مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الرابعة عشرة ⁝ العدد 747 ⁝ الإثنين 20 ديسمبر 2021

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

النص في المسرح بعد الدرامي

التجريبيون العرب والدراما في الغرب والشرق

سليمان البسام حالة خاصة في المسرح الكويتي والعربي

اختتام مهرجان الفنون المجتمعية

بعرض البطاريق وتوزيع الجوائز في دورته الرابعة ٢٠٢١ «نواة للتغيير»

اختتم مهرجان الفنون المجتمعية الدورة الرابعة ٢٠٢١ «نواة للتغيير» فعالياته الخميس ١٦ ديسمبر على مسرح وزارة الشباب والرياضة،

حضر حفل الختام اللواء إسماعيل الفار رئيس الإدارة المركزية للمشروعات وتدريب الشباب، فرانسوا كورنيه سفير بلجيكا بالقاهرة، كريستيانا ألميدا سفارة البرتغال، بيترا مورينو سفارة البرتغال - مستشار سياسي و ثقافي، رانيا هيديه مسئول برنامج الأمم المتحدة للمستوطنات البشرية، ريتا عبود سفارة سويسرا مستشار الهجرة و الحماية، لورينت دي بوسك -منظمة العمل الدولية ، إلينا سيسسا - الوكالة الإيطالية ، ندا نيجا صندوق الأمم المتحدة للسكان، سعاد حامد صندوق الأمم المتحدة للسكان، منال عيد مسئول برامج الشباب بصندوق الأمم المتحدة للسكان، توبياس كروس الاتحاد الأوروبي، منال جمال مدير عام الإدارة العامة، أحمد زيدان عضو لجنة التحكيم.

وبدأ الحفل ب»البطاريق» وهو العرض الختامي للمهرجان، وشارك فيه فرق نواة من مختلف المحافظات «السويس، الشرقية، الفيوم، بني سويف، البحيرة، أسيوط، الجيزة، دمياط، الأقصر، أسوان»

الفار: أندية السكان هي مراكز للتوعية حول القضايا السكانية

وفي كلمته التي ألقاها نيابة عن الدكتور أشرف صبحي وزير الشباب والرياضة، أكد اللواء إسماعيل الفار أن الحكومة المصرية تعمل دوماً وفق استراتيجية شراكة مع مختلف المؤسسات، وأن وزارة الشباب والرياضة تتعاون مع العديد من الجهات المعنية لرفع الوعي وتنمية المهارات لدى النشء والشباب، ومن تلك الجهات صندوق الأمم المتحدة للسكان وجميع من ساهم في تنفيذ مهرجان نواة.

وأشار الفار: أن أندية السكان التي تقيمها وزارة الشباب والرياضة بالتعاون مع صندوق الأمم المتحدة للسكان داخل مراكز الشباب تُعد مراكز للتوعية حول القضايا السكانية وتأثيرها على الشباب باستخدام أدوات مختلفة.

فيما أعرب الحضور عن مدى سعادتهم بهذا المهرجان والقائمين على تنفيذه داعين لهم بدوام التوفيق والاستمرار في هذا العمل الرائع والذي يعمل علي رفع الوعي بقضايا السكان ويعمل على توظيف المسرح والفنون بشكل عام كأداة للتوعية بمختلف القضايا، ويطرح رؤية مجموعات الشباب المشاركين كمتطوعين للمساهمة في مواجهة التحديات والمشكلات داخل مجتمعاتهم مؤكدين أن الشباب هم المستقبل.

وبنهاية الحفل تم تحديد مراكز الفرق بالمهرجان والتي تم اختيارها عن طريق لجنة تحكيم المهرجان والتي ضمت كل من المخرجة المسرحية عبير علي، والناقدة د. هبة شريف، والناقد والكاتب أحمد زيدان، وسمر سلامة مديرة برنامج الشباب مؤسسة اتجاه ، وسعاد حامد مسؤول برنامج الشباب صندوق الامم المتحدة للسكان.

نتائج المهرجان وتوزيع الجوائز

فيما أعلن كل من محمد علي حزين مدير شركة زاد للفنون والمسؤول عن تنظيم المهرجان،

وسعاد حامد مسئول برنامج الشباب صندوق الأمم المتحدة للسكان وسمر سلامة مديرة برنامج الشباب مؤسسة اتجاه نتائج المهرجان وتم توزيع الجوائز على المتسابقين وكانت كالتالي:

انقسمت الجوائز إلى فردية «وتضمنت جوائز التطور، جوائز الإلتزام وجوائز التطوع والمبادرة» ، وجوائز الفرق وتضمنت قسمين « فرق نشيطة وفرق المبادرة»، وجوائز من حيث العرض فنيا وتضمنت « من حيث مستوى التفاعل ومن حيث تناول القضية ووضوحها وسينوغرافيا العرض ومن حيث توظيف الموسيقى والاغاني والاستعراضات» بالإضافة إلى جوائز أفضل ممثل.

اعلان النتائج وتسلم الجوائز

أولاً: الجوائز الفردية

١_جوائز التطور

فاز فيها» نورا فارس _ البحر الأحمر، آية شلبي_ البحيرة، لالا_ السويس، أحمد سمير ومحمود الطيب وراما قدور من الشرقية، عبدالله وفاطمة عيسى، صافي من الفيوم، ومحمد السيد ويوسف هاشم وشمس من الهرم، سلمى من بني سويف، صابرين ومحمود الخطيب من دمياط»

٢: جوائز الإلتزام

فاز فيها « مروة وبكاو ومحمد عبد الناصر من الأقصر، اميرة وأحمد اسماعيل ورحمة محمود من البحر الأحمر، مي الراوي من السويس، صافي ومها وسماء وايمان من الفيوم، احمد شبل ومبارك ووفاء من المنوفية، محمد السيد ويوسف هاشم واسلام من الهرم، مارينا وفاطمة ومروة عبد الناصر وهنا وزينب وفرح وملك وكيرلوس من أسيوط، وسلمي من بني سويف، اميرة وبراء ووفاء من دمياط، هاجر وابراهيم ومروة من كفر الشيخ»

٣ :جائزة التطوع والمبادرة

« من الاقصر فاز كريم و احمد جمال ومحمد عصام وخالد وكريم محمود، وأية من البحر الاحمر، براء من السويس، ياسر ومارفي من الفيوم ، مبارك وسارة عيد من المنوفية، ومعتز من المنيا، اسلام ويوسف هاشم ومحمد السيد من الهرم، مارك صفوت وأمير من الفيوم، رضا وعمر دويدار من دمياط، جوهري ورحمة من كفر الشيخ، منار طاحون ويوسف علي من المنوفية «.

ثانيا: جوائز الفرق

« الفرق النشطة» فاز بها مناصفة بين فرقة المنوفية وفرقة أسيوط، و» الفرق المبادرة»

فازت بها فرق الفيوم وبني سويف وسوهاج، و» الفرق المتعاونة» فاز بها كل من فرق الشرقية والبحيرة والأقصر والسويس واسيوط والمنوفية.

ثالثا : جائزة أفضل عرض على المستوى الفني

وكان المركز الاول لثلاثة عروض هي طيارة ورق وضلع مؤنث سالم ومنتخب البطاريق.

وكان المركز الثاني مناصفة بين كفر الشيخ لعرض اللعنة والمنوفية لعرض حياة تانية،

وفاز بالمركز الثالث (عرض «السبع بيوت» لفرقة البحر الأحمر، وعرض «جايلك من هناك» لفرقة الشرقية، و عرض «المصنع»).

رابعا: جائزة التفاعل

وكان المركز الأول مناصفة بين عرضي مفاتيح وجايلك من هناك، والمركز الثاني لعرضي دايرة وبتدور ويا فرحة ما تمت، فيما كان المركز الثالث مناصفة بين عرضي اللعنة وآلة الزمن.

خامسا : جائزة أفضل تناول ووضوح للقضية

فكان المركز الأول مناصفة بين عرضي طيارة ورق وبورتو سبورة، والمركز الثاني لعرضي اللعنة وجايلك من هناك، والمركز الثالث لكل من الحفيد والسبع بيوت وضلع مؤنث سالم.

سادسا : جائزة النص المسرحي

فاز بالمركز الأول عرضي طيارة ورق واللعنة، وفاز بالمركز الثاني عرضي الكرسي وحياة تانية.

سابعا: جائزة شريط الصوت

وحصل على المركز الأول عرضي طيارة ورق وبورتو سبورة، والمركز الثاني عرضي السبع بيوت واحلام عباس، فيما حصل عرضي طوق نجاة واللعنة على المركز الثالث.

ثامنا: جوائز السينوغرافيا

حصل على المركز الأول مناصفة عرضي يا فرحة ما تمت وحياة تانية، والمركز الثاني احلام عباس واللعنة وضلع مؤنث سالم، فيما حصلت عروض السبع بنات و... و..... على المركز الثالث.

تاسعا: جوائز أفضل ممثل

وحصل على المركز الأول كل من إسراء وسلمى وأسماء ونور وجوي ورحمة ابراهيم ومروة صبري وماجد عصام ومحمد السيد وأحمد السعداوي وأحمد رشاد وصابرين.

فيما حصل على المركز الثاني كل من مريم أمجد وفاطمة عزام وشيماء حمادة وسما شادي وشهد محمد وميرنا ويوسف هاشم ووليد الليثي وأحمد خضر ومحمود علي الطيب و أحمد سمير وأمير.

وفاز بالمركز الثالث كل من ايمان خالد وايمان نبيل وسراب مالك ويسر وراما وياسر أحمد وكرم رجب وجيمي وبدور.

يذكر ان هذا المهرجان نفذته وزارة الشباب والرياضة من خلال الإدارة المركزية للمشروعات وتدريب الشباب (الإدارة العامة لتدريب الشباب)، بالتعاون مع صندوق الأمم المتحدة للسكان UNFPA، والمؤسسة الاستشارية للتنمية (اتجاه)، وبمشاركة كل من فريق «زاد» للفنون، والاتحاد الأوربي، والوكالة الايطالية للتعاون الإنمائي،والسفارة الكندية، والسفارة النرويجية بمصر.

ويأتي مهرجان الفنون المجتمعية لنشر الوعي وتسليط الضوء على الدور الرئيسي الذي يلعبه المسرح المجتمعي والفنون بشكل عام في التنمية ومدى الأثر الذى تفعله ممارسة وإنتاج الفنون في التغيير الثقافي، ولفت نظر المجتمع إلى أهمية توظيف المسرح و الفنون بشكل عام كأداة للتوعية بمختلف القضايا، وطرح رؤية مجموعات الشباب المشاركين كمتطوعين للمساهمة في مواجهة التحديات والمشكلات داخل مجتمعاتهم.

سامية سيد

«تأثير الجهة الإنتاجية علي التجريب في المسرح»

أولي الندوات الفكرية للتجريبي في نسختة ال٢٨

ضمن فعاليات الدورة الثامنة والعشرون من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والذي أقيم في الفترة من 14 إلى 19 ديسمبر انطلقت أولى الندوات الفكرية بعنوان « تأثير الجهة ألإنتاجية علي التجريب في المسرح « وذلك يوم الأربعاء قبل الماضي الموافق 15 من ديسمبر بقاعة الندوات بالمجلس الأعلى للثقافة بدار الأوبرا المصرية وقد انعقدت هذه الندوة علي جلستين متتاليتين بدأت الجلسة الأولي في تمام العاشرة ونصف واستمرت لمدة ساعة ونصف تحدث فيها كلا من دكتور خزعل الماجدي من العراق، دكتورة نجوى قندقجي، دكتورة ليلي بن عائشة، وأدراها الدكتور محمد المديوني رئيس اللجنة .

المسرح فكر وتفكير

في البداية وجه محمد المديوني الشكر إلى القائمين علي إدارة المهرجان التجريبي وكل من كان وراء توفير هذا اللقاء الذي وصفه بانه (جميل) واخص بالذكر رئيس المهرجان الفنان جمال ياقوت وأعضاء اللجنة الفنية الذين صاغوا إشكالية هذه الندوة ومحاورها وقال أن الشكر هنا ليس شكرا إجرائيا إنما هو شكر ينبع عن تقدير عميق لإصرار مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي علي تكريس مقوله أؤمن بها واسعي إلى تكريسها كلما أتيحت لي القدرة علي ذلك وتتمثل هذه المقولة في أن المسرح فكر وتفكير وإنما عبر عن انزعاجه من استخدام تعبير ندوة علي (هامش) المهرجان ولابد أن يدرك الجميع أن الندوات أمرا جوهريا لا غني عنه ولكنة ارفق مع ذلك شرطا وهو أن تكون هذه الندوات تتعلق بمواضيع ذات مصداقية وان يسهم فيها من هو معني بها.

تابع: أرى في هذه الندوة وفي المشاركين من مؤشرات تدل علي أنها تندرج بالفعل ضمن ما عبرت عنه «المسرح فكر وتفكير» في العموم وبصفة خاصة في المسرح التجريبي

أضاف المديوني أن عنوان الندوة يطرح عدد من الانتظارات ولعلها تلتقي مساءلة القائم والبحث عما يمكن أن تؤديه وقد انطلق في هذا العنوان من احتمال ورد في شكل تقرير يتمثل في أن للمؤسسات البحثية والعلمية دورا في التأثير علي الإنتاج والتلقي في مجال المسرح؟ بالطبع لا لانة لا ينفي التساؤل مشيرا إلى بعض النقاط التي قد تناقش في هذه الندوة هي :

*رصد المؤسسات البحثية والعلمية المعينة بالمسرح التجريبي بالوطن العربي خاصة ومقارنتها بما هو قائم في العالم .

*توضيح ما المقصود بالمسرح التجريبي ليس فقط علي المستوى النظري وإنما من خلال ممارسات فعلية وتجارب حية .

*الوقوف علي أفاق المسرح وامتداداته من خلال إنجازاته والعقبات والتحديات التي تمنعه من أن يصبح فعالا لدى المتلقي الذي من دونه لا يمكن أن نتكلم عن المسرح .

جدلية الإنتاج والتلقي

وفي هذا السياق اكد المديوني أن التركيز سيقع علي المدي الإنتاجي في إطار الإشكالية العامة للندوة حول تأثير جهة الإنتاج وننتظر أن يكون للبحوث دورا كبيرا لتوضيح الرؤية اكثر في خصوص جهات الإنتاج بشكل عام وفي الدول العربية بشكل خاص .

مازال دور المسرح في منطقة الشرق ثانويا!

وفي حديثة عرف الدكتور خزعل الماجدى الإنتاج المسرحي علي انه أي عمل مسرحي ينتج من خلال كتاب أو نص فهو الطابع المبني والملموس للعمل المسرحي الذي يسبق تنفيذه علي ارض الواقع بينما أحيانا نتكلم عن إنتاج المعني للدلالة علي النشاط المشترك لصانعي العمل ومحترفيه بداية من المؤلف وصولا للممثل والجماهير مؤكدا أن إنتاج المعني لا ينتهي بالواقع أبدا مع انتهاء عرض المسرحية بل يتلقي التحولات والتفسيرات التي يفرضها وينتجها تطور راية في الواقع الاجتماعي مضيفا الإنتاج المسرحي جزء من اقتصاديات المسرح وتعرف بانها كل ما يتعلق بالعمل المسرحي من الناحية المادية

أوضح خزعل أن الإنتاج المسرحي يشتمل علي التسويق ومردوده الاقتصادي علي بعض المراحل والعناصر كالمدخلات (الموارد البشرية) والتي تأتي في المرحلة الأولي ك"المنتج والمؤلف الأول والمؤلف الثاني "الدراماتورج" والمخرج والممثلين" ومصمموا البصريات ك(ديكور، إضاءة، ملابس، وغيرهم) وتشمل المرحلة الثانية الأدوات وهي جميع المدخلات البشرية لها مجموعة من الأدوات التي يحقق بها الفاعل أفعاله الإنتاجية بينما تأتي المخرجات وهو العمل المسرحي والتسويق في المرحلة الثالثة ثم المرحلة الرابعة والأخيرة وهي المستفيدون (الجمهور والنخبة)

تكلم أيضا خزعل عن بعض المستلزمات العامة التي يجب توافرها والعمل عليها واسردها في بعض نقاط مع شرح مختصر لهذه النقاط وهي:

*الفرق في طبيعة الإنتاج في المجتمعات المعاصرة في الغرب والشرق وتحدث فيها عن الفروق الثقافية والاجتماعية والاقتصادية في مجتمعات متطورة حضاريا يعيش معظمها في الغرب تختلف عما يقابلها في مجتمعات متواضعة حضاريا وهؤلاء معظمهم في الشرق وهناك نظرة مقيدة ومحدودة في منطقة الشرق لدور المسرح في الحياه الاجتماعية فما زال دور الثقافة عموما وفن المسرح بشكل خاص ثانويا.

*الصراع بين الجانبين الثقافي والاقتصادي كوحدة إنتاج متلازمة.

وهنا يزيد الجدل السلبي والإيجابي في هذا الصراع وتتشكل الصيرورة الحضارية التي تجعل من الثقافة والاقتصاد عاملين مهمين في تطور المجتمع والتميز .

التضحية بمستوى الجانب الثقافي لصالح الجانب الاقتصادي

والعروض المسرحية من هذا النوع تهبط بالمستوي الثقافي قد تتوسل هذه العروض بالزخارف الاجتماعية الشكلية لتبدو أنها قريبة من الناس من حياتهم وبدلا من أن تتحول المسرحية إلى حافز للوعي تصبح جزءا من تزييف الوعي

وفي توضيحة لهذه الجزئية أشار إلي أن الخطورة تكمن في انزلاق المسرح الترفيهي نحو المسرح التجاري الذي يبرر كل الوسائل في سبيل الغاية وهي الربح.

التضحية بمستوى الجانب الاقتصادي لصالح الجانب الثقافي

قال خزعل أن البحث في تدني مستوى الإنتاج واثره علي مستوي التلقي عند الجمهور وكيفية تأثير ذلك علي الجانب الثقافي في العمل المسرحي أهون بكثير من النقطة السابقة بالتعويض عن المال سيكون بإنتاج الخيال ويعد هو اهم السبل للتعويض عن الإنتاج الفقير والحفاظ علي المستوى الثقافي للعمل المسرحي مشيرا إلى غروتوفسكي صاحب نظرية المسرح الفقير ومؤسس المختبر المسرحي الذي يري التأكيد علي تكنيك الممثل هو جوهر العمل وهذا يعني أن قلة تمويل الإنتاج المسرحي يمكن تعويضها عن طريق التأكيد علي الممثل وقدراته من جهه وعلي نشاط خيال التأليف والإخراج من جهه أخري .

الصراع والتوازن بين كلفة الإنتاج ومردود التسويق

يري خزعل أن هذا التوازن قد يصعب تحقيقه لكنه يمكن في بعض حالات معينة حين يكون الترويج هو العامل الحاسم

تابع لاشك أن الصراع سيبقي قائما داخل مجريات إنتاج أي عمل مسرحي بين القيمة الفكرية والقيمة الاقتصادية للعمل وسيصل إلى ساعة العرض واستقباله من قبل الجمهور إلى النتيجة الأخيرة والتي تتفاوت في قيمتها ومقدارها مؤكدا أن المسرح الناجح في كل الجوانب استثنائي وفريد وخصوصا في عروضه للمرة الأولي حيث تكون القيمتان الفكرية والاقتصادية في حالة متوازنة لم تأتي كل هذه الأمور بسهولة .

دور القطاع العام في تنظيم التوازن بين الثقافى والاقتصادى في الإنتاج.

لعب القطاع العام دورا مهما في البلاد العربية في دعم المسرح الجاد والهادف ومازلنا نري أن العامل الحاسم في القطاع العام هو الترويج لأعماله فغالبا ما تكون طريقة الترويج قديمة وغير فعالة وتؤثر سلبا علي انتشار العمل ولكي يتحقق ذالك الأمر لابد من تغير اللوائح الخاصة بالدعاية في الميزانية حتي تصبح المعادلة متوازية نسبيا ولابد أيضا من ترتيب مسارح القطاع العام والعناية بها فهي مهملة بسبب إدارتها الخطأ وطريقة التعامل مع الجماهير.

دور القطاع الخاص في تنظيم التوازن بين الجانبين الثقافي والاقتصادي في الإنتاج

اختتم خزعل حديثة في الندوة بهذه النقطة الهامة قائلا يمكن للقطاع الخاص أن يساهم في هذا التوازن عن طريق الدعم المباشر وغير المباشر وهناك تجارب واضحة في هذا المجال في عالمنا العربي

فقد شهد المسرح علي المستويين العام والخاص ركودا واضحا خلال

العقود الأخيرة والسبب يعود لطبيعة التغييرات السياسية والاجتماعية رأى خزعل أن هذه المسالة مرهونة بوعي وتحضر المجتمع وان يصبح المسرح من أولويات الشعوب.

التقارب الثقافي بين سوريا ولبنان

وفي حديثها قالت المخرجة الأردنية نجوى قندجلي أن مصادر الإنتاج تلعب دوراً حاسما في بناء العمل المسرحي علي الصعيد الفني والفكري والجمالي وان المسرح عبر التاريخ يعكس بأدواته التعبيرية مستوى هذا المورد الإنتاجي ويخدم أهدافه النفعية المعلنة والمتضمنة بدءا من المسرح اليوناني وتكفل الطبقة الثرية بترسيخ مقامها المجتمعي مروراً بالقرون الوسطي وتحكم المؤسسات الدينية لنشر تعاليمها ومن ثم الشركات البريطانية في عهد العصر الاليزابيثي الذهبي. ورغم اختلاف طبيعة هذه المصادر الإنتاجية من مرحلة تاريخية إلى أخري فقد أرست عبر التراكم في المسرح الغربي المعاصر

وفي بلداننا العربية تختلف العلاقات الإنتاجية مع اختلاف مسارات نشأتها وتطورها من جهه واختلاف المنظومة السياسية بين الدول بما تتضمنه من تباينات في عمل المؤسسات وبنيتها من جهه أخري

أضافت قندقجي أن الإنتاج المسرحي في سوريا يقوم بشكل أساسي على دعم المؤسسة الحكومية متمثلة في مديرية المسارح والموسيقى التابعة لوزارة الثقافة والتي تضم عدة مسارح منها المسرح القومي ومسرح العرائس والمسرح الجوال إضافة إلى وجود بعض الفرق المستقلة ذات الإنتاج والتمويل المحدود ارتبطت أعمالها بأسماء ممثليها مثل دريد لحام مع فرقه تشرين وناجي جبر مع فرقة دبابيس وفرقة قنوع ومع اندلاع الحرب السورية عام 2011 اقدم عدد كبير من الفنانين السوريين إلى لبنان وظهرت تجارب مسرحيه سورية شغلت مساحة لافته في الحراك المسرحي وأثارت بعض المفاهيم للتقنيات التعبيرية المسرحية ومع ذلك وجد الفنان السوري نفسة في بيئة إنتاجية

أوضحت قندقجي أثناء حديثها في هذا الإطار أن هذا التلاصق الذي حدث بين البلدين كان له أثر كبير على طبيعة العملية الفنية والإبداعية كما أنها فتحت آفاقا جديده للتجريب مؤكده علي أن ذالك ضاعف من مستوى التحديات والصعوبات التقنية أمام المسرح السوري مما دفع قندقجي بطرح بعض الأسئلة ك» ماهي الشروط الإنتاجية المستجدة التي واجهها المسرحي السوري في بلد منفتح مثل لبنان ؟

ماهي الإيجابيات والسلبيات سواء خلال الصيرورة أو لاحقا في مخرجات العمل الفني ؟

وغيرها من الأسئلة الجوهرية في هذا السياق تطرقت في الحديث عن بحثها الذي تناول بعض التجارب المسرحية السورية لفنانين انتجوا أعمالهم في دولة لبنان وتحدثت أيضاً عن آليات الإنتاج وواقع المسرح السوري حتى عام 2011 وقدمت شرحا مفصلا في هذا الإطار قائلة أن المسرح القومي منذ تأسيسه خلال الوحدة بين مصر وسوريا عام 1959 كان عماد الإنتاج السوري وعلي الرغم من وصولة ذروة الإنتاج الكمي الذي وصل إلى تقديم عدد 55 مسرحية حتي أوائل السبعينيات إلا انه كان يعاني أزمة حددها احد الباحثين في اربع نقاط وهي الاهتمام بالنص الأجنبي وتفضيله عن النص العربي، جذب الجماهير، قصوره في طرح المشاكل الاجتماعية المحلية الملحة، والتصاق التجربة المسرحية بشخصية المخرج وحالته المزاجية .

تابعت كل هذه الأمور جعلت تطور العمل المسرحي لا يسير ضمن خط منظم .

وعن المشهد المسرحي في لبنان اكدت قندقجي أن المسرح في لبنان يمتلك همومه وبيئتة الفنية الخاصة به ما يجعلة منسجما مع الصورة المتشائمة لواقع المسرح العربي بشكل عام وكان الحركة المسرحية تعيش قطعية تاريخية مع ما قدمة المسرحيون.

أشارت قندقجي إلى التقارب الثقافي بين سوريا ولبنان وقالت أنه علي صعيد المسرح فان التزاوج في المسرح بين البلدين ليس وليد اللحظة بل أن هذه التجربة بينهم منذ أوائل الستينات بينما اختتمت حديثها خلال الندوة ببعض الاستنتاجات وهي مساهمة هذه التجارب المسرحية السورية في لبنان في إظهار أعطاب هذا المسرح، تنوعت الموضوعات التي طرحها الفنانون السوريون في أعمالهم ولكن استمرت الحرب حاضرة، ضياع هوية العروض الفنية بسبب فقدان الاستمرارية، لم تستطيع التجارب السورية أن تترك أثرا فنيا .

جدلية التجريب في المسرح الجزائري

تحدثت الدكتورة ليلي بن عائشة عن الجدل الجزائري بخصوص التجريب في المسرح وذلك من خلال طرح بعض العناصر الهامة ك»الفن في زمن الإرهاب»، «التجريب في المسرح الجزائري»، "التخريب بديلا للتجريب في العشرية السوداء» قالت بن عائشة كان التجريب وسيظل الشغل الشاغل للممارسين والمبدعين المسرحيين الذين يبحثون عن التميز ويقدمون الجديد من خلال تكريس الطاقات الإيجابية والابتكار عبر فتح ما اغلق والحرص علي اختبار أليات وأدوات التجربة المسرحية بشكل متواصل للحصول علي الأفضل رغبة في الارتقاء، بناء علية سعت التجارب المعاصرة بينما أوضحت بن عائشة إلى أي مدي استطاع المسرحيون الجزائريون تكريس التجريب في إبداعاتهم في ظل الجدال في البحث عن البدائل وعن جدلية التجريب في المسرح الجزائري المعاصر بين معوقات الإنتاج ومحفزاته تحدثت بن عائشة عن المسرح في زمن الإرهاب وقالت قد سجلت هذه الفترة

تضحيات جسيمة لفنانين اختاروا مواجهة الإرهاب بالفن بدلا من الهروب اختاروا المقاومة علي أن يتاجروا بالألم كما فعل فنانين ومواطنين في الوقت نفسه أضافت بن عائشة أن القوة الناعمة ذات التأثير الأقوى في الملتقى ولذلك لابد أن يستمر الإبداع في مواجهة جماعات العنف والتطرف.

كما تحدثت أيضا عن التخريب بديلاً للتجريب في العشرية السوداء التي وصفتها بأنها دمويه كما أطلق عليها البعض خلال هذه الفترة العصيبة علي كل المستويات سواء سياسية، ،اقتصادية، اجتماعية، ثقافية . وكان للفن النصيب الأكبر من الهدم لاسيما المسرح فبعد أن «انعكس إصلاح المسرح الجزائري بشكل إيجابي على كثير من الجوانب التنظيمية وفي هذا الإطار قالت عن التجريب في المسرح الجزائري أن المسرح اجتاز مراحل كثيرة حتي يستقر على هذا النضج علي مستوي التجربة وصولاً إلى خوض التجريب ذاته رغم التعثر التي تسببت فيه العشرية السوداء اختتمت حوارها عن التجريب في الجزائر بنبذة عن المعوقات التي تواجه التجريب ومحفزاته أوضحت أن المعوقات تتمثل في التدخل المباشر في اختيار النص وإسناده لمخرج قد لا يقنعه مطلقا ولكنه لسبب أو لآخر مضطر للعمل علية قد يكون السبب ماديا في المقام الأول

والتدخل في الأمور الفنية من قبل الإدارة وعدم السماح للمخرج باستقدام ممثلين من مؤسسات مسرحيه، التدخل في اختيار طاقم العمل ك»السينوغرافيا، مصمم الديكور والأكسسوارات»

التدخل في إخراج العمل الفني وغيرهم

بينما تمثلت المحفزات في بعض نقاط ومنها فتح مجال الإبداع وتوفير مساحات للتجريب والاشتغال بمتابعة التجارب المقدمة نقدا

انتهت الجلسة الأولي ببعض المداخلات من السادة الحضور وعلي رأسهم الفنان جمال ياقوت رئيس المهرجان معقبا علي بعض النقاط التي طرحت خلال الجلسة الأولي من الندوة الفكرية كما طلب المداخلة أيضا كلا من الناقد المسرح أحمد خميس والإعلامية سمية أحمد وفنانين ونقاد آخرين من بعض الدول العربية.

وقائع الجلسة الثانية من الندوة الفكرية حول تأثير جهة الإنتاج علي التجريب في المسرح

أدار الجلسة الثانية من الندوة الدكتور أبو الحسن سلام وهو رئيس لجنة الندوات بالمهرجان وذلك نظرا لاعتذار الدكتورة نبيلة حسن عن الندوة وكان من المقرر أن تدير هي هذه الندوة. تحدث فيها الناقدة ميسون علي من سوريا والناقد رياض السكران من العراق.

في البداية قال الدكتور رياض السكران أن الخطاب في مسرح الصورة لا يسعي لفرض معني محدد ولكنه يقترح معان مفتوحة على تعدد القراءات وان أية محاولة في الوصول إلى دلاله نهائية ستؤدى إلى فتح متاهات وانزلاقات دلالية لا حصر لها فكل شئ يخفي داخلة سر وكلما كشف عن سر ما فإن هذا السر سيكشف سر أخر ضمن حركة تصاعدية ستصل إلى سر لا نهاية له.

أضاف السكران أن العرض في مسرح الصورة يقوم على خلقٍ متواصل للمعني بحيث أن كل مستوى من مستويات المعني يكون دائماً له دلالة على مستوى معنوى أخر وهكذا فالمعني يسلم إلى معني أخر حتي يستمر بالإحياء لقراءات متعددة تنطوى علي معاني متنوعة.

وبشرح مفصل تكلم السكران عن شعرية التجريب في مسرح الصورة وشعرية مسرح الصورة ذاته وقدم قراءة وافية في مسرح الصورة وقال باتفاقنا مع مفهوم التعدية النصية في المسرح الذي تداولته الدراسات النقدية الحديثة وهو يعني مجموعة من النصوص التي يطرحها العرض المسرحي الواحد بوصفة عملا ابداعيا أوضح السكران في هذا السياق أن العرض في مسرح الصورة واحد من حيث صورته السمعية والمرئية أي من حيث كونه فضاء مرئيا .مؤكدا أن ذلك لا يعني أن المتلقي يجد في خطاب مسرح الصورة ما يريد وفي محاولة البحث عن المعني في عروض مسرح الصورة لا نجد الحقيقة ظاهرة علي السطح فالتأويل في مسرح الصورة سلوك أركيولوجي يحفر عميقا في بنية نص يقدم نفسة وكأنة يخفي كنزا ينبغي أن يكتشفه المتلقي اختتم السكران حديثة بتقديم بعض النماذج من عروض تجريبية لمسرح الصورة داخل المؤسسة الجامعية وأشار إلى مسرحية أحزان مهرج السيرك للمخرج صلاح القصب ومن تأليف ميهاي زامفير وأيضا مسرحية مكبث لذات المخرج ومن تأليف وليم شكسبير .

بينما تحدثت أستاذة المسرح الحديث والمعاصر دكتورة ميسون علي عن فلسفة المؤسسة الرسمية (العروض والموضوعات) وقالت تتبع ممارسة المسرح في مديرية المسارح والموسيقي إليه الدور والموافقة وأضافت أن المسرح القومي استمر لأكثر من خمسون عاما هو الجهة الأساسية لإنتاج المسرح وعلي الفرق المستقلة الحصول أولا علي موافقة مديرية المسارح والموسيقي فيما يخص النصوص والعروض تطرقت ميسون علي في حديثها إلى الجيل الجديد بين الصياغة ألإنتاجية والإمكانيات المتاحة وواصفتهم بانهم اللاعبون الجدد وأكدت أن لابد من الحديث عن دور الجيل الجديد واهم ما أنجزه هذا الجيل هو الوعي أضافت أن الجيل الجديد يضم معه مجموعة من الذين سافروا في نهايات القرن الماضي لدراسة المسرح في أوروبا وعند عودتهم كان أدي الكثير منهم الرغبة في خلق علاقة اكثر ديناميكية مع الجمهور

تابعت كان جيل الآباء قد اهتم بمسالة إيجاد هوية المسرح الذي ينسجم مع تطلعاته الفكرية أما في مسرح الشباب قد اختلف الأمر لم يعد البحث عن هوية للمسرح وفسرت ميسون ذلك الأمر بان السبب هو التغيير الذي أصاب البناء الاجتماعي والسياسي تحديدا بعد حرب الخليج الأولي التي نشبت في 1991

أوضحت ميسون أن النص المسرحي المحلي يواجه أزمة ثقة كمان أن هناك ميل لإعطاء الأولوية للنص المترجم وعن المسرح الجامعي قالت انه يقيم مهرجانا كل عام ويشارك فيه الهواة من الطلبة في الجامعات السورية الرسمية ورغم دعم الدولة إلا أنه مسرح فقير من حيث الموارد المالية ويمنع دعم المولين في هذا المهرجان. أشارت ميسون إلى إعراض بعض الشباب من الموهوبين عن الكتابة للمسرح والتوجه نحو الدراما التلفزيونية الذي فرض سطوته كفن منافس للسينما والمسرح بالإضافة أن اجر التليفزيون يضاعف اجر المسرح الزهيد.

محمود عبد العزيز

التجريبي ٢٠٢١

بين التجريب وفلسفة المؤسسة الإنتاجية

يستحدث مهرجان التجريبي في دورته الجديدة لهذا العام مشروع «نادي المسرح التجريبي»، بالتعاون مع الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان «هشام عطوة»، والذي يهدف الي الخروج من العاصمة بعيدًا عن المركزية وإتاحة الفرصة لأهالي الأقاليم المشاركة في مشاهدة العروض. تقدم للمشروع واحد وعشرون عرضًا مسرحيًا، اختير منها تسعة، تُعرض بالتوازي مع جدول المهرجان في محافظات «المنيا, بورسعيد, الجيزة، بني سويف, دمياط, البحيرة, القليوبية» وتكونت لجنة التقييم والمشاهدة من المخرجين هاني المتناوي وعمر المعتز بالله والناقد أحمد خميس.

تحديات التجريب في نوادي المسرح

اشتدت وتيرة الحوار بين نخبة من المسرحيين في الندوة السادسة ضمن فاعليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الثمانية والعشرون, والتي تندرج تحت عنوان «نوادي المسرح بين التجريب وفلسفة المؤسسة الإنتاجية».

أدار الندوة د. أحمد عامر بادئا حديثه بتساؤل: هل ترعى الدولة أو المؤسسات الرسمية التجريب؟ هل تسمح بالتجريب؟ بل وهل تتحمل التجريب؟ أم أن لها قيود تحدد القدر المسموح به والمتاح والآمن من التجريب حسب كل نظام؟

بالحديث عن تجربة نوادي المسرح وهي ليست تجربة مستقلة، بل تتبع إحدى مؤسسات وزارة الثقافة, وبالتالي فهي تمثل علاقة بين الدولة والمسرح.

"دائمًا ما تتبنى العملية المسرحية خطابًا محملًا بمجموعة من الأفكار المرتكزة على دوافع وأسباب هذا الطرح وذلك على المستوى الفني الجمالي والقيمي على حد سواء, هذا الخطاب يتأثر بدرجة كبيرة بجهة الإنتاج التي تتحكم في طبيعته وفقًا لما تراه مناسبًا في التعبير عنها ودعم مصالحها وأهدافها.

وهو ما يدفعنا للتساؤل حول كيفية تأثير جهة الإنتاج على التجريب في المسرح؟

هكذا بدأ الباحث حسام عبد العظيم حديثه عن بحثه المعنون بـ «تحديات التجريب في نوادي المسرح تحت سطوة المؤسسة الرسمية», حسام عبد العظيم هوناقد ومخرج مسرحي بالهيئة العامة لقصور الثقافة, وهي المؤسسة الاكثر اشتهارًا بالتجريب.

نشر الثقافة المسرحية الغائبة

بالنظر إلى الإنتاج المسرحي المؤسسي الرسمي في مصر-والذي يتخذ من التجريب صفة وطابع له- وجده عبد العظيم ينحصر على جهتين:

-فرقة مسرح الطليعة, والتي حادت عن مسارها حيث لم تعد تقدم عروضًا تجريبية إلا نادرا.

-فرق نوادي المسرح التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة, والتي تعود أهميتها في هذا البحث إلى كونها الجهة الرسمية الوحيدة في مصر التي تقدم عروضًا لها صفة تجريبية منذ نشأتها وحتى الآن.

بالحديث عن بدايات ظهور فكرة نوادي المسرح في بداية الثمانينيات على يد المؤسس والمخرج عادل العليمي, والتي ظهرت كفكرة مستقلة من خلال شباب الفرق المسرحية في الأقاليم قبل تكوين إدارة لنوادي المسرح, وكانت تمول بشكل رمزي وبسيط, بينما يتمثل الهدف الحقيقي من تكوين نوادي المسرح في نشر الثقافة المسرحية الغائبة في كافة مواقع العمل بالثقافة الجماهيرية ويليه إنتاج العروض المسرحية ذات الطابع التجريبي بميزانيات محدودة.

هكذا اختصر حسام عبد العظيم حديث عن المباحث الثلاث المطروحة في بحثه تحت عناوين:

المبحث الأول: "المسرح التجريبي وإرهاصاته عالميًا وعربيًا»,

المبحث الثاني:»التجريب والمؤسسة الرسمية»

المبحث الثالث: «نشـأة وأهداف حركة نوادي المسرح»

نوادي المسرح تواجه الكثير من المعوقات

وتابع عبد العظيم حديثه بذكر أهم المعوقات التي واجهت نوادي المسرح عبر مراحلها المختلفة وهو ما يطرحه المبحث الرابع والأخير. ويتمثل أولها في مرحلة التأسيس حيث كانت أولى التحديات التي واجهتها فرق النوادي هي صعوبة الاعتراف الرسمي بها, خوفًا من وجود أي هدف سياسي قد يجمع بين هؤلاء الشباب. أما المرحلة الثانية وهي مرحلة شكلية أخذ فيها القرار الرسمي لإنشاء فرق نوادي المسرح عام 1983 صورة شكلية غير فعالة لا تتعدى الورق, مما نتج عنه مجموعة من المشكلات والمعوقات التي يرصدها عادل العليمي في إحدى وثائق "مشروع نوادي المسرح" عام 1958, وتتلخص في عدم وجود إدارة فعلية لنوادي المسرح, فمديرها هو الموظف الوحيد فيها. وعدم وجود ميزانية مستقلة لإدارة النوادي. كما لم يُعترف بإدارة النوادي من قبل الجهاز المركزي للتنظيم

والإدارة, لأنها فاقدة لمواصفات الشكل الإداري، ولم ترسل إدارة المكتبات أي كتب عن المسرح لعمل مكتبة المسرح المتخصصة. فضلا عن تأجيل إقامة المهرجان الأول للنوادي لحين ورود ميزانية, الأمر الذي لم يحدث، وعدم توافر إقامة أو إعاشة مناسبة للمحاضر الذي سوف يعاني يومًا كاملًا في الذهاب والعودة والتدريس, مقابل مبلغ بسيط ومتواضع. وعلى الرغم من وجود كافة الموافقات الإدارية على طبع نسخ فيديوهات مصورة للعروض المسرحية لكي توزع على الأندية, فإن ذلك لم يتحقق نتيجة وجود عطل فني في أحد أجهزة الطبع.

في المرحلة الثالثة يتطرق عبد العظيم إلى الهيمنة المؤسسية بتغلغل الدور الإداري للمؤسسة الرسمية بعد تفعيل القرارات الرسمية الخاصة بنوادي المسرح, والذي تمثل في وضع مجموعة من الأسس والضوابط المنظمة للعمل بالنوادي, كان من شأنها أن تجعل المشروع ينحرف عن مساره.

تفريغ المشروع من مضمونه

استكمل عبد العظيم حديثه بالمرحلة الرابعة والاخيرة وهي مرحلة المشاريع المضادة لحركة النوادي كمشروع شباب المخرجين الذي تأسس على يد د. صبحي السيد كبديل لفكرة اعتماد المخرجين من خلال النوادي, الأمرالذي أفرز مجموعة مخرجين محدودي المستوى نتيجة اعتمادهم من مجرد مشاهدة عرض مسرحي لليلة واحدة.

لقد كان المشروع يستهدف سنويًا المخرجين المتميزين في مهرجان نوادي المسرح, فبدلًا من اعتمادهم المباشر, تسعى الإدارة لتطوير أدواتهم من خلال مراحل الورش المختلفة, ومن يجتاز كافة هذه المراحل تنتج له الإدارة عرضًا متميزا يشارك في مهرجان شباب المخرجين, ليتم اعتماد من تراه اللجنة المحكمة متميزًا بين هؤلاء المخرجين.

المشروع الذي مع مرور الوقت والتغير الإداري للموظفين انتزع من سياقه, حيث تم تفريغه من كل آليات العمل والتدريب سابقة الذكر, كما لم يصبح مهتمًا بمخرجي النوادي, ولكنه أصبح مهرجان تسابقي يمكن أن يتقدم إليه أي مخرج بمشروعه, ويتم الإنتاج له بعد اجتيازه للجنة المناقشة.

تغيير النمط والخروج عن المألوف

النقطة التي تقودنا إلى ما أنهى به حسام عبد العظيم حديثه وهي نوادي المسرح والرقابة, والذي ذكر فيها نكران الكثيرون لتعرض نوادي المسرح لأي نوع من أنواع الرقابة, وأنها أكثر تحررًا من غيرها وذلك تماشيًا مع طبيعة عروضها الخاضعة لشرط التجريب, والذي يدفع إلى كل ما هو مغاير ومختلف شكلًا ومضمونًا. أما حقيقة الأمر عكس ذلك فالرقابة على النوادي لها عدة أشكال منها ما هو من خارج الإدارة وما هو من داخلها كالتالي:

الرقابة الداخلية والتي تنطلق من داخل المؤسسة لها عدة مراحل تتمثل في: -1 الرقابة الفنية المتمثلة في لجان مشاهدة ومناقشة بيدها إجازة العرض وقبول تمويله من قبل الإدارة العامة للمسرح, وكثيراً ما تخضع هذه اللجان لمعايير شخصية تتعلق بشخصية وخلفية أعضاء هذه اللجان التي لا يمثل عملها أي أهمية.

-2 لجان التحكيم الإقليمية والختامية والتي تمارس نوعًا من أعمال الرقابة الفنية الغير مباشرة التي تخضع لها عروض نوادي المسرح . -3 الندوات النقدية وفيها يستخدم النقاد سلطة المنصة والنقد التقييمي للعروض في تعزيز أو دحض مختلف الاتجاهات الفنية التي تتفق مع آرائهم, وتتناسب مع المؤسسة.

أما الرقابة الخارجية فتتمثل في سلطة الرقابة على المصنفات الفنية حيث تخضع النصوص وفقًا لقانون الرقابة للحصول على التصريح الرقابي لعروض الليلة الواحدة, على الرغم من أن هذه الليلة تكون للجنة التحكيم, بهدف التسابق, مما يجعلها تجربة نخبوية منغلقة, لا تجربة فنية منفتحة مع الجماهير وهو ما قيد من حرية التجريب الذي لا يمكن إخضاعه لأى رقابة لما يحمله في جنباته من غرابة وعدم مألوفية تجعل من شرحه أمرًا صعبًا إن لم يكن مستحيلًا.

الأمر الذي اختلف معه رئيس المهرجان جمال ياقوت أثناء مداخلته، فضلا عن اختلافه مع فكرة التأسيس، حيث يري ياقوت أن نوادي المسرح لم تأخذ الشكل التجريبي أو الصورة التجريبية إلا فيما بعد، فقد كانت تقدم عروض على أعلى مستوى من التجريب دون أن تذكر أنها عروض تجريبية. وبحكم كونها اعتمدت على تغيير النمط والخروج عن المألوف فقد اتخذت هذا الطابع التجريبي وليس أنها بدأت بفكرة تجريبية بحتة مبنية على أساس التجريب, أما فلسفة التأسيس فاتجهت إلى محور مختلف تمامًا وهو فكرة التثقيف وليس التجريب, وعندما تحول الأمر مع الوقت لمجرد إنتاج وعمل أكبر قدر من العروض ليس إلا, فقدت التجربة معناها.

بالعودة إلى نقطة الرقابة أشار جمال ياقوت إلى أن لجان المشاهدة لم تكن أبدًا مطروحة بشكل رقابي ولم يكن هناك أي نوع من أنواع الرقابة بل كانت تتم بشكل فني بحت.

اتفقت معظم التداخلات مع رأي جمال ياقوت كالناقد أحمد خميس ومدير المهرجان د. محمد عبد الرحمن الشافعي, كما طرح البعض وجهة نظر أخرى منهم د. لمياء أنور التي اتفقت مع فكرة التأسيس حيث قالت أن التجربة كانت عبارة عن خروج الشكل المسرحي عن المعتاد بل وكانت شطحات مسرحية لم يتم تسميتها بعد أخذت فيما بعد مسمى الشكل التجريبي. واقترحت، فيما يخص الرقابة، خضوع لجان المشاهدة نفسها لورش تثقيفية حيث أن لديهم جمود فكري يصل بهم إلى حد قبول أو رفض العروض لأسباب شخصية بعيدة كل البعد عن ما هو معتاد الاعتراض عليه كالجنس والدين وغيرها.

نور وائل

تحت شعار «عيشوا بالسلام»

حفل توزيع جوائز مهرجان الكرازة المرقسية

اختتم مهرجان الكرازة المرقسية فعالياته يوم الخميس ١٠ ديسمبر بتوزيع جوائز المهرجان وبحضور لفيف من الآباء والأحبار والأساقفة والصحافة والإعلام.

بدأ الاحتفال بالسلام الجمهوري ثم كلمة نيافة الأنبا موسى الأسقف العام للشباب والذي استهل كلمته قائلا» المحبة تجمعنا في مصر أم التاريخ أم الحضارات التي أنجبت للبشرية إخناتون ونفرتيتي، والتي استطاعت أن تؤرخ ما قبل الحضارات، نفتتح المهرجان بتحية الملائكة الصغار وأبائهم وتحية إلى البابا تواضروس الثانى كما أرسل محبتي للأحبار الأجلاء والآباء الكهنة وأمناء وأمينات الخدمة وشبابنا القبطي المتميز والمنسقين والمحكمين ولجان الإيبارشيات لمجهودهم الطيب في أنشطة مهرجان الكرازة المرقسية، نفتتح المهرجان»

وبدأ كورال قيثارة كيدز- أسقفية الشباب غناء شعار مهرجان الكرازة2022: «عيشوا بالسلام» كلمات اللجنة الأدبية بمهرجان الكرازة المرقسية ألحان وتوزيع موسيقى وائل صدقي إيبارشية طهطا وجهينة، تسجيل ومكساج وهندسة صوتية مايكل يوسف.

وكانت كلمات شعار مهرجان ٢٠٢٢ هي:

يوم ما بنزرع خير ومحبة، بكرة نلاقى حصادنا سلام، مهما إن كان شكل الأيام، إلهنا أبدًا مش بنيام، كنيستي الفلك سفينة الروح أسرارها حياة الأغصان، مهما صعاب تيجى وتروح، هى الواحة للإيمان، لو يؤمر هامشى على المية، بإيماني وعقيدتي الحية، حتى إن خاف القلب شوية إلهنا فرحنا في أي آلام، إحنا بروحه نعيش بسلام.

تكريم الآباء من يد الأنبا موسى بدرع المهرجان

تم تكريم الآباء من يد الأنبا موسى بدرع المهرجان وهم: الأنبا رافائيل اسقف عام كنائس وسط القاهرة، الأنبا مكاريوس أسقف المنيا، الأنبا أبسينو أسقف مغاغة، الأنبا صليب أسقف ميت غمر، الأنبا أنجيلوس أسقف عام شبرا الشمالية، الأنبا أكسيوس أسقف عام حي عين شمس.

كما تم تكريم الحضور ومنهم دكتورة ماريان عازر عضو مجلس النواب، الكاتب الصحفي أحمد زيدان، الكاتب والناقد أحمد عبد الرازق، والصحفية سامية سيد.

دول المهجر المشاركة بالمهرجان

فيما أعلن الأنبا رافائيل عن دول المهجر التي شاركت في مهرجان الكرازة المرقسية وهي ألمانيا، سويسرا، إيطاليا، ميلانو، روما، هولندا، النمسا، اليونان، قبرص، السويد، فرنسا، أسبانيا، انجلترا، ايرلندا، المجر، استراليا، سيدني، أمريكا فيلادلفيا، شيكاغو، جنوب أمريكا، كاليفورنيا، بتكساس، فلوريدا، جنوب كاليفورنيا، كندا، مونتريال، بالإضافة إلى كنائس الخليج القدس، أوظبي قطر، دبي، البحرين، مسقط صلالة، عمان، الكويت، كنائس أوروبا الشرقية جورجيا.

يذكر انه سبق وأن حددت اللجنة المركزية ١٤ مسابقة و أعلنت فيها عن شروط التسابق في المسابقات التالية (المسابقة الدراسية، مسابقة المحفوظات، مسابقة البحوث، مسابقة الألحان والتسبحة، مسابقة اللغة القبطية، مسابقة الأنشطة الكنسية، مسابقة المسرح والكورال، المسابقة الأدبية والثقافية، مسابقة الفنون التشكيلية، المسابقة الإليكترونية، المسابقة الإعلامية، مسابقة الابتكارات الهندسية، المسابقة الرياضية، مسابقات الفئات الخاصة، مسابقة القديسين بولس وسيلا).

إعلان الفائزين بمسابقة مهرجان الكرازة المرقسية

وتم الإعلان عن الفائزين في مهرجان الكرازة المرقسية 2020، ٢٠٢١بالمراكز الأولى كالتالي :

مسابقة تأليف وتلحين شعار المهرجان

شارك العديد من الكتاب وشعراء ومبدعي لجان المهرجان ووصل عدد الاقتراحات للأشعار المكتوبة ٢٤٥ محاولة أرسلها ٢٠٠ كاتب من مصر ودول المهجر، كما وصل عدد الاقتراحات التي تقدمت من الملحنين لتلحين الشعار ٧٧ اقتراح، وتم اختيار أفضل كلمات مناسبة لموضوع المهرجان وكانت من تأليف اللجنة الأدبية لمهرجان الكرازة، كما تم اختيار افضل تلحين وتوزيع للفنان وائل صدقي.

تم تسليم الدرع عن شعار المهرجان «عيشوا بالسلام» فاز بالتلحين الفنان وائل صدقي - طهطا وجهينة.

وتم تسليم درع المهرجان لتأليف الكلمات للجنة الأدبية وتسلمها عنها الأستاذ بيشوي سامح.

درع الأيزو لشبرا الشمالية ومغاغة والعدوة

كما تم تسليم درع الأيزو في عام ٢٠٢١ لكل من أبرشية مغاغة والعدوة وتسلمها الأنبا أباسوم، ودرع الأيزو لأبرشية حي شبرا الشمالية.

ويتسلمها الأنبا انجيلوس أسقف عام شبرا الشمالية، كما تم تكريم القس سرافيم أمين منسق ابرشية مغاغة والعدوة، وتكريم القس انطونيوس عبده منسق المهرجان بكنائس شبرا الشمالية.

مسابقة الألحان والتسبحة الفائزون بالمركز الأول

٤٩ فرقة من الإيبارشيات والكنائس المختلفة بمختلف المراحل.

مسابقة الأنشطة الكنسية

والتي ضمت مسابقتين مسابقة المسرح(فازت فيها سبعة فرق مسرحية ما بين قدرات خاصة ومونودراما وعرائس ومسرح طفل. ومسابقة الموسيقى والكورال (و فاز فيها بالمركز الأول ٢٥ فرقة مسرحية من المراحل والإيبارشيات والكنائس المختلفة)

.

مسابقة الكتاب المقدس والمحفوظات

وفاز فيها ٤٧ فائزا من المراحل والإيبارشيات والكنائس المختلفة.

مسابقة اللغة القبطية

ضمت ٤٨ فائزا وفائزة من مختلف المراحل والإيبارشيات والكنائس المختلفة.

مسابقة البحوث

وضمت١٦ فائزا من المراحل والإيبارشيات والكنائس المختلفة.

مسابقة الفنون التشكيلية

وفاز بها ٣٩ من المشاركين من المراحل والإيبارشيات والكنائس المختلفة.

المسابقة الثقافية

وفاز بها ٩ من المشاركين من المراحل المختلفة والإيبارشيات والكنائس المختلفة.

المسابقة الإعلامية

فاز بالمركز الأول عشرة من المشاركين وهي مسابقة شملت أنواع عديدة منها: سينما الموبايل، الترنيمة المصورة، البرنامج الاذاعي والتلفزيوني، الإعلان التليفزيوني والمراسل التليفزيوني والعمل الدرامي.

مسابقة الابتكارات الهندسية والعلمية

فريق كنيسة العذراء ومارمرقس (بيير ماجد، أوناى فريد، مارسلينو مجدى، مينا بطرس، فريق كنيسة مارمرقس والشهيد أبادير (روماىت، ساندي، أبادير، بيشوي، ابانوب، كيرلس) ومينا صبحي كامل.

المسابقة الإليكترونية

فاز بالمركز الأول بها ١٦ من المشاركين من المراحل المختلفة والإيبرارشية والكنائس المختلفة

مسابقة قلب واحد

(إيبارشية ببا والفشن فريق كنيسة مارجرجس)

المسابقة الرياضية

فاز من مختلف الكنائس والايبارشيات المراحل المختلفة، ففي مسابقة كرة القدم فاز ١٤ فريق من الكنائس والمراحل المختلفة. ومسابقة الكرة الطائرة فاز ١٢ فريق، و٢٨ فرقة في مسابقة تنس الطاولة، و٢٨ فرقة في مسابقة الشطرنج، و٨ فرق في مسابقة الجري والتتابع، وفرقتان في رياضي الفئات الخاصة، وفاز بدرع المشاركة نصحي عبد الملاك إيبارشيات بني سويف كنيسة المطرانية.

المسابقة الدراسية

في مرحلة الحضانة ١٢ فائزا وفائزة، مرحلة أولى وتانية ١١ فائز وفائزة، مرحلة ثالثة ورابعة خمس فائزين وفائزات، مرحلة خامسة وسادسة عشرة فائزين وفائزات، المرحلة الإعدادية ١٦ من الفائزين والفائزات، المرحلة الثانوية ٦ فائزين وفائزات، وفي مرحلة الجامعة ٨ من المشاركين، و٦ من الخريجين. واثنان من إعداد الخدام، و٦ من الخدام والخادمات، و٣ من تعليم كبار، حرفيون (سامية كميل). سمعان الشيخ(فايز اسحق)، و٤ من قانا الجليل، و٣ من الصم والبكم، و٤ ديديموس.

كانت قد اختارت اللجنة المركزية عنوان شعار مهرجان الكرازة 2022 ليكون: «عيشوا بالسلام» وكانت محاور شعار هذا العام:

أولاً: سمات السلام المسيحى (غير محدود - فوق الصعاب - ثابت – فائض) .

ثانيًا: السيد المسيح رئيس السلام(إله السلام وملك السلام) .

ثالثًا: السلام على المستوى الشخصى (سلام مع الله، سلام مع النفس، سلام مع الأخرين)

رابعًا: السلام على مستوى الكنيسة: («اللهُ فِي وَسَطِهَا فَلَنْ تَتَزَعْزَعَ» (مز 5:46)، الصلاة من أجل سلام الكنيسة دائمًا)، الكنيسة تعطينا السلام من خلال عضوية جسد المسيح: - بالإيمان بالمسيح إلهنا ومخلصنا، بالمعمودية على اسم الثالوث القدوس، بممارسة الأسرار المقدسة والأعمال الصالحة.

خامسًا: السلام على مستوى العالم: (سلام بالرغم من التجارب والحروب والأوبئة والأمراض، نثق فى إله قدير محب وحكيم، نقدم خدمة ونصنع سلامًا مع أخواتنا).

سادسًا: كيف نحيا ونعيش السلام: (ندرك أن هناك إله عظيم يسوس الكون ويديره وهو ضابط الكل،نتأكد أن حياتنا فى يد الله).

الجدير بالذكر أن مهرجان الكرازة المرقسية مهرجان سنوي تنظمه أسقفية الشباب للكنيسة القبطية الأرثوذكسية في مختلف الكنائس بكل المحافظات ويشارك فيه العديد من المتسابقين والمتسابقات .

سامية سيد

سليمان البسام: فرقتي حالة خاصة داخل منظومة المسرح الكويتي والعربي

الفنان سليمان البسام ولد في الكويت عام ١٩٧٢، وتخرج من جامعة إدنبرة عام ١٩٩٦، حائز على الدكتوراه من جامعة هيرتفوردشاير بالمملكة المتحدة، ومشارك كأستاذ ضمن برنامج الأستذة العالمية في كلية Gallatin بجامعة نيويورك NYU.

صنع «البسام» مسرحا كويتيا عالميا معروفا على نطاق واسع، حصد العديد من الجوائز منها جائزة الدولة التشجيعية عام ٢٠٠٤، وتم تكريمه من مهرجان الكويت المسرحي الخامس عشر عام ٢٠١٤.

يعد أحد أهم الكتاب المسرحيين والمخرجين العرب على المستوى العالمي، وهو يكُتب باللغة الإنجليزية ويقدم أعماله بالعربية والإنجليزية والفرنسية والألمانية، وقد نُشرت أعماله بعدة لغات عالمية، كما أصبحت دراسة أعماله تُشكّل جزءًا من مناهج التعليم العالي في عدد من جامعات الولايات المتحدة ومنطقة الشرق الأوسط.

نُشرت أعماله «كليلة ودمنة: مرآة الملوك» باللغة الإنجليزية و»مؤتمر آل هاملت» بالإنجليزية والعربية، كما صدرت ثلاثيته الشكسبيرية العربية باللغة الإنجليزية عن دار بلومزبيري، كما نُشر نص «محطة الوقود» عن دار أوبيرون عام ٢٠١٧، ونص أور عن ذات الدار عام ٢٠١٨، وتتضمن قائمة أعماله كمخرج «طقوس الإشارات والتحولات»، وكمؤلف ومخرج: « أور»، «في مقام الغليان.. أصوات من ربيع مختطف»، «محطة الوقود»، «ودار الفلك»، «حيال بوطير»، «ريتشارد الثالث: مأساة معربة»، «مرآة الملوك: كليلة ودمنة»، «مؤتمر آل هاملت»، «المقايضة»، «ذوبان الجليد»، «هاملت في الكويت»، «ماكبث تحت فانوس ٦٠ واط»، «اللعبة الكبرى» و»كل رجل»، تقلد «البسام» العديد من المناصب الهامة منها، أنه عمل عضوا بمجلس أمناء المراكز الثقافية في الديوان الأميري، ورئيسًا للجنة المسرح فيه، وكانً مستشارًا لمركز الملك عبد العزيز الثقافي العالمي التابع لشركة آرامكو السعودية.

يعيش سليمان البسام ويعمل بين باريس ولندن ونيويورك والكويت، حيث يدير «مسرح سبب» SABAB Theatre وهي فرقة مسرحية كويتية دولية تأسست عام ٢٠٠٢ وتضم مجموعة من الفنانين والممثلين والتقنيين الكويتيين والعرب والأجانب، كما ينظم بالتعاون مع المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ودار الآثار الإسلامية سلسلة من ورش العمل المسرحية للشباب، ويعمل بصفة أستاذ فنان مشارك ضمن برنامج الأستذة العالمية في كلية Gallatin بجامعة نيويورك NYU وهو عضو الجمعية العمومية لمؤسسة المورد الثقافي Culture Resource، كما ينظم ورشا تدريبية بالتعاون مع The Sundance Institute Theatre بالولايات المتحدة. كما يتعاون مع معهد الأصفري للمجتمع المدني والمواطنة في الجامعة الأمريكية بيروت ضمن المجلس الاستشاري، كما يشارك بصفة محكم في مؤسسات ثقافية عربية ودولية مستقلة. شارك «البسام» منذ أيام في المسابقة الرسمية بمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الثامنة والعشرين، بعرض «آي ميديا»، عن العرض وهذه المشاركة في المهرجان، أجرت «مسرحنا» معه هذا الحوار.

حوار: إيناس العيسوي

-حدثنا عن كواليس مسرحية «آي ميديا»؟

أسطورة «ميديا» أمر كان يثيرني من زمن طويل، وطريقتي في الكتابة، تعبر معي مراحل مختلفة، أكتب صيغة وأجربها وأخذ خلاصة التجربة ثم أكتب صيغة أخرى، والكتابة معي تأخذ وقتا حتى لو كانت لنصوص قائمة، ولكن شغفي في البحث والكتابة، يجعل النص يتراكم عبر مراحل، في بدايات هذا المشروع الذي يعود لـ٢٠١٨، كان لدى تصور مختلف، وحتى اليوم لدى رؤية متطورة للنص، ولدى صيغ كاملة للنص تختلف شخصياتها، ففي

أحرص على استقلاليتي وأرفض أي محاولة لاستقطابي

الفنان حر و ليس له حدود وطنية

هذه الدورة من المهرجان التجريبي قدمت صيغة لخشبة المسرح، و على الصعيد الإخراجي كان التوجه مختلف وملحمي، كان فى العرض فريق يتكون على الأقل من خمسة ممثلين وموسيقيين، مع باقي العناصر ، وكنا على وشك أن نقدم هذا الشكل في مارس ٢٠٢٠، ثم جاءت الجائحة وأوقفت كل شئ، وأثناء فترة الإغلاق والركود، قدمنا تجارب أخرى، منها تجارب إذاعية، حيث قمت بتسجيل صيغ إذاعية مع الفريق والموسيقيين، وبدأت أفكر أكثر تجريدًا، و عندما عدنا لننتج العمل، قررت أن أُدخل شخصية الكاتب فى سياق النص، وهي شخصية مبتكرة في هذه الصيغة الأخيرة بعد أزمة كورونا، قدمنا عرضين فى مهرجان قرطاج ثم هذا العرض الثالث على خشبة مسرح الهناجر بالمهرجان، وفي المجمل هناك تغيرات طفيفة تتم بحكم ظرف العرض، و دخول شخصية الكاتب جعلني ألعب الأدوار الذكورية في الحوارات، ما عدا شخصية أغاديز التي قدمها الزميل أسامة جامعي، وهكذا توصلنا لصيغة مكثفة جدًا.

-حدثنا عن فريق عمل العرض ومقاييس اختيارك لهم؟

حلا عمران ممثلة في غاية الأهمية، ونعمل معًا منذ فترة كبيرة، وقدمنا معًا مشاريع عديدة، وهى زميلة بحث في مجرى البروفة وخلق العمل، والموسيقيين عبد قبيسي وعلي حوت، ولهم اسم فني هو «التنين» وهما من لبنان، تعرفت عليهما من خلال الممثلة حلا، ورأيت أن أعمالهم رائعة، فدعيتهم للانضمام لورش العمل منذ بدايته في ٢٠١٨، ثم في السينوغرافيا إيريك سواييه، و هو نجم سينوغرافيا في بلده فرنسا، وهذا ليس التعاون الأول بيننا بل قدمنا مشاريع فنية كثيرة قبل ذلك، ربما هذا العرض هو المشروع الرابع أو الخامس الذي نقدمه معًا.

-حدثنا عن رؤيتك للعرض؟

كان يهمني أن تكون شخصية المرأة «ميديا» شخصية عامة مثقفة، تعيش في المهجر، عندها هم سياسي، تجد حالها في ضيق كبير داخل حياتها الشخصية، تأخذ سلسلة قرارات متطرفة نوعًا ما، تثور على النظام القائم حولها، ومن هنا يصير تقاطع القوات المضادة وينتج عنها النهايات التراجيدية أو الكارثية، على الصعيد الداخلي في بيتها، تدخل في زمن الأسطورة، وتدخل مرة أخرى وهى تقوم بالفعل الذي ليس له منطق، أن تقتل أطفالها، هذا الانتقام الذي يمتد إلى أن تحرق المدينة، و هناك تقاطعات متعلقة بأمور أخرى، منها مقاربة حكاية الكاتب مع الأسطورة «ميديا» ووسائل التواصل الاجتماعي، وكيف تقوم باستعمالهم، و بالطبع هناك الأخبار الكاذبة إلى أخره.

- سينوغرافيا العرض كان لها طابع خاص، حدثنا عن ذلك؟ ولماذا استخدمتم «البرتقال» كعنصر أساسي في هذا التكوين؟

الحقيقة البرتقال جاء بالصدفة أثناء البروفات، كُنا في جزيرة فيلكا، و لدى مقر بروفات في تلك الجزيرة التاريخية شمال الخليج العربي، وكان في المنزل الذي نعمل فيه برتقال، ففكرت فيه وأعجبتني الفكرة وأدخلته في النص، والشخصية الأنثوية في النص «ميديا» تحكي عن حلمها وصورة عائلية وتستبدل بالزهور البرتقال، وطبيعة الحال في هذا الفضاء المجرد من كل عنصر مبني كانت دخلة البرتقال أشبه بـ»عرس بصري». إن عملي مع أيريك جعل بيننا ثقة، أنا أقدم له النص وهو يقترح صعيد الفضاء الذي من الممكن أن يساعد في التفكير، واتفقنا بعد أن كُنا قد انتهينا بالفعل من الصيغة الكبيرة، على هذه الصيغة وأن تكون ناصرها صافية، وكانت الفكرة أن نعمل على موسيقى وحفلات الروك، تواجد فرقة حية على المسرح بميكروفونات مع حضور الإيقاع، وهذا التوجه كان بدون نحت في الفضاء عبر الإضاءة.

-حدثنا عن اختلاف موسيقى العرض واستخدام آلات وترية وإيقاعية بسيطة مع الاعتماد على السكين كأداة صوتية؟

حاولنا بقدر المستطاع أن نبتعد عن الموسيقى التصويرية، والسكين كان رمزا آخر فى العرض، سيدة السكين الهمجية في الأسطورة «ميديا»، والسكين يرمز إلى هذا العنف الناتج عن حالة البؤس والفقر وفكرة المهاجرين والظلم الواقع عليهم، والموسيقيين يخلقون فضاءات صوتية وموسيقية تعطي أبعادا هائلة للنص وللفعل التمثيلي. عملنا في مرحلة على الإيقاعات الخليجية، والأغاني البحرية وألوان من هذا الفن مثل الفريسي والأحدادي، كلها ألوان بحرية تأتي من أغانى البحار.

-وماذا عن مشاركة العرض في مهرجان قرطاج وحصوله على ثلاث جوائز؟

مشاركتي بهذه المهرجانات والدورات العربية الدولية التي تنظمها الدولة، بسبب رغبتي الحقيقية في تقديم هذا الفن لجمهور هذه المدن، علمًا أن المدن العربية بدون استثناء تقع تحت ضغط اقتصادي وتنظيمي، وكل ما يتعلق بأجهزة الدولة نرى فيه الفوضى بشكل مبالغ فيه، وأنا على علم أن تقديم عملي في هذه الظروف هو تحدي كبير، مع العلم أني بفرقتي آتي إلى هذه المهرجانات، لا اعتمد على دولة الكويت ولا تمدني بدعم للحضور ، ومن المفارقات المضحكة أن منظمي هذه المهرجانات لديهم إصرار على أن يحولوها إلى مبارزات بين الدول، وهى ليست كذلك، إنني فنان لدى رؤية ولدى رغبة في التواصل مع الجمهور العربي، وشكرًا للإدارات المختلفة محاولتها إتاحة ذلك.

-هذه المشاركة الثالثة لك فى المهرجان التجريبي؟ حدثنا عن المشاركات السابقة ومشاركة هذا العام؟ وعودة التسابق من جديد؟

أول مشاركة كانت عام ٢٠٠٢ بعرض «مؤتمر هاملت» الذي حصل على جائزتي أفضل عرض وإخراج، أما المشاركة الثانية فكانت عام ٢٠٠٣ بعرض «ذوبان الجليد»، وهو أول صياغة لرد فعل فني على الغزو الأمريكي للعراق، وحظى بترحيب كبير، وفي نفس الوقت رفض كبير من بعض اليساريين وقتها،لأسباب خاصة بهم، وكان أول عمل مسرحي يجمع ما بين فنانين عراقيين وكويتيين، ثم شاركت في دورة العام الحالي، الثامنة والعشرين، بعرض «آى ميديا»، وملامح التجريب فيه تظهر في إعادة وتحديث الأسطورة، و إدخال دور الكاتب، ورفع الستار عن فكرة الخلق المسرحي.

-حدثنا عن المسرح الكويتي وتأسيسك لفرقة البسام؟

فرقة «سليمان البسام» حالة خاصة داخل منظومة المسرح الكويتي، أو الخليجي، وحتى المسرح العربي، حالة استثنائية، وهذا نابع من إصراري على استقلاليتي ورفضي التام لأى محاولات استقطاب من قِبَل أيديولوجيات لا اتفق معها، بالإضافة إلى إصراري على مشاركة فنانين من دول أخرى عربية أو أجنبية، من مبدأ أن الفنان ليس له حدود وطنية، وأتقاطع مع أصدقاء وزملاء رفاق في المسرح الكويتي، ولكن لدى بعض المواقف الواضحة والمُعلنة اتجاه المسرح الكويتي، فلدينا أزمة حقيقية استحقاق ثقافي كويتي، وهذا ليس خاص بالكويت فقط.

-من وجهة نظرك ما الذي يميز كُلُ من المسرح الكويتي والمصري؟

المسرح المصري له فضل كبير على المسرح الكويتي، فزكى طليمات من مؤسسي المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت، وعلم أجيالا وكذلك المسرح الإذاعي والمدرسي، كل هذه الأشياء جاءت للكويت من مصر. وبشكل عام ما عدا الاستثناءات التي تُعد مبادرات شخصية تُمثل أصحابها، من منطلق رغبتهم في التجريب، فإن المسرح الكويتي للأسف في وضع سيئ وتعيس، ولكن هناك تعاسة حقيقية على صعيد الأفق والمضمون والتكوين، حتى موقع الفن داخل المجتمع الكويتي، نتيجة الإهمال المُمنهج أدى إلى بؤس الحال.

-هل نحتاج أن نعود لطرح فكرة الهوية في النصوص المؤلفة في البلاد العربية؟

أعتقد أن الأمر في مسألة التعاطي مع الواقع، وإيجاد طرق سواء عن طريق النص المكتوب الكلاسيكي، كما هو الحال في هذا العمل، وتشجيع النصوص المعاصرة الملفتة، التي تدخل في وجدان اللحظة الحالية، والنص جزء من منظومة متكاملة، وأكرر هناك ضعف في كل العناصر فى المسرح الكويتي وليس النص فقط، وفكرة خلق مدرسة ينتج عنها نصوص، مشروع هام ولكنه يحتاج إلى وقت لا يقل عن ست أو سبع سنوات، ونفس الشئ في مفهوم السينوغرافيا ومفهوم الممثل والإخراج، نحن فى حاجة للاطلاع والاهتمام بالعناصر المسرحية والتكوين، والتعلم والاطلاع على تجارب العالم الأخرى، ومفهوم المسرح في العالم، بدون ذلك لا نستطيع أن نبني فنيًا ومسرحيًا بشكل صحيح.

-نصيحة من المبدع الكويتي الفنان الشامل سليمان البسام للمخرجين والممثلين والمؤلفين الشباب المصريين والعرب؟

المشاهدة والاطلاع والقراءة، لتجارب وثقافات أخرى، وتجارب معاصرة، الإنترنت بوابة هائلة لذلك، اصنع بحسب المعطيات المتاحة و حاول أن تكون تجاربك متقنة وصادقة، حتى لو كانت بسيطة.

المسرح المصري له فضل كبير على المسرح الكويتي

أعلن مركز الهناجر للفنون برئاسة الفنان والمخرج شادى سرور نهاية أكتوبر الماضي، عن فتح باب التقدم لورشة فن الدمى والعرائس، للمخرج وفنان العرائس محمد فوزي، وكان آخر موعد للتقدم لهذه الورشة العاشر من نوفمبر الماضي. إعلان الورشة كان مختلفًا وغير تقليديًّا، حيث طلب: ممثل، راقص، فنان تشكيلي، مغني، صانع عرائس، محرك عرائس، الزهايمر، تخبط الذكريات... ما علاقة كل ذلك بالعرائس؟ وما علاقة العرائس بمرض الزهايمر؟. الورشة ليست للمبتدئين، وإنما متاحة لطلبة الكليات المتخصصة أو الخريجين من أكاديمية الفنون وكليات التربية الفنية والنوعية والفنون الجميلة، بالإضافة إلى المحترفين وأصحاب الخبرة بفن العرائس، تقدم لتلك الورشة أكثر من ألف مشترك، ، تم الإعلان عن قبول ما يقرب من ٨٠ مشترك فقط، تم تقسيمهم على ثلاثة أقسام (التمثيل بالدمى- تصنيع الدمى- القسم الفنى والنقد والدراما والمساعدين) بدأت الورشة فى الثالث من ديسمبر الحالي، الجمعة والسبت من كل أسبوع، وتستمر لمدة ثلاثة أشهر. عن الورشة وفن العرائس، وما علاقة الزهايمر بفن العرائس؟.. أجرت «مسرحنا» هذه اللقاءات مع مدربي الورشة المخرج المسرحى وفنان العرائس محمد فوزى والممثل والمخرج والمدرب أحمد مصطفى، وبعض المتدربين

إيناس العيسوي

حول ورشة الهناجر لفنون العرائس

محمد فوزي: هدفي تقديم نوعية مختلفة من فناني العرائس تقدم «الدراما العرائسية»

الورشة تستهدف تقديم حكايات علاجية لمرضى الزهايمر وكبار السن

المخرج وفنان العرائس محمد فوزي مدير كيان ماريونيت مصر قال: من فترة طويلة كنت أرغب في استخدام هذه التقنية من فنون العرائس، التي تُعادل الممثل البشري، وهناك ما يسمى بالدراما العرائسية (عروسة درامية) تلك المدرسة تطرق لها فنانين كبار مثل أ. د أحمد حلاوة فى بعض مسرحياته، ولكن كانت تعادل اللحظة الدرامية و لا تعادل الشخصية الدرامية العرائسية كعرض مسرحي متكامل، وقد قلت للفنان والمخرج الكبير شادي سرور، وهو فنان موهوب ومختلف وذو عقلية متفتحة، إننا نفتقد توظيف فن العرائس في الدراما، ونحن نحتاجه بشكل مغاير للمتعارف عليه، و هناك دراما موجّهة للكبار، وهذا كان الهدف من الورشة، تقديم نوعية مغايرة من فنانين العرائس وهذه التقنية، وهى تتطلب وجود محترفين على مستوى التمثيل، وأيضًا على مستوى الصناعة، بمعنى أن يكونوا فنانين تشكيليين محترفين.

أضاف»فوزي»: كانت تشغلني القضية الفنية فيما يتعلق بهذه التقنية، وأيضًا القضية الإنسانية، أعتقد أن الكورونا أحدثت فجوة كبيرة في المجتمع، وأصبح هناك عزلة، وهذه الوحدة التى نمر بها وجدت أن أقرب صورة مشابهة لها هى الصورة الإنسانية لكبار السن أو المصابين بمرض الشيخوخة أو «الزهايمر»، ومن هنا طرحت سؤالًا هامًا.. لماذا ليس لدينا عروضًا موجّهة للكبار بتوظيف

الورشة ليست للمبتدئين إنما للمحترفين وخريجي المعاهد والأقسام الفنية

هذه الدمية المتخصصة؟، فهذا النوع من الدراما يستطيع أن يتم توجيهه للكبار فقط، وهو أيضًا مناسب للأسرة بأكملها، ويكون هناك مساحة على مستوى الرؤية، نستطيع أن نوفر منها مساحات كبيرة لفنانين العرائس، ويستطيع هذا النوع أن يكون حاضرا في الشارع وفي الفصل الدراسي والمستشفى وعلى المسرح، فليس هناك عراقيل حتى على مستوى الإضاءة.

وحدثنا «فـوزي» عن لماذا الورشة للمحترفين وسبب تواجد أقسام بها، وقيامه بمقابلة المتدربين قبل اختيارهم لهاف قال: الورشة تستهدف المحترفين وأصحاب الخبرة والأكاديميين، لأنه ليس هدفها تعليم البدايات سواء التمثيل أو التصنيع، إنما تعليم «تكنيك» ما بعد التمثيل، و»تكنيك» آخـر في عـالم الصناعة ما بعد التصنيع، بالتالي كان إعلان الورشة يضم قسمين وهما (التمثيل-التصنيع)، وهناك قسم ثالث تم استحداثه، وقد تقدم للورشة عدد كبير يزيد عن الف مشترك، وكنت أتمنى أن تضم الورشة كل هؤلاء، ولكن فى النهاية يحكمنا عدد محدد، لتحقيق الاستفادة التامة، وتم قبول 80 متدرب فقط، وتم تقسيم المجموعات لثلاثة أقسام (تمثيل-صُنّاع- المساعدين) لأن العمل العرائسي لا يتطلب فنان العرائس فقط، حيث هناك جزء متخصص مثل مساعدين الإخراج والمخرجين والمصورين، يقومون بتجهيز جزء من العرض تقنيًّا وفنيًّا، وهم أيضا داخل العمل، كمساعدين تمثيل و فسوف يمثلون فى هذا القسم وهكذا، ولكننا حاولنا أن نتيح فرصا أكثر لأكبر عدد من المتدربين أو المشاركين داخل الورشة.

وتابع «فـوزي»: من استمارات المشاركة كنت اخترت المشاركين في الورشة بنسبة كبيرة جدًا، والمقابلة لم تكن اختبارا بل هى مقابلة تعارف ، ربما تكون هناك فرصة أكبر ومساحة للتعارف عليه لم يذكرها في الاستمارة، وبالفعل تم اختيار متدربين من خلال المقابلة لم يُعرّفوا أنفسهم جيدًا من خلال الاستمارة، ومقاييس اختياري للمتدربين ليس لها علاقة بالفئة العمرية، وإنما الورشة موجّهة للمحترفين، وقد كان المقياس أن هناك تقنية درامية وهى العروسة التي تُعادل الممثل البشري، والتي يتم تحريكها من خلال أكثر من ممثل لتُعادل هذه المشهدية، فبالتالي كانت اختياراتي تقع على ما له علاقة بفنان البانتومايم وما لهم علاقة بالعزف الموسيقي والرقص والكتابة الدرامية والنص المسرحي، ومن لهم إمكانيات أخرى غير التمثيل: أكروبات ولاعبين السيرك، تلك الشخصيات المتنوعة كان لها أولوية في الاختيار داخل الورشة، والتنوع في اختيار المتدربين مقصود لأنني سوف أضيف لهم خبرة جديدة، تُضاف إلى خبراتهم التى اكتسبوها.

واستكمل «فـوزى» حديثه عن سبب وجـود محترفين بكفاءة عالية داخل الورشة فقال: تقدم للورشة عدد كبير جـدًا من الفنانين المحترفين على مستوى الفن التشكيلي والممثلين، و من وجهة نظرى أرى أن لدى ما أضيفه للصانع وللممثل، والفنان الحقيقي يسعى في كل الاتجاهات ، وهذا متمثل بالفعل في الفنان سمير عبد الغنى رسام الكاريكاتير المبدع والمختلف، وأيضًا هناك كوكبة من الفنانين المبدعين الكبار فى الورشة، ولكن ا. سمير كنموذج، حقق على مستوى المهني نجاحًا كبيرًا، و اعتقد أنه عندما قرر أن يتقدم للورشة كان هدفه دعم التجربة، بالإضافة إلى اكتسابه خبرة جديدة على مستوى الشكل والبناء العرائسي والتصميم، و أرى دون ادّعاء أن وجود المتدربين فى الورشة إضافة لي، ووجودي إضافة لهم.

أحمد مصطفى: أنا مسئول عن التدريب على الحكي وهو مفتاح الممثل الجيد

كذلك حدثنا فنان العرائس «محمد فوزى» عن محتوى الورشة فقال : الورشة تضم مدرب آخر وهو الفنان أحمد مصطفى، ودوره فى الورشة، هو التدريب على الحكي

وعلى مستوى الحركة والتدريبات الرياضية، بالإضافة إلى دوره الهام فى التنسيق للورشة مع دوره فى تعليم التمثيل مع الفنانين المشاركين في الورشة، ومحتوى الورشة بناءً على الشخصيات النمطية التى نسعى إليها، وهذا المحتوى هو تقديم عدد من الحكايات عن شخصيات أُصيبوا بهذا المـرض، و دورنـا إعـادة تنشيط ذاكرتهم ومساعدتهم من خلال فن العرائس، الذي يطرح نفسه كوسيط ترفيهي وتعليمي، و وسيط علاجي أيضا، و سيكون نتاج الورشة بعد احتكاكنا المباشر مع مرضى الزهايمر فى مؤسسات متخصصة، ثم يُصاغ ذلك فى عمل درامي، مقسم إلى مشاهد منفصلة متصلة بشكل مختلف ومبتكر، والمفاجأة أننا سوف ندعو كبار السن ومن أُصيبوا بالزهايمر لمشاهدة نتاج الورشة.

وتابع «فـوزى»: وسوف يتعرف المشترك داخل الورشة على كل ما له علاقة بفنون العرائس من تقنيّات ومدارس فنية على مستوى الشخصية العرائسية من ماريونيت وخيال ظل إلى أخره، ثم التطرق إلى التعرف على مسارح العرائس بتقنياتها وكيفية بنائها كديكور، وشكل كل عروسة بمسرحها وتجهيزاته، بالإضافة إلى حركة الممثل، فالورشة أشبه بخريطة لفنان العرائس، وكيفية شراؤه للخامات المستخدمة، وأنواعها، بالإضافة لتعرفه على فلسفة بناء الشخصية الدرامية.

تجربة مثيرة

فيما قـال الممثل والمـخـرج ومُــدرب التمثيل أحمد مصطفى: الورشة تجربة مثيرة، بها جـزء من رسالة الماجستير التي أقوم بإعدادها، عن الدمية في السينما والدراما وعلاقتها بالهوية، و الورشة كذلك أشبه ببحث عملي، ودوري فيها مـدرب مسئول عن الحكى، وهو مفتاح الممثل الجيد، و مفتاح الفنان بشكل عام، فالحكى مبنى بشكل كبير على الارتجال، ودورنا هو نسج شخصيات وحواديت عن مرضى الزهايمر، وآلية الحكي تجعل من نسج الحكايات أكثر إبداعًا ببساطة شديدة، وهناك كما أقوم بتدريب الممثل تدريبات حركية، أوضاع ركوز ، و كيفية حمل الأحمال (العروسة) والتمثيل بها لعدد ساعات كبيرة، وتحقيق التوافق العضلي العصبي ، و كيفية تدريب الأعصاب والعضلات معًا، فالعصب البشري هو المحرك الأساسي للعروسة، ومشاعر المحرك الذى يضيفها للعروسة، ناتجة من أعصابه من مركز تنفيذ الإحساس، فالأعصاب تنفذ الإحساس. كل ذلك أقوم بتدريب المشاركين عليه.

تابع «مصطفى»: هذه الورشة حلم كبير حلمنا به أنا والمخرج محمد فوزي، وهناك فضل كبير يعود للأستاذ شادي سرور، حيث آمن بالفكرة وقدم لنا الدعم المتاح، وسط ما نعيشه فى ظل استمرار جائحة كورونا، وهناك شروط وضعناها لاختيار المتدربين فى الورشة مبنية على أساس أن الورشة للمحترفين ومن لديهم خبرة فى التمثيل والتصنيع، لخلق تيار جديد فى مصر والعالم العربى على

مستوى التمثيل بالدمية التي تُعادل الممثل البشري، هذا التيار موجود بالفعل فى العالم الغربي، ولكن لم يتم تفعيله بشكل احترافي كبير فى مصر، ويعنى أن الدمية تستطيع أن تقدم كل أنواع الفنون، لكى نخرج خارج مسرح العرائس التقليدي، أو بمعنى أدق (مسرح العُلبة)، فكرة تواجد العرائس داخل القاعات، نرغب فى كسرها وخروجها للشارع والمستشفيات والمـدارس واحتكاكها بالمجتمع بشكل مباشر ومؤثر، للأسف لدينا تأخر شديد في استخدامنا للعروسة، التى تؤثر بشكل أسـاسي فى تكوين هوية الشخص منذ طفولته، وقد أصبحنا «نُعلّب الأفكار» ونقوم بتمصيرها، ما ينتج عنه اختلاف أخلاقيات الشخصية.

وأضاف «مصطفى»: بالتأكيد انحزنا لكل من درسوا في الأكاديميات الفنية، التي للأسف لديها عجز فى مجال العرائس، فحتى الآن ليس لدينا كيانات متخصصة يتخرج منها فنان العرائس، وهو ما يتوفر في العالم المتقدم. نحن نظلم فنانين العرائس، وتلك الورشة نعتبرها متنفسا حقيقيا لهم ، لأنها شاملة ومتخصصة، خاصة على مستوى الصناعة، ونحن لدنيا حلقة كبيرة مفقودة فى صناعة الدمية، والهدف الأساسي هو استقطاب فنان

سمير عبد الغني(متدرب): أشارك لدعم الورشة واكتساب خبرة أكثر بفن العرائس

العرائس ومعايشته مع الفنان الممثل. تابع : الورشة تضم ثلاثة أجيال، شباب الجامعات وهؤلاء تحايلنا على أنفسنا وقررنا أن يكونوا فريق المساعدين، حتى يتاح لهم فرصة أكبر للاحتكاك والتعرف على الصناعة والتمثيل، وتنازلنا بعض شئ عن فكرة الخبرات لهؤلاء، بشرط أن يكونوا دارسين للفنون، ثم يأتى جيل الوسط، وهم الذين مروا بتجارب فعلية وحقيقية، لنضيف لهم «تكنيكات» جديدة ومختلفة، أما الجيل الثالث فهم من تجاوزت أعمارهم الخمسين عامًا تقريبًا، وكانوا مفاجأة كبيرة لنا غير متوقعه، فلم نتوقع مشاركتهم، وهم يشكلون إضافة حقيقية لنا. قال أيضا إن الورشة تم ربطها بمرض الزهايمر وفكرة السن، وأغلب كبار السن المقبولين فى الورشة، لهم تجارب حقيقية مع مرضى الزهايمر، نتمنى أن نصل من خلالهم لحكايات حقيقية عنهم ، وأن نكون قادرين على تقديم محتوى جيد لمرضى الزهايمر، وهناك جزء كبير من هدف الورشة متعلق بنفسية مرضى الزهايمر و كبار السن، إن جزء من علاجهم هو ممارسة الأنشطة التفاعلية، فعلى المستوى النفسي للأسف هذا المرض ليس له علاج، ولكن علاجه الحقيقي الذي نستطيع تحقيقه، هو أن نخرجهم من وحدتهم ونجعلهم جزء حقيقي من المجتمع.

مع المتدربين

فنان الكاريكاتير سمير عبد الغني إبراهيم عضو مجلس إدارة الجمعية المصرية للكاريكاتير قال: بحكم عملي أقوم بعمل ورش مع وزارة الثقافة لتعليم فن الكاريكاتير، وشعرت للحظة أنى أرغب فى عمل كتاب عن عرائس الماريونت، من خلال فن الكاريكاتير، ورأيت أن حضوري الورشة مهمم للتعرف أكثر على هذا العالم وبالتالي أستطيع أن أعبر عنه بشكل أفضل، ومن خلال متابعتي لفنان العرائس محمد فوزى على الفيسبوك، عرفت أنه يرغب فى تقديم الورشة فتصورت أن وجودي سيكون داعما له ولفن أنا أحبه جدًا، ومن وجهة نظري أرى أن الدولة مُقصرة نحو هذا الفن، فربما وجودى في هذه الورشة كصحفي ورسام كاريكاتير، استطيع أن أعبر بطريقتي وأقول أنى مع هذا الفن وداعم له، بالإضافة إلى أن الفنان الكبير صلاح جاهين قبل أن يتوفى قال أن أمنية حياته أن يصنع عرائس، ويذهب بها إلى القرى والنجوع من أجل إمتاع الأطفال ، ونقل رسالة هادفة لهم، و حلمي أن أحقق أمنية «صلاح جاهين».

وقالت الفنانة التشكيلية مها قمصان: مشروع تخرجي من كلية التربية الفنية كان عن عمل محاكاة بالعرائس للحى الشعبي، وبحكم أن لدينا قسم في السنة النهائية خاص بالمجسمات فقد قمت بذلك من خلال هذه المحاكاة، وطوال الوقت لدي شغف نحو العرائس، ولكوني فنانة تشكيلية، كنت دائمًا أرى أن الفن التشكيلي غير مصمت، ولكن يجب أن يكون به روح، ووجدت ذلك في فن العرائس، وبالفعل التحقت بورشة عرائس الفنان محمد فوزى ، وتعلمت معه أساسيات التصنيع والتحريك.

وتابعت «قمصان»: أتمنى أن أتعرف أكثر بشكل احترافي على فن تصنيع الدمى بكل أنواعها، ففي فترة من الفترات وددت أن اجتهد اجتهادا شخصي من خلال عملي في وزارة التربية والتعليم، وقمت بتجربة مختلفة، وهى تحويل تتر مسلسل الكبير لمسرح حقيقي، وبالفعل صنعت عرائس تتر المسلسل بالسلك، وحصلت من خلال هذه التجربة المسرحية على مركز أول على مستوى الجمهورية في مسابقة مركز الموهوبين التابع لوزارة التربية والتعليم، وأكثر ما يميز هذه الورشة هو اختلاف خبرات المتدربين والاحتكاك الذي أعتقد أنه سينتج عنه تجربة جديدة ومختلفة.

وقالت هويدا أحمد مدير عام إدارة الدراسات المصرية بالهيئة العامة للاستعلامات سابقًا: أنا مُحبة للعلم والمعرفة، وأبلغ من العمر 63 عامًا، ولدي رغبة في تعلم كيفية تصنيع العروسة.أضافت «هويدا»: عند دراستي في كلية التربية للفنون المبكرة وكلية الدراسات العليا للطفولة، كان معي دارسون من أعمار متفاوتة، ففكرة الاختلاف اعتدت عليها، أنا مؤمنة بأن كل ما نتعلمه يشكل خبرات متراكمة طالما مازلنا على قيد الحياة، وقد درست أيضًا إعلام واقتصاد وعلوم سياسية، و حلمي أن أقوم بتصنيع العرائس، حتى تكون وسيلة للحكي، ما يجعل الحكاية تصل للأطفال بشكل أفضل وأكثر سهولة.

و قالت الممثلة هند سليمان: لكوني ممثلة فأنا أجتهد دائمًا في معرفة كل ما هو جديد يضيف لي كممثلة، و قد كنت أتمنى أن أتعلم التمثيل بالدمى، وتقدمت بالفعل للورشة والحمد الله تم قبولي فى قسم التمثيل، قمت بتصنيع عرائس من قبل ولكن ثابتة لا تتحرك، تعلمت ذلك من خلال اليوتيوب، لذا وددت أن أتعلم «تكنيك» جديد يضيف لي ولخبراتي ولكن بشكل حى، ففكرة أن تجعل العروسة تتحرك بإحساسك وروحك شئ ليس سهلًا.

مها قمصان (متدربة): أتمنى أن أتعرف بشكل احترافي على فن تصنيع الدمى

عرض الافتتاح في المهرجان التجريبي

صفقات مع الإله Deals with God

حينما تتحدث لغة الجسد ببراعة

أحمد محمد الشريف

منذ بدء وجود الإنسان على ظهر الأرض وشغله الشاغل فكرة وجود الإله, بحثا عن قوى عظمى يفسر من خلالها الغيبيات, ويرجع إليها الظواهر الخارقة, ويركن إليها في حالات الضعف, إن حياة الإنسان ماهي إلا رحلة طويلة محاولة الفهم والتفسير. وقد عمد الإنسان إلى صور عدة في تلك الرحلة منها اللجوء إلى الحركة والرقص وممارسة طقوس العبادة أو إلى الموسيقى والإيقاع واستخدام الأصوات, فمظاهر البحث أو التوسل أو المناجاة متعددة. ولعل أقربها هي تلك الصورة الطقسية الراقصة بالتعبير من خلال لغة الجسد والتعبير الحركي.

ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي , قدمت فرقة المخرجة «جوليا ماريا كوخ» Julia Maria Kutsh, من جمهورية ألمانيا العرض الراقص "صفقات مع الإله" Deals with God, الذي عرض في حفل الافتتاح ثم أعيد عرضه في اليوم التالي بمسرح البالون.

وفرقة Julia Maria Kutsh, هي أحد فرق الرقص الشهيرة بألمانيا , لها العديد من الأعمال التي تجوب دول العالم مثل : "زينيت"2015, "هنا وهناك", "سيري" 2018, عمولة مأساوية مثالية" 2018, "قبل بكرة» 2016, «صفقات مع الله» 2017, «تشارون» 2015, وغيرها من الأعمال. و جوليا ماريا كوخ هي راقصة ومصممة رقصات تعيش وتعمل في برلين. في عام 2015 أسست فريقها الخاص القائم على المشاريع مع الراقصين والفنانين العالميين في برلين. تمت دعوة أعمالها إلى العديد من المهرجانات الدولية مثل مهرجان شتاء سراييفو ، مهرجان الإسكندرية للمسرح المعاصر / مصر ، غدانسكي فيستيوال تانكا 2017 / بولندا ، مهرجان دانزا ألمادا / البرتغال ، مهرجان أجيتارت / إسبانيا إلخ. شاركت أيضًا في العديد من مسابقات الرقص الشهيرة, حصلت على العديد من الجوائز عن عملها ، مثل الجائزة الخاصة في جائزة Arte Laguna / البندقية ، والجائزة الثانية في Certamen Coreografico de Sabadell و «التنويه الخاص» في مهرجان Inshadow في لشبونة. وصلت إلى الدور النهائي في مسابقة الرقص الفردي في غدانسك وجائزة Screengrab Media Art في أستراليا من خلال المعرض التالي وفازت بإقامة فنية في Certamen Coreografico de Madrid.

ينتمي عرض «صفقات مع الإله» إلى نوعية العروض الراقصة حيث يعتمد على التعبير الجسدي اعتمادا كليا لطرح الأفكار وتوصيلها إلى المتلقي من خلال لغة الجسد, فهو أولا في مجمله عبارة عن دراما حركية يؤديها مجموعة المؤدين بمهارة ولياقة جسدية عالية, ويعد هذا المنهج في الأداء المسرحي هو تجربة إبداعية متطورة لفنون المسرح, في حالة أوسطية بين الرقص وبين المسرح الدرامي, , فالاعتماد على الصورة اعتمادا كليا بجانب التأثير السمعي من خلال الموسيقى له أشكال عدة منذ بدايات المسرح والدراما القديمة من خلال الطقس واستخدام الأقنعة حتى تطورت المفاهيم والمناهج المسرحية, حتى شهد التعبير من خلال حركة

الجسد تطورا مذهلا حتى صار منها مستقلا باستخدام البيو ميكانيك على يد المخرج الروسي ماير هولد (-1874 1940), حيث يعتمد علي فيزياء الجسد في نظريته حول الجسد وإمكانياته الإبداعية الهائلة, فالممثل يبدا بالحركة وإيقاعها للوصول إلي المشاعر الداخلية . حيث يعتمد المنهج الفني في تمثيل الممثل علي الإحساس أوتوماتيكيا بالانتقالات الداخلية وما يفرضه هذا المنهج يعبر بحركة جسمه بشكل متواصل وتقسيمها الي حركات معبرة، وبهذا يتم خلق علاقة بين قدرات الممثل الجسمانية وأحاسيسه الداخلية. إن المنهج البيو ميكانيك يكون المبادئ الأساسية للأداء التمثيلي الدقيق لكل حركة والتفريق بين الحركات بهدف الوصول الي الدقة النموذجية، هذا المنهج لمايرهولد يمتلك الآلية للوصول إلي شعرية الأداء وتطوير القدرات الإبداعية المتنوعة للممثل، وهذا يؤدي إلي تحقيق التمسرح في عمل الممثل.

ونحن هنا في عرض «صفقات مع الإله» أمام تطور لأساليب جديدة تقوم على استغلال فضاءات المسرح مع تطويع البيو ميكانيك لتحقيق المفهوم الدرامي المطلوب تأثيره في المتلقي. "Deals with God" يدور حول رغبة الإنسان في العبادة واحتياجه لاتباع قوة ما تحمي ضعفه وتوجهه ليسلم لها في النهاية .العرض هو عرض راقص يقوم بأدائه ستة ممثلين, وهو مكون من ثلاث أجزاء, الجزء الأول يعبر عن تأمل الظواهر الطبيعية والاندهاش والخوف منها ومحاولة مسايرتها أو استرضاءها، والجزء الثاني يتضمن العمل على ممارسة شعائر وطقوس لإرضاء تلك الظواهر وتقربا للإله المسيطر كنوع من الصفقات بينه وبين الإنسان، حتى يأتي الجزء الثالث معبرا عن صيغة عصرية لتلك الصفقات وقد شوه الإنسان نفسه وعلاقته مع الإله بشرور النفس ونزعاتها الدموية.

ينطلق العرض من خلال ستة مؤديين حيث يبدأ العرض وجميعهم مستلقون على خشبة المسرح وقد تكتلوا معا في كتلة بشرية واحدة على الأرض وبالتدريج تبدأ طقوسهم بالانفصال التدريجي ثم ينهض كل منهم ببطء يعبرون عن أفكارهم وتعمل كل شخصية كجزء من المجموعة وهي في نفس الوقت محتفظة بخصوصيتها, وأداء الحركات المعبرة عن محاولات البحث أو الاستعانة بما هو أعلى يرفعون أحدهم للأعلى فيسقط ويحاول آخر ويسقط آخر ويسقط أيضا وتتكرر محاولات فردية وثنائية وجماعية وتنطلق منهن صيحات تبدو كاستغاثة حتى يستسلم الجميع للسقوط ويقبعون في حالة استرخاء تام. ثم تتوالى الأحداث من خلال لوحات تعبيرية متواصلة بالرقص والتعبير الجسدي تهدف البحث عن القوى الخفية والتقرب والاحتماء أو الاستغناء وعدم الإذعان. حتى يصل إلى الاستسلام في النهاية والاعتراف بوجوب الإذعان لسيطرة الإله.

فنرى طرح الفكرة من خلال اللغة الجسدية بأسلوب التعبير الفردي متخذا من بعض الحركات المستعارة من البالية والمنصهرة أحيانا ببعض الحركات الراقصة المعاصرة في مزيج دلالي معبر عن التوازن النفسي الذي يبحث عنه المؤدون, في حركات تعبر عن الإنسانية والقوة والشعور بالذنب والشحنات العاطفية الباحثة عن الحقيقة والقوة الخفية في هذا الكون. ، تتدفق الحركة أحيانًا مثل محادثة بين اثنين أو أكثر، وفي أحيان أخرى كمونولوج من خلال أداء منفرد. ثم يعملون كشرائح في انسجام تام ، جميع الراقصين الستة متزامنين تمامًا. في أوقات أخرى، ينفصل المرء عن المجموعة لرقصة فردية، ثم يتم توجيهه من قبل المجموعة. تعبر الحركات عن طيف من المشاعر، بما في ذلك اليأس والتحرر والإحباط والاحتفال.

ومع كل تلك الحركة والنشاط الجسدي المعبر تنطلق الموسيقى الالكترونية لتعبر بقوة وديناميكية , وتأثير مثير بواسطة آلات موسيقية متعددة مثل البيانو والآلات الإيقاعية أو بالنقر على أوتار الكمان, حيث شكلت الموسيقى والرقص معًا تجربة قوية ومثيرة ومعبرة.

أما الملابس ففي الجزء الأول نرى تكوين كل شخصية من خلال ملابسها البسيطة المعبرة, وفي الجزء الثاني من العرض يتوحد جميع الراقصين بملابس خفيفة ملاصقة للجسم (ليبدون وكأنهم عراة) في محاولة الإنسان البدائية للبحث عن الإله. ثم في الجزء الثالث يعودون لارتداء ملابس معبرة عن كل شخصية منهم في القطعة الخاصة بالوصول للحقيقة الإلهية.

وقد تم كل هذا في فراغ مسرحي خلا من أي ديكور أو مؤثرات بصرية أو قطع مادية على خشبة المسرح, ولم يحيطه سوى إضاءة خلفية من كاشفين أحدهما يمينا والآخر في اليسار تم وضعهما في ثلثي المسرح, ويتم تحريكهما بالانفصال أو الاندماج معا أحيانا في بؤرة واحدة تبعا للحدث الحركي على الخشبة ودلالاته, إضافة لسحابة خفيفة من الدخان أحيانا تملأ كل المسرح وأحيانا تبدو كبساط سفلي خفيف يندمج مع أجساد الراقصين.

قام بالأداء والرقص كل من:, Siri Elmqvist, Romane Petit , Peter Copek ,SakurakoAwa Gaetano Montecasino Ricardo Campos,

ووضع موسيقى العرض: Ina Meredi Arakelian,

وتصميم الإضاءة: Torsten Lipstock

إن عرض «صفقات مع الإله» هو عرض بيوميكانيك إنساني سيكولوجي اعتمد على تنظيم التوظيف الجسدي للممثل والراقصين حيث الدقة والضبط والتحكم العصبي العالي والشجاعة والاجتهاد والجرأة فهو يعتمد علي التدريب واللياقة البدنية مع الإدراك الدرامي والفني لكيفية طرح الأفكار المنظمة للجسد والبنائية الميكانيكية من خلال تحرير الممثل من البعد الثالث للخشبة والحائط الرابع كي يبقى المتلقي علي وعي جدي انه متواجد في المسرح فهو يحرر الممثل والمتلقي في الفضاء المسرحي دون ديكور أو أثاث أو إكسسوار أو أي أدوات إضافية, فقط الممثل ولا شيء غير جسد الممثل.

التغريبة بنت الزناتى

أول خطوة إلي العالمية

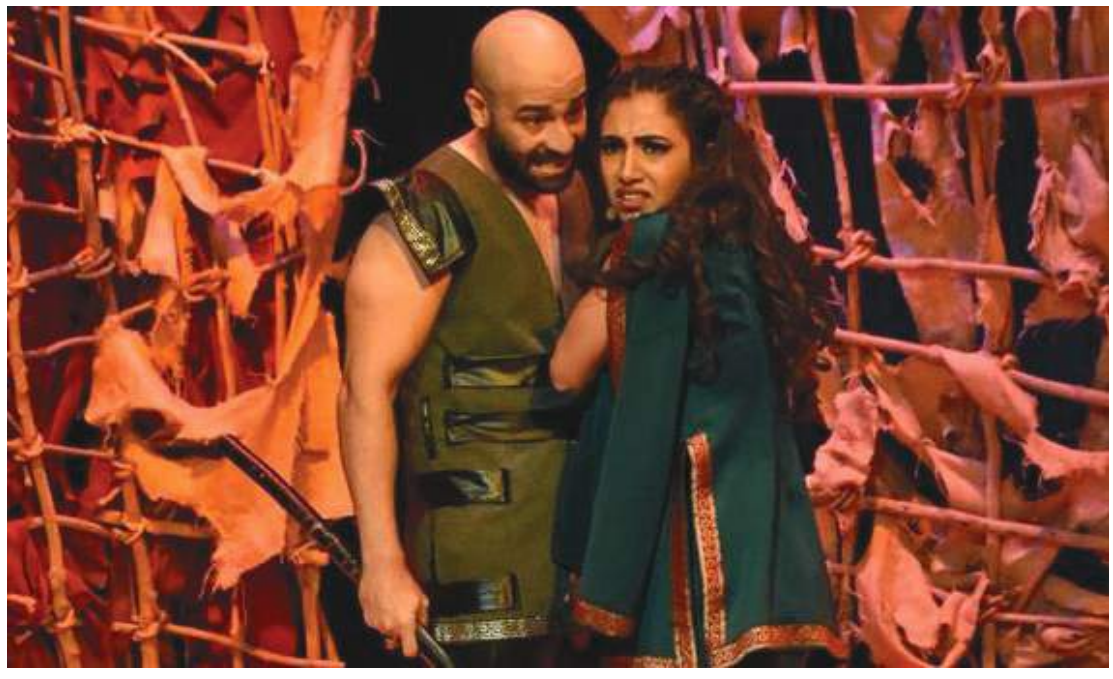
أشرف فؤاد

"الاستغراق فى المحلية هو السبيل الوحيد إلي العالمية"، وعندنا من التراث ما يؤهلنا للوصول إلي ذلك الهدف على مستوى المسرح المصرى والعربى، لو عزمت الدولة ممثلة فى وزارة الثقافة على وضع خطة لذلك، بأن تعمل على تشجيع المخرجين الشباب والكبار على اختيار نصوص من التراث وإخراجها برؤى مختلفة من خلال وضع ميزانيات مفتوحة لهم من اجل إتاحة الفرصة لتلك التجارب على أن تظهر بأعلى مستوى مشرف لنا بالداخل والخارج يعبر عن هويتنا وثقافتنا العربية الأصيلة، وعلى مستوى السينما هناك قليل من التجارب السينمائية العربية التى استطاعت الوصول إلي العالمية، ولكن لم يسبق من قبل للمسرح العربى عامة والمصرى خاصة أن كانت هناك تجارب مسرحية أخذت شكل العالمية أو كانت جديرة بالمنافسة باستثناء عرض «أحمس» وهو عرض مسرحى راقص ينتمى لمدرسة الرقص المسرحى الحديث وليست مسرحية درامية ومخرجه محمود مصطفى مصمم رقصات بالفرقة وان كان لم يأخذ حقه بعد من الدعاية والاهتمام من الدولة من اجل تسويقه عالميا، ويحسب هنا للبيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية تحت رئاسة د.عادل عبده على البدء فى هذه المبادرة من خلال إعطائه الفرصة والثقة فى الشباب من اجل الوصول لذاك الحلم المسرحى العربى بقبوله لمشروع المخرجة الشابة منار زين «التغريبة بنت الزناتى»، وهو عرض درامى من التراث عن «السيرة الهلالية» ولكن برؤية معاصرة قام بتأليفها وإعدادها «بكرى عبد الحميد»، وقام ببطولتها نخبة من الشباب الموهوبة الذين آمنوا بالتجربة وتعاهدوا مع المخرجة على نجاحها، فكانت نتيجة تلك الثقة التى منحها د.عادل عبده لفريق العمل وإيمانه التام بالتجربة بأن حصد العرض المسرحى أهم الجوائز فى المهرجان القومى للمسرح المصرى «الدورة الرابعة عشر - دورة الكاتب المسرحى المصرى» ألا وهى: أفضل عرض مسرحى، أفضل مخرجة صاعدة، أفضل ممثلة صاعدة، أفضل مؤلف، كما ترشح لجائزتى أفضل ممثل وأفضل موسيقى، ولن أخوض هنا فى تفاصيل حدوتة السيرة الهلالية التى سبقنى فيها العديد من النقاد اضافة إلي انها سيرة مشهورة ولا تخفى على احد، ولكنى سأتحدث هنا عن الرؤية المعاصرة التى أضافها المؤلف «بكرى عبد الحميد» بالتعاون مع المخرجة «منار زين» على هذه السيرة، والتى تمثلت فى المزج بين التراث والمعاصرة على مستوى كل عناصر العرض المسرحى بدءا من الملابس والمكياج والموسيقى سواء أن كانت موسيقى شعبية حية أو موسيقى تصويرية داخل العرض، وكذا لغة الجسد والآداء الحركى انتهاءا إلي النص المسرحى نفسه الذى لم يجعل من شخصية أبو زيد الهلالى شخصية رئيسية كما كانت فى السيرة الهلالية بل جعلها الكاتب هنا شخصية ثانوية ولكنه موجود على لسان أبطال الرواية رغم كونه غائبا عن الأحداث،

وركز الكاتب أكثر على أن تكون شخصية سعدة بنت الزناتى هى الشخصية الرئيسية التى تدور حولها الأحداث حتى يصبح النص هنا متفق مع ميول المخرجة واهتمامها الدائم بقضايا المرأة فى كل عروضها، كما ركز الكاتب أيضا على أبعاد وشخصيات أخرى فى الرواية من أجل تأكيد عنصر التغريب على كلا من أبو زيد الهلالى وسعدة بنت الزناتى .. فكلاهما يشعر بالغربة ولكن بشكل مختلف عن الآخر، ومن اجل أيضا أن يشعر المتلقى بتلك الغرابة بالأحداث من حوله ويتفاعل معها، كما يجسد النص المسرحى هنا ولكن برؤية معاصرة من خلال أحداث الفلاش باك الصراع بين دياب وسعدة التى سلمت مفاتيح تونس للهلالية من خلال حبها لمرعى ابنهم، ويقوم دياب هنا بمطاردتها لتقوم هى بدورها بالاستغاثة بأبطال السيرة الهلالية، ومن هنا تدور أحداث العرض المسرحى فى حالة درامية يشعر معها المتلقى وكأنه أمام حالة سينمائية وليست حالة مسرحية، وذلك بسبب تفاعله مع الممثلين ومعايشته للأحداث بداخل العرض بشكل غير مباشر، باعتباره شاهدا على تلك الأحداث وذلك حدث برغبة ورؤية كلا من المخرجة مع مصمم الديكور والإضاءة عمرو الأشرف بأن يكون جمهور المتلقى هنا جزءا من بنية العرض من خلال قاعة صلاح جاهين التى تم استغلال صغر حجمها بشكل عبقرى لصالح العرض بواسطة كل من المخرجة برؤيتها الإخراجية مع مصمم الديكور برؤيته السينوغرافية بالرغم من ثراء تلك السيرة الهلالية.

بالعديد من الأماكن والأزمنة، وذلك من خلال جعل القاعة بالكامل وبكل أركانها الأربعة مسرحا لأحداث تلك السيرة وبثلاثة أزمنة مختلفة، على أن يكون الجمهور هنا جزءا من الحدث بتوسطه القاعة فى اتصال مباشر مع أبطال العرض المسرحى من خلال جلوسهم على مقاعد على قرص دوار يدور بهم فى اتجاه عكس عقارب الساعة ليشاهد أحداث الماضى ثم يدور مرة أخرى مع عقارب الساعة ليعود مرة أخرى إلي أحداث الحاضر فى فكرة عبقرية أتاحت لجمهور المتلقى هنا أن يتابع أحداث العرض المسرحى فى أربعة أركان مختلفة وفى ثلاثة أزمنة، ويتفاعل مع الأحداث وكأنه أمام بانوراما سينمائية وليست مسرحا .

يبدأ العرض المسرحى بافتتاحية تبدأ من كافيتريا مسرح البالون وصولا إلي قاعة صلاح جاهين وهى مسافة ليست بالقصيرة من خلال فرقة آلات شعبية بالطبل والمزمار تتوسطهم مطربة من الجنوب تدعى «هبة سليمان» أحسنت منار زين اختيارها وهى من قامت بدور العرافة فى العرض أيضا، وترتدى زى شعبي وتتغنى بالمواويل الهلالية بصوتها القوى الرنان الذى يناسب بالفعل ذاك النوع من أغاني الجنوب والتراث بشكل عام، ولكن يؤخذ فقط على تلك الافتتاحية هى طولها المبالغ فيه الذى يمتد إلي حوالى اكثر من 15 دقيقة، وكان من الأفضل أن تبدأ هذه الافتتاحية من أمام قاعة العرض مباشرة حيث تجمع جمهور المسرحية ذاتها على إلا تزيد طول تلك الافتتاحية عن دقائق معدودة، حيث أن تلك الافتتاحية تعد جزءا من الحالة المسرحية للعرض ككل، وبالتالى لابد إلا تطول فترة انتظار الجمهور لبداية العرض بمجرد دخوله الصالة بعد نهاية الافتتاحية حتى لا يتسبب ذلك الانتظار فى كسر تلك الحالة المسرحية لديه، وهذا ما لجأت إليه بالفعل المخرجة منار زين باستخدام فتاتين توأم تبدو عليهم هيئة العفاريت يرتدون ملابس سوداء ويكسو السواد وجوههم أيضا «جنا وجولى محمد» يقومون باستقبال الجمهور الوافد إلي الصالة بمجرد نهاية الافتتاحية بالخارج ولكنه استقبال يشوبه الترقب والرهبة ويتبادلان النظرات لبعضهم البعض وللجمهور أيضا والالتفاف حولهم أثناء جلوسهم ولكن بآداء حركى يناسب شخصياتهم الخيالية مع موسيقى منخفضة ومصاحبة للموقف فى الخلفية، وذلك كله لجأت إليه المخرجة حتى تحافظ على تلك الحالة المسرحية التى دخل بها الجمهور للصالة حتى بداية العرض ولكنها جاءت فقرة طويلة أيضا كادت أن تتسبب فى انفصال الجمهور عن الحالة المسرحية لولا أحداث العرض الساخنة التى استطاعت أن تدخلهم مرة أخرى إلي الحالة سريعا، الديكور ينقسم إلي أربعة أماكن موزعين على زوايا القاعة الأربعة، كل مكان يعبر عن فترة زمنية معينة، فهناك مكان أشبه بالكهف تحيطه مصابيح الإنارة من كل جانب والغموض هو ظاهره ودوما هذا المكان كان يرمز لمكان التقاء الحبيب بالحبيبة (سعدة ومرعى) ونفس المكان أيضا شهد واقعة محاولة اغتصاب دياب لسعدة وهو مكان يعطى أجواء السيرة الهلالية، إضافة إلي زاوية أخرى بها شجرة مسحورة أشبه بشجرة أفاعي بفروعها المخيفة، وهو مكان دوما يرمز إلي الشر وتخرج منه كل الشخصيات الشريرة بالرواية مثل شخصيتى دياب والأغبر، والزاويتين السابقتين يرمزان للحاضر دوما، وهناك ركن آخر يرمز إلي قصر السلطان سرحان ومن بعده السلطان حسن، والزاوية المقابلة له ترمز إلي البحيرة حيث قصة خضرة، والزاويتين السابقتين يرمزان إلي الماضى دوما، والجمهور يتوسط هذه الأركان الأربعة على قرص دوار، الإضاءة لعمرو الأشرف كانت على قدر عالى من البراعة والإتقان فى التعبير عن الحدث، سواء أكان فى الحاضر أو فى الماضى، فاستخدام الألوان الخافتة جاء ليعبر عن الماضى بينما جاءت الألوان الساطعة لتعبر عن الحاضر، مع مراعاة عدم شعور المتلقى بانسحاب تلك الإضاءة أثناء دوران القرص بهم ما بين الماضى والحاضر والخفوت والسطوع .



الممثلون كانوا جميعهم على قدر عالى من الحرفية فى الآداء التمثيلى والحركى، لم يصل إلي حد التقمص حيث أن نوعية تلك العروض التى تعتمد على لغة الجسد والآداء الحركى تحتاج إلي الوعى والتركيز دوما اكثر من التقمص والمعايشة التامة من اجل أن يحدث التوازن المثالى ما بين الآداء التمثيلى بجانب الآداء الحركى، كما وضح التدريب الشاق والجهد المبذول من قبل المخرجة مع الممثلون جميعهم لتصل إلي هذه النتيجة المتقنة من التوازن الآدائى والحركى وبالأخص مع كل من : عبد البارى سعد فى دور الأغبر، حازم القاضى فى دور دياب، لقاء الصيرفى فى دور سعدة، محي الدين يحي فى دور مرعى، واستعانت المخرجة بالكريوجراف مناضل عنتر فى عرضها المسرحى من اجل معاونتها فى فى تحقيق فكرها الإخراجي الذى تتبعه فى كل عروضها وتتفرد به عن كل جيلها فى التعبير بلغة الجسد والآداء الحركى، وهذا ما نجح فيه مناضل عنتر إلي حد بعيد بتشكيلاته الحركية المبهرة والمعبرة عن معانى ورسالة العرض سواء بالنسبة للممثلين أو الراقصين «شيماء، نور، جنى، جولى، جودى» الذين كانوا على أعلى مستوى من الاحترافية فى إتقان وتنفيذ تدريبات الكيروجراف الحركية وتدريبات المخرجة الآدائية، جاءت الملابس لشروق سامى معبرة تفصيليا عن التراث والسيرة الهلالية ووضح فيها عنصر الإبهار والمعاصرة ، كما توافق المكياج أيضا لوفاء داود مع الملابس والشخصية التى يلعبها كلا من الممثل والممثلة إلي حد بعيد وباحترافية عالية وضح فيها مدى إلمامها بالسيرة الهلالية وشخصياتها التراثية .

الألحان لهانى عبد الناصر مع توزيع مصطفى حافظ كانت عامل مساعد ومهم وفى منتهى القوة على إضفاء عنصرى الرهبة والترقب والتركيز لدى المتلقى مع عنصر المتعة أيضا إضافة إلي الأغاني بصوت هبة سليمان الرنان القوى المتوافق مع طبيعة الرواية والمتلون مع الأحداث والشخصيات المتنوعة بالعرض .

فى النهاية لا يسعنى إلا أن أقول إننا هنا أمام ملحمة مسرحية بمعنى الكلمة وليس عرضا بالشكل التقليدى المتعارف عليه، أن عرض «التغريبة بنت الزناتى» هو عرض تجريبى من الدرجة الأولى حيث يعتمد على عنصرى التجريب والتجديد فى المسرح على مستوى كل عناصره سواء فى الديكور أو الإضاءة أو الملابس أو المكياج أو الموسيقى أو الآداء الحركى والتمثيلى .. الخ، وما يؤكد وجهة نظرى هنا هو مدى الإعجاب الكبير الذى ابداه جمهور التجريبى من الخليج والسودان وفرنسا وأمريكا الذى حضر العرض بالرغم من عدم مشاركة العرض بالمهرجان التجريبى ولكنه كان يعرض بالتوازى معه، فكلمة التغريبة هنا تأتى من الغرابة التى تحيط بكل أحداث العرض المسرحى من بدايته لنهايته، وربما أرادت المخرجة من خلال هذا العرض أن تصل وجهة نظرها عن الحب للمتلقى أنه أحيانا قد يكون مدمرا أكثر منه مثمرا مثلما يقول المثل لدينا «من الحب ما قتل»، ونرى هذا فى حب سعدة لمرعى ابن الهلالية التى تسلمه مفاتيح تونس من خلالها والذى يتسبب فى قتلها لأبيها بدون وعى منها وبإيعاز من كل من مرعى والأغبر من خلفهما، وان الحب أحيانا يكون ضعف اكثر منه قوة، أخيرا «التغريبة بنت الزناتى» هى أول تجربة مسرحية درامية تأخذ شكل العالمية ومن الممكن أن تمثل مصر بالمهرجانات بالخارج وتحصد العديد من الجوائز العالمية مثلما حصدتها بالداخل لو لاقت الدعم المستحق من الدولة وأصحاب القرار، ومثل هذه العروض لابد أن يكتب لها الاستمرار دوما وعدم التوقف لأنها عروض تتناول التراث التى تلاقى إعجاب كل الفئات والطوائف والجنسيات ولا يطفئ متعتها زمن أو تكرار، تجربة أحيي القائمين عليها من مسئولين وأتمني أن تثمر عن تجارب أخرى تتبناها وزارة الثقافة حتى يصل مسرحنا المصرى والعربى إلي العالمية لنثبت للعالم اجمع أن مسرحنا المصرى بخير وأننا نفخر بتراثنا و نتباهى به أمام العالم اجمع .

اسمي أوسكار

وجماليات التخمين!

محمود الحلواني

- الناقد الحق هو من يدخل ليشاهد العرض، ثم يخرج ليكتب المقال.

كثيرا ما كنا نخرج من صالة العرض المسرحي منزعجين بسبب عدم وصول أصوات الممثلين إلينا، إما بسبب ضعف آلاتهم الصوتية، وإما بسبب عدم جودة أجهزة الصوت في كثير من مسارحنا. اعتبرنا ذلك من قبيل المشكلات المزمنة التي تضرب مسارحنا، خاصة في المسارح غير المجهزة جيدا، فكنا نبتلع المشكلة، ذلك إذا كنا نجلس في مقاعد المشاهدين، أما إذا كنا نجلس في مقاعد النقاد، وكان علينا أن نكتب عن العرض، فلم يكن الأمر يمر مرور الكرام، حيث كنا نتدرج من وضع الانزعاج الطبيعي إلى وضع يكاد يكون مأساويا، حيث لا نستطيع مواجهة السؤال الصعب: ماذا ستكتب عن العرض إذا كنت لم تسمعه أصلا، ومن ثم لم تصلك تفاصيله، أو على الأقل لم يصلك كثير منها؟

ذلك هو السؤال الوجودي الذي كان دائما ما يواجهنا، نحن الذين طالما آمنا بالحكمة الخالدة التي تقول إن "الناقد الحق هو من يدخل ليشاهد العرض، ثم يخرج ليكتب المقال" فماذا نكتب إذن؟

هل كان ذلك تمهيدا ربانيا، حتى نصل إلى هذه اللحظة الميمونة، التي نقول فيها كما قال أرشميدس:" وجدتها" ؟!

نعم، أخيرا "وجدتها" وبالصدفة، وأصبح من الممكن الآن أن نباهي بعثورنا على إجابة السؤال: ماذا نكتب وكيف، إذا كنا لم نستمع، فلم نفهم الكثير من تفاصيل العرض، على الأقل؟

دعونا نقول (وجدتها) والفضل في ذلك يعود إلى تلك الصدفة التي جعلتنا نتعرض للمشكلة ذاتها ونحن نشاهد عددا من العروض المشاركة في دورة واحدة من دورات مهرجان واحد، وهو مهرجان الجمعيات الثقافية – مسرح الهواة – الذي انتهت فعالياته مؤخرا بعرض" اسمي أوسكار" الذي جدد الجراح ووضعنا أمام المشكلة ذاتها، ومن ثم أمام السوال نفسه، ماذا نكتب؟ وهو العرض الذي قدمته ضمن عروض المهرجان فرقة (سودوكو) التابعة للجمعية المصرية لهواة المسرح ، من تأليف إيريك إيمانويل شميث، وإخراج أحمد رجائي.

قلت لصديقي الذي احتار حيرتي بعد مشاهدة العرض: " وجدت الإجابة عن السؤال، وجدتها! وأكملت قبل أن تطير الفكرة من رأسي وقد سقطت على من الشجرة: إنها "جماليات التخمين". فإذا كنا لم نسمع جيدا فقد وجب علينا أن نخمن، تلك هي النظرية الجديدة، التي علينا أن نحارب من أجل وضعها ضمن مفاهيم النقد ما بعد الحداثي، ونظرياته، وأظنه لن يمانع، ألم يقل من قبل إن كله ماشي ؟!

أطرق صديقي الناقد ثم صفق بيديه محييا الفكرة، وقال: إذن فقد آن الأوان لأن يتنفس النقاد الصعداء، ثم فكر قليلا وقال: علينا أن نشجع المخرجين و الممثلين على عدم الاهتمام بالصوت، والتصميم على عدم وصوله إلى الجمهور حتى نستطيع أن نشغّل مفهومنا الجديد، وأن

نرسخ نظريتنا عن : جماليات التخمين.

ضحكت في سري بعد أن لاحظت أن صديقي الناقد حشر نفسه معي، وشاركني في ملكية النظرية الجديدة، ومن يعلم ربما ينسبها لنفسه منفردا، في جلساته الخاصة، أو ربما يكون أكثر وقاحة فلا يذكرني، لا من قريب ولا من بعيد، وهو يتحدث عنه في الإعلام، خاصة في حواراته العظيمة التي يحرص على أن تجريها معه من حين لآخر محررة جريدة مسرحنا الأستاذة رنا رأفت!

طردت الفكرة من رأسي، مؤقتا، حتى أنتهي من تطبيق النظرية الجديدة على العرض الذي لم تصلني مساحات واسعة من حوارات ممثليه، سجل يا تاريخ.

ولكن قبل الشروع في التطبيق، علينا أولا أن نحيي فريق العرض، لما بذلوه من جهد كبير في التفكير في صناعة رؤية مسرحية مختلفة، وإن كانت ليست جديدة تماما، وهي التي تقوم على تكثير الشخصية، وتوزيعها على فضاء خشبة المسرح، وقد وصل عدد المؤدين الذين لعبوا شخصية " أوسكار " إلى أربعة شخصيات، لا تتوزع على مستوى الفضاء المكاني فحسب إنما تتوزع أيضا على الزمن، وقد كان من الممكن أن ترى في مشهد واحد " أوسكار" وهو يكتب الخطابات إلى الله، و" أوسكار" وهو يشخص ما يكتبه أوسكار الأول إلى الله، مع نفسه، أو في حضور شخصية أخرى، وثالث في موقع آخر مع شخصية مختلفة عن الشخصية التي في الموقع الآخر، وقد يمر أوسكار آخر في موقع آخر من الخشبة لسبب لا يعلمه إلى الله والمخرج.

ربما كان الفرق بين التطبيقات التي شاهدناها من قبل لفكرة تكثير الشخصيات(أن يلعب الشخصية أكثر من ممثل في العرض، وأن تحضر على الخشبة في اللحظة ذاتها) هو أن التطبيقات التي شاهدناها من قبل كان مبررها لذلك هو تجسيد التناقضات الداخلية للشخصية، أو استحضارها عبر مراحل عمرية مختلفة ، فيما لا نجد المبررات ذاتها في (اسمي أوسكار) حيث يمكنك أن تجد أكثر من ممثل يؤدون الحركة ذاتها والكلام ذاته، في اللحظة ذاتها، ووفق تخميني فإن مبرر تكثير الشخصية في هذا العرض هو محاولة المخرج تشخيص سرد الخطاب الذي يوجهه أوسكار إلى الله.

هي فكرة على كل حال، لكنها – في تقديري- أسهمت في إضافة قدر من التشويش على فكرة العرض التي تتسم بالبساطة والإنسانية.

ليس لدي اختلاف مع الجوهر الديني للفكرة، وإن كنت أرى أن تفاصيلها لا تتصل بالجمهور المستهدف من العرض.

العرض بما قدمه من رسالة إيمانية، يكاد ينتمي إلى العروض الكنسية التي تستخدم الفن لخدمة الدعوة.

في مثل هذه النوعية من العروض، ذات الطابع الدعوي، تشكل اللغة عنصرا رئيسا من عناصر تأثيرها، وهو ما لم يتحقق لسببين: الأول هو مشكلة ضعف الجانب الصوتي للعرض، وعدم وصول مساحات منه للجمهور، والثاني هو اهتمام مخرج العرض بكيفية تشكيل الصورة أكثر من اهتمامه بوصول الصوت إلى مستحقيه.

غياب الإحساس بالإيقاع يعد من مشكلات العرض الكبرى، وقد تسبب فيه أولا ضعف الصوت، وثانيا تكرار الحركة، ثم سيمترية بناء الصورة على الخشبة، لذلك بدا العرض طويلا، ومملا، توقع الجمهور نهايته في أكثر من محطة ، غير أنه خالف كل التوقعات واستمر، حتى ظن البعض أنه لن ينتهي.

أما عن جماليات التخمين، فيمكن القول إن العرض يتناول أزمة صبي صغير أصيب بالسرطان، وسمع من الطبيب أنه سيموت بعد 12 يوما، وهو ما كان له تأثيره السلبي البالغ عليه وعلى قواه النفسية، لولا أن أدركته السيدة الوردية بنصائحها الإيمانية، وقد شجعته على أن يتقرب إلى الله بأن يرسل إليه رسائل يحكي له ما هو فيه ويطلب منه ما يشاء، ففعل. ياله من تخمين!

ملحوظة منهجية

نظرا لحداثة النظرية، فإنها لا تكتفي في هذه المرحلة الباكرة من عمرها بما خمنته من فكرة العرض وأحداثه، وتسمح لنفسها بأن تستعين بمعلومات خارجية عن النص، حتى تكتمل الصورة لديها، ومما حصلنا عليه من معلومات: إن العرض يتناول أزمة صبي صغير أصيب بالسرطان، وسمع من الطبيب أنه سيموت بعد 12 يوما، وهو ما كان له تأثيره السلبي البالغ عليه وعلى قواه النفسية، لولا أن أدركته السيدة الوردية بنصائحها الإيمانية، وقد شجعته على أن يتقرب إلى الله بأن يرسل إليه رسائل يحكي له ما هو فيه ويطلب منه ما يشاء، ففعل. كذلك علمنا أن السيدة الوردية حكت لأوسكار أسطورة قديمة تقول إن ال12 يوما الأخيرة من ديسمبر، يصير فيها اليوم عشر سنوات، وكانت بالمناسبة هي الأيام الأخيرة من عمر أوسكار، ما فتح أبواب الأمل أمام الصبي، الذي لم يعد وحيدا في مواجهة المرض، بعد أن عرف الطريق إلى الله . هذا والله أعلم .

التجريبيون العرب

والدراما في الغرب والشرق

عبد الغني داوود

ما زال التجريبيون العرب يقترضون من أصول الدراما الغربية ليجعلوها عربية السمات، ومازال هؤلاء المسرحيون المتمردون العرب متأثرين بتمردات المسرحيين الأجانب وهم كثيرون منذ بداية القرن العشرين من أمثال: أنطونين أرتو، وبريخت، وجروتوفسكى وارىان مونشكين، ومسرح المقهورين وغيرهم.. وذلك رغم محاولات بعض التجريبين العرب العودة إلى التراث كشكل من أشكال العرض المسرحى.. كى يضفوا عليه محليته وأصالته، ولكن دون جدوى. كما حدث لحركات التمرد السابقة منذ ستينيات القرن العشرين والتى بدأت بـ«يوسف أدريس، وتوفيق الحكيم، وعلى الراعى، وعبدالكريم برشيد، وعزالدين المدنى، وسعد الله ونوس، وسلمان قطايا، وفرحان بلبل، وروجية عساف، وعبد الفتاح قلعجي، ومحمد عزيزة، ووليد إخلاصي، وشريق خذندار، وأدونيس، وعبد الله السعداوي وغيرهم..

ولكنهم للأسف وقعوا أسرى النمط الغربى فى التجريب في محاولة تأصيل المسرح العربي.. نظر للأوضاع السياسية والاجتماعية فى العالم العربى والتى لم تسعفهم.. فبدا الأمر الواقع داعيا لليأس .

فماذا حدث للمسرح العربى فى مثل هذا المناخ الذى أشرنا إليه..؟ ستجد تسيد ما يسمى (بالتجريب) فى المسرح العربى الذى يُعد قمة الحداثة إلا أنه عجز عن استيلاد أنواع جديدة من المسرح - كما كان الشأن فى بقية المدارس والمذاهب التى سبقته، وكأنه - حداثة العجز البشرى - حيث صارت السينوغرافيا والكوريوجرافيا جزءا أساسيا من العرض، وصار (الجسد) فى المسرح (كرديف) أو كبديل عن النص وعن الحركة اللازمة للكلمة، رغم أن السابقين من (أرتو) حتى (بريخت) وجروتوفسكى) لم يرفضوا اللجوء إلى (ألنص)، وجاءت (ما بعد الحداثة) التى تأثر بها بعض مسرحيينا لتنشر دعوى موت المؤلف، وأن النص لم يعد ملكا لكاتبه، ولا يلتقى بمعناه الأحادى المعروف، لأنه صار نصا مفتوحا، على كل الحساسيات والأفكار والتفسيرات وقابلا للتفكيك ولمختلف عمليات المقاربة والمشاركة فى إعادة صياغته، وترتيبه، وتوصيفه، وتفسيره، وتكسيره، وحتى تحطيمه. فلم يعد كاتب النص كاتبه فقط، وإنما المخرج، وكذلك الممثل والسينوغرافى والكريوجرافى، وأصبح النص ملكا لكل من يقرأ النص قراءة خاصة.. من هنا انتزع (المخرج) السيادة من الكاتب - الذى تراجع حضوره، وطغى الاستعراض والسينوغرافيا وتفتيت النص، واستخدام الاحتفاليات والطقوس الشعبية والدينية والفولكلورية، بل ووصل الأمر إلى تقديم أعمال كثيرة بلا نصوص، ويتم التعويض عنها بالرقص - سواء كان باليه أو رقص حديث، أو التمثيل والبانتوميم.. وهو ما جعل مسرحنا أسيرا للمسرح الغربى.. مهددا بفقدان استقلاليته من خلال الاستمرار فى تراجع دور (النص)، وتاليا لدور المخرج والممثل لصالح التقنيات والأكسسوارات والعروض (الإبهارية) المزخرفة، والجماليات المجانية، والإمعان فى إضعاف الدراما أمام طغيان الصورة المجانية والفنون التى تفترسها، والتقنيات التى تلغيها تحت مسمى الصورة وتجاوز المسرح القديم، وهى الموجة التى وصلتنا متأخرة عن أوروبا بخمسة عقود - لذا فإن التحول الجذرى الذى أصاب مضمون المسرح فى الغرب لم يرافقه تحول يذكر – عندما وصلنا بعد خمسة عقود فى (لغة المسرح) عندنا.. لذا جاءت كل عروض المسرح التجريبى العربى متشابهة وغير متمايزة، وافتقدت الخصوصية وراء طبقات التشابهات لأنها اعتمدت على (التقنية) كركن أساسى فى المسرح (من أدوات وتجهيزات وملابس) بما يؤدى إلى (تشيء) العناصر الدرامية وهى الممثل والمخرج عبر غلبة (الشكلانية) السينوغرافية المجانية.. هذا الشيء الذى عزز المنحنى الشكلانى الذى يذيب ألمسرح فى أنواع أخرى، أى يطمس خصوصيته، وبنيته، وآلياته، وحالاته المميزة مما يجعله فنا مائعا لا هوية له، ولا دور ولا فكر، ولا بنية، ولا سيرورة ـ فنا يشبه التليفزيون أو عرض الأزياء أو مكان للإضاءة أو الإنارة - وبمعنى آخر وجود انفصال فى حيوياته ومكوناته، والذى تتسلط عليه السينوغرافيا والكريوجرافيا والمسرح الراقص، أو مسرح الإيقاع والحركة واستخدام الرقص، واللغة التليفزيونية التى أصبح يُعد أعماله على منوالها، فوقع فى حبائل استخدام الشاشة التليفزيونية، وفى حبائل البعد الواحد للصورة التليفزيونية، ومما أدى إلى هجرة كتاب المسرح إلى التليفزيون، ومما أدى أيضا إلى اختزال مفهوم المتفرج المسرحى حتى انفصل الجمهور عنه وانصرف لأن المخرجين والممثلين اعتمدوا على علمهم أكثر من اعتمادهم على موهبتهم، ومن جانب آخر ظلت الفضاءات والأمكنة المسرحية لدينا - أى

دور العرض المسرحى - تفتقر إلى التجهيزات المتطورة، والتقنيات الحساسة، وإنها - فى معظمها - تعانى قدما ورثاثة وإهمالا.. بل وحربا من الإقطاع البيرقراطى ضد أى تجديد وأي تغيير، وتكون النتيجة إنتاج أعمال تنكفىء على ذاتها، وتعيد إنتاج وتكرار مفاهيم وتصورات - على أنها ثوابت مطلقة - لذا تتجمد وتنعزل، ويجتر شكله القديم وتقاليده القديمة، ويظل المسرح العربى ثابتا فى مكانه، بينما العالم الغربى والشرقى من حوله يمور ويموج بالمتغيرات الكبرى، لذا أصبح عاجزا عن التعبير عن واقعنا أو تغييره - فقد مضى زمان مسرح الترويج والتبرير الذى تبنته النظم الحاكمة التى أنشأت مسارحها لغاية محددة هى التأييد والترويج لانقلاباتها ودعم طموحاتها الوطنية، وأطلقت على مسارحها أسماء متعددة تنصب على تحقيق هذه الغاية مثل مسرح الشعب والمسرح الاشتراكي والحر.

من هنا علينا أن نهيئ المجتمع لقبول أشكال التمرد فى المسرح - لأن التيارات المتمردة هى الأكثر صدقا فى التعبير فى مواجهة قضايا اليوم - وذلك لأن فكرة التمرد نفسها فكرة صالحة للتخلص من أدواء حركتنا المسرحية - التى ولدت للأسف من رحم المسرح الغربى فنعمل على تطعيم مسرحنا بعناصر من ثقافاتنا الأصلية تجعله قادراً على تجديد نفسه على الدوام، وذلك بالدعم المادى والأدبى للفرق، وبناء صالات العرض المسرحى، وإقامة المهرجانات التى تتيح الفرصة لتنافس الأعمال، والذى تقدمه مؤسسات المجتمع المدنى قبل المؤسسات الحكومية، وذلك بشرط أن نستغنى عن كل ما قذفت به (الموضات) الأجنبية أو حتى التيارات والمناهج الحداثية على خشبات مسارحنا، وتجريدها من كل ما هو دخيل على هذا الفن، والعودة به إلى ينابيعه الأصيلة.. أى إلى الكاتب المسرحى الجاد والممثل كبؤرة أساسية تتمحور حولها كل العناصر، وتمتص كل العناصر، والانتماء إلى الاتجاهات - النابعة من داخلنا والمتجادلة مع ما يدور حولنا فى العالم - والتى تحاول أن توازن بين

المكونات الفيزيائية السينوغرافية وبين دورى النص والممثل كبؤرتين أساسيتين للعمل المسرحى.. من هنا يأتى رفض التقليد والسلطة بقصد تغليب السببية والعلوم الطبيعية، وأن تكون حرية الفرد هى المصدر الوحيد للبحث عن الحقيقة، وأن ننتبه لخطورة الإنسياق الكامل لفنون ثقافة الجماهير بما يهدد المسرح بخطر الاستهلاكية والغوغائية الفلكلورية، والتحرر من الرقيب الداخلى والرقابة، ومن سلوكيات الرفض والتعتيم والفوارق الطبقية بين الكتاب وغيرهم من المسرحيين، والسعى الدائم إلى كسر المألوف والسائد، والبحث فى أشكال وأساليب اشتغال حديثه فى التعامل مع الظاهرة المسرحية، وأن ننفتح على المسارح الأخرى - ليس فى الغرب وحده - بل فى الشرق وفنونه

أساسا وعلى وجه الخصوص، وأن نتعاون معها للبحث عن صياغات جديدة - وعلى قدم المساواة - لمقاومة مساوئ العولمة وشرورها.. فمسرحنا الحداثى لا يحيا ولا يتجدد إلا بالاتصال بالمسرح فى الشرق والغرب والاستفادة بالتقنيات المتطورة التى تطبق فوق خشبات هذه المسارح، والتى قد تتبدى فى تطور عناصر العرض المسرحي، والعمل على تأليف وترجمة الكتب فى علم المسرحية، وإقامة الورش المسرحية والدورات التنشيطية، والاستفادة من زيادة المعلومات وتطور تكنولوجيا الاتصال وسيطرة (الميديا) على الثقافة. للعمل على تشكيل ذوق ووعى المتلقى، والعودة إلى التراث ودراسته والتعامل معه من منظور حداثى أى علمى وعقلانى ووفقاً لخصوصية المجتمع العربى. ووفقا لهمومه والتحديات التى يواجهها من جهل وفقر ومرض وتخلف - بالإضافة إلى صراعاته السياسية والمصيرية. لذا يتطلب الأمر إعادة النظر فى مفهوم (الفرجة) بعد أن اكتشفنا أن المشاريع المسرحية التى أرادت تقديس الماضى واستعادة التراث قد سقطت للأسف فى (الهوية الماضوية) الخالصة. كما سقطت مشاريع أخرى ذات منحى تغريبى فى المركزية الغربية وغيرها متأرجح بين الهوية والاختلاف، والآنية والغيرية، كما يشير (د. خالد أمين - المغرب فى ورقة بحثه بمهرجان القاهرة التجريبى - ٢٠٠٤). فمسرحنا الآن يحتاج إلى العمل المبدع الخلاق الذى تبدعه ذوات متمردة تسعى لإثبات حضورها الثقافى والفنى فى تعاملها مع فن المسرح.. بغض النظر عن كونه كان وافدا علينا منذ القرن التاسع عشر أو أصيلا - لكى تظل حركة المسرح العربى متنوعة ومتواصلة مع عالم الإبداع الغامض والساحر، وذلك لكى يصبح لهذا المسرح خطابا أكثر فاعلية وأكثر رقيا فى تأسيس مفاهيم مختلفة - وكى تأخذ الموضوعات المقترحة فى العروض مسارا أكثر حرية فى التناول وعمق الطرح، وتوظيف التقنيات الأكثر حرفية فى صنع الفرجة ليصبح مسرحا عربيا متجددا فى صيغة الجمالية وفى أبعاده الفكرية، ومختلفا عن القديم الموروث، وفى نفس الوقت نسعى إلى التخلص من تقاليد المسرح الغربى، وإيجاد سبل أخرى قد تنبع من الموروث ومن غيره من المنابع لكى يصبح لمسرحنا مكانا احتجاجيا وفكريا، ملتزما بالتعبير عن الإنسان العربى وقضاياه وصراعاته.. وذلك بإنتاج النصوص المسرحية القوية التى ستخلصنا من النصوص الهزيلة الوافدة. التى يؤلفها المخرجون وبتقنيات مصطنعة، ومن خلال هذه النصوص القوية نسعى إلى إيجاد (مسرح بديل) يأتى بعد دراسة جذور المجتمعات العربية مع دراسة الاتجاهات المختلفة فى مسرح الغرب بعد التخلص من تبعيته والشعور بالدونية تجاهة، وكذلك دراسة مسرح الشرق للتواصل مع ما يناسبنا من أساليب تم تجريبها وأثبتت وجودها فى كل من الشرق والغرب، فلا مفر من أن يصبح المسرح القلب المشترك للانسانية، ولكى لا تحاصرنا الشوفنية والشعور بالدونية والبحث عن هويتنا المسرحية الاصيلة تجاوبا مع هؤلاء السابقين الذين سعوا الي تأصيل هذه الهوية...

النص

في المسرح بعد الدرامي

تأليف: هانز سيز ليمان
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

التصوير الصوتي، النص جسم :

يؤكد المسرح الجديد علي الرؤية القديمة التي تقول بأنه يستحيل أن توجد علاقة متناغمة بين النص والمشهد، بل هناك بالأحرى صراع دائم بينهما. وقد تحدث برنارد دورت Bernhard Dort عن أن اتحاد النص وخشبة المسرح لن يحدث أبدا، اذ يقول انها ظلت دائما علاقة قمع وتوفيق. ونظرا لأنه صراع بنيوي كامن في أي ممارسة مسرحية علي أي حال، فمن الممكن أن تصبح هذه الحتمية الآن مبدأ مقصودا بشكل واع في العرض علي خشبة المسرح. والأمر الحاسم هنا. كما هو مضمر غالبا في التعارض الذي لا جدال فيه بين المسرح الطليعي والمسرح النصي. ليس هو تعارض الشفهي/اللاشفهي. فربما كان الرقص الخالي من الكلمات مملا وتعليميا بشكل مفرط بينما تكون الكلمة الدالة رقصا في لغة الإيماءات. وفي المسرح بعد الدرامي، فان النفس والإيقاع وفعلية حضور الجسم لهم الأسبقية علي الفكر . ويتطور انفتاح الفكر وتشتته بطريقة لم تعد بالضرورة هي الحالة التي يتم فيها توصيل المعنى من (أ) (خشبة المسرح) إلي (ب) المتفرج، ولكن بدلا من ذلك يحدث النقل السحري والاتصال المسرحي عن طريق اللغة تحديدا. وقد كان أرتو هو أول من نظّر لذلك، وأوضحت جوليا كريستيفا أن أفلاطون في كتابه تيماوس Timaeus يطور فكرة المكان التي تهدف إلي جعل المفارقة المنطقية غير القابلة للحل قابلة للتفكير بشكل توقعي، وتحديدا مفارقة حتمية التفكير في الوجود باعتباره صيرورة. ووفقا لأفلاطون، كان هناك المكان المفهوم والحسي. الأمومي ضمنا)، غير المفهوم منطقيا والذي كان الفكر في رحمه بتناقضات الدوال والمدلولات، والسمع والبصر، والزمان والمكان، التي تميز نفسها في المقام الأول. وهذا المكان يسمى Chora. وكلمة chora هي شيء أشبه بغرفة الانتظار وفي نفس الوقت هي القبو السري وأساس لغة الفكر. وتظل معادية للفكر .ومع ذلك فان الإيقاع والتمتع بالصوت في اللغة مثل شعرها. وتشير كريستيفا إلي بعد الصوت هذا في كل عمليات الدلالة باعتباره السيميوطيقي. كما يتميز عن الرمزي. . ما يظهر في المسرح الجديد، بقدر ما هي محاولات متطرفة لاستعادة صوت. المكان والكلام/ الخطاب بدون غائية وتسلسل وسببية، وبدون معنى ووحدة قابلين للتثبيت. وفي هذه العملية، سوف تبعث الكلمة علي اتساعها كصوتية وعنوان وإيحاء وجاذبية. الخطاب عند هيدجر. . وفي مثل هذه العملية الدلالية عبر مواقف الفكر. setzungen)، لن يكون هدم الأخير هو ما يحدث، ولكن ما يحدث هو تفكيكه الشعري. والمسرحي هنا. وبهذا المعنى يمكننا أن

نقول أن المسرح يتحول إلي رسم صوتي. انهيار الخطاب الموجه نحو المعنى وابتكار مكان يراوغ قوانين الغائية والوحدة.

. يجب كتابة تاريخ المسرح الجديد. والمسرح الحديث بالفعل. كتاريخ للانفكاك المتبادل بين النص وخشبة المسرح. ومن هذا المنظور، ظهرت أطروحات بريخت حول. أدبية المسرح **Literarization of theater**" التي تطورت في العشرينيات من القرن الماضي في ضوء جديد، إذ كانت أطروحات لها قصد مختلف، يهدف إلي وجود النص كمقاطعة لتشبيهات خشبة المسرح المكتفية بذاتها. ويمكن أن يوجد المثال المهم للمعالجة المسرحية للنص الأدبي في أعمال جورجيو باربيريو كورسيتي **Giorgio Barberio Corsetti**. وكورسيتي هو أحد أبرز العقول في المسرح الطليعي الايطالي، وقد عمل علي نصوص كافكا **Kafka** لعدة سنوات. وأطروحته أيضا هي. « المسرح يحتاج النص كجسم غريب، ككلمة خارج خشبة المسرح. . تحديدا لأن المسرح يمد حدوده بشكل متزايد بمساعدة الحيل البصرية ومزيج من الفيديو وعروض السينما والحضور الحي، ووفقا لكورسيتي، يجب ألا يضيع في اختيار تقديم الأفكار البصرية. بل يجب أن تشير إلي النص باعتباره الخاصية التي تقاوم صورة المشهد،ويشير كورستي صراحة إلي ميرهولد وجروتوفسكي والمسرح الحي. وفي أعمالة المسرحية، لا يجسد المؤدون أشخاصا معينة. وقد وصف أحد النقاد فهم كورسيتي لعمل كافكا. وصف النضال **Description of Struggle**. كالتالي.

. . . . . أحيانا نرى الممثلين نفس الشخص في ثلاثة. وأحيانا . . . . . وحوش برؤوس وأذرع متعددة ... وأحيانا كعنصر، . . . . وقالب بناء في آلة الجسم المعقدة، وأحيانا فيلم يعرض . . . . شخصا يتبنى الحياة السيريالية الخاصة به.

تجد الغرفة غير الواقعية المستدعاة في نص كافكا تطابقها في الصناديق المائلة والحوائط الدوارة والسلالم شديدة الانحدار التي يجاهد الممثلون في صعودها، وتناوب لعبة الظل والحضور البدني. ويتشابك الداخلي مع الخارجي كما في نص كافكا. وهنا لا يفسر المسرح الأفراد وخيوط سرد النص بل يصوغ لغته كحقيقة مزعجة علي خشبة المسرح التي يتم استلهام جزء منها من خلال خصوصيات النص.

. يستولي مبدأ التوضيح المطبق علي الجسم والإيماءة والصوت علي مادة اللغة أيضا ويهاجم وظيفة لغة التمثيل. وبدلا من إعادة التقديم اللغوي للحقائق، هناك موقف للنغمات والكلمات والجمل والأصوات التي يصعب السيطرة عليها الا بالتكوين المشهدي فقط ومن خلال الداماتورجيا البصرية وليس الدراماتورجيا الموجهة للنص. والقطيعة بين الوجود والمعنى لها تأثير أشبه بالصدمة. يتضح شيء ما بإلحاح المعنى المقترح. لكنه يفشل في جعل المعنى المتوقع مميزا. وتبدو فكرة توضيح اللغة متباينة. ومع ذلك، منذ ظهور نصوص جرترود شتاين المسرحية. وان لم يكن قبل ذلك. فان لدينا مثال اللغة التي تفقد زمنيتها الغائية الجوهرية وتوجهها نحو المعنى وتصبح مثل الشيء المعروض. وتنجز شتاين ذلك من خلال أساليب تكرار التنويعات، من خلال فصل الروابط الدلالية علي الفور، ومن خلال تفضيل الترتيبات الشكلية وفقا للمبادئ التركيبية والموسيقية. أوجه التشابه في الصوت والتغييرات أو التناظرات الايقاعية. .

. وتفاديا للمونتاج والكولاج، يؤكد مبدأ تعدد اللغات علي انتشاره في المسرح بعد الدرامي. فنصوص المسرح متعددة اللغات تفكك وحدة اللغات القومية. ففي نص «كلاب رومانية 1991 **(Roman Dogs**" يبتكر هاينر جوبيلز كولاج مصنوعا من الروحانيات، من نصوص من تأليف هاينر موللر باللغة الألمانية ونصوص ويليام فوكنر باللغة الانجليزية (المحراب **The Sanctuary**) وأبيات سكندرية بالفرنسية في كتاب. هوراس" لكورنيه. أدتها الممثلة كاثرين جوموه. . وهذه الأبيات كانت تُغني بدلا من ترتيلها، وكانت اللغة تتحول باستمرار من الكمال المتقن إلي التلعثم والضوضاء. ويستخدم المسرح تعدد اللغات علي عدة مستويات، ويعرض الفجوات بشكل هزلي، والتوقف المفاجئ والصراعات المعقدة، وحتى السذاجة وفقدان السيطرة. ويرجع استخدام اللغات المتعددة داخل إطار نفس الأداء غالبا إلي ظروف العرض. يمكن تمويل أغلب الكثير من إبداعات المسرح من خلال الإنتاج الدولي المشترك، ورغم ذلك لأسباب عملية يبدو واضحا تقديم كل لغات الدول المشاركة. ولكن تعدد اللغات هذا له أسباب فنية بارزة. وقد أوضح رودي ليرمانز أنه بالنسبة لجان لوارز لا يكفي الإقرار بأن مسرحه متعدد اللغات. لأن هذا الظرف لا يفسر لماذا

يتعين علي المؤدين استخدام لغتهم الأم في بعض الأحيان ولكن يستخدمون في بعض الأحيان لغة أجنبية أيضا، بحيث تنشأ صعوبة في التواصل اللغوي وليس فقط مع المتفرجين. وينشئ لوارز مكان مشترك لمشكلات اللغة التي يتعرض من خلالها كل من الممثلين والمتفرجين إلي حظر في التواصل اللغوي.

. كثيرا ما ندرك الفعل البدني والحركي للكلام أو قراءة النص نفسه كعملية غير طبيعية وغير بديهية. وفي مبدأ الفهم للكلام كفعل، يظهر انقسام مهم للمسرح بعد الدرامي. يحفز من خلال من خلال إبراز أن الكلمة لا تنتمي للمتحدث. فالكلمة لا تستقر في جسده أصلا ولكنه يظل جسما غريبا. ومن فجوات اللغة يظهر خصمها المزدوج المخيف. التلعثم والفشل واللهجة والنطق الخاطئ، ليميز الصراع بين الجسم والكلمة. ورغم ذلك، في عروض القراءة المسرحية في مسرح أنجيلوس نوفاس، فقد استتبعت قراءة الإلياذة (22 ساعة) أنه بعد زمن معين بدا الصوت الحسي لعالم الكلام ينفصل عن الذين يقرأون. فقد كانت الكلمات تطفو في المكان بذاتها مثل صوت أوعية الغناء في طيبة ونحن نطوق حوافها. مثل جسم صوتي مستقل يحوم حوله في الهواء. وقد قدم جاك لاكان أطروحة أن الصوت. مثل النظرة) ينتمي إلى كائنات صنمية من الرغبة التي يشير إليها بمصطلح. الشيء. object «. والمسرح يقدم الصوت باعتباره موضوع التوضيح، لمفهوم شهواني. ينتج كل التوترات عندما يتباين جذريا مع المضمون المرعب لمعركة الميول، كما في حالة قراءة هوميروس.

صورة النص، مسرح الأصوات.

. يجب أن يحمل المصطلح الذي يمكن أن يجسد متغيرات النص الجديدة إيحاءات التباعد المفهومة بالمعنى الذي قصده دريدا Derrida. المادية الصوتية والمدى الزمني والضياع في الفضاء وفقدان الغائية والهوية الذاتية. وقد اخترت مصطلح صورة النص Textscape لأنه يصف في نفس الوقت علاقة لغة المسرح بعد الدرامي بالدراماتورجيا البصرية الجديدة ويحتفظ بالإشارة إلى مسرحية المناظر الطبيعية. فالنص والصوت والضوضاء يندمجون في فكرة المشهد الصوتي. ولن بالطبع بمعنى مختلف عما هو موجود في واقعية خشبة المسرح الكلاسيكية. أي عروض ستانسلافسكي لمسرحيات تشيكوف). وبالمقارنة مع هذه الأخيرة، فان المشهد السمعي الطبيعي بعد الدرامي الذي يتحدث عن ويلسون Wilson لا يمثل الواقع بشكل محاكاتي بل يخلق مساحة ارتباط في ذهن المتفرج. تفتح خشبة المسرح السمعية حول صورة المسرح مرجعية تتناص مع كل الجوانب أو تكمل مواد المشهد من خلال عناصر الصوت الموسيقي أو الضوضاء الملموسة. وفي هذا السياق، من الواضح أن ويلسون لاحظ أحيانا أن مسرحه المثالي هو اتحاد بين السينما والمسرحية الإذاعية. ويقول، لقد كان هذا بمثابة إطار مفتوح. وبالنسبة للمعنى الآخر. المشاهدة الخيالية في المسرحية الإذاعية، والاستماع الخيالي في الفيلم الصامت. تنفتح مساحة لا حدود لها. فعندما نشاهد. فيلما صامتا) تكون المساحة السمعية بلا حدود، وعندما نستمع. إلى مسرحية إذاعية) يكون المساحة البصرية بلا حدود. فأثناء مشاهدة الفيلم الصامت نتخيل الأصوات التي يمكن أن نرى الإدراك المادي. الأفواه والوجوه وتعبيرات وجه الذين يسمعون .. الخ. وعند الاستماع إلى مسرحية إذاعية فإننا نتخيل الوجوه والشخصيات والأشكال للأصوات غير المتجسدة. فما نتحدث عنه هنا هو أن فراغ خشبة المسرح ومساحة الصوت الأكثر شمولا يخلقان معا فراغا ثالثا يضم المشهد والمسرح.

. ومن "المعنى إلي الحسية" هو اسم النقلة الملازمة للعملية المسرحية. وهي ظاهرة الصوت الحي الذي يُظهر مباشرة الحضور والهيمنة المحتملة للحسي داخل الحس/ المعنى نفسه، وفي نفس الوقت يصنع لب الموقف المسرحي، وتحديدا حضور الممثلين الفعلي الملموس. وبسبب الوهم المؤسس للثقافة الأوروبية، يبدو أن الصوت يأتي من الروح. فهو محسوس علي أنه الكاريزما العقلية والنفسية شبه المصفاة للشخص. فالخص المتحدث هو الشخص الحاضر بامتياز، واستعارة الآخر (بالمعنى الذي استخدمه ايمانويل ليفيناس. ومناشدة مسئولية المتفرجين. وليس مناشدة التأويل. يجد المتفرجين

أنفسهم عرضة لحضور المتكلم بلا معنى كسؤال موجه اليهم، ونظرهم ككائنات جسدية. ولكن لا يهدف أغلب المسرح بعد الدرامي إلي جعلنا نسمع الصوت الواحد للذات الواحدة، بل يدرك بالأحرى نشر الأصوات، والتي لا يرتبط بأي حال بالتشظي المرتب اليكترونيا أو بطريقة أخرى. ومجد الحزم الكورالي وتدمير الكلمة. وتوضيح فيزياء الصوت. في الصراخ والأنين وضجيج الحيوانات) والمكانية المعمارية. وسواء كنا نفكر في فرق مسرحية مثل شليف وفابر ولوارز ومتشابي ديسكورديا وثياتر جروب هولنديا ولا فيورا ديل بوس وتياتر دي رادو. والآنية وتعدد اللغات وصرخة الأرياس، الذين يساهمون في النص، فغالبا ما يصبح النص مساحة صوتية غير ذات صلة بلا حدود ثابتة. فتصبح الحدود بين اللغة والتعبير عن الحضور الحي واللغة كمادة مبنية مقدما غير واضحة. فحقيقة الصوت نفسه تصبح موضوعية. وهي مرتبة وإيقاعية وفقا للنماذج الموسيقية والمعمارية. من خلال التكرار، والتشويه الألكتروني، والتراكب لدرجة الفهم، الصوت المكشوف كضوضاء وصراخ وما إليها، ومنهك في الاختلاط، وفصول عن الأشكال كأصوات غير مجسدة وفي غير محلها.

. بشكل تقليدي لا يعد الصوت الغنائي، باعتباره هالة حول الجسم، الذي تكون الحقيقة كلمته، بشيء أقل من هوية الإنسان المحددة ذاتيا. ولذلك فان اللعب بوسائط التكنولوجيات الجديدة التي تفكك حضور الممثل ولاسيما وحدته الجسدية والصوتية ليست لعب صغار. ويضع الصوت المقيد بشكل اليكتروني حد لميزة الهوية. فإذا كان الصوت معرف علي نحو كلاسيكي بأنه أهم آلة للممثل، فانه الآن مسألة أن يصير الجسم كله صوتا. وتظهر الخبرة الصريحة للبعد السمعي، عندما تتحلل كل عملية المسرح بإحكام، وعندما يتم فصل الصوت البشري عن صوت الأشياء الأخرى، وتنظيمهما وفقا لمنطقهما الخاص، وعندما يتم تقسيم فراغ الجسم وفراغ المشهد للمتفرج. وبين الجسم وهندسة المشهد يكون فراغ الصوت هو لاوعي المسرح الناطق. ولا يبرز المسرح الدرامي، وميزانسين المعنى النصي السيميوطيقا السمعية **Auditive Semiotics** بذاتها. وباختزال الكلمة في نقل المعنى، فانها تُحرم من إمكانية رسم الأفق الصوتي الذي يمكن أن يتحقق مسرحيا. ورغم ذلك، في المسرح بعد الدرامي، يكتشف الميل الالكتروني والجسدي / الحسي الصوت من جديد. كما يصنع حضور الصوت أساس السيميطيقا السمعية، ويفصله عن المعنى، ويفهم صنع العلامة كايماءة للصوت والاستماع إلي الأصداء في القصور الأدبية المحصنة. وهذا تحليل صوتي للاوعي المسرحي. من وراء شعارات صرخة الجسم، ووراء موضوعات الدوال الصوتية. فليس ضمير المتكلم. أنا» الذي يتحدث بل انه ضمير الغائب، وتحديدا من خلال تركيب آلي معقد (ترتيب دولوز. بالتالي تصبح خشبة المسرح في أعمال جون جيسوران **John Jesurun** بيئة لبنية الضوء والبنيات السمعية. ومن اللحظة الأولى تعمل آلة نص الأصوات والكلمات والتداعيات بسرعة شديدة مع اضاءة استجابات وصلات سريعة بدون توقف عمليا. ويمكن توقع أجزاء الحبكة. ومن مجال اللاحتمية، تصبح الحوارات الفردية والنزاعات وتصريحات الحب، وما اليها، قابلة للتمييز. وتمتزج الأمور السياسية والخاصة مع فكرة جيسورون. التواصل وغرابة اللغة. وتنقل نفسها من خلال الشكل أكثر من المضمون. وفي أعماله أيضا، تكون الأصوات غالبا مختلسة من خلال ميكروفونات خفية وتُسمع من مكان آخر. وتطير الجمل ذهابا وإيابا وتدور أو تخلق مجالات تنتج تدخلات مع ما يقدم بصريا. فمن يتحدث الآن. نكتشف الشفاة المتحركة، وتربط الصوت بالصورة، وتجمع الأجزاء المتكسرة، وتفقدها ثانية. وبمجرد أن تتحرك النظرة إلي الأمام والخلف بين الجسم وصورة الفيديو، تستبطن نفسها لكي تكتشف مكان السحر، والشبق، أو الاهتمام الذي يربطهم. أي يعايش نفسه كنظرة فيديو. وبالتالي يبني السمع مساحة أخرى داخل الفضاء البصري. مجالات الإحالة وخطوط عبور الموانع. وفيما وراء العاطفة المفقودة، ولاسيما في الميكانيزم، في نقاط التمزق، ويعبر التوق إلي الاتصال عنه نفسه، ومحنة استحالة اختراق الجدار الصوتي للغات غير المترجمة. الصعوبة والأمل. . وتندلع اللحظة البشرية، ويتم العثور علي الموضوع بأكمله مؤقتا عندما تحدد النظرة الصوت وتعيده إلي الجسد. لحظة الانسان . ثم تعود آلية الأصوات والتفاعلات والجسيمات الكهربائية والصور والموسيقى التصويرية مرة أخرى .

فلسفة العمارة

في المسرح الحديث (١-٢)

عيد عبد الحليم

في بحثه الدءوب عن جوهر المسرح يرى "جرتوفسكي" أنه يمكن للعمل أن يتم بدون ماكياج أو ديكور أو أزياء أو إضاءة أو مؤثرات لكنه لا يمكن أن يوجد دون تلك العلاقة الحية بين الممثل والمتفرج وهذه الدعوة تنبني ـ في الأساس ـ على رفض تام لكل آليات المسرح التقليدي لذا كانت دعوته المستمرة للخروج من أسر الخشبة أو "مسرح العلبة إلى فضاءات أرحب، فيرى أن أرض المسرح يمكن أن تكون بحرا أو مائدة أو مسند مقعد أو قاربا أو زنزانة سجن".

وهذا التصور الشكلي يأتي من تصور مواز ينبثق من الروح الإنسانية حيث كان يهتم بـ "عرض العملية الروحية للممثل لا يشترط فيه أن يكون محترفا، فالمهارة التمثيلية إنما تتأتى بإقامة ورش فنية تهتم بطرق الأداء المختلفة في محاولة لبناء نسق جديد يعتمد على اختراق حاجز اللحظة الشعورية لدى المتلقي ولن يتأتى ذلك إلا بالاندماج الكامل أو على حد تعبير ستانسلافسكي "إن الممثل يجب أن يكون قادرا على التعبير ـ بالصوت ـ عن تلك الدفعات التى تتذبذب على الحدود الفاصلة بينه والحقيقة، إنه باختصار يجب أن يكون قادرا على أن يبنى لغة التحليل النفسي الخاصة به للأصوات علي نفس النحو الذي يبني الشاعر العظيم قصيدته من كلمات وهو يقصد بذلك القفز على الحواجز الفاصلة بين الممثل ـ باعتباره مؤديا وبين شخصيته الحقيقية في الحياة ـ من ناحية، ومن ناحية أخرى تفتيت الهوية بين شخصية الممثل والجمهور فى محاولة لإقامة جدلية مسرحية تتوازى مع العرض بفضاءاته المختلفة، دون طغيان معرفي لفكرة التكنيك.

"لم تعد خشبة المسرح التقليدية هي المكان الوحيد لعرض مسرحية، وكشفت عروض التجريبيين في كل العالم منذ الستينيات أن رحبة المسرح أو منطقة العرض لا تقتضي أن تكون مجرد خشبة مسرح محددة، فهذا مخزن إيواء السيارات(الجراج) الذي اتخذه للعرض المخرج الأمريكي المعاصر ريتشارد شكنر ليس فيه افتراضا خشبة مسرح محددة.. والكثير من المسارح البيئية تذهب إلى حد أن الحدث يقع في أي مكان في البناء وعلى الأرض ومع انتشار الممثلين في أرجاء المسرح عبر صفوف المشاهدين وجلوسهم في المقاعد الخالية – إن وجدت - .. وكل هذا بالطبع لم يكن جديدا ولكنه أوجد سلوكا مسرحيا كهربيا في مثل هذا الإنتاج المسرحي.."(1)

ظهرت في أوروبا و أمريكا في القرن العشرين كثير من الأشكال الجديدة للمسرح في أعقاب الاجتهادات التي لجأ إليها المخرجون لإيجاد حلول وسطى، كامتداد خشبة المسرح لتكون ملاصقة لجلوس المتفرجين لتحقيق الحميمية التي افتقدها المسرح زمنا منذ عصور ازدهاره.

وتوالت الأبنية الحديثة بحيث صار كل منها يتبع تقليدا أصيلا في المسرح .. ومن هذه المسارح أيضا ما بني على أساس تحقيق المرونة الكافية كي يتكيف ومسرحيات الزمن الماضي وأساليب عصرها.

"وثمة شكل مميز للمسرح شائع الاستخدام حاليا وهو "مسرح الدفع المحوري" ويسمى أيضا المسرح المفتوح أو مسرح المنصة ذات الأبعاد الثلاثة بمعنى أن خشبته لا يحدها إطار مسرح العلبة أما الجمهور فيجلس على ثلاثة أبعاد للخشبة .. وهذا المسرح الأخير قد يكون ذا بعد واحد هو فتحة المسرح الأمامية دون إطار.

وثمة شكل آخر من العمارة المسرحية الجديدة بدأ بسيطا في الثلاثينيات هو مسرح (الحلبة) وقد ازداد ثراء بتجهيزه بأحدث الطرز المعمارية والفنية"(2).

ومنذ مسرح الستينيات والمسرح المعاصر يشكل انفتاحا فنيا وجماهيريا تمثل في مخرجين عباقرة أمثال "جرتوفسكي" .. وما أحدثه جرتوفسكي في المسرح أثمر كثيرا بين الأوساط الفنية في العالم.. ولا ينبغي بحال أن نغفل ما قدمه هذا العبقري لفناني عصرنا .. ففي أعمال جرتوفسكي مواجهة حاسمة ضد المسرح البرجوازي أو ما سبق أن أسماه "ميرهولد" بالمسرح الاحتفالي – مسرح غايته المتعة فحسب.

ولا يرجع السبب في اللجوء إلى الفقر المادي في المسرح إلى اتجاهات جمالية معينة، ففي منتصف الستينيات ظهرت رغبة في البحث عن المتفرج الحقيقي أينما كان خاصة أن هذا المتفرج قد عزف عن دخول الأماكن المخصصة تقليديا للعروض المسرحية.

وقد عضد من تلك الرغبة ظهور فرق تناضل من أجل إثبات وجودها ولا تملك سوى روح الكفاح، وعائدة بالمسرح إلى العرض على المنصات في الشارع بما يستلزمه ذلك من وجود نسق رمزي.(3)

في الثلث الأول من القرن العشرين بدأت في ألمانيا ثورة شاملة ضد فكرة المسرح التقليدي، فتم تنفيذ عدد كبير من مشروعات المسرح غير التقليدي، وتم ذلك "من خلال البحث عن جوهر المسرح الفني، لا في الابتكارات التقنية، ولا في هذه الخدع أو تلك، ولا في هذه المعدات أو غيرها، وإنما في حل هذه المشكلة تحديدا، المتعلقة بالبنية الداخلية الخالصة التي يمكن أن تسمح للفنون الجميلة أن تضع أفضل الأطر للعمل المسرحي للفنان، أو توفير أفضل الظروف لإدراك المشاهد"(4)

وقد أطلق المخرج الألماني "فوكس" على المسرح التقليدي اسم ة"صندوق التصوير المسرحي"' معتبرا أنه قد استنفد إمكانياته الفنية' ومن ثم لم يعد مفيدا للمسرح الدرامي المعاصر".

وضع فوكس مفهوم "الشكل البارز"' "الخشبة البارزة"' أساسا لفكرته المعمارية عن المسرح' وهو المفهوم الذي تحدث عنه المعماري شينكيل في مطلع القرن. يرى فوكس أن الممثلين في أثناء أدائهم للعمل المسرحي يحرصون دائما على أن يكونوا قريبين من الأضواء الأمامية لخشبة المسرح، كما أنهم يصطفون دائما بمحاذاتها، مكونين شكلا بارزا. وهنا يطرح سؤال حول ما إذا كان من الضروري الوقوف ضد رغبة الممثل في الاقتراب من الجمهور، تاركا وراءه الديكورات التي صممها الفنان، لعل الأمر هو عكس ذلك، فيكون من الضروري عندئذ موائمة هذه الرغبة لصالح خشبة المسرح ذاتها، وكذلك لصالح مقدمتها ولصالح الإضاءة فيها، بعد أن يتم تجهيز الخشبة المعدة لميزانسين بارز يكون بالإضافة إلى ذلك مؤثرا على نحو كبير:" فكلما زاد عدد الممثلين الذين يقدمون أدوارهم وقد اصطفوا على سطح واحد، كان أداؤهم أكثر قوة بوصفهم شيئا ما مترابطا".(5)

بعد ذلك جاء المعماريان الفرنسيان الأخوان جوستاف وأوجست بيرية عام 1925، فقاما ببناء خشبة مسرح خالية من الديكور، ويعد "أوجست بيريه" واحدا من مؤسسي العمارة الحديثة، لكونه نجح في تحرير العمارة من النزعة إلى الضخامة الثقيلة بفضل الشجاعة واستخدام أشكال إنشائية غير متوقعة تماما.

"رأى بيريه المسرح المعروف بالمسرح ذي الأقواس الثلاثة، والمعروف حتى الآن باسم الخشبة ذات البوابة الثلاثية حلا لمشكلة اختصار الوقت اللازم لعملية تبديل الديكور بين المشاهد المسرحية.

في هذا المسرح تتصل الخشبة بقاعة العرض لا بقوس واحد، وإنما بثلاثة أقواس، كل قوس مجهز بستارة منفصلة، وهكذا تتكون لدينا ثلاث خشبات مسرحية مستقلة يمكن أن تدور فوقها أحداث العمل المسرحي".(6)

الهوامش:

د. أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر – الهيئة المصرية العامة للكتاب –القاهرة 1996 –ص13.

د.أحمد زكي: مرجع سابق ص15.

جون دوفينيو وجون لاجوت: المسرح المعاصر ثقافة وثقافة مضادة –ترجمة نورا أمين – مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون القاهرة،ص 193.

فاديم بازنوف: عمارة المسرح في القرن العشرين – ترجمة د.أنور إبراهيم – مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي؛ ص71.

فاديم بازنوف: مرجع سابق ص72.

مرجع سابق ص80.

العلاقات المسرحية والفنية بين مصر وتونس (١٦)

مشاهدات يوسف وهبي في تونس

سيد علي إسماعيل

نجحت الفرقة المصرية في أول زيارة لها إلى تونس عام 1950، ورغم الهجوم الذي وُجه إلى مديرها «يوسف وهبي» - كما ذكرنا سابقاً - إلا أنه أصرّ على توثيق نجاحه في هذه الرحلة من خلال كتابة المقالات وإلقاء المحاضرات، وكلها تدور حول مشاهداته وذكرياته في بلاد المغرب العربي، وتحديداً في تونس! ولأن ما ذكره يُعدّ تاريخاً فنياً وسياسياً - بالإضافة إلى ما ذكره من معلومات فنية وإدارية - سأنقل أهم ما نشرته الدوريات المصرية - لكتابات وأقوال يوسف وهبي - إفادة للباحثين والمؤرخين مستقبلاً!

نشرت مجلة «الأستوديو» في أواخر مايو 1950، مقالة بعنوان «مشاهداتي وملاحظاتي في شمال أفريقيا» بقلم الأستاذ يوسف وهبي بك»، جاء فيها الآتي: الحديث عن مشاهداتنا في شمال أفريقيا يعود بنا إلى ذكريات سعيدة وأيام جميلة قضيناها في تلك الربوع العربية واستمتعنا بلقاء إخوة لنا من أبناء العروبة. ولن ننسى ما حيينا مظاهر الكرم التي قابلونا بها أينما حللنا وفي كل بلد نزلنا.

وقد بدأت الرحلة يوم 9 يناير الماضي بالطائرة إلى مدينة تونس مباشرة. وهناك ثلاث وسائل للوصول إلى تونس: فإما بالباخرة وفي هذه الحالة يجب الذهاب أولاً إلى مرسيليا ومن مرسيليا يأخذ المسافر الباخرة إلى ميناء بنزرت. أو بالسيارة وفي هذه الحال يقطع المسافر على طريق ممهد يبلغ طوله 3000 كيلو متر حتى يصل إلى تلك البلاد. وهذا الطريق كان قد أعده موسوليني بالاتفاق مع حكومة تونس قبل الحرب، وهو طريق لا بأس به اللهم إلا بضع ثغرات وفجوات خلفتها القنابل على الطريق. وإذا أردت أن تستعين بالسيارة فيجب أن تمر بطرابلس وأن تقضي الليل في المحطات التي تصادفها. أما نحن فاختصاراً للوقت استعملنا طرق الانتقال الحديثة ألا وهي الطائرة، ووصلنا في سبع ساعات فقط وبدأنا العمل على مسرح البلدية. ويجب أن أنوه هنا عن الطريقة التي أتبعتها البلدية معنا كي تضمن لنا النفقات وتضمن في الوقت نفسه

أروقة جامع الزيتونة

الحبيب بورقيبة

حسيبة رشدي

جورج أبيض

فائدة الجمهور. فبدل أن تقدم للمتعهد إعانة مالية كما هي الطريقة المتبعة في مصر اتفقت البلدية مع المتعهد على أجر معين لكل حفلة. وقد كان هذا المبلغ هو 700 جنيه في العشر حفلات الأولى ولما بدأنا التمثيل عرفت أن البلدية التي اشترت الحفلات حددت سعر تذكرة الدرجة الأولى بمبلغ 500 فرنك أو ما يوازي خمسين قرشاً مصرياً. وبعملية حسابية أدركت أن المسرح إذا امتلأت مقاعده لا يأتي بإيراد في مجموعه بأكثر من 400 جنيه ومعنى هذا أن البلدية تخسر كل ليلة ثلاثمائة جنيه. وهذه الخسارة هي الإعانة التي تقدمها البلدية للفرقة كي تضمن عدم استغلال المتعهد للجمهور ولا تسمح له برفع الأسعار عن القيمة التي تهيئ للشعب الاستفادة من التمثيليات في كل طبقاته. بينما هنا في مصر وبالطريقة المتبعة في الإعانات يحدد المتعهد السفر على هواه وفي الغالب يكون هذا السعر مرتفعاً إلى حد لا يسمح إلا للطبقة القادرة أن تستمتع بالتمثيل. وعدد سكان تونس الخضراء – وقد أطلقوا عليها اسم الخضراء لأنها أرض زراعية قوية الطينة كل شيء فيها ينبت وكل شيء فيها ينمو – عدد سكانها ثلاثة ملايين عربي مسلم ومائتا ألف فرنسي من أصحاب الأراضي والشركات، وهم الذين نطلق عليهم طبقة المستعمرين، وثمانون ألفا من اليهود، ومائة وعشرون ألفا أخرى من أجناس مختلفة معظمهم إيطاليين وقبرصيين. وقد وصفنا السكان الفرنسيين بالمستعمرين لأنهم في الحقيقة وإنصافاً لفرنسا يجب أن نقرر بأن أصحاب الأراضي والشركات في تلك البلاد هم الذين يقفون في وجه الحكومة الفرنسية إذا ما رغبت في الإصلاح أو أجابت رغبات الشعب. وهذا العدد القليل من المستعمرين يملكون أكثرية الأراضي الجيدة ولهم من القوة بحيث يسيطرون على الحكومة. وكثيراً ما يسيرونها حسب رغباتهم. وتونس العزيزة محكومة من الفرنسيين منذ أكثر من خمسة قرون [أظنه يقصد خمسة عقود]. ونظام الحكم فيها وأكبر شخصية في البلاد نفسها هي شخصية صاحب العظمة «الباي» وهو من سلالة ملوك العرب أصحاب البلاد. ثم الحكومة ومعظمها من الفرنسيين، وفي يدهم الوظائف الكبرى. ويسري على جميع بلدان تونس نظام البلديات ورئيس البلدة عادة هو رئيس البلدية ويسمونه «العمدة» وهو فرنسي. وهذا نظام مقتبس بحذافيره من فرنسا. أما التعليم فينقسم إلى قسمين: تعليم عربي بحت وأشهر معهد في تونس هو جامعة الزيتونة، الذي يخرج كل عام صفوة الشباب المثقف ثقافة عربية. والقسم الثاني هو المدارس الحكومية التي تسير على نظام المدارس الفرنسية التي تكون فيها اللغة العربية في المقام الثاني. واللغة الفرنسية هي الأولى والإجبارية ويجب على كل من يريد الاحتراف من المثقفين سواء كان طبيباً أو مهندساً أو محامياً أن يحصل على شهادة عليا من المعاهد الفرنسية، فالحكومة هناك لا تعترف بشهادات الدول الأخرى. وتونس العاصمة هي مركز الحكومة ومقر صاحب العظمة الباي. وله قصران قصر شتوي يقع في ضاحية جميلة اسمها حمام الأنف. وقصر صيفي مبني في مرسى وهي ملاصقة لقرطاجنة القديمة، وما زالت آثار ملك قرطاجنة القديم هانيبال العظيم الذي اكتسح نصف أوروبا باقية الآن يقصدها السواح من جميع شواطئ البحر الأبيض المتوسط. وصاحب العظمة باي تونس مولاي «الأمين» شخصية محبوبة من كل تونس فقد اشتهر بحبه لشعبه واهتمامه لرفاهيته والدفاع عن مصالحه.

أما جريدة «أبو الهول» فنشرت موضوعاً عنوانه «يوسف وهبي بك يصف مشاهداته في شمال أفريقيا»، وهو خلاصة محاضرة ألقاها يوسف وهبي في «محفل الفنان المصري»، وذكر فيها ما ذكره في مقالته السابقة، مع أمور أخرى لم يذكرها، ومنها قوله: لقد تفضل مولاي باي تونس واستدعانا إلى قصره ومنحنا الأوسمة الجميلة، ولما تقدمت بين يديه شاكراً قائلاً: نحن فخورون بعطفك، أجاب مولاي الباي حفظه الله: بل نحن الذين نفاخر بفنكم!». وامتدح يوسف بك آداب جمهور تونس خلال تمثيل الفرقة وإصغائه للمسرحيات وحسن فهمه لدقائقها، وقال: «إن الشعب التونسي الشقيق يفضل دائماً الروايات التي تهدف إلى إصلاح اجتماعي أو دفاع عن الفضيلة، فهم لا يميلون إلى الكوميديا الرخيصة والتهريج المسف، وإن كانوا يميلون إلى الكوميديا الراقية الأخلاقية التحليلية مثل «بيومي أفندي» مثلاً، التي دوى صيتها في جميع أنحاء شمال أفريقيا. ومن أروع اللمحات التي تسجلها ذاكرتنا، تجارب المشاعر دائماً بيننا على المسرح وبين جمهور تونس، الذي يفهم لغتنا الدارجة ولا يميل إلى التقعر في اللغة. ولا نغفل الحديث عن الحفلة التي أقامها لنا المقيم الفرنسي الذي استدعانا ورحب بقدومنا ثم قدم لنا زملاءنا الفنانين والفنانات من أهل البلد، فحادثناهم وفهمنا من حديثهم أن عندهم

نهضة فنية تبشر بالخير، ويا حبذا لو تعاونت مصر مع هؤلاء الفنانين الأفذاذ، لكي تتكون في هذه البلاد الشقيقة فرقة تمثيلية تجمع تلك العناصر القوية بشرط ألا تخضع للروتين الحكومي كما تخضع الفرقة المصرية.

وفي أوائل يونية 1950 نشرت مجلة «الأستوديو» الجزء الثاني من مقالة يوسف وهبي «مشاهداتي وملاحظاتي في شمال أفريقيا»، قال فيها: وانتقلنا من صفاقس إلى ميناء بنزرت وفوجئنا في تلك الليلة بزيارة مشرفة هي زيارة الزعيم العربي والوطني الصميم السيد «حبيب بورقيبة» المجاهد الشهير، وصعد على المسرح وقال: «أنا لا أنسى لمصر كرمها وضيافتها. نحن أمة تعترف لمصر بالزعامة وللفاروق بالأمانة». فكادت الدموع تطفو من الأعين وكادت الأكف تلتهب من التصفيق. أما تونس فكما قلت بلاد زراعية وأهم زراعتها الزيتون الذي يخرج أفخر أنواع الزيوت في العالم. ثم العنب وهناك شركات عديدة تستخرج منه الخمور أو بالأحرى النبيذ. والطريف في الموضوع أن هناك شركة أطلقت على نوع جيد من الخمور اسم شيخ ديني وهو «سيدي إبراهيم». كما أن في تونس أنواعاً مختلفة من المعادن والمياه المعدنية، ولكنها كبلاد صناعية ما زالت في طور الإنشاء فهي تستورد كل حاجياتها من فرنسا. ويجب أن نقرر اهتمام الحكومة التونسية بإنشاء الطرق بين القرى وفوق الجبال بشكل مريح إلى حد يخيل إليك في أي طريق تقطعه بالسيارة أن يد العناية تتناوله بالصقل والتحسين. كما أن القرى مضاءة بالكهرباء ولكن لهذا الشعب مطالب وشكاوى. فإن سجلنا تقدم البلاد في الإنشاء والحضارة. فيجب أن نضع في المكان الأول مطالب إخواننا التونسيين الذين يشكون من أن المناصب العالية لا تعطى لهم وأن الأراضي يسيطر عليها المستعمرون وأن الفلاح يعيش في فقر مدقع ولا يعامل معاملة حسنة وهم أشوق الناس إلى الاستقلال. وهم شعب شديد المراس. وعسى أن تصغى فرنسا التي تجاهر دائماً بصداقة العرب إلى شكواهم فإن في ضمان صداقة هذه البلاد قوة لفرنسا يجب أن تعمل لها حساباً.

بوادر رحلة أخرى

ما ذكره يوسف وهبي من مشاهدات ومعلومات وتصرفات إدارية وفنية في تونس، يدل - بنسبة كبيرة - على نجاح رحلة الفرقة المصرية في زيارتها الأولى إلى تونس! وهذا النجاح شجع الفرقة في التفكير على تكرار الزيارة في العام التالي 1951. وظن الجميع أن الرحلة ستكون ميسرة وسهلة، ولكن بكل أسف قامت الصحف بالتحذير والتنبيه والتخوف من تنفيذ هذه الرحلة بسبب الظروف السياسية!

ففي أوائل مارس 1951 نشرت جريدة «البلاغ» موضوعاً عنوانه «رحلة الفرقة المصرية إلى تونس متوقفة على قرار اللجنة السياسية لجامعة الدول العربية بشأن قضية مراكش»! قالت فيه: «نشرنا من قبل أن الفرقة المصرية اعتزمت القيام برحلة إلى تونس في شهر إبريل القادم، تستغرق ثلاثة أسابيع، وننشر اليوم أنه على أثر انضمام يوسف بك وهبي إلى هذه الرحلة تغير وضعها، وبعد أن كانت بلدية تونس قد رفضت منح الفرقة إعانة مالية، عادت وسمحت بالإعانة على أن تُقدم لها الفرقة جميع الروايات التي ستمثلها في البلاد التونسية للاطلاع عليها قبل عرضها، خشية أن يكون بينها روايات قد تسبب إثارة الخواطر على حد زعم كبار الموظفين الفرنسيين هناك. وجاءت بعد ذلك الأحداث السياسية في مراكش وتصرفات الفرنسيين هناك، وعلى رأسهم الجنرال جوان المقيم العام حتى شملت الثورة جميع البلاد المراكشية، الأمر الذي دعا الدول العربية إلى عقد اللجنة السياسية للنظر في موقف فرنسا من عظمة سلطان مراكش ومن الشعب المراكشي. وستعقد اللجنة السياسية اجتماعها هذا يوم السبت القادم وعلى القرار الذي ستصدره اللجنة السياسية يتقرر مصير الرحلة. هذا والمعروف أن سفر الفرقة سيكون في الأسبوع الأول من شهر إبريل القادم. وسيسافر معها كذلك الأستاذ الكبير «جورج بك أبيض» لتمثيل بعض الروايات التي اشتهر بتمثيل أهم الأدوار فيها».

مكتب تونس الحرة

موسوليني

إذن الظروف السياسية كانت عقبة أمام قدوم الفرقة إلى تونس! ولسوء الحظ لم تكن هذه العقبة الوحيدة! فالمطلع على التاريخ التونسي يعرف جيداً «مكتب تونس الحرة»، وما كان يجمع بين أعضائه، وما هي أهدافه الوطنية، لا سيما كتابه الشهير «تونس بين الاتجاهات» المطبوع في مصر عام 1953. هذا المكتب الوطني السياسي، أرسل رسالة إلى «يوسف وهبي» نشرتها جريدة «المقطم» في مارس 1951، تحت عنوان «خطاب مفتوح من مكتب تونس الحرة إلى الأستاذ يوسف وهبي»، هذا نصه:

«سيدي .. إنك لا تعرف أشخاصنا ولكن أحسب أنك لم تنس بعد شعبنا .. ذلك الشعب الذي كان .. ولا زال على ما أعتقد يرى فيها قبلة تحقيق آماله ولعلك يا سيدي فهمت ذلك عندما ذهبت إلى تونس على رأس الفرقة المصرية في العام الماضي وتذكر إلى أي حد قمنا بواجبنا نحوكم وأستأذنكم في القول بأن تونس حينما هبت عن بكرة أبيها تحمي الفرقة المصرية وتهتف لها. لم يكن الدافع على هذا الحب وذلك التشجيع حب التونسيين للفن فحسب. بل حبهم لمصر فبلدنا والحمد لله غير محرومة من أمثال فرقتكم بدليل إكرامنا لكل مصري سواء في ذلك الفنان أو الصحفي أو غيرهما. وقد عاد فريد الأطرش وعادت سامية جمال ولم يقل تمجيد التونسيين لمصريتهما عن تمجيدهم لمصريتك. والآن هل تعلم يا سيدي أنك بإمضائك ذلك القرار الذي منع السيدة «حسيبة رشدي» من العمل شرعت في أن تهدم ذلك الصرح من الآمال الذي شئنا أن نبنيه من سنوات .. كيف استغل أعداء النفوذ المصري في تونس قراركم للخوض فيما هو أعمق وأقدس من الفن والفنانين ألا وهو آمالنا الوطنية في مصر. هل اطلعت على ما تنشره صحف تونس من عربية وتونسية عقب إذاعة خبر منعكم ضيفتكم التونسية الوحيدة من العمل كرد على تكريم أهل تونس لكم. سيدي بيدكم أن تصلحوا الموقف .. وثق أن إصلاحه ليس في مصلحة حسيبة رشدي بقدر ما يكون في مصلحة مصر والمصريين .. وأنتم أدرى مني بما يعود على مصر من أرباح مادية وأدبية من تصدير أفلامها إلى شمال أفريقيا».

هذه هي الرسالة، ولعلك عزيزي القارئ تتساءل وتقول: من هي حسيبة رشدي، وما علاقتها بمصر، وبيوسف وهبي، وما سبب منعها، وما علاقتها بالأفلام؟!! وما علاقة هذا كله بالفرقة المصرية وزيارتها، وما هو التهديد الموجه إلى الفرقة من حسيبة رشدي؟؟ وهل الموضوع له علاقة بالسياسة؟ وهل هذا الموضوع له علاقة بمكتب تونس الحرة؟!! هذا كله سنوضحه في المقالة القادمة.