

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبى

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

السنة الرابعة عشرة • العدد 743 • الإثنين 22 نوفمبر 2021

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الفودفيل
.. هل يسيطر
على الكوميديا
المصرية الحديثة

المسرح فى
مواجهة الترشح
.. رسالة جديدة

صرخة مسرح (السود) فى أمريكا

العرض الخالص لـ«في انتظار بابا» ..

بحضور إعلامي مميز



القومي، وقدم فهمي أيضاً التحية والشكر لمعال وزير الثقافة الدكتور إيناس عبد الدايم، ولكل القيادات المسرحية التي حضرت العرض. وعقب كلمة الفنان إيهاب فهمي، شكر المخرج الكبير سمير العصفوري الحضور الكرام، وعبر خلال كلمته عن أهمية اهتمامنا مسرح الصورة، وأنه تعتمد تقديم ذلك في عرضه المسرحي، وأن مسرح الصورة يحقق المتعة بعكس الأداء البطئ للكلمة، وأن العروض المبينة على الكلمة فقط، أو كما وصفها بالثرثرة، هكذا من الممكن أن ينتحر المسرح بالكلام فقط، وفي ختام كلمته شكر كل عناصر العرض المسرحي وبخاصة الفنان أحمد الناصر.

إيناس العيسوي

عبد الهادي، فتحي سعد، أيمن إسماعيل، علي كمالو، بسمة شوقي، وليد أبو ستيت، خالد عبد الحميد، إضاءة مصطفى عزالدين، موسيقي أحمد الناصر، استعراضات ضياء شفيق، ديكور إيهاب العوامري، ملابس أماني حسني، إعداد سمير العصفوري، أيمن إسماعيل، ومن إخراج سمير العصفوري.

وعقب انتهاء العرض المسرحي قدم الفنان إيهاب فهمي تحية للحضور من النقاد والإعلاميين والمسرحيين، وأيضاً تحية لكل عناصر العرض المسرحي وعلى رأسهم مخرج العرض سمير العصفوري، وقال «فهمي»: تحية للأب الروحي للأجيال، ولي الشرف أن عرض أستاذي سمير العصفوري، يُقدّم في ظل إدارتي للمسرح

الخاص للعرض المُقام على خشبة المسرح القومي، والعرض يقدم يومياً عدا الأربعاء علي خشبة المسرح القومي بالعتبة في تمام الثامنة مساء .

العرض المسرحي «في انتظار بابا» عن «اللياذة» للشاعر اليوناني هوميروس يقدم فيه شخصيات أسطورية تحمل العديد من الصفات التي تظهر في العرض من خلال الأحداث والمواقف، والعرض يدور حول عقدة إلكترا، من خلال فرقة مسرحية تقدم عرض مسرحي عن أسرة ضياء بيه شمعة، واللوحات المسرحية في العرض تستعرض أشكالاً مختلفة من المجتمع والحياة اليومية.

والعرض بطولة سماح أنور، أحمد سلامة، انتصار، مفيد عاشور، ماهر محمود، سميحة

افتتح الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح مساء الأحد الرابع عشر من نوفمبر الحالي العرض المسرحي الجديد «في انتظار بابا» من إخراج المخرج الكبير سمير العصفوري وإنتاج فرقة المسرح القومي بالبيت الفني للمسرح بقيادة الفنان إيهاب فهمي، وذلك بحضور الفنان ياسر صادق رئيس المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، الفنان يوسف إسماعيل رئيس المهرجان القومي للمسرح المصري، الفنان خالد النجدي مدير فرقة المسرح الحديث، الفنانة إنعام سالوسة، الفنان محمد محمود، الفنانة رحاب الغراوي، الفنان إميل شوقي، الفنان أحمد السيد وعدد كبير من المسرحيين والإعلاميين، في العرض

قصور الثقافة

تختتم الورشة التدريبية «فني خشبة مسرح - ميكانيست المسرح»



كوادر وطاقات تمتلك الوعي والموهبة قادرة على تحريك مفردات خشبة المسرح من إضاءة وصوت وديكور وهي تخصصات نادرة نحتاج لتعزيزها في صقل الجوانب الفنية والإستراتيجية المسرحية لتقديم خدمة متميزة وخلق جيل جديد من المبدعين يعمل على تطوير الحركة المسرحية، إلى جانب تبادل الخبرات الفنية والفكرية والثقافية على خشبة المسرح يستمتع بها الجمهور؛ كما قامت بتوجيه الشكر والتقدير لكل الجهات المشاركة في إتمام هذه الورشة.

برعاية أ. د. إيناس عبدالدايم وزيرة الثقافة، والهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة المخرج هشام عطوه، إختتمت الإدارة المركزية لإعداد القادة الثقافيين برئاسة د. منال علام فعاليات الورشة التدريبية «فني خشبة مسرح - ميكانيست مسرح» وذلك على مسرح قصر ثقافة الإسماعيلية، بحضور محمد نبيل رئيس إقليم القناة وسيناء، ومدير عام إقليم القناة وسيناء، ومدير عام إقليم القناة وسيناء، ومدير عام فرع ثقافة الإسماعيلية، حيث أوضحت رئيس المركزية في كلمتها أن الركيزة الأساسية المستندة عليها الورشة هي خلق

المخرج عادل عبده رئيس البيت الفني للفنون الشعبية والإستعراضية يكرم فريق عمل عرض «التغريبة»



كرم المخرج عادل عبده رئيس البيت الفني للفنون الشعبية صناع مسرحية التغريبة بنت الزناتي بمناسبة حصولهم على أربع جوائز في الدورة ١٤ للمهرجان القومي للمسرح المصري، حيث حصد العرض على ٤ جوائز. جائزة أفضل عرض مسرحي، وجائزة أفضل مؤلف مسرحي لبكري عبد الحميد، وجائزة أفضل مخرج صاعد منار زين، وحصلت الفنانة فاطمة عادل على جائزة أفضل ممثلة، التغريبة بنت الزناتي من إنتاج الفرقة القومية للآلات الشعبية بقيادة الدكتور. أسامة زغلول التابعة للبيت الفني للفنون الشعبية بدأ التكريم بكلمة المخرج عادل عبده والذي قدم التحية لكل صناع ونجوم العرض على هذا النجاح الكبير وأخص المخرجة منار زين على النجاح الذي حققه العرض المتميزة والتي شهد له الجميع من جمهور ونقاد وعشاق ومحبي السيرة الهلالية، وأن نجاح العرض وفوزه ب ٤ جوائز ليس بداية ولا نهاية بل هو استكمالاً للنجاحات التي حققها البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية في الفترة الأخيرة. وكل هذا لم يحدث إلا بدعم ورعاية معالي وزيرة الثقافة الدكتورة إيناس عبد الدايم، راعية الثقافة، وإشراف المخرج خالد جلال رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي، مشيراً إلي أن عرض التغريبة بنت الزناتي هو حالة فنية فريدة من طراز رفيع حكاية من حكايات العشق الممنوع والذي يحكيها العرض عن الصراع بين دياب ابن غانم وسعدي بنت الزناتي التي سلمت مفاتيح بلادها لبني هلال وكانت سبب في مقتل

والدها الزناتي خليفة من خلال رؤية معاصرة. كما قدم التحية والتقدير والاحترام لكل مديري الفرق بالبيت وأكد أن نجاح هذا العرض هو نجاح للبيت الفني للفنون الشعبية لان مخرجة العرض من ابناء البيت بينما قالت الأستاذة منى عبد الفتاح مدير عام الشؤون المالية والإدارية بالبيت في كلمتها أن البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية برئاسة المخرج عادل عبده شهد في الأربع سنوات الأخيرة طفرة فنية وابداعية رائعة تليق بهذا البيت العريق والذي تم أعاد هويته مرة أخرى

للمسرح الاستعراضي والذي حقق أعلي إيراد في تاريخ المسرح المصري ليساهم في بناء الاقتصاد المصرية وهذا فخر لنا جميعا كأبناء البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية الذي نفتخر به بين قطاعات وزارة الثقافة المصرية التي تحارب الفكر المتطرف الإرهابي الذي يريد هدم مصر.

ثم قدم المخرج عادل عبده درع البيت لكل صناع العرض والذي استلمه الدكتور أسامة زغلول مدير عام الفرقة المنتج،

كما قدمت الأستاذة منى عبد الفتاح شهادة التقدير لفريق العمل على هذا النجاح الكبير .

حضر الحفل الأستاذ خالد الشناوى مدير إدارة الإحصاء والدكتور أسامة زغلول مدير عام الفرقة القومية للموسيقى الشعبية والفنان عاطف سعيد مشرف فنى الفرقة والأستاذ إيهاب فاروق منسق البرامج والمهرجانات بالبيت والأستاذ اشرف عبادى مدير إدارة الأمن بالبيت والأستاذة فتن صلاح مدير عام العلاقات العامة والمستشار الإعلامي خالد حمد الله وعدد كبير من الإعلاميين والصحفيين والنقاد ومحبي وعشاق فن الزمن الجميل.

رنا رأفت



«مظاهرة حب» من أجل الجزويت

مثقفون وفنانون يهبون من أجل إعادة بناء المسرح المحترق



الخسائر التقديرية تصل لأربعة ملايين جنيه، وإعادة البناء يتكلف سبعة

من الإجراءات، وعن نشأة الجمعية قال: « مثلما كان هناك مدرسة للنخبة كان يجب أن نقوم بعمل شيء موازي للمهمشين والفقراء، وقد تم ذلك من خلال الجمعية، وأنا أعتبر نفسي مهمشا، فكلنا في وقت ما نشعر بأننا مهمشين لأننا لن نستطيع أن نفعل دائما ما أردناه بسبب عوائق قد تكون داخلية أو خارجية تمنعنا من ذلك. وأكد أن الجزويت غير منغلقة على طائفة، و أنها تقبل الجميع، و تحترم خصوصيات الأفراد وقيمهم. وقال إنه تعلم من الشباب على مدار ٢٠ عاما ولا يزال يتعلم منهم السخاء وحب العطاء، مشيرا إلى أنهم يعملون في الجمعية مجانا؛ وأنهم شركاء في المكان، وإنه لا يعتبر نفسه صاحب عمل، إنما هو شريك كبير بالخبرة والشباب شركاء بالعمل، ولهذا يعتبر أن كل حبة رماد تحمل أثرا من آثار جهدهم، ولها أثرها في نفوسهم جميعا، لذا فهو يؤمن بأنه إذا كان المسرح قد حرق فالفن لم ولن يحرق. وأعلن رئيس مجلس جزويت القاهرة أنه تحدث مع

قاموا به من جهود للسيطرة على الحريق ووقف امتداد النار للأماكن المجاورة، ما قلل الخسائر إلى حد كبير، كما رحب بمن حضروا لتأكيد دعمهم وحرصهم في تقديم يد العون من فنانيين ومثقفين، وأشار إلى أن ٩٠٪ من جهود المشاركة في إعادة بناء المسرح بذلها شباب وشابات صغار كانت لديهم علاقة بالمسرح بشكل أو بآخر. وأشار أصلا إلى أن المكان الذي يشهد انعقاد المؤتمر كان عبارة عن مبنى ستوديو ناصبيان السينمائي ثاني أقدم ستوديو بعد ستوديو مصر، وقد انتقلت ملكيته للرهينة اليسوعية وخصصت مساحة من أرضه للمبنى الإداري الذي يضم معامل الطبع والتحميض وخصصت جزءا آخر لإقامة العروض والنشاطات الفنية و هي المساحة التي بني عليها المسرح. الأب ويليام سيدهم يسوعي رئيس مجلس إدارة جزويت القاهرة، رحب بالحضور، وأكد أن حضورهم يعد شهادة حية على التواصل، والتلاحم، كما طمأن الحضور على علاقة الجمعية بالحي، مؤكدا أنها طيبة، الأمر الذي يسهل الكثير

بعد مشهد حزين هز الأوساط الفنية والثقافية، التهمت فيه النيران مسرح الجزويت والجمعية التابعة له، أعد الناقد والكاتب المسرحي محمد الروبي على الفور زيارة للمكان بعد التنسيق مع مسئول جزويت القاهرة، لدعم جمعية النهضة العلمية والثقافية (جزويت) وذلك بمقرها الكائن في شارع المهراي بالفجالة. ضمت الزيارة عددا من الفنانين والمثقفين الذين سارعوا إلى تلبية الدعوة، ومنهم المنتج السينمائي محمد العدل، المخرجة هالة خليل، الحقوقي جورج إسحاق، والكاتبة الكبيرة عبلة الرويني، والمخرج عمر عبد العزيز، والشاعر إبراهيم عبد الفتاح، والمخرج فادي فوكيه، والكاتب الصحفي سيد محمود، والمؤلفة المسرحية رشا عبد المنعم، والكاتبة ضحى العاصي، والفنانة ريم العدل، والمخرجة عبير علي، والمخرج المسرحي أحمد إسماعيل، المعماري ناجي الشناوي والناقد أحمد زيدان.

و عقد مؤتمر صحفي للوقوف على كيفية دعم الجمعية وسبل إعادة تطوير وبناء مسرح جزويت «ستوديو ناصبيان» وذلك بحضور الأب ويليام سيدهم رئيس مجلس إدارة جزويت القاهرة، والكاتب هشام أصلا المستشار الإعلامي لمسرح جزويت و محمد طلعت مدير المسرح.

وفي كلمته قدم المستشار الإعلامي لمسرح جزويت القاهرة الكاتب هشام أصلا الشكر والتحية لرجال الأمن المدني لما



اقتراحات متعددة من أجل أن يعود المسرح لممارسة دوره الفني والاجتماعي

وعلنا مع مئات الفرق المستقلة، وكنت أظن أننا مضطرين أن نبدأ من الصفر مرة أخرى ولكن بعد كل ما رأيناه من دعوات تريد أن تدعمنا، أقول علينا أن نكمل من جديد وليس من الصفر، وأن روحنا المعنوية مرتفعة أكثر بتعاونكم وتواصلكم معنا. وأشار مدير المسرح إلى أن أول عرض فني للمسرح سيكون بعد انتهاء تحقيقات النيابة، ووسط الركام و إلى أنه سيكون هناك حوالي ٤٠ عرض حيكي نتاج الورشة، ونوه إلى أن الأستاذ محمد عبد الفتاح يقدم حاليا ورشة عن تاريخ مسرح و استديو ناصبيان.

هذا المكان، أنا شخصيا حضرت إليه كثيرا، وتعرفت فيه على قامات مسرحية كبيرة وساهمت في التدريب وإدارة الندوات. ونحن هنا لاستعادة هذا المكان مرة أخرى، والجمعية كان لديها مبادرة لتطوير المسرح، ونحن نتعامل مع الأمر على أنه بداية تطوير وبناء لهذا المسرح بشكل أكثر أمنا، و بأحدث تقنية، وختم بقوله: ربما يكون ما حدث هو بداية لتتعرف أكثر على نشاط هذا المكان. مدير مسرح ستوديو ناصبيان محمد طلعت قال: عشرون عاما بنينا فيها هذا المكان، حيث بدأنا أولى حفلاتنا لفرقة الورشة وفرقه ملوي و جمعية الصعيد

نقيب السينمائيين، و أخبره النقيب بحصول تسعة طلاب من الجمعية على كارنيه النقابة، كما شكر الأب نقابة السينمائيين، والأستاذ عمر عبد العزيز لمساندته للجمعية. وأشار إلى أن الخسائر التقديرية للمسرح تتراوح ما بين ثلاثة وأربعة ملايين جنيها، وأن إعادة المسرح واستكمال ما ينقصه يحتاج إلى سبعة ملايين.

الأب وويليام سيدهم يسوعي قال أيضا: كانت الرهينة لديها مشروع بناء مبنى لأن أكاديمية الفنون ضاقت، وكان من المقرر إضافة قاعات جديدة للأكاديمية ودور للسينما والانيميشن ودور المسرح ودور للعلوم الإنسانية بحيث تستطيع استقبال الجميع، و تمنى تحقيق الحلم ولو بالاكتمال و تمنى معاونة أهل الحي.

أضاف: لقد قدمنا أكثر من برنامج للتعرف على الحي بالتصوير والورش وغير ذلك و أطلقنا مبادرة للمشاركة المجتمعية لتنمية الثقافة والفن المستقلين، تقوم فكرة المبادرة في ظل الأزمات الاقتصادية المهولة، على توفير مدرسه لتعليم السينما و أخرى لتعليم المسرح، و لاستكمال ذلك كان علينا أخذ مشاركات من المؤسسات والأفراد المهتمين بالتجربة ويريدون أن يكونوا شركاء فيها.

توحيد الجهود

الناقد والكاتب المسرحي محمد الروبي قال: البعض تعامل معي بوصفي منسقا للدعوة، والحقيقة تختلف عن ذلك فقد اكتشفت انه في وقت الحريق كانت كميته التعاطف ومن قبله الحزن ومن بعده الرغبة في الدعم تغطي وسائل التواصل الاجتماعي بشكل كبير، ففكرت في توحيد الجهود واتصلت بهشام أصلان وطلبت منه أن يستأذن الأب وويليام، ونحن مجموعه أفراد، يمثل كل منا مجالا فنيا.

أضاف: أتينا ونحن على استعداد لأن نقدم أقصى ما يمكن أن نقدمه، و على الأب وويليام أن يحدد ما علينا فعله. وتابع محمد الروبي: إن كل واحد منا له تاريخ مع



إيجابي . أضافت: أنا حريصة على أن يحافظ هذا المكان على استقلاليته وبالتالي نحن مع تلقي التبرعات والمساعدات والدعم مع استقلالية المكان واستمراره، و أنصور أن جزءا من التضامن الإيجابي عند الجميع مبني على المكان نفسه، لو لم تكن جمعيه النهضة العلمية والثقافية مستحقة لم يكن لهذا التضامن أن يأتي ، و في رأيي أن الحريق أضاع هذا الجهد وهذا الدور الذي تقوم به الجمعية التي تقدم الثقافة كخدمة، في زمن يتعامل مع الثقافة كسلعة، ونحن نؤكد على قيمة الثقافة وقيمة الفن من خلال هذه الجمعية.

المخرجة عبير على اقترحت الاكتتاب العام عن طريق الأسهم، وأشارت إلى أن وزارة الثقافة لديها مكانين من حق الجمعية أن تأخذ منهما المال، هما صندوق التنمية الثقافية، والجمعيات الثقافية بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

المدير التنفيذي لجزويت الكاتب الصحفي سامح سامي قال: نحن جهة مستقلة، ولأننا جمعية أهلية فنحن نتبع وزارة التضامن الاجتماعي، ولابد أولا من الحصول على موافقتها حتى نستطيع جمع المال. وبالتأكيد نحن سعداء بكل الأفكار وعندما أمل أن يعود المسرح أكبر مما كان عليه ، يضم كل الأنشطة والفعاليات المختلفة.

المخرج فادي فوكيه اقترح عمل تصميم كامل للمشروع بتفاصيله التي تشمل كل شيء، وعندما تعرض على الهيئات تبدأ في تقديم عروضها، ومن المهم اقتراح المشروع على مكتب استشاري يقوم بالرسومات وترجمتها، مثل اي مشروع، وتحديد تكلفة كل بند حتى يسهل عند عرضها على رعاة المشروع أن يعرفوا ما الذي عليهم تقديمه.

مصطفى أحد خريجي مدرسة السينما قال: أعتبر نفسي جزءا من «عائلة جزويت» وهي تعمل منذ سنوات مع فنانين أجانب، وعندما بعثت لهم على إيميلاتهم، عرضوا علينا المساعدة بتحويل أموال بشكل شخصي، وأبدوا استعدادهم لإرسال كل ما يمكن مساعدتنا به، فلماذا لا نستعين بأفراد ومؤسسات خارجية.

واقترح شاعر أحد الطلاب عمل فيلم عن الجزويت للتعريف به وتاريخ عشرين عاما وتقديره ضمن الأنشطة والفعاليات. كما اقترح أحمد سمير من شباب الجزويت أيضا تنفيذ أعمال تشكيلية من ناتج الحريق، واستخدام وسائل التواصل الاجتماعي للحديث عن تاريخ المسرح وكيف بدأ وتاريخه وتصوير ما يحدث، بمعرفة فنانين معروفين.

وفي ختام المهرجان أعلن الناقد والكاتب محمد الروبي عن أسماء اللجنة التي ستقوم بالتنسيق والعمل على تحديد الآليات واتخاذ الخطوات نحو وضع فكرة التضامن وما طرح من اقتراحات موضع التنفيذ والمراجعة، وتتكون اللجنة من:

المخرج عمر عبد العزيز، المخرج أحمد إسماعيل، الصحفي سيد محمود، الشاعر إبراهيم عبد الفتاح، المخرجة عبير علي، بالإضافة إلى مصطفى وأحمد سمير من شباب الجزويت. سامية سيد



المسرح، وكذلك عمل معرض بالإضافة إلى التبرعات. فيما قال المنتج السينمائي محمد العدل: دعم المكان يأتي من أهميته سواء الدعم اللوجستي أو المادي، وعندني مقترحات لا أستطيع طرحها إلا بعد الرجوع لأصحاب دور العرض ومناقشتهم في ذلك، وأعتقد أننا نستطيع ان نتناقش مع أصحاب دور العرض في أن يكون هناك تذكرة خاصة للتبرع، غير إجبارية ، بالإضافة إلى الشركات الموجودة في غرفة صناعة السينما وما شابه. فمن المهم أن نعمل هذا لأن جزويت تُخرج العديد من المواهب مهمين لصناعة السينما ولو مستقبلا.

المخرج المسرحي أحمد إسماعيل اقترح تشكيل لجنة لتنسيق المقترحات لأنها متعددة، بأن تنظم جدولا بهذه المقترحات وتدرس آلية تنفيذ كل اقتراح ثم تخرج بيان يتضمن دور الأفراد و الهيئات ومعرفة ما سوف يقدمونه، وعلى اللجنة أن تقترح على النقابات الفنية شكل الدعم بحيث تكون على دراية بكل احتياجات المكان، حيث يمكن أن يأتي دعم لا يتم الاستفادة منه، واقترح أن تتيح وزارة الثقافة أي مسرح لإقامة فعاليات الجمعية، و أن تدفع وزارة الثقافة مبلغا ماليا لأن هناك إدارة للجمعيات الثقافية في الوزارة تعمل وتدعم الجمعيات الأهلية.

الكاتبة عبلة الرويني رأت أن الحريق عطاء من الله، خصوصا أنه لم يمس أي إنسان لحدوثه يوم إجازة ، وقالت إن التضامن عطاء آخر لأنه ليس مجرد دعم أو تبرع وإنما هو فكرة وفعل

حضور المؤتمر أعلنوا عن عدد من الاقتراحات لدعم إعادة بناء المسرح ، فاقترح الأستاذ جورج إسحاق تدخل وزارة الثقافة كشريك في رعاية المكان، واقترح الشاعر إبراهيم عبد الفتاح أن تقيم الجمعية حفلين في العام معفيين من الضرائب، بوصفها جمعية أهلية تابعة لوزارة التضامن، ورأى أن على النقابات الفنية جميعا دورا كبيرا في إعادة البناء، وعلى التشكيليين مثلا عمل معرض لصالح إعادة بناء المسرح، و كذلك المشاركة باللمسة الجمالية في بنائه .

فيما قال الكاتب الصحفي سيد محمود: الجزويت مكان عزيز علينا جميعا وقد اكتشفت بعد سنوات من العمل أن معظم المواهب المتعلقة بالفنون رأيتهم أول ما رأيتهم فيه، و هو ما يشير إلى رعاية المكان الكبيرة للمواهب. وقد اقترح محمود ترجمة التضامن ماليا، وذلك بتنظيم حفل غنائي لمطرب أو عدة مطربين بتذكرة مدفوعة الأجر، ويذهب الدخل للجمعية وهو ما يتجاوز فكرة التبرع المباشر، و يشير بوضوح إلى أن الفن لا يحترق.

واقترحت المؤلفة المسرحية رشا عبد المنعم أن يتم الدعم من خلال عمل ثقافي بالإضافة إلى التبرعات، معتبرة أن الموقف يعد فرصة لتجميع أصحاب المصالح على هدف واحد، ورأت في ذلك فرصة حقيقية للتجمع حول شيء لا يختلف عليه أحد.

كذلك اقترحت المخرجة هالة خليل عمل عروض بالتعاون مع وزارة الثقافة، على مسرح الهناجر مثلا، للأفلام المميزة والتي حصلت على جوائز خلال الفترة الماضية لحساب إعادة بناء

تشكيل لجنة تنسيق ومتابعة لتحقيق الاقتراحات



في مهرجان جامعة حلوان ٤٤ اثني عشر عرضاً و«صراع في الطابق الأخير» للآداب أفضل عرض مسرحي

جائزتها التشجيعية في تأليف النص المسرحي لفريق مسرحية «لعنة النور» حيث قدمت نتاج ورشة ارتجال لفريق كلية التجارة تحت إشراف المخرج صلاح الدالي، والفنان أيمن عبد الفتاح.

مراكز الدراماتورج

وفي جوائز الدراماتورج فاز محمد السوري بالمركز الأول بالمهرجان عن نص مسرحية «صراع في الطابق الأخير»، والذي قدمه عن أعمال الأديب والمؤلف المسرحي الإيطالي المعاصر المبدع (Dario Fo) «داريوفو» لفريق مسرح كلية الآداب، وفاز بالمركز الثاني نعيم القاضي عن مسرحية «استثناء» والتي قدم نصها عن مسرحية «الإستثناء والقاعدة» لبرتولد بريخت لفريق كلية الهندسة، و فاز أحمد نبيل بالمركز الثالث لجائزة الدراماتورج عن مسرحية «الشحاتين» والتي قدمها عن نص مسرحية «دراما الشحاتين» للكاتب الكويتي بدر محارب لفريق مسرح كلية السياحة والفنادق.

الإضاءة والماكياج

وتمثلت جوائز المهرجان في عناصر ومفردات العرض المسرحي المختلفة؛ ففي مجال الإضاءة فاز بالمركز الأول وليد درويش عن عرض «الحضيب» لفريق كلية الحاسبات، وحصد المركز الثاني كريم خالد عن عرض «الكمبوشة» لفريق التربية الرياضية/ بنين فيما جاء المركز الثالث/ مناصفة وفازا به كل من محمود الحسيني كاجو عن تصميم وتنفيذ إضاءة عرض «استثناء» لكلية الهندسة، وأبوبكر الشريف عن عرض «المهزلة الأرضية» لفريق التجارة BIS، ومنحت لجنة التحكيم الجائزة التشجيعية وشهادة التميز في الإضاءة المسرحية إلى محمود جراتسي عن عرض «لعنة النور» لفريق كلية التجارة، وفي جوائز الماكياج فازت بالمركز الأول إيلاريا منير عن عرض «صراع في الطابق الأخير» لفريق الآداب، و فازت بالمركز الثاني حسناء الشيخ عن عرض «أول من رأى الشمس»

والمعلومات عرض «الحضيب» من تأليف مكسيم جوركي وإخراج محمد هاني، وقدم فريق كلية الطب مسرحية «أول من رأى الشمس» من تأليف محمد عادل وإخراج يوسف الجابري، وقدمت كلية الهندسة بحلوان عرض «استثناء» عن «الاستثناء والقاعدة» من تأليف برتولد بريخت، وإعداد وإخراج غير القاضي، وقدمت كلية التجارة وإدارة الأعمال مسرحية «لعنة النور» التأليف نتاج ورشة ارتجال للفريق وإخراج يوسف الدالي، و قدم فريق هندسة المطرية «المهزلة الأرضية» من تأليف يوسف إدريس وإخراج مصطفى شفيق.

وفي حفل ختام المهرجان أعلنت لجنة التحكيم نتائج وجوائز المهرجان في حضور العديد من عمداء الكليات المشاركة بالمهرجان والأساتذة بالجامعة ومسؤولي النشاط الفني بالكليات وإدارة الجامعة.

جوائز المهرجان

محمد السوري يحصد جائزة أفضل مخرج وأفضل دراماتورج عن عرض كلية الآداب

تمثلت جوائز مهرجان الفنون المسرحية بجامعة حلوان في مختلف عناصر العرض المسرحي من التأليف والإخراج والتمثيل وجميع مفردات العرض المسرحي، وشهادات التميز والجوائز التشجيعية للطلاب في كل العناصر وكانت كالتالي :

جوائز التأليف

في مجال تأليف النص المسرحي فاز بالمركز الأول ماهر العطار عن عرض «الكمبوشة» لفريق كلية التربية الرياضية/بنين، وحصد المركز الثاني محمد عادل عن نص مسرحية «أول من رأى الشمس» لفريق كلية الطب، وفاز بالمركز الثالث للتأليف محمد يحيى عن عرض «لدي أقوال أخرى» لفريق كلية الحقوق، ومنحت اللجنة

نظمت مؤخرًا جامعة حلوان مهرجان الفنون المسرحية «الرابع والأربعين» للعام الدراسي ٢٠٢٠/٢٠٢١، والذي أقيم في مجمع الفنون والثقافة بالجامعة، وشاركت بالمهرجان العديد من فرق الكليات التي قدمت عروضاً مسرحية متنوعة ومختلفة في أساليبها وإيديولوجيتها من قبل المشاركين فيها، وتميزت بها جوانب عديدة برز في مقدمتها التأليف المسرحي الذي اعتمد على نصوص كتبها شباب الجامعة، وشباب المسرح المصري من الجامعات المصرية المختلفة الأخرى، وتنوعت المسرحيات في الأفكار والقضايا التي تطرحها للجمهور، كما قدمت بعض المسرحيات معدة لنصوص مسرحية مصرية لكبار الكتاب المصريين، ونصوص عربية ومن المسرح العالمي.

عروض المهرجان

شارك بمهرجان جامعة حلوان المسرحي ١٢ فريقاً مسرحياً من كليات الجامعة حيث قدم فريق كلية التربية الفنية عرض «عابز أتجوز»، وقدمت فرقة كلية الفنون الجميلة العرض المسرحي «أنوبيس ٩٩٩» والتأليف نتاج ورشة كتابة لفريق العرض «تأليله المسرح» تحت إشراف محمد الشاذلي، وإخراج مناضل عنتر، وقدم فريق كلية الآداب العرض المسرحي «صراع في الطابق الأخير» عن أعمال الأديب والمؤلف الإيطالي «داريوفو» دراماتورج وإخراج محمد السوري، وقدم فريق كلية الحقوق عرض «لدي أقوال أخرى» من تأليف محمد يحيى، وقدم فريق كلية التربية الرياضية / بنين عرض «الكمبوشة» من تأليف وإخراج ماهر العطار، وقدم فريق مسرح كلية السياحة والفنادق عرض «الشحاتين» عن نص «دراما الشحاتين» من تأليف بدر محارب دراماتورج وإخراج أحمد نبيل، وقدم فريق كلية التجارة BIS مسرحية «المهزلة الأرضية» من تأليف يوسف إدريس، وقدم فريق الحاسبات

من كلية الطب، وفاز بالمركز الثالث /مناصفة كل من أدهم فيتو من فريق كلية الحقوق، و معاذ محمود من فريق الطب، ومنحت اللجنة الجائزة التشجيعية في التمثيل إلى الطالب محمود السيد من فريق كلية التجارة BiS ومنحت لجنة التحكيم جائزتها الخاصة لأفضل أداء جماعي لعرض «لعنة النور» من إخراج يوسف الدالي لفريق كلية التجارة.

جوائز الإخراج والعروض

وفي جوائز الإخراج فاز بالمركز الأول محمد السوري عن «صراع في الطابق الأخير» لفريق كلية الآداب، وفاز بالمركز الثاني ماهر الحجار عن عرض «الكمبوشة» لفريق التربية الرياضية للبنين، وفاز بالمركز الثالث المخرج محمد هاني عن عرض «الحضيض» لفريق كلية الحاسبات، وحصد الجائزة التشجيعية المخرج مصطفى شفيق عن «المهزلة الأرضية» لفريق هندسة المطرية

الآداب تفوز بجائزة أفضل عرض مسرحي عن «صراع في الطابق الأخير»

وعن جوائز ومراكز العروض بالمهرجان فاز بأفضل عرض مسرحي/المركز الأول عرض « صراع في الطابق الأخير» لفريق كلية الآداب، وفاز بالمركز الثاني عرض «الكمبوشة» لكلية التربية الرياضية بنين، وفاز بالمركز الثالث «الحضيض» لفريق كلية الحاسبات، ومنحت اللجنة الجائزة التشجيعية للعرض المسرحي «أول من رأى الشمس» لفريق كلية الطب

لجنة التحكيم بالمهرجان

تشكلت لجنة تحكيم مهرجان الفنون المسرحية بجامعة حلوان لعام ٢٠٢١ من الدكتورة عبير فوزي أستاذ التمثيل والاخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية، والأستاذ الدكتور عبد الناصر الجميل عميد المعهد العالي للفنون المسرحية السابق، والأستاذ الدكتور مصطفى سليم الأستاذ بقسم الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية.

إدارة المهرجان

ينظم مهرجان جامعة حلوان للمسرح الجامعي تحت رعاية الأستاذ الدكتور ماجد نجم القائم بعمل رئيس الجامعة، و الأستاذ الدكتور حسام رفاعي نائب رئيس الجامعة لشئون التعليم والطلاب، وإشراف الأساتذة راشد محمد عصام مدير عام الإدارة العامة لرعاية الشباب، و طارق عرفان مدير إدارة النشاط الفني والثقافي، ومشاركة وتنظيم اتحاد طلاب الجامعة برئاسة على السيد رئيس الاتحاد، وذلك بمجمع الفنون والثقافة وأقيم حفل الختام بمقر الجامعة بالحرم الجامعي بعين حلوان. وبإشراف وتنظيم مسؤولة النشاط الفني الأستاذة النشاط رانيا مجاهد.

وفي حفل الختام أشاد الدكتور «ماجد نجم» بالمهرجان الذي أبرز عددًا من المواهب الطلابية المبشرة والتميزة وأكد أن هذا دليلًا على وجود روح إبداعية جماعية ومناصفة جادة، واهتمامًا جادًا بالقضايا الإنسانية والاجتماعية من قبل المبدعين من شباب الجامعة بالمهرجان، والذي قدم بجهد كبير بمشاركة ١٢ عرضًا مسرحيًا من إنتاج الفرق المسرحية التابعة لكليات الجامعة، وفي الختام قدم «جاد» التهنئة لكل الفائزين، و متمنيًا لهم دوام التوفيق والتقدم، ومؤكداً أن هؤلاء الطلاب محظوظين بمشاركتهم في هذا المهرجان ولقاءاتهم المتعددة ببعضهم البعض، والتي تعمل على التبادل الثقافي والفني من خلال المسرح الجامعي وأيام المهرجان التي أقيمت في مجمع الفنون والثقافة بالجامعة.

همت مصطفى



لكلية الطب.

جوائز التعبير الحركي

وفي جوائز التعبير الحركي: فازا بالمركز الأول مناضل عنتر وأمير مشالي عن تصميم استعراضات العرض المسرحي «أتوبيس ٩٩٩» لفريق كلية الفنون الجميلة، وفاز بالمركز الثاني سلفاتوري كنادو عن عرض «الكمبوشة» لكلية التربية الرياضية للبنين، وفازت بالمركز الثالث بسنت حسن عن استعراضات مسرحية «عايز أتجوز» لفريق كلية التربية الفنية

جوائز التمثيل

وفي جوائز التمثيل للطلاب فازت بالمركز الأول حبيبة محمد من كلية الطب وفازت بالمركز الثاني «نادين جمال» من فريق التربية الرياضية، وفازت بالمركز الثالث الطالبة مريم ياسر من فريق كلية التجارة BiS، وذهبت الجائزة التشجيعية للطالبة دينا المنياوي من كلية الحاسبات والذكاء الاصطناعي وفي جوائز التمثيل للطلاب فازا بالمركز الأول/ مناصفة غير القاضي، و محمد أبو المكارم من كلية الهندسة حلوان، وفاز بالمركز الثاني/ مناصفة يوسف نبيل من فريق هندسة المطرية، و محمد جمال

الديكور والملابس

وفي مجال جوائز الديكور فاز بالمركز الأول «عبد الرحمن خالد عن عرض «المهزلة الأرضية» لفريق التجارة BiS، وفاز بالمركز الثاني صبحي الحجار عن «الكمبوشة» لفريق كلية التربية الرياضية للبنين، وفاز بالمركز الثالث محمد كمال عن عرض «الحضيض» لفريق كلية الحاسبات، ومنحت اللجنة سارة رأفت الجائزة التشجيعية عن ديكور عرض «المهزلة الأرضية» لفريق هندسة المطرية.

وفي مجال الأزياء والملابس المسرحية فاز بالمركز الأول صبحي الحجار عن عرض «الكمبوشة» لكلية التربية الرياضية بنين، وفازت بالمركز الثاني ياسمين سامي عن «صراع في الطابق الأخير» لفريق الآداب، وفازت ريهام يونس بالمركز الثالث عن العرض المسرحي «استثناء» لفريق كلية الهندسة بحلوان، وفازت عاليا أشرف في مجال الملابس بالجائزة التشجيعية عن عرض «لعنة النور» لفريق التجارة.



«توظيف المسرح في التصدي لمشكلة التحرش ونشر الثقافة الجنسية لدى طفل ما قبل المدرسة»

رسالة ماجستير للباحثة تيسير العفيفي



المقربين له مستغلين سذاجة الطفل وبراءته وجهله. وبسبب «العيب» أصبح مصطلح التحرش الجنسي ثقيلًا على مسامعنا، وتتجنب العائلات الحديث عنه أمام أطفالها، وتتعامل معه بجهل كبير وتتعاظم الكارثة عندما يتعرض الطفل للتحرش، ولا يعلم الأهل بذلك، بالرغم من كون المتحرش ربما من داخل الأسرة أو من أحد الأقارب، ومن ثم فإن كشف الغطاء عن هذه الظاهرة أصبح حتميًا وضروريًا حفاظًا على الصحة النفسية لأجيال المستقبل الذين ستقوم على عواتقهم الفنية مهمة بناء الأوطان وتقديمها.

لذلك وجب اقتحام هذه المنطقة الشائكة في محاولة لنشر الوعي بالثقافة الجنسية لدى طفل ما قبل المدرسة، ومدّه بمعلومات كافية عن التحرش الجنسي، وما يجب عليه فعله عندما يتعرض لمثل هذه المواقف الحرجة.

والتوعية لن تقتصر على الطفل فحسب، بل ستشمل ولي الأمر أيضًا؛ فحماية طفله من صميم مسؤوليته؛ وهذا يتطلب منه الشجاعة ليواجه بكل فهم/ وعي هذه الظاهرة، ويحرص على تثقيف طفله جنسيًا ليحافظ على خصوصية جسده، ويكون الطفل على وعي بما هو مباح، وما هو غير مباح ليصبح والداه هما الملجأ الآمن له عندما

الأمن العاطفي والهدوء النفسي باعتبارهما الأساس لبناء شخصية سوية متزنة. الرغم من اهتمامنا بالأطفال ومتابعتنا لأموهم إلا أن الكثير منا يجهل المخاطر، وبعض الممارسات الخارجة التي قد يتعرضون لها، والبعيدة البعد كُله عن الإطار القيمي والأخلاقي، والتحرش الجنسي بالطفل صورة من صور هذه المخاطر التي أصبحت وباءً يطرق أبواب المجتمع بشدة، وتقبله الأسر رافعة لافتة عدم الاقتراب، وهذه الأفعال تحاط بسرية تامة وتكتنم شديد خوفًا من الفضيحة العائلية.

ونجد بعض الأسر تغضب بشدة لو حاولنا تسليط الضوء على هذه الظاهرة، وهذا ما جعلها تمضي في الانتشار، وهذا النوع من الاعتداء من أخطر المشكلات التي قد يتعرض لها الطفل في طفولته التي تظل تفاصيلها محفورة في ذاكرته، وتؤثر سلبيًا على نفسيته وشخصيته؛ ومن ثم تؤثر على مستقبله، وهذا التكتنم من قبل الأسر وضع حجرًا عثرًا أمام فرصة توفر إحصاءات دقيقة تكشف عن مدى تفشي هذه الظاهرة التي ربما تتم داخل بيت الطفل الذي من المفترض أنه بيت آمن، وعلى أيدي أناس ربما يكونون من أقرب

تم مناقشة رسالة الماجستير بعنوان «توظيف المسرح في التصدي لمشكلة التحرش ونشر الثقافة الجنسية لدى طفل ما قبل المدرسة» مقدمة من الباحثة تيسير حمادة العفيفي، بقسم العلوم الأساسية كلية التربية للطفولة المبكرة جامعة دمنهور، وتضم لجنة المناقشة الدكتورة راندا حلمي، أستاذ علوم المسرح المساعد تخصص التمثيل والإخراج بكلية التربية للطفولة المبكرة (مشرقا)، الدكتور محمود عسران محمد، أستاذ الدراسات الأدبية المساعد بقسم العلوم الأساسية بكلية التربية للطفولة المبكرة جامعة دمنهور (مشرقا)، الدكتور سيد علي إسماعيل، أستاذ الدراسات المسرحية بقسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة حلوان (مناقشا ورئيسا)، والدكتور محمد عبد الحميد خليفة، أستاذ الآداب والنقد بكلية التربية جامعة دمنهور (مناقشا). والتي منحت الباحثة من بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط ومعايير أكاديمية درجة الماجستير.

أطفالنا هم حلم الأمة القادم، وأملها ومستقبلها الناهض ورعايتهم والاهتمام بهم دلالة على وعي المجتمع وإدراكه أهمية هذه الشريحة الحساسة، والذي يركز على توفير

موجهان للطفل، والعرض الثالث كان موجهاً للقائمين على تربيته.

وتنتهي الدراسة بخاتمة تناولت فيها الباحثة أهم النتائج التي أسفر عنها البحث، مع ذكر بعض التوصيات، فثبت المصادر والمراجع.

وأخيراً نستطيع القول بأن المسرح قادر على طرح العديد من الموضوعات الشائكة في حياة الطفل ونشر الوعي بالثقافة الجنسية لدى الطفل والمجتمع وإحداث تغيير في اتجاهاتهم نحو التربية الجنسية.

ومن القضايا التي تحاط بالغموض، واللبس والشك أيضاً، قضية التربية الجنسية لدى الأطفال؛ حيث إن الحديث في المواضيع الجنسية من الأمور الصعبة التي تواجه الأسرة والمعلمة في هذه المرحلة، باعتبار أن المجتمعات بصفة عامة، والمجتمعات العربية بشكل خاص تنظر لمسألة الجنس نظرة سلبية، بل إن الكثير من المجتمعات لا تعتبر أن هناك حياة جنسية لأطفالهم وتهمل مظاهر النمو الجنسي لديهم ويتغافلون عن التقدم التقني والمعرفي؛ الذي كان سبباً في مواجهة الكثير من الطفرات القيمة والتربوية المتغيرة في مجالات الحياة كافة بالصورة التي جعلت من عملية التوجيه والإرشاد والتثقيف متطلباً رئيساً في الألفية الثالثة، ومن ثم بات إدخال التربية الجنسية في العملية التربوية أكثر إلحاحاً من أي وقت سابق.

تعد مرحلة ما قبل المدرسة من المراحل المهمة والحاسمة في حياة الإنسان؛ لأنها ترسم وتحدد شخصيته في المستقبل، ومن هنا جاءت أهمية تنشئة الطفل تنشئة سوية، تهتم بكل خصائص مرحلة نموه، وجدير بالذكر أن نسبة كبيرة من المشكلات التي تواجه الأسرة والمجتمع تتعلق بالنواحي الجنسية، حيث يؤدي الإخفاق التربوي، والثقافي والاجتماعي في التربية الجنسية للطفل إلى الفوضى والجهل وكثير من المشكلات فيما بعد.

وقد تمت التوصية بدراسة التربية الجنسية في المجتمعات العربية، تم التوصية بها منذ السبعينيات؛ ففي عام ١٩٧٠ صدرت توصيات المؤتمر العربي الأول للصحة النفسية في القاهرة، والتي أوصت بضرورة العمل على نشر الثقافة الأسرية بما في ذلك الثقافة الجنسية في إطار التقاليد والعادات الخاصة بحماية الأطفال الذين أصبحوا هدفاً لمغامرات شيطانية، ولم يعد الاحترام مكفولاً لمنظومة القيم التقليدية، التي كانت من قبل تحميهم من الخطر؛ فقد أصبح الكثير منهم معرضين للاستغلال الجنسي، وإيماناً من جهات عدة محلية ودولية بأهمية حماية الطفل من أي مشكلات ذات طابع جنسي؛ فقد بُذلت الجهود على الصعيدين المحلي والدولي بشأن حماية الطفل من التحرش والإساءة الجنسية.

ياسمين عباس



والقائمين على تربية الطفل تجاه التربية الجنسية، وتبنت الدراسة وجهة نظر فرويد في المطالبة بالاهتمام بالتربية الجنسية للطفل منذ ولادته والنظر للجنس على أنه غريزة مثل غرائز كثيرة يشعر بها الطفل ولا يمكن إهمالها، كما استعرضت الدراسة مراحل النمو الجنسي من وجهة نظر فرويد.

كما وضحت الدراسة سمات النمو المعرفي لمرحلة الطفولة المبكرة وفق نظرية جان بياجيه في النمو المعرفي لمخاطبتها خلال المسرح.

كما ذكرت أسباب التحرش الجنسي بالطفل، وأعراض ودلائل الاعتداء الجنسي ومؤشراته، وكيفية حماية الطفل من التعرض للتحرش.

والفصل الثاني بعنوان تشابه المسرح والطفل وأكدت أهمية المسرح وتأثيره على الطفل خلال استعراض أوجه التشابه بين المسرح والطفل، مما أعطى للمسرح قدرة على طرح مشكلات شائكة يتعرض لها الطفل.

والفصل الثالث كان الجانب التطبيقي من الدراسة؛ حيث قامت الباحثة بكتابة ثلاثة نصوص قدمتها في ثلاثة عروض مسرحية، و قامت بعرضها وتحليلها، العرض الأول والثاني



يتعرض لأي خطر.

وهذا ما أكدته منظمة اليونسيف في اتفاقية حقوق الطفل من المادة ١٩، حيث أكدت على حق الطفل في أن يحظى بالحماية من كافة أشكال العنف أو الضرر أو الإساءة البدنية أو النفسية والإهمال وإساءة المعاملة أو الاستغلال بما في ذلك الإساءة الجنسية.

على الرغم من اهتمامنا بالطفل إلا أن الكثيرين منا يجهل المخاطر التي يتعرض لها، والتحرش الجنسي صورة من صور هذه المخاطر، والتي أصبح ظاهرة مسكوت عنها وتقايله الأسر بالتكتم والسرية، وقد ارتأت الدراسة ضرورة اقتحام هذه المنطقة الشائكة حفاظاً على صحة الطفل النفسية والبدنية وحمايته في ظل مجتمع يرفض البوح بتلك الجريمة، وكان المسرح هو وسيلة الدراسة في محاولة لنشر الوعي بالثقافة الجنسية لدى طفل ما قبل المدرسة والقائمين على تربيته.

وكان منهج الدراسة هو المنهج الوصفي التحليلي نظراً لملائمته لموضوع الدراسة، وضمنت الدراسة ثلاثة فصول:

الفصل الأول تناول حق الطفل في الحصول على الحماية من التعرض للإساءة الجنسية، واتجاهات الوالدين

بعد تقديمه لورشة « الجسد المقدس » بشرم الشيخ

أول ما تقدمه الورشة هو تنمية وعي الممثل بجسده كأداة من أدوات التعبير



د. فريد النقراشي نجيب، مدرس بقسم علوم المسرح شعبة تمثيل وإخراج بكلية الآداب جامعة حلوان، ومدرس بكلية السينما والمسرح بجامعة بدر، ممثل ومدرب (سينما، تلفزيون، مسرح، تمثيل للميكروفون)، و حاصل على درجة الماجستير في الآداب- تمثيل وإخراج- عن موضوع «تأثيرات ستانسلافسكي ومايرهولد وجاك كوبو على الممثل عند جروتوفسكي»، بالإضافة إلى حصوله على درجة الدكتوراه في الآداب أيضا- تمثيل وإخراج- عن موضوع «تقنيات التعبير الجسدي للممثل في مناهج الإخراج الحديثة».

قدم العديد من المسلسلات التلفزيونية والأفلام السينمائية والأعمال الإذاعية والبرامج المدبلجة، وحصل بعضها على جوائز من مهرجانات دولية، كما قدم العديد من العروض المسرحية منها عرض «الإدانة» إخراج هانيي البنا، ومسرحية «اللي شالوا الهمزة» إخراج هشام عطوة، و «كتكوت في المصيدة» إخراج أسامة رؤوف، ومسرحية «جان دارك» إخراج إبراهيم الفوي، ومسرحية «فتافيت الماس» إخراج طارق سعيد.

قدم العديد من الدورات التدريبية وورش العمل- للمصريين والعرب والأفارقة- في مجال التمثيل والإخراج؛ منها دورات للممثلين المحترفين والهواة، وكذلك قدم دورات تمثيلية علاجية للمتعافين من الإدمان، ودورات للأطفال متفاوتي الأعمار، ومنذ أيام انتهت فعاليات مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، الذي كان لدى د. فريد النقراشي فيه ورشة تفاعلية حملت اسم «الجسد المقدس»، عن الورشة وورش التمثيل وأسئلة أخرى، كان له «مسرحنا» معه هذا الحوار.

حوار: إيناس العيسوي



الذي لا يُحرك خيال المشاهد، أنت طوال الوقت تعطيه حالة واقعية عليه فقط أن يفهمها، لكن في المنهج الحداثي، المشاهد مضطر أن يُعمل خياله، بالإضافة إلى أن ورشة الجسد المقدس تخلق حالة من الحيوية المسرحية لدى الممثل غير موجوده لدى المنهج الواقعي، تجعل لديه صورته بصرية لجسده على المسرح بصرف النظر هل هذه اللحظة بها حديث أو صامتة، لأن اعتماد الأول يكون على الجسد.

- ما هي النقاط التي تركز عليها في تعليم المتدربين، سواء في الورش النظرية أو العملية؟ وحدثنا أيضاً عن أنواع ورش التمثيل المختلفة التي تقدمها؟

أهم ما أقوم بالتركيز عليه مع الممثل هو تغيير الوعي، لأنني مؤمن أن أي نشاط بشري يقوم به الإنسان إن لم يُبنى على أفكار حقيقية، يكون مجرد مهارات خارجية ليس لها قيمة، ومن هنا أنطلق من فكرة فلسفة الفن وماهية التمثيل، ولماذا نُمثل؟ وما المطلوب من الممثل؟ وما هي الطموحات والنقاط الواضحة المأمولة في مشوار الممثل الفني؟، كل هذه النقاط يجب أن تكون واضحة أمامي، فعندما اختار الطريق الذي أريد أن أسلكه، يكون طريقاً واضح المعالم، حتى لا يفقد الممثل هدفه في منتصف الطريق ويشعر بالإحباط، لذلك في المراحل الأولى في أي ورشة يجب أن أهتم بفكرة الوعي، وبمجرد أن يصل المتدرب إلى درجة مُعينة من الوعي، أبدأ فوراً في ممارسة التدريبات الحرفية الخاصة بالورشة نفسها. كما أقدم أنواعاً متعددة من الورش كلها تدور حول فن التمثيل، منها ورشة حول فن التمثيل السينمائي والتلفزيوني ومنها ورش خاصة بحرفية الممثل التقليدية وورش الارتجال ومنها الورش الخاصة بالجسد التعبيري الحداثي مثل ورشة «الجسد المقدس»، وهناك بعض الورش التي قدمتها خاصة بالسيكودراما، للتعامل مع بعض الناس المتعافين من الإدمان، وكان أحد أنواع العلاج الذين يحتاجون إليه هو العلاج بالدراما، بمعنى ضم فرق المتعافين من الإدمان لمجموعة عمل تدريبية، ونبدأ العمل معهم وكيف يعبرون عن أنفسهم وعن حياتهم وتجاربهم الذاتية من خلال المسرح والدراما، وهذه تُعد من التجارب المهمة في حياتي، واكتشفت أثناء تدريب هؤلاء المتعافين، أن لديهم طاقة إبداعية مهولة، كانت مهددة مع الإدمان، وبمجرد أن وجدوا مجالاً آخر للتميز وتحقيق ذاتهم اتجهوا فيه بقوة شديدة، والرائع أنهم قدموا مجموعة من المشاريع الفنية، من وجهة نظري تفوق مشاريع كثيرة لمتدربين أصحاء لم يُصابوا بالإدمان.

- كيف تدعم المسرحيين الشباب من خلال هذه الورش؟

عندما عُرض علي أن أقدم ورشة «الجسد المقدس» في مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، وعلى الرغم من الإرهاق وبعُد المسافة، إلا أنني سعدت جداً بتواجدي في هذا المهرجان، وهذه هي المرة الأولى،



المشاهد، ويدعو إلى استنفار المشاهد لتغيير واقعه، وأحياناً يعمل على تحريضه على التطوير من نفسه ومن مجتمعه، ومن ثمَّ أصبح للتيارات الحداثية رفض تام، لفكرة الإيهام بالواقع، والمتبنى من جميع مناهج ما قبل الحداثي، والتي كانت ترسخ فكرة الإيهام التام، بمعنى أن تجعل المشاهد يدخل في وهم الواقع، ويعيش حكاية تخص أشخاص آخرين، يتأثر بها وينفعل معها ويتطهر مع تطهيرها، ولكن واقعه الحقيقي كمشاهد لا يتغير، فالحدثين بدأو في كسر هذه الحالة، ومن ضمن وسائل كسر الإيهام وأولها استخدامات الجسد، لأن هنا طوال الوقت أصبح الجسد ليس جسداً مألوفاً (ما نراه في الحياة اليومية)، لكنه أصبح جسداً يحمل معاني ودلالات ورموز، وبذلك أصبح على الإنسان أن يشترك في العملية الإبداعية في فك هذه الدلالات والرموز، والمشاهد لم يعد مجرد مشاهد ولكنه تحول إلى مشارك في العملية الإبداعية، وأصبح له نصيب من الإبداع مثله مثل الممثل. وهذه الورشة تُعيد الوعي الجسدي للممثل، نحن لدينا إشكالية كبيرة في مسرحنا بشكل عام، هي غياب الحضور الجسدي، مسرحنا يعتمد فقط على الكلمة، بينما جسد الممثلين تقريباً طوال الوقت في حالة حياد، لأن الممثل تعلم أنه يجب أن يهتم بصوته ومخارج ألفاظه وقواعد الإلقاء، وإذا كان الممثل أكثر من ذلك اهتماماً فهو يهتم بتعبيرات وجهه، إنما الجسد كتلة واحدة، فهو في حالة غياب تام، فأول ما تقدمه هذه الورشة أنها تُعيد وعي الممثل بجسده كأداة من أدوات التعبير المسرحي، بالإضافة إلى أنها تحقق للممثل عنصر الاشتباك مع الصالة، وتحقيق حالة من التواصل مع المشاهد أكثر بكثير من الجسد الواقعي، وأبسط أنواع المشاركة هي أعمال خيال المشاهد، وهو يُشاهد الممثل الذي يستخدم جسده في التعبير، هنا هي حالة مشاركة، غير المسرح الواقعي،

- حدثنا عن ورشة الجسد المقدس؟ ولماذا سميت بهذا الاسم؟ ومدى تأثيرها على الممثل؟

فكرة الجسد المقدس هي فكرة قديمة جداً، من أيام المسرح المصري القديم والمسرح الأغرقي، قائمة على أن الممثل عبارة عن عابد يقدم مجموعة من العبادات من خلال جسده، وأول من استخدم هذا المصطلح في العصر الحديث هو جروتوفسكي المخرج البولندي، الذي بدأ يُعيد فكرة إحياء فكرة الجسد المقدس أو قدسية جسد الممثل، بحيث يعمل عليه بشكل حداثي، بمعنى بشكل مضاد للواقعية، لكي يُدخله في إطار التعبير الجسدي، وبدأ جروتوفسكي يطور مسرحه، ويدخل بالممثل في حالة من حالات الطقس المسرحي الأشبه بالعبادات الدينية الأولى التي كان يستخدم فيها الجسد كوسيلة للعبادة، ولذلك هذا مصطلح مسرحي قديم حديث، كما تم توضيح ذلك فيما سبق.

خلال الورشة أقوم بتحديث جسد الممثل، بمعنى أنني انتقل من الممثل الواقعي من تعامله مع جسده بشكل وظيفي وصفي، إلى أن يتعامل مع جسده بشكل حداثي تعبيرى، بمعنى يتحول الجسد من كونه آلة وظيفية إلى آلة تعبيرية، وهنا ندخل في منطقة لغة الجسد والخيال الجسدي والعقلية الجسدية، وكل الأمور التي تستحضر الجسد كعنصر فاعل وأساسي في العملية المسرحية، وليس عنصراً مكملاً للكلمة أو النص المكتوب.

رأى الحداثيون أن المسرح الواقعي أو التقليدي، ما قبل الحداثة، لا يحقق فائدة حقيقية للمجتمعات، بمعنى أنك حين تجعل المشاهد يدخل في حالة من حالات التطهير الأرسطي، لا تدفعه إلى تغيير واقعه السيئ، ولكن المنهج الحداثي بشكل عام، يطمح إلى تغيير وعي

غياب الجسد أكبر إشكاليات المسرح المصري



التواصل مع العالم من خلال المهرجانات، فكرة شديدة الأهمية، وبخاصة أن ليس كل المسرحيين، وبخاصة الشباب، قادرين على السفر إلى الخارج ومشاهدة العروض العالمية، فالحل الوحيد تواجد العروض العالمية واستضافتها في مصر من خلال هذه المهرجانات، بالإضافة إلى أن من ضمن فعاليات المهرجانات الندوات والورش الفنية، وهي تعمل على تطوير وعي وإمكانيات الممثل المسرحي المصري، وهناك بُعد آخر، أن العرب والأجانب يتعرفون على مسرحنا، فالفرق المستضافة ليست قادمة لعرض أعمالها فقط، ولكنها أيضاً تُشاهد المنتج المصري من مسرح وعروض مسرحية حية. وقد لمست حالة من التنظيم متخصصة وجيدة جداً في مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، مجموعة من الإداريين والفنيين والكوادر الذين يقومون بعملهم بشكل منظم وجيد جداً، ولمست مشاركة جيدة جداً من عدد كبير من الفنانين العرب والأجانب والمصريين، بشكل ملحوظ وملفت، وهذه إيجابية تُحسب للمهرجان، بالإضافة لفكرة إقامة المهرجان في مدينة شرم الشيخ، كل ذلك يضيف للمهرجان، لأنها مدينة ساحرة، وحقيقة واضحة ولمموسة أن نجاح هذا المهرجان بسبب إدارة الفنان مازن الغرابوي رئيس المهرجان، لأنه بالفعل يقابل تحديات كبيرة، وبخاصة أن المهرجان دولي، وهو استطاع رغم كل هذه التحديات أن يقدم هذا المهرجان المسرحي المختلف، الذي يُعد إضافة مسرحية مهمة جداً.

- هل لدينا أزمة في كتابة النصوص المسرحية؟ أم أن المخرجين هم من لا يبحثون عن النصوص الجديدة الجيدة؟

نحن لدينا أزمة في الإبداع المسرحي، وليست الإشكالية في النصوص المسرحية، يستطيع المبدع أن يكون مبدعاً أكثر كلما ساء النص، فالنص الذي نسميه مفكك أو ضعيف أو غير جيد في الكتابة أو سيء، يثير عند المبدع علامات استفهام وتحديات أكثر من النص المحكم، النص المحكم إن قدمنا قراءة مسرحية له فسنجده جيد في حد ذاته، لا يحتاج إلى دعم فني، أما النصوص الغير جيدة هي التي تحتاج مجهود من المبدع لكي يُخرج شكلاً مسرحياً جيداً، فهذه النوعية من النصوص الغير محكمة محفز أكبر على الإبداع، وبالتالي لأن المسرحي تعود أن يتعامل مع النصوص بإحكام شديد، فقد تحول من مخرج مفكر إلى مخرج ناقل، وأصبح كل دوره أن يُحوّل النص المحكم لعرض مسرحي، وهذا لا أراه إبداعاً، الإبداع الحقيقي أن يشتبك المخرج مع النص، ويُخرج منه منتجاً إبداعياً مختلفاً

- ما الجديد لديك؟

مستمر في تقديم ورش الفنية المتخصصة الخاصة بالتمثيل، وبدأت في تصوير مسلسل «وش تالت»، إخراج معتز حسام وبطولة حنان مطاوع ومحمود عبد المغني، ولدى عرض مسرحي، سوف نستأنف بروفاته قريباً إن شاء الله، وهو «سيدتي الجميلة» على المسرح القومي إخراج محسن رزق.

- ما رأيك في انتشار الورش الفنية وبخاصة التمثيل والإخراج؟ ما هي معايير اختيار الورش الفنية؟ وما هي الأسس والمعايير التي يجب أن تتوفر في المدرب الذي يقدم تلك الورش؟

ليس لدى مشكلة في انتشار الورش الفنية، المشكلة الحقيقية تكمن مع عدم وعي المتدرب، فيكون عرضه للمدعين، يجب أن يكون المتدرب لديه وعي بالورشة التي سوف يلتحق بها ولماذا قرر أن يلتحق بها؟ والمتدرب يجب يكون لديه منهج ومادة علمية واضحة، ويجب أن يكون لديه قدره على تطوير الممثل، هناك فرق بين الأستاذ والمدرّب، الأستاذ الجامعي يمتلك مادة علمية، ولكن المدرّب يجب أن يكون لديه قدره على الإبداع وأن يطور أدوات المتدرب ويتحرك بها في حالة صعود وهبوط، في حالة عدم توافر هذه النقاط، من وجهة نظري فإن هذا الشخص غير مؤهل لتدريب الممثل.

- ما رأيك في المهرجانات المسرحية وأهميتها؟ وكيف يتم دعمها والاستفادة منها كحدث فني ثقافي؟ وحدثنا عن أبرز ما ميز مهرجان شرم الشيخ هذا العام؟

المهرجانات تجعل هناك التقاء ثقافات ما بين الشعوب وما بين التيارات المسرحية في العالم كله، وهذا شيء مفيد جداً، حتى لا يتحول المسرح إلى فن مقروء، الرؤية تجعلنا نرى أعماق أخرى ومفاهيم أخرى، من المستحيل أن تصل لنا من خلال كتاب مقروء فقط، بالإضافة إلى أن الفن المسرحي هو فن عالمي، في أهم فترات المسرح المصري في الستينيات، كان المسرح المصري له طابع مميز على مستوى الكتابة والإخراج وكل عناصر العرض المسرحي، وفي هذه الفترة كان المسرح متجه إلى النصوص العالمية والتيارات المسرحية العالمية، فكرة

لأنني أرى أن هذا نوع من دعم الشباب، وهو جزء من إحساسي تجاه هؤلاء الشباب الموهوبين، بالإضافة إلى أنني أحاول أن أدمج الشباب من خلال تدريسي في الجامعات، سواء في كلية الآداب قسم مسرح بجامعة حلوان، وفي جامعة بدر كلية علوم السينما والمسرح، وهذا جزء من دوري كأستاذ مع الطلبة الذين سيصبحون مستقبلاً فناناً للمسرح، وكل ما يُتاح لي فرصة لكي أدمج الشباب لا أتردد.

- ما النصائح التي تقدمها لشباب الممثلين في بداية حياتهم؟

هناك نقطتين أساسيتين يجب أن يضعهما أي شاب في بداية طريقه الفني وبخاصة المسرحي أمام عينه، النقطة الأولى، ليس شرطاً أن يكون لك مثل أعلى في التمثيل، لأن هذه النقطة قد تحبطك في البداية وقد تمحي معالم الشخصية للممثل ومناطق التميز لديه، من الممكن أن تأخذ من سبقوك في هذا الطريق سيرة كفاح، وليس ذلك بالضرورة أن تكون تلك السيرة، سيرة ممثل، من الممكن أن تكون شخصيات عامة، ومعنى قدوة أنك تسير على طريقته، أما النقطة الثانية فهي يجب أن يكون لدى الممثل قدرة على الاختلاف والتميز وكسر المألوف، من الضروري بالتأكيد أن يتعلم المتدرب أو الطالب قواعد التمثيل، ولكن يجب أن يتعلم معها أساليب التمرد على هذه القواعد، بمعنى أدق أن يتعلم فن كسر القواعد بوعي وحكمة، ومن وجهة نظري أعتقد أن المسرح التجريبي قائم على هذه الفكرة، أن تعرف القاعدة وتطبقها ثم تقوم بكسرها، ولكن للأسف الممارسات التجريبية التي تحدث في الوطن العربي، أن الفنان قبل أن يتعمق في القواعد ويدركها يتمرد عليها! كما ذكرت سابقاً يجب أن يتعلم الممثل فن كسر القواعد.

يجب أن يتعلم الممثل فن كسر القواعد

عن الدورة السادسة لمهرجان شرم الشيخ الدولي

المسرحيون العرب: كرنفال مسرحي كبير وحراك ثقافي وفني على أرض السلام



كان للدورة السادسة لمهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي برئاسة المخرج مازن الغرباوي طابع مميزا ، وكان أهم ما يميز هذه الدورة وجود العديد من الفعاليات الهامة التي صنعت فارقا كبيرا لدى المسرحيين المصريين والعرب، وساهمت في تقوية الروابط المصرية العربية، فكانت هناك ندوات ومحاور فكرية متنوعة كما خص المهرجان مجموعة من حفلات توقيع الكتب البحثية لمجموعة من الباحثين المتميزين ، أيضا خص المهرجان يومين للاحتفاء برموز المسرح العراقي والتونسي، وتنافست العروض في ثلاث مسابقات مختلفة الاولى مسابقة العروض الكبرى والثانية محور مسرح الشارع والفضاءات الغير تقليدية والمسابقة الثالثة للمونودراما ، كما كان هناك مجموعة من المسابقات.

رنا رأفت

مازن الغرباوي: استثمار الموارد البشرية جزء من

أهداف إقامة المهرجان

مسرحي وتبادل ثقافي كبير، وهو شيء هام بالنسبة للدول ان تتعرف على ثقافات بعضها البعض وعروضها المسرحية. ثم عمل مسابقات ثم أصبح هناك ثلاثة مسابقات ثم اصبح هناك مسابقات للتأليف والبحوث في هذه الدورة، وهذا في حد ذاته يجعلنا نفخر بوجود مهرجان متخصص للشباب في عدة مسابقات وفي مشاركة دول متنوعة وجود أسماء كبيرة سواء عرب أو أجنبي أو مصريين، فنحن اليوم في كرنفال مسرحي كبير نأق لشرم

كرنفال مسرحي كبير

فيما قال الدكتور عامر صباح المرزوك: مهرجان شرم الشيخ يميزه انه يتطور في كل دورة، بدأ في تقديم عروض

قالت ضحى الشويخ المستشارة الدبلوماسية لسفارة تونس: يشرفنا المشاركة في مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، وهو مهرجان متميز نتمنى له كل التوفيق والنجاح وكما نعلم انها سنة الثقافة التونسية المصرية لسنة 2021 التي أعلنها الرئيسان التونسي والمصري، والشيء المميز في المهرجان المشاركة الشبابية التي تعد بالنسبة لي تجربة مميزة جدا ادعو كل الشباب المشاركة بشكل اكبر بإبداعاتهم المسرحية المتميزة من كل الدول، على أرض سيناء الحبيبة، وأتمنى ان تتواجد تونس في كل الدورات وتابعت: جميع فعاليات المهرجان مميزة وبها حراك



(تونس) و أعتبر ان الدورة السادسة كانت متميزة بكل المقاييس من ناحية جودة العروض وجدية الندوات وقيمة الضيوف، فألف شكر لمصر ولمدينة شرم الشيخ ارض السلام، خاصة الهيئات المنظمة واللجان القائمة على حسن سير هذه الفعالية الدولية الشبابية وأخص بالذكر الفنان مازن الغرباوي والمتألقة على الدوام الدكتورة إنجي البستاوي والأستاذ حسام الدين مسعد وكل الفاعلين والمنظمين والمتطوعين والإعلاميين وأهالي مدينة شرم الشيخ.

أعطني مسرحاً

فيما أعرب الفنان الكويتي دواد حسين عن سعادته بالدورة السادسة لمهرجان شرم الشيخ الدولي فقال: سعيد بتواجدي في هذا المهرجان وكلمة الشكر قليلة في حق القائمين على هذا المهرجان متمثلة في الصديق العزيز مازن الغرباوي والدكتورة إنجي البستاوي ولأعضاء اللجنة العليا الفنان الكبير محمد صبحي والفنانة القديرة سميحة أيوب، فهذه أسماء كبيرة عملاقه تحمل معاني كبيرة في هذا المهرجان، وجودي في المهرجان خلق لي نوعاً من أنواع المسئولية الكبيرة وهي ان أكرم بدرع سيدة المسرح العربي



شرم الشيخ ارض السلام

تحدث المخرج نزار كيشو عن اليوم التونسي الذي نظمه مهرجان شرم الشيخ المسرحي فقال: تجسيدا لإعلان عام الثقافة التونسية المصرية، تشارك تونس كضيف شرف في دورته السادسة، فكان يوم الأحد 7 نوفمبر 2021 يوماً تونسياً بامتياز إذ تضمن ندوة وعرضين هما مسرحية «ربع وقت» (لسيرين قنون) من إنتاج مسرح الحمراء و«البجعات» (لحسان السلامي) من إنتاج المركز الوطني لفن العرائس كما خصصت الندوة الصباحية للاحتفاء بالمسرح التونسي ورموزه وترأسها المخرج مازن الغرباوي بإدارة د.مصطفى سليم، وبحضور سعادة السفير التونسي بالقاهرة السيد محمد بن يوسف، والفنان القدير محمد منير العرقي والفنانة القديرة ناصف بن حفصية ومداخلات قيمة لمجموعة من الضيوف المسرحيين من تونس مثل الأستاذ طلال أيوب، وبهذه المناسبة عبر سعادة السفير التونسي بالقاهرة محمد بن يوسف عن اعتزازه بتواجد الفنانين المسرحيين التونسيين في الدورة السادسة لمهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، وبالاحتفال الخاص بتونس في هذا المهرجان المتميز والمهم إقليمياً وعالمياً، كما ثمن السفير المشاركة التونسية عبر ثلاث فرق مسرحية رغم الظروف الحالية ورأى في ذلك دلالة عن عمق العلاقات والروابط بين مصر وتونس على مدار التاريخ. وفي هذا السياق كرم المهرجان الفنان الكبير الراحل عز الدين قنون في شخص ابنة الفقيه المخرجة سيرين قنون أما يوم الاثنين 8 نوفمبر 2021 فتواصلت فعاليات مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح بتقديم عرض مسرحية «خدمة» (لطلال أيوب) وإنتاج جمعية أبولون للثقافة والفنون بمدينة قصر هلال وذلك في فضاء «خليج نعمة» السياحي ضمن المسابقة الرسمية لمسرح الشارع والفضاءات غير التقليدية، كما قمنا بلقاءات حوارية حول العروض ومناقشتها والتعريف بالتجربة التونسية ونشاطات مختبر البحث والتطوير في مسرح الشارع بدار الثقافة السليمانية

الشيخ لاستفيد من الورش والندوات والمحاور الفكرية والمسابقات والعروض الكبرى والمونودراما والفضاءات المفتوحة هذا التلاقي الفني، وخصوصاً للشباب في مدينة لا علاقة لها بالفن، فشرم الشيخ مدينة سياحية في المقام الأول لكن اللجنة العليا للمهرجان أرادوا زراعة الفن والثقافة والمسرح في هذه المدينة، ونجحوا واليوم هناك جمهور كبير من السائحين يحضرون هذه العروض وهذا مكسب كبير فنحن لا نريد أن يشاهد العروض المسرحية النخب فقط، ولكن نريد ان يشاهدها الجمهور العادي ونستضيف جمهور الشارع وبالفعل تحقق ذلك من خلال مسابقة مسرح الشارع والفضاءات الغير تقليدية وفي كل عام أشاهد العشرات يحضرون الفعاليات ويشاهدوا العروض المسرحية. وأتمنى العام القادم ان يكون هناك افتتاح وهذا يحسب للمهرجان فهناك جمهور جديد وأسماء جديدة ربما لم نشاهدها سابقاً، على مستوى العروض الأجنبية والباحثين وهذا مكسب كبير ونحن كشباب نتمنى ان يتطور هذا المهرجان لأننا نميل الى الطاقات والوجوه الجديدة وأتمنى ان يكون لكل الشباب المشاركين شأن كبير في المستقبل القريب.

يوم للاحتفاء برموز المسرح العراقي

الفنان والإعلامي ماجد لفته العابد قال: هذه الدورة السادسة وارى أنها دورة متميزة تختلف عن الدورات السابقة فكل دورة تختلف عن سابقتها، وأتمنى النجاح للدورة القادمة، والمميز بها ان هناك يوم للمسرح العراقي ويوم للمسرح التونسي وهناك مسابقة للكتاب وللأسماء المهمة في المسرح المصري، وهذه خطوة جيدة للمهرجان في نسخته السادسة وأضاف: من الأشياء المميزة تخصيص يوم للاحتفاء برموز المسرح العراقي وتكريم الفنانة آسيا كمال والفنان رائد محسن وهناك جائزتين باسم الدكتور سامي عبد الحليم وجائزة أخرى لعميد المسرح العراقي صلاح القصب، وهناك مشاركة من العراق للأستاذ جبار المشهداني كعضو لجنة تحكيم.

من الجيد إقامة مهرجانات مسرحية للشباب

الفنان وعضو لجنة تحكيم مسابقة العروض الكبرى الياباني كاكى موتو أتو سوشي قال: هذه هي المرة الأولى التي أشارك فيها في مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي كعضو لجنة تحكيم في مسابقة العروض الكبرى ومن الجيد إقامة مهرجانات مسرحية للشباب وخاصة أن بعد جائحة كورونا توقفت العديد من المهرجانات المسرحية، وإقامة مهرجان دولي بمدينة شرم الشيخ يعد حدثاً هاماً ومن الجيد التواصل مع العديد من الدول بعد الجائحة كورونا.

استطاع أن يشق طريقه

بينما قال الفنان عادل شمس من البحرين: لاشك أن مهرجان شرم الشيخ الدولي استطاع أن يشق طريقه ويثبت وجوده في جدول المهرجانات المهمة في الوطن العربي، وترتيب المهرجان في المرتبة الرابعة أو الخامسة لا يعد ترتيباً متأخراً في ظل حداثة المهرجان، فهناك مهرجانات عريقة عمرها يتجاوز الخمسة وثلاثين عاماً في المجال المسرحي، واختيار مدينة شرم الشيخ شيئاً مميزاً، والمخرج مازن الغرباوي يعد من الشباب المجهدين والمميزين.

بناء كوادر حقيقة

وعقب رئيس ومؤسس المهرجان المخرج مازن الغرباوي قائلاً: جزء كبير في صناعة المهرجان هو استثمار المورد البشري، فلدينا مشكلة شائكة وهي كيفية استثمار المورد البشري وجزء من أهدافنا بناء كوادر حقيقية في مسألة الإدارة البشرية، وهو عنصر مهم ومن الممكن أن يحدث صعود وهبوط في إدارة بعض الملفات وهو ما يتطلب الإحلال والتجديد في إدارة بعض الملفات ووجود شباب جدد تنضم حتى تكون هناك دماء جديدة وهو ما يشكل أهمية كبرى في صناعة المهرجان

وعن سبب اختيار مدينة شرم الشيخ أوضح قائلاً: البداية كانت عام ٢٠١٣ عندما حصلت على جائزة الدولة التشجيعية وكنت آنذاك طالباً في الدراسات العليا وقدمت عرض «بكيت» شرف الله» وسافرت إلى مهرجان دولي وحصلت على جائزة أفضل عرض على مستوى العالم من المهرجان الدولي للمسرح بمدينة بيزنسون، وكان من الهام أن نتأمل هذا المهرجان وهذه التجربة التي تعد شبابية من الألف إلى الياء ونتأمل هذا النموذج بمهرجان بعيد عن العاصمة، أن تشعر بانك شاب وفائز بهذه الجائزة وشعورك بالفخر أنك قدمت أهم المشروعات الفنية، كان محفزاً لي أن أحاول إقامة مثل هذا المهرجان، وبالفعل بدأت أنا وصديقي الفنان محمد مهران في التفكير في إقامة مهرجان سينمائي ومسرحي وأن يكون بعيداً عن العاصمة وذلك لتحقيق العدالة الثقافية، وتوفير الخدمة الثقافية لجمهور بعيد عن العاصمة.

وعن اختيار شرم الشيخ أضاف: بعض المدن تمتلك مرجعية تاريخية عند العالم ولديها من الخدمات ومستوى التنسيق والنقل ما يتيح لها استضافة نجوم من العالم واختيار شرم الشيخ كان لحيوية هذه المنطقة، فهي بؤرة هامة. واستطرد قائلاً: لدى العديد من المشاعر والتفاصيل يجب أن أتأملها، ما وصل إليه المهرجان وما حققه من إنجاز، كان ذلك بفضل وجود فريق عمل ساهم في نجاح المهرجان وخروج هذا المنجز بشكل متميز رغم كل الصعوبات والمشقات التي عاينناها ولكننا استطعنا التغلب عليها.



أجيال مختلفة

فيما أشاد الفنان العراقي جبار المشهداني عضو لجنة تحكيم مسابقة المونودراما بمشاركته في مهرجان شرم الشيخ فقال: «تشرفت بمشاركتي في مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، وكنت عضو لجنة التحكيم بمشاركة النجمة لقاء الخميسي والفنان طارق صبري والفنانة أمال نور وقد تميز المهرجان بوجود تنظيم جيد وعروض ومسابقة متميزة كما كان هناك تنظيم جيد للفعاليات وتحقيق اللقاءات والندوات التي تهتم بالعلوم المسرحية والمعرفية العالية والتلاحق بين أجيال مختلفة من الشباب والرواد والاحتفاء بسيدة المسرح العربي سميحة أيوب وحضور نجوم كبار من الوسط العربي والعالمي والمهرجان ناجح بكل المقاييس تمنى توسعة رقعة المشاركات، فهذا المهرجان نافذة نطلع منها على كل ما هو جديد في المسرح، وتتمنى ان نشاهد عروضاً جديدة أخرى مثل عروض المسرح الكوميدي والبانوماتيم وان تكون الدورة محددة سلفاً بنمط ونوع معين من العروض حتى تتوسع العروض المسرحية والدراسات حول فن بعينه.



الأستاذة سميحة أيوب وقد حملتني مسؤولية كبيرة ان أكون عضواً في مسابقة العروض الكبرى بالمهرجان.

وأضاف: والمميز في المهرجان القفزات الكبيرة التي تحدث بين فترة وأخرى شيء رائع، فهناك عروض متنوعة من مختلف الدول، فنتعلم من ثقافات الدول الأخرى وتتعلم الدول الأخرى من ثقافتنا المسرحية، فالدعوة ليست فقط للفنانين العرب ولكن هناك فنانين من مختلف دول العالم أوروبا وآسيا وغيرها؛ وبالتالي نتعرف على ثقافات بعضنا البعض وقدرات بعضنا تطبيقاً لمقولة «أعطني مسرحاً أعطيك شعباً» ومن خلال هذا المهرجان نتعرف على مسرح وثقافة الشعوب الأخرى، فالتعرف على المخرجين والمؤلفين من الدول الأخرى يتطلب مجهوداً وتواصلًا عبر الانترنت ولكن مازن الغرباوي وضعنا جميعاً تحت سقف واحد أستطيع لقاء أي مخرج؛ لذلك أدين لهم بالفضل الكبير

وتابع قائلاً: إقامة المهرجانات شيء هام فهو بمثابة النافذة التي يتعرف بها كل المسرحيين على إبداعاتهم؛ وبالتالي نتعلم مما نريد وهذه فائدة المهرجانات، وأعتبر هذا المهرجان مهرجاني فأنا تربطني علاقة إنسانية مع صديقي العزيز مازن الغرباوي.



فى انتظار بابا..

ما بين عبثية العصفورى وعبثية بيكيت



أشرف فؤاد

«فى انتظار بابا» هو عرض مسرحى من إنتاج المسرح القومى، تم عمل إعداد مشترك له بواسطة كل من إيمان إسماعيل ومخرج العرض سمير العصفورى، مأخوذاً عن الإلياذة والأوديسا للشاعر اليونانى هوميروس، يقدم فيه شخصيات أسطورية تحمل العديد من الصفات المختلفة عن بعضها البعض وتتفاعل وتتطور من خلال أحداث العرض ويساعدها على هذا التطور حتى تصل إلي الذروة فرويد عالم النفس من خلال تحليله لعقدة الكترا، ولو كنت قارئاً جيداً لفن المسرح والمسرح العبثى على وجه التحديد، ستجد نفسك مع أول وهلة تستمع فيها لأسم العرض المسرحى، ستدرك معه على الفور اقتباس العصفورى لأسم النص المسرحى العبثى «فى انتظار جودو» للكاتب صمويل بيكيت، ليحمله عنواناً مسرحيته «فى انتظار بابا»

وبالرغم من اختلاف كلا النصين عن بعضهما البعض، بل واختلاف مدارس كلا من الكاتبين هوميروس وصمويل بيكيت عن الآخر، فالأول ينتمى إلي المسرح الإغريقي والآخر ينتمى إلي المسرح العبثى، ولكن تعمد العصفورى هنا الجمع بينهما فى عنوان عرضه المسرحى، ليؤكد على فكرة عبثية وفوضوية الواقع، فإذا سألت من هو «بابا» فعليك أن تسأل أيضاً من هو «جودو»، فكلاهما لا وجود له فى الواقع، وهذا هو حال مسرح العبث «مسرح اللامعقول» .

والمسرحية تدور حول شخصيات معدمة ومهمشة، منعزلة تنتظر «بابا» ليغير حياتهم من حولهم إلي الأفضل حيث عالم مثالى خالى من الأوجاع والآلام والصراعات، ولكن لم تنصف الكتابة أو لنقل الإعداد هنا عبقرية العصفورى حينما تناول نص إغريقي برؤية عبثية، فجاءت الكتابة مفككة دون المستوى الذى اعتدنا عليه دوماً فى كل كتابات العصفورى، ومن وجهة نظرى النقدية ومن خلال خبراتى السابقة مع فن العصفورى المسرحى أرى أن السبب فى ذلك يرجع إلي انه قد اعتمد فى إعداداته للنص المسرحى الأصيل على كاتب آخر يعاونه يفتقد للخبرة الكافية فى قواعد وأصول الكتابة بل هناك

ولا زمان محدد وتقترب من التجريدية، أما الأزياء لأمانى حسنى فلم يظهر تأثيرها بشكل كبير حيث جاءت ملابس شخصيات المسرحية عصرية تعبر عن الواقع الحالى لا يوجد بها أية جماليات تدعو للفكر أو التأمل أو ما يتناسب مع الحالة العبثية الغالبة على العرض المسرحى باستثناء بعض اللوحات الاستعراضية .

وعندما نتحدث عن الاستعراضات لضياء شفيق، فنحن هنا أمام مصمم رقصات يعتمد عليه اغلب مخرجى المسرح بمصر لما يتمتع به من رؤية دوماً تأتي متفكرة مع فكر المخرج، لذا جاءت الاستعراضات هنا فى العرض متوافقة تماماً مع المشهد العبثى الذى أراد العصفورى أن يصل به إلي المتلقى سواء فى الرموز أو الحركات أو الإيحاءات، كما يظهر جلياً فى بعض اللوحات الاستعراضية

فرق خبرات كبيرة بينه وبين المخرج العصفورى، كما أن ذاك النص العالمى بكل ما فيه من تعقيدات وفلسفات وتحليلات يفوق خبراته بمراحل كبيرة، واعتقد أن الأمر كان سيكون مختلفاً لو اعتمد العصفورى على نفسه فقط فى ذلك الإعداد مستعيناً بخبراته العريضة فى ذلك المجال، وعامة فإن اغلب النصوص عندما تأتي معدة بين أكثر من كاتب خاصة لو لم يكن بينهم توافق فكرى أو تساوى فى الخبرات، فهى تأتي نصوص مفككة ضعيفة البنية والبناء الدرامى .

جاء ديكور إيهاب العوامى مطابقاً لفكر العصفورى الذى يعتمد منهجه على الممثل فى المقام الأول على حساب كل عناصر العرض المسرحى، فجاءت الديكورات رمزية تعتمد على الموتيفات البسيطة لا تعبر عن مكان



عرض مسرحى واحد، فوجدناه يستخدم أسلوب بريخت الإخراجي في لوحات معينة، وأخرى استخدم فيها أسلوب الرمزية وأخرى الموسيقية الاستعراضية، وأخرى الملحمية إلا أن الطابع العام للعرض قد اتسم بالعبثية، وهذا التداخل بين مجموعة المدارس يرجع من وجهة نظري إلي حنين العصفورى الكبير للمسرح عشقه الأول والأخير مما جعله يسعى لإخراج كل طاقاته وخبراته وأساليبه الإخراجية في ذاك العرض مرة واحدة بدلا من أن يعتمد على أسلوب إخراجي واحد من بداية العرض لنهايته .

صراحة يحسب لإيهاب فهمى مدير المسرح القومى نجاحه في استقطاب كبار رموز الإخراج المسرحى في مصر والعالم العربى منذ توليه إدارة المسرح، وعودة القومى على يديه لهويته الطبيعية في تقديمه لعروض مسرحية عالمية من إخراج كبار رموز المسرح في مصر والعالم العربى .

وفي النهاية اتفقنا أم اختلفنا سيظل سمير العصفورى اسما وظاهرة إخراجية كبيرة لم ولن تتكرر في عالم المسرح، لا تملك إلا الانحناء له تقديرا وعرفانا أمام مسيرته المسرحية التاريخية الناجحة والمتفردة التى لا يشبهه فيها مخرج آخر على مستوى الوطن العربى بأكمله والمفعمة بالسخرية اللامتناهية، التى تتمثل باستخدام التلاعب بالألفاظ أو بإحداث التوتر الذى يقدم السخرية بدوره، «في انتظار بابا» هو في حد ذاته عبث حقيقى لا تشوبه شائبة، خاصة عندما يكون الشئ المشترك ما بين العصفورى وبيكيت هو (الانتظار) لا وجود له اصلا أو لا معنى له .

يلعب الشر كما لم يلعبه بحياته من قبل فهو الشر الاستعراضى الغنائى الذى أجاده بحرفية شديدة، مثلما وجدنا أيضا على كماله الذى كان مبهرا على المسرح يغنى ويرقص اضافة إلي ما يتمتع به من حضور مسرحى لافت للنظر، أما باقى فنانى العرض المسرحى انتصار، خالد عبد الحميد، فتحى سعد، وليد أبو سنيد، أيمن إسماعيل، فجميعهم كانوا متألقين ومتمكنين للغاية في أدوارهم النمطية التى اعتدنا رؤيتهم فيها دوما، هناك ممثلة تدعى بسمة شوقى يعد دورها صغيرا قياسا بباقي الأدوار بالمسرحية ولكننى أتنبأ لها بمستقبل مبهر في المستقبل القريب حيث أنها تمتلك حضورا لا مثيل له على خشبة المسرح يبشر بمولد نجمة قريبا إذا تم استغلال موهبتها وحضورها جيدا من قبل المخرجين، وأخيرا ماهر محمود هو فنان شامل تمثيلا وغناء له صوت عذب يسكن القلوب وحضور قوى، جميع الممثلين عند العصفورى يفعلون كل شئ يمثلون، يعزفون، يغنون، يرقصون، فهو مخرج يجيد فن استغلال الممثل وتوظيفه جيدا، الألحان لأحمد الناصر قد جاءت أكثر العناصر تعبيرا دقيقا عن الحالة المسرحية التى أراد العصفورى أن يصل بها إلي المتلقى وتأثيرا عليه، فجاءت الألحان يغلب عليها الطابع الملحمى المتوافق مع وتيرة العرض وتيمته الموسيقية السريعة والحماسية.

العرض المسرحى «في انتظار بابا» يعد عودة العصفورى للمسرح بعد طول غياب، مما كان له أكبر الأثر في شعور جمهور المتلقى بعدم التركيز في بعض اللوحات نتيجة لتنقل العصفورى لأكثر من مدرسة إخراجية في

بصمة العصفورى أيضا في تعاونه مع المصمم بإضافة رؤيته البصرية لها، كما استطاع مصطفى عز الدين أن يؤكد بالإضاءة أيضا على تلك الحالة العبثية للعرض من خلال اعتماده في أغلب لوحات العرض على إضاءة الـ full light حيث إنارة المسرح بالكامل ولا مجال للبؤر الضوئية أو الإضاءات الخافتة أو تعدد الألوان إلا نادرا .

المادة الفيلمية لسماح أنور، هى من أكثر العناصر المسرحية التى جاءت غير موفقة تماما بالعرض المسرحى ولا لطبيعته وأحداثه ومنهجه حيث اعتمدت فيها على الصور الكارتونية التى لا علاقة لها بما يدور على خشبة المسرح، وبالتالي أدت إلي حالة من الانفصال والتشتت وعدم الفهم لدى المتلقى، ولو كان منطوقها في ذلك أنها مادة فيلمية تناسب الحالة العبثية للعرض، فهو منطق خاطئ، فليس كل ما هو غير منطوق أو غير مفهوم أو غير معقول نستطيع أن نطلق عليه عبث أو ينتمى إلي مسرح العبث الذى له أصول وقواعد .

منح العصفورى بفكره ومدركته الإخراجية التى تعتمد في المقام الأول والأخير على الممثل فقط لا غير على حساب كل عناصر العرض المسرحى قبلة الحياة لبعض من الممثلين بالعرض وأعاد اكتشافهم من جديد تماما كما يفعل يوسف شاهين في السينما مع ممثليه، فوجدنا سماح أنور في ثوب جديد عليها تماما لم نعتادها فيه من قبل كممثلة حيث كانت مليئة بالطاقة والحيوية والإحساس العالى تمثيلا ورقصا وغناء، تماما مثلما فعل أيضا مع مفيد عاشور فرأيناه في قمة تقمصه للشخصية القيادية التى كان يلعبها، ووجدنا أيضا أحمد سلامه



مسرح السود فى أمريكا

هشام عبد الرؤوف



من المفارقات التي شهدها شارع المسرح الأمريكي قبل أيام وفاة «ميلفين فان بيبلز» الذي يطلق عليه رائد سينما السود في الولايات المتحدة والذي امتدت إبداعاته إلي المسرح وان كانت اقل بشكل ملحوظ من إبداعاته السينمائية لكنها كانت جيدة ولا يمكن تجاهلها. وكان يتمتع بالقدرة على الابتكار في كل الأحوال حتى في نهاية الأعمال بشكل رائع أشاد به النقاد. وكان أوضح مثال على ذلك فيلمه «الرجل البطيخة» الذي يدور حول رجل عنصري أبيض يجد نفسه فجأة وقد أصبح أسود البشرة ويتعرض لسوء المعاملة مع البيض ليشعر بمعاناتهم.

كانت النهاية غير تقليدية حيث أنه لم يسترد بشرته البيضاء واكمل حياته أسود البشرة وكان سعيدا بذلك. تزامنت وفاة بيبلز المولود في شيكاغو مع الاستعدادات لإعادة عرض أول مسرحية له «يفترض ألا تموت موتة طبيعية». عرضت المسرحية على مسرح «إيثيل باريمور» خارج بروودواي في البداية. وبعد أن حققت النجاح نقلت إلي مسرح إمباسادور في بروودواي مع تغيير لبعض الأحداث والشخصيات. وتعرض المسرحية بمناسبة مرور خمسين عاما على عرضها الاوول 1971. وكان أول إنتاج لها في 1970 في سكرامنتو عاصمة كاليفورنيا حيث قدمها مجموعة من الطلبة والطالبات السود في جامعة سكرامنتو ستيت. لكن العرض كان على نطاق محدود لا يعتد به في التأريخ للمسرحية.

ولا ترجع أهمية المسرحية إلي مجرد كونها أول مسرحية له ولا إلي كونها تعالج قضايا السود في الولايات المتحدة مثل معظم أعماله.

ترجع أهمية المسرحية - وهى من نوع المسرحية الموسيقية والكوميديا السوداء وهى مأخوذة عن قصة له حققت مبيعات طيبة - إلي انه صاحب المعالجة المسرحية ومؤلف أغانيها (19 أغنية بعدد مشاهد المسرحية) التي كانت ذات طابع سياسى صارخ ومباشر وكان ملحنها ومخرجها ومصمم ديكوراتها فقد كان فنانا تشكيليا متميزا ورساما بارعا. ولم تكن أغاني المسرحية أغان جديدة بل كانت ضمن أحد ألبوماته فقرّر إدماجها في المسرحية. ورشحت المسرحية في العام التالى لسبع من جوائز توني في 1972 منها جائزة احسن مسرحية موسيقية واحسن ديكور واحسن ممثلة لكنها لم تفز بأي منها فيما اعتبر وقتها انحيازاً سافراً ضد أعمال السود خاصة الممثلة السوداء بياتريس ويندى (1924-2004) التي قامت بدور البطولة ولم تفز رغم إشادة النقاد بأدائها.

مهرات

وبررت اللجنة عدم فوز المسرحية باحتوائها على بعض الحوارات الجنسية والشذوذ في وقت كان المجتمع الأمريكي يتحلى بشئ من المحافظة ولم يكن الشواذ قد أصبحوا

بين المتسول الأعمى والقواد والعاشرات والسحاقيات وسيدة مشردة لا تجد بيتا يؤويها وساعى بريد لا يرضى عن عمله ولصوص والسكرير ومدمن المخدرات وعمال يتعرضون للاستغلال من جانب أصحاب الأعمال ورجال الشرطة الفاسدين ومتهم هارب من حكم بالإعدام. وتروى كل شخصية معاناتها مع «الرجل» بالغناء. وقد يجسد الممثل الواحد أكثر من شخصية. ويروى الفصل الأول من المسرحية يوما عاديا في حياة الحى. أما الفصل الثانى فيروى يوما عنفا من أيام الحى تحدث فيه جرائم سرقة وقتل واغتصاب وغيرها.

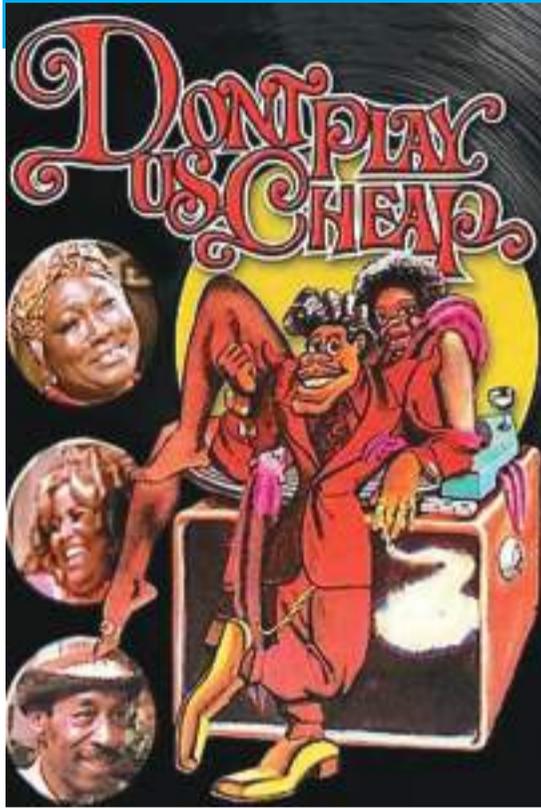
إبداعات أخرى

وتصف النيويورك تايمز بيبلز بأنه الرائد الأسود الذى اقتحم مجالات عديدة طالما سيطر عليها البيض وتفوق عليهم. ولم تكن تلك المسرحية إبداعه الوحيد بل أبدع عددا آخر من المسرحيات كان أولها بعد هذه المسرحية «لسنا لعبة رخيصة» في العام التالى مباشرة وهى أيضا مسرحية

أصحاب كلمة مسموعة بعد في هذا البلد. وفي العام نفسه فازت المسرحية بثلاث من جوائز «دراما ديسك». وفازت ويندى بجائزة عالم المسرح عن دورها في المسرحية. ولم يفز بيبلز نفسه بأى جائزة.

وأعيد عرض المسرحية بعد ذلك عدة مرات على مسارح مختلفة لكن بنفس رؤية بيبلز وبأغانيه وموسيقاه ولكن تحت إشرافه فقط لانشغاله بنشاطه السينمائى واسند الإخراج إلي آخرين. وعرضت المسرحية في عدد كبير من المدن الأمريكية وعرضت خارج الولايات المتحدة بلغات عديدة. وتعرض المسرحية- التي عرضت 325 ليلة عرض على مدى 3 سنوات في عرضها الأول - لجوانب سلبية من حياة السود في الشوارع وفي إحيائهم التي تشبه المعازل. وتروى كل شخصية معاناتها في أغنية تمثل مشهدا كاملا من 19 مشهدا.

وتدور أحداث المسرحية في حى من إحياء السود تعيش فيه شخصيات لا يذكر اسمها في العمل تثور ضد رجل يسمى في المسرحية «الرجل». وهذه الشخصيات تتوزع



كان بالفعل وخرجت المسرحية إلى الحياة عام 2010. والمثير هنا أن هول أصرت على أن تكون هذه المسرحية أول عمل لها في المسرح الغنائي رغم تحذيرات متعددة بالاقتحام مجال المسرح الغنائي بموضوع صعب من هذا القبيل. لكنها قبلت التحدي ونجحت. وقد جسدت شخصية تينا الممثلة الشابة "ادريان وارين" لمدة عامين ثم كريستينا لاف ونياسا البرتا وتحولت المسرحية إلى فيلم بعد عامين. وتم ترشيحها لجائزة توني عن هذه المسرحية. وكما هو الحال مع بيبيلز لم تفز المسرحية بأي من جوائز توني بنما فازت بعدد من جوائز لورنس أوليفيه البريطانية على الجانب الآخر من الأطلسي.

المرأة السوداء

ويذكر لها السود أنها عندما لا تخرج أيا من مسرحياتها. تصر على أن تتولى إخراجها امرأة وان تكون من السود كأسلوب لتمكين المرأة السوداء في هذا المجال. وأصرت على هذا المطلب أيضا عندما تعاقبت مع قناة "لايون ستيج" التلفزيونية لإنتاج عدد من مسرحياتها تلفزيونيا وإذاعيا فاشترطت أن يسند الإخراج إلى عناصر نسائية من السود. كما قادت إنشاء صندوق لدعم كتاب المسرح والدراما من السود. وكل ذلك تتحدث عنه بتواضع حين يسألها آخرون "ساعدني غيري وحن دوري كي أساعد الآخرين".

وبالطبع كانت "تينا" أول مسرحية غنائية لها لكنها لم تكن أول مسرحياتها حيث كانت مسرحيتها الأولى هي "قمة الجبل" التي دارت حول اغتيال الزعيم الزنجي مارتن لوثر كنج عام 1968.



ساهمت في دعم مسرح السود بل هناك شخصيات أخرى نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر الكاتبة المسرحية الأمريكية كاتوري هول (40 سنة) ابنة مدينة ممفيس كبرى مدن ولاية تينيسي. وهي متعددة القدرات مثل بيبيلز فهي أيضا ممثلة ومخرجة مسرحية وكاتبة سيناريو ومنتجة مسرحية وسينمائية وصحفية.

اقتحمت كاتوري هول المسرح من باب المسرح الغنائي كما فعل بيبيلز وحققت نجاحا كبيرا في أول مسرحياتها "تينا" التي تدور حول حياة نجمة الغناء الزنجية (83 سنة حاليا) صاحبة المائة مليون شريط التي يعتبرها الأمريكيون ملكة "الروك اند رول" - وتعتبرها هول واحدة من اعظم رموز الموسيقى في العالم وتستحق أن تروى قصتها لعالم في عمل مسرحي موسيقي متميز يعبر عن المكانة الرائعة لهذه المطربة السويسرية الأمريكية ابنة ولاية تينيسي مثل ولاية هول في عالم الفن. وهذا ما

موسيقية تدور حول شيطان حاول إفساد حفل في حي هارلم. وقد حولها إلى فيلم فيما بعد. وبعدها جاءت مسرحية «ماريو في بوس» التي عالجت حياة الجنود السود في الجيش الأمريكي.

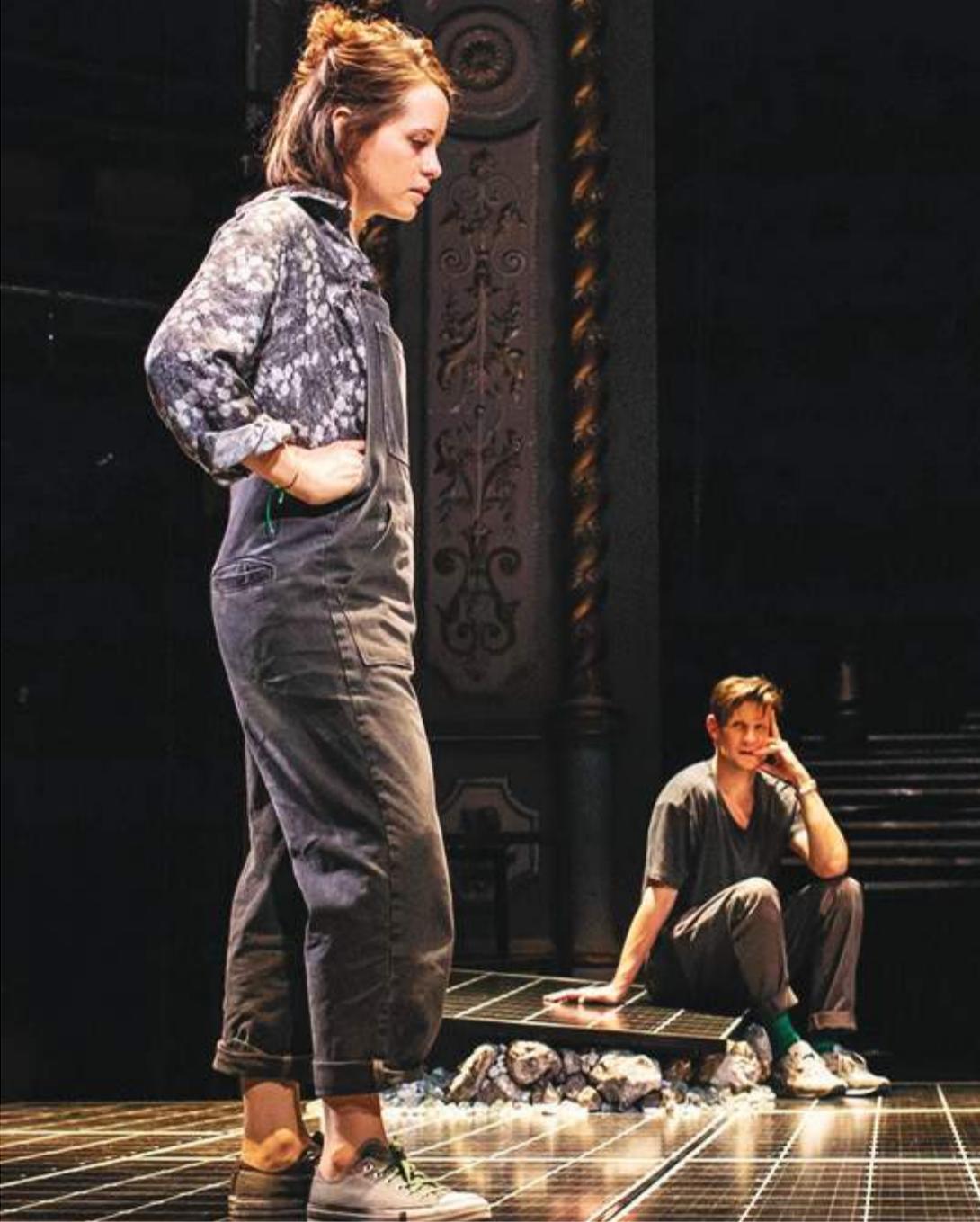
وكان بيبيلز يتباهى دائما بأنه ابن لخياط بسيط في شيكاغو. ولم يكن يمارس العمل المسرحي من فراغ بل سبق له دراسة فن المسرح في هولندا. وكان يؤمن دائما بأن الفنون ترتبط ببعضها البعض. وظل يمارس عمله بنشاط حتى قبل وفاته بأيام قليلة حين أصيب بوعكة لم تهله طويلا.

كاتوري هول لاعب رئيسي آخر في الساحة اقتحمت ساحة المسرح الغنائي رغم التحذيرات أصرت على المخرجة السوداء وناصرت الكتاب السود ولا يمكن اعتبار بيبيلز الشخصية الوحيدة من السود التي



الأداء المسرحي ودلالات خشبة المسرح

الأداء باعتباره نصا مسرحيا



تأليف: إيفيلو الكسندروف

ترجمة: أحمد عبد الفتاح

علي الرغم من تجليات مفهوم العلامة ، فسوف نناقش سؤال كيف يحدث المعنى والدلالة في بيئة المسرح ، أثناء تحليلنا لعملية الدلالة / الاتصال في واقع خشبة المسرح . ويساعدنا هذا المنظور السيميوطيقي في تطوير فكرة الأداء المسرحي كنص مسرحي مبتكر بواسطة الممثل والمساحة الخالية المقبول من الجمهور . وتتضمن هذه المقالة في جوهرها صورتين للدلالة - صورة لغوية/ غير لغوية وصورة أدائية (وهي الفعل المادي) ، وهما يؤثران فعلا في تنوع الدلالة علي خشبة المسرح . وسوف نستكشف فرضية أن الأداء المسرحي ، كنص وبناء سيميوطيقي من العلامات وتكوينات من العلامات ، يتميز بمجموعة من الشفرات الثقافية فوق المسرحية *Supra-theatrical cultural codes* ، والتي تقوم علي أنساق علامة الأداء الثانوية - الأدب والموسيقى وعلم الأساطير والعقيدة وحتى المسرح نفسه كفن . ونشير إلى أن الشفرات الأدائية (أنساق العلامة) توظف آليا في الأداء (بشكل نموذجي) أو تنابعا (بشكل تركيبى) ، وبالتالي ينتجون المعنى (الدلالة) بفعالية . فالعلامات التي يحصل عليها المشاهد من أنساق العلامة المتغيرة علي خشبة المسرح مقبولة في ظل مبدأ الاتصال الآتي ، وهي العلامات ذات العلاقة التركيبية فيما بينها لإنتاج الدلالة . واستشهادا بماركو دو مارينيس ، وللاستنتاج ، نستشهد أيضا بفرناندو دي تورو ، فقد صنفنا النص الأدائي بأنه النص الشامل *Macro-text* أو نص النص *text of the text* الذي ينتج من خلال سلسلة متنوعة من النصوص الأدائية الجزئية التي تشكل في سياق الأداء الكلي نتيجة تعبيرية فريدة ، فهو منتج تجميعي مكون من الكلام والأزياء والموسيقى والإيماءات والرقص ونحت الجسم .. الخ . وبالتالي نستنتج أن العناصر العامة لنص الأداء تتفاعل وتتحد في معنى واحد يبني النص المسرحي باعتباره تعبيرا أدائيا . وسيميوطيقا المسرح كمبدأ عام ، ولاسيما أفكار البنيويين في براغ ، ساعدتنا أن ننظر إلى الأداء المسرحي من منظور التفاعل بين الممثلين والمساحة الخالية في اتصالها اللفظي/غير اللفظي العام . وفي ضوء برهاننا حتى الآن نؤكد في النهاية أن موقف الممثل وفراغ خشبة المسرح مكونان أساسيان ليس فقط للنص

المسرحي ، بل إنهما أيضا أساسيان للأداء المسرحي ككل . ولطالما خدمت سيميوطيقا المسرح الجهد الجذري لتوليد فكرة الأداء كنص مسرحي والذي يبدو بقوة أنه خطوة إبداعية مبتكرة إلى الأمام في النقاش حول نماذج الدلالة في المسرح . ومن المفترض أن أي تعبير من خشبة المسرح إلى الجمهور يتداخل مع العلامة المسرحية المساوية ، وهي نتيجة مباشرة لتعدد تكافؤ أنساق العلامة علي خشبة المسرح ولاسيما باعتبارها علامة لعملية الدلالة المعقدة : من البصري إلى اللفظي ، ومن الأيقوني إلى الرمزي ، ومن الطبيعي إلى الاصطلاحي ، التي تميز النموذج الدرامي بأنه موضوع جمالي (الشخصية علي خشبة المسرح) . وفي هذا السياق ،

ولاسيما أن البنيويين في براغ ينظرون إلى الأداء باعتباره منصة تعبيرية مركبة . وقد أسس كل من أوتاكز زيتش في كتابه «جماليات فن الدراما *Aesthetics of the drama*» (1931) ، وجان موكاروفسكي في كتابه « محاولة للتحليل البنيوي للنموذج الدرامي *An Attempt at a structural Analysis of a Dramatic Figure*» (1978) ، بعضا من استنتاجهما علي الطبيعة السيميوطيقية لتمثيل المسرح والاتصال . بينما قال كير ايلام في كتابه « سيميوطيقا المسرح والدراما *Semiotics of theater and Drama*» (2002) ” لقد غيرت مدرسة براغ في الثلاثينيات آفاق نظريات المسرح جذريا من أجل التحليل العلمي للمسرح والدراما ووضعت

”مكانة اللغة المستخدمة في وصف الأداء ذات إشكالية كبيرة ، وينبغي أن نعرفها بأنها لغة شارحة ، سواء توظفت كخطاب ، أو علي العكس تم التعبير عنها من خلال نسق من الوحدات المستقلة . فهناك فقط سيميوطيقا يمكن أن تكون قادرة علي الموضوع المسرحي الموصوف ، وتمنحه التدوين الرمزي ، أي التدوين الذي يستخدم في الرسوم البيانية التقليدية (الأشكال الهندسية و الحروف والاختصارات) مجموعة من الرموز ، وتستخدم في التمثيل البصري للوحدات الناشئة عن اللغة الشارحة . ولا توجد لغة شارحة من النوع في المسرح : فهذا يمكن شرحه بسهولة من خلال تعدد معاني الأنساق في الأداء واستحالة تجانسها في تدوين واحد منفرد . وبالتالي يجب أن نرجع إلى السيميولوجيا التي تحاول جاهدة مزج التدوين الأيقوني والتدوين الرمزي لتبني افتراضات خطابها النقدي ومقارنة نظريتها بأداء مسرحي معين . ولذلك ، لذلك لا يجب أن نعزل اللغة الشارحة عن الموضوع الذي يتم تحليله ، ولكن يجب أن نبحت آثاره أو اقتراحاته داخل الأداء نفسه .

من خلال فهم الأدوات العامة للعرض ، يستجيب المشاهدون للأشياء السمعية والبصرية التي تشير إلى معنى ما يظهر في أذهانهم ، وفي عملية إدراك الأشياء يتم فصلها إلى أشياء متزامنة ومتتالية . وهنا يمكننا أن نرجع إلى رومان ياكوبسون Roman Jakobson الذي يفترض أن العلامة البصرية المركبة تتعلق بسلسلة من المكونات المتزامنة ، بينما العلامة السمعية المركبة ، كقاعدة ، لها مكونات مسلسلة ومتتابعة . ويبدأ ياكوبسون من افتراض أن البيئة السمعية (العلامة) داخل الكلام (وفي حالتنا كلام خشبة المسرح) هي بشكل عام متعددة الأصوات ومبنية ومدركة علي أنها مجموعة معقدة من الصوتيات وحزم متزامنة من سمات مميزة تتسم بدوالها الزمنية والمكانية . ويتم تصوير عرض الكلام من قبل المتحدث مما يعني عدم وجود تسلسل زمني ، فقد يتم تقديم الرسالة ككل في عقل المتحدث في نفس الوقت ، ويتضمن الأداء نفسه وجهين التقديم والسماع وفهم خشبة المسرح ، حيث يبدو أن التسلسل يجب أن يتغير توافق . وهنا يمكننا أن نستنتج أن آنية هذا المفهوم تمنح كلام خشبة طبيعته المكانية والزمنية ، التي يمكن أن تمتد إلى الإيماءات والأشكال المكانية في سياق ملامحها الاتصالية و ملامحها المسرحية الجمالية . وبالطبع لا تدرس نظرية ياكوبسون العرض المسرحي تحديدا ، بل بالأحرى الأعمال الأدبية ، ومع ذلك فهي المثال الملائم لكيفية تنظيم الكلام (كلام الممثل) كجزء من النص المسرحي . وهنا يمكننا أن نعرف النص المسرحي بأنه يتكون في داخل لغة المسرح ، وهذه اللغة تتميز بوجه خاص بحقيقة أنه لا يمكن اختزالها إلى أصغر وحدة متجانسة ، بل إنها تتكون بدلا من ذلك من نظام علامات غير متجانسة ، ولا يمكن تقسيمها إلى عناصر دلالتها الأصغر ، وفي هذا السياق دعونا نؤكد مرة أخرى أن الأداء كنص يتكون من علامات مختلفة وأنساق علامات لها بينات مكانية وزمنية معلنة تشكل لغة مسرحية معينة

تقديم وتلقي نص الأداء .

ب - العام أو السياق الثقافي الذي يصنع وحدة النص الثقافي ، سواء كانت من المسرح (التمثيل والسينوغرافيا والدراماتوجيا) أو من خارج المسرح (الأدب والتصوير الفوتوغرافي والبلاغة والفلسفة) وهي تنتمي إلي تزامن نص الأداء ، أي أنها سياقات ثقافية اجتماعية تحيط بنص الأداء . وهذه النصوص في الواقع هي تناص . وتشكل كل من نصوص المسرح والنصوص خرج المسرحية النص الثقافي العام . والتعبير عن هذين السياقين أساسي في فهم كل نص أداء ، لأن عناصر فهم نص الأداء ، في الحالة الأولى موجودة في المكان ، وفي الحالة الثانية (حالة النص الثقافي) ، فإن مرجعيات هذا النص مدرجة في النص الثقافي العام . ويجب أن يتأمل أي تحليل للأداء كلى السياقين إذا كان كفتا . ولا يوجد كلا السياقين إلا في نص الأداء فقط ، لأن النص الدرامي يغيب في سياق الأداء باعتباره موقف نطق وباعتباره تقديم للموقف . وفي حالات المسرح ، يحتاج خلق كيان شامل للنص المسرحي إلى توليد معنى قابل للتوليد في الكيان العام للعرض ويتكون من العناصر الفردية لهذا النص . ومرة أخرى ، يرتبط هذا بكفاءة المشاهد ، ولكن هذه العملية عرضة لانتماء المشاهد إلى المجتمع الثقافي . فبالنسبة للجمهور المحافظ ممثل النوع الثقافي الأوروبي ، فقد يبدو أمر عرض مسرحية نوه ، المبني كنص في التقاليد الشرقية ، أمرا غير مفهوم علي أقل تقدير . ولكي نحول العرض إلى نص مفاهيمي ، فمن الضروري أن يكون إرسال نسق من البيئة الثقافية متوافقا مع البيئة الثقافية للمشاهدين ، أي أن يكون مبنيا علي أساس اللغة المشتركة مفاهيميا . فمشكلة اللغة كأداة لفظية هو أمر مؤلم ولاسيما ، في المواقف التي يسيطر فيها التعبير البصري . ولكن علي أي حال ، فان وحدة بناء اللغة في وصف الأداء وفهمه ضرورية في عملية حل شفرة اللغة المسرحية الشارحة theatrical metalanguage ، كما يقول باتريس بافيس :

أسسا لأغنى مجموعة من النظريات التي قدمت في العصور الحديثة .

وبناء علي أسئلة البنيويين في براغ ، يمكننا المضي قدما واستنتاج أن السمة المميزة للأداء المسرحي قد أظهرت طبيعة ديالكتيكية معينة ، حيث تقدم شيئا ما لأنها ظاهرة تجسد في الوقت نفسه واقعا ثنائيا - واقعا ماديا وأيديولوجي ، أي أنه يمثل علامة العلامات ، التي هي عنصرا أساسيا في نص الأداء . إذ يتم اختزال كل دلالة خشبة المسرح التي تشبه الدلالة في الحياة العادية ، إلى لفظي وغير لفظي ، وزمان ومكان واضحين . ومن الضروري أن نعرف في كل اتصال لفظي علني علي خشبة المسرح كيف نشفر لغة خشبة المسرح هذه ونفك شفرتها ، ونستلهم كيف تتشكل تعقيدات أنساق العلامة الجمالية في الأداء . فالأداء ككل ، كنص وبناء سيميوطيقي من العلامات وتشكيلات للعلامة ، يتميز تحديدا بمجموعة من الشفرات التي هي عموما شفرات ثقافية فوق مسرحية تقوم عليها أنساق العلامات الثانوية للعرض : الأدب والفن والموسيقى والأسطورة والعقيدة والمسرح نفسه كشكل فني . فالشفرات الأدائية (أنساق العلامة) في العرض تعمل عادة وفقا للمبدأ الآتي (بشكل مؤدجي) أو تعمل بشكل تناوبي (علي نحو تركيبى) ، بالتالي ينتجون الدلالة . فالعلامات التي يحصل عليها المشاهد من أنساق العلامة المتنوعة تُفهم وفقا لمبدأ الاتصال الآتي ، وهي نفسها علامات في علاقة تركيبية بين بعضها البعض ، وينتجون الدلالة . واستشهادا بماركو دو مارينيس ، يمكننا أن نصنف النص بأنه النص الشامل أو نص النص الذي تنتجه سلسلة متنوعة من نصوص الأداء ، والذي يؤسس في سياق العرض ككل النتيجة التعبيرية الفريدة ، المنتج المصنف للكلام والموسيقى والملابس والإيماءات وحركات الجسم .. الخ . وقد وجد دي تورو ، الذي ارتكز علي مقولة دو مارينيس ، أن :

أ - الخاص أو سياق الأداء الذي يتكون من شروط





أو علامات في مرحلة معينة من دورة حياتها ، فعاليتها - وفي المقابل جدوى المسرح - ليس فقط من خلال الإشارة إلى العالم من خلال كونه منه . فعندما يختار مبدع الأداء مثلا أن يجسد انهيار العالم ككل من خلال السيمفونية الخامسة لبيتهوفن ، وانهيار عمارة خشبة المسرح بالمعنى الفعلي ، فإن حجم نقل المعلومات المطلوبة لاتصال الفنان - الجمهور هو نتيجة لاختيار خاص في تكوين ومزج العلامات وأنساق العلامات ، أي أن الأداء كنص نتيجة اختيار شخصي . ويمكن أن نلاحظ أن هذا الاختيار الشخصي للمعنى (الدال) يتطابق مع ما يتم فك شفرته بواسطة المشاهدين ، ولكنه مرتبط مرة أخرى بقدرته الفكرية . ويعد تناول الشخصى لدلالة النص الأدائي وفك شفرته نموذجيا لمعظم العروض الحديثة . إذ يعتمد معنى نص الأداء الذي يتم فك شفرته علي أساس مجال الدلالة علي عناصر يتحدد كل منها من خلال عناصر أخرى لنسق ذلك النص في اعتماد غير رسمي تماما علي كل الشروط التمهيدية التي تشكل المعنى العام وتولده . وها يجب أن نؤكد ثانية أن بناء نص الأداء يشترك في علامات متنوعة كثيرة ومجموعة ضخمة من مختلف أنساق العلامة .

يصاغ الأداء المسرحي في نص بأن توظف سلسلة من الشفرات الشائعة علي المسرح وبالتالي يتحدد في العديد من العروض كنص . ويقوم نص العرض في حقيقة أنه عندما يقارن بأبعاد المسرح الأخرى ، فهناك تنوع في الشفرات ، وتركيب علي الغياب المزدوج لموضوع الأداء : « كموضوع علمي لأول مرة ، وموضوع مادي ثاني مرة ».

كمنتج مركب ، أي أنه الذي ينشأ من حوامل متعددة للعلامة : النص المكتوب ، والصور ، و الأشياء المادية ، والأصوات والممثلين أنفسهم وفراغ خشبة المسرح . ومرة أخرى ، تغير كل هذه المكونات العلامة لكي تكون نوعا من الوسيط بين علامتين أو أكثر من نسق علامة واحدة أو عدة أنساق علامة حيث يخلق الاتصال بينهما اللغة الأساسية للعرض كنص . وتسمح الطبيعة المتنوعة للعلامات المسرحية بخلق البيئة متعددة الوسائط التي تتطابق من خلالها علامات من نسق واحد وتنتقل إلى نسق علامة أخرى ، ويمكن أن يحدث هذا عن طريق وسيط علامة واحدة أو أكثر . ففي نسق علامات خشبة المسرح الملموسة مثل العمارة علي سبيل المثال ، يمكن أن تظهر علامة لغوية بحتة ، ويمكن أن تنتقل من خلال الأصوات أو الأجسام (أنساق الإشارة الأخرى) التي تشكل نص العرض في تفرده (يمكن لخشب أو حجر خشبة المسرح أن يتحرك ويرقص ويتحدث ويصدر أصواتا ويغني) . وفي هذه الحالة ، يتولد المعنى الأولي للنص المسرحي من خلال توظيف المكونات المستقلة لمختلف أنساق العلامة ، ويحوطه إلى توظيف عام بين المعنى المقصود بواسطة المبدعين والمعنى كما يفهمه المشاهد . ومن الممكن أن يتجلى كل محتوى علامة كوسيط جوهري وتوليدي في مختلف بنيات سيميانتيقا النص المسرحي مادام يخدمه ، لمستوى كفاء ، والى معنى عام للأداء ، ويعتمد هذا الأخير بالطبع علي الاختيار الشخصي ، ويشكل العلامات ومزجها فهناك المعنى الذي تحقق فيه العلامة ، أو أنواع معينة من العلامات ،

وتحافظ عليها . ويتم تفسير هذا النص من خلال مكونين أساسيين في العرض : الممثل ومنطقة خشبة المسرح ، وهما أيضا الوحيان القادران علي تمثيل أنساق العلامة الأخرى أيضا . وهذا التفسير ، من نواح عدة ، ليس فقط لفظيا (لغويا) ، بل انه غير لفظي أيضا (مادية الممثل وإيماءاته وعمارة المكان وبيئة الصوت والضوء) ، أي أن عمومية نص الأداء تسمح لكل مشاهد ، بصرف النظر عن خبرته اللغوية ، أن يقرأه بدرجة كبيرة مرتكزا علي التفاعل أو التوتر تحديدا ، وإذا كان لابد أن نشير إلي أوبرسفيدل ، فانه يركز علي التفاعل بين النص الدرامي والأدائي .

ويمكن تحديد تشكيل الفراغ الناتج عن حركات الأجسام والصوت من خلال قراءة البنية النصية ، ولكن تلك الحركات يمكن أن يكون لها تاريخ ، الأسبقية التي يمكن تطبيق البنات النصية عليها . وبالتالي يمكن بناء الفعالية الإيمائية الجسدية . في النهاية ، فإن الفراغ الذي يتطور في اتجاه معاكس موازي أو حتى مضاد لما يمكن أن ينشأ من تخيل النص .

والتمثيل الفعلي للمعنى في الفراغ المسرحي هو نتيجة لفهم نص الأداء من جانب المشاهد باعتباره مقروءا بواسطة تفسير الممثل داخل فراغ خشبة المسرح (عن طريق الإيماءات/ بصريا) ، ففي الأداء المسرحي ، يتحقق « أنا هنا في الفراغ » من خلال الإشارات اللفظية والإيمائية . وعند نطق الحوار ، يستخدم الممثل أيضا الجسم لتحديد علاقته بالعالم الدرامي علي خشبة المسرح ، وأفعاله داخلها . ويمكن أن نرى نص العرض

من إبداع المعنى والمغزى والإشارة إليهما ، لأنه ، وفقا للمصطلحات السيميوطيقية ، يمكن أن تتميز علامات هذا النسق بأنها جميعا رؤية خيالية للعالم ، بمعنى أن رؤية العالم يتم التواصل معها في الخيال، ويتم توفير الارتباط بين الدال والمدلول من خلال شفرة خاصة لنظام رؤية العالم . ومن ثم تسمح كفاءة الآراء المقابلة بتحويل الأهمية من المسرح إلى قاعة الجمهور ، بناء علي القدرة العامة علي نقل الأهمية ذات الصلة علي النحو المبين في عناصر النص المعني ، حيث يعتمد تأثير الأداء الثقافي ، بالطبع ، علي توقع المتفرج الفرد والآلية الدقيقة التي تتفاعل بها المرجعية والأداء المسرحي والأداء الثقافي في أداء بعينه يعتمد علي العديد من العوامل : حالة الإنتاج وقصد المنتج وتكوين المؤدين وميل الجمهور وتطور الثقافة والضغوط الاجتماعية . وزاوية الرؤية المماثلة للنسق الثقافي السائد هي أساس أي تقاليد مسرحية بما فيه التقاليد المعاصرة . ويجب أن نلاحظ أن سياق العرض ، كنص أداء ، يمكن أن ترتبط الشفرات الثقافية فوق المسرحية بأي نسق ثقافي ثانوي مثل الأدب والفن والموسيقى والسينما والأسطورة والدين . وأنه في هذا السياق نرجع ثانية إلى دو مارينيس ، إذ يمكننا أن نؤكد أن الشفرة الأدائية هي ذلك التقليد الذي ييسر في الأداء ربط مضامين محددة بعناصر محددة لنسق تعبيري واحد أو أكثر ، بينما ، بغض النظر عن الأداء المسرحي ، يمكننا أن نجد شفرة مماثلة أيضا في مختلف الممارسات الفنية في الحياة اليومية . ولكن ما الذي يجعل الأداء المسرحي فريدا فعلا هو استخدام شفرة المسرح هذه كجزء من النص الثقافي العام داخل النص المسرحي ، بطريقة محددة علاوة علي الاستبدال النقي للشفرات ومفاهيميتها و سواء كانت لغوية أو بصرية .. الخ ، ولكن تحديد باعتبارها شفرات تنتمي إلى بيئة ثقافية سائدة معينة لنص الأداء. لأن النص الأدائي يبدو أنه بناء استطرادي في العلاقة بين الأداء نفسه ونسق ثقافي بعينه ، حيث أن شفرات الأداء نتيجة استخدام الخاص والمحدد في الأداء ، واستخدام شفرات ثقافية غير محددة . فالمسافة بين شفرة الأداء الإضافي (كم سوف نسمي الشفرة الثقافية قبل استخدامها في الأداء - مثل شفرة الإيماءة اليومية) ، وشفرة الأداء ، إذ تختلف إيماءات الممثل وفقا للعروض والأنواع الفنية والمؤلفين والعصور ، وتنعكس في فهم المشاهد كشفرة أدائية ، وتحديد ، عندما تتجلى الشفرات الثقافية وفوق الأدائية في كل أدائي . ويقوم الموقف في المسرح الحديث ككل علي العلاقة بين المسرح والأداء الذي يفرض فكرة أن المسرح في جوهره هو العرض الذي يقدم ، بينما النص الأدائي هو وحدة الأداء التي ينعتها المحلل بأنها كاملة دلالية .

إيفاليو الكسندروف هو مخرج مسرحي ومصمم رقصات وممثل ، وهو من بلغاريا . نشرت هذه المقالة في international association for Shell and spatial structure , 2014

الموسيقية . وفي تقاليد مسرح النوه ، والكابوكي والتكاتالي وأبرا بكين تشكل الإيماءات والتعبيرية الجسمية للممثل المفهوم الرئيس لهذه الشفرة المسرحية . وفي تقاليد مسرح بريخت فان ما يسمى الأغاني (الأمط الصوتية المتممة والمنظمة للسياق العام لحدث خشبة المسرح) يمكن أن تُرى كشفرة مفاهيمية أساسية في فهم المعنى . وفي تقاليد الدراما القديمة والدراما الدينية وشبه الدينية في العصور الوسطى ، فان مظهر الإله باعتباره «الإله من الآلة dues ex machine علاوة علي التمثيل الصور الأسطورية أو التوراتية لا يصبح مرثيا فقط ، بل أيضا شفرة لغوية معينة . ويمكننا أن نعدد مثل هذه الأمثلة بغزارة ، ولكن الأهم هو أن نلاحظ أن الشفرة المسرحية المعينة ، بغض النظر عن العلامات ومزجها ، تتأثر بدرجة استثنائية بالتوجه إلى الشفرات الثقافية فوق المسرحية التي يقوم عليها النسق الثقافي الذي يهيمن علي النص المسرحي ككل . ويؤثر مبدأ التفاعل الاعتماد هذا في كل بيئة مسرحية ، سواء أشارت إلي أداء نفسي وواقعي وطليعي ، بينما يمكن أن يكون في جوهره وسيلة النقل التي تولد الموضوع الجمالي كصورة دينامية في أذهان الجمهور الحضيف . وتقوم رؤية مماثلة علي فكرة أن كل من الممثل والمتفرج في بعد واحد للنسق الثقافي الأساسي المشترك الذي يهمن علي النص المسرحي ككل . ويمكن أن يشير القرار السينوغرافي ضمن الأسلوب أو الأزياء الضرورية مع خصائصها إلي بيئة معينة وعصر اجتماعي وحدث (وعلى التوالي إلى نوع التقاليد المسرحية . والموقف مماثل للغة والنص الدرامي الذي يمكن أن ينقل المعنى فقط إذا أشارت علاقة خشبة مسرح معينة إلى النسق الثقافي الخاص بنجاح ، لأن تركيز الشفرات في المسرح هو المعيار ، فهناك عادة تسلسل لأنساق العلامات التي تثير نسق معين أو هيمنته المؤقتة . فمختلف الأنساق الثقافية في تمثيل العرض - اللغة والتعبير الصوتي والتعبير الوجهي والإيماءة ونوع الحركة والمكياج والملبس والديكور الداخلي وإعداد العرض ككل هي عناصر بنيوية تميز جماليات كل من الشفرة الثقافية فوق النصية داخل نص الأداء وهي جزء لا يتجزأ

وفي سياق تنظيم تشفير نسق النص الأدائي والبدائية من طبيعته الخاصة ، فان فرناندو دو تورو يعرفه بأنه متعدد الشفرات . ولا يعني تعدد الشفرات تجمع الشفرات أو الحضور الآني أو حضور شفرات متنوعة من الشفرات الفرعية . والتوضيح المطلوب هنا « ما هو المقصود بالشفرة ، لأن هناك عدة طرق لتعريف مصطلح الشفرة ، وهم علي الأقل خمسة طرق وفقا إلى اليسكو فيرون : (أ) الشفرة كمرادف للغة ، بمعنى أنها مجموعة القواعد الضرورية لإنتاج الرسالة أو الكلام (عموما يجب إجراء التكافؤات التالية : شفرة اللغة ، ورسالة الكلام ، علي الأقل من المنظور اللغوي) (ب) في مجال المعلومات، تحدد الشفرة مجموعة التحولات التي تتيح المرور من نسق علامات (مثل شفرة مورس) إلى أخرى (اللغة) ، (ج) كمرادف لمجموعة القيود التي تحدد طبيعة دال نسق معين ، (د) وفي مجال السيميوطيقا ، فهي مخزون الوحدات الشائعة عند المستخدمين والتي تستخدم في الاتصال ، (هـ) وأخيرا يمكن أن تشير الشفرة إلى الممارسة الاجتماعية ، بمعنى ، مجموعة القواعد المؤسسية التي تصنع الطريقة التي يوظف بها النسق الاجتماعي . والشفرة كما تستخدم هنا لها ثلاثة معان ، فهي شفرة اجتماعية ، ومجموعة من القواعد أو مخزون العلامات . وفي أساس هذه الأفكار المختلفة ، رغم ذلك ، هناك عنصر أساسي مشترك هو أن : الشفرة مجموعة ثابتة من القواعد التي تنظم الرسالة ، سواء كانت رسالة لغوية أو لها طبيعة أخرى (إيمائية ، موسيقية .. الخ) . بينما النص اللفظي أحادي التشفير ، ونص الأداء متعدد الشفرات ، ليس فقط لأنه يتضمن مختلف أنواع الشفرات ، بل أيضا لأن له مواد تعبير (بصرية وسمعية وإيمائية) . ورغم ذلك يتميز العرض المسرحي بأنه متعدد الشفرات .

بلا شك يرتبط مفهوم العرض كنص مسرحي أو نص أداء بحضور شفرة مسرحية معينة تعمل كمنظم مرتبط بعرض وتقديم المعنى والمغزى في ناقلات جمهور المسرح . وربما تكون هذه الشفرة هي مادية الممثل ، أو إيماءة خشبة المسرح ، أو المجموعات والملابس ، أو النوتة



هل سيظل (الفودفيل) يحكم الكوميديا المصرية

حتى الآن؟



عبد الغني داود ❖

ونحن في القرن الحادي والعشرين وحتى الآن ما زالت عروض فرقة مثل فرقة (أشرف عبد الباقي) الجديدة التي تسير علي نهج نجوم الكوميديا السابقين مع كثير من الإسفاف والسوقية - من أمثال فرقة عبد المنعم مدبولي وعادل إمام، ومحمد صبحي، وأمين الهندي، وسعيد صالح، وممثلين مثل (يونس شلبي وفؤاد المهندس، ومحمد نجم، وسهير غانم) هؤلاء السابقون الذين اشتهروا بالكوميديا والهزلية وغيرها من اشكال الكوميديا الذين ورثوا تراث الكوميديا المصرية منذ بداية القرن العشرين، وسار علي هذا النهج ما يعرف (بمسرح الصالات)، ورغم كل هذه الأعمال الكثيرة لم يتم الكشف عن الأكثر، ونشير إلي أن الكوميدي أصدر إحدى عشر مطبوعة علي مدى عامي 1995 و1996 من بينها أوبريت «الحساب» لأمين صديقي، و«مايسة»، و«بترقلاي» لبيرم التونسي، و«القاهرة في ألف عام» لعبد الرحمن شوقي وأغاني صلاح جاهين، و«اسم الله عليه» تأليف أمين صديقي.. بالإضافة إلي (دراسات) عن (عزيز عيد) وصفاء الطوخي، «منير المهدي» للدكتور سامي عبد الحليم، وكتاب «حول أزمة المسرح المصري» من جزأين بمقدمة للناقد (سامي خشبة).

حيث ولد المسرح المصري في أحضان المسرح الأوروبي فمنه استمد الشكل والموضوع، مستفيدا بين حين وآخر من التراث الشعبي المحلي سواء في الفرق المصرية أو الفرق الشامية التي عاشت في مصر، أي بعد أعوام من ظهور أول فرقة مسرحية مصرية وهي فرقة (يعقوب صنوع) 1870م، مثل فرقة (سلامة حجازي) 1905، وجميعها كان رافدها الأساسي هو (الفودفيل) الفرنسي الذي تمت فيه الكوميديا المصرية وترعرعت ابتداءا من الأب الروحي لهذه الكوميديا (عزيز عيد، ونجيب الريحاني، وعلي الكسار، والمؤلفين أو المقتبسين مثل عزيز عيد نفسه أو بديع خيري مع نجيب الريحاني أو أمين صديقي مع علي الكسار ومترجمين مقتبسين آخرين) لكن الأمر يختلف عن ترجمة (محمد عثمان جلال 1829 - 1896 لمسرحيات (موليير) بالزجل في أواخر القرن التاسع عشر، ويمكن تعريف (الفودفيل) بأنه مثل (الفارس) أو المسخرة الهزلية، والكوميديا المرتجلة التي تستهدف إثارة الضحك، ويظل محصورا في إطار التسلية والترفيه والإضحاك،

ومزيج من الرقص والغناء والحوار الفكاهي والحركات المضحكة التافهة في (الموضوع والحبكة والتعقيد، ولا تتحرج من إرسال النكتة المقزعة، وهي أشبه بالمنوعات الراقصة والغنائية التي تظهر عادة بين الصخب والضجيج والتهرج في الملاهي الليلية خاصة فيما يسمى (بمسرح الصالات) لذا تم (عقد عرفي) ساد المسرح الكوميدي المصري وجماهيره بين الفودفيل بعناصره التي تشكل العمل الفني في السواد الأعظم من مسرحياتنا الكوميديا التجارية حتى انتقلت هذه العدوى أصلا إلي أفلامنا السينمائية الكوميديا، وإن كان هذا لا يجعلنا أن نتجاهل كاتبين مصريين كتبوا الكوميديا الجادة هما (نعمان عاشور) والكاتب الذي ضل طريقه (علي سالم)!!

وقد شجع شكل (الفودفيل) صناع الكوميديا المصرية لأنه في أصله نوع غنائي تتميز أغانيه بالمرح والمكر، وهذه الأغاني كانت تتسم بطابع ساخر مستمد من الأحداث الجارية والنكت الذائعة أو بالطابع الماجن، وتاريخيا فقد اتخذ الفودفيل الغنائي في فرنسا في بداياته قبل أن يتحول إلي نوع مسرحي في القرن السابع عشر إلي أن نما كبيرا وحقق تطورا علي يد (سكريب) 1791 - 1861 الذي لم يهمل التقاليد الغنائية.. إلا أنه حول الفودفيل في القرن التاسع عشر إلي كوميديا عاطفية تتميز بالذكاء، ووجه عنايته إلي بناء العقدة المحكم الذي يعتمد علي اللبس والمفاجأة

والمسرح التجاري، وقد نهل المترجمون والمقتبسون المصريين من مسرحيات الفودفيل الفرنسي الأشد إثارة للضحك بموضوعاتها ومواقفها الدرامية الخفيفة، ونستثني (نجيب الريحاني) 1949 - أشهر نجوم المسرح الكوميدي الذي استطاع ابتداءاً من عام 1931 من خلال اقتباس نص «مسيو توبار» تأليف «مارسيل بانويل» أن يضع أول لبنة في كتاباته الكوميديا النقدية بالمشاركة مع بديع خيري وغذياها بالتأملات والملاحظات الذكية الفكاهة الساخرة علي المستويين الاجتماعي والأخلاقي فارتقي بمسرحه الهزلي إلي مجال التصوير النقدي الساخر لمجتمع ذلك العصر.

وقد دخل (الفودفيل) مصر في القرن التاسع عشر في عصر الخديوي إسماعيل عن طريق فرقة فرنسية حظيت بعناية المسرح المصري بتوظيفه (للتيمات) الشعبية المصرية ومن قبله توجت جهود (عزيز عيد) الذي أسس أول فرقة مسرحية عام 1907 بالاقتباس من الفودفيل الفرنسي بالنجاح في مايو 1915 علي مسرح برنتانيا بمسرحية «خلي بالك من إميلي» والتي شدد انتباه الجمهور المصري والمأخوذة عن نص فرنسي (لجورج فيدو) والذي ترجم أعماله كاملة (د. حمادة إبراهيم) باللغة الفصحى (المركز القومي للمسرح) 2006-2009، وهو الفن الذي كان يحظى بإعجاب الجمهور المصري لأنه يحتفي بالترفيه والتسلية،

يحدد تخطيط للحدث الذي ينسج (الكسار) علي أساسه دوره الذي يجدهه كل ليلة بكل حرية، هذا بالإضافة علي أن (عثمان عبد الباسط) رغم كونه في الأصل خادما أحرقا خبيثا إلا أن دوره متغير من وجهة النظر الاجتماعية، فهو مثل (أرليكانو) في (الكوميديا ديلارتي) ويغير من مهنته.. لكنه يظل دائما هو نفسه.

ومن الوسائل الأخرى في الاقتباس (التوسع والتفخيم) وتقتصر هذه الوسيلة علي مجال الشخصيات، ويهدف علي وجه الخصوص إلي تصوير الشخصية الرئيسية، وتوسيع مساحة الدور، ورفع القيمة الدرامية لشخصية ثانوية في الأصل الفرنسي ليكون بطل المسرحية المصرية المقتبسة باختراع بعض المشاهد الجديدة المستلهمة من النص الأصليين أما (تكنيك التفخيم) فيلجأ المقتبس إليه لتطوير عناصر مأخوذة مباشرة من النص الأصلي كما في مسرحية (الريحاني) «السنات ميغرفوش يكذبوا» عن مسرحية طفلي (الموريس هنيكلان) وهي المسرحية الخمسين للريحاني التي يصل فيها خياله في الاقتباس إلي قمته عندما رسم شخصية (نوح) وبدا فيها تمكنه وسيلة أخرى من وسائل الاقتباس وهي (الإدماج) كما في تكنيك إدماج شخصيتين ثانويتين من مسرحية واحدة كما في مسرحية «مراي في الجهادية» المأخوذة عن مسرحية «كلاويت في الجندية» حيث أدمج (أمين صدقي) شخصية (ميشونيه) مع شخصية (جيبار) ليشكل دورا واحدا (للريحاني) بطل الفرقة، وهذا المزج يهدف إلي خلق نمط محب الملهذات حسب نموذج (الفرانكور - آراب) دون أن يكون علي وجه الدقة.. لكن المقتبس الذي لا يهتم إلا بتوفير دور كبير (للريحاني) يقع في المحذور لأنه يكسب الوظائف الدرامية المتعددة في دور واحد، وأخر هذه الوسائل في الاقتباس ما يسمى (العكس)، وهو وسيلة تكنيكية (ريحانية) تسعى إلي إثارة رد الفعل السيكولوجي غير المنتظر منطقيا من شخصية الأخرق علي مستوي علاقته مع البطل التقليدي للفودفيل الفرنسي، وأحيانا ما تكون النتيجة رائعة وأحيانا ما تكون خائبة، وإعادة الصياغة هي الوسائل التكنيكية المناسبة لتحويل نمط الأخرق إلي شخصية هامة، ولكن (الريحاني) لا يكتفي بذلك وإنما يتدخل ثانية ليعطي هذه الشخصية حجما أكبر وهنا يأتي دور (العكس) ومثال علي ذلك عندما اقتبس مسرحية «خياط السيدات» باسم «حاجة حلوة»، لكن قد يكون المشهد بالرغم من أنه مضحك للغاية إلا أنه يخل بسبب طولته بالتوازن الدرامي للمسرحية المصرية.

ولابد لنا في النهاية أن نقرر أنه لم يكن لهذه الدراسة أن تتم دون الدراسة الأكاديمية الهامة والمتعمقة للدكتور (جلال حافظ) في كتابه «الفودفيل» في تاريخ المسرح المصري - أكاديمية الفنون - ملفات المسرح (1) 2006 حيث اعتمد علي مسرحيات نجيب الريحاني وأمين صدقي، والمراجع العربية، والدوريات المصرية من 1905 - 1940، ودوريات مصرية بالفرنسية من 1900 إلي 1905، والمسرحيات الفرنسية التي تم اقتباسها، والمراجع الأجنبية النقدية.

الريحاني التي تؤكد الطابع المحلي، ويلجأ المقتبسون إلي (التراب) أي توظيف عنصرين معا مستمدين من مصدرين مختلفين لكنهما يتميزان بخصائص مشتركة تجعلهما صالحين للتوافق معا في تركيب درامي جديد في مجال الحكمة ورسم الشخصيات ثم (التبسيط) الذي يحتاج إلي خبرة المعد المقتبس الدرامية بحيث يمكن تحويل المعقد إلي بسيط أي تحويل وتقريب فودفيل (اللبس أو المتعدد الحكبات) أو في كوميديا النقد الاجتماعي كما قام كاتب المسرح (عباس علام) 1892 - 1950 بتبسيط حبكة «سيدة من مكسيم» لجورج فيدو بوسيلتين ثانويتين هما (الإضافة والحذف) كما في مسرحية «سهام» حين حذف الفصل الثالث من مسرحية (فيدو) الذي تستمر فيه أحداث اللبس التي بدأت في الفصلين الأول والثاني، كما جاء في كتاب «الفودفيل» في تاريخ المسرح المصري للدكتور (جلال حافظ)، أكاديمية الفنون 2007، كما نجح (الريحاني) في تبسيط العقدة المركبة لمسرحية «الملك» (لروبير دي فلير) ليبنى عقدة مسرحية «قسمتي» نفس المرح السابق، ونضيف أن (إعادة الصياغة) هي وسيلة تكنيكية التي يحور بها المقتبس الشخصية الفرنسية إلي صورة النمط المصري الذي يمثله عادة (الريحاني) أو (الكسار)، فعلاوة علي تغيير بعض الملامح الجسدية والتكنولوجية قبل ابتكار المشاهد الجديدة ضروري لإتمام عملية التحوير، ومثال علي ذلك ابتكار (الريحاني) نمط الفقير السيئ الحظ، الطويل اللسان كما في أكثر من فودفيل فرنسي، أما في مسرح (الكسار) فكانت إعادة الصياغة في مسرحه مهمة أكثر سهولة منها عند الريحاني فالشخصية التي يمثله بطل هذه الفرقة هي أساسا من ابتكار هذا الممثل المرتجل البار، وأما (أمين صدقي) فلم يكن عليه سوى أن يضع تصميما للصورة الشخصية وأن

والحيل التكنيكية المتعددة أي المسرحية المحكمة الصنع، وتبعه كتاب آخرون مثل (لابيش) 1815 - 1880، ومن المفارقات الغريبة أن الفودفيل الفرنسي في القرن العشرين وبدأ يفقد خصوصيته النوعية ويهت لونه في مسارح البوليفار الفرنسية وفقد كاتب مهم مثل (جورج فيدو) الذي كان أهم الكتاب، بينما ازدهر في مصر فاكتر عمل المسارح الكوميديا المصرية، فكتب أو اقتبس كلا من (أمين صدقي) ونجيب الريحاني وعلي رأسهم عزيز عيد) المتميزين في هذا النوع أكثر من أربعة وعشرين (24) مسرحية لكل منهما علي مدى سنوات عملهما بالمسرح حيث أصبح مسرح البوليفار الفرنسي مصدرا أساسيا للمسرح الكوميدي المصري الذي يعد (عزيز عيد) الأب الروحي لهذا التيار، والذي ظهرت بعده عدة أجيال في عصرنا الحاضر من أمثال (بهجت قمر، ومحمد دوار، وسمير خفاجي) وآخرون.. استطاعوا المحافظة علي تقاليد (الفودفيل) في الكوميديا المصرية، واعتمد مقتبسو المسرحيات الملهوية أو الهزلية علي وسائل عدة في تقنيات تبدأ بها (التمصير) أي إيجاد أسماء مصرية للشخصيات الأجنبية في هذه المسرحيات، وتغيير الحالة المدنية للشخصيات المعروفة في المجتمع المحلي، ونلاحظ أن التمصير عند الريحاني يتميز بطابع شخصي وأصالة لا تتوفر عند غيره من المقتبسين وتجنيس الشخصية بواسطة بعض اللمسات السيكولوجية والأخلاقية لتكتسب لونا محليا، والتصرف بالتقديم والتأخير في ظهور الشخصية الرئيسية، وإطالة حديث الشخصيات الرئيسية بإضافة النكت والتعليقات الهازلة وأحيانا السباب والسرد الهزلي، وتطوير التيمات الثانوية المضحكة، والانتقال من الخاص إلي العام أي (التعميم)، والمشاهد الهزلية التي لا صلة لها بالعقدة الأساسية كعنصر مميز في دراماتوجيا



فرقة السراشق

ومسرح الاحتفالية الشعبية (٣-٢)

المستطاع أن تمنح ممثلينا القدرة على التحكم في فنهم، وإدارة كل ما يتعلق به، وذلك حتى نجعلهم، قادرين ومستعدين لأن يضعوا هذا الفن في خدمة الشعب، وأن يطوعوه لتلبية احتياجات الجماهير. ولا نعني بتلبية احتياجات الجماهير هنا أن نسألهم ماذا يودون مشاهدته فنقدمه لهم، بل نقصد أننا سنقدم لهم تجاربهم الحياتية.. وواقعهم المعاش" وقد حققت "منوشكين" وزملائها نجاحات عدة من خلال انخراط أعضاء الفرقة في التجريب في مجالات الارتجال والتأليف الجماعي، والمشاركة الإيجابية للجماهير، بالإضافة إلى استلهم فنون أدائية من الكوميديا الإيطالية "ديلارتي" ومسرح "النو" و"البونراكو" وكذلك الاستفادة من التجارب المسرحية في الشرق الأقصى، ويتبدى هذا الجانب الأخير فيما طرأ في السنوات الأخيرة على الأداء التمثيلي لأعضاء الفرقة.

كذلك كان للإطار التنظيمي دور كبير في تحقيق معدلات متزايدة من الإنتاج المسرحي، مما جعل هناك مرتباً ثابتاً ومتساوياً لكل الأعضاء، نظراً للمشاركة الجماعية المتساوية خدمة الفرقة من جميع المادة المسرحية والتدريب على فنون الأداء - الديكور - والكتابة حتى في أعمال الكس والتتظيف. وهذا الأمر الأخير - ربما لم يتوفر لفرقة "السراشق المصرية" لعدة أسباب:

أولاً: أن مسرح الشمس قد جذب جمهوراً عريضاً من مختلف القطاعات، وكان مسرحاً مدفوع الثمن، فعلى من يريد مشاهدة أحد العروض عليه أن يدفع ثمن التذكرة، بخلاف مسرح السراشق الذي جاء في إطار مجاني.

ثانياً: أنه رغم الإطار النظري الذي أشار إليه "بيان السراشق الأول" من ضرورة العمل الجماعي إلا أنه جاء في إطار محدود، فورشه العمل لم يتعد المشاركون فيها خمسة أفراد، بخلاف مسرح الشمس الذي بدأ صغيراً إلا أنه مع مرور الوقت تحول إلى مؤسسة ضخمة.

ثالثاً: جاءت تجربة السراشق في بعض عروضها صادمة للجماهير الريفي البسيط من خلال طرحها المباشر للقضايا، وهذا يتنافى مع ما يتطلبه هذا النوع من المسرح من ضرورة وجود نوع من التحايل على الجمهور أو على حد تعبير "بيتر بروك" في "الزمن الغابر كان المسرح يبدو كضرب من ضروب السحر، سواء شاهدته المتفرج في الاحتفالات الدينية المقدسة أو في الإضاءة الصناعية على خشبة مسرح تقليدي لكن الأمر يختلف في زماننا هذا، فقد أنصرف الجمهور عن المسرح، وأصبح فنانونه موضع شك وريبة، لهذا لا يمكننا أن نؤسس عملنا على فرضية أن الجمهور سيأتي إلينا في خشوع ويصغي لنا في صمت واهتمام، بل علينا نحن المسرحيين أن نجاهد كي نجذب انتباهه وندفعه إلى تصديقنا، وحتى يتحقق لنا ذلك، علينا أولاً أن نقنعهم أن عملنا يخلو من التحايل والخديعة، وأتينا لا نخفي عنه شيئاً، علينا أن نضع ما في أيدينا أمامه، وأن نثبت له أننا لا نخفي عنه أسراراً".



الغرب والشرق، وهي خصوصية وتميز سبولوجية الشعب المصري عن سائر الشعوب".

وللحق فقد واجهت تجربة "السراشق" مجموعة من العوائق لعل أهمها قلة الإمكانيات المادية والتكنولوجية، مما جعل فريق العمل يحاول تعويض ذلك من خلال التدريب الشاق لتنمية قدرات أفرادها، مع الاعتماد على إقامة ورش فنية تهتم بجمع السير الشعبية والمواويل، بالإضافة إلى اكتساب مهارات جديدة في التدريب على فنون تحريك العرائس والتتكر والتقليد وغيرها من ألعاب الاحتفال الشعبي.

مع التركيز على عنصر الأداء نظراً لأن الممثل هو العنصر الأول والرئيسي في المسرح الاحتفالي. ولذلك نرى البيان يتضمن في أحد فقراته هذه العبارة الدالة "ونؤكد على أن الفقر في مسرحنا لا بد وأن يكون اختياريًا، فهو ليس بالمخرج لمشاكلنا المالية أو نقص إمكانياتنا الفنية.. وإنما هو في حقيقته تخل عن كافة العناصر التي سوف نتفق أثناء عملنا الممنهج على استبعادها والتخلص من سطوتها بالتدريب والخلق المستمر من أجل التوظيف الفني لكافة قوى الإبداع الموجودة لدى الممثل "مادية ومعنوية" بما فيها عيوب الممثل ذاتها.

وهذا ليس بالاختيار المدعي أيضاً - ولا هو بدافع التفرد وحس الظهور.. بل هو اختيار "مبدئي" من أجل عمل متنام نحو الحصول على أعلى قدرات الممثل وأيضاً على استجابات جماهيرية، ونزيد بأن جماهيرنا هي ما تفصل بيننا وبين مناهج أخرى.. فبالقطع أن لجماهيرنا ذوقه الخاص وتراثه الخاص بما يحويه من تجارب اسطورية مشتركة فيما بيننا وبينه.. وإلا فمن أين نستمد ونبني لغة التعبير في مسرحنا الكلمة - الإشارة، الإيماءة.. الخ؟"

وهذا الطرح الذي يقدمه د. صالح سعد في بيانه التأسيسي يقترب ولو بشكل نسبي من البيان التأسيسي لفرقة "مسرح الشمس" التي أسستها المخرجة الفرنسية "أريان منوشكين" منذ أكثر من أربعين عاماً حيث تقول إحدى فقراته المهمة: "إن هدفنا هو أن نجعل من مسرح الشمس مؤسسة ديمقراطية بقدر الإمكان، وأن نحاول بقدر

ومن وجهة نظر أصحاب البيان فإن التعامل مع الجمهور - في ضوء الاحتفالية - لا بد وأن يتم على محورين:

الأول: هو النزول إلى الذوق الشعبي المستلب والعمل على ترضيته بشتى المغريات.

والثاني: يتجسد في الاحترام المطلوب لتحقيق فن مسرحي يجعل الجمهور يمايز بين التجربة التي يراها، وما عليه حال المسرح الذي يقوم لأغراض تجارية، وإن رأى أصحاب البيان أن المسرح الحقيقي يقع في منطقة وسطى بين هذين المحورين حيث ضرورة وجود قاسم مشترك عبر إحساس جماعي وقضية اجتماعية تعني كل الفئات المختلفة بشرط أن تتسم تلك القضية المطروحة بطابع شمولي.

وربما هذا الارتباط العضوي بين العرض المسرحي والجمهور هو ما يؤكد "صالح سعد" في بيانه التأسيسي لفرقة السراشق والذي نشر في مجلة "المسرح" عدد يوليو (1984)، حيث يقول:

"نحن نؤكد هنا - وحتى لا يستوي الذين يعملون والذين لا يعملون أن التجريب روح علمية بالدرجة الأولى وشمولي بالدرجة الأخرى.. يعتمد بالضرورة على منهج موضوعي ورؤية علمية للأمر وهو باختصار أسلوب استقرائي شمولي في البحث الدؤوب والمستمر عن وسيلة للتغيير.. لا نزعج أننا نفتح الستار عن كشف جديد في المسرح فمن ذا يملك حق الدفع بأن ما سوف يقدمه من تصورات خاصة لشكل من أشكال التعبير المسرحي. هي خطوة مجددة نحو تأصيل وتحديد هوية مميزة للمسرح المصري؟! وهي حق لا تمنحه سوى الجماهير من خلال التجربة الفنية العملية، أي أثناء ما تشاهده الجماهير من عروض مسرحية تطبيقية".

وهذه الرؤية كما يحددها البيان تستقي منطلقاتها الفكرية وتصوراتها الذهنية من ضرورة الاستفادة من المنجز الشعبي أو علي حد تعبيره:

"حين نجتمع على مثل هذا المنهج يكون اجتماعنا بناء على رغبة كاملة وإيمان عميق وأيضاً حس جمالي وفني بعظمة وثراء الشخصية المصرية بما فيها من أساطير ومعتقدات وحكايات وفنون أخرى.. حتى تكتمل لدينا أرضية فكرية محددة وهو ما يفرض لنا أسلوبنا الخاص والمتميز عن أساليب



عيد عبد الحليم

تجربة "السراشق" المسرحية عبرت بشكل فني عن تميز نوعي نظراً للتعبير الجري عن المهتمين والمطحونين من أبناء الشعب المصري والذي أشار إليهم صالح سعد في منشور عرض "كنوز قارون" بقوله:

"حتماً قادم يوم قريب تصبح فيه ثقافتهم هي الثقافة السائدة يوم تحل عنهم غمامة الهامشية والإقليمية والتبعية، يوم تصبح فيه مصر هي مصر كلها وليس القاهرة وحدها".

ولعل التيمة التي اختارها د. صالح سعد ترتبط ارتباطاً أصيلاً بمسمى "المسرح الاحتفالي" وهو عبارة عن ظاهرة شعبية، تهدف - في الأساس - إلى تغيير الإنسان وتحريره من قيوده الذاتية، بإندماجه في الواقع عبر رؤية إنسانية.

والمسرح الاحتفالي من الواجهة العملية يرفض كلاسيكية الأداء المتعارف عليه، فبدلاً من التمثيل للجمهور، يكون هناك مفهوم بديلاً شعاره "التمثيل مع الجمهور"، فالمسرح في المنظور الاحتفالي عبارة عن مؤسسة شعبية، يشارك فيها الجمهور مع القائمين على العمل المسرحي بحيث تصبح الرؤية ذاتها بعداً جديلاً في محاولة لخلق مسرح شعبي - بمعنى أدق - ليس المسرح الشعبي الذي يستهلكه الشعب - كما يظن الكثيرون - وإنما ما يساهم في إنتاجه وإبداعه، في محاولة للخروج من العزلة الاجتماعية.

ولذلك لا بد من توفر آليات عملية لنجاح هذه المعادلة الصعبة على مستوى بنية النص والأداء التمثيلي والرؤية الإخراجية، وعلى مستوى المعمار المسرحي.

وأذكر هنا أنه في عام (1976) قد صدر البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي في العالم العربي، والتي ضمت مجموعة من الأسماء منها "عبدالكريم برشيد" مؤلفاً وناقداً و"الطيب الصديقي" و"عبد الرحمن بن زيدان" و"محمد الباتولي" و"عبدالهوب عيديوية" مخرجاً و"ثريا جبران" ممثلة وقد تضمنت مبادئه رفضاً تاماً للأسس التي قام عليها المسرح العربي والسائدة في تلك الفترة باعتبارها أسساً زائفة ومتخلفة.

وأضاف البيان أن الجماعة ترى أن الاحتفالية ليست مجرد شكل مسرحي قائم على أسس وتقنيات فنية مغايرة، بل هي في الأساس فلسفة تحمل تصوراً جديداً للوجود والإنسان والتاريخ والفن والأدب والسياسة والصراع".

العلاقات المسرحية والفنية بين مصر وتونس (١٢)

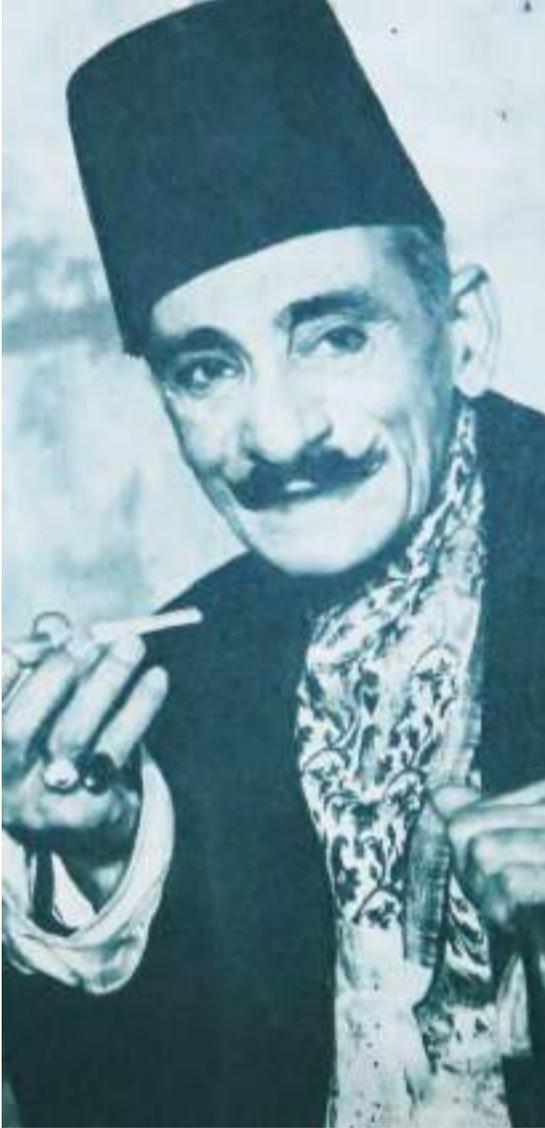
ورطة نجيب الريحاني في تونس



سيد علي إسماعيل

النجاح الكبير الذي حققته فاطمة رشدي في تونس ضمن رحلتها إلى بلاد المغرب العربي عام 1932، ثم نجاح حفلات منيرة المهدي الغنائية في العام نفسه، شجع نجيب الريحاني للقيام برحلة إلى بلاد المغرب العربي بفرقة الكوميديا؛ بوصفها أول فرقة مصرية تقدم لونها الجديد في بلاد المغرب العربي. وهذا الأمر بدأ التحضير له قبل تنفيذه بشهرين، وأعلنت عنه مجلة «الصباح» في أواخر أغسطس 1932، بتقرير عنوانه «أول وأكبر فرقة مصرية للأوبرا والأوبرا كوميك تزور شمال أفريقيا.. رحلة الأستاذ نجيب الريحاني مع فرقته إلى طرابلس الغرب وتونس ومراكش والجزائر»، جاء فيه الآتي: من يوم أن وقع الأستاذ نجيب الريحاني عقد الاتفاق عن رحلته إلى شمال أفريقيا بينه وبين المعهد المشهور «علي أفندي يوسف»، أخذ يتأهب ويعد عدته لها ليضعها في مستوى الكمال الفني. فعهد إلى السنيور «ديلامارا» المصور المعروف بتصوير مناظر [ديكورات] جديدة للروايات التي اختارها للرحلة، كما أوصى بصنع ملابس شرقية فخمة خاصة بها، وبدأ يتفاوض مع العناصر الجديدة القوية التي ستنضم إلى الفرقة في رحلتها الكبيرة. وقد اختار من رواياته الكثيرة أقواها وأعظمها وكلها من الروايات الشرقية الاستعراضية مثل «الليالي الملاح» و«الشاطر حسن» و«أيام العز»! وسيصحب حضرته الفرقة في رحلتها كمدبر عام لإدارتها. والناظر إلى الأستاذ الريحاني في هذه الأيام يراه شعلة ملتتهبة من النشاط الحي فهو يراقب بنفسه كل شيء يتعلق بالرحلة، ويستعرض المطربين والمطربات ليختار منهم أحسن مطرب وأحسن مطربة يجمعان إلى القدرة في الطرب القدرة على التمثيل. ومن برنامج العمل أثناء الرحلة أن يعرض لشيء من الرقص أو المنلوجات أو الغناء بين الفصول أو في آخر الرواية، بل يكون ذلك ضمن حوادث الروايات نفسها، رغبة في التوفيق بين الأمزجة المختلفة للجمهور. وستصحب الفرقة عدا من ذكرنا فرقة من الراقصات الأفرنجيات والمصريات. ويبدل الأستاذ الريحاني جهده لاختيار الراقصات الممتازات في فنه. والغرض الأدبي الذي يرمي إليه الأستاذ الريحاني من هذه الرحلة هو أن يرى إخواننا التونسيون والمراكشيون أن في مصر فرق تمثيلية استعراضية مع نوعي الأوبريت والأوبرا كوميك تمتاز على أكبر الفرق الأجنبية التي تزور هذه العواصم، أو على الأقل تقف معها في صف واحد. وتبدأ رحلة الفرقة من 4

نجيب الريحاني في دور كشكش بك



محمد كمال المصري الشهير بشرفنطح

حفلات أخرى بدلاً من الحفلات الضائعة! وما كادت الأمور تستقر، حتى وجد الريحاني ورطة أخرى تتمثل في أن المتعهد «علي يوسف» وعد بعض الجمعيات التونسية بإقامة حفلات خيرية لحسابهم مجاناً! فرفض الريحاني هذا الوعد، لأنه من غير المعقول أن يمثل عروضاً مجانية، وفي الوقت نفسه يطالبه الدائنون بأموالهم!! وهذا كان سبب بيان الريحاني السابق.

لم تتوقف الأزمات عند هذا الحد، فقد تركت «بديعة مصابني» الفرقة وسافرت إلى مصر!! والأدهى من ذلك أن بعض أفراد الفرقة رفضوا السفر مع الريحاني إلى الجزائر وبقوا في تونس، ومنهم المتعهد «علي يوسف»، و«محمد كمال المصري» الشهير بشرفنطح، وألفريد حداد، وسيد بهنس، وعيد مرعي، وإستيلا مراد، وحكمت فهمي، وشقيقتها فتحيّة فهمي. وزادت الأمور سوءاً عندما اكتشفت «حكمت فهمي» أن أغراضها وملابسها تمّ شحنها مع بقية الأغراض إلى الجزائر، فذهبت إلى البوليس تشكو الريحاني لولا تدخل «البشير المتهني» الذي عالج الموقف!

أما أعضاء الفرقة الذين بقوا في تونس، فقد اشتركوا مع فنانيين تونسيين، أمثال: الأنسة بية الصغيرة، والأستاذ الشيخ إبراهيم الأكوادي، والأستاذ حسن الزهاني، ومحمد الشاوش، ونور الدين، ومحمد فنوني، وحسن بن عبد العظيم، وكونوا جميعاً فرقة موزيكيهول تونسية مصرية، عملت في صالة أطلقوا عليها اسم «نزهة النفوس الجديدة»، وافتتحت عملها بمسرحية



حكمت فهمي

الغراء أسفي الشديد لهذا الحدث غير المنتظر، والذي لم يكن في استطاعتي تلافيه في أيامه، وحصل ما حصل بالرغم مني. ولذا أصرح بأني ما كنت أود أن يحصل بيني وبين أبة هيئة تونسية ما يعكس صفاء المودة المتعارفة بين القطرين الشقيقين، على أي لا أنسى ما قولت به هنا من الحفاوة وكرم الضيافة اللذين لا يمكن أن أقابلها بغير الشكر والتقدير. ولكي أبرهن عملياً على اعترافي وتقديري أصرح الآن بأني على أتم استعداد «لتلافي غلط لم أرتكبه أنا شخصياً نحو جمعية أحباء الطلبة أو غيرها» بأن أقوم لفائدتها بتمثيل الرواية التي تختارها، وتعلن عن موعدها تقديراً لتقديرها، وأمل ألا يؤثر ذلك الحدث على العلاقات الودية، ولا يوهن ما عرف به إخواننا التونسيون من نبل العواطف وجميل الإحساس نحو إخوانهم المصريين، وهي الحقيقة التي سأثبتها وأتحدث بها في مصر وغيرها ما دمت حياً والسلام، [توقيع] «نجيب الريحاني».

بحث - في الدوريات المصرية - وراء هذا البيان فاكشف أموراً غريبة حدثت، تتلخص في أن الفرقة لم تذهب إلى ليبيا مطلقاً، وأن المتعهد «علي يوسف» سافر إلى تونس قبل الفرقة لحجز المسارح والفنادق وبيع التذاكر والاشتراكات .. إلخ، ونجح في بيع جميع تذاكر اثنتي عشرة حفلة ستقام على مسرح البلدية بتونس. ولكن مدير المسرح حجز الأموال كلها حتى يضمن وصول الفرقة بالفعل إلى تونس. وجاء موعد التمثيل ولم تحضر الفرقة، التي تأخرت بسبب حجز السفينة في أحد الموانئ بسبب وجود بعض الركاب مصابين بالطاعون! وعندما حضرت الفرقة إلى تونس وجدت أصحاب الديون منتظرين الريحاني لاستلام أموال الحفلات الأربع التي ضاعت بسبب تأخرهم!! وللأسف الشديد قامت الفرقة بتمثيل الليالي الثمانية المتبقية، ولم تنجح في سد كافة الديون المتراكمة بسبب الحفلات الأربع الضائعة! وتم الاتفاق بين الريحاني وبين الدائنين على أنه سيسافر إلى بقية المدن في تونس والجزائر ومراكش، ثم يعود إلى تونس لدفع الأموال أو لإقامة

أكتوبر بالقيام من مصر ويسافر «علي يوسف» متعهد الرحلة في 27 من الشهر الحالي لعمل التمهيدات اللازمة، وسيكون خط سير الفرقة من مصر إلى بنغازي فطرابلس الغرب فتونس فسوسة فسفاقس فتونس ثانية فبنزرت فالجزائر فمراكش وطنجة والدار البيضاء. ولا تقل مدة الرحلة عن ثلاثة أشهر.

قبل سفر الفرقة إلى بلاد المغرب العربي، وتحديدًا في سبتمبر 1932، نشر «نجيب الريحاني» رسالة موجهة إلى الصحافة التونسية - نشرتها له مجلة «الصباح» تحت عنوان «من الأستاذ الريحاني إلى صحافة تونس» - قال فيها: «إن ما لقيته الفرق المصرية التي تتشرف بزيارة بلادكم الشقيقة والعظيمة من جلال التقدير وروعة الاستقبال والترحيب، لم يكن الباعث عليه هو خلة إكرام الضيف فحسب! فالكرم والمرورة صفتان غريبتان في نفوس العرب، توارثوهما عن أجدادهما المخلدتين. إنما الباعث النبيل على ذلك هو إحساس أشقائنا التونسيين بأن حياة الأمة العربية في وحدتها وتمكين صلاتها. فهم في احتفالهم البليغ بالفرق المصرية في ربوعهم الأصلية إنما يحتفلون بهذه الفكرة القيمة الجليلة، وينتهزون بها فرصة جليلة لتقريب الروابط وتوحيد المعاش بين سائر الأمم العربية الشقيقة. هذا هو اعتقادي وهذا هو اليقين والواقع، لذلك فقد أردت أن أقوم بنصيب ضئيل في خدمة هذا الأمل المنشود، واعتزمت أن أتشرف برحلة لبلادكم الخالدة أمهد بها السبيل القويم الذي تنشُدونه وننشده في سبيل الوحدة العربية، والعمل لها بكل ما أوتينا من إخلاص وقوة. وتأكيدياً لنجاح هذه الفكرة انتخبت لهذه الرحلة المباركة الموافقة بإذن الله العلي القدير روايات عربية قيمة، تتجلى فيها عظمة العرب وكرم أخلاقهم وعلو مدنيتهم، ليرى من يشاء أن يرى من المكابرين أن للعرب تاريخاً تتضاءل أمامه التواريخ ومدنية تتلاشى حيالها المدنيات. وإني لجد سعيد وفخور أن تكون فرقتي أول فرقة مصرية لنوعي الأوبريت والأوبرا كوميك تحظى بزيارة تونس الخضراء، فيرى أشقاؤنا التونسيون فيها ما يرضيهم، ويرى الأجانب ما يقنعهم بأن أمم العرب لا تقل عنهم بل قد تزيد حتى في الفنون، التي اقتبسها عن فنونهم. وفقنا الله تعالى لما نريد والله في عون العبد ما دام العبد في عون أخيه، وإلى الملتقى القريب في 12 أكتوبر القادم».

أحداث غريبة

ما سبق يؤكد أننا سنقرأ عن استقبال غير مسبوق لفرقة الريحاني من أهالي تونس، يفوق استقبال فاطمة رشدي ومنيرة المهديّة، لا سيما وأن زيارتهما لتونس كانت قبل زيارة الريحاني بشهور قليلة! لكن المفاجأة الغريبة أنني تابعت أخبار الريحاني في الصحف المصرية ابتداء من الثاني عشر من أكتوبر، فلم أجد أخباراً لا في أكتوبر ولا نوفمبر ولا ديسمبر، ووجدتها في الأيام الأولى من شهر يناير 1933، وما وجدته كان بياناً منشوراً في جريدة «أبو الهول»، بعنوان «بيان الريحاني للرأي العام في تونس» - نقلاً عن جريدة «النهضة» - هذا نصه:

«علم الجمهور التونسي ما حصل يوم الجمعة الأخير من الخلاف بين الفرقة وجمعية أحباء الطلبة. وأنا بصفتي مديراً للفرقة أرى من واجبي إزاء ما أحاط بهذا الخلاف من الأقاويل المختلفة، أن أذيع على صفحات جريدة النهضة



العام لتصدر حكمها العادل على كل من تجرأ على إهدار كرامة بلاده. وها قد عاد الآن فريق ممن تألف منهم جوق الريحاني وهم علي يوسف وسيد بهنس ومحمد كمال المصري والفريد حداد وحكمت فهمي وشقيقتها فتحة وإستيلا. والآن نأتي على أقوال صرحت بها حكمت عقب وصولها قائلة: «إننا حين وصلنا إلى تونس أحيينا بضع حفلات نجحت تمام النجاح وقبولنا من إخواننا التونسيين الأماجد أجل مقابلة. فقد أكرموا وفادتنا وأحسنوا ضيافتنا وأقبلوا على حفلاتنا إقبالاً دعا إدارة الفرقة إلى تقرير العودة إلى تونس مرة ثانية بعد إحياء بضع حفلات في مدن أخرى. ولكن انظر إلى سوء التصرف الذي وقعت فيه إدارتنا المختلة! هناك جماعة محترمة للطلبة رغبت في أن تقوم الفرقة بإحياء حفلة يخصص ريعها لصندوق الجماعة، وكان أول واجبات المجاملة يدعو الفرقة إلى التبرع بالحفلة نظراً للأغراض الشريفة التي تكونت لخدمتها الجمعية المذكورة. ولكن الأستاذ الريحاني أبي أن يستمع للنصح وصمم على ألا تقام الحفلة ما لم يدفع لها أجر معلوم. ولما روجع في ذلك نسب إلى الممثلين وزر الإحجام عن التمثيل. واستاءت الجمعية لذلك فقام خطباء من بين أعضائها يشرحون للشعب وجهة نظرهم ويدعونه إلى مقاطعة هذه الفرقة التي لم تراعى شيئاً من اللباقة في رفضها، وأثمرت هذه الدعاية ضد الفرقة وأسقط في أيدي إدارتها. وحمل ذلك شطراً منها على طلب العودة إلى مصر، وخصوصاً أن الممثلين لم يحصلوا على مرتباتهم، الأمر الذي أثار في النفوس غضباً لم تحتمله. وكنت أنا بين من طلبوا الرحيل ولم يقبل الأستاذ أن يسمح لي بذلك، وقرر مغادرة تونس في صباح الغد إلى مدينة أخرى. وما كان أشد دهشتي حين ذهبت إلى «الأوتيل» وعلمت أن حقائبي شحنت مع أمتعة الفرقة، نعم إنني لم أجد سبيلاً غير إبلاغ الموضوع لأولي الأمر هناك وتمكنت بعد ذلك من استرداد متاعي، وتركنا الأستاذ نجيب دون أن يعطينا من حقوقنا قليلاً ولا كثيراً. أعود بك إلى جمعية الطلبة فأقول إنها حين رأت إصرار الفرقة على رفض إحياء الحفلة جمعت في الحال أفراداً من مواطنيها فقاموا بأداء ما احتاجته الحفلة وتم لهم الأمر كما أرادوا. فلما وجدنا أنفسنا في عزلة عن الفرقة اجتمعنا وبعض التونسيين وألّفنا فرقة مستقلة عملت هناك بضع حفلات نجحت فيها نجاحاً كبيراً. وكان أن وفد إلى تونس أمير الكمان «الأستاذ سامي شوا» فاتفق مع علي أفندي يوسف وسيد أفندي بهنس على الاشتراك في إحياء ست حفلات في طرابلس وصفاقس، وسوسة، وقمنا جميعاً بالعمل فنجحنا والحمد لله في حفلاتنا هذه النجاح الذي كنا نريده، وها نحن عدنا إلى وطننا بعد أن جاهدنا في سبيل هذه العودة جهاداً أضناناً وأتعبنا، وكنا في غنى عنه لو أن الأمور سارت في مجراها الطبيعي ولم يعثرها سوء التصرف الذي أشرت إليه».



سامي الشوا

«فلحس ودينه».

جزء من الحقيقة

مصر - قبل أن يعود إليها الريحاني نفسه - ومنهم «حكمت فهمي»، التي نشرت في مجلة «الكواكب» رأيها فيما حدث، تحت عنوان «حول رحلة فرقة الريحاني في تونس.. أسباب الشقاق الذي وقع بين أفرادها»، حيث قالت المجلة: سافرت إلى بلاد المغرب فرقة الأستاذ نجيب الريحاني فشبعتها بالتشجيع اللازم ورجونا لها سلامة العودة محفوفة برضاء أهالي تلك البلاد الشقيقة، إلا إنها ما كادت تضع أقدامها هناك حتى ترامت الأنباء بعكس ما كنا نتمنى وزاد الطين بلة وقوع الشقاق بين أفرادها وانقسامهم شيعاً وأحزاباً. ورأينا إزاء ذلك أن نحتفظ برأينا حتى يعود الجميع إلى بلادهم ونسمع حجة كل منهم كي تعرض على محكمة الرأي

وعاد الريحاني إلى تونس بعد أن عرض في مدن أخرى، كي يفني بوعده ويسدد ديناً لم يكن سبباً فيه، فأشارت إلى ذلك مجلة «الكواكب» في فبراير 1933، قائلة: «ما تزال فرقة الريحاني تحيي حفلاتها بتونس، وقد أبلغنا مراسل فاضل هناك أنها استطاعت أن تزيل ما في نفوس إخواننا التونسيين من التأثير الذي نشأ عن الخلاف بين الفرقة وبين جماعة أحياء الطلبة، وأن الفضل في إزالة ذلك الخلاف يعود إلى توسط أحد كبار الصحفيين التونسيين الذين لهم بمصر صلات وثيقة». وفي مارس عادت أفراد الفرقة المنفصلين عن الريحاني إلى



مسرح البلدية في تونس من الخارج