئين تفصلهما مسافة أيضا، الجزء الأيمن وهو المكان الذي يجلس به المساعد وطبلته، والجزء الثاني «الأيسر» خاص بالأراجوز ولاعبه، وهذا الجزء عبارة عن جانب من الخشب مواجه للمتفرج على ارتفاع حوالي مترًا، والجانب الآخر مفتوح يواجه المساعد ولا يرى ما بداخله المتفرج، أما الجانبان الآخران فأولهما الجانب الأيسر للعربة، وآخرهما خلفية العربة، أما عن منطقة الفرجة فهي عبارة عن صفوف من الأرائك بينهما مسافة تسع رجل أو صبي، وهناك مسافة فاصلة بين المنطقتين تساعد الحضور علي رؤية الأراجوز.

مسرح الماريونت

تختلف دّمى المسرح عن دّمى الماريونيت التي يُحركها الفنان من الفوق بخيوط متصلة بأعضائها المختلفة، كما تختلف عن دّمى خيال الظل المسطحة، وإن كانت دّمي الماريونت تعتبر نوع من فنون العرائس يحركها اللاعب بخيوط مثبتة في الأجزاء المراد تحريكها في العروسة وفق دورها، ويتراوح عدد هذه الخيوط إلي حوالي أربعين وذلك وفق الحجم والدور الذي تؤديه العروسة، حيث تتطلب مهارة عالية في الصنع، وتمتاز باتساع مجال الحركة والليونة.

ويغلب على العرائس ذات الخيوط أنها تلعب الأدوار التي يغلب عليها طابع التسلق والحركة والقفز والحركات البهلوانية، والحركات غير العادية، كما يكون محرك العرائس ماهرًا فيستطيع تحريكها بشكل يعبر عن سلوكيات وتصرفات بسيطة بتصرفات الشخصية الحقيقية.

مسرح الأشياء

يقول محمد حسين حبيب: هو المسرح الذي شاع حديثًا في عدد من المنصات المسرحية العالمية والعربية. وكان هذا المسرح قد ظهر أولًا في فرنسا عام ١٩٧٠ على أيدي جاك تمبليرو وشارلو لومان وتانيا كاستان.

وقد عرفته الناقدة الجزائرية جميلة مصطفى الزقاني، بأنه ذلك المسرح الذي يعتمد على تكريس مبدأ الابتكار والإبداع لدى الطفل حيث يعمد المخرج إلى تسخير بعض الأشياء التي يرميها الأطفال ومن ثم توظيفها مسرحيًا لأهداف تربوية وأخلاقية وجمالية، إلا أن مسرح الأشياء ليس مقتصرًا على الأطفال فحسب فيمكن أن يكون لمسرح الكبار أيضًا لأنه يحلق أحيانًا في نسج وصياغة معاني ودلالات بليغة خارجة عن وعي الطفل.

وعليه يمكن القول هنا: إن مسرح الأشياء هو المسرح الذي يعتمد على الخامات المادية طبيعية كانت أم مصنعة ومسرحتها بوصفها ملحقات مسرحية من شأنها الخروج بمعان عميقة صادمة تثير دهشة التلقي.

وفي مسرح الأشياء يقوم المحرك بتحريك الأشياء في النور و أمام الجمهور بحيادية تامة فالمهم هو حركة الأشياء التي تحقق معني المشهد.

المسرح الرقمي

نستطيع أن نتوصل إلي تحديد إجرائي بضوء الإطار الجمالي للفن ومفهوم الإطار الإنساني للإبداع أن (المسرح الرقمي) هو ليس مسرحًا رقميًا بمعني الخلق بالمعادلة الصفرية ولكنه المسرح الذي يعتمد علي معطيات التقنية الرقمية في بناء وسائط معالجته الفنية للإضاءة والمنظر والمؤثرات الصوتية بما يثري رؤية الإخراج جماليًا وفنيًا وذلك يمكن تسميته (مسرح التقنيات الرقمية) تجنبًا لخلط المفهوم والتماسًا للتحديد المفهومي الأدق.

ياسمين عباس

مدرسة التكنولوجيا التطبيقية

طفرة كبيرة في عالم الحرف الفنية

رئيس قسم الإدارة المسرحية : المدرسة تقبل الحاصلين على ٧٥٪ بما يعادل ٢١٠ درجة.

حققت مدرسة أكاديمية الفنون للتكنولوجيا التطبيقية طفرة كبيرة فى المجالات والحرف الفنية المختلفة، واستطاعت تحقيق صدى قوى، وهو ما يبشر بخروج أجيال على وعى بالحرف الفنية من الماكياج والديكور والإضاءة والمونتاج .. الخ .

قال محمد شافعي رئيس قسم الإدارة المسرحية ومسئول إدارة التدريبات والورش بمدرسة التكنولوجيا التطبيقية إن « الدفعة الحالية بالمدرسة حققت معدل غير متوقع تجاوز ٨٠٪ وذلك بمجهود مجموعة العمل بالمدرسة وعلى رأسهم المدير التنفيذي محمد على، و محمد خالد بكار رئيس قسم الديكور ، وهاني العربي والفنان إسلام عفيفي.

أضاف: تولينا الديكورات الخاصة بمشاريع تخرج الدراسات العليا والتمهيدي والماجستير، والدكتوراه. وكان الطلاب يقومون بتنفيذ الديكورات تحت إشراف محمد خالد بكار رئيس قسم الديكور واستطعنا توفير ما يقرب من ٦٠ ألف جنيه للأكاديمية والمعهد العالي للفنون المسرحية، وقمنا بعمل نظام جديد وهو إعادة تدوير الديكورات في ٢٠ عرضا مسرحيا، وخلال مدة الامتحانات أصبح لدينا منفذين ديكور على درجة عالية من التميز، كما قام الفنان إسلام عفيفي بعمل مشروع كرنفال خاص بالماكياج، بمجموعة من أدوات الماكياج التي حصلنا عليها بالجهود الذاتية.

وتابع :» المرحلة السابقة نعتبرها مرحلة إنجاز وإعجاز، فلم يكن لدينا الإمكانيات البشرية والمادية ولكن بالمجهودات الذاتية استطعنا إقامة ورشة ملابس على أعلى مستوى من التميز فى التصميم ، توفرت بها سبع ماكينات خياطه كما قمنا بعمل ورشة نجارة من بقايا ورشة المعهد العالي للفنون المسرحية.

وعن شروط تقدم الدفعات الجديدة للمدرسة قال :» لأول

مرة في تاريخ المدارس الفنية يتقدم طلاب لمدرسة أكاديمية الفنون للتكنولوجيا التطبيقية حاصلين على مجموع ٩٧٪ ، ٩٨٪ بينما الحد الأدنى الذي وضعته وزارة التربية والتعليم لقبول الطلاب هو ٧٥٪ بما يعادل ٢١٠ درجة، وسيكون اختبار القبول في اللغة العربية والانجليزية و «الأى كيو « مجموعة اختبارات الذكاء، بالإضافة إلى مقابلة الطالب وولى أمره.

وأضاف :» حصلنا على موافقات مبدئية من عميد المعهد العالي للفنون المسرحية دكتور مدحت الكاشف على إمكانية التحاق طلاب مدرسة التكنولوجيا التطبيقية بقسم التقنيات بالمعهد العالي للفنون المسرحية، بالإضافة إلى موافقة مبدئية من الدكتور مصطفى جاد عميد المعهد العالي للفنون الشعبية بإمكانية التحاق الطلاب بالمعهد العالي للفنون الشعبية قسم الحرف اليدوية والشعبية، ونسعى للحصول على موافقة بعض المعاهد الأخرى، خاصة أن طلبة مدرسة التكنولوجيا التطبيقية مدربين تدريبا فنيا وتقنيا وثقافيا جيدا.

وأختتم حديثه قائلا: «مدرسة التكنولوجيا التطبيقية عمرها الحقيقي ٦ أشهر فقط وعملنا في فصلين دراسين، ولكننا حققنا الإنجاز والإعجاز خلال فترة قصيرة، وأود ان أوجه الشكر لكل من تطوع وقدم محاضرة نظرية أو عملية في بعض الأقسام ومنهم الزميل الفنانين حسام الشربينى و محسن عمر و مي مهاب من مسرح العرائس و قد قاموا بإعطاء محاضرات لطلاب قسم تصنيع وتحريك العرائس بالمدرسة متطوعين، دون مقابل، كما أتوجه بالشكر لكل من بسنت الشافعي وغادة عصام وندى فتحي و د. مصطفى حافظ أستاذ الديكور .

رنا رأفت

الحلقة الثامنة من عين على المسرح

يناقش كتاب «تنمية قدرات التركيز للممثل» للدكتور علاء قوقة

قدمت الهيئة العربية للمسرح، الحلقة الشهرية الثامنة من سلسلة «اقرأ كتب الهيئة»، ضمن برنامج عين على المسرح، الحلقة نقلت إلكترونيا عبر (تقنية زووم) مباشرة على منصات الهيئة الإلكترونية وعلى صفحات التواصل الاجتماعي. وقد كان محور النقاش كتاب «تنمية قدرات التركيز للممثل» تأليف د.علاء قوقة.

شارك في هذه الحلقة المسرحي المصري د.علاء قوقة مؤلف كتاب «تنمية قدرات التركيز للممثل»، والفنانة اللبنانية راندا أسمر، والمسرحي المغربي د. مسعود بوحسين، وأدار اللقاء عبد الجبار خمران مسؤول الإعلام والتواصل في الهيئة العربية للمسرح.

رحب مدير الجلسة أ.عبد الجبار خمران بالحضور، ونقل تحية وشكر الأمين العام للهيئة العربية للمسرح ود.يوسف عيدابي والعاملين بالهيئة العربية للمسرح للمشاركين، ثم بسط تقديما حول محور النقاش مؤكدا على أن كتاب «تنمية قدرات التركيز للممثل» يتناول موضوعا في غاية الأهمية بالنسبة لمنهجية تكوين الممثل وهو بمثابة دراسة علمية أكاديمية تغطي جوانب هذه القدرة من قدرات الممثل (التركيز)، مستندا في ذلك على العلوم الإنسانية، إلى جانب استلهام واستقراء علوم أخرى، كما يقدم الكتاب جانبا تطبيقيا من خلال مجموعة من التداريب والوُرش وسطر العديد من الخلاصات، والكتاب مقسم إلى ستة فصول:

١- التركيز من خلال العلوم الإنسانية والرياضات الروحية.

٢- تركيز الممثل عند الرواد والمحدثين من رجال المسرح.

٣- التركيز وعلاقته بالأدوات الأخرى للممثل.

٤- مستويات التركيز.

٥- تدريبات لتنمية التركيز عند الممثل (مع التطبيق العملي)

٦- النتائج والتوصيات.

وبعد تقديم د.علاء قوقة طرح خمران سؤال:

• لماذا اختيار موضوع التركيز عند الممثل كمتن لكتابك دونا عن غيره من القدرات، التي يحتاجه الممثل؟ (لماذا التركيز على التركيز؟)

د.علاء قوقة:

أولا، أشكر الهيئة العربية للمسرح، وأشكر سعادتك على هذا التقديم الجميل، الحقيقة بدأ التفكير في موضوع التركيز ومحاولة تنميته انطلاقا من كتاب قرأته لأحد المفكرين والمهتمين بعلوم المخ واعتباره بأن الإنسان لم يصل في استخدامه لقدرات المخ إلى أكثر من ١٠٪ بشكل عام.

وفي بحث آخر في نفس الموضوع قال أحد العلماء أن الإنسان لم يتجاوز ١٪ من استخدام ملكات المخ... وفكرت في محاولة كيفية الإستفادة وتفعيل وتنمية هذه الملكات عند الممثل بالذات.. لأن هذا هو الهم والعمل الذي أشتغل عليه.. ومن هنا جاء التفكير في هذا الموضوع، وبدأت من مقولة في علم النفس «المخ لا يستطيع أن يركز في أكثر من أمر واحد في اللحظة الواحدة» فبدأ التفكير في كيفية التركيز في أكثر من أمر واحد.. الساحر مثلا كيف يركز؟ ولاعب السيرك أيضا؟ فعدت إلى مراجع متخصصة في علم النفس ودراسات المخ لتمييز الأشياء التي لها تأثير على المخ وكيفية الانطلاق من ذلك وربطه بالمجال الذي أعشقه الذي هو التمثيل.

وعكفت ما يناهز العام والنصف قبل أن أقدم مقترح موضوع الدكتوراه حتى أجمع مادة كبيرة تهم الموضوع فوصلت من خلال الدراسة إلى أن (التركيز) هو القدرة الأساسية المرتبطة بكل عناصر فن التمثيل.. ليس هناك أي شيء يهم فن الممثل إلا وله علاقة بقدرة التركيز، فبدأت رحلة التعامل مع المخ وكيفية تنمية قدراته وتطويرها وتسخيرها لخدمة أدوات وتقنيات الممثل، والتركيز مرتبط بالجسد وبالحركة وبالخيال، وبكل العناصر الأخرى التي يحتاجها الممثل.

وقدم عبد الجبار خمران المسرحية اللبنانية راندا أسمر وطرح سؤال:

• ما أهمية التركيز بالنسبة لك كممثلة، وما أهم الغضافات التي يقدمها كتاب د.علاء قوقة للمكتبة المسرحية العربية بشكل عام وللممثل بشكل خاص؟

راندا الأسمر:

شكرا للهيئة العربية للمسرح عائلتي المسرحية على الاستضافة.. وأهنئ د.علاء قوقة على اختياره لهذا الموضوع الذي يهم عمليا شغل الممثل، فهو ليس موضوعا نظريا فحسب. عادة الكتب نأخذ منها نظريات ثم نتساءل كيف نطبق هذه النظريات وما كيفية تصريفها، فالكتاب اهتم بالجانب التطبيقي، وهذا أمر يساعد الممثلين المحترفين والطلاب، ويمنحهم كيفية مقاربة التركيز وتطويره. والتركيز مهم جدا وقد أدركت منذ أيام دراستي في الجامعة أهمية قدرة التركيز، ليس فقط في المسرح بل في الحياة بشكل عام. لا شيء في الحياة يمكن أن ننجح في إنجازه وإتقانه دون (تركيز).. فما بالك إذا ما تعلق الأمر بفن المسرح.

تعلمت رقص البالي، وأنتم تعرفون أن هذا الفن التعبيري يتطلب تركيزا عاليا جدا وقدرات جسدية خاصة يلزمها تداريب يومية حتى يصير الجسد في خدمة المؤدي.. ومارست الغناء أيضا – ود.علاء يقارب في تداريبه الغناء والقدرات الصوتية – وأنا إلى اليوم قبل أن أصعد على الخشبة أقوم بتداريب جسدية وتمارين صوتية من خلال الغناء حتى يتفتح الصوت وحتى نتحكم فيه على الخشبة.. أي نوتة نريد؟ وأي مقام وأي درجة قوة نريد؟ وأي درجة هدوء نوجهه؟ وكيف نوصل إلى المتلقي الجالس في القاعة حتى الهمس دون مايكات طبعا، لاحظت أن بعض الممثلين يستعملون مسمعات / مايكات وأنا ما أزال ضد هذا المبدأ، اللهم إلا إذا كان هناك ضرورة حتمية للتوظيف الموسيقي، أو اننا نعرض بمكان في الهواء الطلق.

فقدرات الممثل وأدواته الجسدية والصوتية مهمة جدا للتوصيل والأداء، وأيضا أدواته الثقافية واطلاعه على مختلف المعارف، كعلم النفس مثلا.. لأن سيكولوجيا الشخصية أمر مركب، كذلك متابعة تجارب المبدعين الآخرين – وهذا ما أحب أن اضيفه إلى ما قاله د.علاء قوقة مشكورا – فالممثل عندما يشخص دورا فهو لم يعد هو نفسه، إنه يُسكن الشخصية في داخله ويصير هو الشخصية، يتنفسها ويتكلم بصوتها ويتحرك بجسدها ويتصرف على ضوء سيكولوجيتها.. ومن ناحية أخرى يلزم أن نتحدث عن تركيز الجمهور أيضا، لابد من فضاء يضمن تركيز الجمهور، فالجمهور العربي إذا لم يقدم له ما يشد انتباهه يخرج من صالة العرض – وهذا أمر يُحزنني – الممثل يتعب ويبذل جهدا أمام الجمهور، وفي لحظة ما يخطر على بال أحد ما من هذا الجمهور أن يخرج من الصالة فيخرج وأعتبر ذلك أمرا سيئا، وشخصيا إذا ما دخلت عرضا أبقى في الصالة وأتابعه إلى أن ينتهي.

وإذا ما أردت أن أحدثكم عن تجربتي كممثلة، فأنا أذهب إلى المسرح ساعتين قبل بداية العرض، ويكون المسرح في صمت كامل.. الصمت والسكينة أمر أساسي للتركيز قبل تقديم العرض المسرحي.. آخر عرض مسرحي شاركت فيه من حوالي شهر، كان هناك ضجيج كبير بسبب محرك الكهرباء في الكواليس - ولأن الكهرباء تقطع في بيروت - ولم يكن هناك مجال لإطفاء هذا المحرك، بذلت مجهودا كبير للتركيز.. حتى أجد ذلك الصمت وتلك السكينة، وأنا أقوم بتمارين (يوغا) قبل التمارين الجسدية، لأنها تساعد على التنفس أثناء الأداء وعلى ضبط إيقاعه، وبالتالي إيقاع الجسد وإيقاع الصوت وإيقاع المشهد.

والتركيز مرتبط بوعي الممثل، فهو مطالب بأن يكون حاضر البديهة وأن لا «يذوب» في العمل المسرحي إلى الحد الذي يغيب وعيه كممثل، لأنه لا يعرف ما الذي يمكن أن يحدث بين لحظة وأخرى من مفاجآت، ممكن الممثل الذي يشخص معه ينسى حواره، ممكن ان يَصدر تعليق من الجمهور، أن يحترق بروجكتور، أو أن (الصوت الخارجي) الذي ينتظره قد لا يأتي بسبب عطل ما، فعلى الممثل أن يكون متأهبا دوما، وهذا يتطلب تركيزا عاليا منه للتفاعل مع أي موقف طارئ وإنقاذ المشهد أو إيقاع العرض حتى لا يحس الجمهور بأن هناك شائبة ما في العمل المسرحي.

كما قدم أ.عبد الجبار خمران المسرحي المغربي د.مسعود بوحسين.. وتفضل بإبداء وجهة نظره في موضوع النقاش:

د.مسعود بوحسين:

تحية لك أستاذ عبد الجبار وتحية لكل الإخوة الحاضرين معنا.. وشكرا للهيئة العربية للمسرح على هذه اللقاءات المهمة التي تنظمها لمناقشة بعض القضايا المسرحية، على هامش إصدارها لكتب تعنى بهذا المجال.

تحية خالصة د.علاء قوقة الذي نحتفي بكتابه هذا اليوم، والذي شكل بالنسبة لي فرصة سعيدة لأطلع على واحد من أهم الكتب التي تتناول إشكالية الممثل بطريقة علمية وعملية.

شرف لي أن أناقش هذا الكتاب القيم، وسأبدأ مداخلتي من سؤالك الذي وجهته للأستاذ علاء قوقة: لماذا التركيز بالضبط؟ (لماذا التركيز على التركيز؟) رغم أن د.علاء أجاب على السؤال وأيضا، بصفتي أستاذ لفن الممثل بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي وبحكم الممارسة، أعرف أهمية (التركيز) كعنصر أساسي من عناصر أداء الممثل، بل أكاد أقول بأنه العنصر الرئيسي الذي تدور حوله باقي العناصر الأخرى، (التركيز) يحيل على المعطيات العقلية في فن الأداء الدرامي وهو ركيزة أساسية بني عليها فن الممثل الحديث، وأعتقد ان هذه الخلفية توجد في كتاب د.علاء قوقة، لأننا كلنا نعرف أن فن الممثل – حتى عندما يتحدث عنه الممثلون أنفسهم – غالبا ما لا يكون الخطاب علميا ودقيقا، ومن خلال ارتباطه بالانفعالات وبتوتر العضلات أو بارتباطه بالأداء العضوي

أوبالذاكرة الحسية وغيرها.

ما أثارني وأعجبني في كتاب علاء قوقة هو أنه من خلال عنصر (التركيز) يتناول باقي العناصر الأخرى وخاصة ما يتعلق بالانفعالات. نعرف أن وجود الممثل على خشبة المسرح، هو وجود مزدوج (الشخصية والممثل) وأن الخطاب المسرحي على الركح، على عكس ما يعتقد البعض، هو خطاب قصدي، أي ليس فيه مجال كبير للإرتجال، وإذا ما أردنا أن يكون الفن المسرحي فنا: هناك خطة إخراج، تحرك على الخشبة، علاقات بين الشخصيات مدرب عليها الأحداث على المسرح والأفعال التي يقوم بها الممثلون تبدو وكأنها وليدة اللحظة، لكن هناك بنية للعرض يجب أن تُحترم وحتى يكون للعرض المسرحي دلالته ولكي يحمل متنه الحكائي وما يتبناه من أفكار ورؤى على مستوى التيمة أو الموضوع.

كل هذا يتطلب تركيزا كبيرا، والذي بدونه لا يمكن أن تتحقق تلك الأفعال المتكاملة فيما بينها مع باقي الممثلين ومع باقي عناصر العرض المسرحي، ومن هذه الناحية فالتركيز أمر أساسي ومهم.

العنصر الثاني الذي تناوله الكتاب، بكثير من التدقيق هو الاسترخاء وتحرير العضلات وهو من المفاتيح الأساسية التي تطرق إليها ستانيسلافسكي في منهجه مدللا على أن تحرر العضلات على الخشبة ليس فقط مسألة حسية مرتبطة بتوتر جسدي لكنها أيضا مسألة عقلية، بحيث أن وجود أعين تشاهد الممثل وهو على الخشبة دائما ما تفرض على ذهنه، في حالة غياب القدرة على توجيه التركيز إلى الأعمال التي يقوم بها، أن يفكر في حكم الجمهور (وهذه خاصية في أي تواجد علني) وإذا لم يكن تركيز الشخص موجها إلى الأهداف التي يتواجد أمام الجمهور من أجلها، غالبا ما يتوجه تفكيره إلى الأحكام المفترضة لأصحاب العيون التي تشاهده، ومن هنا يحدث التوتر بسبب عدم التركيز على الفعل وما يقوم به الممثل من مهمات، إذا التركيز عنصر أساسي لتحرير العضلات بهدف الوصول إلى أداء عضوي مبني على العلاقات الرابطة بين كل ما يقع على الخشبة.

د.علاء قوقة أشار في كتابه إلى نقطة مهمة، وهي ارتباط التركيز بالانفعالات، وهنا أسأل: هل الأحاسيس الركحية هي نفسها التي نعيشها ونشعر بها في الحياة، أم هي مختلفة عنها؟

هناك فهم شائع – خاصة عند العامة – مرتبط بطبيعة هذه الانفعالات والأحاسيس الركحية يذهب إلى أنها تعادل الأحاسيس الحقيقية في الحياة.. أي أن الصدق في أداء مشاهد الحب يغيب عنه تعبير (كما لو...) فنعتقد أن الإحساس فوق الخشبة هو نفسه الذي نعيشه في الحياة. ويشير د.علاء قوقة في الكتاب إلى هذه الإشكالية وأحال على أحد المنظرين بخصوص ذلك، وهي إشكالية تعود إلى القرن الثامن عشر وأول من طرحها هو دنيس ديدرو في نقاشه لـ»مفارقة فن الممثل» واستمرت معالجتها من طرف الباحثين ومنظري فن الممثل من خلال سؤال (هل الإحساس في التمثيل حقيقي أم لا؟)

وأشار المؤلف أنه لا يمكن للعقل أن يوجه أمرا للممثل من قبيل: اعشق! أو أحب! أو عش إحساسا ما...! والكليشيهات تنتج من هذا الفهم، فالأداء هو أداء أفعال وهذه التقنية المرتبطة بالتركيز أساسا، خاصة عندما تركز على الفعل الذي هو أساس الأداء الدرامي تقع «ظاهرة سحرية» هي عبارة عن نوع من الإيحاء الذاتي الذي يقود الممثل إلى التصرف (كما لو...) وبالتالي تنبع أحاسيس هي أشبه ما تكون بالإحساس الواقعي، وبذلك لا يصير الأداء «شجني» فيه الكثير من البكائيات والتي تكون في نهاية المطاف مصطنعة. فكما يقول ستانيسلافسكي «إنني أقول لكم افعلوا ولا أقول اشعروا» ذلك أن الفعل يقود طبيعيا على بروز الأحاسيس، كما لو أن في الأمر «تحايلا» من الممثل على نفسه من خلال التركيز على الأفعال.

وهناك فصول مهمة في الكتاب تربط التركيز بالذاكرة الانفعالية، وهذا أمر مهم فهو يقود إلى إثارة الخيال، وإلى الدخول في جو الأداء بحيث يحرك العامل العقلي العامل الوجداني الذي يحتفظ ببنية الأثر الفني. لأننا عندما نتحدث عن المسرح فنحن نتحدث عن أثر فني قصدي لا مجال فيه للاعتباطية فهو خطاب أساساً.

ثم هناك التركيز فيما يسمى بالأداء العضوي / le jeu organique وخاصيته العامة تتمثل في أن يبدو أداء الممثل طبيعيا (والطبيعي ليس فقط واقعي) بل يشمل حتى أساليب الأداء الأخرى، بحيث يتم الابتعاد عن الافتعال.. وللتركيز دور أساسي في هذا الأمر فأن تركز على أمر ما، يعني أن تلغي ما سواه، يجب على الممثل التركيز على المهمات المطلوبة منه في الأداء.

وقد أشار علاء قوقة في كتابه إلى أنه يمكن تطوير قدرات التركيز على أكثر من موضوع في وقت واحد، إما بالتتابع بشكل سريع أو أن ينهمك الجسد في فعل ميكانيكي ما، في حين يركز التفكير في أمر آخر مغاير، ومن الأفكار المهمة في الكتاب الخروج من مجال الممثل وتسليط الضوء على التركيز في مجالات أخرى (تتطلب بدورها تركيزا خاصا) ثم نعود لتطبيق ما نصل إليه من خلاصات على فن الممثل مرة أخرى.

وأختم بالجانب العملي في الكتاب، حيث أن هناك عملا تجريبيا بالمعنى العلمي للكلمة، كما أن هناك اقتراح لتداريب تخص موضوع التركيز ما أعتبره إضافة مهمة للمكتبة العربية في مجال فن الممثل، وأهنئ د.علاء قوقة على فتح مثل هذه النقاشات في مجال (فن الممثل) المتسمة بالعلمية وبالدراسة والتدقيق خارج بعض تلك التصورات «الأسطورية»، لأنه يتم أسطرة الفن لكن من حيث ميكنزمات آدائه فهي خاضعة للبحث والدراسة والقياس أيضا.

ياسمين عباس

حول الدورة السابعة لآفاق مسرحية التي تنطلق قريبا

هشام السنباطى: المهرجان «رصاصة في قلب الخوف» كما قالت صحيفة إسبانية

منذ انطلاق الدورة الأولى لمهرجان آفاق مسرحية ٢٠١٢ أصبح حديث الوسط المسرحى لما استطاع إن يحققه للفرق الحرة والمستقلة، فقد فتح الباب على مصراعيه لشباب هذه الفرق لتقديم إبداعاتهم وأصبح المتنفس الأكبر لهم وهم الذين يفتقرون لوجود مهرجانات تحتضن عروضه. وقد أطلق على مهرجان آفاق «مهرجان المهرجانات « لاحتوائه على عدد كبير من المسابقات فى الأشكال المسرحية المختلفة منها مسابقة العروض الكبيرة، الديودراما، المونودراما، مسرح الطفل.. إلخ ، ورغم كل الصعوبات التي واجهها المهرجان منذ بدايته فقد لمهرجان بحكمه ووعى مؤسسه ومديره المخرج هشام السنباطى ان يتغلب على هذه الصعوبات ويحقق أهدافه فى دعم فرق الهواة و المستقلين، حتى ان أهم المجلات الاسبانية أطلقت عليه «رصاصه في قلب الخوف» وذلك لتحديه الأحوال والظروف المختلفة. وبعد مرور ٩ سنوات على تأسيس المهرجان وبمناسبة قرب انطلاق الدورة السابعة أجرينا هذا الحوار مع مؤسس ومدير المهرجان المخرج هشام السنباطى لنتعرف على أهم الملامح الرئيسية للدورة السابعة

حوار: رنا رأفت

ما الجديد في الدورة السابعة من مهرجان آفاق مسرحية ؟

نحاول خلالها التأكيد على هوية المهرجان العربية ونحاول أن ندعو أكبر قدر من الفرق العربية للمشاركة فى المهرجان مع إقامة عدد اكبر من الندوات والورش التدريبية ، والمحاور الفكرية.

-ما أبرز الصعوبات التي واجهتكم فى التحضير للدورة ؟

هى الصعوبات نفسها التي واجهت الفعاليات والأنشطة الفنية عموما وهى جائحة كورونا، فكان هناك صعوبة فى تحديد توقيتات المهرجان وبدايته وختامه ولا تزال صعوبات الميزانية والدعم أيضا من المعوقات ولكننا نحاول بقدر الإمكان التغلب عليها ولكن كما سبق وأشرت أن الجائحة شكلت عائقا كبيرا .

- ما أهم المعايير الرئيسية التي ترتكز عليها لجنة المشاهدة لانتقاء عروض المهرجان؟

منذ الدورة الأولى للمهرجان تحرص لجان المشاهدة على انتقاء الأفضل فى جميع المراحل، نرسخ لفكرة

الأفضل، في كل مرحلة تكون هناك مجموعة الفرق التي تؤهل وتكون أفضل الفرق وهو ما سيحدث هذا العام، فهناك مرحلة مشاهدة وداخل الفعاليات ثلاثة مراحل، كل مرحلة تعتمد على أفضل العروض المقدمة فى المرحلة التى تسبقها، إذن فالجودة الفنية هى أهم المعايير لدينا .

- هل هناك مسابقات مستحدثة فى الدورة السابعة ؟

لا توجد مسابقات مستحدثة في هذه الدورة، فالمسابقات الموجودة هى نفسها التى بدأ بها مهرجان آفاق مسرحية الذي أطلق عليه «مهرجان المهرجانات» لأنه يضم عدة مسابقات، فمنذ بداية المهرجان ونحن نقيم مسابقات فى مختلف أشكال العروض المسرحية، مثل مسابقة العروض الطويلة والقصيرة المونودراما والديودراما، والمايم ومسابقة ذوى الاحتياجات الخاصة ومسرح الطفل، وجميعها مسابقات ثابتة منذ الدورة الأولى وهو ما نتميز به.

- هل هناك اتجاه لأن تطلق إدارة المهرجان مسابقة خاصة بالتأليف لضخ دماء جديدة فى التأليف المسرحى ؟

كانت لنا محاولة فى الدورة الثالثة لمهرجان آفاق مسرحية وأطلقنا مسابقة «المؤلف المصري « وكان هناك فائزون ولكن للأسف الشديد ما فائدة إطلاق مسابقة للتأليف وليس لدينا إمكانيات للطباعة، فقد كانت هناك نصوص فائزة ولكنها لم تطبع ؛ ولذلك نكتفي بجائزة أفضل مؤلف في المهرجان، وهى جائزة التأليف الوحيدة في مهرجان آفاق .

- بعد سبع دورات من عمر المهرجان إلى أى درجة حقق مهرجان آفاق أهدافه ؟

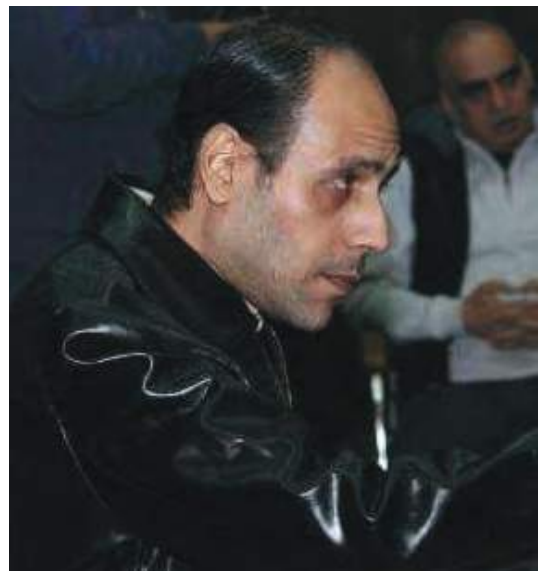
فكرة استمرار المهرجان لسبع دورات منذ عام ٢٠١٢ وحتى ٢٠٢١ ، هذا فى حد ذاته نجاح كبير، وقد واجهتنا صعوبات وستواجهنا صعوبات وهو ما يساعدنا على النجاح والتميز بشكل اكبر، وهدفنا الأكبر أن تقدم الفرق إبداعاتها وأن يكون هناك نشاط مسرحي وهى أهم الأهداف التى حققناها ونسعى لأن نظل نحققها .

- وماذا عن المكرمين في هذه الدورة ؟

سنقوم بتكريم أسماء لها تاريخ وتستحق التقدير، فى حفل الختام ٢٠ نوفمبر، وجارى اختيارهم وسوف نعلن عنهم فى الوقت المناسب .

- لماذا لم تفكر إدارة المهرجان فى جلب رعاة للمهرجان ؟

دائما الرعاة عندما يقدمون دعما ماليا للمهرجانات ينتظرون استردادها، وكما نعلم مهرجان آفاق مسرحية



هو للشباب والفرق الحرة والمستقلة، ومن الصعب أن يدعم الرعاة مهرجانا للهواة إلا إذا كان لديهم الحماس لذلك ويقدرون أعمال الشباب ونتمنى إيجاد رعاة للمهرجان بهذا الفكر والاستيعاب لطاقات الشباب المبدع .

- ما تعليقك على بعض الانتقادات الخاصة بالمهرجان والخاصة بقبوله أعداد كبيرة من العروض ؟

قبول أكبر قدر من العروض أصبح منهجا تعتمد عليه غالبية المهرجانات والملتقيات المسرحية، فتستقطب أكبر عدد من الفرق والمخرجين، وفى مهرجان آفاق هناك عدة مراحل، مرحلة النشاط ويقدم بها الشباب إبداعاتهم وهو ما يضمن حمايتهم من الأفكار أو التيارات المتطرفة، وهناك مراحل لتصفيه العروض ننتقى من خلالها أفضل العروض ونصعدها للمراحل المتقدمة حتى نصل إلى مرحلة النهائيات التى تضم أفضل العروض المقدمة فنيا من خلال اختيار لجان تحكيم متخصصة وعلى أعلى مستوى ، فنحن نتعامل من خلال شقين : الأول عمل نشاط وزخم مسرحي والشق الثاني السعي لتقديم المستوى الفني الجيد، وهو ما نراه فى المراحل المتقدمة والنهائيات .

- ما تقييمك لأعمال الفرق الحرة في الفترة الحالية وما أهم النصائح التى توجهها لهم ؟

اختلف مستوى الفرق الحرة في الفترة الحالية مقارنه بفترة التسعينيات، فقد كان فى هذه الفترة مجموعة من الفرق الحرة المتميزة، ولكن الفترة الحالية أصبح مستوى الفرق الحرة أقل مما كانت عليه في فترة التسعينيات، وذلك بسبب انتشار العديد من الورش غير المتخصصة ووجود العديد من مدربين ورش «إعداد الممثل» لا يمتلكون خبرات كافية تؤهلهم للتدريب، وعلينا أن نعترف بذلك حتى نستطيع معالجته، وأوصى كل الجهات المعنية والمختصة أن توفر ندوات ودورات تثقيفية لمتخصصين وأكاديميين وأساتذة ،مثلما كان يحدث فى فترة التسعينيات ونتج عنها عدد لا بأس به من الفرق المسرحية والعروض المتميزة.

هل ستشهد الدورة السابعة مسابقة خاصة بعروض الأون لاين ؟

لن يكون هناك مسابقة خاصة بعروض الأون لاين لأنها تحتاج لتكلفه مادية ومعدات تصوير وهى تكلفة باهظة لا نستطيع تحملها .

لا توجد وصفة جاهزة لإعداد المخرج المسرحي ولكن..

روشتة مجربة يقدمها أساتذة الإخراج للمبتدئين

المسرح هو أبو الفنون، مبنى على الإبداع والخيال، ويعد المخرج هو المسئول الأول والأخير عن نجاح أى عمل .. فكيف تصبح مخرجا مسرحيًا؟ سؤال طرحته «مسرحنا» على بعضٍ المخرجينُ الكبار لتكون نصائحهم أشبه بروشتة نصائح للشباب الجدد الممارسين لفن الإخراجً المسرحى، عن كيف يصبحون مخرجين متميزين؟.

إيناس العيسوي

سمير العصفوري: الإخراج ممارسة فعلية وتمرين دائم وثقافة أولا

المخرج الكبير سمير العصفوري قال: ليس هناك شئ اسمه أن أحدًا يرغب أن يصبح مخرجا مسرحيا، الإخراج ليس رغبة مثلها مثل الرغبة في ممارسة السباحة أو قيادة السيارة أو ما شابه، هى عملية متداخلة مع نشاطه الشخصي داخل ما يسمى بالتكوين المسرحى، فهذا الشاب مثلا يُمثل ثم يشعر بعد تجربته وخبرته أنه يميل أكثر إلى أن يعلم الآخرين كيف يمثلون؟، وبعدها قد يشعر أنه في احتياج لأن يكون مخرجا، وأن لديه إمكانيات ذلك، أن يكون مسئولا عن صنع العرض المسرحى. كل ما سبق لا يأتي فجأة، ولكنه مبنى على خبرات كثيرة يجمعها الشاب، بالإضافة إلى قراره أن يدرس، المسألة ليست بسيطة كما نرى في الإعلام والصحافة كثيرًا، هناك أشخاص فى أحاديثهم الإعلامية يقولون أنهم قرروا فجأة أن يمثلوا . هذا الحديث نشك فيه تمامًا. ولو افترضنا أن ذلك يحدث بالفعل، فهذا طريق يمر ببوابات خطأ، لأن الإخراج علم بالإضافة إلى انه فن ورغبة، فيجب أن يدرس الشاب أو يدخل ورش متخصصة لدراسة الإخراج، و كل هذه الدراسات الكثيرة والعميقة قد لا تؤدى إلى مخرج متميز، فالإخراج ممارسة فعلية وتمرين دائم وتذوق وثقافة ورغبة في صنع شئ وسؤال دائم: كيف أقدم هذا الشئ؟.

وتابع «العصفوري»: ليس هناك شيئ اسمه كيف تصبح مخرجًا مسرحيًّا؟ ولكن كيف تصبح فنانًا مسرحيًا؟ وذلك يتم بالدراسة والتعلم، ربما في لحظة من اللحظات يجد الشاب نفسه يعمل عملًا فنيًا كالإخراج، قد يكون عملًا صغيرًا ومن خلال فرقة صغيرة جدًا، وربما تكتشف الناس أن لديه ملكات الإخراج الجيدة، وبالتالى يتم الإشارة إليه باعتباره مخرجا شابا مبتدئا، وخطوة بخطوة قد يصبح مخرجًا فنانًا معترفًا به.

وأشار «العصفوري» إلى أن : الساحة الفنية الآن لم تعد مثل الساحة الفنية بالسابق، التي كانت غنية للغاية ومليئة بناس كثيرين جدًا، و كان الإخراج فيها مبنى على أسس ، فمن كان يرغب في الإخراج فقد كان يدرس أو يعمل مساعدًا أو تلميذًا لأحد كبار المخرجين فى الساحة الفنية، وقد كانوا قامات فنية، مثل الفنان نبيل الألفي وهو علامة كبيرة ومعلم ومخرج عظيم، و مثل الأساتذة الكبار كرم مطاوع و حمدي غيث و سعد أردش، وقد كنت أذهب أنا وزملائي لنتمرن مع الأستاذ، بمعنى نتمرن عنده، فنتعرف على أسلوبه في العمل ونرى خبرته المسرحية، كان يتبنّانا أحيانًا، أو يتبنى الصالحين منا سنة تلو الأخرى، وفى هذه الحالة المخرج الشاب يكون قد حصل على ما يسمى برخصة أنه قد يسير في طريق الإخراج، ويبدأ الأستاذ ينصحه بأن يدرس أو يسافر للدراسة، الممارسة أو التدريب مع الأستاذ أحد الوسائل للوصول إلى معرفة ما يسمى بفنون الإخراج، وأنا أنصح أصدقائي من الشباب أن يتمرنوا مع من هم أقدم منهم، وأن يبحث الشاب الذي يرغب في أن يعمل بالإخراج عن مخرج متمرس يتمرن معه، فقد ينجح مستقبلًا فى أن يثبت وجوده بأن يكون مخرجا شابا، وهناك بعض الأخطاء التي يقع فيها بعض المقبلين على تعلم الإخراج، أُشبّه ذلك بشخص ذهب إلى حفلة وهو يشعر بالجوع الشديد فوجد أنه مسموح له بأن يأكل كل الوجبات، فهل الإنسان قادر على أن يأكل كل الوجبات فى وقتٍ واحد؟ أعتقد لا، الإنسان يطمع أحيانًا و يرغب فى الشبع بشكل كامل، هذا أشبه بما يحدث فى الأعمال الفنية الأولى للمخرج الشاب، يرغب أن يثبت وجوده بأي شكل، فيمتلئ العرض المسرحى عنده بأشياء كثيرة قد لا تكون مفيدة أو ضرورية، و مع الخبرة وإثبات وجوده يشعر أنه يجب أن يكون معتدلا فى تقديم الوجبة المسرحية، ونوعية الوجبة هو من يحددها، ويجب أن تكون وجبته المسرحية مختارة بعناية وترتيب، حتى لا تكون مجرد عناصر يضعها فى العرض دون دراسة وحاجة إلى ذلك، حتى لا ينزعج المتلقي مما يُقدم إليه، و مع الخبرة يصل المخرج إلى درجة من التعفف فى استخدام الوسائط والوسائل الخاصة به، ويُحكّم المنطق والعقل فى استخدامه للوسائل الفنية الممكنة، وبالتدريج يستطيع معرفة أخطائه ويتداركها، وهذا معناه أنه بدأ فى معرفة ما يُسمى بمنهج المخرج، فيعرف أن يختار ما سيقدمه على المسرح بشكل يتناسب مع فكره وفكر جمهوره.

الثقافة والانضباط

فيما قال المخرج الكبير خالد جلال: لكي يكون الشاب مخرجا متميزا فلابد له من الثقافة الواسعة والاطلاع والمعرفة فى مختلف مناحي الحياة، والاطلاع على أحدث مدارس المسرح فى العالم من خلال المتابعات الجادة وأيضًا المدارس الكلاسيكية التي أسست لكل الاتجاهات الحديثة، وفى العمل التنفيذي مطلوب من الجدية والانضباط والالتزام وتنمية روح الفريق وهى أول الخطوات، تليها العشرات من الخطوات للوصول إلى النجاح الذى يتأكد بعد عدة تجارب ناجحة وليس بعد عرض واحد فقط.

مراد منير: الدراسة الأكاديمية مفيدة ولكنها ليست القول الفصل

عصام السيد: الخبرة هي الأهم ، ولا ممارسة بدون أساس نظري سليم

كتب الإخراج

فيما قال المخرج الكبير مراد منير: يجب أن يقرأ المخرج فى كتب الإخراج المسرحى ويتعرف على معنى أن تكون مخرجًا مسرحيًا، يعني أنك ستكون عمود العرض، من تختار النص وفريق العمل بدون أى مجاملة، وكل عنصر فى الفريق مناسب للعمل، و أن تكون عناصر العمل المسرحى جميعها متجانسة، وأنك المسئول عن تحديد إيقاع العرض ، الذي يبدأ من «بروفة الترابيزة» .

أضاف: فى عروضي أقوم بعمل جلسات يومية مع فريق العمل من تصميم رقصات وديكور وملابس وموسيقى، بغرض التأكد من تجانس إيقاع العرض، ولكي يحقق المخرج الشاب ذلك يجب أن يقرأ كثيرًا ويشاهد فنا تشكيليا، حتى تعتاد عينه على أن تعمل على التكوين بشكل صحيح، بحيث يكون المسرح متوازنا معه دائمًا، بالإضافة إلى أنه يجب أن يشاهد سينما بشكل كبير، وبخاصةٍ أحدث ما يقدم، وذلك لكى يرى إبداع الممثلين العالميين، أنا شخصيًا استفدت جدًا من السينما.

تابع «مراد منير»: لقد اعتمدت على نفسي طوال مشواري الفني، وعلى الرغم من أنى رسبت فى الفنون المسرحية، لم أشعر باليأس وكنت أدرس وأتعلم تاريخ وأدب مسرح، بالإضافة إلى كتب الإخراج، إلى أن أصبحت استطيع أن أقدم عرضًا جيدًا، الدراسة الأكاديمية مفيدة ولكنها ليست القول الفصل، يجب أن يتعلم المخرج فن الممثل بشكل أوسع ، يجب أن يكون للمخرج عين نقدية وأن يرى عروضًا كثيرة و أن لا يعتمد أبدًا على أنه قد صنع تمثاله النهائي، ووصل للقمة. أنا على سبيل المثال لدى عروض مميزة جدًا يتم تدريسها فى المعهد وتقدم عنها رسائل دكتوراه، ومع ذلك أرى أنى لم أخرج المسرحية التي أحلم بها حتى الآن. وضروري أن يُجيد المخرج التمثيل فهو المسئول عن العرض المسرحى كمنظومة متكاملة ومتجانسة.

الأساس النظري والاحتكاك

كذلك قال المخرج الكبير عصام السيد: ليس هناك نصائح جاهزة أو طريقة عمل ثابتة، الأمر ليس سهلًا، فالمخرج يجب أن يُشاهد عروضًا مسرحية كثيرة جدًا، و أن يقرأ كثيرًا فى مجالات مختلفة بجانب المسرح كالفن التشكيلي، و أن يرى معارض كثيرة، و أن يكون لديه فكرة عن التاريخ والفسيولوجي وحركة المجتمع. أضاف: هناك بعض الأخطاء التي تشعرني بالألم تجاه مخرج العرض، منها عندما أرى مجموعة من الممثلين على المسرح ولا أعرف من الذى يتحدث منهم فى المشهد، مع أن هناك شيئًا فى علم الإخراج اسمه التأكيد، الإخراج المسرحى يحتاج لخبرة ومشاهدة وموهبة فى الأساس ودراسة واطلاع على كل ما هو جديد طوال الوقت. تابع: أهم شئ فى مهنة الإخراج الخبرة، وهي لا تكتسب إلا بالممارسة، ولا توجد ممارسة بدون أساس نظري سليم، لذا فإن الاحتكاك العملي والدراسة الأكاديمية هما الحل لبناء مخرج مسرحي، وبالتأكيد أن يكون لديه الموهبة.

وجهة نظر

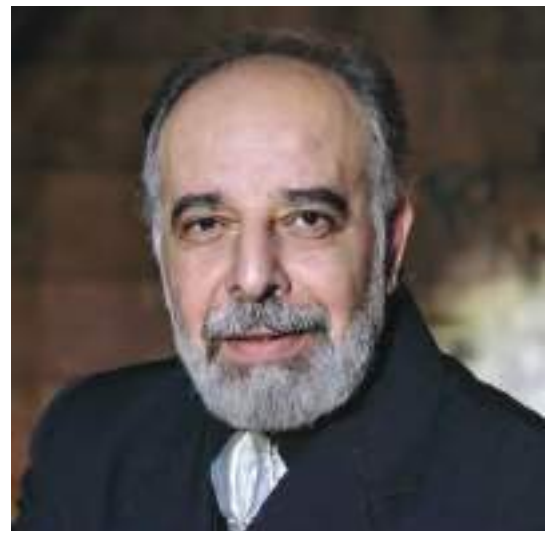
المخرج والممثل الكبير ياسر صادق قدم نصائحه للمخرجين الشباب قائلًا: المخرج يجب أن يكون لديه وجهة نظر ويكون صاحب رؤية، و على قدر من الدراسة والثقافة، لأن الإخراج لا يعتمد فقط على الموهبة، فالممثل من الممكن أن يعتمد على موهبته فقط ومع الخبرة يثقل موهبته أكثر، ولكن المخرج الدراسة عنصر أساسي عنده، فيجب أن يكون دارسا وأن يُشاهد عروضا مسرحية كثيرة، سواء ، ويكون لديه إحساس بالفراغ والجمال والفن بكل أشكاله، و على دراية بأساسيات الألوان وعلاقتها بالإضاءة، ويطلع على فن تشكيلي، ويكون على دراية بالحركة المسرحية والسينوغرافيا، وأن يتعلم كيف يرسم المشهد والحالة، وهذا يأتي من الدراسة والخبرة ومساعدة مخرجين كبار لديهم تلك الملكات، ويتعلم منهم مدارس مختلفة.

وتابع «صادق»: بدأت مشواري المسرحى من مسرح الجامعة، بعدها التحقت بمعهد الفنون المسرحية، وهذا معناه الدراسة وثقل الموهبة، ولأنني كنت فى قسم التمثيل والإخراج فهذا جعلني أنا وزملائي نمثل ونخرج ونساعد مخرجين كبار فى المهرجانات والجامعة، بالإضافة إلى مشاريع التخرج الخاصة بنا، بعدها احترفنا وكان أول عرض تحت إشراف المخرج الكبير فهمي الخولى، وبعدها توالت الأعمال وكل ذلك هو ما يكون الخبرة من خلال الممارسة والدراسة، ولا يشترط أن يكون المخرج ممثلا فى البداية، ولكن يجب أن يكون ملما بالعناصر المسرحية ككل لأنه سيدير كل ذلك برؤيته الإخراجية.

مساعد المخرج

و قال المخرج الكبير ناصر عبد المنعم: يجب أن يمتلك المخرج المسرحى ثقافة واسعة من خلال الاطلاع على مجالات مختلفة إلى جانب المسرح منها الاقتصاد والسياسة والاجتماع والفلسفة والأدب والفن التشكيلي والموسيقى، و أن يكون لديه دراية بمختلف تلك النواحي لأنها هى ما تكون ثقافته، لأنه فى النهاية رؤية ووجهة نظر، فكل ذلك لن يتكون إلا من خلال ثقافة واسعة، ويجب أن يمر بالإخراج عن طريق المساعدة، بمعنى العمل فى البداية كمساعد مخرج، لأن ذلك يؤسس ويكون تكوينه الإخراجي، و ألا يقدم على خطوة الإخراج إلا عندما يكون لديه رؤية واضحة ومحددة، فالإخراج ليس وظيفة، إنما هو رسالة، شئ محدد يرغب المخرج أن يفصح عنه ويُخرجه للنور، ويجب أن يفهم مجموعة من الوظائف أهمها فن التمثيل، وفى حالة

طارق الدويري: أن تكون صادقا فى تعلمك وبحثك عن المعرفة والحقيقة



ناصر عبد المنعم : لا تقدم على خطوة الإخراج إلا عندما تكون لديك رؤية واضحة ، فالإخراج رسالة

ممارسة المخرج التمثيل، يكون أفضل، لأن المخرج يدير ويوجّه الممثل، فكثير من المخرجين للأسف لا يفهمون سيكولوجية الممثل والمشاكل التي يمر بها، وكيف يصل لتحديد رؤية المخرج، فكل ذلك يتم عندما يكون لدى المخرج دراية بفن التمثيل، نظرية، وعملية، لأن من أهم مهامه إدارة الممثل.

وتابع «عبد المنعم»: يجب أن يكون لدى المخرج ثقافة تشكيلية لأنه يشكل الفراغ من خلال عرضه المسرحى، و أن يكون لديه ثقافة موسيقية وعلى دراية بالمقامات ويتذوق الموسيقى، و أن يكون على دراية بكل عناصر العرض المسرحى، والموهبة فى الإخراج لا تكفى، فيجب أن يثقل المخرج موهبته بالدراسة والبحث والممارسة، لا يوجد شئ فى الإخراج اسمه «مخرج موهوب»، كيف نتعرف على ذلك؟! يجب أن يكون مبتكرا، و أن يكون لديه شئ جديد يضيفه، وأن يبعد تمامًا عن التقليد، لأن ذلك يُسمى «نقل»، يجب أن يكون مبدعا ،يبتكر ويصل لحلول ويصنع حالة إبداعية عالية.

فيما قال المخرج الكبير طارق الدويري: المخرج يجب أن يفهم أنه سوف يُعانى ويجب أن يعبر عن نفسه ولا يجب أن يخون ذاته لأن فى النهاية العمل يُنسب له، وكلما يكون مثقفًا كلما يكون لديه إدراك بإشكاليات العالم ووجعه، فعندما يطلع على القضايا الفكرية والفلسفية والواقعية سوف يستطيع أن يعبر عن نفسه وعن العالم، حتى يكون مخرجا فنانا وليس مجرد حرفيا، فالحرفة مطلوبة ولكنها فى المرتبة الثانية، أما المرتبة الأولى فهي متعلقة بالتعبير عن النفس والعالم بشكل صادق، ويجب أن يكون لديه ثبات وإصرار على أن يقدم فنا حقيقيا، ويجب أن يرى مسرحا كثيرًا، و قد أصبحت لدينا ثروة على الإنترنت، ، وليس شرطًا أن يكون المخرج أكاديميا ، فالدراسة الحية والممارسة والاطلاع عناصر مهمة جدًا فى تكوين المخرج، والدليل على ذلك أن كان لدينا مسرح مستقل فى التسعينات وكثير خرجوا من مسرح الجامعة، الذي هو الممارسة والتعلم بشكل حقيقي، القضية ليست شرطية «ختم» الأكاديمية، الأهم هو أن يكون المخرج صادقا فى تعلمه وبحثه عن المعرفة والحقيقة، ويجب أن يقرأ كل النظريات ولا يثبت على طريقة ونظرية محددة وذلك سيساعده في أن يعبر عن نفسه.

ذاكرة سمعية وبصرية

واتفقت المخرجة الكبيرة والدراماتورج عبير علي مع أغلب الآراء السابقة وأضافت: يجب أن يكون لدى المخرج ذاكرة سمعية وبصرية حية بمعنى أن يكون مطلعا على ألوان مختلفة من الفنون وإن كان لا يفضلها، ولا يجب أن ينساق وراء ما يطلبه «السوق»، و أن يعمل على بشكل غير نمطي أو تقليدي، فيخرج بأفكاره خارج الصندوق، ويقدم شئ مختلف عن المعتاد، فالمتلقي أصبح يدرك الفرق بين التكرار والإبداع، وكل ما سبق مبنى على التدريب ا والرؤية والإبداع المستمر.

وأضافت : يجب أن يشاهد المخرج المسرحى الدراما العربية والمصرية، لأنها هى من تشكل فكر الجمهور الذى تقدم له عروضًا مسرحية، وهذا أحد أسباب تطور السينما أكثر من المسرح، لأن مخرجي السينما يذهبون إلى البيئة الخاصة بالعمل ويتعايشون معها، ليدركوا أبعادها حتى يقدمون رؤية حقيقية للواقع، و يجب أن يكون هناك دراسة كاملة من المخرج لما سيقدمه من فكرة ويتعايش معها ومع أحداثها بشكل حى وحقيقي، و أن يكون لدى المخرج إدراك لمفهوم إدارة المؤسسة الثقافية، فقد تعلمت ذلك من المخرج الكبير أحمد إسماعيل الذى لم يأخذ حقه، كان هذا الرجل مدرك تمامًا لمفهوم الإدارة وكان منظم جدًا ودقيق فى مواعيده ومحدد مسبقًا مهام كل عناصر العرض المسرحى، فيجب أن يتم تفعيل فكرة كيفية التخطيط للعملية الإبداعية، من اول خطوة داخل هذه العملية الإبداعية مرورًا بوظائفها ومنها مدير خشبة المسرح ومساعد المخرج والإدارة المسرحية إلى أخره، كل هؤلاء يجب أن يكون لدى المخرج خطة واضحة محددة لما يفعله كل فرد منهم.

وتابعت «عبير على»: للأسف هناك أخطاء شائعة يقع فيها كثيرًا من المخرجين الشباب، فعلى سبيل المثال عروض الثقافة الجماهيرية أغلبها تشبه بعضها البعض، نفس الرؤية الإخراجية والكلام والتناول، فكل ذلك يشعرك بالنمطية والتكرار، وهناك مشكلة أخرى تؤثر بالتأكيد على المخرج، وهى ضعف النصوص المسرحية، المشكلة أن ما يقدم لا يكون حقيقيًّا ويكون بلسان حال الكاتب وليس بلسان حال شخوصه، هناك أزمة كبيرة فى الكتابة المسرحية، والرواية قد تجاوزت ذلك من فترة زمنية كبيرة، ولكن مازال المسرح به هذه الإشكالية باستثناء بعض النصوص القليلة.

ياسر صادق : لا يشترط أن تكون ممثلا.. الإلمام بالعناصر المسرحية هو الواجب

جولة فى شارع المسرح الأمريكي

هشام عبد الرءوف

"أنغام يهودية" ...أكاذيب تحتاج إلى تعليق

ملاحظة مهمة خاصة بعالم المسرح لكنها يمكن أن تنطبق على مجالات أخري. تتعلق الملاحظة باليهود، فكلما تعرضت إسرائيل للنقد بسبب سياساتها العدوانية والإجرامية نفاجأ بمواد دعائية تغمرنا بها وسائل الإعلام العالمية الخاضعة للنفوذ الصهيوني عن فضل اليهود على العالم فى مختلف المجالات. نجدها مثلا تتحدث عن مساهمة علماء اليهود فى تقدم الإنسانية عن طريق اختراعاتهم والتى وصلت إلي اختراع الأسبرين والقلم الجاف وغيرها. وتحاول الدعاية اليهودية استدرار العطف بأن مخترع الأسبرين لم يحصل على أي شئ بزعم انه توصل إليه من مادة كانت معروفة ومتداولة. وكيف أن نسبة كبيرة من الفائزين فى الفئات العلمية لجوائز نوبل من اليهود.

حسنا نحن لا نجادل فيما قدمه اليهود للإنسانية، لكن ذلك لا يعد سببا بالتأكيد للتغاضى عن جرائم إسرائيل فى حق الشعب الفلسطينى وشعوب أخري مثلما تدعم أثيوبيا فى مؤامرة سد الخراب وإشعال الحروب الأهلية كما يحدث فى أسيا وأفريقيا ودعم عصابات المخدرات فى أمريكا الجنوبية وغيرها. ولا يمكن أن يبرر ذلك محاولاتها لفرض أكذوبة المحارق على العالم بكل قسوة والبطش بكل من يشكك فيها . ويصل الأمر إلي وجود قوانين فى ١١ دولة أوروبية تعاقب من يشكك فى هذه الأكذوبة التى اثبت باحثون محايدون أنها أكذوبة .

أنغام يهودية

المناسبة هنا فيلم تسجيلى مدته ساعة ونصف الساعة عرضته اكثر من قناة تليفزيونية فى الولايات المتحدة وأوروبا وبثته اكثر من صحيفة على مواقعها الإلكترونية لمن يريد مشاهدته باسم "أنغام يهودية ". ويزعم الفيلم أنه يكشف النقاب عن صفحة مجهولة من تاريخ المسرح الأمريكي. ويشيد باليهود باعتبارهم أصحاب فضل فى نشأة المسرح الموسيقى فى برودواى عاصمة المسرح الأمريكي وربما برودواى نفسها - من خلال موسيقاهم وأغانيهم.

فقد ساعدت موسيقاهم وأغانيهم كما يقول الفيلم على ظهور المسرح الغنائى الذى كان بمثابة مقدمة لازدهار برودواى . ويصل الفيلم التسجيلى إلي نتيجة مؤداها أن الموسيقى فى برودواى شبه اختراع يهودى بالكامل ولولاهم ما عرفت برودواى هذا الشكل من أشكال الفن ولانتهت برودواى وأصبحت مجموعة من المسارح العادية.

ويضرب أمثلة عديدة على ذلك منها حالة الموسيقار اليهودى "ريتشارد رودجرز" (١٩٠٢ -١٩٧٩)ومؤلف الأغاني "أوسكار هامرشتاين" (١٨٩٥ -١٩٦٠). وتقول إن هؤلاء أول من أدخل المسرح الموسيقى إلي برودواى من خلال مسرحية "أنا وجوليت" التى لحنها الأول وكتبها الثانى. هذا فضلا عن أسماء أخري وردت فى الفيلم مثل "جون كاندر" و"فريد ايب" الذين ابدعوا عددا من روائع المسرح الأمريكي تأليفا وألحانا مثل "شيكاغو" و"كاباريه".

أسباب

ويمضى الفيلم فى الاشادة باليهود فيتحدث عن السبب الذى يجعل دور اليهود فى المسرح الأمريكي غير معروف على نحو جيد. يقول الفيلم فى نفاق واضح أن السبب يرجع إلي هؤلاء اليهود انفسهم. فمعظمهم كان يرفض الإشارة إلي انتمائه اليهود ويعتبر الحديث عنه أمرا لا معنى له. ذلك أن الفن كما ورد فى الفيلم قيمة إنسانية ويجب أن يعبر عنه الفنان ولا تكون له علاقة بدين أو أي انتماء أخر. هذا رغم أن بعضهم – خاصة الملحنين -كانت هناك أثار يهودية غير مباشرة فى أعماله مثل موسيقى الكليزمر الدينية اليهودية كما حدث فى مسرحيتى "كاباريه" و"عازف كمان فوق السطح" و"قبلينى ياكيت ". وكان يتبنى هذه الرؤية عدد كبير من اليهود فى مختلف اشكال الفن رغم أن بعضهم كان متعصبا لاسرائيل ولايتوانى فى دعمها كما يقول الفيلم لكن ربط العمل الفنى بالانتماء اليهودى شئ اخر. وكان بعضهم يؤيد فى اعماله امورا لايقرها الدين اليهودى مثل المثلية ولايريد لانتمائه الدينى أن يكون عقبة امامه.

واستشهد الفيلم بعبارة المخرج اليهودى وودى ألان "أنا فنان بطبعى وتصادف أنى يهودى".

ويشيد الفيلم بالعديد من الممثلين اليهود الذين شاركوا فى أعمال دينية مسيحية فى المسرح وغيره. كما أدى انتماء كتاب المسرح والموسيقيين اليهود إلي دول متنوعة هاجروا أو هاجرت أسرهم منها إلى إثراء برودواى. وينتهى الفيلم من أكاذيبه فيعتبر أن المسرحيين اليهود دافعوا فى

جميع الحقوق محفوظة

اعمالهم الناجحة (!!!!)عن قيم المجتمع الأمريكي مثل رفض التفرقة العنصرية وقبول المهاجرين. ولم يتعرض إلي دور المسرحيين اليهود فى الترويج لأكاذيب إسرائيل. ويأخذ عليهم فقط انهم كانوا يتبنون مواقف معادية للسامية بإظهار شخصية هتلر فى بعض أعمالهم!!!.

مسرح فى الصحراء
زواج فيجارو برؤية أمريكية لجذب الجماهير
إخراج من فرنسا عبر الأيباد

فى صحراء ولاية نيومكسيكو الأمريكية... فى الضواحى الصحراوية لعاصمتها سانتافى. احتفل عشاق المسرح من الولاية وخارجها بحدث مسرحى مهم وهو إعادة افتتاح أوبرا سانتافى التى تقبع وسط الصحراء وتحيطها مجموعة من الأشجار الجميلة بعد إغلاقها لأكثر من عام. من جراء كورونا.

وما كان من الممكن أن يحدث ذلك لولا أن الولاية رفعت كافة القيود الاحترازية والإجراءات الوقائية وإتمام تطعيم اكثر من ثلاثة أرباع سكان الولاية الشهر الماضى مما جعل من الممكن فتح هذا المسرح . وتم ذلك بإجراءات وقائية متعددة مثل إلزام المشاهدين بارتداء الكمامات وبقواعد التباعد الاجتماعى بين المقاعد دون رفع أسعار التذاكر.

ولجذب الجماهير إلي المسرح بعد طول انقطاع تم اختيار الأوبرا الشهيرة "زواج فيجارو" للموسيقار النمسوى الشهير أماديوس موزار الذى كان من نوابغ الأوبرا بحق حيث ابدع ٦٢٦ عملا أوبراليا عبر حياة قصيرة اقتربت من ٣٦ عاما. وقد بدأ العزف وهو فى الرابعة من عمره .وأبدع أول أعماله فى الثالثة عشرة من عمره وابدع هذه الأوبرا عام ١٧٨٦ عندما كان فى الثلاثين من عمره وقدمها على مسارح روما. وتوهجت الموهبة سريعا وانطفأت سريعا.

وقدم الأوبرا مجموعة من الأصوات الغنائية الشهيرة فى الولاية والولايات المجاورة.

وساعدهم على ذلك اتساع خشبة العرض بالأوبرا لمفردات الديكورات المطلوبة لهذا العمل الفنى مثل الساعة الذهبية الضخمة والشجرة بالحجم الطبيعى.

وكان حفل الافتتاح رائعا حضره مئات المشاهدين وامتلأت مقاعد الأوبرا إلي الحد الأقصى المسموح به. كما تم وضع شاشات كبيرة فى عدة ميادين فى سنتافى عرضت عليها الأوبرا على الهواء لجذب الجماهير لمشاهدتها فى المسرح.

رؤية جديدة

ولا تعرض المسرحية بالرؤية الفنية الأصلية لمبدع العمل ،بل تعرض بالرؤية الأمريكية لهذا التى تبلورت على ايدى عدد من الموسيقيين والمخرجين الأمريكيين فى سنوات الكساد الكبير فى ثلاثينيات القرن الماضى لهذا العمل وما تبعها من تغييرات فى الرؤية الأصلية كما عبر عنها موزار . فهى اذن تلتزم بالخط الاساسى مع اختلاف فى الرؤية .

وتدور أحداث الأوبرا فى إشبيلية بإسبانيا حول زواج امرأة من الطبقة الراقية برجل مكافح من البسطاء ويتغلبان على عدد من المشاكل التى تهدد زواجهما والتى بدأت منذ اليوم الأول.

وكان الجزء الأكبر من إعجاب الجماهير من نصيب مغنية السوبرانو فانيسا فاسكويز التى تألقت فى دور الكونتيسة الما فيفا . وشاركت أيضا فى المسرحية المطربة الصينية المقيمة فى الولايات المتحدة ينج فانج .

ومن المفارقات أن تكون المسرحية من إخراج المخرج المسرحى الفرنسى لوران بيل الذى أخرجها من محل إقامته فى باريس دون الحضور إلي الولايات المتحدة. عن طريق مساعد له كان ينقل التعليمات إلي الممثلين المشاركين عن طريق تطبيق الواتس اب ثم ينقل له البروفات عن طريق الأيباد.

بقى أن نعرف أن موزار استوحى الأوبرا من قصة من قصة (زواج فيجارو) للكاتب الفرنسي بومارشيه وكانت هذه القصة تكملة لقصة سبقتها كتبها بومارشيه هي حلاق إشبيلية، وتدور أحداث المسرحية في إشبيلية في القرن الثامن عشر .

مكانة الدراما

في فكر ما بعد الحداثة

تأليف: كريستين شميدت
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

يلعب المسرح والدراما دورا محوريا في كثير من التعليقات النقدية علي ما بعد الحداثة Postmodernism (كتاب جان فرنسوا ليوتار Jean-Francois Lyotard« حالة ما بعد الحداثة The postmodern condition "، أو كتاب ديفيد هارفي David Harvey «وضع ما بعد الحداثة The condition of postmodernism"، أو كتاب جان بودريار Jean Baudrillard "المحاكاة Simulation") . ويقدم (إيهاب حسن) قائمة طويلة من الفنانين في مختلف الفروع العلمية، والذين تلخص أسماؤهم ما بعد الحداثة في رأيه، ومنهم، رغم ذلك، بضعة أسماء من كتاب المسرح في هذه القائمة :بيكيت Beckett، ويونسكو Ionesco، وبنتر Pinter و هاندكهHandke ، وبرنارت Bernhardt، وشيبرد Shepard، وولسون Wilson، ككتاب مسرح أمريكيين. ولم تقدم التفكيكية وما بعد البنيوية الفرنسية نتائج مختلفة. إذ أشار (جاك دريدا Jacques Derrida) باختصار إلى مسرح القسوة و أنطونين أرتودAntonin Artaud، وناقش (رولان بارثRoland Barthe) مسرح البونراكو (أو مسرح العرائس الياباني) ومسرح بريخت بشكل رئيس . وبشكل عام، كما يؤكد كريستوفر بيجسبيChristopher Bigsby أن «المسرح نال اهتماما قليلا من المنظرين الكبار أو من أولئك الذين تبنوا نظريات".

وفي دراسته الحديثة «كتاب المسرح الأمريكي المعاصر Contemporary American Playwrights" يضع بيجسبي فقدان الاهتمام النقدي الممنوح للدراما عموما في الصدارة، ولاسيما فقدان الاهتمام بالمسرح الأمريكي إذ يقول : "هناك ميل، ربما تغير الآن، أن تجد الدراما الأمريكية نفسها مهمشة في الدراسات الأكاديمية ". ورغم ذلك، يزعم بيجسبي أن تهميش الدراما ليس محصورا في الجامعة وحدها، ومخازن الكتب الملحقة بها، بل يجب أن يُفهم في إطار ثقافي أوسع : فالمسرح، كما يزعم لا يبدو أنه في مركز الثقافة بالمقارنة إلى الرواية الأمريكية التي ساهمت باعتزاز وطني. وتزعُم (سوزان هاريس سميث Suzan Harris Smith) أنه بين عامي 1954 وتاريخ إصدار مقالتها في عام 1989، لم تظهر أي دراسة عن الدراما

الأمريكية في مجلة PMLA . ويغطي (جوناس باريش Jonas Barish) هذا الإهمال المزعج في دراسته المطولة بحجم كتاب « التحيز المسرحي المضاد Antitheatrical Prejudice" . وقد أصبح التقليل من شأن الدراما ولاسيما دراما ما بعد الحداثة أكثر اقتحاما عند مقارنته بالدراسات الوفيرة عن « ما بعد الحداثة Postmodernity " عموما، أو عن الشعر وفن القص بعد الحداثي بشكل خاص .

ولكن لماذا حدث هذا ؟ . يقول بيجسبي لقد أصابت حقيقة أن المسرح مادي ملموس وثلاثي الأبعاد وفوري النقاد بالرعب . ويقدم سببا آخر هو المفهوم الضمني للتأليف في الدراما . وبذلك يصبح التأليف الدرامي مشكلة علي نحو مزعج، لأنه الجهد المشترك لكثير من المشاركين، وقد ترك كل منهم ملاحظاته علي المسرحية . إذ يساهم المخرج والممثل ومصمم الديكور ومهندس الإضاءة، وآخرين ارتبطوا بالعمل المسرحي، في العملية التفسيرية . وقد نتج عن هذا النشر الواسع للنص بواسطة قوى خارجية و تعقد مفهوم شخص المبدع الفرد، عدم استقرار مزعج ونقصان ضروري في أي عمل درامي . مع أنها كذلك بسبب خصوصية مفهوم التأليف في الدراما الذي يعبر عن اهتمامات ما بعد الحداثة بشكل جيد . إذ يدعو التأليف والسمات التأسيسية الأخرى إلى دراما بعد حداثية . وبالإضافة إلى مفهوم التأليف غير المستقر، يعبر المفهوم الدرامي للذات بيسر عن اهتمامات ما بعد الحداثة . وتشظي الذات مثل التأليف الدرامي غير المستقر هو المعطي الذي يقدمه الممثلون في الدراما من خلال انقسام الممثل – الشخصية . إذ يزيد سياق أداء بعينه والفراغ المادي علي خشبة المسرح من تعقيد الأمر . فالمسرح والدراما ملائمان بوجه خاص لإثارة الأسئلة عن العلاقة بين النص والخطاب والأداء فيما يتعلق بتحويل كلمات مكتوبة علي الصفحة الثابتة الي تعبير مادي علي خشبة المسرح، وما يتعلق بحضور الذات والتمثيل، وبالذات الموحدة Pluralized والذات المتشظية، ودور المكان، وشروط الدراما نفسها، وعمليات الوجود – وكلها اهتمامات بعد حداثية أساسية . علاوة علي ذلك، كما يذكرنا (بيجسبي) " المسرح فريد في صمته" . فالمشاهدون يجب أن يجلسوا ويتحملوا الصمت أثناء الأداء . اذ يحتاج الصمت الدرامي لمكان وزمان مسرحي يمكن أن يمتلئ بالمعنى . وفي المقابل يمكن طي صفحة النص بسرعة .

تبحث الدراسة الحالية الأشكال والوظائف التي يتم من خلالها تلقي ما بعد الحداثة من كتاب المسرح الأمريكي، وكيف تؤثر ما بعد الحداثة في الكتابة الدرامية وتشكلها . وسوف أتناول التقليل من شأن الدراما في النظرية المعاصرة كنقطة انطلاق، وأبرهن أن الدراما تحديدا هي التي تهب نفسها لمصطلحات التحليل بعد الحداثي . فكيف يستجيب المسرح إلى نقلة ما بعد الحداثة النموذجية ومشكلات التمثيل التي يثيرها خطاب ما بعد الحداثة ؟ . وسوف أبرهن أن هناك تعريف لدراما ما بعد الحداثة، أناقش نماذج ما بعد الحداثة النظرية، كما اقتبسها وعدلها كتاب مسرح ما بعد الحداثة . وفي برهاني، سوف أرسخ التحول المعروف بأنه التدريب الرئيس علي التمثيل في المسرح المفتوح باعتباره الأسلوب والمجاز الرئيس لدراما ما بعد الحداثة الأمريكية . وفي نقاشي لمغزى العمليات التحويلية في دراما ما بعد الحداثة سوف أوضح أنها في الأساس مسرح تحولات .

والممارسات التحولية، كما أعرفها في هذه الدراسة، تؤكد أن مسرحيات ما بعد الحداثة لا ترتكز علي تفكيك المقومات الدرامية، أو هدم التوجه الجماعي للمسرح . إنها توضح بالأحرى هذه المقومات ومفهوم الطقس الجماعي، بينما في نفس الوقت تتحدي وتثير إشكالية إمكانياتهم : تزعج دراما ما بعد الحداثة هذه الملامح والمقومات عن طريق تغييرهم . وسوف ينشأ أسلوب تعبير ما بعد الحداثة باعتباره حركة أساسية في دراما بعد الحداثة. إذ يفترض التحول دورا للرابط في دراما ما بعد الحداثة عند استدعاء الأساليب التقليدية لكتابة المسرحيات للسؤال . وفي إطار النقد، يعبر التحول أيضا عن الاهتمام الرئيس لدراما ما بعد الحداثة بتحدي الانغلاق . فالتغير هو إجابة دراما ما بعد الحداثة علي أسئلة ما بعد الحداثة، وهو أسلوب أساسي في تطوير لغة ما بعد الحداثة من أجل خشبة المسرح .

وقد مورس التحول باعتباره أسلوبا في التمثيل بشكل

بارز في المسرح المفتوح عند (جوزيف تشاكين) . وفد عني التبني الحاد لمختلف الأدوار أو إسقاطها دون أي تغيرات مصاحبة في المشاهد والملابس والإضاءة . ويقال إن الأسلوب نفسه يرجع إلى ورش شيكاجو التي كانت تديرها (فيولا سبولين Viola Spolin) أستاذة المسرح الشهيرة والتي كان يعد كتابها في التدريس والإخراج « الارتجال للمسرح : كراسة في أساليب التدريس والإخراج Improvisation for theater: A Handbook of teaching and Directing techniques“ في مكانة الكتاب المقدس بالنسبة للفرق المسرحية آنذاك . وقد شارك كتاب مسرح مثل (جان كلود فان ايتالي Jean –claude Van Italie) و (ميجان تيريMegan Terry) بشكل مكثف مع المسرح المفتوح، وأصبحا من المتخصصين البارزين في التحول في مسرحياتهما . إذ تدرس مسرحيات (فان ايتالي) حالة الذات في الثقافة الوسائطية بعد الحداثية، كما سوف أوضح في نقاشي للأجزاء الثلاثة المتتابعة لمسرحيته « مرحبا أمريكا America Hurrah“ – « مقابلة 1965 ”Interview“، ” تليفزيون 1966 ”.T.V“، ” و”فندق صغير 1965 “ Motel . ونتيجة لمشاركة (فان ايتالي) الحميمة مع المسرح المفتوح أستخدم هذا العمل لشرح آليات التحول باعتبارها أسلوب التمثيل في المسرح المفتوح . كما تستجيب مسرحية (ميجان تيري) التحولية « ابق آمنا في مكان بارد وجاف Keep tightly closed in a cool dry place “ عام 1965 إلى ما بعد الحداثة بطريقة مختلفة . فبينما تؤكد المسرحية علي صور التحول وتضميناتها لمعنى الذات بعد الحداثي، تتبنى أيضا الثقافة الشعبية وتبحث دورها في تأسيس الذات . والأهم ربما أن (ميجان تيري) و(روشيل أوينز Rochelle Owens) تستخدمان استراتيجيات تحولية لكي تقدما مسرح ما بعد الحداثة باعتباره دراما نسوية . إذ تقدم الممارسات التحولية إمكانية متحدية لتمثيل الحالة النسوية بعد الحداثية دراميا . ويلي مناقشة مسرحية (تيري) تحليلا للسيرة الذاتية الدرامية لـ(روشيل أوينز) ”حرضتني ايما Emma Instigated me « عام 1976 . وكما سنرى، فان تفسيرها لحياة (إيما جولدمان) يهتم بشكل شامل أكثر بالمفهوم وحياة اللعب أكثر من الاهتمام بحياة (إيما جولدمان) التاريخية . ولذلك، ربما يقال إنها تلعب بالدرامي الشارح Metadramatic، وتثير مسألة التأليف بعد الحداثي والسلطة النصية (سلطة النص) . وفي النهاية، أناقش مسرحيتين للكاتبة الأمريكية الأفريقية (سوزان لوري باركس Suzan-Lori Parks) ”تحولات غير مفهومة في المملكة الثالثة Imperceptible Mutabilities in The Third Kingdom” 1989، ومسرحية ” لعبة أمريكا The America Play“ التي فازت عنها بجائزة عام 1993. ويستولي أسلوب كتابة (باركس) الذي يتميز بالتكرار والمراجعة علي أساليب الكتابة علي مختلف المستويات، وهو أسلوب وسائلي في تقديم التاريخ من منظور أفريقي-أمريكي، ويكتشف مفهوم ما بعد الحداثة للذات باعتبارها ذات هجينة. ويجب أن يكون اختياري لمسرحيات وكتاب المسرح في أواخر الستينيات وحتى التسعينيات دليلا علي المعنى المستمر لملامح ما بعد الحداثة في الدراما الأمريكية .

ولقد تبنى كل من (تيري) و(أوينز) و(فان ايتالي)، وشكلوا الاهتمامات بعد الحداثية في الدراما الأمريكية، عن طريق خلق أشكال درامية يمكن أن نسميها «بعد حداثية». إذ يبدو أنهم في مسرحهم الذي يتميز بالتحولات يركزون علي ثلاثة أمور أوسع يمكن أن تنتزع بشكل أفضل صورة المسرح بعد الحداثي ذا التحولات: المعنى بعد الحداثي للذات، وجعل النص الدرامي والتأليف والأداء مثيرين للإشكاليات في نزعة ما بعد الحداثة، وأيضا صور الفراغ(المكان) المسرحي وعلاقته بثقافة ما بعد الحداثة ذات الوسائطية . ويبدو أن التحذير في مكانه الملائم هنا، لأن مجال استراتيجيات ما بعد الحداثة في فنون الأداء المعاصرة واسعة جدا . وبعيدا عن إعلان مسرح التحولات باعتباره معيارا لدراما ما بعد الحداثة، فإنني أفهمه باعتباره مثالا لهذه الدراما .

نزعة ما بعد الحداثة وتقويم المسرح :

تقترب دراما ما بعد الحداثة، كما يبرهن (ستيفن وات Stephen Watt)، من كونها تسمية مغلوطة : عندما تكون مسبوقة كلمة دراما مسبوقة بصفات مثل ”ما بعد الحداثة“، فانه يتم تعريفها بأغلب ملامحها التقليدية المعروفة، مثل الشخصية والحبكة والصراع . وكما يوضح (وات) ” لا تحتفظ الدراما داخل ما بعد الحداثة بقيمة فعلية . ومن الصعب أن نصدق أن (وات) ليس مدركا للمحاولات المسرحية السابقة حتى يذهب إلى ما وراء مفهوم الشخصية والسرد المتنبأ بهما . ومع ذلك يشير بشكل ملائم إلى إشكاليات عبارة « دراما ما بعد الحداثة « . ووسيلته في فهمها أن دراما/ ما بعد الحداثة لن تحل، رغم ذلك، مثل هذه الخلافات .

ويمكن أن نسلم بسهولة أن ما بعد الحداثة تتحدي الدراما والمسرح بعد طرق . وفي نفس الوقت، كما أبرهن، فان نزعة ما بعد الحداثة لها ملمح حاسمة فيما يسمى دراما ما بعد الحداثة . فالدراما استخدمت بشكل موسع الملامح بعد الحداثية التي تعبر بدرجات متفاوتة عن ممارسات تحولية، ومع ذلك، فان الأمر بالنسبة لنزعة ما بعد الحداثة لا يكاد يمر دون مشاكل. فعلي مدار العقود السابقة، كانت نزعة ما بعد الحداثة هي المفهوم الذي نتصارع معه ، إذ تشكلت من خلال آراء وبراهين متصارعة، تعبر أحيانا عن الرفض . حتى إيهاب حسن، أبرز المدافعين عن ما بعد الحداثة، سأل في لحظة من لحظات النقاش ” ما إذا كان يمكننا أن ندرك ظاهرة جديدة في الثقافة المعاصرة عموما، وفي الأدب المعاصر خصوصا، ظاهرة تستحق أن يكون لها اسم ؟ . بينما يدعي البعض عدم وجود هذه الظاهرة، وآخرون يتأملونها كتيار عام في التعبير الأدبي المعاصر . ومن المبالغ فيه أن نتأمل ما بعد الحداثة باعتبارها نقلة نموذجية ناضجة، ولعل التقويم الأكثر حذر هو الملائم هنا . إذ يعرفها أندرياس هايزين Andreas Huyssen هكذا :

ما يظهر على أحد المستويات بأنه أحدث بدعة ولوحة إعلانات ضخمة واستعراض ضحل، هو جزء من ظهور تحول ثقافي بطئ في المجتمعات الغربية، وتغير في الحساسية التي يتلاءم معها مصطلح ما بعد الحداثة فعلا، فهو ملائم تماما الآن علي الأقل . ذلك أن طبيعة وعمق هذا التحول مثار جدل، ولكن هذا هو التحول»

وإذا كانت نزعة ما بعد الحداثة هي هذا التغير الملحوظ في الحساسية، وبشكل بارز التحول الثقافي في المجتمعات الغربية الذي أثر في الثقافة عموما، فلابد أن تترك بصمتها علي الدراما المعاصرة أيضا . ولهدف هذه الدراسة سوف أركز علي صور نزعة ما بعد الحداثة تلك التي تؤسس نقاش دراما ما بعد الحداثة: غموضها المفاهيمي وتضمينات شخصيتها المتناقضة والمتشظية. وسوف أوضح أن نزعة ما بعد الحداثة تقدم عموما النماذج التحولية إلي يتم تلقيها بواسطة الدراما، كما سوف أبرهن في الفصول التالية، وبالتناغم مع التحولات الدرامية سوف أنشئ ما أسميه مسرح ما بعد الحداثة ذي التحولات .

ولن أسعي إلى إضافة تعريف آخر لما بعد الحداثة لتحديد المحاولات الموجودة فعلا . وبعيدا عن المقاومة الشاملة لنزعة ما بعد الحداثة لمثل هذا الجمود، تشكل هذه التعريفات، مثل أغلب التعريفات الأخرى، صورة متكررة مرفوضة، أو طبقا لكلمات إيهاب حسن ” إنها تخبرنا بما نعرفه فعلا « . ومع ذلك يظل هناك شيء يمكن فهمه فيما يتعلق بالثقافة المعاصرة لهذه المفاهيم المؤقتة، التي ربما لا تنفذ عبر سطور التفكير الموضوعي . وكما توضح التعريفات القابلة للتساؤل وقوائم السمات، تصبح قائمة (إيهاب حسن) لملامح ما بعد الحداثة العنصر الرئيس في نظرية ما بعد الحداثة، وتتضمن العديد من الملامح المتعلقة بمناقشة دراما ما بعد الحداثة . وفي مجاورة الملامح الحداثية وبعد الحداثية تشكل القوائم كتالوج ما بعد الحداثة، بين أشياء أخرى، شكلا مضادا ولعبا ومصادفة وفوضوية، واستهلاك/صمت، وفناء / تفكيك، وغياب، ونص/ تناص، وترادف، وجذر/سطح، وغموض .وتضيف ليندا هاتشون Linda Hutcheon المعارضات الأدبية والسخرية، ويضيف جون بارثJohn Barth النزعة الاستهلاكية ثم سد النقص، ويضيف أمبرتو ايكو Umberto Eco جماليات التكرار، ويضيف بعض النقاد اليساريون مثل (بودريارBaudrillard)، (هارفي Harvey) أو (هابرماسHabermas) جانبا من تركيبية الواقع . ومن منظور مختلف، يبرز فريدريك جيمسون Fredric Jameson تحول الثقافة إلى سلعة، واصطناعية الفوتوغرافيا، وتضاؤل التأثير في ثقافة ما بعد الحداثة . فنزعة ما بعد الحداثة ودراما ما بعد الحداثة يضمان بشكل واضح تنويعة من الملامح البنيوية والأسلوبية، وتتضمن أشكال الفن الثقافي الشعبي الذي استبعد سابقا من التخصص الأدبي . وفي محاولتها لخلق جماليات جديدة

تتباين مع أشكال الثقافة الرفيعة، تنغمس ما بعد الحداثة بشكل صارم، عند كثير من النقاد، في الثقافة الشعبية ذات المستوى الأدنى. فأصبحت طرز الموضة والفن الشعبي والتليفزيون وصور وسائل الاتصال جزءا من حزمة ثقافة ما بعد الحداثة التي غيرت فكرة الإبداع الجمالي والتجريب . وبالمقارنة إلى الدراما، مارست الفنون البصرية التجريب في أشكال الفن الشعبية الثقافية . واكتشفت أيضا مفاهيم نظرية أخرى لخطاب ما بعد الحداثة، مثل ذاتية الإشارة واستقلال المدلولات والتسلسلية والمخاطرة والنزعة المضادة للتمثيل، قبل أن يعرفهم كتاب الدراما . ومع ذلك، فان الدرجة التي تحتضن بها ما بعد الحداثة الثقافة الشعبية هي فعلا موضوع مثير للجدل . ففي أغلب الأحوال، تظل ما بعد الحداثة، رغم ذلك، استثمارا فكريا يشجع علي تبني الثقافة الشعبية . إذ يستمد فن ما بعد الحداثة من الثقافة الشعبية، لكنه لن يصبح بالضرورة هو نفسه منتج ثقافي شعبي . ويمكن أن يؤكد التقدير الاقتصادي للمسرح المعاصر وعدد جمهور المسرح، والجدال الدائر حول المعونات والسعي المستمر للحصول علي الهبات والتبرعات، أن الجزء الأفضل في مسرحيات ما بعد الحداثة لم يكن قادرا علي جذب جماهير غفيرة .

يبدو أن دراما ما بعد الحداثة هي بالأحرى تجربة حول حدود الدراما والمسرح، وتقدم نزعة ما بعد الحداثة المعدات والأدوات النظرية لهذه المحاولة . ويبدو أن الوصف التالي لتناقضات ما بعد الحداثة وتقلباتها يستولي بشكل ملائم علي إلحاح نزعة ما بعد الحداثة علي الدراما :

" تنحرف ما بعد الحداثة نحو أشكال مراوغة مغرية بالأمنيات، تناقضية، شاردة، أو غامضة، وخطاب الأجزاء، وأيديولوجيا الأشلاء، وإرادة التحطيم، وتعويذة الصمت – إذ تنحرف كلها ومع ذلك تتضمن مقابلاتها الفعلية وحقائقها النقيضة."

فنزعة ما بعد الحداثة غامضة، فوضوية و متمزقة، بينما تحاول في نفس الوقت أن تكتشف حساسية متكاملة (وفقا لسوزان سونتاج Suzan Sontag) أو أن تعبر الحدود وتغلق الفجوة (وفقا لليزلي فيدلر Leslie Fiedler).فنزعة ما بعد الحداثة ليست جامدة، لكنها تحدد الحركة بين البناء والهدم . وهذا التأرجح يتضمن ممارسات تحولية لأنها لا تؤمن بملمح بعينه، لكنها تغير هذه الملامح في عملية البناء والهدم . بمعني آخر، تتوافق هذه النقلات مع فارق . فنزعة ما بعد الحاثة هي فعالية نقدية، ولذلك تتميز في النهاية بقدرتها التحولية .

وبرغم هذه التغيرات المفاهيمية وعدم الاستقرار العام لمصطلح ما بعد الحداثة، تتبنى دراما ما بعد الحداثة ميلا بعد حداثي لاكتشاف وتعزيز التجارب الدرامية علي هوامش الاحتمال. وكما يقول (جان فرانسوا ليوتار) :

" اختبرت قوى الإحساس والتعبير علي حدود ما هو ممكن، ولذلك يمتد مجال الإحساس المدرك والكلام القابل للوصف . وتجري التجارب. فهذه هي كل دعوتنا الباطنية لما بعد الحداثة والتعليق عليها له حدود مفتوحة « .

يبرز (ليوتار) جدول الأعمال التجريبي لنزعة ما بعد الحداثة بتسميتها العملية التحولية المكرسة لتطوير أشكال جديدة دائما . وهنا، لا تهتم نزعة ما بعد الحداثة بافتراض مفهوم جديد بدلا من مفهوم قديم، فالشيء المهم هو البحث عن أشكال جديدة والقدرة المصاحبة لإعادة تفعيل الفن . وتبعا لذلك، لا يري (ليوتار) نزعة ما بعد الحداثة باعتبارها مفهوم مرتب زمنيا، بل باعتبارها حالة للعقل . فنزعة ما بعد الحداثة بالنسبة له هي كلمة بدون معنى ثابت، فهي « كلمة غير مستقرة Un mot sans consistence " . ويضيف أن هذه الكلمة غير المستقرة ليس لها قيمة أخرى سوى الإعلان، وبذلك يربط ما بعد الحداثة بالثقافة الشعبية، أو بدقة أكثر بالإعلانات والصورة المصغرة للنزعة الاستهلاكية .

ويدعو الانفتاح الأصيل لهذه الكلمة غير المستقرة إلى تأمل المفارقات والتناقضات، بينما يمكن أن تعوق المفاهيم الثابتة والتطابقات مثل هذه المحاولات . ويظهر هذا التضارب عندما ينتقد فن ما بعد الحداثة، باعتباره من ناحية لهو يصرفنا عن الواقع، ومن الناحية الأخرى، يقرأ كشكل جديد للواقعية باعتبارها انعكاس ملائم لعالم الرأسمالية متعددة القوميات (23) . وإذا كان (جيمسون) علي صواب في تسمية ما بعد الحداثة « المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة «(24)، فان ذلك المنطق ينشئ مجموعة من الخطابات والتجليات الثقافية . فإذا كانت نزعة ما بعد الحداثة هي مفهوم نظري وتاريخي في نفس الوقت ومجموعة من الممارسات الثقافية المركبة والمتناقضة وأسيرة عمليات تحولية مستمرة .

تتصدر نزعة ما بعد الحداثة التوجه الدرامي الشارح

metadramatic لدراما ما بعد الحداثة باعتبارها فعالية في حدود ما هو ممكن، وتأمل مفاهيم الواقع وتأمل مكانتها في الواقع . وكذلك، توجه دراما ما بعد الحداثة إلى تكسر وبنائية كل صيغة للواقع . وتهدف دراما ما بعد الحداثة إلى فتح المجال التقليدي للدراما والمسرح، وبرغم كل الاختلافات، تقترب من الأفكار التي تتضمن فن الأداء ومسرح الوقائع Happenings، علاوة علي أن المحاولات الحداثية المبكرة لأخذ شريحة من حدود الواقع . ولكن بينما يفهم الحداثيون الواقع بشكل رئيس باعتباره معقدا جدا، مع أنه فردي، يهتم بعد الحداثيون أكثر بكيفية بناء الواقع وتشكيله ومناقضته . ولتصوير الفرق، يميز (ديك هيجنز Dick Higgins) نوعين من الأسئلة التي تحدد ما يسمي رؤية عالمية إدراكية وبعد إدراكية :

" الأسئلة الإدراكية (التي سألها فنانو القــرن العشــرين حتى عام 1958هي : كيف يمكنني أن أفسر العالم الذي أنا جزء جزء منه ؟ ومن أكون بداخله ؟

والأسئلة بعد الإدراكية (التي يسألها أغلب الفنانين منذ ذلـك الحين) أي عالم هذا؟ وما الذي يجب أن نفعله فيه ؟ وأي ذات من ذواتي سوف تفعل ذلك ؟ « .

وبروح أكثر نقدية، يسلم (ديفيد هارفي) أن العواطف الحداثية ربما تتهدم وتتفكك وتقمع، أو يتم تجاوزها، ولكن هناك قليل من التأكيد علي التماسك أو معنى انساق الفكر التي يمكن أن تحل محلها . ويصبح التشظي (التكسر) ملمح دراما ما بعد الحداثة ويتبنى دورا قياديا في عمليات دراما ما بعد الحداثة التحولية . فالتشظي بالطبع ليس الخاصية الفكرية الحصرية لما بعد الحداثة . وربما تؤكد أن تشظي الوجود ومعنى الذات كان شأنا سائدا في الحداثة أيضا . فأين إذن الفرق بين تشظي الحداثة وتشظي ما بعد الحداثة . ويؤكد (هورنانج Hornung، وهوفمان Hoffmann، وكونو Kunow) أن الفجوة بين الحداثة وما بعد الحداثة تنعكس في التعارض بين مجالين معرفيين، هما الذاتية مقابل فقدان الذاتية . وطبقا ل(هارفي) لا يمكن أن يوجد الفرق في سؤال الكلية أو التشظي، ولكن في الكيفية التي يفهم بها الجزء (الكسرة) . فمن وجهة نظر حداثية يؤكد (هارفي) أن التشظي يستخدم لإنشاء كل أفضل، ورغم ذلك يدعي وجود واقع ضمني كلي، رغم أنه مركب ،، ومن منظور بعد حداثي، فان المتلاشي والمتشظي والمتقطع والفوضوي مقبولون تماما . إذ يمكن رؤية ما بعد الحداثة، كذلك، باعتبارها امتداد منطقي للحداثة ورد فعل تناقضي تجاهها في نفس الوقت.

تثير ألغاز مفاهيم ما بعد الحداثة تحذيرين نهائيين عامين يتعلقان بالكتابة عن ما بعد الحداثة والدراما . ودرجة التقلب الشامل هذه تجعلها صعبة ولاسيما في تقييم وتفسير أعمال أدب ما بعد الحداثة، ومن ضمنها دراما ما بعد الحداثة . إذ تثير نزعة ما بعد الحداثة إشكالية في التأويل، أو كما يقول (إيهاب حسن)، يصبح التفسير متحيزا أو مشكوكا فيه ومتهما . وقد دفعت هذه الظروف (جاك دريدا) إلى التمييز بين نوعين من التفسيرات، يسعي

الأول إلى اكتشاف حقيقة وأصل الأشياء، بينما يؤكد الآخر علي الميل إلى اللعب :

« هناك إذن تفسيرين، يسعي أحدهما إلى حلــم فــك لغز الحقيقة أو الهروب من اللعب، والآخر الذي لم يتحول أصلا، ويؤكد اللعب .»

تجتذب ما بعد الحداثة باعتبارها فعالية مراوغة مختلف مصادر التاريخ الأدبي، ولذلك يتم تحديها بانتحال منهجي أو فقدان لصيغ وإشكال التعبير ذات الخصوصية . وتتبنى دراما ما بعد الحداثة هذا الميل إلى اللعب في إشكال التعبير الفني المتعددة وتتحد معها . فالدراما، مرة أخرى ملائمة ولاسيما للتعبير عن تلك الأفكار، لأنها فيما يتعلق بالنص وتحويله علي خشبة المسرح، هو بالتعريف « شكلا فنيا غير نقي» . وتعبر تقاليد ما بعد الحداثة الجديدة عن هذا العيب بطريقة أكثر تأكيدا. إذ تجتذب دراما ما بعد الحداثة مجموعة متنوعة الرواد الثقافيين لكي تضمهم الي مشروعها الجديد، أو القديم إن أردت ذلك . وتنقل هذه الظروف إلى دراما ما بعد الحداثة أي توحد بملامح مميزة مؤقتة، فان لم تكن هذه الملامح مشكوكا فيها، فإنها ترتبط دائما بتيار مبكر في الكتابة والأداء . ولذلك يجب أن نناقش هذه الملامح باعتبارها توجه مشهود أو صورة أو عدم ثقة في اللغة باعتبارها حالات مستهدفة في إطار مغزاها بالنسبة لدراما ما بعد الحداثة، بينما في نفس الوقت، لأننا نعي أنها يمكن أن ترتبط أيضا بصيغ وأساليب الكتابة المسرحية السابقة .

يشير هذا الأمر إلى أكثر من مشكلة عامة في التاريخ الأدبي للكتابة . فما بعد الحداثة تقدم روادها الأدبيين، وبذلك تفهم تقسيم كليهما إلى فترتين في إطار الاستمرارية والانقطاع، ومحاولة اكتشاف أسلافها المؤسسين وتأثيرهم المستمر. بمعنى آخر، تفهم دراما ما بعد الحداثة التاريخ الأدبي في إطار طمس بعد حداثي لأثار الماضي والحاضر والمستقبل . وبالمثل، تواجه المشاكل بواسطة مزج ما بعد الحداثة للنظرية والتطبيق . لأن نظرية ما بعد الحداثة لن يتم تعزيزها بممارسة قبلية، بل توّلد الممارسة بالأحرى، ويتحدث بعض النقاد عن معاداة النظرية للتطبيق. فقد عادت دراما ما بعد الحداثة الشكل الفني عموما، ولاسيما بما يلاءم هذه السمة بعد الحداثية . ويمزج تأكيدها علي وجود اللعب، واستبطان الأساليب التي تأتي باللعب، الاهتمامات النظرية والممارسات المسرحية، في النهاية يحول دراما ما بعد الحداثة مسرح ذي نظرية .

ودراما ما بعد الحداثة باعتبارها مسرحا ذا نظرية، هي مع ذلك مسرحا سياسيا بشكل حاسم، كما سوف توضح ضمنا مناقشة المسرحيات وكتاب الدراما فيما بعد . وقد اكتشف عدد قليل من كتاب الدراما العرقية والنسوية الأساليب بعد الحداثية، وشكلوا صياغاتهم لدراما ما بعد الحداثة . ومع ذلك، فان التلاشي وعدم الاستقرار المفاهيمي لنزعة ما بعد الحداثة وغموضها وميلها إلى اللعب يؤدي، وفقا لبعض النقاد، إلى التخلي عن المنطلق السياسي. إذ يقدم غموض ما بعد الحداثة ولعبها، من ناحية، إمكانيات نقل التأكيد إلى السياسة الثقافية وإحياء الخطاب المهمل . ومن الناحية الأخرى، يتعلق الاثنان بمخاطرة تحييد جدول الأعمال السياسي، أو ما هو أكثر، الحفاظ علي المحافظ ثقافيا . وتساوي المجموعة الرئيسية من النقاد ما بعد الحداثة بدبلوماسية الفن والثقافة عموما، ويرونها كنقيض

لأفكار التنوير . ويحذرون من مخاطر التخلي عن مثاليات التنوير التي أعدت لتطوير المجتمع، ويتحسرون علي العودة إلى ما يسمى « القوى المحافظة الجديدة « . ويفهم (يورجن هابرماس)، وهو الممثل الرئيس لهذا النقد، مخاطر الانهيار الوشيك لقيم التنوير :

" يرحب المحافظون الجدد بتطور العلم الحديث ما دام يذهب فقط إلى ما وراء مجال نقل التقدم التقني والنمو الرأسمالـي والإدارة المنطقية . علاوة علي ذلك يزكـون سياسة نـزع فتيل مضمون الحداثة الثقافية المتفجـر . وطبقا لاحـدي المقولات، عندما يفهم العلم بشكل ملائم فانه يصبح بشكل نهائي بلا معنى عندما يتوجه إلى الحياة في العالم. والمقولة الثانية هي أن السياسة يجـب أن تبقي بمعزل بأقصـى مـا عن التبريرات الأخلاقية العملية . والمقولة الثالثة، تؤكـد السيطرة الخالصة للفن والجدليات ذات المضمون المثالـي وتشير إلى الخاصية الإيهامية في تحديد خصوصية التجربة الجمالية . "

طبقا (لهابرماس)، تفرغ ما بعد الحداثة الفن والمجتمع من مضمونهما السياسي، وتعزز توجها غير نقدي تجاه العلم، ويخفف من حدة المضمون المتفجر للحداثة . بينما يميل نقاد آخرون مثل (هابرماس) إلى رؤية الحداثة وما بعد الحداثة باعتبارهما متعارضين، والحداثة ليست مرفوضة تماما من ما بعد الحداثة . ويستنتجها منظرو ما بعد الحداثة من مختلف النظريات الثقافية، والحداثة سائدة فيما بينهم .

وسوف أبرهن أن غموض نزعة ما بعد الحداثة ولاسيما مراوغتها هو الذي يزيد من تطوير جدول الأعمال السياسي حتما في دراما ما بعد الحداثة . فهي ملائمة، خصوصا، لرفع الغطاء عن النماذج التمثيلية السائدة، وتهدم التسلسلات والخطاب الموجود . ويعترف انفتاحها المفاهيمي بأولئك المستبعدين من مفاهيم النظرية المقيدة والجامدة . ولذلك تبني كتاب المسرح ما بعد الحداثة مع جدول أعمال سياسي حاسم، وتبنتها في النهاية كاتبات المسرح النسوي والعرقي. وسوف تؤكد هذا الزعم كاتبات مثل (ميجان تيري) و (روشيل أوينز) و(سوزان لوري باركس) .

وحتى لو كانت ما بعد الحداثة نظرية من عالم الغرب الرأسمالي، ومن أجله، فإنها أيضا تلفت الانتباه إلى الأشياء المستبعدة أو المهمشة من السائد الثقافي . فميل ما بعد الحداثة إلى الهامش يجبر النقاد أن يكونوا أكثر وعيا بالأساليب التي يتناول بها الفنانون الجنس والعرق . وفي ثنايا أعمال (فوكوه **Foucault**) حول السلطة، وأعمال (التوسير **Althusser**) عن الأيدلوجية، والتأثيرات التي تقول إن السلطة والأيدلوجيا يتم ممارستها مع الذات، أصبحت ما بعد الحداثة ترتبط بالنسوية والتعددية الثقافية **Multiculturalism** . وقد دفع هذا (هال فوستر **Hal Foster**) أن يميز بين ما بعد الحداثة في رد الفعل وما بعد الحداثة في المقاومة (38) . والأخيرة في محاولتها لتغيير موضوعها وسياقها الاجتماعي سياسية، بينما تنشغل الأولي برفض الحداثة . وقد اختارت الدراما ما بعد الحداثة كصيغة للنقد الذي يفكك نظام التمثيل لكي تعيد صياغته، حتى لو كانت إعادة التقديم هذه مؤقتة أو تحولية . ويشير هذا المنطلق السياسي إلى ممارسة متعددة الفروع بالتعريف، وكامنة في التقاليد العامية لأن الأشكال الثقافية هي التي تنكر فكرة سيطرة الثقافة الرفيعة علي اعتبار أنها المجال الجمالي المفضل . وفي نفس السياق، يرى (كريج أوينز**Craig Owens**) ما بعد الحداثة في إطار أنها أزمة في التمثيل الغربي، ولاسيما في ادعاءاتها بامتلاك السلطة والعمومية . وحتى الآن، أعلن الخطاب المكبوت أو الهامشي والنزعة النسوية الأزمة، ومنحوا ما بعد الحداثة حدثا سياسيا ومعرفيا علاوة علي ذلك : حدث سياسي لأنها تتحدى نظام المجتمع البطريركي المعرفي وتستفسر عن بنية تمثيله.

بينما يتهم بعض النقاد ما بعد الحداثة بإهمال التاريخ، واهتمامها بفن القص الشارح التأريخي **histriographic metafiction**، وفقا لـ(ليندا هاتشون**Linda Hutcheon**) الذي يضع بنيوية رؤيتنا ومعرفتنا بالماضي في الصدارة. وفضلا عن رفض التاريخ،تنتقد ما بعد الحداثة التأريخ **Histriography** وتعيد صياغة مشروع التاريخ . وتتناول (سوزان لوري باركس) المسألة بصراحة مع التمثيل السائد للتاريخ وتتحداهما باستخدام ألعاب اللغة بعد الحداثية من بين صيغ أخرى . ولذلك، تضمن تأكيد ما بعد الحداثة علي اللعب وألعاب اللغة إنكارا لجدول الأعمال السياسي. وهي الفعالية التي تتأمل استنتاجات الفكر الجديد وتحولها، وبذلك تولد إمكانيات توظيف منظورات مختلفة للثقافة والمجتمع المعاصرين. ولعب الأسطح والمعارضات الأدبية ليس في ذاته حيادا سياسيا. فهو يشارك، كوسيلة لكشف واقعية المعرفة والوعي، في عملية الاستفسار المستمر عن قوة البنيات والأفكار الأيدلوجية الملازمة لها . وحتى لو مزق تاريخ العلاقة بين ما بعد الحداثة والخطاب النسوي / العرقي الحدود، فقد غذت دراما ما بعد الحداثة مزاعم واهتمامات هذه الجماعات وزودتهم بأدوات مفاهيمية لتشكيل مسرح تحولات عرقي ونسوي بعد حداثي .

وبتأمل الأرضية المشتركة بين الدراما وما بعد الحداثة، ربما يتصادف أن تولد دراما ما بعد الحداثة مقدارا محدودا من الدراسات النقدية . وفي نفس الوقت، ربما نؤكد أن عبارة « دراما ما بعد الحداثة « تظهر في عدد كبير من العناوين الفرعية في الأدب . وفي كثير من الحالات، رغم ذلك، يظهر المصطلح حصريا تقريبا باعتباره شعارا في عناوين الأعمال . وفي حالات أخرى، يستخدم المصطلح بدون حذر منهجي . وبشكل عام، يبدو الاستخدام المتضخم للمصطلح – ما بعد الحداثة – في العناوين الفرعية للدراسات الأدبية يعبر عن حالة سوق الكتاب المتخصص أكثر مما يعبر عن الكتب نفسها . ولذلك يبدو أن (ايهاب حسن) علي صواب عندما يبرهن أن إساءة استخدام مصطلح ما بعد الحداثة ينم عن إرادة وإرادة مضادة لقوة فكرية، لأن تبني أو رفض المصطلح مشروط بعلم النفس السياسي في الحياة الأكاديمية .

يبدو أن الأدب النقدي حول فنون الأداء محكوم بالتأكيد المتزايد علي الأداء . وتغطي هذه الدراسات مجموعة واسعة ومتنوعة من الأفكار، بداية من الأداء في الفنون البصرية، مرورا بالبرامج التليفزيونية وكوميديا الموقف **Situation Comedy**، وصولا الي الكوميديا المرتجلة . ولكنها نادرا ما تتعامل مع مفهوم الأداء كشكل للدراما، فقد استخدم محررا مجموعة الدراسات (الأداء في ثقافة ما بعد الحداثة)، (ميشيل بينامو **Michel Benamou**) و (تشارلز كاميللو**Charles Carmello**) مصطلح دراما ما بعد الحداثة، لكنهما لم ينظرا له . ففي مقدمتهما يسألان هل من الممكن أن نقدم لنظرية ما

بعد الحداثة مجموعة دراسات متكاملة لمصالحة النموذج المسرحي، وهو الحدث الذي ما يزال يسمي مسرح، ولكنهما يتركان السؤال الحقيقي مفتوحا بلا اجابة . وفي الخاتمة يشرح (كارميللو) أساليب كتابة ما بعد الحداثة، مع أنه يهمل مجال المسرح تماما . بينما تؤكد مجموعة الدراسات الأداء بعد الحداثي، وتتجاوز دور ما بعد الحداثة في الدراما .

وأضاف (فيليب أوسلاندر Phillip Auslamder) دراستين مهمتين الي كيان الأدب الضخم حول أداء ما بعد الحداثة (44). فبينما تركز دراسة (أوسلاندر) "من التمثيل الي الأداء From Acting to Performance « علي الأداء وعلم السياسة، فان دراسته « الحضور والمقاومة Presence And Resistance « تستكشف صور الثقافة الوسائطية وتتوجه الي مسائل السياسة الثقافية والاتصال . وبعيدا عن مناقشة عرض (ل.س.د L.S.D) الذي قدمته فرقة (ووستر جروبWooster Group)، فان الكتاب يهمل الدراما . ولعل تاريخ ما بعد الحداثة الشامل الذي يقدمه (هانز بيرتينزHans Bertens) لما بعد الحداثة في كتابه « فكرة ما بعد الحداثة The Idea of the postmodern" يقصر نقاشه للدراما علي تفسير فهم (أوسلاندر) للعرض المسرحي الذي قدمته فرقة«ووستر جروب" (45) .ولعل المعالجة النقدية التي قدمها (باتريس بافيس Patrice Pavis) " التراث الكلاسيكي للدراما الحديثة : حالة ما بعد الحداثةThe Cassical Hiretage of modern " drama:the case of the postmodern drama " تجسيد الأمثلة الفرنسية فقط، وتتجاهل الدراما الأمريكية تماما . ويختلف تناول (بافيس) عن التناول المتبع في هذه الدراسة لأنه يهتم أساسا بالأدب الكلاسيكي وتأثيره علي الدراما الفرنسية المعاصرة . إذ يؤكد استنتاجه صحة أي سياق تاريخي حين يقول « من المستحيل علي أي مسرح بعد حداثي أن يعرف نفسه بأنه تمزق متطرف دون أن يلجأ إلى المعايير الكلاسيكية .

وفي عام 1989، أضاف (ستيفن كونور Steven Connor) دراسة موسوعية الي سوق كتب ما بعد الحداثة بعنوان «الثقافة بعد الحداثية Postmodernist Culture". ويغطي الكاتب في بحثه مجالات متنوعة في التعبير الثقافي بشكل ملحوظ، بداية من العناوين المألوفة مثل الأدب والأداء والعمارة وصولا إلى مناقشات الموضة والأسلوب وموسيقي الروك باعتبارها تعبر عن خطاب ما بعد الحداثة، ولكن الهدف من تحليله امتنع عن مناقشة دراما ما بعد الحداثة بشكل شامل . وفي الدراسة التي قدمها (رودني سيمار Rodney Simard) عام 1984 يرجع بنا فيها إلى عام 1950 ويناقش (بيكيت) باعتباره نقطة التحول في المفاهيم التقليدية في الدراما والمسرح . ومع ذلك، لم يوضح (سيمار) مغزى ما بعد الحداثة في الدراما كما هو متوقع في العنوان . إذ عرّف في الخاتمة جدول الأعمال المشترك بين كتاب ما بعد الحداثة بقوله: «لقد انتهوا إلى فهم ذلك الواقع المشترك باعتباره أسطورة، وأن الواقع الفردي هو مسألة اختيار وجودي، وهذا هو الشرط الأساسي الذي تسعي دراما ما بعد الحداثة إلي اكتشافه وجعله درامي». ويستخدم (سينار) مصطلحات مدهشة عندما يتنبأ بوحدة الهدف غير المسبوقة منذ هيمنة المسرحية جيدة الصنع The well made play . فهو يفترض اهتمام (ستوبارد) و(شيبرد) و(شافر) و(راب) بالخصائص الباطنية لحياة ما بعد الحداثة، وهو تعريف ما يزال ساريا .

وقد جمع (اينوش براتر Enoch Brater) و (روبي كوهين Ruby Cohen) دراسات حول الدراما الأمريكية المعاصرة في كتاب يحمل عنوان (مسرح العبث Absurd Theater) ووضعا له عنوانا فرعيا هو (مقالات في دراما الحداثة وما بعد الحداثة Essays on Modern and Postmodern Drama) . ويعرف مقال (كوهين) التمهيدي تاريخ مصطلح العبث وانبعاث الدراما الحديثة . ويعرف مقال (براتر) الختامي تأثير العبث علي المسرحيات التي جاءت بعده . وللأسف، لم يعلق علي مصطلح ما بعد الحداثة البارز في عنوان الدراسة . ومن المحتمل أن يكون مقال (براتر) قد ناقش ذلك الشغف عندما انتهي إلى أن العبث مازال موجود من حولنا، ولا يوجد شيء يسمي «ما بعد بعد العبث After after Absurd .

وبمتابعة هذا التيار الرئيس في هذا الاهتمام التخصصي، تكتشف (جانيت مالكينJeanette Malkin) مسألة الذاكرة وما بعد الحداثة في كتابها " مسرح الذاكرة ودراما ما بعد الحداثة Memory Theater and Postmodern Drama" . وتبرهن أن كلى المصطلحين مرتبطان بشكل ملغز في مسرحيات (صامويل بيكيت) و(هاينر موللر) و(سام شيبرد) و (سوزان لوري باركس) و(توماس بيرنار) . ولكنها لم تناقش نظرية ما بعد الحداثة فيما يتعلق بالدراما، ولم تؤسس أي إطار نظري لدراما ما بعد الحداثة، بل بقيت أسيرة الذاكرة كموتيفة مركزية في المسرحيات .

ثم نشر حديثا جدا كتابان يغطيان أرضية مشتركة، هما كتاب (ستيفن وات Stephen Watt) "دراما/ ما بعد الحداثة Postmodern/ Drama« وكتاب (هانزHans-ThesLemann)" المسرح بعد الحداثي Postdramatisches Theater" وقد تناولا فنون الأداء في عامي 1998، 1999 علي الترتيب . وللوهلة الأولي يبدو أن الكتابين يعالجان نفس العنوان (وهو دراما ما بعد الحداثة) . إذ لاحظ (وات) و(ليمان) النقص في الدراسات التي تتعلق بالانحياز المفيد بين نظرية ما بعد الحداثة والدراما المعاصرة . ويرى (ليمان) أن سبب هذا الإهمال يكمن في حقيقة أن أشكال المسرح الجديدة تبدي مقاومة أصيلة للتصنيف . وبعد تأمل نظري مفصل، بأخذ دراسة (وات) اتجاها مختلفا، فهي مهتمة عموما بأشكال ما بعد الحداثة في التعبير الثقافي . إذ يضم البطاقات البريدية والاستعراضات التليفزيونية إلى مناقشته . ويركز كتاب (ليمان) تقريبا وحصريا علي المسرح الأوروبي باستثناء دراسة متعمقة لمسرح (روبرت ويلسون) وبعض الملاحظات الثانوية علي مسرح (جون جيسورن) . ومثلما فعل (إيهاب حسن) يقدم (ليمان) قائمة تضم كتاب المسرح الجديرين بأن يكونوا فنانين بعد دراميين، وفي سياق المسرح الأمريكي يذكر اسم (ريتشارد فورمان Richard Forman) و(روبرت ويلسون) و(ريتشارد شيشنر Richard Schechner) و(فرقة ووستر جروب) . ويدعم (ليمان) تعريفا شديد الضيق لما بعد الحداثة، وهو تحديدا الفترة التي يتفاعل فيها مع المضاد للحداثة، ويبتكر مصطلح ما بعد الدرامي Postdramatic لكي يشير الي ما يعرف في مكان آخر باسم ما بعد الحداثة .

.....

كريستين شميدت: تعمل حاليا أستاذا للدراسات الأمريكية بجامعة سيمون فريزر في كندا .

هذا المقال هو الفصل الأول من كتاب «مسرح التحولات : ما بعد الحداثة في الدراما الأمريكية» ٢٠٠٥ .

بدايات جمعية أنصار التمثيل والسينما (٩)

عروض مسرحية ناجحة

سيد علي إسماعيل

ثريا فخري

بعد انتهاء قضية الهواية والاحتراف في التمثيل – التي تحدثنا عنها في المقالة السابقة - بدأت الجمعية في تنفيذ تعليمات وتوجيهات رئيس لجنة تشجيع الجهود المصرية للتمثيل والسينما، وبدأت بالمحاضرات التي حددت لها موعداً أسبوعياً بمقر الجمعية وهو مساء يوم الثلاثاء من كل أسبوع. ومن هذه المحاضرات محاضرة بعنوان «نشأة التمثيل في مصر» وألقاها «توفيق حبيب» - الشهير بلقب «الصحفي العجوز» – كما ألقى «حسني وهبي» محاضرة عن «الرومانزم»، وهو لون من الأدب الذي يُطلق على الحركة الأدبية في أوروبا من عام 1820 إلى 1850 ويمتاز بغلبة العاطفة والخيال. كما ألقى «محمد توفيق وهبي» الموظف بوزارة الخارجية محاضرة عن «الحركة الفنية في السودان»، كما أخبرتنا جريدة «المقطم» في مارس 1934.

وفي مجال المسرح، قدمت الجمعية مجموعة من المسرحيات وفقاً لتعليمات اللجنة أيضاً، وأولى هذه المسرحيات كانت «طرطوف» لموليير التي ترجمها «أحمد الصاوي محمد» ونشرتها وزارة المعارف، وعرضتها الجمعية بدار الأوبرا الملكية في حفلة جمعية المواساة الإسلامية في شهر إبريل 1934، وقام بتمثيلها: محمد عبد القدوس، توفيق المردنلي، حنا وهبي، عبد القادر المسيري، أمينة شكيب. وقد حضر المترجم عرض المسرحية، فكتب كلمة نقدية عنه، نشرتها مجلة «الكواكب» هذا نصها:

«هل كان يزعم موليير عندما وضع هذه القطعة التمثيلية الخالدة أنها ستعيش على مرّ الدهور وأنها ستتغلغل في جميع أنحاء المعمورة؟! فبالأمس مُثلت بعد ثلاثمائة عام، على مسرح دار الأوبرا الملكية بالقاهرة، من جماعة أنصار التمثيل والسينما، وتجلت على الناس في ثوب قشيب كأنها وضعت لهذا البلد، وفي هذه الآونة. وهذا هو سر الخلود لأنها رواية وضعت لكل زمان وكل مكان. ولقد أخرجها موليير في وقت كانت فيه سلطة رجال الدين منبسطة على مصالح الدولة تتصرف فيها وتستبد بها كما طاب لها، وكانت السراي تؤيد «موليير» تحدياً لتلك السلطة الغشوم ولو لم تتظاهر بهذا التأييد جهاراً. فكانت «طرطوف» معمولاً هائلاً يضرب بقوة ضرباً متواصلاً على الأيام، على الأجيال. «طرطوف» هو التقي الزائف الذي يستبيح كل منكر ويستهتر بكل محرم تحت مسوح التقى والصلاح. فهو قديس متبتل أمام الخلق ولكنه في السر أثيم زنيم. رآه مرة «أورجون» الرجل الطيب في الكنيسة يذوب تعبداً فتقرب منه وأنزله بيته يأكل ويشرب ويأمر وينهي ما شاء، ويلقي في روع أهله أنه البركة التي حلت عليهم والنعمة التي آثرهم بها خالقهم! ثم يتجلى لهم جميعاً ما انطوت عليه نفسه من الشر ويرون ذلك رأي العين من خلال رب البيت أورجون الذي تظل عيناه أشد إقفالاً من لباب السنديانة! فهو يمضي في كرمه وحبه

لطرطوف يريد أن يزوجه بابنته «ماريان» في الوقت الذي ينظر فيه طرطوف إلى الزوجة الشابة «ألمير» بعين خائنة يطارحها الهوى ويبثها لوعة الجوى وهي تتمنع عليه وتستنكر ذلك من رجل الدين وتسأله كيف يخفي ذلك على السماء فيقول لها إن ذلك عليه هين لأن حب أمثاله هو الذي يكفل للمحبوب الصون والستر وليس مع السر والخفاء وزر! أما هي فقد كانت عفيفة حقاً فقالت لزوجها إن هذا الرجل لا يستحق كل هذه النعم التي تغدقها عليه، وهذه المنزلة التي آثرته بها، فينكر عليها ما تدعيه فتتعهد له بالبرهان. ويؤيدها ابنه الذي رأى طرفاً مما جرى ولكنه يستنكر هذا «التوقح» ويطرد ولده من البيت شر طردة ويقرر زواج طرطوف بابنته ويهبه ماله وما ملكت يداه! ثم تأتي مطارحة غرام جديدة بين طرطوف وألمير بينما يكون «أورجون» مختفياً يرى ويسمع. ولما يبلغ السيل الزبى ويأبى طرطوف من الزوجة إلا ما يؤكد له غرامها ويشفي غليله من هيامها، يخرج له أورجون مستبشعاً هذا الجحود والكفر من «رجل الله» ويأمره بالخروج وعدم العودة، فيرد عليه طرطوف إن هذه دسيسة منهم وأنهم هم الأولى بالطرد لأنه صاحب البيت! وبعد ذلك يحاول تنفيذ ما لديه من الوثائق وانتزاع الدار من صاحبها. ولولا عطف أمير البلاد وخبرته بسرائر الناس ومعرفته باقتدارهم وأعمالهم لكان جزاء الخير الشر كله. إن وزارة المعارف لتُشكر أولاً على تكليفها بعض رجال الأدب بترجمة آيات الغرب وروائعه في اللغة العربية السليمة ثم تكليفها بعد ذلك الفرق التمثيلية بإخراجها حتى ينتفع الجمهور بها انتفاعاً شاملاً. ولما دعتني جماعة أنصار التمثيل والسينما إلى مشاهدة «البروفات» في دارها بعمارة الإبراهيمية، كاد اليأس يساورني لأنني وجدت الفرقة موزعة في الحجرات في مناقشات ومحاورات، ولولا بسمات ألمير «أمينة شكيب» الفاتنة وسذاجة أورجون «محمد عبد القدوس» المسلية وصلوات طرطوف «توفيق المردنلي» الظريفة لذهبت ولم أعد. ثم تجلت الفرقة على مسرح الأوبرا بشكل رائع. وكان المكياج والأزياء والإخراج عامة غاية في الاتقان. ولم يكن قبيحاً إلا صوت الملقن! وحقيقة أنه مما يسجل بالفخر لفرقة من الهواة أداء رواية كلاسيكية مثل طرطوف مترجمة ترجمة كلاسيكية أيضاً بكل هذه المقدرة، فإن بعض الفرق المحترفة لا تحفظ أدوارها مثلما حفظت فرقة أنصار التمثيل والسينما. فرأينا الأستاذ توفيق المردنلي في مسوح «طرطوف» يخلع عليه وقاراً ويجعله في الوقت نفسه ينضح بالخبث والاشتهاء. ورأينا السيدة «أمينة شكيب» تسيل عذوبة وحناناً فإذا تمنعت على طرطوف وهو يلح عليها إلحاحه الحار المستهام، كانت أشد فتنة وإغراء، ورأينا الأستاذ عبد القدوس غارقاً لأذنيه في عبطه وسذاجته لا يرى ما يراه الأعمى ولا تشعر لحظة بأنه ممثل. وكان ممثل «كليانت»،

مصطفى النحاس باشا

الأستاذ عبد القادر المسيري متجلياً في شممه وإبائه، كريماً في طبعه قديراً في إلقائه. وكان التوازن بين أعضاء الفرقة شاملاً جديراً بالارتياح بشيراً بالمستقبل. ولقد شهدت رواية موليير في «بيت موليير» «الكوميدي فرانسيز» بباريس منذ سنين، وأستطيع أن أبدي ارتياحي لإخراج «طرطوف» وأن أهنئ مخلصاً جماعة أنصار التمثيل والسينما. [توقيع] «أحمد الصاوي محمد»».

والمسرحية الثانية – وفقاً لتعليمات اللجنة – كانت «الأم بين جيلين» من تأليف «محمود طاهر لاشين»، وقدمتها الجمعية في الأوبرا الملكية، وكتب «عبد الشافي» صاحب مجلة «الصباح» مقالة نقدية عنها، نشرها في مايو 1934، وعلمنا منها أن موضوع المسرحية يدور حول المعلم بدوي «عربجي الكارو»، الذي تأمره «حماته» بإحضار «الداية» لأن زوجته في حالة ولادة، فيخرج ملبياً نداءها فتقابله «دولت» الفتاة المتعلمة وهي بنت الجيران فتؤنبه لإحضار «الداية» لأنها امرأة جاهلة لا تعرف الولادة على قواعدها وأصولها وترشده إلى جمعية رعاية الطفل التي أنشأتها مصلحة الصحة وهي التي ترسل إليه «دكتورة» متعلمة إلى منزله دون أن تتقاضى أجراً؛ ولكن المعلم بدوي يضرب بكل هذه النصائح عُرض الحائط لأنه رجل «جدع» و«يشحت» لإحضار «الداية» ولا يقبل تبرع الحكومة له! وتحاول «دولت» أن تقنعه بنظريتها وتأبى إلا أن ترشده على كره منه وتعرفه ميزة رعاية الطفل والفرق بين عمل يقوم على أساس العلم وعمل قوامه «التخريف» فأرسلت شحاتة أفندي الكاتب العمومي لإبلاغ مركز رعاية الطفل ليرسل مندوبة عنه لعمل اللازم. فإذا كان الفصل الثاني نرى المعلم بدوي قد أحضر

ميمي شكيب

«الداية» التي تعمدت تبخير الزوجة بـ«كناسة العطار» و«عين العفريت» وهنا تحضر طبيبة رعاية الطفل مع ممرضتها. فيشعر المتفرج إحساساً دقيقاً بين «داية» جاهلة تتقاضى أجراً وبين «طبيبة» متعلمة تقوم بعمل إنساني. هذا هو موضوع مسرحية «الأم بين جيلين»، الذي أظهر فيه المؤلف الجانب النافع من هذا الموضوع الصحي في أسلوب فكه أدخل السرور على جمهور النظارة.

وقام كاتب المقالة «مصطفى القشاشي» بنقد العرض، قائلاً: « كان بودنا أن نرى الدقة في الحبكة المسرحية كما رأينا المغزى في الموضوع، وأن نرى مجهوداً ظاهراً في الإخراج كما رأينا براعة في التمثيل؛ ولكن مع الأسف الشديد كانت الحبكة المسرحية مفككة والإخراج كثير الأخطاء وقد تجلى ضعف الإخراج بوضوح في الفصل الأخير حينما حضرت «الدكتورة» ومعها الممرضة إذا نزلت الستار بمجرد دخولها وبعد أن خرج الجمهور رفعت ثانياً ليرونا صورة «المولود» .... بقي التمثيل وبطل هذه الرواية هو الأستاذ توفيق المردنلي قام بدور المعلم بدوي «عربجي الكارو»، فكانت فيه تلك الشخصية التي ظهرت على حقيقتها، ويليه يحيى أفندي نجاتي في دور «شحاتة أفندي» الكاتب العمومي، وهو دور دقيق قام به بإجادة ونال فيه الإعجاب. والشخصية المرحة الطروبة الطبيعية هي شخصية حنا أفندي وهبي الذي مثل «أبو سريع» الولد الشقي شقيق زوجة المعلم بدوي يشكو منه «أولاد الحارة» لشدة ضربه إيام وأذاه. وعلى الرغم من أنه رجل لكنه مثل دور الطفولة كاملاً بما فيه من «عباطة وشيطنة». ومثل عبد الوارث أفندي عسر دور «الداية» فكان حديث الجميع، وشتان بين عبد الوارث «الرجل» وبين عبد الوارث «المرأة» ولا أدري إلى الآن ما هو السر في أن يخفي عبد الوارث عسر نفسه فيكتب في البرنامج اسمه «عبد الوراث عيد»؟ وقامت السيدة أمينة شكيب بدور «الطبيبة» وهو دور صغير في ختام الرواية ولعله تواضع

من أمينة أن تقوم بمثل هذا الدور الصغير لكنه لا ينقص من قدرها فمواهبها معروفة شهدها الجمهور في الليلة نفسها برواية «الواجب». وقامت الآنسة شويكار رفعت بدور «دولت» الفتاة المتعلمة التي تحارب الجهل وتبث الدعاية لمركز رعاية الطفل ضد «الدايات» فكانت موفقة ولا نأخذ عليها إلا خجلها الكثير. ومثلت «ثريا فخري» دور الزوجة، وكادت تنجح لولا بعض الأخطاء اليسيرة، ومنها عدم اتقان «الماكياج» الذي أظهرها بصورة لا تتفق مع سيدة تعاني آلام الوضع. وقامت بدور «الحماة» السيدة «زاهية أمين» وكأنها خلقت لتمثيل هذا الدور».

والمسرحية الثالثة كانت «الست الكبيرة» تأليف «أمين صدقي»، والرابعة مسرحية «حادثة الطربوش» اقتبسها سليمان نجيب والدكتور وصفي عمر، وتم عرض المسرحيتين في يوم واحد؛ حيث تم عرض الأولى نهاراً على مسرح حديقة الأزبكية، والأخرى مساء بدار الأوبرا الملكية، وذلك في الحفلة السنوية المعتادة للجمعية الخيرية الإسلامية. وقام بتمثيل «الست الكبيرة» كل من: أمين وهبه، توفيق المردنلى، عبد الوارث عسر، عماد الدين حمدي [وهو الفنان الشهير عماد حمدي]، فردوس محمد، لطيفة نظمي، نجمة إبراهيم، إخلاص عبد العزيز. أما مسرحية «حادث الطربوش» فقام بتمثيلها: محمد عبد القدوس، داود عصمت، محمد فاضل، عبد القادر المسيري، عبد الحميد زكي، يحيى نجاتي، عباس رحمي، أمينة شكيب، فردوس حسن، عايدة حسن، ماري كفوري. وقام بإخراج المسرحيتين «السيد بدير» وعاونه «أحمد ضياء الدين». والجدير بالذكر أن مسرحية «حادثة الطربوش» مقتبسة من مسرحية «القطار الشبح» التي مثلتها الفرقة الإنجليزية على مسرح الأوبرا الملكية منذ عام مضى، لذلك أهدت الفرقة لجمعية أنصار التمثيل المناظر وأسطوانات الفنوغراف وجميع المعدات والأدوات الخاصة بهذه المسرحية .. هكذا أخبرتنا مجلة «المصور»، ومجلة «الصباح»، وجريدة «المقطم»، وجريدة «البلاغ» في شهري نوفمبر وديسمبر 1934.

والمسرحية الخامسة كانت مسرحية «السكرتير الفني» التي مثلتها الجمعية بالأوبرا الملكية في حفلة «جمعية المرأة الجديدة»، وقد حضرها رئيس الوزراء مصطفى النحاس باشا، وأحمد زيور باشا رئيس الديوان الملكي، والدكتور طه حسين، والدكتور محمد صلاح الدين، والأستاذ زهير صبري. وقد اهتمت جمعية المرأة اهتماماً خاصاً باختيار الممثلات فأسندت دور المُدرسة إلى الآنسة «فتحية شريف» التي ظهرت لأول مرة كممثلة، وهي ابنة السيدة «شفيقة جبران» التي مثلت هذا الدور في فرقة نجيب الريحاني، التي مثلت المسرحية نفسها من قبل تحت اسم «الجنيه المصري». والجدير بالذكر إن المطرب «صالح عبد الحي» أطرب الحضور بأغانيه الشجية، كما أخبرتنا جريدة «الاتحاد».

طه حسين

عبد الوارث عسر

أحمد الطاوي محمد

أما المسرحية السادسة فكانت «المخاطرة الكبرى The great adventure»، وقررت الجمعية تمثيلها باللغة العربية وأيضاً باللغة الإنجليزية، وستستعين في ذلك بفتيات إنجليزيات من الأسر المقيمة في مصر. وهذه المسرحية قررتها وزارة المعارف العمومية على طلاب شهادة البكالوريا في هذا العام، وقام بتعريبها «صلاح الدين ذهني» أحد أعضاء جمعية أنصار التمثيل والسينما. ورغم ذلك لم نقف على دليل قاطع يفيد أن هذه المسرحية عرضتها بالفعل الجمعية في هذا الوقت، أو في أي وقت آخر إلا إذا كانت هي مسرحية «المشكلة الكبرى»، وهذا ما أرجحه. والمسرحية السابعة والأخيرة – في هذه الفترة - كانت «أبطال المنصورة» لإبراهيم رمزي، وعرضتها الجمعية بالأوبرا في احتفال جمعية طولون الخيرية الإسلامية، ومثلها كل من: توفيق المردنلي، عبد القادر المسيري، محمد فاضل، أحمد البدوي، عبد الوارث عسر، سليمان نجيب، أمينة شكيب، زوزو حمدي الحكيم، حكمت فهمي. وأخرجها توفيق المردنلي.

خلافاً لما سبق، قامت الجمعية بإعادة عرض بعض مسرحياتها القديمة، مع التفكير في مشاريع أخرى! فعلى سبيل المثال عرضت الجمعية مسرحية «المشكلة الكبرى» بالأوبرا الملكية في حفلة ملجأ الأيتام القبطي في إبريل 1934. ومثلها كل من: سليمان نجيب، وعلوية جميل، وأمينة رزق، وشويكار رفعت. أما مسرحية «نابليون» التي كتبها «السنيور موسوليني» فكانت ضمن مشاريع الجمعية، حيث قام بتعريبها «يوسف تادرس» عضو الجمعية، ومن مشاريع الجمعية أيضاً التفكير في عرض مسرحية «رصاصة في القلب» لتوفيق الحكيم، كذلك كانت مسرحية «عملية تنظف» ضمن مشاريع الجمعية وقد مصّرها سليمان نجيب. أما مسرحية «إلى الأبد» فقد عرضتها الجمعية في الحفلة السنوية لنقابة موظفي الحكومة المصرية.