

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

السنة الخامسة عشرة • العدد 751 • الإثنين 17 يناير 2022

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

في اليوم العربي للمسرح
«الهيئة العربية» تعلن عن
الفائزين في مسابقتي النص
المسرحي والبحث العلمي

محسن مصيلحي
تجربة في الكوميديا
الشعبية

المهرجانات المسرحية في الميزان

«الكايوسية في مسرح ما بعد الحداثة»

كتاب للدكتورة فاتن حسين ناجي



أصدرت الهيئة العربية للمسرح، كتاب «الكايوسية في مسرح ما بعد الحداثة» تأليف د.فاتن حسين ناجي. وتقول المؤلفة في مقدمة كتابها: «هي تلك الأحداث الصغيرة التي يمكنها أن تُحدث نتائج كبيرة غير متوقعة، وهي تلك الاضطرابات التي تحمل معها نسقا ونظاما كاملا غير متوقع، فهي علم اللامتوقع كما يصفها إيليا بريغجون المؤسس الفعلي لهذه النظرية الفلسفية. وأكد أن أي عمل يظهر للعلن على أنه عمل فوضوي وغير منظم، إلا أنه في الحقيقة مقصود ومنظم ومنضبط، وليس عشوائيا، ما يجعل منه انتظاما دقيقا ويسير حسب نسق محدد، بعكس ما يبدو عليه. فالكايبوس هو جمال في العشوائية وعلم في التنوع والاختلاف ونظام مغاير للقواعد المتعارف عليها وهو قبل كل شيء فوضى منظمة».

ياسمين عباس

وتناقش د.فاتن ناجي في هذا الكتاب ستة

«الراوي - الممثل.. على خشبة الحياة»

كتاب جديد للمسرحي رفيق علي أحمد



صدر للمسرحي اللبناني رفيق علي أحمد، كتاب جديد بعنوان «الراوي - الممثل.. على خشبة الحياة» ضمن منشورات الهيئة العربية للمسرح.

ولم يفارق رفيق، الحكواتي الذي يسكنه وهو يسيطر سيرته الفنية والإنسانية في كتابه «الراوي - الممثل.. على خشبة الحياة»، لافتاً إلى أن العرض يولد موحداً في مخيلة تتصور النص ورداءه السينوغرافي ويقاع الممثل في آن واحد، وأي ممثل قدير هذا الحكواتي.

فالحكايا تتواصل وتتقاطع وتتشابك بأسلوب درامي ممتع منذ بداية الكتاب في فصل (القرية) وحكاية الولادة بقرية يحمر شقيف في جنوب لبنان، وحتى آخر جملة فيه «وأي ممثل قدير هذا الحكواتي» في فصل (الراوي - الممثل)، مروراً بقصص ومسردات عن عروض ونصوص وشخصيات... عن بيروت.. بيروت الحلم والذاكرة.. بيروت الحياة، وعن فرقة «الممثلون العرب» والاشتغال مع الطيب الصديقي ونضال الأشقر، وعن فرقة «مسرح الحكواتي» وروحيه عساف، وعن يعقوب الشدراوي وممدوح عدوان ومنصور الرحباني وحنان حاج علي وعبيدو باشا وغيرهم

وقد خصص رفيق علي أحمد لتجاربه المسرحية حيزاً مهماً وخاصة الحلبة، الجرس، المفتاح، زواريب، جرس، وحشة... مسلطاً الضوء على عتمة الكواليس راوياً بعضاً من قصص عيشه وبعض من طروحاته الجمالية ومعالجته المسرحية وعلاقاته مع المسرحيين والمبدعين الذين اشتغل معهم وشاركهم حياة المسرح ومسرح الحياة.

المنفردة «المونودراما»، وشارك في أعمال تلفزيونية وسينمائية عديدة، كما ترأس رئيس سابق لنقابة ممثلي المسرح والسينما والتلفزيون، ورئيس وعضو العديد من لجان التحكيم في المهرجانات العربية المسرحية، وحاز العديد من الجوائز العربية والدولية، وشارك في عديد الأعمال المسرحية والتلفزيونية والسينمائية المتوجة.

ياسمين عباس

يشكل كتاب «الراوي - الممثل.. على خشبة الحياة» إضافة مهمة للمكتبة العربية وكتب رصد التجارب المسرحية الإبداعية من خلال سير مبدعيها.

يذكر أن الفنان اللبناني رفيق علي أحمد، هو كاتب وممثل ومخرج مسرحي لبناني، حصل على دراسات عليا بالإخراج والتمثيل من معهد الفنون بالجامعة اللبنانية، وقدم في المسرح عشرات الأعمال التي تعتبر من العلامات الإبداعية، كما تتميز بأعماله المسرحية



«صلة» لمسرح الآداب

يحصد المراكز الأولى بمهرجان الاكتفاء الذاتي في جامعة عين شمس



أقيمت فعاليات مهرجان جامعة عين شمس المسرحي للعام الدراسي الحالي 2021 / 2022 «مهرجان الاكتفاء الذاتي» في الأسبوع الأخير من شهر ديسمبر الماضي 2021 وقدمت عروض المهرجان على مسرح كلية البنات بالجامعة بالميرغني بمصر الجديدة، والتي اتسمت باختلافها وتنوعها، وخاصة في موضوعاتها وقضاياها، وكانت أغلب العروض لنصوص المؤلفين من المصريين المعاصرين وخاصة الشباب من طلاب الجامعة وخرجيها، وكبار المؤلفين، وتمثلت في أحد عشر عرضاً وهم ما يلي:

عروض المهرجان

قدم مسرح الألسن عرض «سطوح 56» من تأليف أحمد نور الدين وإخراج زياد كمال، وقدم فريق مسرح كلية التربية عرض «إيزابيلا» من تأليف وإخراج محمود جراتسي، وقدمت كلية طب الأسنان «حين رحل الظل» إعداد سعيد مذكور، إخراج محمد عادل، وقدم فريق مسرح العلوم عرض «لما روجي طلعت» من تأليف مصطفى حمدي، وإخراج عبد الرحمن أشرف، وقدم فريق الحقوق عرض «أسطورة بلاد السحر» تأليف وإخراج أحمد بهاء، وقدم فريق مسرح الطب عرض «بير السلم» تأليف سعد الدين وهبه، وإخراج أحمد محسن، وقدم فريق الزراعة عرض «المهزلة الأرضية» من تأليف يوسف إدريس، إعداد وإخراج هيثم محمد، وقدم فريق كلية الحاسبات والمعلومات عرض «الجميلة والوحش»، من تأليف محمد زكي وإخراج محمد ششتاوي، وقدم مسرح الهندسة عرض «تأثير جانبي» من تأليف محمد السوري وإخراج علي مشعل، وقدم فريق مسرح التجارة عرض «طريق نور» من تأليف وإخراج حسن خالد، وقدم فريق مسرح الآداب عرض «صلة» من تأليف محمد السوري وإخراج أحمد علاء.

وأقيم حفل ختام المهرجان بمسرح كلية البنات بحضور العديد من القيادات الفنية والثقافية بالجامعة وكلياتها المشاركة بالمهرجان ومن بينهم بعض عمداء الكليات، وبحضور العديد من طلاب الفرق المسرحية المشاركة في المهرجان من كليات الجامعة.

وتشكلت لجنة التحكيم من مهندس الديكور محمود فؤاد صدقي والفنان المخرج شادي سرور، الناقد المسرحي باسم صادق.

ونستعرض لكم مع «مسرحنا» في السطور التالية، نتائج المهرجان:

جوائز المهرجان النص المسرحي

فاز بالمركز الأول لأفضل نص مسرحي بالمهرجان محمد السوري عن «صلة» لفريق مسرح الآداب، وفاز بالمركز الثاني محمود جراتسي، عن نص «إيزابيلا»، وفاز بالمركز الثالث محمد زكي عن مسرحية «الجميلة والوحش».

مراكز التمثيل

فازت بجائزة المركز الأول لأفضل ممثلة، الطالبة مريم جبريل من كلية الآداب، وذهب المركز الثاني مناصفة بين ميار محمد من كلية الآداب، ودعاء محمد من كلية الحاسبات

فيما يخص النصوص والإخراج وقلة خبرة الممثلين، إلا أن المهرجان شهد محاولات فنية لا بأس بها من قبل طلاب الفرق المختلفة، كان أفضلها العروض الثلاثة الفائزة، صلة لكلية الآداب، الجميلة والوحش للحاسبات والمعلومات، وأسطورة بلاد السحر لكلية الحقوق، فقد حملت كل منها خصوصية تميز صناعتها، وبدا واضحاً قوة وإحكام النصوص المكتوبة التي ارتكز عليها مخرجوها، وبالتالي كان تفرغ المخرج لتقديم رؤية بصرية تخدم دراما النص، واجتهد الممثلون في تقديم كل ما لديهم من طاقات خلال العرض، وخاصة عرض صلة الذي حصد أغلب جوائز التمثيل والإخراج.

الإفيهات المستهلكة المبتدلة

وفي المقابل جاءت كثير من العروض مخيبة للآمال مثل عرض كلية التجارة «نور طريق» الذي قدم صناعه تجربة قد تكون فكرتها جيدة -رغم عدم طراجة طرحها- ولكنهم لهثوا وراء الإفيهات المستهلكة المبتدلة بداع وبدون داع.. فلم يخل حوار شخصية من شخصيات العرض من الإفيهات حتى أكثر الشخصيات قتامة وجدية، وهو ما لا يناسب طبيياً يصارع قدره بإصابته بالصرع وما يواجهه من مشكلات وعقبات.. كما أن المؤلف/ المخرج حسن خالد بدأ العديد من الخطوط الدرامية لعدة شخصيات دون أن يتتبع مصائرهما أو على الأقل يرشد المتلقي إلى علاقتها بشخصية البطل.. فبدت الدراما مبتسرة بلا وحدة تربط أركانها.

توصيات لجنة التحكيم

أبدت اللجنة قبل إعلان الجوائز عدة ملاحظات وتوصيات كان منها:

دوافع الشخصيات

• تشنى اللجنة على مراعاة أغلب الفرق لعدم قراءة الفاتحة بصوت عالٍ قبل بدء العروض حرصاً على خصوصية آياتها

والمعلومات، وجاء المركز الثالث في التمثيل مناصفة بين ميرنا عصام من كلية الآداب، ويسرا يسري من كلية الحقوق. وفاز بالمركز الأول في التمثيل الطالب محمد رضا، وفاز بالمركز الثاني سامر باسم عن دوريهما في عرض الآداب، وذهبت جائزة المركز الثالث للتمثيل مناصفة بين محمد صلاح من كلية الآداب، ومحمد الشامي من الحاسبات والمعلومات.

مراكز العروض

حصد المركز الأول فريق مسرح كلية الآداب عن عرض «صلة»، وفاز بالمركز الثاني فريق مسرح كلية الحاسبات والمعلومات عن «الجميلة والوحش»، فيما فاز بالمركز الثالث فريق مسرح الحقوق عن «أسطورة بلاد السحر».

شهادات التميز

ومنحت لجنة التحكيم شهادات التميز في العديد من مفردات العرض المسرحي، حيث فازت بشهادة تميز في المكياج نادين أشرف عن عرض «الجميلة والوحش» للحاسبات والمعلومات، وحصدت شهادة التميز في الملابس كل من ريهام النجار أيضاً عن نفس العرض مع لبنى المنسي عن عرض «أسطورة بلاد السحر» لفريق كلية الحقوق، وفاز بالتميز في تصميم الاستعراضات كل من هاني فاروق عن عرض «الجميلة والوحش»، ويوسف محيي عن «المهزلة الأرضية»

وذهبت شهادة التميز في تصميم الديكور إلى محمود صلاح «بيرو»، عن عرض المهزلة الأرضية، وفي التمثيل فاز بشهادة التميز محمد بكار، عن دوره في «أسطورة بلاد السحر» لفريق الحقوق.

ومنحت لجنة التحكيم جائزتها الخاصة إلى فريق مسرح كلية التربية، عن أفضل أداء جماعي عن «إيزابيلا».

صوت لجنة التحكيم

ويقول الناقد المسرحي باسم صادق عضو لجنة تحكيم المهرجان: إنه رغم التراجع الملحوظ في مستوى العروض خاصة

ورش متخصصة

• لاحظت اللجنة مشاركة أعداد كبيرة من الممثلين في العروض المختلفة دون احتياج حقيقي لأدوارهم، وهو ما يؤثر سلباً على جودة العروض بسبب اضطرار بعض المخرجين إلى اختيار نصوص ذات شخصيات كثيرة لمحاولة حل أزمة زيادة عدد الفريق، وتقتصر اللجنة أن يتم استحداث مهرجان جديد لعروض المسرح القصير أو الميكروتياترو والتي تساهم في حل أزمة كثرة عدد الممثلين في الفريق الواحد بتقديم عدة عروض لا يتجاوز وقت الواحد منها 15 دقيقة ولا تحتاج إلى أي تكلفة إنتاجية لأنها تقدم في غرف صغيرة وباستخدام إضاءة الغرفة ودون ديكورات مكلفة، ويستطيع الفريق الواحد تقديم عدة عروض منها كنوع من التدريب على حرفية الممثل لأنها تعتمد في الأساس على التمثيل، بينما تشارك الفرقة بعرض كبير في مهرجاني الاكتفاء الذاتي والعروض الطويلة، وبعدد مناسب من الممثلين دون الاحتياج إلى مشاركة الجميع دون مبرر واضح..على أن يخضع أعضاء الفرق إلى ورش متخصصة في التأليف والإخراج والتمثيل لعروض الميكروتياترو.

قيمة الوقت

• لاحظت اللجنة التزام أغلب الكليات بالوقت المحدد في لائحة المهرجان بخمس وسبعين دقيقة مقابل بعض الفرق التي تجاوزت الوقت دون مبرر درامي واضح يخدم جودة العمل، وبناء عليه قررت اللجنة استبعاد فرق الكليات التي تجاوزت الوقت المسموح به من التقييم العام للكليات إرساءً لمبدأ العدالة، وحرصاً على لفت أنظار المخرجين على عدم تجاهل قيمة الوقت في توصيل الرسالة الدرامية المرجوة من عروضهم.

الأبعاد المادية والنفسية والزمنية

• الإضاءة المسرحية لها كثير من الوظائف المؤثرة في العملية الإبداعية منها تسهيل الرؤية، الإيهام بالبعد الثالث، عمل تكوينات مختلفة مع تأكيد وإبراز العناصر المهمة، إبراز الأبعاد المادية والنفسية والزمنية، الإحساس بزمن ووقت وقوع الأحداث ومطابقة الضوء الصناعي لمثيله الطبيعي، وغيرها من الوظائف المكتملة لنجاح العرض المسرحي، وهي كلها سمات افتقدتها أغلب العروض وتستدعي دراسة مستفيضة من مصممي الإضاءة وخضوعهم لدورات تدريبية متخصصة في هذا الشأن.

إدارة المهرجان

أقيم مهرجان لفنون المسرحية بجامعة عين شمس للعام الدراسي 2021/ 2022 برئاسة الدكتور محمود المتيني، وإشراف نائب رئيس الجامعة لشئون التعليم والطلاب الدكتور عبدالفتاح سعود، د. تامر راضي مستشار نائب رئيس الجامعة، وإشراف وتنظيم العاملين بإدارة النشاط الفني بالإدارة العامة لرعاية الشباب، تحت إشراف محمد الخطيب أمين الجامعة المساعد لشئون التعليم والطلاب، محمد الشراقوي مدير عام الإدارة العامة لرعاية الشباب، مصطفى عيسى مدير إدارة النشاط الفني بالجامعة، هند حامد رئيس قسم الفنون، عبدالفضيل كمال مشرف النشاط المسرحي، أحمد عادل مسئول تشغيل المسرح.

همت مصطفى



بضرب الممثلين لبعضهم البعض دون وعي بجغرافية خشبة التي يتحركون فوقها وأبعاد قطع الديكور المختلفة من حولهم وهو ما قد يؤدي إلى إصابة البعض دون داع، خاصة وأن الضرب المبرح والحقيقي ليس له علاقة بالواقعية أو الصدق الفني، فالهدف الأساسي من مشاهد العنف أو الشجار أو المبارزات قد يصل بالحركة والإيماء ودون مبالغة؛ لذا نوصي المخرجين بمراعاة ذلك فيما بعد.

تواصل الأجيال

• إذا كان الهدف الأساسي من إقامة مهرجان الاكتفاء الذاتي هو منح الفرصة للطلاب الجدد لممارسة الفعل المسرحي كنوع من التجريب والتدريب، إلا أن اللجنة لاحظت تراجعاً لافتاً في مستوى العروض على كافة المستويات وخاصة على مستوى النصوص المختارة ومبررات اختيارها، لذا نوصي بخضوع العروض للجان مشاهدة لاختيار الأفضل من بينها للمشاركة في المهرجانات المقبلة، أو على الأقل الاستعانة بخريجي الكليات الأكفاء ممن تكونت لديهم الخبرة الكافية في الوسط المسرحي التي تمكنهم من مساعدة الدفعات التالية وتطوير رؤاهم الإخراجية، ووضع أيديهم على نقاط الضعف والقوة في النصوص والعروض الجديدة بهدف تقويمها وتقديمها في أفضل صورة وخلق حالة مستمرة من تواصل الأجيال.

الكرامة وقديستها والاكتفاء بقراءتها سراً لعدم إقحامها في فنية الحالة المسرحية، ونتمنى أن تلتزم كافة الكليات بذلك فيما بعد.

• مازالت العروض الناطقة باللغة العربية الفصحى تعاني خللاً شديداً في إتقانها وتوخي الدقة في تشكيل الكلمات، بالإضافة إلى الضعف البالغ لدى أغلب الممثلين في نطق مخارج الألفاظ والحروف، والسرعة في إلقاء الحوار بسبب عدم شعور الممثل بدوافع الشخصيات ومبررات أفعالها الدرامية وما يحتويه الحوار المسرحي من رسائل ذات دلالات درامية تكمن فيما وراء النص المباشر، وهو ما يستدعي مزيداً من التثقيف والتدريب وزيادة عدد بروفات القراءة الأولية للنص قبل البدء في البروفات الفعلية.

• لاحظت اللجنة ما يعانيه المخرجون من سوء تقدير لاختيار النص في الأساس أو تشبههم بتقديم نصوص من تأليفهم رغم ضعفها، وانسياق الممثلين لرغبات المخرجين وتعليماتهم دون تفكير أو مناقشة، وهو ما نتج عنه حالة من التيه على خشبة المسرح وعدم شعور الممثل بالدور الذي يلعبه بدلاً من محاولة دراسة الشخصية وخلق تفاصيل نفسية وجسدية لها تجعلها شخصيات صادقة من لحم ودم.

جغرافية خشبة

• لاحظت اللجنة زيادة مشاهد العنف على المسرح والخاصة



١٤ تجربة نوادي المسرح

بإقليم وسط الصعيد لموسم ٢٠٢٢/٢٠٢١



قال المخرج حمدي طلبه: لقد شاهدنا الكثير من العروض الرائعة في فرعي سوهاج وأسيوط والمنيا، لكن كل فرع من هؤلاء الفروع الثلاثة به مايقرب من ثلاث عروض فقط يصلحون للتنافس الختامي، وعلى سبيل المثال لقد شاهدنا في فرع سوهاج 9 عروض منهم 7 عروض فقط يصلحون للإنتاج فقط ومنهم 3 عروض فقط صالحة للتنافس الختامي بينما يصلح من هؤلاء الـ 3 عروض عرض واحداً فقط للترشح للمهرجان المسرح الدولي التجريبي، أما بالنسبة فرع أسيوط فوجدنا قلة عدد العروض المقدمة على عكس كل عام، فأسيوط دائماً تقدم ما يقرب من 15 عرض سنوياً في مواسم نوادي المسرح، ولكننا لم نشاهد سوى عرضين فقط، بينما عرض واحداً فقط صالحاً للتنافس الختامي.

تابع طلبه: أما فرع المنيا فقد قدم 4 عروض قوية ويصلحون للتنافس في الختامي، وهناك عرضاً هاماً بين هؤلاء العروض (الدرع) فهذا العرض استطاع إيصال حالته الخاصة بطريقة غير تقليدية بدون أي شيء أي بدون ممثلين فقط وضع المخرج قطع ديكور ويصحبها الموسيقى فيتجانس الديكور مع الموسيقى كراقصة تتمايل يمينا ويسارا وتجذب إنتباه المشاهدين.

كما أوضح مصمم الديكور حمدي عطيه: هناك مجموعة من العروض المباشرة لانتاج عروض متميزة، لأنها تحمل رؤية مبنية على وعى من مخرج العرض، بجانب براعة العناصر الشابة المشاركة في العروض التي تؤدي أدوارها

قبل المخرجين 9 تجارب مسرحية، وتمثل فيما يلي: عرض "أربعة غرب" للمخرج ياسر رئيس لويس، وعرض "أبواب السعادة" للمخرج ياسين محمد ياسين، وعرض "دم السواقي" للمخرج حسن على، وعرض "لما طلعت روحى" للمخرج ياسر أحمد عطية، وعرض "الظلام" للمخرج أحمد محسن، وعرض "الخروج عن النص" للمخرج د. جورج صدقي، وعرض "مدينة النساء" للمخرج محمد جمال، وعرض "حرف سين" للمخرج عبد الرحمن أيمن، وعرض "النحات" للمخرج دياب كمال.

عرضين فقط مقدمين بفرع ثقافة أسيوط بينما تقلصت تجارب مشاريع فرع ثقافة أسيوط هذا العام إلى عرضين فقط، وهذا التقلص أدى إلى هشاشة الموسم المسرحي المقدمة في نوادي المسرح لإقليم وسط الصعيد لعام 2021 / 2022، وهى عرض "بورتريه" للمخرج عبد المعز سامي، وعرض "هزيع الصمت" للمخرج مينا صفوت.

ثلاث عروض فقط مقدمة بفرع ثقافة المنيا وتمثلت تجارب مشاريع نوادي المسرح بفرع ثقافة المنيا لثلاث عروض فقط وهى تجربة "مطلوب مخرج" للمخرج حسام البحيرى، وتجربة "الدرع" للمخرج محمود محمد حنفي، وتجربة "أحداث لا تمت للواقع بصلة" للمخرج وائل مجدى.

أصوات لجنة المشاهدة والمناقشة

انتهت مؤخراً مشاهدات مشاريع نوادي المسرح بإقليم وسط الصعيد للموسم المسرحي 2022/2021 بالإدارة العامة للمسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة. أقيمت مشاهدات نوادي المسرح بإقليم وسط الصعيد من قبل لجنة مشاهدة ومناقشة التجارب في أفرع " سوهاج، أسيوط، المنيا" والتي لم تزداد عن أربعة عشر تجربة مشاركة في موسم نوادي المسرح هذا العام.

لجنة المشاهدة ومناقشة

وقد تشكلت لجنة المشاهدة ومناقشة مشروعات نوادي المسرح من مهندس الديكور حمدي عطية، و المخرج حمدي طلبه، والمخرج خالد عطالله. وتميزت تجارب العروض لنوادي المسرح في إقليم وسط الصعيد لموسم 2021 / 2022 بقلّة العروض المشاركة في نوادي المسرح هذا العام مع قلة الفروع المشاركة أيضاً، فقد شارك ثلاثة فروع فقط في إقليم وسط الصعيد " فرع ثقافة سوهاج، وفرع ثقافة أسيوط، وأخيراً فرع ثقافة المنيا، مع اعتماد التجارب المقدمة على نصوص شبابية مصرية، وتراجع النصوص غير المصرية في المشاركة بنوادي المسرح في هذا العام.

٩ عروض مقدمة بفرع ثقافة سوهاج

تمثلت عدد التجارب المقدمة في الموسم الحالي ، بفرع ثقافة سوهاج التي تقدمت بطلب المشاركة للمشاهدة من

اللعنة أب دفن ابنته وهو كبير النجع وبعد تلك الحادثة ظهرت تلك اللعنة في صورة شيخوخة تسمن رجال النجع، فيكبوا هؤلاء الرجال ويموتون، يبقى في النجع نسائه فقط، ويأخذون في حل تلك اللعنة التي يتوارثها أجيال النجع، وجديراً بالذكر أن العرض بطولة نسائية مطلقة، وتأليف كريم ممدوح سينوغرافيا أبو بكر مظهر.

ويشير المخرج "عبد الرحمن أمين": "أن مسرحية" حرف سين "لفرقة قصر ثقافة طهطا، وتدور أحداث العرض حول الإحباطات التي قد يتعرض لها الشباب في سبيل تحقيق ذاته ومعرفة هويته، والفساد والواسطة التي تقيد يدي هؤلاء الشباب في سبيل تحقيق أحلامهم البسيطة، وجديراً بالذكر" حرف سين" من تأليف سليمان عبد العزيز

يضيف المخرج دياب كمال: عرض "النحات" لفرقة قصر ثقافة سوهاج، تدور الأحداث حول خيانة الوزير للملك ذلك الوزير الذي يكره بشكل عام وضد موقف الملك وحبه للفن نتج عن خيانة الوزير دمار أهل المدينة وموت أهل الفن وكان الناجي الوحيد هو النحات فحاول إعادة بناء الفن من جديد من وجهة نظره على هيئة تماثيل، تابع دياب: "النحات" من تأليف إبراهيم المهدي، سينوغرافيا أبوبكر مظهر، إعداد وإخراج دياب كمال.

بينما قال المخرج "أحمد محسن": عرض "الظلام" تدور الأحداث حول المشاكل النفسية التي تعرضت لها فتاة صغيرة لم ترتكب خطأ في حياتها سوا أنها تعرضت للاغتصاب من والدها، والدها الذي طمع في ابنته الصغيرة الضعيفة، فلم يتبقى لتلك الفتاة غير أنها تبعد عن حياتها وتهرب حياة أخرى تعيش فيها بمفردها، تعيش على ذكرياتها مع حبيبها وأبيها قبل أن يقضى على حياتها، تابع محسن: "الظلام" من تأليف محمد حلمي، تمثيل محمود شلبي، عمر أحمد، محمد جمال.

أشار المخرج عبد المعز سامي: عرض "بورتريه" لنادي مسرح قصر ثقافة أسيوط، تدور الأحداث حول معاناة رسام بورتريهات لأحلامه الضائعة بينما يدمن شرب الخمر، وفجأة تخرج له فتاة أحلامه من البورتريه الذي يرسمه لتحاووه وتدفعه لاسترجاع ذكرياته وطفولته وشبابه، جديراً بالذكر أن "بورتريه" من تأليف عصام نبيل، وبطولة رحاب صابر رسلان، عبد المعز سامي.

وأعبر المخرج "مينا صفوت": أن عرض "هزيح الصمت" لفرقة بيت ثقافة منفلوط، ويدور العرض حول متاهة يدخل فيها بعض الأفراد هارين من خطر مجهول يهددهم ليجدوا أنفسهم بداخل متاهة لا يستطيعون الخروج منها، ويسمعون صرخات لبشر خارجها يتعذبون يتكلمون عن مخاوفهم ويبحثون عن مخرج للهروب يأتي المخرج في شكل جبل يقذف إليهم مع رسالة أن عليهم يشدوا الحبل للخروج وبمجرد أن يستجمعوا شجاعتهم ويحاولون شد الحبل حتي يرتج المكان ويدخل عليهم ثلاثة من الأموات والذين سيصبحون هم سجانهم ويمنعونهم من حتي مجرد التساؤل فالأسئلة ممنوعة يتشجع أخو الفتاة، ويحاول حماية أخته ويجذب الحبل لكنه يتحول إلي

تدور أحداث عرض "دم السواقي" حول كولاج رائع من الفلكلور والقصص الشعبية حيث يدور بنا الكاتب بين شفيقة ومتولى وحسن ونعيمة وياسين وبهية وكم يتشابه الماضي بالحاضر في طقس شعبي، النص من إعداد وكتابة الكاتب بكرى عبد الحميد.

وأوضح المخرج "ياسر أحمد عطية": أن عرض "لما طلعت روي" لفرقة نادي قصر ثقافة طهطا تأليف سليمان عبد العزيز، ويدور أحداث العرض حول المشاكل النفسية التي تحيط بفتاة تعرضت للاغتصاب من والدها، فحاولت تلك الفتاة الانتحار ولكن باءت تلك المحاولة بالفشل، فتذكرت ذلك الشاب التي عشقته كثيراً وحلمت كثيراً بأن تزوجه وتصعد معه إلى القمر، لكي ترعى معه شجرة التفاح التي تم زراعتها من 7 سنوات ماضية، ولكن سرعان ما ينتهي الحلم الجميل على كابوس اغتصاب الحياة لأحلامنا.

بينما قال د. جورج صدقي: عرض "الخروج عن النص" تطرح مسألة الحياة في إطار جنسين في المجتمع وذلك جلي في علاقة الأب وابنته، لكن هذا من المنظور الظاهري فقط ، فعندما نبحر عميقاً في صميم العرض نرى طرح مغاير خلق العزلة كحل من الفزع من العالم الخارجي وكل ما هو غير مألوف، وجديراً بالذكر بأن عرض "الخروج عن النص" من تأليف عدالت أغا أغلو.

أوضح المخرج "محمد جمال": يدور أحداث عرض "مدينة النساء" حول نجع ملئ بالنساء ويسكنه لعنة وسبب تلك

التمثيلية براءة ورقى.

قال المخرج خالد عطالله: لقد شاهدنا الكثير من المواهب المدفونة في عروض تحتاج إلى المراجعة الدرامية والفنية، عروض لم تقدر على إمتاعنا كمحترفين مسرح، فماذا تفعل إذا في المتفرج، فلا بد من إقامة ورش في إقليم وسط الصعيد على كافة جوانب العمل المسرحي (تأليف، تمثيل، ديكور، موسيقى، الخ) لاحتضان تلك المواهب المدفونة وعدم تشتتها، فقد شاهدنا ما يقرب من الـ 14 عرضاً مسرحياً، منهم 12 عرض فقط صالحين للإنتاج.

أصوات من المشاركين

بينما أضاف المخرج "ياسر رئيس": عرض "أربعة غرب" يعرض صورة توضيحية عن معاناة بعض المرضى النفسيين المصابين بمرض كاتونيا والجاثوم فيعرض خطة علاجهم لتلك الأمراض المستحدثة.

تابع "رئيس": أربعة غرب من بطولة كريستينا ملاك، شنودة سمعان، دميانة سليمان، مارتن بهاء، إيليا شنداوي، سيمون ملاك، نانسي ياسر، ميرنا إمبارح، ماريان راضي، كيرلس نشأت، ريمون صابر، هيام جريس، ميرنا عيد، غناء: فيبي نبيل أمين.

قال المخرج "ياسين محمد": عرض "أبواب السعادة" لفرقة نادي مسرح قصر ثقافة المنشأة.

بينما أشار حسن على مخرج عرض "دم السواقي":





لها بكل قوة وحسم، هذا من رؤية المخرج أن التعبير بدون كلام له دور وتأثير أكبر، فالكلمة تحمل معنى واضح، لكن الصمت يحمل ألف معنى، وهو أيضا يجعل المشاهد في حالة انتباه دائم وتفكير في كل حركة وحدث، تابع حنفي: "الدرع" من أداء محمود محمد حنفي، أية محمد عبد الفتاح، محمد أيمن فاروق.

ويضيف المخرج وائل مجدي: تعد مسرحية "أحداث لا تمت للواقع بصلة" لفرقة ملوى، وهي مستوحاه من مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" للويجي براندلو، دراماتورج محمد السوري، وتدور أحداث العرض حول فرقة مسرحية تقوم بعمل بروفات وفي إحدى هذه البروفات، تأتي عائلة عم سيد عامل المسرح وتصرخ زوجته وهناك شئ يحدث، لماذا أتوا إلى المسرح؟ يريدون تقديم قصتهم، فرفض المخرج في بداية الأمر، لكنهم سرعان ما ينقسموا حول تقديم الفكرة، وتبدأ التساؤلات ما الفرق بين المسرح والشارع، التي أثارها النص، حيث أن النص يظهر الفهم العميق للمستويات التي لم يتم طرحها بداية من علاقة المخرج بالممثلين، وعلاقة الأب بأبنائه، وعلاقة الزوجة بزوجها، وعلاقة الممثلين ببعض، وعلاقة الأبناء ببعضهم، وعلاقة المسرح نفسه بالمجتمع.

تابع مجدي: عرض "أحداث لا تمت للواقع بصلة" بطولة شريف سعيد صمويل، هاني سيد عبد الله، ماجد صفوت حبيب، مصطفى فرغلي، مرام جمال شوقي، محمد رجب مرسى، زياد طارق أحمد، صفاء خليل شحاتة، على أشرف فاروق، هاجر محمد عبد الهادي، علياء خليل شحاتة، يوسف أحمد عبد المتجلى، عبد الرحمن رفعت، حنين أحمد على حسن، بشوى انجلي ميخائيل، هايدى رستم غنى، جومانة أحمد على، وائل مجدي.

شيهاء سعيد

الفريق، وكيف عادوا من جديد ثم يعودون من جديد تابع البحيري: "مطلوب مخرج" من تأليف أحمد سمير، وبطولة حسام مرسى أحمد، عبد الله مصطفى، نوهان محمد، محمود صفوت محمد، أشرفت صلاح فوزي، سلمى محمود، أحمد ربيع محمد، هشام محمد إسماعيل، معاذ عماد عبد الوهاب، يوسف ماجد نبيل، بسمة علاء فتحي، كارولين مدحت وهيب، إنجي عبد الرحمن محمد، هاجر عبادي، أسامة طه أبو العلا. ويتضح لنا المخرج "محمود محمد حنفي": أن عرض "الدرع" لنوادى مسرح قصر ثقافة المنيا، وتدور الفكرة حول الإرهاب والمخططات الخارجية وما يشكلونه من مخاطر أن لم يواجه بشده وردع، ودور الجيش في التصدي

صخرة من صخور المتاهة ويمضي العرض في طرح أسئلة كيف نقهر الخوف لنخرج من المتاهة ونتعرض لأشباح الماضي، جديراً بالذكر أن عرض "هزيع الصمت" بطولة شبابية لفرقة بين ثقافة بيت منفلوط ومنهم دميانة سمير، ديفيد عادل، أبانوب مجدي.

كما أضاف المخرج "حسام البحيري": عرض "مطلوب مخرج" تدور أحداث العرض عن واحد من الفرق المستقلة، ثم تأتي روح الغيرة يد إحدى زملائهم بالفريق التي كادت تقضي على كل آمالهم، ولكن في النهاية يتحدون من جديد و يخوضوا تلك المسابقة التي حلموا كثيراً بالالتحاق بها، تروي الفرقة قصتها وما حدث لها في مشوارها الفني أثناء العرض بعد وفاة المخرج يتشتت



«بدايات المسرح والسينما في الأردن»

كتاب جديد للدكتور سيد علي إسماعيل



نقول إن رواية الشيخ فؤاد الخطيب هذه هي فتح جديد في الأدب العربي يستحق شاعرنا عليه كل شكر». كما تناولت في الكتاب زيارات الفرق المسرحية المصرية إلى الأردن، ومنها فرقة يوسف وهبي عام 1932، عندما مثلت مسرحيتي «أولاد الفقراء» و«مجنون ليلي» تحت رعاية سمو الأمير عبد الله والذي حضر تمثيلهما على «مسرح المنشية» بعمّان.

وزارت الفرقة عمان مرة ثانية في العام التالي وعرضت مسرحيتي «الهادي أمير المؤمنين» و«أولاد السفاح». وفي زيارتها الثالثة عام 1938 مثلت مسرحية «زواج بلا حب». كما قامت فرق أخرى بزيارة الأردن ومنها: فرقة علي الكسار، وفرقة أمين عطا الله، وفرقة نادبة، وفرقة الطليعة.

كما تناولت في القسم الثاني من الكتاب «بدايات السينما»، وبدأتها بالسينما التسجيلية، ثم بالسينما النضر التي كانت تعرض الأفلام الصامتة حتى عام 1932، وعندما أصبحت ناطقة، تم افتتاحها بفيلم «وخز الضمير». أما «سينما البتراء» فقد وثقت تاريخ بنائها وتاريخ افتتاحها، وهو تاريخ غير معروف بصورة محددة، ووثقت الاحتفال بافتتاحها مسرحياً قبل افتتاحها سينمائياً وذلك بعرض من فرقة أمين عطا الله، أما افتتاحها سينمائياً فكان بفيلم «الاتهام».

بعد ذلك وثقت تفاصيل ظهور أول شركتين سينمائيتين في الأردن، الأولى «شركة السينما الأردنية المساهمة الجديدة» بإدارة شكري العموري، والأخرى اسمها «الشركة السينمائية الإسلامية». وآخر ما تحدثت عنه، كان «معهد الكرنك» عام 1946، بوصفه أول معهد للتمثيل السينمائي والمسرحي بالمراسلة في تاريخ الأردن، وفي العالم العربي بأكمله.

ياسمين عباس

بناء على قرب إصدار كتاب «بدايات المسرح والسينما في الأردن» للأستاذ الدكتور سيد علي إسماعيل أستاذ الأدب المسرحي بقسم اللغة العربية بآداب حلوان، سألتناه عن سبب تأليفه لهذا الكتاب، وما هي موضوعاته التي لم تُنشر من قبل في أي كتاب سابق، بناء على الأخبار المنشورة في بعض الصحف، فرد علينا قائلاً: في نهاية العام قبل الماضي، ألفت كتاباً بعنوان «المسرح في فلسطين قبل النكبة»، اعتمدت في معلوماته عما نشرته الصحف الفلسطينية. ولفت نظري أخبار مسرحية وسينمائية تتعلق بالأردن، فجمعت بعضاً منها له علاقة بكتاب فلسطين. وبعد صدور الكتاب قرأت أخباراً عن استعداد الأردن للاحتفال بمرور مائة سنة على إنشائها منذ عام 1921، فأردت المشاركة في هذا الحدث بكتابة مقالة عنوانها «الملك المؤسس عبد الله الأول ناقداً مسرحياً»، اعتمدت فيها على الأخبار القليلة التي جمعتها من قبل لكتاب فلسطين.

وبعد نشر المقالة في مجلة المسرح المصرية - مارس 1921 - اتصل بي الأستاذ «هزاع البراري» أمين وزارة الثقافة الأردنية يطالبني بكتابة كتاب عن بدايات المسرح في الأردن، بناء على المعلومات المنشورة في المقالة. ومن هنا بدأت رحلتي مع الكتاب، عندما بحثت أولاً عما كتبه المؤرخون في الكتب التي تناولت بدايات المسرح في الأردن، فوجدتها تبدأ بمشاهدات بعض معاصري الأنشطة المسرحية، دون توثيق حيث إنها معلومات من الذاكرة قبل عام 1921، أي قبل نشأة إمارة شرق الأردن، ثم وجدتتها تقفز إلى فترة الخمسينات والستينات.

مما يعني أنها لم تتناول عهد الملك المؤسس عبد الله الأول. وعندما حددت الفترة الزمنية، أعدت البحث مرة أخرى في الصحف الفلسطينية، وخرجت بمعلومات لم أجدتها في أي كتاب سابق، فقامت بتوثيقها في الكتاب - دون الاعتماد على أي مصدر شفاهي - ومنها على سبيل المثال:

عروض المدرسة اللاتينية في السلط عام 1925، وكذلك مدرسة عمان التي عرضت مسرحية «فودو النعمان إلى كسرى» برعاية أمير شرق الأردن عبد الله. وعروض الكشافة عام 1930 التي بدأت مسرحية «بطولة العرب»، ناهيك عن عروض كشافة أبي عبيدة عام 1933. أما عروض الجمعيات فبدأتها بعام 1930 مسرحية «ذي قار». وكانت عروض الهواة هي مفتاح الأردن إلى المسرح الاحترافي، حيث مثل الشباب الأردني عام 1932 مسرحية «فتح الأندلس» تأليف الشيخ فؤاد الخطيب شاعر الجزيرة ومستشار أمير شرق الأردن، وقد حضر عرضها الأمير بنفسه.

واحتفلت الصحف بهذا الحدث، ومنها جريدة «الحياة» التي قالت تحت عنوان «الاحتفال الكبير برواية فتح الأندلس التي وضعها شاعر الجزيرة الشيخ فؤاد الخطيب»: «في الأسبوع الماضي رأس صاحب السمو الملكي أمير شرقي الأردن حفلة أدبية تمثيلية مثلت فيها رواية وضعها مستشار الإمارة وشاعر الجزيرة الأكبر الشيخ فؤاد الخطيب وهي رواية «فتح



الأندلس». وقد مثلها عصبة كريمة من أدباء عمان وشبابها النير وخطب في هذه الحفلة الدكتور خالد الخطيب والخوري درغام وطبيب سمو الأمير الخاص جميل باشا التوتنجي وغيرهم من الأفاضل. وقد كانت عمان جميعها بما فيها من الزعماء ووجهاء وضباط وكبار الموظفين حاضرين في هذه الحفلة ومن جملة الحاضرين أحد أصحاب المقطم فارس نمر وجورج أنطونيوس. وقد أجاد الممثلون كل الإجابة في تمثيلهم. ومما هو جدير بالذكر أن ربيع هذه الرواية كان لمشروع خيري. وبهذه المناسبة



في اليوم العربي للمسرح

الهيئة العربية للمسرح تعلن عن الفائزين في مسابقتي النص المسرحي والبحث العلمي

الضعيف من المغرب، عبد الرزاق بوكبة من الجزائر، هشام كفارنة من سوريا، والتي اختارت النصوص المسرحية الثلاث الفائزة، والتي جاءت كالتالي:
حصد المركز الأول: النص المسرحي «عائلة افتراضية» للكاتب محمود خليل حسن السيد من مصر، وذهب المركز الثاني إلى النص المسرحي «عزاء فاخر» للكاتب علي صلاح عبد الحسن العبادي من العراق، والمركز الثالث فاز به النص المسرحي «قيد الانتظار» للكاتب غسان علي عثمان نداف من فلسطين.

النص المسرحي للأطفال

ونظمت الهيئة العربية للمسرح مسابقة تأليف النص المسرحي الموجه للطفل، للنسخة الرابعة عشرة، في 2021، تحت عنوان (نصوص تشتبك مع التحولات الراهنة ثقافياً وفنياً واجتماعياً).



من البرواز» من تأليف سعيد حامد عبد السلام شحاتة، ونص «خارج نقوش المسلة» للمؤلف محمود عبد الله درويش عقاب، و«سكنوا الديار» من تأليف هاني مصطفى محمد قذري، ونص «سيد البيد» من تأليف أحمد محمد حسن عبد الفضيل، «ظلال الحياة في شقة مغلقة» من تأليف سعيد رمضان عبد الله، و«عائلة افتراضية» من تأليف محمود خليل حسين السيد، ونص «فليسقط مكبث» للمؤلف أحمد ثابت حسين الشريف، ونص «مسه الضر» من تأليف أحمد مصطفى أحمد سراج.

وتأهل من العراق 3 نصوص وهي: «أبواب مشرعة» للمؤلف سعد هدايي طعمة سعدي، «العشاء الأخير» من تأليف بيات محمد حسين مرعي حسين، «عزاء فاخر» من تأليف علي صلاح عبد الحسن العبادي.

ومن سوريا نصابان هما: «أبطال بلا سلاح» من تأليف مصطفى محمد ظافر أحمد آغا، «طباقي» من تأليف طارق أحمد مصطفى، فيما تأهل نص «قيد الانتظار» من تأليف غسان علي عثمان نداف من فلسطين.

وتأهل لقائمة العشرين من تونس نصابان هما: «2125» من تأليف سناء بنت بشير الأيوبي، «أبيض وأسود» من تأليف الأزهر بن العربي زناد.

ووصلت لقائمة العشرين نصوص: «أوكسجين» للمؤلف علي أحمد عليان/الأردن، «تباريح للرمادي» للمؤلف سمير عبد الفتاح عبد الله اسحم/اليمن، «حلقة مفرغة» للمؤلف عيسى خليل إبراهيم عيسى علي الدرازي/البحرين، ونصوص: «عزلة تبني أعشاشها بتأن» من تأليف أمال الرامي من المغرب، و«المتهم» من تأليف هشام بن عبد السلام هراي/تونس، «الناقرون الجدد» من تأليف عبد المؤمن ورغي/الجزائر، «شقيق الورد» من تأليف عزيز حسين السقاف/الدنمارك، ونص «ظلال الحب والسلام» من تأليف نادر الناشف/النمسا، ونص «الكسا» من تأليف إدريس الجاي/ألمانيا. وتشكلت لجنة التحكيم هذه المسابقة من الأساتذة: بوسلهام

أعلنت الهيئة العربية للمسرح في احتفالها باليوم العربي للمسرح، في العاشر من يناير 2022، عن نتائج وجوائز مسابقتي التأليف للنص المسرحي، حيث مسابقة النص المسرحي الموجه للكبار، والموجه للطفل، و عن نتائج المسابقة العربية للبحث العلمي المسرحي لعام 2021، ونستعرض مع مسرحنا أسماء النصوص الفائزة، وعنوانين الأبحاث العلمية، وأسماء المؤلفين والباحثين في السطور التالية:

المصريون يسجلون أعلى المشاركات بعدد ١٠٣ نصاً في مسابقة النص المسرحي للكبار

نظمت الهيئة العربية للمسرح مسابقة تأليف النص المسرحي الموجه للكبار (فوق 18) في النسخة الرابعة عشرة لعام 2021، والتي تنافس فيها مائتان وخمس وخمسون نصاً، حيث جاء الكتاب المتنافسون من ثلاث وعشرين دولة عربية وغير عربية، وكانت أعلى المشاركات قد سجلها الكتاب المصريون إذ بلغ عددهم في المسابقة مئة وثلاثة فيما سجلت المشاركات العراقية سبعاً وثلاثين، والمغربية واحدة وعشرين والجزائرية عشرين، وتوزعت باقي المشاركات على باقي الدول التي شارك منها الكتاب مرشحي نصوصهم المسرحية للتنافس في المسابقة.

وشهدت النسخة الرابعة عشرة تنافساً شديداً، حيث وصل ثمان وعشرون نصاً للقائمة القصيرة التي تتكون من عشرين مركزاً، في تقارب شديد في التقييم وتساوي في أحيان كثيرة، وه النصوص التي تأهلت لقائمة العشرين هي:

قائمة العشرين لنص الكبار

وصل لقائمة العشرين للنص المسرحي للكبار من مصر 11 نصاً هم: «أشباح إيزابيل سلامة» للكاتب والمؤلف إبراهيم الحسيني، ونص «ال هناك» للمؤلف محمد محمود محمد يس، ونص «الآخرون» للمؤلف سليم كشتنر استاورو جورجوس، «العائدون»



المرکز الثالث

وأعلنت منذ عدة أيام قائمة الفائزين بالمراكز الثلاثة الأفضل وقد جاءت النتائج على النحو التالي:

حصل المركز الأول نص «المسرحية» للكاتب ياس جواد زويد الفهداوي من العراق، وجاء المركز الثاني للنص المسرحي «جبل البلمس» للكاتب أحمد عبد الرحمن قشقارة من سوريا، والمركز الثالث حصده النص المسرحي «رحلة في مجرة الخيال» للمؤلف خالد سيد حسونة عبد المجيد من مصر.

الفائزين للبحث العلمي المسرحي ٢٠٢١ ٢٨ باحثًا متقدمًا في النسخة السادسة من المسابقة العربية للبحث العلمي المسرحي

ونظمت الهيئة العربية للمسرح النسخة السادسة من المسابقة العربية للبحث العلمي المسرحي، والمخصصة للباحثين الشباب حتى سن الأربعين، وهذه المسابقة التي شكلت في نسخها الخمس السابقة عتبة انطلاق لعديد الأسماء الشابة من الباحثين قدمتهم خير تقديم ليساهموا برؤاهم ودراساتهم في تأييد المشهد البحثي في الوطن العربي في سبيل تنمية المسرح وصولاً إلى مقارنة الشعار الرئيس الذي قامت عليه الهيئة «نحو مسرح عربي جديد ومتجدد» و «المسرح مشغل الأسئلة ومعمل التجديد» وضعت الهيئة إطاراً لهذه النسخة من المسابقة (نحو كتابة نقدية جديدة لعلاقة الرقعة الجغرافية الممتدة من المحيط إلى الخليج بالمسرح). و شهدت النسخة السادسة مشاركة ثمانية وعشرين باحثًا، وتشكلت لجنة التحكيم من الأساتذة: د.أسامة أبو طالب من مصر، د.محمد بو كراس من الجزائر، د.هشام زين الدين من لبنان.

وجاءت المراكز الثلاث الأفضل في هذه المسابقة كالتالي: حصل المركز الأول: بحث بعنوان (تأملات نقدية في الجغرافية العربية المسرحية «نحو تفكيك، الزوج الإقليمي») للباحث علي علاوي من المغرب، وفاز بالمركز الثاني: بحث بعنوان (ترسيم جديد لكيمياء المسرح العربي بعد تقويض أطروحة التمركز الغربي تخييل الفضاء الركيحي في ضوء إبدالات الما بعد) للباحث الحسين الرحاوي من المغرب، وحصد المركز الثالث: بحث بعنوان (قراءة سيميائية في تجليات المكان في مسرح الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي)، للباحث عمرو أحمد محمد العزالي، من مصر.

همت مصطفى



من سوريا والعراق

«ما قاله أبي» للمؤلف أحمد عطا عباس إبراهيم، ونص «المصباح الأزرق» من تأليف عبد المقصود محمد عبد المقصود.

وتأهلت من سوريا نصوص: «أصدقاء القمر» من تأليف إباء مصطفى الخطيب، و«جبل البلمس» من تأليف أحمد عبد الرحمن قشقارة، و«عصي ومخاريط» من تأليف مهند ثابت العاقوص، «لعزالملك» من تأليف منيار أحمد العيسى، «هوما هوما» من تأليف عيسى خليل الصيادي، ومن العراق نصوص: «انتهت اللعبة» للمؤلف حسن عبد راضي الفريجي، «حدث في قرية السناجب» للمؤلف عقيل عبد الله حسين، ونص «المسرحية» للمؤلف ياس جواد زويد الفهداوي.

كما تأهلت نصوص من بعض الدول العربية الأخرى منها نصان من الأردن وهما: «الطباخ الراقص وحببات الفشار» من تأليف يوسف إسماعيل يوسف البري، و « ملحمة جبل هامش» من تأليف خميس ياسين علي حجير، وتأهل نص «متجر العجائب» من تأليف منذر بن خالد بن مرهون السعيد/عمان، ونص «مدينة المقصات» من تأليف حسان الجودي/هولندا. و تأهل 3 نصوص من المغرب وهم: «هارب من الكورونا» من تأليف يوسف الشاطر، و«محاكمة افتراضية» من تأليف مصطفى سعيد، و«عسل» من تأليف أحمد بنسعيد، ومن الجزائر فقد تأهل نص واحد هو: «وردة وملك الهدايا» من تأليف أبو بكر حمادي.

«رحلة في مجرة الخيال» لخالد حسونة تحصد



حيث اعتادت الهيئة أن تضع إطاراً سنوياً يستجيب للأسئلة الراهنة ويتفاعل معها، كما يقرب المسابقة من مستوى العدالة التنافسية المطلوب.

وتقدم للتنافس في هذه المسابقة مئة وسبعة وستون «167» كاتباً من سبع عشرة دولة عربية، سجلت المشاركات المصرية أعلى عدد حيث بلغت سبعة وخمسين، فيما تلتها المشاركات الجزائرية بواحد وعشرين مشاركة والسورية بعشرين مشاركة والمغربية بتسع عشرة مشاركة والتونسية بثلاثة عشر مشاركة والأردنية بتسع مشاركات فيما توزعت باقي المشاركات على باقي الدول التي شارك منها الكتاب مرشحي نصوصهم المسرحية للتنافس في المسابقة. وتشكلت لجنة التحكيم من الأساتذة: جليل خزعل من العراق، راضي شحادة من فلسطين، هيا صالح من الأردن.

قائمة العشرين

وكانت الهيئة قد أعلنت في الأسبوع الأول من هذا الشهر الحالي يناير 2022 عن النصوص التي تأهلت لقائمة العشرين وتمثلت في خمسة وعشرون نصاً وهي كالتالي:

وصل لقائمة العشرين للنص المسرحي للطفل من مصر 9 نصوص وهم: «آدم وشجرة الأجداد» من تأليف الشيماء رجب أحمد أبو سريع الشراقوي، «أرنوب وحارس الحظيرة» من تأليف أحمد محمد طوسون عبد العزيز توفيق، «أمنيات مملكة المعلومات» من تأليف محمود عبد الله درويش عقاب، «بلا هوية» من تأليف إيمان سعيد شافعي سليمان، «رحلة في مجرة الخيال» من تأليف خالد سيد حسونة، «فتاة النفايات» للمؤلف أحمد سمير، ونص «القرية الذكية» من تأليف محمود محمد محمود القليبي،



المهرجانات المسرحية في الميزان

المهرجانات المسرحية ذات قيمة كبيرة على المستويات المختلفة، فهي التي تعزز دور المسرح الحقيقي، كما أنها المتنفس للكثير من الطاقات الإبداعية والمواهب الفنية لتقديم إبداعاتهم لجماهير أكبر، كما تفتح لهذه المواهب آفاق العمل الفني في مجالات عدة، بالإضافة إلى أنها المتنفس الأول للجمهور المسرحي لما تتيحه لهم من مشاهدة عروض عديدة لم يكن ليحظى بها بعيدا عن المهرجانات، وبالتالي فهي تعد تظاهرة مسرحية لها العديد من الآثار على الساحة المحلية والعربية، مما يؤثر على تطوير الحركة المسرحية. تعددت المهرجانات المسرحية وتنوعت ما بين القومي والتجريبي والعربي والشباب والجامعات.. وغيرها، عن المهرجانات المسرحية مدي فاعليتها وتأثيرها وأهميتها استطلعنا آراء بعض المسرحيين من النقاد والكتاب والمخرجين والفنانين.

سامية سيد



وتابع قائلا: وجود خمسة أو ست مهرجانات مسرحية كبرى مثل التجريبي والقومي وشم الشيخ والعربي وآفاق ومسرح بلا إنتاج ومواسم نجوم الجامعات لا يكفي لعرض هذا الكم الهائل من الإنتاج على دوائر الدراسة والتقييم، فنحن لا نتحدث عن كم من العروض يعد بالعشرات أو بالمئات بل بالألوف بل وأقول مازال ينقصنا مهرجانات مثل مهرجان المسرح الموجه للطفل ومهرجان للدمى والعرائس والوسائط غير البشرية ومهرجان للمسرح المدرسي ومسرح المناهج عبر الوسائط المتعددة، فالمهرجانات ليست فقط تجمعنا فنيا بل هي تسابق لإظهار الجودة والإتقان، والأهم من ذلك فرصة لتقييم الإنتاج في كل تصنيفات مجالات الإنتاج وأنظمتها الإنتاجية، وهي فوق ذلك تسويق للصناعات

ما بعدها، وبالتالي كانت الفنون تقدم في المهرجانات والكرنفالات الشعبية في المواسم، ليس غريبا أن تملك مصر بتراتها الثقافي الذي يتميز بالتعدد والتنوع هذا الكم من المهرجانات التي هي انعكاس لتعدد نظم وآليات الإنتاج، فالإنتاج المسرحي السنوي قد يتجاوز أرقاما فلكية إذا قمنا بحصر كل أنظمة الإنتاج مثل فرق البيت الفني للمسرح والبيت الفني للفنون الشعبية ونوادي وبيوت المسرح والفرق القومية بالثقافة الجماهيرية ومراكز الإبداع والورش المتخصصة ومسارح الهواة ومسارح المستقلين ومسابقات مثل آفاق والمسارح التجارية ومسارح الجامعات وفرق أكاديمية الفنون وفرق مراكز الشباب وعروض المعاهد والكليات المتخصصة والمدارس وعروض الجامعات الخاصة.

الدكتور مصطفى سليم رئيس قسم الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية قال: البدء كانت الأسطورة (الحكاية) فتولدت حاجة الشعوب لمن ينقلها ومن ينظمها ومن يرويها ومن يغنيها ومن يرسمها ومن يرقصها ومن يعزفها ومن يمثلها فكانت الفنون التي خرجت من رحم المعاناة الباخوسية وصراع الأضداد والتي اجتمعت في أبي الفنون. وأوضح سليم: نشأ المسرح من المهرجان وتحول لمسابقة في مهرجانين كل عام داخل كرنفالات شعبية في عيدين قوميين إغريقيين ثم انفصل المسرح عن الكرنفال ليرعاه الملوك والنبلاء ثم ظهر شبك التذاكر مع صعود البورجوازية والثورة الصناعية في القرن ١٨ و دخلنا عصر الحداثة ثم

وهدف فلنلجأ لتأصيل تجاربنا السابقة التي أثبتت أهميتها ولم توثق بالقدر الذي يحافظ عليها مثل عروض وتجارب مسرح الثقافة الجماهيرية (مسرح السامر، مسرح الأماكن المفتوحة، مسرح الجرن، مسرح الفلاحين، مسرح السراشق، مسرح الغرفة، مسرح الشارع، نوادي المسرح، مسرح المائة ليلة، مسرح ليالي رمضان بحديقة الخالدين والدراسة، مسرح الأقاليم الثقافية، المسرح الصوتي والآلات الشعبية، مسرح قاعة منف، شعبة التجارب الشعبية... وغيرها) كل هذه الفعاليات ألا تستحق أن تقام لها مهرجانات تقدم في القرى والنجوع التي تصاحب مشروع تطوير القرى المعروف ب(حياة كريمة) حتى يصبح للثقافة دور في هذا المشروع القومي. أليس هذا أجدى من مهرجانات النخبة والصفوة وعلية القوم التي لا يراها عامة الشعب المحروم من هذه الثقافة. فكروا يا سادة في تقديم مهرجانات شعبية في القرى والنجوع ولن تكلفكم إلا القليل من التمويل لأنها تقوم على أكتاف الهواة في الأقاليم الذين لا ينتظرون إلا العائد المعنوي ومجرد التشجيع. اشغلوا قصور وبيوت الثقافة بهذه المهرجانات بدلا من أن تظل خاوية على عروشها طوال العام. هذا هو المشروع القومي إذا أردتم الإسهام في قضية الوعي التي طالما دعا إليها رئيس الجمهورية ولا من مجيب، فهل تفعلون؟

الأولوية لإنتاج العروض

وفي السياق نفسه قال المخرج السعيد منسي: إذا تذكرنا الهدف الأساسي للفن المسرحي فسوف نجد أنه يقدم للجمهور في المقام الأول من أجل التوعية والمتعة الحسية والعقلية والسمو بعقلية وتفكير ووجدان المتلقي، وبالطبع إقامة المهرجانات مهمة ولكن كم المهرجانات وتداخل مواعيدها وعدم التنسيق أدى إلى عدم الاستفادة منها، بجانب أن العروض هدفها دخول المهرجان أكثر من الجمهور، وأيضا انحصرت معظم المهرجانات في مدة زمنية قصيرة تقريبا 3 شهور فأصبح هناك استحالة لحضور كل المهرجانات بجانب صرف ميزانيات ضخمة جدا على المهرجانات وفي المقابل يوجد فقر في الإنتاج وترشيد إنفاق على العروض وهذا ما يعد ازدواجية غير مفهومة، أن يكون هناك أموال كبيرة للصرف على المهرجانات في مقابل إنتاج محدود للعروض التي تعد من الأساس مشاركة في المهرجان وكان من المفترض إعطاء الأولوية للإنتاج وإثراء الحركة المسرحية على مدار العام. وأضاف منسي: أتمنى أن يتم النظر للحركة المسرحية بشكل أفضل وإعطاء الأولوية لإنتاج العروض ليستفيد الجمهور منها، وكذلك توزيع المهرجانات على مدار العام وتقنينها بالشكل الذي يستفيد منه المسرحيون والجمهور على حد سواء.

«ضجيج بلا طحن»

فيما رأى المخرج والناقد المسرحي القدير د. عمرو دواردة إن الوصف الدقيق الذي يمكن إطلاقه على أغلب المهرجانات



د. مصطفى سليم: ليست مجرد ملتقيات إنما هي

فرص للتسابق والكشف عن الجيد وتشجيعه

والأهداف المستقبلية.

تشبه الموالد الشعبية

فيما حدثنا الكاتب المسرحي أبو العلا سلاموني قائلا: مفترض أن تكون المهرجانات تتويجا لعروض سبق تقديمها في مواسم مسرحية وفق خطط معدة مسبقا وأن يكون لكل مهرجان هويته التي تميزه عن غيره، أما أن نقيم مهرجانات من أجل مناسبات أو احتفالات ثم تنفض فهي تشبه الموالد الشعبية التي تنتهي بالليلة الكبيرة ولا طائل من ورائها فهي كالزبد الذي يذهب جفاء والضجة بلا طحن ولا محصلة لها، وهنا ألوم النقد المسرحي الذي لا يقوم بدوره بالتقييم والتقويم، خصوصا إذا كانت هناك ندوات مصاحبة تنتهي هي أيضا بلا نتيجة؛ لأن المفترض أنها تناقش قضايا الواقع المسرحي والمشاكل التي تبحث عن حلول ومتابعة تنفيذها وليس مجرد طرحها، للأسف هذا لا يحدث.

وتابع سلاموني: أنتهز هذه الفرصة وأطالب الحركة النقدية أن تعد ورقة لمناقشة فلسفة واستراتيجية المهرجانات مع لجنة المهرجانات بالمجلس الأعلى للثقافة وفلسفة الندوات المصاحبة وقضايا الواقع المسرحي لتخرج بتوصيات تقدم لوزارة الثقافة لوضعها موضع التنفيذ حتى لا نبذو وكأننا نحرث في البحر. كفانا شكوى وبكاء على اللبن المسكوب ولنتحرك جميعا لنواكب حركة التنمية التي تحدث في القطاعات العديدة التي يبدو أن المسرح غائب عنها وليس له دور ملموس.

وأضاف سلاموني: إذا أردنا أن نقيم مهرجانات ذات قيمة

الثقافية وترويج للمنتج الثقافي، إن من ينادي بتحويل ميزانيات المهرجانات لإنتاج عروض أفضل فهذا رأي قاصر، فالعروض كثيرة أصلا والمشكلة لم تكن يوما في الكم ولكنها كانت تستغل في الكيف وفي الجذب الجماهيري وتوصيل رسائل تنويرية وإنسانية ذات مردود وهذا هو معيار النجاح الحقيقي.

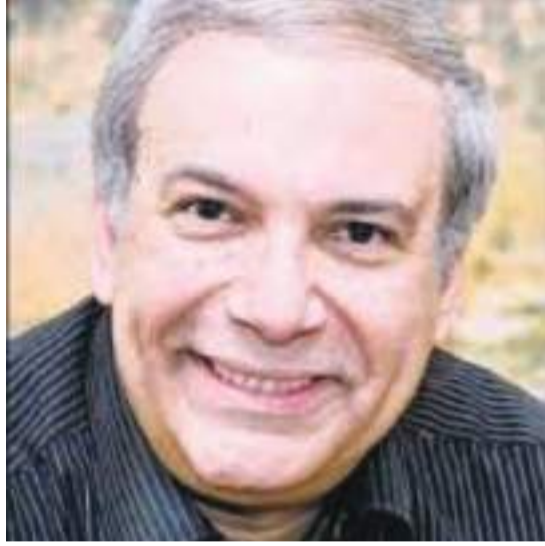
أضاف سليم: حين نتساءل عن جدوى المهرجان للجمهور ننفي أهدافا لا حصر لها فنحن نقدم العروض للجمهور بهدف التأثير المباشر فيه، أما المهرجانات فلها أهداف كثيرة جدا ربما لا تستهدف بعض المهرجانات حضورا جماهيريا، ربما تستهدف تجذير المسرح في بيئة لا تملك أجيالا من المسرحيين ولا فرقا مسرحية رسمية أو مستقلة، وربما تستهدف تكوين نخبة مسرحية في أماكن نائية مثلا، وربما تستهدف تقييم تجارب معينة بشكل موسمي لمناقشة العوائق التي تواجهها وسبل حلها، ربما هناك أهداف تثقيفية أخرى، وفي النهاية أرفض الأحكام العامة وأفضل تقييم الظواهر في ذاتها دراسة شاملة من حيث الآليات والأهداف المرجوة وما تحقق وما تعثر في خطوط بيانية ووفقا لأرقام دقيقة ودراسة إحصائية وتقييمية وافية.

أما عن اقتراحاته فأضاف د. مصطفى سليم: أقترح على إدارات المهرجانات إضافة إدارة للمتابعة والإحصاء والتقييم تعمل على دراسة الإحصائيات وعمل استبيانات ومقابلات بين المختصين والجمهور وقياس المردود و تقدم تقريرا إحصائيا تحليليا وافيا في نهاية كل دورة للاستعانة به في التعرف على المشكلات والمعوقات سعيا لتطوير الرؤية

أبو العلا سلاموني: أطلب بإعداد ورقة لمناقشة

فلسفة واستراتيجية المهرجانات

السعيد منسي: أتمنى إعطاء الأولوية لإنتاج العروض



د. عمرو دوار: المهرجانات المسرحية «ضجيج بلا طحن»

وأضاف د. عمرو دوار: في هذا الصدد يجب أن أقرر أن قيمة وأهمية كل مهرجان تتحدد من عدة نقاط ومحاور يمكن إجمالها في النقاط التالية: استمرارية دوراته بانتظام بحيث يتم تنظيمه في نفس الموعد المحدد سنويا، تطبيق لائحته الأساسية بكل دقة - حتى ولو تم تعديل بعض بنودها بعد ذلك بناء على التجربة العملية - حيث أن تطبيق اللائحة يعني تحقيق أهدافه بكل دقة، زيادة عدد ومستوى العروض المشاركة بالفعاليات حيث أن العروض المسرحية تعد العمود الفقري لنجاح أي مهرجان، سواء كانت جميعها بالمسابقة الرسمية أو أن بعضها يتم تقديمه على هامش المسابقة و خارج التحكيم، عدد المشاركين بفعاليات المهرجان وأنشطته المختلفة سواء من الفنانين والمسرحيين المحليين أو من ضيوف المهرجان، وكذلك مستوى الضيوف الذين يتم دعوتهم حيث من المفترض أن يتم اختيارهم بمنتهى الدقة من أصحاب الخبرات الكبيرة والتجارب المهمة، جودة الخدمات اللوجستية التي تؤكد حسن التنظيم وتساهم في تقديم الفعاليات المختلفة بأفضل صورة مع الالتزام بمواعيد تقديم كل منها، وتتضمن وسائل الانتقال وخدمات الاتصال وأيضا الخدمات التوثيقية، وتحقيق خطة إعلام طموحة تصل لأكثر عدد من المسرحيين والجمهور.

وحتى تتحقق مجموعة الأهداف السابقة يجب أن يتولى تنظيم هذه المهرجانات والإشراف عليها نخبة من كبار المسرحيين أصحاب الخبرات الحقيقية في مجال الإدارة، هؤلاء الذين يملكون الخبرة الفعلية بالإضافة إلى موهبة ومهارات القيادة، وعلى أجهزة ومؤسسات الدولة وبالتحديد قيادات وزارة الثقافة دور حيوي ومهم في تقييم المهرجانات طبقا لأهداف كل منها ومدى كفاءة وخبرات المسؤولين عنها، وبالتالي تقوم بتقديم الدعم للمهرجانات المهمة والجادة فقط، وأيضا يجب عليها التصدي لتلك المهرجانات التي قد تسئ إلى اسم ومكانة مصرنا الحبيبة.

المهرجانات أكثر تنظيما

وقالت دكتورة إيمان عز الدين أستاذة الدراما بجامعة عين شمس: توالى المهرجانات في الفترة الأخيرة الواحد تلو الآخر وهذا لا يعد زحمة مهرجانات كما يقال وإنما نرجع ذلك لظروف الكوفيد، فإذا نظرنا إلى المواعيد الأساسية للمهرجانات فسنجد المهرجان القومي للمسرح ميعاده الأصلي أغسطس وكان يتم ترحيله بسبب رمضان ولكن العام الماضي تم في يناير وهذا العام في أكتوبر وبعده مهرجان شرم الشيخ الذي لم يقدم في ميعاده نظرا لظروف كوفيد وكذلك المهرجان التجريبي الذي ميعاده الأصلي النصف الثاني من سبتمبر واضطروا لتأجيله مراعاة لظروف كورونا، كذلك

الضعف والسلبيات حتى يمكن تجنبها بالعروض القادمة، كذلك يمكن من خلال المطبوعات المختلفة وخاصة النشرة اليومية والكتاب التذكاري توثيق أهم الأنشطة والفعاليات المسرحية، والعروض المشاركة أيضا، وبيان وتحديد المستوى الفني لكل منها من خلال المقالات النقدية وأيضا من خلال رصد وتسجيل آراء بعض أفراد الجمهور سواء بالندوات أو باللقاءات الإعلامية.



د. إيمان عز الدين: المهرجانات كانت أكثر

تنظيما هذا العام

الفنية والمهرجانات المسرحية بصفة خاصة - سواء بمصر وكثير من الدول العربية - أنها «ضجيج بلا طحن»، وذلك بعدما تزايد عددها وتضخم بصورة مبالغ بها، وتعددت جهات تنظيمها وتداخلت مواعيدها وتكررت العروض والفعاليات بكل منها وأيضا المشاركين بها والضيوف، فأصبح أغلبها بلا هوية محددة.

وأضاف دوار: للأسف الشديد تنظيم المهرجانات أصبح بمثابة حقل تجارب لبعض المبتدئين الباحثين عن الشهرة أو تحقيق بعض المكاسب الشخصية أو لكسب بعض الامتيازات المالية، لدرجة أن بعض المهرجانات أصبحت سبوبة سنوية لبعض العائلات أو الأصدقاء اعتمادا على مهاراتهم في تجميع أكبر عدد ممكن من الرعاة.

وأوضح: بداية لابد من التأكيد على أن المهرجانات المسرحية وسيلة وليست غاية، وأنها من المفترض أن تكون تنويعا للحركة المسرحية طوال العام السابق لموعدها تنظيمها، وبالتالي يمكنها المساهمة في تنشيط الحركة المسرحية بأن تجمع بفعاليتها أفضل العروض وتقوم بتقديمها كنماذج مشرفة يجب أن تحتذى، كما أنها بذلك تتيح للجمهور - وهو الضلع الثالث والهام والذي بدونه لا تكتمل عناصر الظاهرة المسرحية - فرصة مشاهدة أكبر عدد ممكن من العروض المتميزة في نفس المكان وخلال عدة أيام متتالية، ويضاف لما سبق أن المهرجانات تعد أيضا فرصة لتكامل الأنشطة المسرحية، حيث يمكن من خلال ندوات النقد التطبيقي التي يشارك بها كبار النقاد والمسرحيين بيان أوجه التميز والتفوق في كل عرض وكذلك كشف نقاط

بالمهرجان.

وأجد أن المهرجانات ليست تحصيل حاصل كما يدعي البعض، وأتذكر أيام المهرجان التجريبي كنا نفكر ونجتهد لعمل عروض تليق بمسابقة التجريبي مما كان يحفزنا للعمل والاجتهاد أكثر وكلما كان عدد المسرحيات أكبر كلما حفزنا لعمل مسرح أكبر.

وأوضحت سلوى: إن لكل مهرجان هويته الخاصة التي تميزه عن غيره من المهرجانات، فمثلا في الثقافة الجماهيرية يختارون مسرحيات معظمها عربية لمؤلفين عرب، والثقافة الجماهيرية مؤلفيها منها، والهواة للهواة، ومسرح الجامعة لطلابه ويختلف في فكرة حماسه، ونجد أيضا أن بعض المهرجانات تنبثق منها مهرجانات أكبر كعروض هيئة المسرح والبيت الفني للمسرح والشركات، كلهم يشتركون في المهرجان القومي للمسرح وبالتالي كل عرض مصري من حقه المشاركة في المهرجانات. وأضافت علي: أتمنى زيادة عدد المهرجانات مثلا: مهرجان مسرح المؤلف فيكون التركيز فيه على المؤلفين لأن المؤلفين قليلا ما يظهرون في الأعمال المسرحية ولا يلتفت لهم في مقابل الممثل والمخرج، أيضا أتمنى عمل مهرجانات المسرحيات الموسيقية التي طالما حلمت بها.

التوازن بين إنتاج العروض والمهرجانات

فيما قال المخرج سعيد سليمان: المهرجانات في حد ذاتها تصنع حركة مسرحية جميلة وإيجابية، فالحركة المسرحية ديناميكية، فاعلية مميزة، ولكن المشكلة ليست في المهرجانات وإنما في التوازن ما بين إنتاج العروض وإنتاج المهرجانات، فهناك عدة مهرجانات مهمة، وهناك مهرجانات أقل أهمية، و بالنسبة لنا نحن مؤسسي ومقيمي هذه المهرجانات هي أين عروضنا التي توازن بين هذه المهرجانات، فبعض العروض في بعض المهرجانات لها أهميتها سواء في الورش التي تقام من خلالها أو من خلال الإصدارات والكتب والدراسات أو اللقاءات بين المسرحيين وتبادل الخبرات والمعرفة والاحتكاك، ومن ناحية أخرى ان يكون هناك جدية في العروض الموفدة إلينا من حيث الجودة وليست مجرد لإقامة المهرجان، وبعض المهرجانات تأتي بعروض سيئة خاصة بالهواة على الرغم من انه مهرجان دولي ومحترف ومهم، وبالتالي هناك تناقض، تشعر أنها عروض للتجربة ولا ترقى لمستوى العروض الدولية.

وأوضح سليمان: المهرجانات لا تقيم بعدها وإنما بالتوازن فيما بينها بين، و الحقيقة ليس هناك توازن وليس هناك إنتاج للعروض، فالعروض قليلة جدا ودور العرض المسرحي قليلة وبالتالي عدد دور العرض وإنتاج العروض يقابل أزمة ومشكلة.

وانهى سليمان كلمته قائلا : المهرجانات تحدث للاستفادة منها ، وعندما يحدث التوازن بين إنتاج العروض ودور العرض وبين إقامة المهرجانات هنا يمكن أن نقدم عروضاً تصلح للمهرجان التجريبي و تصلح للمهرجان النسوي "مهرجان مسرح المرأة" وعروض تصلح للمونودراما.



سلوى محمد علي: أتمنى إضافة مهرجان مسرح المؤلف وآخر للمسرحيات الموسيقية

مهرجان ايزيس الذي كان يقدم في مارس ولكنه أقيم بعد القومي مباشرة. وأضافت عز الدين: قد يكون تعاقب المهرجانات أثر على الاستفادة منها بالنسبة للمسرحيين، لكنها أيضا تعد فرصة فالعروض المقدمة منتقاة بشكل جيد وهنا تتم الاستفادة، سواء العروض المصرية " المهرجان القومي" حيث تم انتقاء أفضل العروض في الموسم حتى وإن قل عددها فالمهم جودتها، وأيضا العروض العالمية التي من المفترض أن تفيد المسرحيين والجمهور على حد سواء، لأنهم يشاهدون أشكالاً مختلفة للمسرح بغض النظر عن كونه تجريبيا أو غير ذلك فالجميع يجرب لأن الأساس هنا أن فكرة التجريب دائمة وكل المسرحيين في أعمالهم يجربون إما في الكتابة أو السينوغرافيا أو أداء الممثلين واستخدام الجسد وليس الكلمة فقط، فالتجريب من المفترض أن يخرج عن الإطار الكلاسيكي وتظل الكلاسيكيات مرتبطة بالريوتوار وفيما عدا الريوتوار فالعروض ستظل تجريبية أو شبيهة بالتجريبية.

وأضافت د. إيمان: المهرجانات هذا العام كانت أكثر تنظيماً مثل التجريبي، فلم نجد صعوبات في دخول المسرحيات ولا يستطيع ان أحده هل هذا يرجع إلى التنظيم الجيد أم لقلّة الجمهور. وفي رأيي المسرحيات الجيدة كانت قليلة والعروض بعضها عادية وبعضها غير مدركة تماما لما تتناوله، أو أنها تمزج بين النص المسرحي الطويل الذي احتفظت به وتقديمه حتى لو كان بفكرة جديدة واقصد هنا العرض الأوكرائي الذي فاز بعدة جوائز فالعرض احتفظ بالنص والشيء الجيد بالنسبة لهم فكره أن كاليجولا في مصحة فمن الممكن ان نتفق على ذلك، لكن الآخرين هل يستحقوا أيضا ان يكونوا في نفس المصحة، ولكن للأسف من أهم سلبات العرض الترجمة حيث كانت سيئة جدا وطويلة وكانت باللغة الإنجليزية، وهنا يجب أن تكون الترجمة باللغة العربية وأن توضع بشكل واضح حتى لا يمل المتفرج وخصوصا إذا طال العرض المسرحي.

مسرح المؤلف

وقالت الفنانة سلوى محمد علي: أنا مع تعدد المهرجانات وزيادتها لما لها من استفادة كبرى فهي تعطي الفرصة لعروض أكثر لعرضها على شرائح أكبر لمشاهديها وهذا يعتبر ميزة في حد ذاته فأني عرض مصري من حقه المشاركة

سعيد سليمان: المشكلة ليست في المهرجانات

وإنما في التوازن بينها وبين إنتاج العروض

شكسبير من السبتية..

عرض تهريجي ضل طريقه إلى خشبة المسرح



محمود الحلواني

لا أذكر بالضبط ، وبدون ضبط أيضا، من ذلك (الجاحد) الذي دعت له أمه واستجاب الله لدعائها بأن وفقه لهذا الاختراع الفلسفي العظيم، كما وفقه في صوغه في حكمته الخالدة: الشيطان يكمن في التفاصيل؟! بارك الله فيك يا أبو الكباتن، وجزاك عنا خيرا كثيرا .

المهم، لماذا رأيت أن أبدأ من هذا الاختراع المدهش، دون غيره، وأنا بصدد الكتابة عن العرض المسرحي ” شكسبير من السبتية“ الذي قدمته فرقة صوت بلادي المسرحية الحرة، باسم الجمعية العربية للعلوم والثقافة والتنمية، على مسرح قصر ثقافة بور سعيد، من تأليف أحمد الأباصيري، إعداد وإخراج أحمد لطفي، ضمن عروض مهرجان الجمعيات الثقافية - مسرح الهواة- في دورته الثامنة عشرة؟

الإجابة هي أن العرض يعد من خلال فكرته العامة بإمكانية تحقيق عرض مسرحي جيد، بالفكرة لأبأس بها، لم لا!

رجل محطم القلب، يعمل مؤلفا مسرحيا، عاشق متيم بشكسبير، يفقد في لحظة زوجته التي أحبها بعد زواجه منها مباشرة، فيدخل في أزمة نفسية بسبب ذلك الفقد المروع، ما يلجئه نفسيا إلى آلية الإنكار، إنكار تلك النهاية المأساوية، والعيش بوهيم أن زوجته ” أمل ” - وللاسف دلالة، توازي دلالة اسمه سيد- لاتزال حية، فيروح يستعيد علاقتهما معا فترة ما قبل الخطوبة، وموازاة ذلك يعمل من خلال مسرحية يؤلفها ويعيش أحداثها مع شخصياتها على تغيير النهايات المأساوية لعدد من العلاقات الشكسبيرية، ليجعلها سعيدة، فيستعيد مجددا ثنائيات: كليوباترا و أنطونيو، عطيل وديمونة، روميو وجوليت، هاملت و أوفيليا، وبعد أن ينجح في ذلك بالفعل، يخرج شقيق زوجته من ذلك الوهم، بأن يصدمه بأن ” أمل ” لم تعد حية، وأنها ماتت منذ 15 عاما في حادث سيارة. وبعد تلقي

والحق أنه كان واحدا في ذلك، وحدث أن خلا الإطار من المسرح ذاته! حيث تحولت الكوميديا إلى التهريج، كما تحول الممثلون إلى مهرجين، لا يقدرّون- وأولهم مخرجهم بالطبع - الكثير من المعروف من المسرح بالضرورة ، فقد انتحر الإحساس بالإيقاع، وهيمن المط والتطويل وضاع الزمن في الاستهلاك دون إنتاج زمن مسرحي درامي، ما أفرغ الفضاء من معناه المسرحي وأطلقه خارج مداره. داخل كل هذه الكمية من الحشو التهريج الفارغ لم يكن هناك حاجة للبلاكات الكثيرة التي استخدمها المخرج للفصل بين مشهد وآخر، بل ربما لم يكن هناك ضرورة للإظلام أصلا مع عدم وجود إيهام، وربما كان من الممكن أيضا إضاءة الصالة، باعتبار أن ما يقدم هو نوع من الإفيه وإن طال زمن إلقائه. نعم، يمكن القول إن العرض كان أشبه بالإفيه، لكنه لم يستطع أن يحكم أدائه ولم ينتبه لإيقاعه، ولم يكن بسرعة البديهة التي يتميز بها

الصدمة التي تطيح به، يستعيد (سيد) وعيه مجددا، و يعترف بحقيقة الواقع، بل ويبشر بأن الحياة لابد أن تستمر.

جميل، أقبل ذلك بوصفه فكرة واعدة، إطارا قابلا لأن يمتلئ بالتفاصيل التي يمكنها أن تضع له قدما في وعي جمهوره، غير أن العرض بدلا من أن يشغل نفسه بسؤال الكيف: كيف يملأ هذا الإطار بالتفاصيل التي تحوله من مجرد فكرة عامة ”باترون“ إلى عرض مسرحي، جاذب للجمهور؟ استسهل الأمر وقام بحشو ذلك الإطار بما تطوله يده من أي شيء و من لا شيء، نكات، إفيهات، أغان، رقص، أداء كاريكاتوري، الخ، معتقدا أن مجرد وضع الشخصيات الشكسبيرية في بيئة شعبية، مع تغيير لغة الشخصيات من جديتها الشكسبيرية إلى ابتذال لغة الحارة الشعبية، وسوقيتها، وكذلك تغيير أفعالها الجادة إلى أفعال هازلة بلا ضابط ولا رابط ، يكفل له الإضحاك،



عروض. النجاح يلزمه أولاً أن تستثمر المواهب التمثيلية في أدوار تبرز هذه المواهب، وتجعلها حية في وعي الجمهور، ووجدانه، وهو ما لم يتحقق في هذا العرض الذي حولهم - وعذرا في ذلك - إلى مجرد حشو وأدوات لتعبئة زمن ما، خارج الزمن المسرحي بشروطه القاسية، وإيقاعه المحسوب بالنبضة.

الاكتفاء بوضع ستارة بيضاء في خلفية خشبة المسرح، والاشتغال عليها لونها بالإضاءة وفقا للتأثير المطلوب، وخلو خشبة المسرح من أية قطع ديكورية ماعدا سرير (سيد) فكرة جيدة ومناسبة جدا لحضور متوهم أو متخيل، غير واقعي ينتج ذهن (سيد/ المؤلف) ويلقيه على الخشبة. تلك فكرة جيدة قدمها مي الرزاقى وأحمد أمين، ثم خانتها التفاصيل أيضا.

هل يمكن أن نستهدي بفكرة الشيطان الذي يكمن في التفاصيل هذه، في إعادة النظر في بعض الأفكار المستقرة التي تتصل بالمسرح، ومنها فكرة المسرح الذي يستحق هذا الاسم - بالضرورة - إذا ما توافرت له العناصر الثلاثة المشهورة (ممثل وخشبة وجمهور) هل يمكن أن تتوفر العناصر الثلاثة دون أن نعتبر ذلك مسرحا بالضرورة؟ هل يمكن مثلا أن يبنى فضاء خشبة المسرح بناء سيمتريا، متوازنا، دون أن يتسبب ذلك في الملل بالضرورة.. هل يمكن؟

مسرحية تكافئ ما ضحوا به من أجله من موهبة. وفاء عبد الله ، وليد عصام ، شيماء عصام ، ناهد احمد، نبيل محمد ، علا زكريا، يوسف الحداد، سارة الفجار ، سراج محمود ، مصطفى جابر، عمرو أمين .. مجموعة من الممثلين الجيدين، الذين لا تنقصهم الموهبة، بل ويتفوقون على كثيرين في حجم موهبتهم، ولكن من قال إن الممثل الجيد لابد ان ينجح في كل ما يقدمه من

الإفيه، فضل طريقه، و- للأسف- لم يضحك أحد. ما أفسى أن يعبد الإنسان إلها زائفا، دون أن يدرك ذلك قبل فوات الأوان. وفي ظني لم يدخر صناع العمل جهدا، بل وجهدا مخلصا في سبيل تقديم فكرتهم الواعدة ، ولكنهم - في تقديري - لم يكتشفوا قبل فوات الأوان أن ما أخلصوا له من أداء كان إلها زائفا، أضلهم كثيرا ولم يصل بهم إلى تحقيق فرجة



مسافر ليل

رؤية سينوغرافية أكثر منها رؤية إخراجية



أشرف فؤاد

نعم استطاع محمود فؤاد صدقي مخرج ومصمم ديكور عرض «مسافر ليل»، أن يقدم لنا رؤية سينوغرافية فريدة من نوعها أحدث بها انقلابا وابتكارا جديدا لأول مرة في عالم السينوغرافيا، استحق عليها جائزة الدولة التشجيعية في مجال الديكور المسرحي عن هذا العرض من إنتاج مركز الهناجر للفنون قطاع الإنتاج الثقافي وزارة الثقافة المصرية، استطاع محمود فؤاد صدقي في مسرحية «مسافر ليل» لصالح عبد الصبور احد رواد حركة الشعر الحر العربي، وصاحب الإسهامات البارزة في التأليف المسرحي، أن يتفرد عن كل سابقه ممن قاموا بتصميم ديكور تلك المسرحية الشعرية العبثية من خلال رؤيته السينوغرافية الجديدة ومهمده على مسرح العلبه الإيطالي «التقليدي» الذي استخدمه كل من سبقوه ليكون مكانا لديكوراتهم المسرحية عن العرض، ولكن قام صدقي هنا بالخروج عن المألوف والسائد حينها في سينوغرافيا العرض عن طريق خروجه إلى فضاء جديد، من خلال ابتكار فكرة عمل مسرح خصيصا لمسرحيته «مسافر ليل» في ساحة مركز الهناجر الخارجية حيث الهواء الطلق مثلما نرى في مسرح الشارع، فجعل المسرح نفسه عبارة عن عربة قطار حقيقية، وبالداخل يجلس فيها جمهور العرض ليصيروا في ذات الوقت هم ركاب القطار، يمينا ويسارا من أعلي وأسفل، وتدور أحداث العرض المسرحي في المنتصف بين الجهتين، بل ويقوم الممثلون بالمرور في الممرات ما بين الجمهور بل ويجلسون بجوارهم أيضا كما نرى في الحقيقة، وذلك باعتبارهم جزءا أصيلا من العرض بل أنه في موسم من مواسم العرض ومن خلال تقنية بجهاز معين جعل صدقي بذكاء القطار يهتز بالركاب من الداخل وكأنه يتحرك وينطلق كما الحقيقة، وبالتالي تمكن هنا صدقي من خلال تلك الفكرة أن يستغل الجمهور في تأكيد رؤية عبد الصبور عن السلبية التي جعلها صفة لركاب القطار الذين يقتصر دورهم فقط على مشاهدة كل أنواع الظلم والقهر أمامهم علانية دون أدنى تدخل منهم من قريب أو من بعيد، وذلك من خلال أن جعل شخصية الراوي واحدا منهم ويجلس وسطهم باعتباره احد الركاب السلبيين بالقطار، ليخرج في لحظات معينة من بينهم ليتابع ويعلق على الأحداث التي يراها أمامه دون أن يكون له موقف إيجابي نحوها أو محاولة للتدخل، بالضبط كما كتبه الكاتب، ليعبر عن سلبية المتفرجين باعتباره واحدا منهم .

فكرة أن تتحول عربة القطار في مسرحية «مسافر ليل» إلي المسرح ذاته الذي تعرض عليه أحداث المسرحية هي فكرة عبقرية في حد ذاتها ورؤية سينوغرافية جديدة من المخرج محمود فؤاد صدقي لم يسبقه فيها احد من قبل من مصممي السينوغرافيا، ولكن في المقابل لم يقدم لنا صدقي هنا باعتباره مخرجا للعرض أيضا أية رؤية إخراجية جديدة لنص «مسافر

ليل» مثلما فعل في فكرة سينوغرافيا نفس العرض كسينوجراف ومصمم ديكور، فجاء إخراجة للنص المسرحي مغطيا لا جديد فيه عمن سبقوه من أسلافه من المخرجين لنفس المسرحية، فقدم لنا نص «مسافر ليل» كما كتبه صلاح عبد الصبور حرفيا بنفس شخصياته وأفكاره وحتى إرشاداته المسرحية ما بين القوسين، ولم يحاول صدقي بتاتا أن يضيف رؤيته الإخراجية الخاصة من خلال تحويل النص إلي عرض مسرحي ليتك بصمة إخراجية جديدة عليه كما فعل في السينوغرافيا للعرض .

أن نص مسرحية «مسافر ليل» لصالح عبد الصبور، هو نص مسرحي عبثي قابل للتداول بأكثر من رؤية إخراجية، فالنص هنا يستعرض لنا كل أشكال الظلم والقهر التي تسيطر على الإنسان من خلال ما يسمى بالكوميديا السوداء التي تسخر من الواقع الذي نعيشه، وعمد عبد الصبور هنا أن يقول لنا من خلال ذلك النص أن القهر هو سلاح قاتل في حد ذاته يفوق كل الأسلحة الموجودة حولنا. وتظهر تلك الرمزية واضحة من خلال المشهد الذي يستعرض فيه عامل التذاكر كل ما لديه من أسلحة وأدوات قتل مثل المشنقة والمسدس والخنجر .. إلخ، أمام الراكب المغلوب على أمره، والعبثية في النص المسرحي هنا هي في النهاية ذات نفسها بعد أن يتم قتل الراكب «عبده» بيد عامل التذاكر الذي يظهر بأكثر من اسم في الرواية، فلا القاتل هنا يعرف لماذا قتل؟ (بفتح القاف)، ولا القاتل يعرف لماذا قتل؟ (بضم القاف) وكل ذلك يحدث أمام مرأى ومسمع الراوي بالمسرحية وأمام ركاب القطار وهم جمهور العرض في ذات الوقت دون أن يحرك أي أحد منهم ساكنا أو يحاول التدخل وكانت السلبية هي موقفهم، وهذا العبث الموجود في النص المسرحي نراه الآن ونعايشه في كل أنحاء العالم بعد أن صارت السلبية هي السواد الأعظم من العالم، فزى دولا تحتل ويمارس الاحتلال عليها كل وسائل القتل والظلم والقهر بل ويتفنن فيها، والعالم كله يكتفى بموقف المتفرج والمشاهدة فقط، حتى

في حياتنا اليومية اصبحنا نشاهد أيضا صورا من السلبية للبشر من حولنا أمام حوادث عدة تحدث أمامه، وهذا هو العبث في حد ذاته، ومن هنا تتجلى عظمة وعبقرية صلاح عبد الصبور في ذلك النص المسرحي الذي سبق فيه عصره، وكان من الأفضل هنا لمخرج العرض أن يجعل راكب القطار يموت منتحرا بسبب القهر الذي يمارسه عليه عامل التذاكر بدلا من أن يموت مقتولا كما فعل عبد الصبور، ولتأكيد فكرة الكاتب بأن القهر أشد وأقوى من السلاح، ولكن صدقي هنا اختار أن يخرج النص المسرحي إخراج أكاديمي بحث كما كتبه صلاح عبد الصبور ودون أن يضيف فكره ورؤيته الإخراجية عليه كما فعل مع سينوغرافيا وديكور العرض، كان يستطيع أيضا على سبيل المثال بما إنه اختار في مسرحيته أن يحدد المكان الذي تدور فيه أحداث العرض المسرحي وهو مصر بدليل انه صمم عربة ديكور تشبه تماما عربات سكة حديد مصر ووضع عليها شعار الهيئة أيضا إلا وهو (س ح م) بخلاف صلاح عبد الصبور الذي لم يحدد مكان ولا زمان بروايته، إذن كان من الأجدر هنا لصدقي أن يجعل لغة العرض هي اللغة العامية بدلا من اللغة العربية وهي لغة المصريين حتى يقترب أكثر من جمهور العرض وتصل محتوي ورسالة العرض إليه بشكل أكثر متعة وأسهل وأسرع، وبالتالي يستطيع أيضا في هذه الحالة مثلا أن يجعل شخصية الراوي راكب القطار هنا بائع متجول بالقطار يتلصص على ما يراه من أحداث أمامه ويرويها للركاب بخبث من اجل أن يشتروا منه وحتى يحثهم على أخذ موقف أو رد فعل ولكنهم في النهاية يأبون جميعا التدخل ويكتفون بالفرجة مما يؤكد فكرة السلبية التي أرادها الكاتب من روايته بل ويزيد الأحداث إثارة ومتعة وسخونة عما كتبه عبد الصبور نفسه، بل كان من الممكن أيضا أن يجعل شخصية راكب القطار الذي يمارس عليه عامل التذاكر الظلم والقهر سيده مما يعطى النص أبعادا أكثر لأهدافه ورسالته بأن يؤكد على فكرة القهر بشكل عام وفي نفس الوقت التأكيد على فكرة قهر المرأة

والظلم لدى عامل التذاكر، وذكاء المخرج هنا انه قد جعل الموسيقى حية خلال العرض بأن خصص مكان في آخر القطار للفرقة الموسيقية، لتعطي إحساس إيجابي للمتلقى بالحالة المسرحية الفريدة

التي يعيشها والتجربة السينوغرافية الجديدة التي صار جزءا لا يتجزأ منها . الإضاءة لأبوبكر الشريف استطاع من خلالها أن يتألق ويتفوق على نفسه في التعبير عن لحظات انطلاق القطار وإشارات التنبيه، ليشعر بالفعل بأنك داخل قطار حقيقي وليس من صنع الخيال، كما تألق أيضا في التعبير بالإضاءة عن لحظات الخوف والرهبنة لدى الراكب من خلال الألوان الباهتة التي تعبر عن سلبية الراكب جميعا في التعامل مع الحدث، وكذا لحظات القهر والظلم والشر والتي غلب عليها اللون الأحمر والأزرق .

الملابس لأميرة صابر جاءت موفقة تماما مع شخصية عامل التذاكر وخاصة السترات المتعددة التي يرتديها ويكشف عنها الواحدة تلو الأخرى لكتشف جزءا جديدا مخيفا من شخصيته الحقيقية بالتدرج، حتى نصل في النهاية للسترة الأخيرة المرسوم عليها علامات النازية والصهيونية دلالة على عنصرية وبعض هذه الشخصية لكل من حوله، ولكنها لم تجتهد في ملابس شخصيتي كل من راكب القطار وكذا الراوي، حيث جاءت ملابسهم تقليدية لا تعبر عن شخصياتهم السلبية أو ضعيفة الشخصية، فكان لابد ألا تكون ملابسهم مهندمة ومنظمة كما رأيناها بالمسرحية، نفس الوضع بالنسبة للمكياج لم تهتم أميرة صابر سوى بشخصية عامل التذاكر من خلال إظهار ملامح الشر على وجهه بشاربه الكثيف وملامح وجهه الأقرب إلي السواد دون الاهتمام بمكياج باقي الشخصيات .

هناك شخصيات من العاملين بمركز الهناجر للفنون، كانت بمثابة الجندي المجهول خلف مخرج العرض وساهمت في نجاح العرض بمجهودهم الكبير في معاونة المخرج في الإشراف على بناء الديكور المسرحي الضخم بالفضاء الخارجي لساحة الهناجر، وكذلك معاونته خلف كواليس العرض: أشجان على «المشرف على الإنتاج ومتابعة العروض»، محمد عبد المحسن «تنفيذ إضاءة»، عبد السلام كامل وأسامة محمد «تنفيذ ديكور»، محمد جامع ويحي جلال «تنفيذ الصوت»، أخيرا يحسب للمخرج المسرحي شادي سرور مدير مركز الهناجر للفنون الحالي دعمه القوي للعرض المسرحي «مسافر ليل» من خلال موافقته على فتح موسم جديد لهذا العرض بمناسبة احتفال وزارة الثقافة بالذكرى الأربعين على رحيل صلاح عبد الصبور، بالرغم من أن العرض تم إنتاجه في فترة سابقة له في عهد الفنان محمد دسوقي صاحب الفضل في هذه التجربة المسرحية المتميزة .

وأخيرا فقد نجح صدقي مخرج ومصمم الديكور للعرض المسرحي «مسافر ليل» من خلال تجربته ورؤيته السينوغرافية التجريبية الجديدة في شكل المسرح وقهره على الشكل التقليدي له في تهيئة جمهور العرض المسرحي بأنهم بالفعل راكب سلبين داخل قطار حقيقي يكتفوا بالفرجة فقط على ما يرونه من ظلم وقهر من خلال أحداث المسرحية، ومن ثم في النهاية تطهيرهم بعد مشاهدتهم للنهاية الطبيعية لكل شخص سلبى بأنه يعد مشاركا في الجريمة التي كان مكتفيا بالفرجة عليها دون أدنى رد فعل إيجابي كما رأينا في النهاية التي يتعرض لها راوي الأحداث بالمسرحية عندما أمره عامل التذاكر بحمل الجثة أو قتله، ومن هنا يخرج جمهور العرض من القطار وهو في حالة إيجابية لمواجهة وتغيير المجتمع من حوله بعد أن كان قد دخل العرض وهو في حالة سلبية .

الإسكندر، ومرة أخرى زهوان، ومرة هتلر، مستغلا ضعف وسلبية كل راكب القطار، حتى تنتهي المسرحية بأن يقوم عامل التذاكر بقتل راكب القطار بالخنجر دون أية أسباب معلومة سوى انه قرر أن ينهي حياة مواطن قهرا، وأثناء أحداث تلك المسرحية يظهر احد راكب القطار من بين الجمهور الجالس جميعا ويبدو في هيئة الراوي المثقف ممسكا بكتاب في يده أحيانا يقرأ منه بعض أحداث العرض وأحيانا أخرى يتابع الأحداث ويعلق عليها دون أن يشارك في الحدث أو يحاول التدخل، حتى يجبره محصل التذاكر في النهاية بحمل الجثة أو قتله بالمسدس، وتنتهي المسرحية على ذلك الحدث، وكان الكاتب أزداد أن يقول لنا أن عقوبة الشخص السلبى لا تقل عن عقوبة مرتكب الجريمة، ويعد في النهاية مشاركا فيها .

يمتلك صدقي مهارة فائقة في تسكين شخصيات المسرحية التسكين الملائم لها من الفنانين سواء من الناحية الأدائية أو الشكلية أو الجسمانية، ووجدنا ذلك في تسكينه العبقري لعلاء قوقة في شخصية «عامل التذاكر»، وهنا إذا قلنا أن خمسين في المائة من نجاح العرض يعود لفكرة السينوغرافيا الخاصة به مع باقي العناصر، فنستطيع أن نقول أيضا أن الخمسين في المائة الأخرى لنجاح العرض راجع إلي الاختيار الموفق لهذا العبقري الذي قام بأداء تلك الشخصية «عامل التذاكر» والذي حصد من خلالها أيضا جائزة احسن ممثل بالمهرجان القومي للمسرح المصري عام 2018، فعندما تراه وهو يجسد تلك الشخصية لن تستطيع أن تتخيل أحدا غيره في هذا الدور، حقيقة استطاع علاء قوقة أن يؤدي ذاك الدور بعبقرية لا مثيل لها في الشر استطاع من خلالها وبكل سهولة أن يشعر جميع راكب القطار انهم تحت سيطرة قهره وظلمه وجبروته، وفي المقابل لذلك كان اختيار حمدي عباس في شخصية «راكب القطار» ذاك الشخص السلبى المقهور فاقد الثقة في نفسه وفيمن حوله والمرتبك دائما هو اختيار موفق أيضا حيث أن النسبة والتناسب الجسماني ما بين ضخامة علاء قوقة وضآلة حمدي عباس الجسمانية، كانت بمثابة عامل مساعد كبير جدا في سهولة تصدير إحساس القهر والظلم لكل راكب القطار، وأخيرا جاءت شخصية الراوي على الأحداث وهو احد راكب القطار في نفس الوقت مطابقة تماما على ياسر ابو العينين الذي يمتلك صوتا مسرحيا يجعلك تصدق بالفعل انه الراوي، كما أن ملامح وجهه الحزينة والمنكسرة تعبر بصدق عن الحالة المسرحية، لكنهم جميعا يحسب لهم إجادتهم التحدث بلغة عربية سليمة ومنضبطة

الألحان لزاكو بالرغم من أنها جاءت محدودة في العرض نتيجة لقصر وقته الذي لا يزيد عن ساعة إلا ربع، ولكنها جاءت معبرة عن لحظات الخوف والرهبنة لدى الراكب، وكذا لحظات القهر

أحيانا في بعض المجتمعات العربية واستغلال ضعفها بشكل خاص، وأيضا كان سيجعل بتلك الفكرة للعنصر النسائي دورا في المسرحية، بل كان باستطاعته أيضا أن يتتكر شخصيات جديدة ويزيد من عدد شخصيات العرض ليصبحوا أكثر من ثلاثة ما بين الرجال والنساء في إطار فكرة النص أيضا عن القهر وبما لا يخل بمضمون وأهداف ومحتوى المسرحية، بل الأبعد من ذلك كان من الممكن والمسموح لصدقي أيضا أن يتخلى عن اسم المسرحية ذات نفسه ويختار لها اسما آخر يناسب رؤيته الإخراجية لها دون البعد عن المحتوى الرئيسي للنص الأصلي ومع الحرص بالطبع على التنويه للمتلقى بأن فكرة المسرحية مأخوذة عن نص «مسافر ليل» لصلاح عبد الصبور، عموما ما قصدت وأردت أن أقوله هنا بكل ما سردته من أمثلة متاحة لعدة رؤى إخراجية للنص هو أن أؤكد للقارئ هنا بأن هناك رؤى كثيرة جدا لا حصر لها كان من الممكن لصدقي أن يفعلها في النص من خلال عمل إعداد له يستطيع أن يلعب من خلاله ويتك العنان لرؤيته الإخراجية للانطلاق في سماء الإبداع، ولكنه في النهاية اكتفى برؤيته السينوغرافية المبدعة للعرض نفسه دون أن يحاول أن يضع لها رؤية إخراجية مماثلة في نفس القوة والإبهار واكتفى بإخراج النص بأسلوب أكاديمي، ليتضح لنا في النهاية أن فكر

و اهتمامات صدقي وميوله السينوغرافية في العرض المسرحي طغت بشكل أكبر ولا شعوري على ميوله الإخراجية لنفس العرض، أن كل ما سبق سردته عن موضوع الرؤية الإخراجية لا ينفي في النهاية بأن صدقي قد قدم بالفعل عرضا مسرحيا جماهيريا ناجحا أقبل عليه الجمهور واستمتع به ولكن كان للرؤية السينوغرافية الجديدة والمبتكرة وغير المألوفة لهذا العرض الفضل الأول في هذا النجاح .

تدور أحداث العرض المسرحي في شكل عبثي عن رحلة قطار ليلي، أبطالها «راكب قطار» متردد ضعيف الشخصية يدعى عبده وأبيه عبد الله وابنه عابد، وهي أسماء كلها تدل على الخضوع والطاعة، و«عامل التذاكر» الذي يأتي ليجد الراكب وهو يحدث نفسه ويردد اسم الإسكندر ويبدو عليه التوهان، ومن هنا وتحديدًا من شخصية الإسكندر الذي يتقمصه يبدأ عامل التذاكر في ممارسة عليه كل أنواع القهر والظلم بدءا من التهام تذكرة الراكب وبطاقته قاصدا أن يجعله لا وجود له ولا هوية ولا تاريخ، ومن ثم يتلون أمامه بأكثر من شخصية مرتديا عدة سترات فوق بعضها كلما تخلص من سترة معينة تجده بشخصية أخرى لها سترة مخصصة جديدة، فمرة نجده



اليوم العربي للمسرح العاشر من يناير، عيد الأعياد المسرح قلب المدينة النابض



(المسرح قلب المدينة النابض، المسرح ميدان رائع للتعبير عما تزخر به الحياة الاجتماعية؛ من أذواق العصر والأفكار والطموحات الجديدة).

صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي عضو المجلس الأعلى للاتحاد حاكم الشارقة الرئيس الأعلى للهيئة العربية للمسرح ATI

الحياة مسرح.. المسرح حياة عدت يا سادتي ذاك النهار كله للمدينة التي أحب (الشارقة)، مركز الفنون والمبادرات الخلاقة لبناء الإنسان، والعيش المشترك الممكن عبر الإبداع، من لدن سيدي صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي عضو المجلس الأعلى للاتحاد حاكم الشارقة والرئيس الأعلى للهيئة العربية للمسرح ATI.

ما كنت فيها الإمارات إلا وكانت لي فيها وقفة وأخريرات، وكانت دومًا في خواطري، وأنا بعيدا عنها، يوم أمر من شرق المدينة الأحب الخرطوم - بالقدر المستطاع - لغربها، أعبّر مبتدأ الجامعة العتيقة، مبانيها الفريدة، تزين الكون من عند تواريخ ابعد، لكنها عندي والكثيرون من أبناء البقعة المباركة أم درمان، إنها الخرطوم، مدينة مصنوعة من حجر وأنوار ودروب أكبر من شوارعنا القديمة، تتسع، مصنوعة، ومرسومة على تربيغات بطولها وعرضها، تحايي علما قديما، (العام الإنجليزي). كان بيت مهدي القديم، ومركز مهدي للفنون في احد أركانها الجنوب شرقية، ومكتبي أول مرة في (دائرة المهدي) غربها، خلف جامعة الخرطوم، وقاعة الشارقة في جامعة الخرطوم، مركز الفكر والثقافة والفنون، وتلك حكاية أجمل، لما فيها من التفاصيل، ما يفرح ويجدد الفرحة. ومدينتي الأحب ام درمان، نغني لها، افتتانا وعشقنا قديم متجدد، لا مصنوعة، ولا مشى فيها ومشاهدها غير تواريخ مجيدة للحكاية الوطنية، وللشعر الوطني، والمسرح الوطني، بفنون الأداء المتعددة المتنوعة الوطنية. عشق قديم وحب يتجدد، تلمح مظهرة بالطريق (الشاقية الترام) من (علايل أب روف لي المغالقي).

لكنها الخرطوم، من عند قاعة الشارقة، تهدي للذي أجمل بحسن النتائج، فمنذ التأسيس وإعلانها قاعة للحوار المستنير، وهي تعطي بلا حدود، فكريًا مستنيرًا، وتستضيف الأنشطة الثقافية المتعددة. وعادت لجامعة الخرطوم أدوارها القديمة، بعد انتهاء عهد العروض الفنية في قاعة الامتحانات الكبرى وسط الجامعة، شهدنا فيها عروض الموسيقى العالمية،

والآسيوية، ثم متحف التاريخ الطبيعي. تلك القاعة (الشارقة)، وذاك المكان في التواريخ الأحدث للعلوم والمعارف والثقافة وبناء المجتمعات، خرجت منه الأفكار المنيرة، تمشي بها الآن بالقدر المستطاع في مجالات الوعي المفيد، ما يجعلني كل ما مررت بها قاعة (الشارقة) انحنى لها احترامًا وتقدير، واعترافًا بفضلها على مشهد الفكر والفنون الوطنية.

قبل سنوات، وفي الباحة الكبرى فيها، قدّمت عرضاً للفرجة (بين سنار وعيذاب)، بعد عودتنا من جولتنا الكبرى في الولايات المتحدة الأمريكية، وكان ذاك عرضها الوطني الخامس والثلاثين، بعد عروض دارفور الكبرى، والمسرح القومي، والمتحف القومي. جئنا نحتفي في المسرح الوطني - مسرح البقعة، بالميلاد الثاني لاتحاد الكتاب السودانيين، والشارقة القاعة الفسيحة تحتفي

والأعمال المسرحية الأولى، لما عرف بعدها بالمسرح الجامعي، ساهم في بناء المشهد المسرحي الوطني، وتلك حكاية أخرى.

ثم قامت قاعة الشارقة في موقعها الحالي، تتوسط مباني الجامعة العتيقة، تصميم وهندسة معمارية راقية، راعت اتساق المنظر العام، هدية من شيخ الفكر والمعارف والعلوم، سلطان فنون الإنسان الذاريات بالخير كله، ما استطاع إليه سبيلًا، هدية مقبولة ومثمرة، ولها ما بعدها، تفتح أبواب المدينة للفكر والفنون، والآن للحوارات الوطنية، لعلها تفضي للنتائج المرجوة في أزمان بالغة التعقيد، تتوسط نادي أساتذة جامعة الخرطوم، منه خرجت المبادرات الخلاقة، فكريًا مستنيرًا، وسياسات صنعت تغييرات، لو اتّصلت لكنا في غير ما نحن عليه الآن. وجانبها الغربي معهد الدراسات الأفريقية

العربي والعالم، فبنت الهيئة العربية للمسرح شراكاتها، وتواصلت مع محيطها، وتبادل صناعات الفكر والمسرح العربي، كتابة رسالة يوم المسرح العربي، وأزين دهاليزي بكلمات المؤسس يوم كتبها الرسالة الأهم عندي، وكان قبلها قد جمع في (باريس) وفي مبنى (اليونسكو) عددا طيبا من المسرحيين العرب، ليلقي في احتفال كبير كلمة يوم المسرح العالمي، فكانت إشارة لفهمه العميق، وشراكة ظلت قائمة وداعمة للهيئة الدولية للمسرح ITI/ يونسكو، ظل دوماً، يسأل عنها والبرامج، ويجدد في كل الأوقات دعمه لها بشتى الوسائل، فكان حضوره المنير لختام المؤتمر العام لITI في مدينة (شيمين) الصينية، يوم وقف وخاطب العالم من هناك، برسالة بالغة الأهمية، دعمت كثيراً المسرح العالمي، بكلمات مُدركة لقيمة الفنون، وأدوار المسرح في بناء السلام العالمي من قائد سياسي وحاكم وكاتب مسرحي ومُفكر، وقبل يومها الوسام الذهبي تقديراً وعرفاناً من المجتمع المسرحي العالمي، وكانت الهيئة العربية للمسرح ATI حاضرةً بمجلسها التنفيذي في شراكة امتدت بعدها لحضور طيب في (شيمين -الصين)، يوم دعت رموز المسرح العربي ليتعرفوا على المجتمع الدولي للمسرح ويتبادلون الأفكار والمشروعات مُستقبلاً.

اليوم نحتفي مسرحنا العربي، وننظر لإنجازاته بكل تقدير، من عند أنه أصبح له يوم للتقدير لصناعات المسرح العربي. وعلى مدى العقود الماضية بخيرها وغير ما فيها، كتب الرسالة بالغة الأهمية، عدد من سيدات وسادات المسرح العربي، كانت كل واحدة من الرسائل إشارة ذكية، ونظرة أكثر قرباً لمشهد المسرح العربي الراهن.

التحيات العطران للأحباب في يومهم هذا. للمؤسس صاحب الفكرة المبادرة الخلاقة في يوم يظل نقطة تحول كبرى في تاريخ الفنون والفكر والثقافة العربية.

أكتب عنها، الهيئة العربية للمسرح دهليز خاص، وقد كنت قريباً جداً يوم الفكرة والميلاد، ثم بعدها في وسط الأمانة العامة، أسهم في الإدارة والتنظيم، ثم برامجها المتنوعة، ولعل أهمها الآن، برنامج الإحياء المسرحي، المهرجانات الوطنية العربية، الفكرة وما تم تنفيذه منها، ثم حديث التوثيق للمشهد التمثيلي العربي، فذاك وتلك إشارات أخرى.

يكتب رسالة يوم المسرح العربي لينابر المجيد هذا، مُشخصاتي وكاتب ومفكر وفنان مسرحي، له عطاءات كبرى، أخي وصديقي رفيق علي أحمد.

المسرح حياة.. الحياة مسرح

✦ السفير علي مهدي

بالشارقة مرات ومرات وكل ما نزورها ويمتد الحوار، وصاحب المبادرة الخلاقة يسمع ويشارك ويحرض بكل معاني الدفع للأمام، ويقف خلف كل فكرة.

حتى كان الإعلان الأهم عندي في تواريخ الفنون العربية، نعم بكل اتساعها الفكرة، وقال في كثير من المناسبات، واستمعت منه عن قرب. والسؤال من عنده له ما في الوراثة من خير، لا في الفكرة، لكن في فرص أن تكون ممكنة، وجاء وحان وقت الميلاد الأول.

إعلان الهيئة العربية للمسرح ATI

تنظيم، نعم

إطار يجمع، نعم

معاون أوسع للتنسيق، نعم

ثم إنها لما كانت الفكرة فيها أقوى، ولدت كما شاء لها صاحب المبادرة، أن يلتقي عندها صناعات المسرح، أصحاب الفكر المستنير بالحد الأدنى من الاتفاق، لأنها فنون الأداء والعروض تمشي كلها في اتجاهات مُغايرة، لكنها تتفق في أنها من أجل إسعاد الإنسان.

ولأنها وفكرة بناء التنظيمات والمؤسسات غير الحكومية تحتاج صبراً على التشاور، اتبع صاحب المبادرة الفكرة، بهيكل بسيط. عندي انه الإسهام الحقيقي في خروجها في تلك الأوقات قادرة على جمع كل المسرحيين العرب في شارقة الثقافة والفنون العربية.

فكانت (اللجنة الاستشارية) جمعت رُموماً ورُوداً ومؤسسين للنشاط المسرحي العربي، وأظن صادقاً أن الفكرة فيها، أن تكون اللجنة الاستشارية بيتاً للحوار مع الحكمة، وان تخرج منها المعينات، لتساعد شباب المسرحيين العرب في بناء المؤسسة والمنظمة العربية في يُسر.

وقد كانت فرصة طيبة لالتقي في مطلع عام ٢٠٠٨ بدعوة كريمة منه، المؤسس والمجدد في صباحات شتاء مفعم بالمحبة. جلسنا لساعات، نحكي، نصيب وغير ذلك، ونعود للقاعات ونفترق، نعود هيكلنا الأول، مستشارين نندرس، ومنذ البداية كانت الرؤية واضحة، وشراكة كبرى تبنى حينها مع واحدة من أهم مؤسسات العمل العربي المشترك، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (اليونسكو). وإن طال الحوار ولكنه اكتمل، وحانت لحظة الميلاد، لواحدة من أهم مؤسسات العمل العربي المشترك (الهيئة العربية للمسرح ATI).

ثم كان اللقاء بالمؤسس صاحب المبادرة، اطلع على النتائج وما توصلنا إليه، قطعاً كان قريباً من حواراتنا القديمة المتجددة معه في كل الأوقات والأماكن، وأسهم في تلك الظهيرة بعد مباركة وإشارات من عنده، ووعد ظل قائماً، بأن تكون المنظمة العربية (ATI) الوليدة مركزاً للإحياء، للفكر المستنير عبر فنون الأداء كلها.

والأهم أن ميلادها كان في العاشر من يناير. نحتفي به كل عام، عيداً للأعياد، مناسبة ننظر فيها للخلف في فرح، ندرك معها أين مشينا؟ مسرحها لغة العرب، وكيف هي الآن؟ بين مشاهد الاحتفال، وعلى نسق مقبول صار تقليد الاحتفال بيوم المسرح العربي فرصة لتبادل الأفكار الإبداعية، والرؤى للغد الأفضل للإنسان في الوطن

وتضئ أنوارها وتفتح قاعاتها لتنوع البرامج، كما قلنا يومها الميلاد الثاني، وقد كان الميلاد الأول غير بعيدٍ منها، شرقها تماماً، في حديقة نادي أساتذة جامعة الخرطوم، قبل أكثر من ثلاثة عقود، يوم انتخبنا السفير والأديب الراحل جمال محمد احمد رئيساً. وفيها التقى الجمهور عرضنا الجامع، أولي تطبيقاتي على مشروعنا الفكري (التكوين تجليات الاحتفالية العربية الأفريقية) بنيت التصاوير فيه، بعض من الرواية الأم (حصان البياحة) لمؤسس الاحتفالية العربية الأفريقية، الدكتور الشاعر يوسف عيادي. وكنا قد انتخبنا صباحاً قبل العرض وفي ختام المؤتمر العالم الجليل الأستاذ الدكتور يوسف فضل، رئيساً للاتحاد، وهو الجامع للتواريخ المجيدة، ومن عنده تزين العرض فرجة (بين سنار وعيذاب) ببعض حكايات قديمة، من تحقيقه الأهم لكتاب (طبقات ود ضيف الله).

والقاعة الأشهر باسمها ونتائجها الأكمل في دعم الفكر والثقافة والفنون الأدائية، قاعة (الشارقة) شاهد على تلك التصاريف لتكون هي الماعون، يحتوي ويجمع الفكرة والتاريخ، والعرض قائم على قولنا المشترك (تعدد الثقافات وتنوع الفنون السودانية) مدخلنا لحاضر بعيد عنها النزاعات، ففي كل مروري بها، او وقتي ودخولي، شهودي على أدوارها المتعاضمة على مدى عقود مضت واعتزاز يتصل، فما الفكر والثقافة إلا مواعين يحتاجها صناعات الحياة وأقوالهم والفعل النبيل ليمشي بين الناس، من فكرة إلى بناء يخدم التنمية المستدامة.

ويصبح هذا الاحتفاء الخاص بالمدينة الأحب الشارقة وفي هذا الوقت واليوم من تواريخ فنون المسرح العربي، يصادف أشواقا كانت بين صناعات الفرحة المسرحية العربية، ما اكتملت في أوقات سابقات، بمبادرات ثم حماسة، وان تمشي مع العصر، فتقف المنظمات المدنية للفنانين في بلد العرب، بعد ميلادها بقليل أو أكثر، لكنها تقف، وإن بقيت اللفاتت لامعة رنانة، فقد كنت شاهداً عايشتها شريكاً في الفكرة، ومشيها بها بالقدر المستطاع.

ثم جاءت الفكرة المبادرة، وهي الآن تجمعا على مدى ثلاثة عقود تنقص قليلاً، نحتفي بيوم المسرح العربي، وما اجمل العنوان وقد ظللنا نحتفي لسبعة عقود بيوم المسرح العالمي نحج إلى مبنى (اليونسكو) في (باريس) في كل صباح السابع والعشرين من مارس، ونشارك تنظيمياً، ونسهم في استذكار أنها الفرص تحين للاحتفال، فنحتفل. وهكذا لسنوات، حتى كانت فيها الشارقة صاحبة المبادرة الخلاقة، وسيدي صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي عضو المجلس الأعلى للاتحاد حاكم الشارقة، يلتقي في كل مناسبات تنتظم الإمارات أو الخليج أو عالمنا العربي بصناعات المسرح، يحيي ويعزز الأفكار، وي طرح الأسئلة، عصية ولا تنفك بعضها، ومحرضة ودافعة، لنذهب الى مسرحنا العربي بذات الاهتمام بمسارح في المعمورة. تنشأ بيننا شراكات بمستويات متفاوتة، وتشهد عواصمنا العربية مهرجانات لفنون المسرح، تنتظم لدورات وتغيب أكثر، ولتتقي، نبحت ونكتب، وسعي للتجديد صادق أحياناً كثيرة وغير ذلك، ولتتقي فيها

محسن مصيلحي

تجربة في الكوميديا الشعبية



عبد الحليم

مع كثرة انشغالاته النقدية والتي اتسمت بطابع تحليلي للعروض والنصوص المسرحية، لم ينس الناقد الراحل د. محسن مصيلحي أنه كاتب مسرحي مبدع، فقدم مجموعة من المسرحيات لعل أشهرها "الي بنى مصر" و"نازلين المحطة الجاية" و"عصفور خايف يطير" و"درب عسكر" التي أخرجها عصام السيد، في منتصف الثمانينيات على مسرح "الغرفة" والذي أسسه المخرج الراحل عبدالغفار عودة، والذي قدمت على خشبته مجموعة متميزة من العروض لكنه أغلق في نهاية الثمانينيات نتيجة بعض الممارسات البيروقراطية.

وقد شارك في بطولتها في عرضها الأول عبلة كامل وسامي عبدالحليم وحسن الديب ومحمد دردير. وقدمت المسرحية بعد ذلك في مسارح الثقافة الجماهيرية في عدة عروض.

وهو عرض حاول فيه "مصيلحي" أن يستلهم الفرجة الشعبية مستخدماً أطرها الفنية المتوارثة كالحكواتي وخيال الظل.

وقد أشار مصيلحي إلى الغرض من عرضه حين قال في مقدمة المسرحية:

"هذا النص محاولة تأريخ لبعض الفنون الشعبية، وأهمها فن الارتجال في بعض نماذج الدرامية، وفي الوقت نفسه محاولة لتقديم الممثل المعاصر في شكل ممثل الارتجال له ما للممثل الارتجالي القديم من قدرات وتصورات وخيال".

أي أنه يجب عليه أن يملأ بعض فراغات هذا النص بإبداعاته الخاصة، وهذا التصور المبدئي قابل لإعادة الصياغة مرة أخرى وفقاً لتصور العمل الجماعي في مثل هذه العروض الحية والمتجددة يومياً.

والعرض يعتمد على التمثيل فقط، وعلى هذا فليس هناك ديكور بالمعنى المعروف وإنما إشارات بسيطة تدل على المكان.

ومن هنا فإن عنصر الإخراج يكتسب أهمية فائقة في

استفزاز المتفرج وجذبه إلى المشاركة الحيوية في العرض المسرحي.

وهذا ما رأيناه بالفعل في التركيبة المسرحية التي تم فيها اندماج الشخصية الحقيقية للممثلين مع الشخصية الفنية التي يتناولها العرض، ففري -مثلاً- أبطال العرض يظهرون بأسمائهم الحقيقية، "عبلة كامل" و"سامي عبدالحليم" و"محمد دردير" و"حسن الديب" و"زين نصار" و"مخلص البحيري" و"حنان يوسف".

وربما جاء ذلك الخروج من نمطية الأداء ليتناسب مع هذا اللون المسرحي الذي يعتمد على آليات تجريبية تستمد طزاجتها من فطرية التراث، وتتلاشى فيه حدود الزمان والمكان ولا يصبح لهما أي اعتبار كما كان في المسرح التقليدي، ومن ثم يصبح لهما أي اعتبار كما كان في المسرح التقليدي، ومن ثم يصبح الإطار التمثيلي هو محور العمل الفني، ويكون العتبة الأولى للمسرح، بما فيه من فضاءات شاسعة للأداء الحر والخيالي.

وإذا كانت النهضة المسرحية الأوروبية قد قامت على عدة عوامل فنية من أهمها:

تفعيل دور الديكور بأنواعه المختلفة من "إضاءة وصوت وسينوغرافيا وديكور بصري إلخ" فإن محسن حلمي



ومع ذلك يتمسك الأب بفنه، الذي يعتبره صوتاً حراً للفقراء والمساكين من أبناء الشعب، ولننظر إلى هذا الديالوج المعبر:

الابن: خيال ضل؟ دي أفاظ ولا حركات؟
العجوز: خيال الضل كدة: قارح وقبيح لأنه بيقول للأعور أنت أعور في عينه.

فن مكشوف الوش، همام، ما يستحش من مخلوق، واجه الناس يا عصفور قول لهم على اللي نفسك تصلحه. وريهم عيوبهم إيه، فرجهم على فنونك وألعاك.. بتهرّب ليه؟

صراع نفسي

وهنا تبرز فكرة الصراع النفسي داخل شخصية الابن الذي يتجاذبه طموح برجوازي اجتماعي من الممكن أن يحققه من خلال عمله الوظيفي في الإدارة الحكومية. كما يتجاذبه خيط أسري لأسرة تقدم عروض الأراجوز وخيال الظل وليس من الممكن التخلي عنه.

وهنا تبرز شخصية زوجة الابن والتي قامت بدورها الفنانة عبله كامل، والتي تقف في صف الأب المرتبط بفنه ويرى فيه كل حياته.

تقول الزوجة: قطعت قلبي.. شد حيلك بقي واعمل اللي نفسك فيه.. أهو مشى.

العجوز: طيب إيه رأيك ها قدم فن الحرافيش.. والذعر والعامه.. آمال ها قدم فن ملين؟ للتخان الملظظين أمهات كروش وشوش حمراء؟ وشوف بقى عمري ما ها أقدم خيال الضل للناس دي.. ده أنا أموت لو الشمعة دي في يوم انطفت.. هيكون آخر يوم في عمري.

وبهذا الخطاب يطرح النص المسرحي مجموعة من القيم الإنسانية الرفيعة وأهمها -منة وجهة نظري- التأكيد على قيمة الانتماء إلى المكان والاتجاه إلى السباحة في مواجهة التراكمات الأيديولوجية القاتلة التي سلبت من الإنسان جوهر الروح وحوالته إلى مادة قابلة للتشكل في إطار برجماتي عفن.

يقول محسن مصيلحي في مقدمة مسرحيته: "هذا النص محاولة لاستعادة فن الارتجال.

والعرض يعتمد على التمثيل فقط... وعلى هذا فليس هناك ديكور بالمعنى المعروف وإنما هو إشارات بسيطة تدل على المكان أو الشخصية.

ومن هنا فإن عنصر الإخراج يكتسب أهمية فائقة في استفزاز المتفرج وجذبه إلى المشاركة الحيوية في العرض المسرحي".

وأعتقد أن هذه التيمات المسرحية عملت على إثراء العرض المسرحي، بما فيها من دهشة وكسر حاجز الإيهام، وقربت الرؤية المسرحية للجمهور، من خلال جمل مسرحية بسيطة لكنها عميقة المعنى.

أما عن أحداث العرض فتدور في شارع شعبي يملؤه المارة، وفجأة يظهر فنانو الظل والأراجوز وينادي واحد منهم بنداء تقليدي يعلن عن هوية الوطن:

يالله يا أفنديات تعالوا يا بهوات، خيال الضل بتلات مليمات، أما المؤلف وأنا المخايل. أنا البنا وأنا المناول، يا الله يا أفنديات يالله يا بهوات".

لكن يفاجأ هذا المنادي العجوز بانصراف الناس عنه أثناء تقديمه لجزء من مسرحية ظلية فيها تكتيك خيال الظل التقليدي، في إضاءة وشخص وحوار، ولا يستطيع أن يجمع الثلاث مليمات التي أعلن عنها ثمنا للمشاهدة، فيقلل المبلغ إلى مليم واحد، لكن لم يعره أحد اهتماما، مما جعل ابنه والذي قام بدوره الفنان "حسن الديب" يعلن عن سخطه عليه واعتراضه على ما فعله أبوه لأنه يقلل من شأنه بعدما أصبح موظفا حكوميا فلا يليق بأبيه مثل هذه الأفعال التي يدخلها الابن في دائرة الاستجداء.

مؤلف العرض وعصام السيد مخرج العرض اعتمدا كثيرا- على الديكور الحركي بشكل أساسي، حيث أصبحت حركة الممثلين على خشبة المسرح هي محور العرض كبديل حيوي عن الديكور البصري الذي يقول عنه "فورست" مشيرا إلى إحدى وظائفه الحيوية "أن الممثل يرتبط بالماديات الموجودة، بمعنى أن حركات الممثل وإيماءاته ونظراته يحكمها وجود هذه الأشياء المادية التي تشترك في الأداء.

أقنعة بديلة

وأرى أن هذه حيلة ذكية من المؤلف والمخرج حتى لا ينشغل المشاهد بكثرة التفاصيل وتناثرها على خشبة المسرح، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى لأن هذا النوع من المسرح يعتمد على الفرجة المسرحية لا يريد الاتكاء على أقنعة بديلة خارجة عن إطاره لأنه يحمل في داخله دلالات ورموز اجتماعية وسياسية متعددة.



نظريات التمثيل

المتنافسة (٣)



تأليف: جيمس هاملتون

ترجمة: أحمد عبد الفتاح

عندما يبحث ستروسون Strawson أفكار أوستن حول «قوة الخطاب illocutionary force» و«فعل الخطاب illocutinary act»، يلاحظ أنهما مرتبطان بشكل وثيق لدرجة أن معرفة الأول (مثل معرفة أن النطق له قوة التحذير) تخبرنا مباشرة عن الفعل الذي تم تنفيذه (بإصدار هذا التحذير). وأنه في ضوء تلك الحقيقة، يبحث ستروسون زعم أوستن بأنه لكي يكتسب النطق قوة خطاب معينة فإنها مسألة تقاليد.

ولمزيد من المساعدة في بحثه لهذا الادعاء، يعدل ستروسون وصف جريس H.P. Grice «معنى النطق غير الطبيعي» لكي يحوله إلى وصف ملائم لتحليل فهم معنى الناطق من خلال المشاهد لذلك النطق. وبهذه الوسيلة، يمكننا الوصول إلى فكرة «الاستيعاب الآمن securing uptake» - التي بدونها، وفقا لأوستن، لا يمكن أن تأتي قوة الفعل.

وبالتالي، يبحث ستروسون كيف يكون الاستيعاب آمنا بواسطة الأفعال فقط، كما هو الحال في التحذير، غير التقليدية علي نحو قياسي ولكنها الأفعال التي تظل حالات فعل شيء فيما نقول. ولتنفيذ هذا، يجب أن يكون هناك وسيلة ينقل بها المتحدث ما قال انه تحذير (ويمكنني أضيف، وسيلة يعرف بها السامع أنه تحذير عندما يكون كذلك). يفهم ستروسون الآلية في حالات مثل «التعليقات». ولذلك، يعلق المتحدث مثلا بقوله - «ذلك كان تحذيرا» - في إشارة إلى ما قاله آنفا. نتيجة لهذا، يلاحظ ستروسون أنها ليست سوى خطوة صغيرة في الطريق إلى الصيغة الأدائية بشكل صريح حيث يكون لدينا نطق واحد فضلا عن نطقين. فهناك تقاليد للنطق الأدائي الصريح. بهذه الوسيلة يتمكن ستروسون من شرح تقاليد النطق الأدائي المنسوبة إلى أوستن. وما يهمنا في هذه المقالة هو: أن في شرح الاستيعاب الخطابي بهذه

في العرض الذي تسمع فيه التالي: «وقالت، لقد أسأت الى أبيك بشدة يا هاملت» يليها: «وعندئذ قال، لقد أسأت الى أبي كثيرا يا أمي» علي أساس نظرية التظاهر، يقول الممثل الذي يؤدي دور هاملت كلمات سطر التظاهر فيقول ما يقوله هاملت بالطريقة التي يمكن أن يقولها هاملت إذا كان يقلد جرتود أو يسخر منها. ويقول أيضا ما تقوله جرتود، ولكنه لا يتظاهر أنه جرتود .

الفكرة هنا لا تتعلق بالتظاهر المكرر. بل إنها تتعلق بالكيفية التي نشرح بها ما يفعله المتفرجين عندما يفهمون الأداء. وتأمل: من هم الذين يتظاهر الممثلون بأنهم هم، عندما يقولون هذه السطور، وهم يقفون علي جانب بينما يتلاعب المؤدون الآخرون بدمية علي شكل هاملت ودمية علي شكل جرتود؟ أعني، أفعال كلام من التي يعتقد المتفرجين أو الممثلين أن الممثلين يتظاهرون بالالتزام بها؟ وهل يمكننا أن نقول نفس الشيء لو كان الممثلون البشر يقفون بلا حراك، وهم ينظرون عبر خشبة المسرح لكل منهم الآخر، وهم يضغطون بهدوء علي أزرار في الآت في التابع المنظم الذي أدى إلى سماعنا لهذه الكلمات من مشهد الغرفة؟ هذه ليست أسئلة بلاغية؟ إذ كيف يعرف المتفرجون

الطريقة، تتحول حقيقة الاصطلاح أو النطق الأدائي الصريح ظاهرة ثانوية في أفضل الأحوال. لأنه، علي الرغم من صحة أن يكون الفشل في الاستيعاب في الحالتين مختلفا، فان ما يؤسس فشل الفعل الخطابي في كلتا الحالتين يُفسر من خلال حالات التعليق وليس التقاليد. وفي حالي النطق، ربما أصاب بالإحباط إذا لم تأخذ التحذير علي محمل الجد. وفي الحالة الأخيرة، هناك نوع من تقاليد الانتهاك. ولكن لاحظ أن سبب إحباطك ليس هو أنك فشلت في فهم التقاليد كتقاليد، فمزلت تفشل في فهم هذه النقطة.

وهذه خطوة مهمة في الاتجاه الصحيح. وكما سنرى، فإنها سوف تطرح مشكلة خطيرة في تحليل تقاليد التظاهر لكيفية اعتبار بعض الأفعال أفعال آخرين في حالة العروض المسرحية.

دعونا الآن نعود الفكرة الأساسية. من الصواب أن نعتقد أننا يجب أن نحدد الشروط التي تجعل قول شيء أو فعله شيئا آخر في العروض المسرحية. وألورد علي حق في الاعتقاد بأن نظرية التظاهر غير المدعمة لن تؤدي المهمة. علاوة علي ذلك، فانه علي صواب في الاعتقاد أن هذا له علاقة أحيانا بالتقاليد. ولكن، الكلام عن التقاليد المسرحية يعني الكلام عن شيء مثل ما يلي. تخيل امتدادا

علي نقل معلومات عن الصفات غير السلوكية للأفراد المنخرطين في سلوك إظهار التمثيل، ومن ضمنها أشياء مثل الموقع والهوية. ثانياً، جادلوا بأن الحالات التحفيزية للمؤدين أقل أهمية من أنواع المعلومات التي يجعلها إظهار التمثيل متاحة للأفراد الذين يتفاعلون مع القائم بالتواصل.

وتضخم دراسة كيندون Kondon للسلوك الإنساني أحد تطبيقات هؤلاء المنظرين الأساسيين علي النشاط البشري بالتحديد. فقد بحث كيندون سلوك أناس يجهزون لحوار رسمي. وأظهرت الدراسة أن سلوك الإعداد للحوار أمر دقيق للغاية، ويحدث عادة تحت مستوى الانتباه الواعي، وأحياناً يضع المتحدثين والمستمعين في نوع من التزامن البدني المتبادل قبل الحوار الذي يستمر أثناءه أيضاً. وهذه معلومات مفيدة لأي تحليل للكيفية التي يعمل من خلالها الأداء، ليس فقط لأنها تبحث البدنية شبه التخمينية sub-doxastic physicality في العلاقة بين المؤدين والمتفرجين في معظم العروض المسرحية.

أخذت العقبة الرئيسية التي واجهت نظرية الأداء في الثمانينيات والتسعينيات شكل القيود المفروضة ذاتياً علي تفسيرات الأداء. وتطورت القيود من فكرة أنه، لأنه المسرح وأشكال الأداء التقليدي الأخرى هي ظواهر تنشأ من ظواهر اجتماعية أخرى، فقد كانت تفسيرات المسرح وأشكال الأداء التي يمكن أن تكفي هي أنواع التفسير المميزة في الأنثروبولوجيا وعلم الأخلاق وعلم الاجتماع. وقد أدى ذلك إلى قيد يقول إن تفسيرات الأداء المسرحي لها طابع اجتماعي أحادي، حيث فسرت السمات الاجتماعية للمسرح ما فعله الأفراد وأنه لم تندفق أي فعالية سببية من الأفراد أو من حالاتهم، ولا سيما حالتهم الذهنية. وهذا ساعدنا أن نفسر لماذا واجهت نظرية الإظهار قيوداً لا يمكن التغلب عليها.

ولا يزال بإمكاننا التعلم من هذه النظريات. فمثلاً، يقدم تحليل تيرنر للمحددات الاجتماعية في المسرح الأوروبي رؤية أصيلة فيما يتعلق بالمغزى الاجتماعي لظهور المسرح الحديث. إذ يمكن القول جديلاً أن بعض الدراسات الأنثروبولوجية للمسرح لم تكن لتجرى علي الإطلاق لولا ظهور نظرية الأداء.

ومن الجدير بالملاحظة أيضاً أن نظريات الأداء لم تقبل كل نتائج علم الأخلاق والأنثروبولوجيا بشكل غير نقدي. فمثلاً انتقد شيشنر وصف لورينز بأن المسرح للتركيز علي العمل الفني النهائي في الثقافة الإنسانية، لذلك فشل في رؤية مدى أهمية عملية التدريبات في تفسير أي عرض مسرحي.

ولكن قيود أن التفسيرات هي دائماً اجتماعية هو الذي يحرك الكثير من تحليلات شيشنر الإيجابية. فمثلاً، يبدأ تحليله بالتركيز، بشكل واعد، علي الطرق التي

الأداء الأعم. فقد ركز علماء الأنثروبولوجيا المؤثرين في الأداء (تيرنر، وجوفمان، وجريتز) علي الطقوس ذات الطبيعة الجماعية، وربطوها بالمعتقدات الخارقة للطبيعة، وبحثوها كأنها صيغ منتقاة بشكل تطوري من السلوك الإنساني. وبالمقارنة، ركز علماء الأخلاق (لورينز، وهاسلي، وجودال) علي إظهار سلوك الأفراد الذين كانوا، بشكل رئيس، من الحيوانات غير بشريين، حيث كان يُعتقد أن آليات توصيل المعلومات لها مؤثرات اختيار علي المستوى العام، وحيث أن بعض تلك الآليات قد أصبحت مُطوية بالقدر الكافي حتى أن علماء الأخلاق أشاروا إليها بأنها « طقوسية ».

المناقشات التي احتدمت منذ ذلك الحين في علم الأحياء بشأن حجم الوحدة التطورية، تلك التي يبدأ فيها الانتقاء الطبيعي، ليست ذات صلة بموضوعنا. كما أننا لا نهتم بالاختلافات بين هذه الرموز في استخدامهم لمصطلحي « إظهار التمثيل display » و « الطقوس ritual ». ويمكننا أن نتجاهل أيضاً صلة الطقوس بالخارق للطبيعة الذي كان له تأثير مؤسف علي نظرية الأداء المبكرة. ولا يحتاج أي من هذه القضايا إلى ارتد دائم في دراسة الأداء.

ورغم ذلك، فالعديد من الأشياء ذات اهتمام مستمر. وقد قدمت نظرية الأداء أول أمثلة تفسيرات الأداء الإنساني الطبيعية بشكل واع بذاته، باعتباره درجة من السلوك الإنساني المتغير والواسع، وتفسيره بأنه مماثل لسلوك الحيوانات الأخرى أو مناظر له. وبالنسبة للجزء الأكبر، فقد فكرت هذه الرموز المؤثرة في إظهار التمثيل والطقوس كعناصر في انساق نقل المعلومات. علاوة علي ذلك، فقد تميزت صورة نقل المعلومات التي تبناها بسمتين أساسيتين. أولاً، جادل هؤلاء المنظرون بأن الطقوس وإظهار التمثيل (ولاسيما الأخيرة) قادرة

ما يقال وما يجري فعله، ومن يقول القول ويفعل الفعل؟. إن الإشارة إلى التقاليد المسرحية العاملة في العرض، كما قلت، مطلوبة لتفسير كيف يفهم المتفرجون ما يحدث في المشهد. ولكن هل يجب أن نشير إلى مجموعة ثانية من التقاليد، مثل تقاليد التظاهر، لكي نشرح كيف يفهم المتفرجون المشهد؟. من الواضح أننا لا نحتاج لذلك.

لا يحتاج المتفرجون أن يفهموا التقاليد لكي يفهموا المشهد. وهذا درس تعريجننا علي ستروسون. وها هي فكرة أخرى: تُعد بعض العروض لكي تعمل بشكل متقلب. ومن الممكن تحديد فكرتهم وفعاليتهم وكأنهم يُفهمون من خلال آلية فهم القصد المنسوبة إلى جريس. تناقض جدا هذه الحقائق حول ما يفهمه المتفرجون من مشهد ما مع حقيقة أننا بحاجة إلى الرجوع إلى التقاليد لتفسير كيف يفهم المتفرجون ما يفهمونه وما قد فهموه فعلاً. وها هي الفكرة، تؤدي الإشارة إلى التقاليد نفسها المهمة بشكل رائع جدا.

في ضوء هذه الحقيقة، يبدو أن الإشارة إلى تقاليد تظاهر خاصة لا يخدم أي هدف عملي. ولكن لتجنب هذه النتيجة، نعود إلى فكرة أن التظاهر بالقيام بفعل واحد يتعلق بالضرورة بتنفيذ جزء أساسي من شيء ما شبيه بهذا الفعل، فسوف نقع في لغز أن التقاليد قد استُعدت لحله. فلن يوضح تحليل سيرل ولا تعديل ألوارد، عن طريق الإضافة المشروطة إلى هذا التحليل، كيف يفعل الممثل ما تفعله الشخصية ويقول ما تقوله، ولماذا؟

نظريات اظهار التمثيل:

تأصلت نظرية إظهار ما يفعله الممثلون في نظرية الأداء في الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين التي تأملت البحوث الأنثروبولوجية والأخلاقية لظواهر





يختلف من خلالها سلوك الإنسان الطقسي عن سلوك الحيوانات الأخرى وعلي أساس عملية المؤدي واستجابة المتفرج. ولكن الدافع الرئيس لا يزال إيجاد تفسير اجتماعي بشكل تام لهذه الظواهر. وفي رأيه أن الأداء الفني يحدث:

عندما تتأثر استجابة إظهار التمثيل الطبيعية ولكن يتم منعها من التعبير الكامل.

عندما يتحول إلى خيال - والذي نادرا ما يكون ترجمة حرفية للعرض المحظور.

عندما يعاد توجيهه.

عندما يعاد الظهور كعرض وأداء، وطريقة عامة لعرض أشياء خاصة.

وتوفر مناقشة شيشنر للنكات - والتي يصبح السؤال الأساسي فيها « ما هي وظيفتها الاجتماعية؟ » علاقة للنكات بالتهديد والتعهد، ولكنها لا توفر تحليلا لما يتكون منه التهديد والتعهد أو كيف تنجح النكات في أن يكون لها أي وظيفة اجتماعية على الإطلاق. ومن المفيد أن نقارن هذا بتحليل تيد كوهين Ted Cohen للنكات. وهو تحليل يهتم بالوظيفة الاجتماعية للنكات، ولكن ما يفعله تحليله والذي لم يحاول أن يفعله تحليل شيشنر، هو أنه يربط المسألة الاجتماعية ببحث المعتقدات والرغبات المتعلقة بها عندما يفهم الفرد أو يفشل في فهم النكتة وعندما يجدها الفرد مضحكة أو يفشل في ذلك. وعن طريق مناقشة ما يحتاج أن يعرفه الأفراد، ويعتقدون فيه ويأملون فيه ويخافون منه .. وما إلى ذلك - أي، عن طريق الإشارة إلى الحالات الذهنية للأفراد في مثل هذه التفاعلات - يستطيع كوهين أن يفسر كيف تحقق النكات عدة وظائف اجتماعية.

باختصار الشيء المفقود في وصف إظهار التمثيل والطقوس في نظرية الأداء في الثمانينيات والتسعينيات هو ما يتم تجاهله عموما في الدراسات الأنثروبولوجية والأخلاقية التي أثرت فيها. فقد تم طرح التحليلات التي لها علاقة بالحالات الذهنية للمؤدي جانبا عندما كان يرى أن الحالات التحفيزية لأولئك الذين يشاركون في إظهار التمثيل لم يكونوا ملائمين لفهم السلوك. ولكن الحقيقة هي أن المتفرج المشارك في محاولة فهم ما يقدم له في الأداء المسرحي يدرك أنه قريب من سلوك قصدي، وأن هذا هو الجزء الرئيس من سبب أنه مهتم بالسلوك في المقام الأول. ولا تستجيب بحوث المحددات الاجتماعية وحدها بالاهتمام بما يفعله مؤدين بعينهم. ولا تستجيب للاهتمام النظري بماهية ما يفعله أولئك المؤدون عموما. وإذا فشلنا في تقديم تحليل لإظهار التمثيل الذي يوضح ماهية الحالات الذهنية

الذي قد تمت صياغته في خدمة نظرية الاقتباس. وأقترح أن نستغل هذه التشابهات لكي نبدأ. ليس من ضمن مشروعنا أن أخضع أو أجادل من أجل نظرية معينة في الاقتباس. ولكني سوف أبدأ بتأملات لمجموعة واحدة من هذه النظريات.

ولنتأمل حالتين استخدمتا لاقتراح نظرية توضيحية للخطاب غير المباشر في قول ذلك. ونظرية هيل Heal (2001) وهي حالة لتوضيح شخص ما للكيفية التي يسير

للمشاركين، فلن يمكننا أن نفهم كيف يعمل العروض المسرحية. وفشل نظرية الأداء في تقديم تحليل هو نتيجة مباشرة لالتزامه غير الواعي عموما بفرضية تفسير سلس. ورغم ذلك، أعتقد أن نظرية إظهار التمثيل في المسار الصحيح وأنها يمكن أن توصف بالأسلوب الذي يسمح لها أن تفعل ما فشلت أن تحاول أن تفعله الصياغة المبكرة لنظرية إظهار التمثيل. إذ تشبه عناصر نظرية إظهار التمثيل عناصر في عدة تحليلات للتوضيح، وهو التحليل

تأمل وصف والتون للأطفال الذين يمارسون لعبة التظاهر باستخدام رجل خشبية وكأنها دب. فما يحدث هو أنهم يرون الرجل الخشبية وكأنها دب ويتجاهلون الآخرين. عندئذ فإن ما يوازي التمثيل هو كالتالي: إذا تظاهرت الممثلة بأنه جرتود، فإنها تنظر إلى نفسها وكأنها جرتود، وتبرز بعضا من ملامحها وتتفاعل معها وتخفي ملامح أخرى. وتفعل ذلك أمام آخرين. وأن ما تفعله من أجل الآخرين هو تقاليد مضافة، أي أنها غريبة عن ما يجعلها مثلا للتظاهر. وبالمقارنة، إذا شارك أحد في سلوك إظهار، فهناك دائما سياق يتكون من أولئك يتم بناء الإظهار من أجلهم. وهي حقيقة أصيلة لنوع السلوك العام الذي يقال أنه نوع في نظرية الإظهار. وأن صدق رغبة الممثل أن يفهم جمهوره محتوى ما يقدمه مقروء مباشرة في حقيقة أن يقصد أن يعرض هذا المضمون.

والنقطة ذات الصلة هي أن نظرية اظهر التمثيل يبدو أنها تنجح بشكل أفضل من نظرية التظاهر بالنظر إلى تفسير النجاح في التصوير المسرحي. لأنه يبدو أننا يمكن أن ننجح في التظاهر مع أننا ن فشل في التصوير. إذا فهمنا التصوير كنوع من إظهار التمثيل إذن، لأن إظهار التمثيل يتشكل علي نحو أصيل من أجل المشاهد، فلن نستطيع أن ننجح في أداء الشخصية رغم الفشل في تصويرها. وإذا فشلنا في التصوير، فإننا ن فشل في إظهار التمثيل. وتفسر هذه المفارقة لماذا تعطينا نظرية التظاهر الفكرة الخاطئة عن المسرحيات التي يتم أداؤها باستخدام ترجمة. ولنفترض أن ممثلا لديه خيار التحدث بالألمانية أو بالانجليزية. ولأغراض التظاهر بأن يكون شخصية بعينها، فإن الاعتبارات التي يجب أن يهتم بها الممثل تختص فقط بما إذا كانت الشخصية تتحدث الانجليزية أو الألمانية. وربما كان لدي الممثل مزيد من النوايا التي يحكمها الآخرين الذين يمثلون معه. وبوضوح، إذا لم يتحدثوا الانجليزية، فيمكنه ببساطة أن يتحدث الألمانية، فلا أهمية للغة التي يتحدثها الممثل. ومع ذلك، بقدر نجاحك في التظاهر بأنك الشخصية، فإن لغة هذه الشخصية هي الحاسمة.

ولكن التصوير المسرحي، مثل الاقتباس، يبدو أنه يفشل - علي الأقل لدرجة ما وفي الغالبية العظمى من الحالات - عندما لا يستطيع المتفرجون أن يفهموا ما يقوله الممثل لأنهم لا يشاركون الشخصية في لغتها. لذا فإن تصوير نظرية التظاهر، علي الأقل في هذا الصدد، هو قصد استثنائي أيضا ربما يملكه الممثل بالإضافة إلى قصد التظاهر بأنه الشخصية. والأمر ليس كذلك في نظرية إظهار التمثيل. وسواء قدمت كنظرية في الاقتباس أو نظرية في التمثيل، فإن سبب تحدثنا بالترجمة هو نفس الشيء: إذا أظهرت لشخص ما كيف يحدث شيء، فسوف تأخذ في اعتبارك ما يمكنهم الحصول عليه وتشكيل ما تفعله حتى

تأمل ما يحدث في وصف إظهار الاقتباس، عندما أقدم خطبة أبراهام لنكولن في جيتسبرج، «أقول منذ أربعة عقود، وسبع سنوات، أنجب أجدادنا أمة جديدة في هذه القارة...»، ولكنني لا أصدق أن تأسيس الولايات المتحدة قد حدث تقريبا منذ تسعين سنة، ولا أصدق أي أتوجه إلى الناس المعنيين بهذا الكلام. ولذلك، فإن نظرية إظهار التمثيل يبدو أنها في المسار الصحيح من أجل الوصول إلى القصة الصحيحة عن الحالات الذهنية للممثلين، كما تفعل نظرية التظاهر في التمثيل بوضوح.

بعض المقارنات المؤقتة:

يوحي هذا بأن هناك علاقة بين إظهار التمثيل والتظاهر بالتمثيل. ويوحي أيضا بحجة للاعتقاد بأن الإظهار يفسر لماذا يفسر لماذا تصل نظرية إظهار التمثيل إلى قصة الحالات الذهنية الصحيحة. ففي تظاهر الممثلة بأنها جرتود فإنها تعرض للمشاهدين كيف تبدو جرتود، وكيف تقول جرتود الأشياء وكيف تفعلها. وأن هذا العرض يمكن أن تنفذه الممثلة بدون تأمل لأفكار جرتود، وبدون أن تحمل معتقداتها، فتقصد ما تقصده وتؤكد ما تؤكد. ويبدو أنني، لكي أظاها بأنني جرتود أو أقلدها للآخرين، فلا بد أن أعرض لهم جرتود.

يجدر بنا أن نقول الآن - لكي ا منح نظرية التظاهر مكانا لكي ينجح هذا التقديم في المقام الأول - إنني تجاهلت حقيقة أن التظاهر أمام الآخرين لن ينجح كوصف للعروض المسرحية إذا لم يفهم «أمام الآخرين» بمعنى «من أجل الآخرين». لأن هناك حالات من التظاهر بأنني شخص آخر، أو شيئا آخر غير ذلك الشخص الآخر أمام الآخرين، ولا يعد ذلك أداء مسرحيا. إذ يتبادر علي الذهن فورا حالات الخداع والتسامح الذاتي. فعلى الأقل جزء مما يجعلهم غير مؤهلين كأمثلة للأداء المسرحي (ويكسبهم أيضا بعض الرفض الاجتماعي) أنهم لم يحدثوا في خدمة تقديم شيء لآخرين لكي يشاهدوه. ولذلك، يجب أن تضيف نظرية التظاهر في التمثيل تعديلا آخر رغم ذلك. فبالإضافة إلى التأكيد علي أن الممثلين يتظاهرون، يجب التأكيد علي أنهم يتظاهرون أمام آخرين، وأنهم يقيدون تظاهرتهم بشرط تقليدي هو أنهم يفعلون ذلك من أجل الآخرين.

ولكن إذا حدث التظاهر الذي في أذهاننا من أجل الآخرين، فإننا نحتاج فقط نظرية إظهار التمثيل لتفسير أعزاء الحالة الذهنية الملائمة. إنها في الحقيقة تقوم بذلك بشكل أفضل من نظرية التظاهر في التمثيل. وبالنسبة لهذه الأخيرة، فإنها أقل جودة من نظرية إظهار التمثيل في شرح لماذا يتمنى الممثلون بصدق أن يفهم جمهورهم ما يقدمونه.

من خلالها اللحن. ونظرية ريكانيتي Recanati هي حالة توضيح شخص ما للطريقة التي تشرب بها أخته اليزابيث الشاي. وانتشرت أمثلة مماثلة تشرح نظريات توضيح الخطاب المباشر أيضا، عند كلارك - وجريج، وساكا وبيترسون. وتفصيل هذه المواقف، وأغلب الفروق بينها ليست ذات صلة هنا. فأنا أستخدم هذه البحوث كنقاط قفز لتوضيح كيف أن نظرية اظهر التمثيل يمكن تطويرها وكيف يمكنها أن تتجاوز القيد المفروض ذاتيا والذي عرجت عليه الصياغات المبكرة للنظرية.

دعونا نبدأ بالتالي. تخيل أن أنجيلا تخبرك عن الحوار الذي سمعته بين ممثلين (واللذان تصفهما أنجيلا ب هو وهي). وتقل إنجيلا الحوار كالتالي: تقول، «سوف أؤدي دور جرتود» وذهبت (تدور عيناها مصحوبة بتعبير قرقرة)

يزعم باترسون أنه في مثل هذه الحالات لا يوجد فرق بين الإشارات؛ لأنه لم يلاحظ في أي من الحالتين أن هناك إشارة إلى الكلمات. أي أنه يجادل أننا ربما نتجاهل بشكل آمن فكرة ديفيدسون بأن ما يشار إليه يجب أن يكون شيئا لغويا. وبدلا من ذلك فإن كلتا الإشارتين يمكن تفسيرهما كإشارتين للسلوك الذي يتم إظهاره علي الفور. وسواء كان بيترسون علي صواب من عدمه فيما يتعلق بالاقتباس، فإن زعمه يزودنا بصيغة إرشادية لفهم ما يجري في العروض المسرحية.

إذن لدينا نقطة انطلاق خام: ربما نفكر في تقاليد المسرح باعتبارها توظف من قالب الاقتباس، حيث يفهم الاقتباس ظاهريا وأن الإظهار يفهم أن متصل بوسيلة عرض سلوكية. فالذين يذهبون إلى المسرح يدركون أنه مكان الإظهار (أو إن شئت التقديم)؛ فالقصص تقدم هناك غالبا؛ وأن هذا يعني أن مؤدي أو أكثر في عده مناسبات سوف يظهر كيف تدور قصة معينة.

فكيف نواصل من تلك النقطة؟ في المرحلة الأولى قد يكون من المفيد أن نتذكر نظرية التظاهر في التمثيل تقدم القصة الصحيحة عن الحالات العقلية والقدرات العقلية للممثلين. فعندما تقول الممثلة التي تجسد جرتود «لقد أسأت إلى أبيك بشدة يا هاملت» لن نفسر أنها تعتقد أن الممثل الذي يؤدي دور هاملت قد أساء إلى أحد. وأنها ليست صادقة في طلب تفسير سواء من هاملت أو من الممثل الذي يؤدي دور هاملت. ولذلك إذا اعتقدنا أن الممثلة تؤدي دور جرتود من خلال التظاهر بأنها جرتود، فإن هذه الأوصاف الذهنية سوف تتأكد.

ولكن لماذا تتأكد تلك الأوصاف بالضبط ؟

شكل القماش عندما يغطي أريكته. اختيار الملامح إذن هو سياق مستقل بشكل فائق مثل ملامح الأمثلة في الخطاب غير المباشر. وحقيقة تبعية السياق هي أيضا ما يفسر كيف يمكنني أن أنجح في أن أنقل إليك ما قاله القاضي وما فعله عندما قلت إيه (بينما أهز إبهامي بإيماءة رفض القضية).

ولا يوجد فرق مهم بين مناقشة المعلومات السياقية ذات الصلة لكي أفسر نقل المعلومات في حالة نقل ما قاله القاضي ومناقشة المعلومات السياقية لشرح كيف نقل المؤدون الخمسة أن هناك قتل يحدث. فكل منهم سوف يختل إذا لم يكن الجمهور غير مستعد للعرض أو ملم بكيفية نقل المعلومات.

ولتوضيح هذه النقطة أكثر، تخيل أن الفرقة اختارت أن تستخدم هذه الصياغة ثلاثة مرات. وفي المرة الثالثة، سمحوا لصورة المشهد أن تتطور ببطء، وكأنها تنشأ من اتجاه مختلف نحو السرد، ولذلك يتجلى القتل للمشاهد المتوقع وهو يتناول ويختفي داخل اتجاه السرد الواضح في نفس الوقت. فإذا توقع المتفرج، فإنه سوف يراه يتطور وبذلك يمكنه تقويم الدقة التي يحدث بها. وهنا بالطبع، سوف يعتمد علي حقيقة أن هذه تقاليد. فقد رأى نموذج خشبة المسرح هذه مرتين من قبل ويعرف ما تقدمه، وأن الممثلين قد نصبوها لكي يتركز انتباههم بطريقة تسمح بذلك.

في النهاية. لم أحاول إخفاء كل ما يمكن أن يقال عن نظرية التظاهر. ولم أظاهر بأي فعلت نظرية إظهار التمثيل بالتفصيل الكافي لكي أبرر اتفاقك غير القابل للنقاش. ولم أحاول أن أقدم تمييزا صارما بين التظاهر في التمثيل وإظهار التمثيل، اعتمادا فقط علي فهم مبدئيا لبعض الفروق الأساسية.

فأنا أهدف إلى شيء مختصر لكل ذلك. وأتمنى أن أكون قد وضعت الرؤيتين علي الطاولة. وأملني أن أكون قد وضحت أننا لا يجب أن نثق كثيرا في نظرية التظاهر. وأتمنى أن أكون قد وضحت لماذا يمكن أن تكون نظرية إظهار التمثيل أكثر جاذبية من نظرية التظاهر في التمثيل، مهما كانت مزايا بحث نظرية التظاهر بشكل مستقل لفهم الآليات الذهنية المتضمنة في تفاعلنا مع العالم ومع بعضنا البعض.

الهوامش:

- نشرت هذه المقالة عام 2009 في مجلة معهد الفلسفة - العدد رقم 4.
- جيمس هاملتون يعمل أستاذا للفلسفة في جامعة ولاية كنساس. وقد سبق أن قدمت له مسرحنا العديد من المقالات.



تأمل هذا النوع من التمثيل وكأنه مناظر لما يلي. أنك تسألني «ماذا قال القاضي؟» وأنا أستمر «إيه (بينما أهز إبهامي بإيماءة رفض القضية). هنا لم أقلد القاضي، فالقاضي لم يقل ما قلته. ولم يفعل ما فعلته. ولذلك ربما يكون قد نقل لكم اقله القاضي وما فعله.

ورغم أنه يصح أن أغلب حالات الاقتباس وكثير من العروض المسرحية تتعلق بالإظهار التمثيلي، فالإظهار هو تصنيف أوسع من المحاكاة. وأن ذلك التصنيف الأوسع هو الذي يقدم لنا النوع الطبيعي للسلوك الإنساني الذي يتناسب معه الأداء المسرحي، ولكنه نوع متطور ثقافيا.

ولتقديم تحليل لهذا النوع، ربما نفضل أسوأ من ذلك لكي نستعير بعض أدوات نيلسون جودمان في مناقشة التمثيل. لكي تمثل يعني أن تصنع بعض الملامح البارزة لعينة مفترضة وهي ملامح ذات صلة إظهار المعلومات المستهدفة لشخص آخر. وما يحكم اختيار حامل القماش، مثلا، هو حقيقة أن الشخص الآخر مهتم فقط بملامح معينة في الحامل وليس ملامح أخرى - اللون والنسيج في مقابل الحجم - لأن الشخص الآخر مهتم بكيف يبدو

يتمكنوا بالفعل من الحصول عليه. وإذا لم يتحدثوا اللغة الأصلية للمتحدث أو اللغة الأصلية للمسرحية، فإنهم يترجمون الكلام.

النقطة الأخيرة التي أريد أن نتأملها هي: كيف نفسر ما يفعله الممثلون عندما يشاركون في تمثيل غير محاكياتي أو تمثيل غير محاكياتي جزئي؟ افترض مثلا أن قتلا يقدم بالطريقة التالية: يقدم الممثل (أ) إيماءات تمثيلية تعبر عن التقطيع بالسيف، بينما يقوم الممثل (ب) بإيماءات تمثيلية لكونه أصيب بجرح (وينهار). ورغم ذلك، في نفس الوقت، يصدر الممثل (ج) صوت الإصابة بالجرح، ويصدر الممثل (د) أصوات حفيف السيف في الهواء والإصابة خلال الجسم، بينما يبكي الممثل (هـ) بشكل مختصر. وتخيل أنهم يقفون علي بعد ثلاثة أمتار بين كل منهم الآخر، وهم يصطفون علي خشبة المسرح. بوضوح لا يتظاهر أي من هؤلاء الممثلين بأنهم يقتلون كل منهم الآخر ولا يتظاهرون بأنهم قُتلوا بيد كل منهم الآخر. ولكنهم كانوا يصورون القتل.



اجتماع زكي طليمات مع المسؤولين في تونس

العلاقات المسرحية والفنية بين مصر وتونس (٢٠)

محاورة زكي طليمات في الجامعة الخلدونية بتونس

الأدب العربي المستحدث، وكيف امتدت أطرافه إلى معالجة القصة على نسق جديد، ثم المسرحية نظماً ونثراً. وعرج على النثر العربي فقرر أنه قد استقام له أسلوب جديد ذو طابع طريف ويتزعمه اليوم معالي الدكتور طه حسين بك وزير المعارف، وقبله لطفي السيد باشا. وقال عن الشعر: أنه بعد وفاة خليل مطران وأحمد شوقي، وبعد عباس محمود العقاد لم يلح بعد في الأفق فجر جديد، وإن كانت هناك فئة من الشعراء تحاول أن تأتي بجديد. ثم فتح الأستاذ طليمات باب المناقشة في أمور المسرح وشئونه.

الانطباعات الأولى

ولأنها زيارة طليمات الأولى إلى تونس، فقد هرعت الصحف والمجلات لعقد لقاءات معه بعد عودته لمعرفة رأيه وانطباعاته عن هذه الزيارة! وأول جريدة فعلت ذلك كانت جريدة «البلاغ» في أواخر فبراير، عندما نشرت حواراً معه تحت عنوان «الأستاذ زكي طليمات يتحدث عن رحلة الفرقة المصرية إلى شمال أفريقيا»، نقل منه هذه المقاطع: كيف نشأت فكرة رحلة الفرقة إلى شمال أفريقيا؟ ج: معلوم أن الفرقة المصرية ليست مقصورة على أن تقيم حفلات في

الأولى، في أول زيارة له إلى تونس، وقد ازدحم المستمعون والطلاب لسماع محاضرته، فضاقت بهم بهو الجامعة، فاصطفوا في ممراتها!

ومن حسن الطالع أن المراسل التونسي لمجلة «الأستوديو»، أرسل وصفاً لهذه المحاضرة في أواخر يناير ١٩٥٠، نشرته المجلة تحت عنوان «الأستاذ زكي طليمات يدعو للمسرح والأدب العربي»، وهذا نصه: «دعت الجامعة الخلدونية الأستاذ الكبير زكي طليمات ليحاضر أساتذة المعهد وطلبته في المسرح المصري والأدب العربي المعاصر، فاحتشد المدرج الكبير يتقدمهم فضيلة شيخ الإسلام وكبار رجال التعليم والصحافة، وانتشرت أبواق المذيع في فناء الجامعة. وقد تحدث الأستاذ طليمات عن نشأة المسرح العربي في مصر، والمراحل التي تقلب فيها حتى استقر في أوضاعه القائمة، وقد احتضنته وزارات المعارف والشئون الاجتماعية، فكان المسرح المدرسي، ومعهد التمثيل، والمسرح الشعبي، والفرقة المصرية. وقد أن ازدهار المسرح المصري في وقتنا الحاضر يرجع إلى رعاية جلالة الملك فاروق وإلى حده وبره بالقائمين بشئون هذا المسرح. ثم عالج الأدب العربي المعاصر فرسم التيارات الغربية المختلفة التي نسجت تأثيرها على هذا

سيد علي إسماعيل



أشرنا من قبل إلى زيارة زكي طليمات إلى تونس - لأول مرة - ضمن أفراد الفرقة المصرية عام ١٩٥٠، وأشرنا أيضاً إلى أن مهمته كانت ثقافية أكثر منها فنية! وأول نشاط ثقافي قام به، كانت محاضرته الأولى في «الجامعة الخلدونية»، وهي في الأصل جمعية ثقافية تعليمية تأسست في تونس عام ١٨٩٦، وكانت معنية بترتيب الدروس والخطب والمحاضرات في علوم التاريخ والجغرافيا واللغة الفرنسية والطبيعة والكيمياء.. إلخ! وانتقل مقرها إلى «المدرسة العصفورية» في عام ١٩٠٠، وأصبح لها نشاط ثقافي وأدبي كبير، مثل عقد المؤتمرات والموسم الثقافية لأعلام مصريين أمثال: أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، ومن أهم الأسماء التي حضرت في الخلدونية، كان الشيخ «محمد عبده» عام ١٩٠٣! هذه هي «الجامعة الخلدونية» التي ألقى فيها زكي طليمات محاضرته



زكي طليمات يلقي محاضراته في الجامعة الخلدونية

المصرية إلى شمال أفريقيا». وهو حوار فيه تكرر لأمر تم نشرها في الحوار السابق، ولكن الجديد تمثل في سؤال مهم وجهته المجلة إلى طليمات، قالت فيه: ما مدى ما بذلته من مجهودات في سبيل إنعاش المسرح التونسي؟ فأجاب قائلاً: مجهوداتي التي بذلتها، هي مجهودات شركرتي عليها جميع الهيئات المعنية بالتمثيل في تونس، إذ اجتمعت بمدير عام التعليم هناك، وهو فرنسي من المستشرقين، وتحدثت معه في هذا فتفضل وعقد اجتماعاً خاصاً من رؤساء الفرق التمثيلية الأربع القائمة في تونس، ومن كبار رجال التعليم والصحافة، وتباحثنا على مدى ساعتين في الوسائل التي قد تكون أصولاً لمسرح تونسي قوي. وقد انتهى قرار هذه اللجنة على ما يأتي: أولاً، اختيار العناصر الصالحة في هذه الفرق الأربع وإنشاء فرقة قومية تونسية منهم على غرار الفرقة المصرية. ثانياً، إنشاء مسرح مدرسي في المدارس الثانوية وذلك للعمل في إيجاد جمهور يتذوق المسرح. ثالثاً، ترجمة بعض روائع الروايات المسرحية العالمية، ترجمة أهوجية، وذلك لنشر ثقافة التأليف المسرحي بين مختلف الأدباء التونسيين. رابعاً، إرسال بعثات إلى معاهد باريس ولندن والقاهرة. ومن هذا يتضح أن ما قمت به في سبيل تدعيم المسرح التونسي هي نفس الوسائل التي سبق أن قمت بها في سبيل تدعيم المسرح المصري إذ لا سبيل غير هذه الخطة، وهي كما ترى ترمي إلى إعانة وتنشيط الممثلين القائمين، بأن تجري عليهم بلدية تونس إعانة مالية تحفظ عليهم كيانهم وتيسر لهم العمل، كما أن هذه الخطة ترسم سياسة إنشائية للمستقبل.

وطرحت المجلة سؤالاً جديداً، قالت فيه: ما هو أهم ما لفت نظرك في هذه الرحلة؟ فأجاب طليمات قائلاً: لفت

زيارة مسؤل

بدأت جهود طليمات في تونس تؤتي ثمارها سريعاً، ففي إبريل ١٩٥٠ نشرت مجلة «الأستوديو» خبراً عنوانه «وكيل وزارة معارف تونس يزور معهد التمثيل»! قالت في تفاصيله: زار سعادة السيد «محمد عابد الميزالي» وكيل وزارة المعارف التونسية المعهد العالي لفن التمثيل العربي يوم الأربعاء الماضي، وذلك أثناء وجوده في مصر أخيراً لزيارة المعاهد العلمية والفنية. وقد استقبله الأستاذ زكي طليمات عميد المعهد وشاهد بعض حصص التدريس النظرية في قسمي النقد والتمثيل. كما شاهد طلبة قسم التمثيل وهم يقومون بالتدريبات المسرحية «المنقذة» التي سيقدمها الطلبة يوم ١٠ الجاري على مسرح دار الأوبرا الملكية. وقد أبدى سعادة وكيل وزارة المعارف التونسية إعجاباً بما شاهدته في المعهد وقال: «لقد سمعت عن المعهد في الجرائد والمجلات. ولكن بزيارتي له زاد إعجابي به وإيماني بأنه يؤدي رسالة فنية عظيمة ليس لمصر فقط ولكن للأقطار الشقيقة كافة. ويسرني أن أرى بين طلاب المعهد المصريين طلاباً من فلسطين وسوريا ولبنان ومراكش الإسبانية والسودان والحجاز». هذا وقد أعجب بنشاط المرأة المصرية عامة حينما علم أن طالبات المعهد كلهن مصرية مسلمة وأن بعضهن يحملن شهادات تعليمية. وأبدى أسفه أن تونس ما زالت متأخرة في هذه الناحية لأن السفور لم يتغلل كما هو قائم في مصر. وقد ألقى خطبة بين الطلاب نوه فيها بمجهود المعهد وباغتباطه لهذه الشركة الفنية العلمية وقال: «سنستعير منكم الأستاذ زكي طليمات في الشتاء القادم لينشئ لنا نواة لمعهد تمثيلي تونسي، لأن زكي طليمات الرجل الفنان لا نعهده ملكاً مصر وإمّا ملكاً للأقطار العربية».

نظري شيء كثير في تونس والجزائر من حيث المسرح! لفت نظري أولاً، كثرة عدد المسارح في جميع المدن بتونس والجزائر ويبدو أن الفرنسيين يعنون بإنشاء دور التمثيل كما يعنون بإنشاء الكنائس ودور الحكومة. ولفت نظري أن الجمهور في تلك البلاد على يقظة مثقفة ورفاهة في الذوق وحسن استماع وتقدير لما يلقيه الممثلون ولا عجب، فهو جمهور قد ثقفته الفرق الفرنسية التي لا ينقطع لها ورود بين تونس والجزائر، كما أن للثقافة الفرنسية أثراً كبيراً في هذا لأنها ثقافة يؤلف المسرح فيها ناحية هامة، ولفت نظري أيضاً النقد المسرحي. فقد قرأت ألواناً من النقد الجيد الدقيق، المنزه عن الأغراض، وعن المحاباة! قرأت نقداً يضع النقاط على الحروف من غير إسهاب ولا مبالغة، وقد أفادني هذا النقد أنا شخصياً، بحيث أنه إذا قدر لي أن أذهب إلى تلك البلاد على رأس فرقة تمثيلية فسيكون لي رأي جديد في اختيار الروايات التي سأقدمها.

وأشارت المجلة في عدد آخر إلى نقطة خاصة تتعلق بالمقارنة بين إعانة المسرح في تونس ومصر، قائلة: «من أحاديث الأستاذ زكي طليمات بعد عودته من شمال أفريقيا أنه لا يوجد هناك فرق من المحترفين، وإنما توجد فرق من الهواة والهاويات، ولا تعمل في الشهر الواحد أكثر من أسبوعين! ومع ذلك فإن مثل هذه الفرق تأخذ إعانة قدرها ٦ مليون فرنك، وهي تعادل ستة آلاف جنيه مصري. ومعنى هذا إنها تأخذ ٥٠% من الإعانة التي تقدمها حكومتنا للفرقة المصرية التي تبلغ نفقاتها في العام الواحد ما يعادل ٣٦ ألفاً من الجنيهات. وإذا كنا نسجل هذه الحقائق فنحن لا نسجلها للترفيه، إنما نسجلها لكي يقف المسئولون في الحكومة على مبلغ تشجيع المسرح في مصر وتشجيعه في العالم!»



محمد الروبي

مرة أخرى.. إنهم يأكلون لحم الكاتب حيا

الدراما! مضييفا بيقين مدهش (أنه لم يفعل أكثر مما فعله نجيب سرور وبريخت.. بل وشكسبير بذاته!). حين أعلمني الشباب بموقف السارق نصحتهم في المقابل بأن يصروا على تقديم نسخته مشفوعة بـ(عن.. كوميديا الأيام السبعة) متجاهلين اسمه تماما ويلجأ هو إن صدق إلى اتخاذ المواقف القانونية التي يريد.. وليقابلهم (وأنا معهم) في المحكمة لنسمع هناك ماذا سيقول.

الأمر محزن ومثير للغضب. فكم الادعاءات و(البجاجة) زاد عن الحد الذي يمكن أن يتصوره عقل. وباتت السرقات عنوانا ضخما لأغلب الإنتاج المسرحي وخاصة في محيط الشباب (جامعات وفرق مستقلة وغيرها). وبات التبرير لها يختصر في (لست وحدي.. فقد فعلها كثيرون قبلي!).

لكن في المقابل سنظل نحن ومعنا الكثير نطارد هذه الدودة في حقول الإبداع حتى ننقيه.. والله المستعان.

هذا نص لكاتب عراقي معروف اسمه علي عبدالنبي الزيدي. عنوانه (كوميديا الأيام السبعة) وقدم أكثر من مرة في فعاليات عربية عديدة.

ومع صدمة الشباب الذين شعروا بأن جهدهم راح هباء ورفقا بحالتهم اقترحت عليهم أن يلجأوا إلى النص الأصلي طالما أعجبتهم الفكرة أو (وتفهما لضيق الوقت): أن ينفذوا نسختهم التي تدربوا عليها لأيام طويلة مع كتابة جملة (إعداد فلان الفلاني عن نص كوميديا الأيام السبعة لعلي عبدالنبي الزيدي) وبخط واضح.

وافق الشباب وظننت أن الأمر انتهى عند هذا الحد ثقة في أن الكاتب الناقل حين سيعرف بما دار سيخجل ويوافق على هذا الحل (التلفيقي) الذي لجأ إليه الشباب مدفوعين بضيق الوقت. لكن السارق فاجأ الشباب بأن هدهم بأنه لو تم ذلك سيتخذ إجراء يحافظ به على (حقه الأدبي)! بل واستطرد بثثرة بلهائه يعلمهم أن (من المعروف أن الدراما هي أحد مصادر

ما زالت قضية السرقات الأدبية تسيطر على عالم الإبداع المسرحي العربي. وكنا منذ فترة طويلة نتتبع هؤلاء اللصوص ما استطعنا إلى ذلك سبيلا.

المصادفة وحدها قادتنا مؤخرا إلى جريمة جديدة اكتملت جوانبها باعتراف السارق بمقولة فجة ينطبق عليها القول القديم (حق يراد به باطل).

المصادفة جعلتني أحد أعضاء لجنة لاختيار عرض واحد من بين ثلاثة عروض للمشاركة في مسابقة شبابية كبرى. وأثناء مشاهدتنا لأحد العروض اضطررت إلى أن أقف صارخا (كفاية يا بني)! ومع التوتر الذي حدث في الصالة بين الزملاء المحكمين، ومن قبلهم الشباب على خشبة، سألت بصوت عال (أين مؤلف هذا النص؟) فأجابني المخرج بأنه ليس حاضرا لأنه يقطن عاصمة محافظة أخرى. فسألت (وهل له نصوص أخرى؟)، فأجابني المخرج بأن نعم. فقلت وطبعا كلها مسروقة كما الذي نشاهده الآن! وأمام الدهشة التي سيطرت على الحضور أضفت: أن



العرض الفلسطيني كوميديا الأيام السبعة