مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الخامسة عشرة | العدد 756 | الإثنين 21 فبراير 2022

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الإيطالية مارينا ماسيروني:
مستحيل أن يموت المسرح

المكان والزمان
في المسرح بعد الدرامي

في ندوة غير مسبوقة ..
يحيى حقي المسرحي السينمائي

مدته ٤ سنوات..

جامعة سوهاج تكشف تفاصيل اعتماد برنامج المسرح

كشف الدكتور مصطفى عبد الخالق، رئيس جامعة سوهاج، تفاصيل الإعلان عن موافقة المجلس الأعلى للجامعات على اعتماد المسرح لمدة ٤ سنوات بكلية الآداب في الجامعة بنظام عدد الساعات.

وأكد عبد الخالق، أنه سيبدأ مع بداية العام الدراسي ٢٠٢٢- ٢٠٢٣، أي في شهر سبتمبر المقبل، وسيتم قبول الطلاب سواء كانوا حاصلين على الثانوية العامة وملتحقين بكلية الآداب أو الوافدين من الكليات الأخرى.

وأشار إلى أن الجامعة استحدثت مجموعة من البرامج التعليمية المتميزة لكي تمد الخريج بمجموعة من المهارات التي تتواكب مع احتياجات سوق العمل المحلي والإقليمي والعالمي، في ظل التحول الرقمي الذي تشهده الجمهورية الجديدة.

وأضاف رئيس جامعة سوهاج، أن وظائف كثيرة ستختفي قريبا جدا، لكن وظائف أخرى ستظهر وبالتالي يجب أن تتسلح المجتمعات لها بتوفير برامج حديثة، معقبًا: «في الجامعات المصرية، نحدث برامجنا ونستخدم برامج جديدة ذات مواصفات معينة تمد الخريج بمهارات ومعارف تجعله مطلوبا في سوق العمل».

وأوضح أن الطالب يدرس في برنامج إعداد الخريج لفنون المسرح لمدة ٤ سنوات، حيث يتعلم الطالب فنون الديكور والإضاءة وكتابة النص المسرحية وكيفية الوقوف على خشبة المسرح واكتساب المهارات وإعداد النص الموسيقي المصاحب للعرض المسرحي.

ياسمين عباس

ساحر الحياة

في إبداع الدورة العاشرة

يستعد المخرج الشاب عماد جلال و فريقه لعرض مسرحية ساحر الحياة يوم ٢٧ فبراير الساعة ٧ مساء على مسرح وزارة الشباب والرياضة ضمن فاعليات مهرجان إبداع في دورته العاشرة فئة(المسرح المتخصص) والحضور مجاني ودخول الجمهور بدءاً من الساعة السادسة، العرض تأليف: محمود جمال حديني دراماتورج وإخراج: عماد جلال .

قال المخرج عماد جلال: يتحدث عرض ساحر الحياة عن كيفية تحقيق آمالك بالحياة حتي وإن كنت عاجزاً عن فعل ذلك ... لذلك كونوا علي استعداد مع تجربة فنية فريده من نوعها .

مسرحية "ساحر الحياة" تأليف: محمود جمال حديني، تمثيل: سرمد سمان، يوسف فرغل، عمرو نخلة، يوسف حمصي، ليديا سليمان، بلال هيثم، عبد الله جودزي، بيتر عياد، روزاليندا السيد، نادين عامر، محمد كمال، حلا زلط، مساعد مخرج محمد باشات، محمد شيمس،تصميم ديكور وإضاءة: مصطفي التهامي، تأليف موسيقي أحمد حسني، تنفيذ موسيقي ديفيد سمير، إخراج عماد جلال .

ندى سعيد

رسائل تقدم «علامات»

على مسرح الساقية ١٥مارس

تستعد فرقة رسائل لتقديم عرضا مسرحيا بعنوان "علامات" وذلك على خشبة مسرح ساقية الصاوى بالزمالك ١٥مارس المقبل ويذكر أن العرض قائم على الإنتاج الذاتى للفريق .

وقال أحمد حسن مخرج العمل أن العرض المسرحي "علامات" يدور حول ما وصل إليه المجتمع من انحدار أخلاقي وتدنى في الذوق العام ويتم عرض الفكرة من خلال إسكتشات منفصلة أي أن كل لوحة بقصة مختلفة مما يزيد من العمل التشويق في إطار كوميدى اجتماعي ومن المقرر عرضه على خشبة مسرح ساقية الصاوى بمارس المقبل وأيضا على خشبة مسرح آفاق.

واعرب المخرج ومؤسس فرقة رسائل احمد حسن عن سعادته بإخراجه للعمل ويقول أريد أن اقدم رسالة من خلال العرض المسرحي "علامات" مفادها أن الأخلاق هى أساس المنزل ومن دونها يصبح المجتمع هشا لا حاكم ولا رابط له وأتمني أن تصل الرسالة للجمهور كما سعينا كفريق لإظهارها .

مسرحية علامات من تأليف وإخراج: أحمد حسن، ديكور وملابس: همس الريحانى، موسيقي وعزف حى سولوجيتار: محمد السكري، إضاءة: أحمد حسن

تمثيل: طه عاشور، محمود محمد الشبح، محمود سعد، محمد هيكل، أحمد شوشة، همس الريحانى، أماني الأجهورى، مى جمال، نورهان منصور، سما سيد، محمد الخطيب، عمر شوقي، ساعد في الإخراج محمود الشبح، مخرج منفذ: إسلام عبقرينو، إنتاج فرقة رسائل .

ويعتبر هذا العمل هو الثالث للفرقة حيث تأسست عام ٢٠١٦وقدمت عرض الحائرة عن رواية "واى من لاف مزز" وحصل على جائزة أفضل ممثل صاعد عبد الرحمن اديب عن دور حمادة التحش وجائزة كيرو جراف عمرو وليد وذلك بمهرجان منشية التحرير عام ٢٠١٨ رواية "واى من لاف مزز" من تأليف إيهاب معوض، إخراج احمد حسن. وقدمت الفرقة بعام ٢٠٢٠مسرحية لعبة المجاذيب تأليف، سامح الهلالى ومن إخراج، احمد حسن وحصل العرض على جائزة المركز الثالث بمهرجان الرواد المسرحى وحصلت ضحي محمد على جائزة التميز في التمثيل .

حسن السيد

«إبداع متنوع في الجمهورية الجديدة»

شعار الدورة السادسة للمهرجان المسرحي الدولي لشباب الجنوب

في إطار استعدادات إدارة المهرجان المسرحي الدولي لشباب الجنوب والذي تنظمه مؤسسة س للثقافة والإبداع برئاسة الناقد الفني هيثم الهواري رئيس اتحاد المسرحيين الأفارقة، أعلنت إدارة المهرجان عن بوستر الدورة السادسة من المهرجان دورة المخرج الكبير خالد جلال والتي من المقرر إقامتها في محافظة الأقصر في الفترة من ١٥ إلي ٢٠ مارس المقبل برعاية وزارة الثقافة وجامعة الأقصر ومؤسسة حراء للمقاولات ومكتبة مصر العامة بالأقصر ودار حابي للنشر والتوزيع وجمعية أنا المصري بقنا وجمعية مفتاح الحياة بالأقصر.

شعار المهرجان

وعن الشعار قال الناقد الفني هيثم الهواري رئيس المهرجان:

إن الدورة الحالية تحمل شعار (إبداع متنوع في الجمهورية الجديدة) والتي تتم في إطار توجيهات فخامة السيد الرئيس عبد الفتاح السيسي والاهتمام بدعم وتنمية وتدريب شباب الجنوب وإقامة الفعاليات في القرى والنجوع وخاصة قرى حياة كريمة، مشيرا إلى أن للمهرجان السبق في إقامة الفعاليات الفنية بالقرى وخاصة قرى حياة كريمة.

وأوضح قائلا: أن البوستر الذي يحمل شعار (إبداع متنوع فى الجمهورية الجديدة) من تصميم الفنان أحمد بلال والبوست يتضمن طريق الكباش بالأقصر والذي يحتضن فعاليات الدورة السادسة من المهرجان .

ثمانية إصدارات جديدة لمسرح الجنوب

كما قال الناقد الفني هيثم الهواري رئيس المهرجان: أن إدارة المهرجان أعلنت عن صدور ثمانية إصدارات جديدة لمسرح الجنوب، فإدارة المهرجان تعمل على تقديم فعاليات وإصدارات جديدة لكل دورة وبلغت عدد الإصدارات المسرحية هذا العام ثمانية إصدارات جديدة والتي تتم بالتعاون مع دار حابي للنشر والتوزيع وهي:

كتاب «مقدمة في الإنتاج المسرحي» للدكتور جمال ياقوت رئيس مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي وأستاذ المسرح بجامعة الإسكندرية، وكتاب «أوراق من حياتي» د.مصطفى سليم رئيس قسم الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون، وكتاب «مسرح العرائس أصله وفصله» للكاتب الصحفي زياد فايد، وكتاب «جذور الرومانسية وأوهامها قراءة في فنون أداء العصور الوسطى» للناقد المسرحي الكبير الدكتور سيد الإمام الأستاذ بأكاديمية الفنون، بالإضافة إلى كتاب «خالد جلال الملهم» للناقد المسرحي باسم صادق، وكتاب «بكرى عبد الحميد وعالمه المسرحي» للناقد أحمد هاشم، وأيضا كتاب «مسابقة د. حسن عطية للتأليف المسرحي» وهو يضم النصوص الفائزة في المسابقة، وأخيرا كتاب «الانطلاق نحو العالمية ٧ سنوات من الإنجازات» كتابة وإعداد أسماء بخيت مدير عام مؤسسة س للثقافة والابداع وهو كتاب توثيقي يرصد تفاصيل الدورات الماضية للمهرجان.

وقال الهواري: أن الهدف من هذه الإصدارات هو دعم المكتبة المسرحية في مصر والوطن العربي بعناوين جديدة تعد إضافة مهمة للباحثين والمهتمين بعالم المسرح .

وأشار الهواري إلى أن المهرجان يضم عروضا مصرية وأجنبية مشاركة في المسابقة الرسمية وأخرى خارج المسابقة وهي كالتالي:

ثلاثة عشرة عرضا في القائمة الأولى للعروض المصرية المرشحة للمشاركة في المسابقة الرسمية وخارجها وعروض الحكي وضمت القائمة الأولى للعروض المصرية المرشحة للمشاركة في المسابقة الرسمية عشرة عروض هي: «موسم الهجرة إلي الشمال» لفرقة الجنوبي، «حسن ونعيمة» لفرقة الكرنك، «فستان فرح» فرقة الهاية، «نعيمة» لفرقة النور المكفوفين، «شفيقة» لفرقة كلاكيت، «حكايات شارع الصابحة» لفرقة طعم المكان، «دكر ولد عمران» لفرقة الوهج، «أنا» لفرقة أندر جراوند، «كونكت ٤» لفرقة مجراية، «صرخة حواء» لفرقة ريأكشن المسرحية.

وعرضان من العروض المصرية خارج المسابقة الرسمية وهما:

«وجع أحلامنا» لفرقة مركز شباب بني مزار، «قناة خلطبيطة «عرض عرائس. بالإضافة لعرض واحد من عروض الحكي وهو: «غيط البنات» حكي لفرقة الهاية المسرحية.

٢٢ عرضا من العروض الأجنبية المشاركة في المسابقة الرسمية وخارجها ومسرح الشارع

(العروض الأجنبية المشاركة في المسابقة الرسمية)

«العريش» سلطنة عمان، «السيدة إم» هولندا، «الزهور الأخيرة» إيطاليا، «مهرجان» إسبانيا، «داكن» نيبال، «عندما يكون قوس قزح كافي» الهند، «بنات رهواجة» الجزائر، «البرياس» السعودية،» جندر مات» العراق، «زهايمر» السودان، «قطار الباقورة» الأردن، «تراتيل ثورة نساء» الأردن ،» الإلهة غير ملامة» غانا.

(عروض أجنبية خارج المسابقة الرسمية)

«كونترياس» - بولندا، «عراق للأبد» فرنسا / العراق، «القعدة» السودان.

(عروض مسرح الشارع)

«الجار» - الجزائر، «مريض» - تونس، «مثقال» سوريا / مصر، «داموس» - تونس، «احترق كالعنقاء»- العراق، و«عجاف + ٢٠٠» ليبيا.

الفكرة التي تعتمد عليها عروض المهرجان

أوضح الهواري: أن المهرجان يتناول فكرتين أساسيتين خلال العروض هما «المسرح التراثي»، و«قضايا المرأة»، والتي تستهدف الفرق المختلفة من جنوب مصر وجنوب الدول الأخرى، فالعروض كلها ترتبط بالتراث الشعبي في الماضي والحاضر بشكل واقعى.

وأضاف الهواري: أن المهرجان المسرحي الدولي لشباب الجنوب هو المهرجان الذي يسعى للتنقل بين محافظات الجنوب فهو مشروع ثقافي مهمته دعم واكتشاف للمواهب الفنية في كل محافظات الصعيد ورعايتها بشكل متكامل، وهو مهرجان يضم الجنوب في كل مكان نظرا لأن الجنوب هو أكثر ما يضم التراث والموروثات الشعبية، وفي هذا العام تقرر أن يكون اسم المخرج الكبير خالد جلال على الدورة السادسة من المهرجان؛ لما له من دور كبير في دعم وتنمية شباب المسرحيين وخاصة شباب الأقاليم الذين يعتبرونه مثلهم الأعلى ويحلمون بالتدريب على يديه والعمل معه.

سامية سيد

وزيرة الثقافة

تكرم الفنان الكبير فاروق فلوكس

عبد الدايم: القدير فاروق فلوكس أحد العلامات البارزة فى عالم الإبداع

كرمت الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة، الفنان الكبير فاروق فلوكس تقديراً لمسيرته الفنية المتميزة كما افتتحت جناحا متحفيا للمركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية برئاسة الفنان القدير ياسر صادق، ضم العديد من مقتنيات نخبة من رواد المسرح الإضافة إلى إصدارات المركز وذلك فى احتفالية كبرى بالمسرح القومى وبحضور المخرج خالد جلال رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافى، والفنان إيهاب فهمي مدير المسرح القومي.

قالت عبد الدايم أن تكريم رموز قوى مصر الناعمة يبقى أحد التقاليد الراسخة لوزارة الثقافة وشكلا للعرفان بالجميل ودليلا على الإيمان بدورهم فى تطوير وتنمية الوجدان الجمعي.

واضافت أننا اليوم نلتقى لنحتفي بالفنان القدير فاروق فلوكس، أحد العلامات البارزة فى عالم الإبداع والذي أثرى بأعماله المميزة المسرح والسينما والدراما التلفزيونية والإذاعية، السجلات الفنية المصرية وصنع مع الرواد العظماء جزء من التاريخ الفنى للوطن مساهمين في نشر القيم الايجابية السامية من خلال صور إبداعية جادة وهادفة.

وأكدت أن تكريم القدير فاروق فلوكس، يعد لمسة وفاء وعرفانا بعطاءاته خلال مشواره الفنى المضئ، مقدمه له تحية إعزاز وتقدير وتمنت له دوام التوفيق والنجاح ثم اهدته درعا تذكاريا وشهادة تقدير.

كما أشادت عبد الدايم بالفيلم التسجيلي الذي تم عرضه بالحفل كونه جسد بعمق مسيرة الفنان فاروق فلوكس، وقيمته الفنية، وأثنت على القائمين بإعداده، كما هنأت قائد الأوركسترا تامر غنيم وفرقته على إبداعاتهم الفنية المتميزة بالحفل، وقدمت الشكر للمخرج خالد جلال والمخرج ياسر صادق على جهودهما في تنظيم وإعداد هذا التكريم الذي يليق بالقيمة الكبيرة لفاروق فلوكس.

واوضحت وزيرة الثقافة أن تاسيس أجنحة متحفية نوعية بمختلف مسارح الدولة يساهم فى صون وحفظ جزء من ذاكرة الأمة إلى جانب توثيق ملامح تاريخ الفن المسرحي المصري، متابعة أن المتاحف بمختلف تخصصاتها تجسد أهمية وقيمة الفنون وتأثيراتها الإيجابية فى تنمية الوعى وبناء الشخصية.

وخلال كلمته تحدث الفنان فاروق فلوكس عن مسيرته الحياتية وعشقه للفن ورواده الذين عاصرهم خلال مشواره الفني، مبديا انتمائه الشديد لهذا المجال الذي يمثل رسالة تنويرية هادفة لذا فهو يعشق كلمة فنان بسبب مايحمله الفن من قيم إنسانية راقية، وقال الجمهور يمثل لي قيمة كبيرة.

وأعرب فلوكس، سعادته الغامرة حتى هذه اللحظة بتكريم وزارة الثقافة لمشواره الفني، مؤكدًا أنه يعتبر تكريم الدكتورة إيناس عبدالدايم، وزيرة الثقافة، له كثير عليه، حيث أنه يفتح باب أمل جديد لتقديم الكثير.

وأضاف: «رحلتي بدأت على خشبة المسرح القومي، أول عمل قدمته في حياتي منذ ٦٥ عاما على مسرح الأزبكية، وهو الآن المسرح القومي، والأستاذ أبو بكر عزت هو من اكتشفنى، وكنت طالبا في كلية الهندسة، وقمت بعمل التمثيلية الصامتة».

وأشار إلى أن هذا التكريم يمثل الإيمان بقيمة الفن ودوره التنويري بالمجتمع، متمنيًا تكريم زملائه خلال الفترة المقبلة.

ووجه المخرج خالد جلال، الشكر لوزيرة الثقافة لحرصها على إقامة هذا الاحتفال تكريما للفنان الكبير فاروق فلوكس والاحتفاء به كقيمة فنية كبيرة، وأثنى على إصرارها الكبير بضرورة العودة للتقليد القديم الذي توقف منذ فترة، والمتمثل في استئناف مسيرة تكريم رواد ورموز المسرح المصري.

وقدم الفنان القدير ياسر صادق، التحية لوزيرة الثقافة الدكتورة إيناس عبد الدايم على دعمها المستمر لفكرة تكريم الرموز تقديرا لرسالة الفن باعتباره احد عناصر تشكيل الوعي المجتمعي، والشكر موصول للمخرج خالد جلال رئيس قطاع شؤون الإنتاج الثقافي بإشرافه ومتابعته المستمرة لأنشطة المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

وقال ياسر صادق: إن تكريم اليوم لأحد رموزنا الفنية الكبير وهو الفنان القدير فاروق فلوكس، تقديرًا وعرفانًا لرحلة عطاءً فنية كبيرة، متعك الله بالصحة والعافية ودام لنا فنك الماضي والحالي والقادم بإذن الله.

قدم الحفل الإعلامية بسنت بكر، وأحمد جميل، وتضمن فيلما تسجيليا روى السيرة الذاتية والمسيرة الفنية للفنان الكبير فاروق فلوكس، كما تم توزيع كتيب يتناول رحلة عطائه، إلى جانب فيلما اخر من إنتاج المركز القومى للمسرح، استعرض أسماء مديرى المسرح القومى منذ إنشائه حتى الآن، ثم قدمت الفرقة الموسيقية للمركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية بقيادة المايسترو تامر غنيم مجموعة من الأعمال الموسيقية والغنائية الشهيرة كان منها موسيقى ناصر ٥٦، قضية عم أحمد، أهو دة اللى صار، آه يا اسمرانى اللون، خايف مرة أحب، أقوى من الزمان، الحدود، ويا أغلى اسم فى الوجود أداء كل من: أنغام مصطفى، هند عمر، وأحمد محسن.

يذكر أن الفنان الكبير فاروق فلوكس من مواليد ٢١ يونيو عام ١٩٤٠، حصل على بكالوريوس الهندسة ثم عمل في السينما والمسرح والتلفزيون، وانضم إلى فرقة الفنانين المتحدين، وعمل بها مدة طويلة قبل أن ينفصل عنها ثم عاد إليها مرة أخرى، بدأ مشواره الفني منذ ستينيات القرن الماضي وشارك في العديد من الأعمال المسرحية مع رواد هذا المجال، أدى العديد من الشخصيات التى حظت باحترام جمهوره.

ياسمين عباس – رنا رأفت

الشخصية الراديكالية وتمظهراتها

فى النص المسرحى

تم مناقشة رسالة الماجستير بعنوان»الشخصية الراديكالية وتمظهراتها فى النص المسرحى العراقى المعاصر» مقدمة من الباحثة هالة نورى كاظم محمد على، بجامعة بابل وتضم لجنة المناقشة الدكتور زيد ثامر عبد الكاظم(رئيساً)، الدكتور حبيب ظاهر حبي(عضوا)، الدكتور رقية وهاب مجيد (عضوا)، الدكتور اياد كاظم طه(مشرفاً).

والتى منحت الباحث من بعد عدة حوارات نقاشية انتظمت وفق معايير وشروط أكاديمية درجة الماجستير، وجاءت رسالة الماجستير الخاصة بالباحثة هالة نورى كاظم:

غنى بحث الشخصية الراديكالية وتمظهراتها فى النص المسرحى العراقى المعاصر بدراسة مصطلح الراديكالية وعلاقته بالنص المسرحى، فقد اشتمل البحث على اربعة فصول، ضم الفصل الأول (الإطار المنهجى) مشكلة البحث التى تركز حول كيفية تمظهرت الشخصية الراديكالية فى نصوص كتاب المسرح العراقيين؟

وأهمية البحث عزيت فى دراسة (الشخصية الراديكالية) كقيمة درامية مصورة تضفى على النص المسرحى بعداً معرفياً ذا طابع قيمى، كما يهدف البحث إلى التعرف على الشخصية الراديكالية وتمظهراتها فى النص المسرحى العراقى المعاصر، وكانت حدود البحث العراق للمدة من(٢٠١١-٢٠٢٢) لأجل دراسة موضوع الشخصية الراديكالية وتمظراتها فى النص المسرحى العراقى المعاصر، فضلا على التعرابيفات الاجرائية للمصطلحات الواردة فى متن البحث.

اما الفصل الثانى(الاطار النظرى) فقد تألف من ثلاث مباحث، المبحث الاول يشمل على مفهوم الراديكالية ونشأتها وتناولت الباحثة فيه الراديكالية فى الفكر وفى علم الاجتماع، اما المبحث الثانى فقد تناولت الباحثة فيه الراديكالية على محورين الاول الراديكالية عند الفلاسفة الحداثويين والثانى الراديكالية عند الفلاسفة ما بعد الحداثويين، وأختص المبحث الثالث بدراسة الشخصية الراديكالية فى النص المسرحى العالمى، وقد تناولت الباحثة فيه أهم المدارس والتيارات المسرحية التى برزت فيها الشخصية الراديكالية على مستوى الكاتب والنص، زيادة على ذكر المؤشرات التى اسفر عنها الاطار النظرى، اما الدراسات السابقة قد وجدت الباحثة دراسة واحدة وهى أطروحة دكتوراه» قصى توفيق شفيق» بعنوان(الخطاب الايديولوجى ودلالته الراديكالية فى تركيب الرؤية الإخراجية للعرض المسرحى المعاصر).

وخصصت الباحثة الفصل الثالث لإجراء البحث، اذ تم فيه تحديد مجتمع البحث الذى تكون من ٢٩ نص مسرحى عراقى، واستخلصت منه عينة البحث التى تم اختيارها بالطريقة القصدية على وفق اسباب، تمثلت في ثلاثة نماذج لنصوص المسرحية، حيث اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفى فى تحليل العينة، تبعا لما تمليه عليها طبيعة البحث الحالى.

اما الفصل الرابع فقد توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج التى ترشحت من تحليل نماذج عينة البحث ومنها (استغلت النصوص المسرحية العراقية التحولات السياسية والاجتماعية التى طرأت على الواقع الاجتماعى المعاصر كدلالة راديكالية اصلاحية من خلال تقديمها للمعالجات الدرامية بصورة فنية كما فى نماذج العينة الثلاث).

اما الإستنتاجات فمنها(تفاوتت النصوص المسرحية العراقية فى توظيف الرفض والتطرف والاحتجاج والتحريض كوسيلة او أداة للتعبير عن الراديكالية فى أغلب نماذج العينة)،اما المقترحات فمنها(جماليات الاصلاح والتعبير) فى النص المسرحى العالمى.

قال د. زيد ثامر عبد الكاظم: إذ كان شكل مصطلح الراديكالية منعطفا ايديولوجيا، نتيجة الصراعات وطرح الافكار والتحديات والارادات السياسية والاجتماعية، بل حتى الثقافية ونتيجة السلطة القمعية ومواجهة الشخصيات الراديكالية الثورية لتحقيق مآرب شخصية اصولية او مجتمعية في احيان اخرى، كما يعد مصطلح الراديكالية من المصطلحات الفضفاضة والواسعة والغامضة بسبب الترجمات المتعددة العربية منها والغربية، وكذلك المفاهيم الكثيرة، فطرح الاراء في فهم هذا المصطلح خلق اشكاليات على مستوى السياسة والاقتصاد والاجتماع والثقافة وهذه الاراء شكلت منعرجات ثلاث: اولها

ارجع الراديكالية إلى الجذور القديمة، نسبة الة كلمة راديكال الفرنسية والتي تعني الجذر، فالراديكال تعني التغيير والثورة على كل ما هو جديد الان، والعودة إلى القديم والاصول والماضى،ثانياعرف الراديكالية على انها نزعة تقدمية تنظر إلى حل المشكلات المجتمعية ومعضلاته ومعوقاته، كنظرة شمولية تدرس مختلف الامور السياسة والدستورية والاقتصادية والفكرية بقصد احداث التغيير والتحول من السلب إلى الايجاب، انها تربو إلى واقع جديد وناهض وتقديمي يبحث ويقر بالمفاهيم الجديدة،ثالثا كما اتخذت الراديكالية منحى متطرف واصولي، وهذا شكل اشكالية جديدة في ظل المطالبة والاصلاحات الجذرية ولايقبلون بالتدرج والحلول السلمية او التواصلية، من اجل اصلاحات متطرفة منها يسارية وليبرالية وغيرها.

تابع د. زيد ثامر:مما لاشك أن رسالة (هالة نوري كاظم) من الرسائل المهمة التي فتحت منفذا جديدا ورائجا نحو موضوع راكز، بل اسست إلى مواضيع مستقبلية تبحث وتكمل مشروعها الراديكالي الايديولوجي، على الرغم من أن هذه الرسالة قد انحرفت عن موضوع الشخصية الراديكالية واتجهت بشكل مباشر إلى خطاب الراديكالية الا أن مايهمنا في فرز ودراسة وعرض الملاحظات عن الرسالة بشكل جدي وليس طرح الامور السلبية بل البحث عن تدشين مصطلح مهم وربطه بالمسرح، فمن خلال طرح مشكلة بحثها ربطت الراديكالية بالحروب والصراعات السياسية، واتخذت من الشخصيات الاقلية الواعية والفاعلة في مجتمعاتها نتيجة الظلم والاجحاف والطغيان بالبحث عن التغيير وانعكس ذلك على المسرح العراقي، واسست إلى اطار نظري:أولا ومفهوم ونشأة الراديكالية، قد استعرضت فيه الجوانب الفكرية والحركات الراديكالية العالمية سياسيا واجتماعيا بدءا من لحظة تأسيس المصطلح في القرن الثامن عشر ومنها: حركة الليفليرز وظهرت في انجلترا، حركة الراديكاليين البريطانيين، حركة الاشتراكيين الراديكاليين، الراديكالية الفلسفية، اعتبرت الباحثة أن فرنسا هي الملهم الاول لجميع الحركات الراديكالية على اعتبار أن الثورة الفرنسية قامت من ١٧٨٩ إلى ١٧٩٩ على شكل اصلاحات وحركات راديكالية ايديولوجية معتدلة، اما على صعيد الجانب الاجتماعي، فهم المجتمع والعلاقة بين الانسان والمجتمع، اخضاع النظريات السائدة للتحليل، الالتزام الواضح والصريح بالقيم الانسانية.

ثانيا: الراديكالية عند الفلاسفة الحداثويين وما بعد الحداثويون. أشاد د. زيد ثامر بأن الراديكالية عن الفلاسفة الحداثويين وما بعد الحداثويون، قد شملت على (ديكارت، كانت، شوبنهاور، كريجورد، هيجل) ورأت أن الطروحات الفلسفية الحداثوية لم تتوقف عند تأمل الذات الجديدة فحسب، وانما استدعت الثورة على ما كان راسخا ومقبولا، دافعة نحو المغايرة والعقلانية في ظل الوجود الانساني،كما شملت دراسة اللافكار الفلسفية ما بعد الحداثويةعلى (ميشيل فوكو، جاك دريدا، جيل دولوز، فرانسوا ليوتار) ورأت الباحثة أن هذه الحركات

الايديولوجية وتناقضاتها جاءت على انقاض الحداثة مما اتسمت بالتطرف والاصولية، بينما تعد الشخصية الراديكالية في المسرح، اتخذ هذا المبحث منعطفا دراميا تجريبيا في ظل التغيرات وتطورات الحياة التي اثرت في واقع الانسان ومحيطه، من خلال طرح افكار ومسميات المسرح السياسي، المسرح التجريبي، المسرح الطليعي، مسرح البيئة، مسرح الشارع، مسرح الشمس، مسرح الخبز والدمى، مسرح المقهورين وغيرها وتوصلت إلى أن الراديكالية في المسرح توجهت نحو اشتغالات الاصلاح والتجديد من خلال السعي والبحث عن الظواهر والتغييرات النصية الدرامية واشكال غير مألوفة وتكسر النظم التقليدية، معتمدة على افكار المؤلف لعكس قضايا الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي.

وأوضح الدكتور حبيب ظاهر: تميزت الباحثة بإختيارها لموضوعا بحثيا هام، وتكمن اهميته فى بنيه مجاورة للفن والادب المسرحى، حيث وضعت الباحثة هدف هو تعرف واستكشاف مكامن الراديكالية في النص المسرحي العراقي، وسعت في اطار البحث النظري على التوصل إلى مفهوم الراديكالية بصورته السياسية الهادفة للتغيير الجذري في المجتمع والثقافة مع استعراض اهم التغييرات التي احدثها الراديكاليون في مجتمعاتهم، ثم تحولت إلى الكتاب المسرحيون الذين جعلوا ثيمة نصوصهم ذات محور تغيير شامل ولان الباحثة ذات تطلعات واسعة على الادب النسوي انساقت نحو عوالم المرأة اساسية في البحث وخير دليل على ذلك هو ذهابها بتوسع نحو مسرحية بيت الدمية للكاتب «هنريك ابسن» وما احدثته بطلة النص (نورا) من ثورة في تمرد المرأة على من يصورها كدمية في البيت وذلك من خلال مغادرتها بيت الدمية وانطلاقها نحو عوالم الحرية.

أضاف د. اياد السلامى : لقد ذكرت الباحثة عنوان (الراديكاليه النسويه في المسرح العراقي)فكان هذا موضوع بحثها فى اطار ضيق، كما أنه سوف يعوقها فى رحلتها البحثية ، واقترحت عليها بأننا نناقش هذا البحث من منظور أكبر حتى تستطيع دراسته بشكل اعم، فوضعنا إطار نظرى لبحث(الشخصية الراديكالية وتمظهراتها فى النص المسرحى العراقى المعاصر)،فاعتمدت الباحثة على تقديم دراسة شاملة تضم دراسة مصطلحات البحث، أهداف البحث، العديد من الدراسات السابقة التى ساعدت الباحثة فى رحلة بحثها، كما خصصت الباحث «هاله» فصلا لاجراءات البحث ، اذ تم فيه تحديد مجتمع البحث الذي تكون من تسعة وعشرون (٢٩) نصاً مسرحياً عراقياً، واستخلصت منه عينة البحث التي تم اختيارها بالطريقة القصدية على وفق اسباب، تمثلت في ثلاث نماذج لنصوص مسرحية (رصيف ٧٧: ايمان الكبيسي)، مسرحية ترفع (السجين الحر: امال كاشف الغطاء) ومسرحية (نصب الحرية: خزعل الماجدي، واعتمدت الباحثة المنهج (الوصفي) في تحليل العينة، تبعاً لما تمليه عليها طبيعة البحث الحالي، اما الفصل الرابع فقد توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج التي ترشحت من تحليل نماذج عينة البحث ومنها (استغلت النصوص المسرحية التحولات السياسية والاجتماعية) التي طرأت على الواقع الاجتماعي المعاصر كدلالة راديكالية اصلاحية من خلال تقديمها للمعالجات الدرامية بصورة فنية كما في نماذج العينة الثلاث.

شيماء سعيد

«يحيى حقي»

مسرحيا بمعرض الكتاب

تميزت الدورة (٥٣) لمعرض القاهرة الدولي للكتاب هذا العام والتي انتهت فعالياتها منذ أيام، بدقة التنظيم وجودة الاختيارات بصفة عامة، والإقبال الكبير سواء من الناشرين الذين وصل عددهم إلى ١٠٦٧ ناشر - برغم أنها الدورة الثانية التي تنظم خلال ٦ أشهر، مما يؤكد على أن التقنيات الرقمية الحديثة لم تسحب البساط من الكتاب والمطبوعات الورقية، وإن كان يحسب لإدارة المعرض إطلاقها وتوظيفها الجيد للتقنيات الحديثة وكذلك إطلاقها للمنصة الرقمية، والتي تستطيع وضع الكتب عليها والبيع من خلالها وتوصيل الكتب من خلال البريد المصري، وأهم ما جعل هذه الدورة مميزة من وجهة نظري هو اختيار الأديب الكبير يحيى حقي لاطلاق اسمه كشخصية رئيسة لهذه الدورة، وهو بلا شك اختيار موفق جدًا وإن كان قد تأخر كثيرا، لكن ما أزعجني بصدق هو عدم الإقبال الجماهيري على مجموعة الندوات الفكرية الرئيسة والمهمة، والتي تم تنظيمها بصورة رائعة وعلى أعلى مستوى سواء باختيار الموضوعات أو مجموعة المتحدثين من ذوي التخصصات الرفيعة والخبرات الحقيقية.

وتجدر الإشارة إلى أن تقنية «الهولوجرام» التي تم استحداثها لأول مرة ضمن فعاليات معرض القاهرة الدولى للكتاب هذا العام والتي شهدت إقبالا كبيرًا من الرواد، حيث أتاحت لهم فرصة التفاعل مع مجسم ضوئى للأديب الراحل يحيى حقي بوصفه شخصية دورة هذا العام من خلال طرح مجموعة أسئلة يتم اختيارها بالضغط على شاشة تعمل باللمس، تضمنت مجموعة الأسئلة استفسارات عن حياة الأديب الكبير الراحل ومن بينها على سبيل المثال: ما هي الأشياء التي تصنع الضحك لديه؟ ما هو الكتاب الذى كان يتمنى كتابته؟ كيف يمكن لشخص عادي أن يحترف الكتابة بالعربية الفصحى؟ وكيف يرى الإعجاب الغربى برواية «قنديل أم هاشم»؟

وأعلن رواد المعرض أعجابهم باستخدام هذه التقنية لأول مرة بالمعرض والتي تمثل أحد أحدث أساليب التطور التكنولوجي والذكاء الاصطناعي، مشيدين بالمستوى التنظيمى للفعاليات والخدمات المقدمة.

الندوات المتخصصة

تضمن الاحتفاء بالأديب الكبير يحيى حقي مجموعة من الندوات التي تم من خلالها استضافة نخبة من كبار الكتاب والنقاد (ومن بينهم الأساتذة: د. عمرو دوارة، د. خالد منتصر، كمال رمزي، نهى حقي، صلاح معاطي، د. خيري دومة، د. سامي سليمان، د. علاء الجابري، د. أحمد درويش، د. عبد الرحيم الكردي، د. أحمد عليوة، د. عطيات أبو العينين، د. منير عتيبة، شعبان يوسف، رشا عبادة، عمر شهريار، د. حسام فاروق، د. حسام جايل د. هويدا صالح، د. عبد السلام بهجت)، وذلك للحديث عنه وعن إسهاماته الرائدة في القصة القصيرة والأدب والسينما والمسرح، من خلال الندوات السبعة التالية: يحيى حقي بين السينما والمسرح، يحيى حقي ناقدا ومؤرخا للأدب، إبداعات يحيى حقى، يحيى حقي رائدًا للقصة القصيرة، يحيى حقي بين النقد والرواية، مساندة يحيى حقي لشباب الكتاب، وذلك بالإضافة إلى ندوة عن مجلة «المجلة» التي تحمل الكاتب يحيى حقي مسئولية رئاسة تحريرها خلال الفترة من ١٩٥٩ إلى عام ١٩٧٠.

«يحيى حقي بين السينما والمسرح» ندوة غير مسبوقة وتعد من أهم ندوات هذا العام

وجدير بالذكر أن الأديب الكبير يحيى حقي كان أول أديب تصدر له مجموعة الأعمال الكاملة من خلال «الهيئة المصرية العامة للكتاب»، وذلك منذ عام ١٩٧٥ (حيث صدر الجزء الأول متضمنا رواية قنديل أم هاشم والسيرة الذاتية للكاتب)، بناء على اقتراح الناقد الجاد فؤاد دوارة والذي استجاب له على الفور د. محمود الشنيطي رئيس الهيئة آنذاك، وبرغم تغير القيادات في الهيئة (حيث توالى على منصب رئيس الهيئة كل من الأساتذة: صلاح عبد الصبور، د.عز الدين إسماعيل، د.سمير سرحان) إلا أن مجموعة الأعمال الكاملة قد استمرت في الصدور بانتظام مدة ما يقرب من خمسة عشر عاما حيث صدر الجزء الثامن والعشرين عام ١٩٩١، وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى ذلك المجهود المضني والضخم الذي قام به الناقد النزيه فؤاد دوارة لانقاذ الثروة الأدبية للكاتب الكبير يحي حقي، وذلك بتوفيقه في تجميع جميع المقالات المتناثرة التي كتبها الأديب يحيى حقي ببعض المجلات (خاصة مجلة «المجلة») وبعض الصحف من الدرجة الثانية (المساء، التعاون، وطني) وإعادة تصنيفها وتبويبها موضوعيا تحت عنوان «المقالات الأدبية»، وليضيف بذلك إثنى عشر جزءًا جديدًا ليستكمل به الإصدارات الستة عشر السابق إعدادها للنشر، وقد تم تصنيف مجموعة الأجزاء الاثنى عشر الجديدة تحت مسميات: صفحات من تاريخ مصر، من فيض الكريم، مدرسة المسرح، في السينما، هذا الشعر، في محراب الفن (الموسيقى، والفنون التشكيلية والعمارة)، وأخيرا كناسة الدكان.

وقد أشار عدد كبير من الأساتذة الباحثين المشاركين في تلك الندوات أكثر من مرة إلى ذلك الجهد الكبير الذي قام به الأديب الجاد فؤاد دوارة، وكذلك بندوة المسرح والسينما بصفة خاصة عندما تناول كل من الناقدين د.خالد منتصر وكمال رمزي الحديث عن إبداعات يحيى حقي بمجال السينما بالاستعانة بمجموعة المقالات المنشورة بالجزء (٢٥) الخامس والعشرين بعنوان «في السينما».

ندوة «يحيى حقي بين السينما والمسرح»

جذبني عنوان هذه الندوة ولفت انتباهي منذ الوهلة الأولى لذلك قد حرصت على متابعتها خاصة وأنني أعلم جيدًا أن الأديب الكبير يحيى حقي لم يشارك في كتابة السيناريو وأن علاقته بالسينما اقتصرت على تحويل بعض أعماله الأدبية من روايات وقصص قصيرة إلى عدد محمود

من الأفلام، ولكنني كنت شغوفة جدا لمعرفة علاقته بالمسرح، وعلى قدر معلوماتي السابقة أنه لم يكتب للمسرح إطلاقا، كما لم أسمع عن إعداد لإحدى أعماله وتحويلها إلى عرض مسرحي.

شارك بهذه الندوة ثلاثة أساتذة أجلاء وهم النقاد الكبار: د.خالد منتصر، كمال رمزي، د.عمرو دوارة، وقام بتقديمهم الأديب والمترجم حمادة محجوب.

بدأت الندوة بالحديث عن عالم السينما من قبل كل من الناقدين: د.خالد منتصر وكمال رمزي، واتفقا على أن أفضل الأفلام التي قدمت عن أعمال يحيى حقي هو فيلم «البوسطجي» الذي أبدع في إخراجه القدير حسين كمال عام ١٩٨٨، وأنه قد تم تقديم عدة أفلام أخرى عن أعمال وهي: «قنديل أم هاشم» (١٩٦٨)، إفلاس خاطبة وهو فيلم من ثلاثة أفلام قصيرة بعنون «ثلاثة قصص» (١٩٦٨)، ثم فيلمي إمرأة ورجل (١٩٧١)، وأخيرًا الفيلم التليفزيوني مصيدة الحب والزواج (١٩٨٢). وقدم كل ناقد منهم وجهة نظره النقدية على مدى نجاح كل فيلم من الأفلام الخمسة في الاحتفاظ بالروح والمضمون الذي قدمه الأديب الكبير يحيى حقي في أعماله.

واستكمل الحوار د.عمرو دوارة الذي اتفق معهما على أهمية فيلم البوسطجي واستشهد بوجهة نظر الأيب الكبير يحيى حقي في مقاله بكتاب في السينما (الجزء ٢٥ من الأعمال الكاملة)، ولكنه أشار أيضا إلى أهمية الخطاب الدرامي لفيلم قنديل «أم هاشم» وإن لم يحقق النجاح الجماهيري المنشود، وأيضا إلى أهمية فيلم «إفلاس خاطبة» لطرافة موضوعه الذي قُدم في إطار كوميدي، وأيضا لإتاحته الفرصة كاملة لكل من النجمين: سميحة أيوب، وعبد المنعم إبراهيم لإظهار الموهبة الكوميدية لكل منهما.

كانت المفاجأة الكبرى في الندوة التي مضى أكثر من نصف الوقت المحدد ولم يتم الحديث أو الإشارة إلى عالم المسرح، وذلك بحرص د. دوارة على الإشارة إلى بعض المسلسلات الإذاعية (إفلاس خاطبة، خليها ع الله، صح النوم) وبعض الأعمال التليفزيونية (البوسطجي، وكنا ثلاثة، احتجاج، تنوعت الأسباب) التي تم تقديمها اعتمادا على الإعداد لبعض إبداعات يحيى حقي، ثم تطرقه بالحديث تفصيليا إلى عالم المسرح من خلال ثلاثة محاور.

كعادته في مقالاته ودراساته ومشاركاته بالندوات يقوم د. دوارة بتوظيف مهاراته في التوثيق والبحث لتقديم الجديد دائما مع توظيفه لخلفيته العلمية ودراسته للهندسة في تقديم هذه المعلومات المهمة بطريقة مشوقة وفي نقاط محددة وجمل موجزة، والحقيقة أنه قد وفق بصورة كبيرة في تقديم صورة متكاملة عن علاقة الأديب القدير يحيى حقي بعالم المسرح من خلال المحاور الثلاث التالية:

أولا: يحيى حقي منشطا مسرحيا

تأسست مصلحة الفنون عام ١٩٥٥، وتم اختيار الأديب الكبير يحيى حقي لتولي مسئوليتها حتى عام ١٩٥٨، وبالتالي فقد كان هو أول وأخر رئيس لها (الرئيس الوحيد)، حيث تم إلغائها بمجرد تأسيس وزارة الثقافة، والحقيقة التاريخية التي سجلها كثير من النقاد والفنانين - كما أشار د.دوارة – هي أن الثقافة ومختلف الفنون قد شهدت ازدهارًا كبيرًا خلال تلك الفترة، ويكفي أن نذكر في مجال المسرح رعايته الكبيرة لكل من الفرقة المصرية الحديثة (المسرح القومي الآن)، وكذلك لفرقة «المسرح الشعبي» التي حرص على إمدادها بعدد من المبدعين الموهوبين وتعيين مجموعة من الأكاديميين (خريجي المعهد العالي للتمثيل)، ونجاحه في تنظيم عدة جولات مسرحية بعروضها بعدد كبير من الأقاليم، وكذلك اهتمامه الكبير الذي أولاه لمختلف الفنون الشعبية بصفة عامة، ومن الأمثلة الواضحة التي تؤكد ذلك حرصه على إنتاج أوبريت يا ليل يا عين، الذي شارك في كتابته كل من المبدعين توفيق حنا، أحمد رشدي صالح وزكريا الحجاوي، وقام بإخراجه الرائد زكي طليمات وببطولته نعيمة عاكف، محمود رضا، شهرزاد، محمود شكوكو، وجدير بالذكر أن هذا الأوبريت كان هو النواة الأولى وحجر الأساس لتأسيس فرقة «رضا للفنون الشعبية» بعد ذلك.

ثانيا: يحيى حقي وإبداعاته بعالم المسرح

رغم التميز الكبير لمجموعة الأعمال الإبداعية للكاتب القدير يحيى حقي وإمكانية إعدادها مسرحيًا إلا أنه

تنوعت الفصول السبعة عشر بكتاب «مدرسة المسرح» بين التأريخ والدراسات ومقالات النقد التطبيقي

د. عمرو دوارة أبهر الجميع كعادته بكثير من المعلومات المتفردة عن علاقة الأديب الكبير يحيى حقي بالمسرح

للأسف لم يُقدم له إلا مسرحية واحدة عن روايته الشهيرة «قنديل أم هاشم»، وإن كانت قد قُدمت ثلاث مرات بأكثر من رؤية فنية كما أوضح ذلك د.عمرو دوارة، حيث قُدمت المعالجة الأولى عام ١٩٦٢ من خلال «جمعية أنصار التمثيل والسينما»، وهي تلك المعالجة التي قامت بإعدادها أمينة الصاوي وأخرجها محمود السباع وشارك ببطولتها كل من الفنانين: محمد توفيق، سلوى محمود، عبد الخالق صالح، شويكار (في أول أعمالها المسرحية)، وهي نفس المعالجة التي أعيد تقديمها بفرقة «مسرح الحكيم» عام ١٩٦٥ وشارك في بطولتها كل من الأساتذة: محمد توفيق، بثينة حسن، رشوان توفيق، أحمد أباظة. في حين قُدم العرض الثالث والمعالجة الثانية بعد أكثر من خمسة عشر عامًا من خلال الفرقة المركزية للهيئة العامة لقصور الثقافة عام ١٩٨٢ من إعداد سيد عواد وإخراج ماهر عبد الحميد، وبطولة: لمياء الأمير، حسن الوزير، عبد الواحد السعيد.

ثالثا: يحيى حقي ناقد ومؤرخا مسرحيا

تضمن كتاب «مدرسة المسرح» (الجزء العشرين من مجموعة الأعمال الكاملة) مجموعة مهمة جدًا من الموضوعات والمعلومات المسرحية، حيث تنوعت الفصول السبعة عشر بكتاب «مدرسة المسرح» بين التأريخ والدراسات ومقالات النقد التطبيقي، تضمن الفصل الأول دراسة طويلة ومهمة عن علاقة العرب والمسرح، في حين خصص الفصل الثاني لدراسه عن هواة المسرح وأنشطتهم الريادية، وتضمنت بعض فصول الكتاب تأريخًا لمسيرة بعض رواد وأعلام الفن المسرحي ومن بينهم الأساتذة: محمود مراد، صلاح الدين كامل، عباس علام، حسين رياض، فتوح نشاطي، بديعة مصابني، كذلك تم تخصيص عدة فصول بالكتاب لمقالات النقد التطبيقي التي تناولت بعض المسرحيات المحلية وهي: قيس ولبنى لعزيز أباظة، يوم القيامة لصبري فهمي وإخرج زكي طليمات، الحائرون لفتحي رضوان، شفيقة ومتولي والمستخبي لشوقي عبد الحكيم، وأيضًا بعض المسرحيات العالمية ومن بينها: دكتور كنوك لجول رومان، الخال فانيا لتشيكوف، نهاية اللعبة لصمويل بيكت، مشهد على الجسر لأرثر ميللر، قطة على سطح سخن لتنسي ويليامز.

كما ضم الكتاب أيضا الكثير من القضايا المسرحية ومن بينها القضية التي أثيرت بالفصل الأخير عروض «الماتينيه والسواريه» وجمهور كل منهما.

وبخلاف المحاور الثلاث المهمة السابقة أضاف د. دوارة بعض ذكرياته المسرحية الخاصة مع الأديب الكبير يحيى حقي حتى تكتمل ملامح الصورة بعرض إسهاماته المسرحية كاملة، فذكر أن أول حديث مسرحي قام بإعداده وهو طالب بالسنة الأولى بمدرسة الإبراهيمية الثانوية كان مع هذا الأديب الكبير (تحت إشراف أستاذه الناقد السينمائي الراحل فوزي سليمان)، حيث اصطحب مع مجموعة من زملائه لمقابلة الأديب الكبير والذي استضافهم بحديقة «جروبي» وروى لهم بكل الحب ذكرياته عن فرق الهواة وخاصة دور الرائد أحمد الشامي في توظيف المسرح لتنمية الوعي والارتقاء بالمستوى الفكري للمشاهدين. كذلك أوضح د. دوارة أن أول ندوة قامت بتنظيمها «الجمعية المصرية لهواة المسرح» عام ١٩٨٢ كانت مع الأديب الكبير يحيى حقي بقصر ثقافة قصر النيل (المقر المؤقت للجمعية آنذاك)، وأنه أثناء التحضير لهذه الندوة وتواصله مع الأديب الكبير تم لفت نظره لأول مرة إلى ذلك الدور المسرحي الكبير الذي قامت به مسارح الصالات منذ بداية ثلاثينيات القرن الماضي مع تفاقم الأزمة الاقتصادية العالمية، ونظرًا لأهمية هذه الندوة فقد أفردت لها مجلة «الكواكب» أربعة صفحات لتوثيق أهم المعلومات والحوارات التي سجلت بها.

ويتضح مما سبق مدى أهمية هذه الندوة والمعلومات القيمة التي طرحت خلالها، وكذلك نجاح د.عمرو دوارة في إلقاء الضوء على جزء مهم جدا – كان في طي النسيان - من الأفكار والإسهامات والإبداعات المسرحية للكاتب الكبير يحيى حقي.

نور الهدى عبد المنعم

ليس هناك خلطة سحرية للنجاح ولكن..

أساتذة الماكياج يوصون بالدراسة والاجتهاد

حب المهنة يضمن النجاح مع صقل الموهبة بالقراءة

يعد الماكياج المسرحي، عنصرا من عناصر الصورة، يستخدم للمساعدة في خلق مظهر الشخصيات، التي يجسدها الممثل على خشبة المسرح، فيستخدم الفنانون الماكياج من مستحضرات تجميل وأطراف صناعية وغيرها من مؤثرات، تعزز من مظهر الفنان، فتضيف لأدائه، وتجعله يتعايش مع الشخصية أكثر ويستحضرها.

عالم الماكياج المسرحي لا ينتهي، وهناك العديد يرغبون في دخول هذا المجال المختلف والشاق، خاصة في مصر، لأنه لم يأخذ حقه بعد. "مسرحنا" التقت ببعض الأساتذة في فن الماكياج المسرحي، بالإضافة إلى بعض الشباب المتميزين في هذا المجال، لنتعرف منهم على "كيف تصبح فنان ماكياج ناجح؟"، ويحدثونا أيضًا عن مشكلات واحتياجات هذا الفن.

إيناس العيسوي

جريدة كل المسرحيين

البداية كانت مع د.أحمد عفيفي أستاذ مادة الماكياج الدرامي بأكاديمية الفنون الذي قال: الماكيير من المهن التي تحتاج إلى ثقافة عامة وإلمام بالعصور والفن التشكيلي، وتوضيحًا لما يجب أن يكون فسوف أتحدث عن أعمالي، فقد قدمت مسلسل زيزينيا الجزء الأول والثاني، في فترة الأربعينيات والثلاثينيات من القرن الماضي، وكان يحتاج أن اقرأ عن هذه الفترة، وأتعرف على أشخاص هذا العمل، و في مسلسل مثل الملك فاروق، فإن تنوع الطبقات داخل المسلسل جعلني أطلع واقرأ أكثر عن طبيعة كل شخصية وعن الفترة الزمنية ، وكذلك عندما قدمت مسرحية الملك لير للفنان يحيى الفخراني، واستمرت لمدة سبع سنوات، هذا العمل كان يحتاج أن أكون قد قرأت لشكسبير بشكل عام، ولير بصفة خاصة، وبالفعل لدي مرجع عن كل أعمال ويليام شكسبير استعنت به. .

يجب أن يقرأ فنان الماكياج الناجح العمل جيدًا ويُحضّر لذلك جيدًا ويتطلع على كل ما هو جديد، ويوظفه بناءً على طبيعة العمل، وهناك وسائل كثيرة للبحث، أعمال كثيرة في المسرح يجب أن يقرأها فنان الماكياج لتقريب الفترات الزمنية للعمل على حسب السياق الدرامي، ووفق توجيهات المخرج والفترة الزمنية، فتجسيد الشخصية يتم وفق الكاتب والمخرج، إلى آخر المفردات المعروفة.

وأضاف "عفيفي": الماكياج مُكلف، لأنه يتم وضعه على بشرة الممثل، لذا يجب أن يكون من نوع جيد وأمن، و يتم إزالته بأدوات خاصة مكلفة. المخرج عمله ذهني مرتبط بخياله وعناصر غير مكلفة بشكل فوري، ولكن الماكياج والديكور والأكسسوار، جميعها عناصر مكلفة. أدوات وألوان الماكياج الخاصة بالمسرح والتليفزيون والسينما، مكلفة جدًا، وغير متوفرة غير في أماكن محددة، وهي خاصة بالمحترفين. الماكياج هو إدخال الممثل في الشخصية المراد تمثيلها وتشخيصها. عندما قدمت أبو زيد الهلالي و قام بهذا الدور الفنان أحمد عبد العزيز، كان لونه أسمر، وهذا اللون هو المشكلة التي تقوم عليها الدراما الخاصة بالعمل ككل، وكذلك عطيل، فهذه الألوان غير متوفرة في المحلات العامة، بالإضافة إلى الشارب واللحية، كل الأدوات الخاصة بعمليات الماكياج، جميعها تنتج عن طريق شركات خاصة، وفنان الماكياج في مصر هو من يحضر كل الأدوات، أما في الدول الأجنبية فالماكيير يكتب متطلباته، مثله مثل مهندس الديكور، وكل ما يتم تنفيذه يكون تحت إشرافه، أما في مصر فأجر الماكيير وأدواته فئة واحدة. رفضت العمل مع مخرج كبير وله تاريخ عريق، لأن ميزانية الماكياج غير مناسبة تمامًا لمتطلبات العمل ولأجري. يجب أن يتم الاتفاق على هذا العنصر من البداية، وأن يطلع الماكيير على النص ويجلس مع المخرج أكثر من مرة، ويحضر أكثر من بروفة، ليكتمل تخيله مع رؤية المخرج، فهكذا يجب أن يكون.

وتابع "عفيفي": للأسف ليس هناك قسم متخصص في أكاديمية يتخرج منه الماكيير، المكياج يتم تدريسه كمادة لطلبة الديكور والتمثيل ودراما ونقد والباليه، ولكن كل منهج يختلف عن الآخر، منهج الديكور مختلف لأنهم قادرين على الرسم، ومن ثم هم أكثر المؤهلين للعمل في فن الماكياج، لأن علاقته بالألوان قائمة، قادر على الرسم، نظرته التشكيلية جيدة. طالب التمثيل نتحدث معه أكثر عن الشخصية الدرامية، والشخصيات العامة في الحياة. المناهج الخاصة بالماكياج تختلف بناءً على ما يدرسه الطالب وما يستفيد منه. حاليًا هناك مدرسة تابعة لأكاديمية الفنون "المدرسة التكنولوجية" بها قسم للماكياج، أتمني بعد أن يتخرج هؤلاء الطلبة أن يعاد فتح قسم للماكياج في معهد

الفنون المسرحية.

وأضاف "عفيفي": أنصح من يرغب في أن يكون فنان ماكياج، أن يكون حاصلا على مؤهل عالي، حتى يستطيع فيما بعد أن يلتحق بنقابة المهن السينمائية، ويفضل أن يكون خريج كلية فنية، حتى يكون له علاقة بالرسم والألوان، ويجب أن يتدرب على يد أساتذة محترفين ومتخصصين، والأهم من كل ذلك أن يكون لديه الرغبة والقدرة، لأنها مهنة صعبة ومكلفة ومجهدة.

تصميم الشخصية

وقال مصمم الديكور د. محمد سعد الأستاذ بكلية الآداب قسم علوم المسرح جامعة حلوان وأستاذ مادة الماكياج بكلية السينما والمسرح بجامعة بدر: فن الماكياج في السينما والمسرح له دور كبير جدًا في تصميم الشخصية، مثل ذلك في مسلسل الكبير أوي، فالماكياج هو من صمم شخصيات أبطال المسلسل، وسنجد معظم المسلسلات الواقعية والخيالية، مطلوب منها دائمًا عنصر الماكياج، سواء تكبير أو تصغير سن الشخصية، أو الإصابات الحديثة أو القديمة التي بهم، فعلى سبيل المثال شخصيات عادل إمام في فيلم المتسول، و أحمد زكي في فيلم البيه البواب أو كابوريا.. تصميم الشخصية يقف على الماكياج بشكل أساسي.

وأضاف "سعد": يجب على من يدرس تمثيل أن يدرس ماكياج، لكي يعرف خيال الشخصيات التي يقوم بها ومدى تحقق

ذلك في الصورة، الجمهور يري الصورة أولًا ثم يسمع الصوت، فالرؤية البصرية مهمة جدًا. دراسة الماكياج لكل دارسي التمثيل متاحة بالفعل في كل المعاهد الفنية المتخصصة في العالم كله ، كي يتعرفوا أكثر على الخامات والأدوات، التي من الممكن بها أن يغيروا الشخصية، على حسب السياق الدرامي للعمل.

وتابع "سعد": تدريس مادة الماكياج منهج كامل يبدأ بماكياج الممثل على خشبة المسرح، ثم تكبير أو تصغير السن ثم تغيير لون البشرة ثم تغيير الملامح من رجل لسيدة والعكس صحيح، ثم الإصابات بكل أنواعها، ويجب أن يتعرف فنان الماكياج على بعض المهن ويعرف أكثر ما يميزها، وبعدها يتعلم كيف يقوم بعمل ماكياج المهرج، ثم عمل فكرة مختلفة خارج الصندوق خاصة بفن الماكياج. ولأنني أقوم بتدريس مادة الماكياج من حوالي عشرين سنة، فإننا دائمًا نسعى لتطوير ما نقدمه للطلبة، والاطلاع على كل ما هو جديد في هذا العالم الثري.. للأسف خامات الماكياج الجيدة باهظة الثمن، وعلى الطالب أن يحاول أن يصل لحل وسط، ويستخدم بعض الخامات الجيدة ومتوسطة في التكلفة.

فروق المسرح والسينما

فيما قال فنان الماكياج إسلام عباس: هناك فارق بين الماكياج في المسرح والسينما والتليفزيون، فى المسرح الماكياج يجب أن

يكون مُضاعفا، ويجب أن أُراعى البُعد المسرحى، لأن المسرح بدون كاميرا وهو أكثر واقعية من السينما، ويجب مراعاة مساحة المسرح الذي أعمل عليه، فمساحة مسرح دار الأوبرا غير القومي غير الطليعة وهكذا، فكلما بعدت المسافة بين خشبة المسرح والمتفرج وجب مضاعفة الماكياج من حيث الحجم والرؤية ومنظور الألوان، مثلها مثل الأداء التمثيلي والصوت، أما في السينما فإن مقياس عملي يُقاس على الكاميرا نفسها، لا يخرج عن الواقعية، والواقعية أن أُحاول أن أصل للشكل الحقيقي، وتكون الألوان غير متناسقة والقطعة المستخدمة غير حقيقية، فيجب تحقيق الماكياج بشكل يتناسب مع الرؤية المطروحة بشكل يصدقه المشاهد.

وأضاف "عباس": مهم جدًا المذاكرة وأن تكون مميزا، بالإضافة إلى أن تُحب موضوع الماكياج، وعندما تحبه تنجح، وتكون مميزا أكثر، ومهم جدًا أن لا يشعر الفنان بالغرور، والأفضل دائمًا أن تحفز نفسك بنفسك وتسعى دائمًا للأفضل، دون أن تشعر أنك قد وصلت للقمة، لأن القمة في الفن فخ الغرور. مهم جدًا أن تشعر بقيمة فنك وخبرتك، ولكن دون أن يصيبك الكبر والغرور، والعلاقات الإنسانية مهمة جدًا، يجب أن يكون بينك وبين فريق العمل الذي تعمل معه تفاعلا إنسانيا إيجابيا، وبخاصةٍ مع الممثل. يجب أن تكون صديقًا للممثل، و يكون بينكما ثقة متبادلة، تثق أنه سوف يحقق بأدائه ما صنعته له من ماكياج، ويثق أنك ستقدم الرؤية التى يريدها بخامات جيدة، وتصلا معًا لحالة من السلام النفسي.

وتابع "عباس": يجب أن لا تخف، وإن فشلت ستنجح، ولو نجحت ستفشل وتنجح وهكذا، وعند فشلك يجب أن تتعلم ، وعند نجاحك، يجب أن تدعم هذا النجاح، ومن الطبيعي مهما كان لديك من خبرة أن تُخطئ ، فلا تجعل هذا الخطأ يهز ثقتك فى نفسك وفنك، ويجب أن يتعلم فنان الماكياج كيفية التعامل مع الخامات، و يفرق بين الخامات الاحترافية والبديلة، وكيف يتعامل مع كل منهما، ويجب أيضًا أن يتعرف على التقنيات الفنية من دمج الألوان وصناعة القطع، سواء في المؤثرات أو بناء الشخصية . يجب أن تتخيل نفسك فى كل شخصية تصنعها، ضع نفسك مكان الفنان، وكأنك تصنع ذلك لنفسك، فسوف تحسه أكثر، ويجب أن تستفيد من أخطاء غيرك وكُن طموحا وحب فن الماكياج بشكل يجعلك تُبدع فيه، السعي ثم السعي. ودع خيالك يحقق ما تريد من إبداع. الكسب المادي يومًا ما ستحصل عليه، ولكن المعنوي هو ما يجلب المادي، والمادي غير دائم، ولكن المعنوي هو الباقي وهو من يصنع تاريخك.

وأضاف "عباس": لدينا قلة اهتمام بعنصر الماكياج، والأولوية دائما تكون لعناصر أخرى مثل الديكور والأزياء والإضاءة، والحمد الله أغلب العروض المسرحية الماكياج عنصر أساسي فيها وأنا أُطالب بشدة بالدعم المادي لأن الماكياج هو العنصر الوحيد المستهلك يوميًّا، على سبيل المثال، الديكور عندما يُصنع لا يُرمم إلا بعد فترة، فى حالة التلف فقط، ولكن الماكياج يستهلك يوميًّا، والخامات تضاعفت قيمتها المادية، لذلك أطالب بالدعم المادي لفن المكياج، ولا نعتبره عنصرًا مُكملًا. مادة الماكياج تستخدم على وجوه الممثلين، ووجه الممثل وجسده هما كل استثماره، وعند حدوث أي شئ لا قدر الله، فإن فنان الماكياج هو من يُحاسب، لذلك يجب أن نهتم بالدعم المادي للحفاظ على جودة الخامات المستخدمة على وجوه الممثلين وأجسادهم، بالإضافة إلى العناصر الفنية الخاصة بدار العرض نفسه، أي الاهتمام بالتكييف ففي حال كانت الأزياء ثقيلة أو خاماتها تشعر الممثل بالحرارة، كل ذلك قد يؤثر على الماكياج، بالإضافة إلى تأثير الإضاءة على درجة حرارة جسم الممثل، لذلك يجب أن يتم تهيئة الجو البارد والمناسب، والاهتمام به جدًا، وبخاصةٍ على خشبة المسرح، والتحكم في التكييف بأن يكون على أعلى درجة على خشبة المسرح، حتى لا يؤثر ذلك على الماكياج، من أثر العرق وغير ذلك.

اكتشاف الخامات

كذلك قالت الفنانة التشكيلية ماري روماني وفنانة الماكياج: لكي تكون فنان ماكياج ناجح يجب أن تذاكر كثيرًا، وتجرب طوال الوقت، والتجربة تجعلك تكتشف الخامات، ومن خلالها تستطيع أن تنفذ شكل أو تخيل معين تستطيع صنعه، يجب أن تشاهد كثيرًا حتى يكون لديك مخزون بصري كبير في ذهنك، ويكون مرجعا لك، يجب أن تتحكم في انفعالاتك وتطمئن من تعمل له الماكياج، الفنان يحتاج إلى التركيز والشعور بأنه أفضل، لأن ذلك يجعله أكثر تقمصًا للشخصية التي سوف يقدمها، ومن أهم عوامل نجاح أي فنان ماكياج أن يذاكر النصوص جيدًا جدًا، ويحضر أكبر عدد من البروفات وخاصة الجينيرال، وأن يحتك كثيرًا بعناصر العمل المسرحي، لينعكس ذلك على عمله وأن يكون أكثر إبداعًا وتميزًا.

وأضافت "روماني": هناك محاولات للتغلب على مشكلات ضعف الميزانيات، نحاول طوال الوقت الاستعانة ببدائل، ربما ذلك يكون أمرًا في غاية الصعوبة في العمل الاحترافي، ولكننا نحاول أن نصنع بعض الخامات بأنفسنا، من مواد طبيعية قد تعطي نفس التأثير، أما فيما يتعلق بضعف الميزانية الخاصة بالماكياج، والتعامل مع الأدوات الخاصة به وأجر الماكيير باعتبارهم شيئًا واحدًا، فهو أمر في غاية الصعوبة ويجعلنا جميعًا نطالب بأن يكون الماكياج مثل الديكور والأكسسوارات والأزياء منفصل عن الخامات. الماكياج عنصر أساسي ومهم في تكوين الصورة، وهو مساعد قوي لإخراج العمل الفني في أفضل صورة.

وتابعت "روماني": يجب أن تُجرب وتحاول أكثر من مرة دون يأس، ولا تحكم على شكل معين تقدمه وهو مازال في مرحلة التحضير، ولكن احكم عليه عندما تنتهي منه، ويجب أن تأخذ آراء من حولك، وتتقبل النقد، وتطور من نفسك، وبأقل أدوات تستطيع أن تبدأ إن كنت تريد، فمن الممكن أن تبدأ بفرشاة وباليتة ألوان، وشيئًا فشيئ تصبح اسما معروفا، في مجال الماكياج. العلاقات والمساعدات ستجلك تظهر تميزك ويتم ترشيحك من قبل أسماء كبيرة تضيف إليك وتفتح أمامك أبوابًا جديدة في هذا العالم الثري .

واتفق كل من فناني الماكياج محمد حمدان ونادين أشرف على أغلب ما سبق، فقالا: يجب أن تفهم معنى كلمة فن في البداية، وأن يكون لك رؤية فنية، بعيدًا عن الإخراج، يجب أن تسرح بخيالك لتضع بصمتك في الماكياج، وبالتأكيد يجب أن تتفق رؤية فنان الماكياج مع المخرج في النهاية، ولكن المقصود ألا يعتمد فنان الماكياج على رؤية المخرج في خياله وتصوره لشخصيات العمل، و أن يطلق الماكيير العنان لخياله أولًا، و أن يطلع فنان الماكياج على كل ما هو جديد، و يقرأ كثيرًا، ويكون له رؤية فنية وبصرية.

وأضافت "أشرف": أحاول جاهدة التغلب على ضعف الميزانيات، ومن وجهة نظري أجد بدائل لكل ما لا استطيع تحمل تكلفته، ولكن العمل الاحترافي يجبرك على استخدام خامات معينة ذات جودة عالية.

فيما أضاف "حمدان": يجب أن يراعى عند وضع ميزانية الماكياج أسعار الخامات الحقيقية، وكونها باهظة الثمن وأننا قد نضطر إلى أن نحضر بعض الخامات من الخارج "أونلاين"، ونتمنى أن يتم وضع ميزانية لخامات الماكياج منفصلة عن أجر الماكيير، لأننا في بعض الأحيان نضطر لتحمل بعض تكاليف هذه الخامات من أجورنا حتى يظهر العمل في أفضل صورة.

بمناسبة عرضه «زقاق المدق»

محمد الصواف: كتبت زقاق المدق حتى لا تتحول بناتنا إلى حميدة

الكاتب محمد الصواف تخرج من كلية الإعلام جامعة القاهرة ، ثم حصل على دبلوم الدراسات الإسلامية من المعهد العالي للدراسات الإسلامية، وهو شاعر ومعد برامج وسيناريست ويكتب للمسرح. فاز بجائزة القوات المسلحة لشعر العامية سنة ٢٠١٥ ، وحصل مرتان على جائزة اتحاد الشركات للتفوق في التأليف المسرحي سنة ١٩٩٧ وسنة ٢٠٠١ ، وجائزة الدكتور محمد سلماني للتأليف المسرحي من اتحاد الكتاب سنة ٢٠١٩ ، كما حصل على شهادة تكريم وتقدير من وزارة الثقافة عن العرض المسرحي رحلة سعيدة سنة ٢٠٢١ من إخراج محمد مرسي. يعرض له حاليا العرض المسرحي زقاق المدق المستلهم عن رائعة للأديب العالمي نجيب محفوظ من إخراج الدكتور عادل عبده التي تم عرضها في الموسم الصيفي على مسرح محمد عبد الوهاب بمدينة الإسكندرية وحققت أعلى الإيرادات ، ونال عنها تكريم من روتاري الإسكندرية ، وتعرض حاليا على مسرح البالون بالعجوزة ولذلك كان لنا معه هذا الحوار.

حوار : جمال الفيشاوي

أنا من المهتمين بأدب نجيب محفوظ

- كيف كانت بداياتك مع الكتابة ؟

منذ طفولتي وأنا أحب القراءة وخاصة قراءة الشعر والقصص والنصوص المسرحية ، ولذلك أصبحت أعيش في حالة حب وحنين للكتابة ، ولذلك حاولت أن أتعرف على أساليب الكتابة المختلفة من خلال قراءات للعديد من الكتب التي بها شرح لتقنية الكتابة في فن الشعر وفي المسرح ،وبدأت بكتابة الأغنية وذلك لسهولة تبني مطرب لها وخروجها للنور . وقد كتبت العديد من الأغاني لكثير من المطربين منهم: محمد رشدي ، هشام عباس ، ليلى غفران وغيرهم الكثير. في نفس الوقت أصدرت ديوان شعر بالعامية (صور على جدار الزمن) سنة ١٩٨٩ ، وكنت أكتب برامج للإذاعة والتليفزيون ، وكذلك سيناريو أفلام (قصيرة – تسجيلي – رسوم متحركة) .

- كيف كانت علاقتك بالمسرح ؟

بدأت علاقتي بالمسرح عن طريق كتابة شعر بعض أغاني المسرحيات مثل (خشب الورد – ملك الشحاتين) إخراج فيصل عزب وإنتاج شركة النصر للسيارات ، فقد كنت مشرفا فنيا على فرقة مسرح شركة النصر للسيارات ، وأخرج لنا الأستاذ فيصل عزب ثم الأستاذ فهمي الخولي ، وكانت البروفات عبارة عن محاضرات دراسية نتعلم منها كل ما يتعلق بفنون المسرح ، ومن هنا تعلقت بأن أكتب نصوص مسرحية ، وحاولت بعض المحاولات ، وكان أول أعمالي إعداد و أشعار النص المسرحي "دي مملكة" إخراج فيصل العزب سنة ١٩٩٦ ثم كتابة و أشعار النص المسرحي شايلوك يا هو عن نص تاجر البندقية لشكسبير، إخراج فهمي الخولي، ثم توالت الأعمال مع كتابة أشعار النصوص المسرحية التي أقوم بكتابتها. وفي الحقيقة مسرح الشركات والثقافة الجماهيرية والجامعة تعتبر معامل لتفريغ طاقة الشباب في مجالات الإبداع المختلفة وأنا مدين بالفضل لكل من الأستاذين عوني كرومى وفهمي الخولي، فهم كانوا معلمين حقيقين لفنون المسرح

- متى بدأت علاقتك بالكتابة لمسرح الثقافة الجماهيرية ؟

بدأت بالتزامن مع كتابتي للمسرح العمالي ، وفي سنة ١٩٩٩ أخرج همام تمام من تأليفي النص المسرحي بعزائيكا وعرض على قصر ثقافة المنيرة ، وفي نفس العام أخرج خالد الخربوطلي نفس النص وعرض في ساحل سليم بأسيوط .

أتمني أن يضع الجمهور المسرح على أجندته

- كيف انتقلت للكتابة إلى مسرح المحترفين ؟

قبل الرد على سؤالك لابد وأن أذكر الدكتورة هدي وصفي عندما كانت مديرة لمسرح الهناجر الذي خرج من عباءته نجوم كبار في فنون المسرح ، ففي عام ٢٠٠٢ تم عرض نص لى وهو مشعلو الحرائق عن نص ماكس فرش ، وهاملت ، وماكبث لشكسبير ، وموت فوضوي صدفة لدريوفو. وكتب على البامفلت رؤية درامية و أشعار محمد الصواف وإخراج الدكتور عوني كرومي، وكان نتاج ورشة إعداد الممثل، واشتركنا بالعرض ضمن فعاليات مهرجان المسرح التجريبي في سبتمبر ٢٠٠٢ وسافرنا ألمانيا بالعرض واشتركنا ضمن فعاليات مهرجان الرؤى وتم العرض على مسرح الرور ونال استحسان الجمهور الألماني

- بمناسبة ذكرك للمهرجان التجريبي، ما ريك فيه حاليا ؟

أدعوا الله أن تنتهي جائحة فيرس كرونا ومتحوراته ، وأن يعمل المهرجان طوال العام، و أن نرصد الحركة المسرحية في العالم ونحاول أن تكون العروض العالمية المشاركة على أعلى مستوي من التميز، مع مراعاة الدقة في مواعيد العروض مع التركيز أن تكون أماكن العروض متقاربة ليشاهدها أكبر عدد من الجمهور .

- نعود للسؤال عن كيف بدأت علاقتك بمسرح المحترفين ؟

ا كنت موجودا بأعمالي كشاعر في المسرح الاحترافي ، ففي البيت الفني للمسرح كتبت أشعار مسرحية نقول إيه للمؤلف أحمد عفيفي وإخراج فهمي الخولي وعرضت على مسرح السلام بشارع القصر العيني سنة ١٩٩١ ، وفي سنة ١٩٩٢ كتبت أشعار مسرحية الأرنب المغرور، تأليف عبد التواب يوسف ومن إخراج فهمي الخولي أيضا ، وعرضت على المسرح العائم بالمنيل ، وكانت بداياتي مع كتابة النص المسرحي سنة ٢٠٠١عندما كان المخرج خالد جلال مديرا لمسرح الشباب ، وقد طلب مني صديقي ياسر صادق نصا تحمس له لتقديمه لمسرح الشباب، وكان هذا النص هو لحظة حب، ويصنف كمسرح شعري ومكتوب بالعامية ، وتميز النص بالبناء الدرامي المحكم، والنص به شخصيتان فقط، وبدأنا بالعمل على النص معا ليتوافق مع رؤيته الإخراجية، وفي الحقيقة تحمس جدا المخرج خالد جلال وساند التجربة إلى أن خرجت للنور، وكانت من بطولة منال سلامة وبهاء ثروت وحقق العمل نجاحا كبيرا . واستمر التعاون إلى الآن فقدمت العديد من الأعمال منها أبو كبسولة ورحلة سعيدة من إخراج محمد مرسي .

- تم تقديم عرض لحظة حب سنة ٢٠٢١ على قاعة صلاح جاهين بالبالون ، من إنتاج البيت الفني للفنون الشعبية، فهل قدم بنفس النص الذي قدم علي مسرح الشباب سنة ٢٠٠١ **أم قمت بإجراء بعض التعديلات ؟**

قدم الفنان ياسر صادق نفس النص ولم يغير فيه حرفا واحد ، لكنه قدمه برؤية أخري ، وكان ذلك مع نفس الممثل الفنان بهاء ثروت، ولكن كان معه في العرض لمياء كرم ، ثم لظروف خاصة استكملت العرض رجوي حامد . ونجح العرض على المستوى الجماهيري ، مما يؤكد على أن الجمهور واعي ويجب على صناع الفن بشكل عام الارتقاء بأعمالهم الفنية ، كما أشاد به النقاد وكتبت أنت عنه مقالا نقديا حللت فيه كل عناصر العرض. والعرض فعلا كان لحظة صدق وحالة حب وهو عبارة عن صراع المشاعر والأفكار داخل قالب فني جميل كما كتبت .

- ما سبب نجاح العروض المسرحية المقدمة عن نصوص درامية لك ؟

يرجع السبب للبساطة والصدق في كتابتي لأي عمل فني بشكل عام ، كما أن العمل لابد وأن يحمل فكرا ومضمونا أكون مهموم به ، وكما تعلمت أن المسرح عالم كبير يستوعب الخبرات الإنسانية، كما أنه عمل جماعي ولابد أن تسود روح الحب بين الجميع .

- أفهم من أجابتك أنه ليس لديك أي مانع من التعديل في نصك المكتوب أثناء إعداده للعرض ؟

لا مانع عندي على الإطلاق فأنا أجلس مع المخرج وتدور بيننا نقاشات كثيرة ، ولابد في النهاية أن نصل سويا بالنص المكتوب لتحقيق رؤيته الفنية مع عدم الإخلال بالفكرة والمضمون ، ثم نجلس مع باقي عناصر العمل ، وهنا تكون الحكاية بسيطة وتكاد لا تذكر . فالمؤلف الذي يكون رأيه هو الأوحد يطبع نصه في كتاب وانتهي الأمر. ولذلك نجد الجمهور يشاهد العمل أكثر من مرة وهذا دليل على أننا كمجموعة عمل نجحنا في تقديم عرض مميز .

- ما رأيك في مقوله أنه توجد أزمة في كتابة النصوص ؟

من وجهة نظري مصر بها كتاب وهذه أزمة غير حقيقية، وأطالب جهات الإنتاج البحث عن الكاتب الحقيقي وتشجيعه بتقديم أعماله ، وربما تكون هذه المقولة صحيحة لأن الكتاب الجيدين تركوا الكتابة ، فأنت تعلم أن الدولة هي المنتج الحقيقي للمسرح الآن ، أما القطاع الخاص فقد ظهرت محاولات قليلة جدا للإنتاج منذ فترة بسيطة ، وقد تعثر الإنتاج الخاص تماما في بداية الألفية الثالثة، حتي تجارب الشباب المستقلة محتاجة إلى دعم ، إذن فالمشكلة تكمن في التشجيع والتمويل حتي يعود المسرح المصري لعصر الازدهار .

- ما رأيك في مقولة أن الرقابة هي السبب في عزوف الكتاب عن الكتابة لرفضها للكثير من النصوص ؟

هذا افتراء على الرقابة، لأن كل كاتب منا بداخله رقيب فهو يحاسب نفسه قبل أن تحاسبه الرقابة ، فالحب يبني الإنسان والأوطان ، وفي ضوء ذلك يبني الكاتب نصه الدرامي، وبالطبع أذا ظهر سوء فهم من الرقابة في جزء ما من النص ، فهي ترحب بالمناقشة والوصول إلى حلول ، عموما أنا مع مبدأ النقاش يؤدي للحل .

- لماذا اخترت مسرحة رواية زقاق المدق للأديب العالمي نجيب محفوظ ؟

أدب نجيب محفوظ شديد الثراء ، وعندما قرأت رواية زقاق المدق شدتني شخصية حميدة، هذه الشخصية بكل أبعادها موجودة في كل العصور ، وكما قلت لك سابقا أنني عندما أكتب لابد وأن يكون عندي قضية تشغلني، كما أنني أكتب لبناء الإنسان ، في عصرنا الذي طغت فيه المادة على القيم النبيلة في الإنسان ، وأصبح يسير في طرق معوجة ولا يهمه إلا المال. لذا قررت أن انقل تجربة حميدة وكيف أصبح مصيرها ، لأدق ناقوس الخطر لبنات هذا العصر ، ولذلك كان البناء الدرامي للعرض يدور في فلك شخصية حميدة .

- حدثنا عن كواليس العمل بينك وبين الدكتور عادل عبده ؟

قدمت في البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية النص المسرحي لحظة حب من إخراج الفنان ياسر صادق ، كما قدمت النص المسرحي عاشق ومداح من إخراج المخرج الكبير عبد الغني زكي ، والدكتور عادل عبده صديق وكنت بدأت بالفعل في كتابة نصي المسرحي عن رواية زقاق المدق، ووجدت الدكتور عادل يحدثني بأنه يريد إخراج عرض مسرحي وقرر أن يقدم هذا العرض عن رواية زقاق المدق، حيث أنه مهتم بها ، فهو يعلم أني من المهتمين بأدب نجيب محفوظ ، فاندهشت في انه يفكر فيما فكرت فيه بالفعل ، وكنت سعيد جدا لأن ما اكتبه ستظهر نتيجته فورا على خشبة المسرح، كما أنني سوف أتعامل مع مخرج من المخرجين المتميزين وبالفعل أبلغته أنني كنت قد شرعت في تحويلها للمسرح وقدمت له ما كتبته، وقمنا سويا بعمل جلسات عمل حول الموضوع حتي انتهيت من كتابة العمل كاملا ، ثم قمنا بعمل جلسات عمل مرة ثانية لمناقشة العمل كاملا بما يتوافق مع رؤيته الإخراجية، فالدكتور عادل يتميز عن غيره من المخرجين بأنه مصمم استعراضات، وأنا من نوعية الكتاب الذين يحسبون كل شيء في العمل ولابد أن يكون الاستعراض من نسيج العمل ولذلك كانت مناقشات كثيرة، ثم المرحلة الأخيرة جلسنا كفريق عمل متكامل نتناقش حول العمل، حيث أني من المؤلفين الذين يحضرون بروفات أعمالهم، والحمد لله قدم العمل كما شاهدته، وقد أعجب المخرج هاني لاشين والمخرج عمر عبد العزيز بالعرض ، فأنا أنتظر من المتخصصين الرأي، أما الجمهور فأنتظر منه أن أرسم البهجة والسعادة على وجهه ويستمتع بالعرض حتى يأتي لمشاهدة العرض مرة أخري.

- ما أمنياتك في العام الجديد وخاصة للمسرح؟

أتمني أن يسود الحب والسلام في العالم وأن تنتهي الصراعات وتنتهي جائحة كورونا، وبالنسبة للمسرح بأن يعود المسرح المصري للريادة والازدهار كما كان سابقا ، واتمني من المبدعين المتخصصين الاهتمام بالمسرح وتقديم أعمال جيدة ترتقي بالذوق العام وتحارب الفن الهابط ، لأن جمهورنا متذوق جيد للفنون بشكل عام ويستطيع أن يفرز الغث من الثمين، كما أطالب الجمهور أن يضع في أجندته الذهاب إلى المسرح حسب استطاعته حتي ولو مرة كل شهر .

بعد فوزه بإحدى جوائز الهيئة العربية للمسرح

خالد حسونة: وكأن الدنيا تطبطب على

أعلنت الهيئة العربية للمسرح عن الفائزين بالمراكز الثلاث في مسابقة تأليف النص المسرحي الموجه للأطفال (- ١٨) النسخة الرابعة عشرة ضمن احتفالها باليوم العربي للمسرح الذي وافق العاشر من يناير ٢٠٢٢، وتحت عنوان (نصوص تشتبك مع التحولات الراهنة ثقافياً وفنياً واجتماعياً) فاز المؤلف والمخرج المصري خالد حسونة بالمركز الثالث عن نص «رحلة في مجرة الخيال».

خالد حسونة مؤلف وممثل ومخرج مسرحي ألف العديد من المسرحيات وأخرج أكثر من ٢٥ عرضا مسرحيا ما بين عروض الثقافة الجماهيرية والجامعة و مسارح الدولة ومنها « بالعربي الفصيح»، «النار والزيتون»، «الواغش»، «توراندوت»، «سهره مع أبي خليل القباني»، «سهرة ملوكي» ومسرحيات مثل «النسر الأحمر»، «حلم ليلة صيف» كما قدم مسرحية «النخيل» على مسرح الشباب وهي إحدى المسرحيات الكوميدية لموليير، أما على مستوى الكتابة فله العديد من الأعمال السينمائية والتلفزيونية والمسرحية، وصلت إحدى نصوصه المسرحية للقائمة القصيرة في جائزة ساويرس وهي «وداعا نوتردام»، وفازت «رحلة في مجرة الخيال» بالمركز الثالث في مسابقة التأليف الموجهة للأطفال بالهيئة العربية للمسرح. بهذه المناسبة أجرت جريدة مسرحنا هذا الحوار مع حسونة.

حوار: سامية سيد

أعطنا نبذة عن النص الفائز «رحلة في مجرة الخيال» وفكرته؟

«رحلة في مجرة الخيال» نص للأطفال في الفئة العمرية من ١٢ لـ ١٥ سنة، وهي التي تدخل ضمن المرحلة الإعدادية في مصر، في هذه المرحلة الانتقالية بين مرحلتين، يكون لدى الأطفال شغف كبير للمعرفة واستيعاب شديد لكل ما يدور حولهم، ومن ثم فالكتابة في هذه المرحلة تحتاج للحذر والوعي، خصوصا أنها تشبه الدخول على المراهقة، فيجب إدراك أننا نتحدث مع فئة ناضجة ومختلفة ذهنيا، وكان تركيزي أن اعمل نصا يتفق مع شروط المسابقة لأن الهيئة العربية للمسرح تحدد كل عام محورا معينا، وفي هذا العام تتحدث عن طرح نص يشتبك مع الواقع وفي نفس الوقت ينظر إلى المستقبل، ومن ثم كان اتجاهي للكتابة بشكل واقعي بمسحة من الخيال، فكان نص» رحله في مجرة الخيال» وقصدت بالتحديد» في» وليس «إلى» حتى لا يكون النص خياليا، وقصدت أن عقل الطفل في هذه المرحلة العمرية هو نفسه مجرة الخيال التي تأخذنا بعيدا حيث عوالم لم نكن نراها من قبل، ويدور النص حول مجموعة من الأطفال في فئات عمرية متنوعة يحبون ماده العلوم وعندهم خيال واسع ورغبة في اختراق عوالم أخرى و أن تطأ أقدامهم عوالم لم يطأها أحد قبلهم، فكان تفكيرهم أن يصنعوا مركبه فضائية بإمكانيات بسيطة ومتاحة من بعض المواد المستهلكة تكون بشكل علمي، فقرأوا في العلوم والثقوب السوداء وكيف يمكنهم الانتقال من مكان لأخر في الفضاء بشكل سريع، فالرحلة التي قد تستغرق سنين ضوئية تستغرق أقل من خلال الثقوب البيضاء، وبالفعل يتوصلون إلى صنع المركبة ويحاولون أن يقنعوا أهلهم فلا يصدقونهم، ولكن معلمهم أدهم هو الوحيد الذي يستمع لهم ويصدقهم ويدخل معهم في نقاش .. فكرة النص تقوم على فرضيات علمية استندت فيها على مجموعة كبيرة من المراجع والكتب.

- متى جاءت فكرة النص وكم من الوقت استغرقت في كتابته؟

اكتب للطفل منذ فتره طويلة، وهذا هو النص الثامن لي للطفل، واستغرقت في كتابة النص حوالي شهرين أو ثلاثة لأنه احتاج إلى مجموعة من المراجع والدوريات العلمية، لزوم الدقة والبحث، حتى يتم تشكيل خيال ووعي الطفل من خلال كتابتي.

- ماذا تعني الجائزة لخالد حسونة بالتحديد؟

الجائزة بالنسبة لي كانت مفاجأة وفي نفس الوقت مكافأة للمجهود الذي بذل لأني أكتب للطفل منذ فترة طويلة واشتركت في أكثر من مسابقه ولم أوفق، وتأتي المفارقة، كنت في هذا العام

تحديدا و قبل ظهور النتيجة بيوم، قد وصلت للقائمة القصيرة في جائزة ساويرس للكبار ولم يحدث نصيب فكان لدي أمل الحصول عليها، و عوضني الله في اليوم الثاني مباشره بجائزة الهيئة العربية للمسرح، هذه الجائزة كانت هدية لي وكأن الدنيا تطبطب علي في هذه اللحظة.

- وماذا تعني الجائزة للمؤلفين والمخرجين عموما؟

بالنسبة للكاتب عموما فالجائزة شكل من أشكال التتويج والمكافآت والدافع والحافز والاستمرارية في نفس الوقت، الكاتب أو المخرج أو المبدع عموما يحتاج كل فترة لمن يصفق له ويدعمه في الاستمرار، أضف إلى ذلك أن المؤمن بموهبته لا يعنيه فكرة الجوائز والتسابقات، ولكن جائزة في كل فترة تعد دافعا وحافزا للاستمرارية و القول أن لديه الجديد، مع اقتناع الآخرين . والكاتب المؤمن بأفكاره وأعماله قد لا تشغله المسابقات خاصة أن الجوائز يدخل فيها اعتبارات كثيرة .

- هل للبيئة التي تعيش فيها تأثير في كتاباتك؟

بالتأكيد الكاتب أو المبدع عامة لا ينفصل عن الواقع الذي يعيشه، فالبيئة من حوله لها تأثير قوي جدا فنحن لا نكتب منفصلين عن الواقع الذي نعيشه ونحاول ترجمة ذلك في أعمالنا، أما بالنسبة للطفل تحديدا أرى أن الواقع بالنسبة للطفل هو الاهتمام بالخيال؛ لأنه الذي يصنع المستقبل ويصنع العلم وينشئ الأطفال ويصقلهم ويدعهم يتحركون للأمام مع اتجاهات الدولة لفكرة المستقبل، وهذا ما يحدث من خلال إعمال خيال الطفل للوصول إلى عوالم أخرى، فواقع الأطفال يجب أن يختلف عن واقعنا ليتحرر إلى مشاكله الخاصة وطموحاته والتي يجب أن ينغمس فيها ليصل إلى المستقبل و يحقق ما يريده .

- ماذا يعني المسرح بالنسبة لك ؟

هو الحياة، وهو الشغف الأكبر الذي يحيا الإنسان من أجله، وهو الأمل والحلم الذي من الممكن أن يتحقق للإنسان عبر تاريخه، فالمسرح نقطة الالتقاء بين الإنسان وذاته.

- متى يلتقي الكاتب مع الإنسان ؟

هذه اللحظة خاصة جدا، فالكتابة لها خصوصية شديدة عند المبدع وأنا خضت غمار العملية الفنية في مختلف المجالات، في الإعداد و الإخراج والتمثيل والكتابة، والكتابة تحديدا لها حالة خاصة عندي، فأنا أكتب منذ الصف السادس الابتدائي وكانت لدي مكتبة كبيرة، وكنت نهما في القراءة واستمر هذا النهم في كل مراحل الدراسة، فتشكلت الكتابة بداخلي وشكلت جزءا كبيرا من تكويني كإنسان حتى وصلت إلى مرحلة الجامعة فتم صقلها وخاصة عندما التحقت بفريق المسرح و بدأت أولى خطواتي كممثل، وأخذت الجوائز في التمثيل وفي نفس الوقت استمرت الكتابة معي حتى استكملت دراستي بعد الحقوق في المعهد العالي قسم الدراما والنقد المسرحي، وبدأ هنا المزج بين الموهبة والدراسة ودائما كنت احتاج أن أصقل الكتابة لدي ولذلك دخلت قسم النقد والدراما وخاصة أن رحلة الكتابة رحلة طويلة وشاقة، وأنا كنت موفقا، خاصة أن أول مسرحية من تأليفي عرضت على مسرح البالون وهي «كفر الأراجوزات» للأطفال وكنت لم ألتحق بعد بالمعهد، وبعد أن دخلت المعهد كان لي مسلسل درامي اسمه «حكم عيال» ومسلسل «أحلام» وبه مساحات كبيره للطفل بعدها كتبت للكبار وألفت وأخرجت العديد من المسرحيات.

- ما طبيعة النصوص المسرحية التي يجب تقديمها في المجتمع ؟

كل ما يأتي في ذهن المبدع يمكن تقديمه ولا يمكن تحديد نصوص معينة أو أطروحات بعينها، توجد العديد من القضايا التي يجب أن يطرحها المبدعون في كل وقت، ولكن المحور الأساسي في النصوص هو الإنسان، فمتى تهتم بالإنسان تستطيع أن تقدم نصا يلقي بظلاله على الواقع، وهذا ما يجب أن ندركه فالنصوص التي تشتبك مع الناس هي التي تعني الناس، وأنا في نصوصي أهتم بقضايا الإنسان والقضايا الفكرية وهذا ما جعلني أهتم بالجمهور، لذلك عروضي كلها كمخرج تتسم بالجماهيرية وتخاطب الجمهور بكافة طبقاته وفئاته وأعماره.

- هل التقاء الكاتب والمخرج في شخص واحد يخدم العمل المسرحي؟

بالطبع، بالنسبة لي العملية الإبداعية خدمت بعضها، فكوني كاتبا منذ الصغر أفادني كثيرا عندما دخلت فريق المسرح بكلية الحقوق كممثل، وشغف القراءة جعلني أقرأ معظم أعمال شكسبير وكبار الكتاب في سن صغيرة، ولم اكتف بالجامعة ولكن التحقت بفرقة الهواة بقصر الثقافة والفرق القومية وكل الفرق التي كانت ترتبط بالمسرح في المنصور، ما اصقل موهبتي ككاتب وكمخرج، وعندما كنت في الفرقة الثالثة من الجامعة أخرجت أول مسرحية لي وهي مسرحية كبيرة للمؤلف أسامة نور الدين و بعدها انطلقت في عالم الإخراج، وعالم الإخراج وعالم الكتابة عالمان يشتركان مع بعضهما البعض، و أضيف عليهما عالما ثالثا وهو عالم التمثيل فكوني ممثلا أخذت العديد من الجوائز و كمخرج يملك أدواته كما قيل لي هذا، ساعدني كثيرا على مستوى الكتابة والعكس صحيح، لأنني حينما أكتب أستطيع أن أضع نفسي مكان الممثل فهذا يساعدني كثيرا في تشكيل الممثلين لأنني أعمل كل الأدوار وكل التركيبات على الورق، وكوني مخرجا يساعدني لوضع بعض الإرشادات المسرحية التي تساعد من يقوم بإخراج الورق من بعدي إذا لم يكن دوري، ولكنه يعطي بعض الخيال لإرشاد الأخر، أو من يقرأ انه هناك إمكانية لتحقيق ما أقوله للوضع على خشبة المسرح، وأنا لا أكتب نصوصا لتقرأ فقط ولكن كي تمثل و تصبح واقعا وتتحقق بشكل عملي أمام الجمهور.

- أيهما أكثر صعوبة الكتابة أم الإخراج؟

كلاهما مخاض صعب، فالكتابة لها مميزاتها وعالمها الخاص، والإخراج كذلك، ولكن الكتابة عالم ساحر ومختلف، فالكاتب ينعزل تماما عن كل ما يحيط بعالمه ولكن يدخل في عوالم أخرى يغوص ويتعمق فيها، ويعيش حيوات كثيرة، فمن هنا متعة الكتابة أكبر بكثير من أي شيء أخر في العملية الفنية سواء الإخراج أو التمثيل أو ما إلى ذلك، فالكتابة أكثر رحابة من أي نوع آخر من أنواع الإبداع.

- أيهما أكثر صعوبة الكتابة للأطفال أم للكبار؟

الكتابة للأطفال أكثر صعوبة لأن الكبير ناضج وواعي بشكل يستطيع أن يصنع فلاتر خاصة به وينقى ويختار ويقف على الصحيح و الخطأ فيما يقدم له، أما الطفل فهو وعاء كبير يستوعب كل ما يقدم له، ولذلك يجب كمسرحيين وتربويين وكتاب أن نكون حذرين جدا في الكتابة للطفل لأننا نشكل وعى أثناء الكتابة، وأنا ألجأ إلى مراجعات كثيرة أثناء الكتابة للطفل، مراجعة كل التفاصيل من معلومات و قيم وأخلاقيات وألفاظ وشخصيات وبالتالي يجب أن يكون هناك جزء مني تربوي ومعلم، بالإضافة إلى مخرج وممثل و أب، يجب أن أكون حذرا جدا أثناء الكتابة للطفل، ومن هنا تأتي الصعوبة في الكتابة للطفل.

- ما رأيك في الوضع المسرحي في مصر ؟

الحركة المسرحية متغيرة ومختلفة ومتقلبة على الدوام لا تسير على وتيرة واحدة بل تعلو و تنخفض، و الوضع المسرحي في مصر عموما جيد جدا يمكن أن نقول أنه من أفضل الأوضاع في الوطن العربي عموما، والحركة المسرحية في مصر حركة دائمة ومتدفقة و متغيرة حركة شديدة التأثر بالمجتمع، تتحرك بشكل دائم متنوع وهناك دائما الجديد، وهناك الكثير من المبدعين الذين يشكلون الحركة المسرحية ويطورونها بشكل دائم، وأنا سعيد جدا بمجموعة الشباب سواء المخرجين أو الممثلين أو الكتاب المتواجدين، فمصر ولادة دائما، تستطيع أن تخرج المبدعين في كافة المجالات، ومن ثم أنا لا اقلق على الحركة المسرحية وان كان يصيبها في بعض الأحيان سبات إلا أنها تنهض بسرعة، فلا يعبر موسم إلا وتجد عملا أو اثنين يجذبان الانتباه ويشدان الأنظار ويؤكدان أن مصر ولادة.

- إلى ما تتجه أكثر: الكتابة للمسابقات والجوائز أم للعرض جماهيريا؟

لا اكتب المسابقات أبدا، فالمسابقة بالنسبة لي قد تكون دافعا للكتابة، قد اشترك في المسابقة لفكرة ما بدأت فيها ولم أنهيها وتكون المسابقة تشجيعا لإنهاء ما بدأت مثلا أو حافزا للبداية في عمل جديد، ولكن لا أكتب خصيصا للمسابقات، وكثيرا ما أبدأ في كتابة عمل مسابقة ما ولا تسعفني القريحة وأنهي ما كتبته بعد المسابقة بكثير وأنسى أنني كنت اكتبه من اجل الاشتراك في هذه المسابقة أو تلك، أنا اكتب من أجل ذاتي، ومن أجل أن أظل خالد حسونة الذي سيذكر التاريخ في لحظة من اللحظات أن له هذا العمل المسرحي أو ذاك، فالكتابة فعل يصيب صاحبه بشكل ما من أشكال الخلود، والكتابة هي التي ستخلد اسم صاحبها أكثر من أي شيء أخر.

- هل لديك مشروعات جديدة هذا العام؟

أنا الآن بصدد عمل مسرحية للكبار وأخرى للأطفال، ولكن ما انغمس فيه الآن هو الذي للكبار، فأنا أكتب مسرحية أعتقد أنها ستكون مفاجأة، لأنها شائكة جدا تتحدث عن أوضاع كثيرة حولنا سواء في مصر أو المنطقة العربية أو العالم، وتناقش العديد من القضايا، لذلك أعيش في حالة ممتعة هذه الأيام حيث انغمس في كتابتها وأتمنى أن تخرج للنور قريبا، ولكنها تحتاج إلى وقت كثير وجهد؛ إلى كثير من القراءة والإطلاع والوثائق، هي ليست مسرحية تاريخية بالأساس لكنها إنسانية وهذا هو وجه الصعوبة فيها، أما بالنسبة للإخراج فمعظم مشاريع الإخراج مؤجله بسبب السفر.

«كنا واحد»

عندما يكون الداء هو الدواء

أشرف فؤاد

إن عنوان المقال هو نفسه ما سعى إليه خالد جلال مخرج العرض المسرحى «كنا واحد» إلى توصيله إلى المتلقى، والذى عرض أمام رئيس الجمهورية بمنتدى شباب العالم فى افتتاح مسرح شباب العالم، فوباء الكورونا يعد هو الداء الذى أصاب البشرية جمعاء وبلا استثناء الأبيض والأسود، القوى والضعيف، الغنى والفقير، الوزير والغفير، الطيب والشرير .. الخ، لم يفرق بين أحدا منهم ولم يقوى على مواجهته احد، وفى ذات الوقت كان هذا الوباء هو الدواء أيضا بعدما استطاع أن يجمع البشرية كلها على هدف واحد بلا حدود ولا حروب ولا جنسيات ولا ألوان ولا لغات، ألا وهو محاربة الوباء، وبالرغم من أن ذاك الوباء يعد شيئا غير مرغوبا فيه ولا نسعى إليه إلا أنه كما يقولون دوما " رب ضارة نافعة " فقد استطاع هذا الفيروس الصغير الذى لا يرى بالعين المجردة ويدعى " كورونا " أن يحقق لنا الحلم الذى لطالما حلمنا به وسعينا إليه وفشلنا فى تحقيقه من خلال الاجتماعات والندوات والمفاوضات والمناشدات والشعارات إلا وهو حلم أن تتوحد إنسانيتنا جميعا فى عالم واحد دولا وشعوبا يجمعنا الحب وحده ولا تفرقنا أية حدود ولا جنسيات ولا حروب، من اجل إنقاذ الإنسانية من الفناء والانقراض، فخمدت الحروب وتوقفت النزاعات وانتهت الصراعات إلى اجل غير مسمى لا نعلم معه ماذا يخفى لنا المجهول مع هذا الوباء اللعين الذى لا زال حيا بيننا لأكثر من عامين حتى الآن على الرغم من اكتشاف اللقاحات والأمصال الخاصة به، فكلما توصل العلم إلى لقاح تحور الفيروس إلى شكل جديد وخواص جديدة وكأنه عدو خفى للبشرية جاء ليعلمنا درسا هاما بأن قوتنا ليست كما نتصور فى الأسلحة ولا الدمار ولا الأطماع ولا الحقد ولا الكراهية، ولكن قوتنا الحقيقة تكمن فى الحب والسلام والإنسانية وكذا توحدنا جميعا بكل أطيافنا علماء وأطباء وزعماء من اجل القضاء عليه للأبد والحفاظ على جنس «آدم» الذى جاء وحيدا وبدأت معه الخليقة لتخرج حواء من ضلعه ويبدأ معهم نسل البشرية فى غزو كل الكرة الأرضية مكونا فيما بعد شعوبا وقبائل ودولا وحكومات وجنسيات لم تدرك الهدف الأسمى الذى خلقت من اجله إلا وهو الحب والتعارف والسلام وتبادل المنفعة، فأراد الله أن يعلمهم قيمة تلك المعانى السامية من خلال تلك المحنة وذاك الابتلاء الذى حتما سيزول يوما ما بعدما تعود الإنسانية مرة أخرى إلى الوجود .

احسن خالد جلال اختيار موضوع العرض الذى يتلائم مع طبيعة المنتدى، الذى تقوم فكرته على وحدة كل شباب العالم بأفكارهم وآرائهم ومقترحاتهم وأحلامهم، فكان لابد هنا أن تكون فكرة العرض هى فكرة تمس كل شعوب العالم وإنسانيتهم ولا تخص شعبا بعينه، فجاءت فكرة أول عرض مسرحى عن الكورونا آفة العصر الذى لا زال العالم أجمع يعانى منه حتى الآن وبسببه تغيرت طبيعة وشكل الحياة .

اعتمد خالد جلال على المواهب من تلاميذه من شباب مركز الإبداع الذى يشرف على تدريبهم مع مجموعة أخرى مشاركة من المواهب من جنسيات مختلفة من معظم دول العالم كى يعطى للعرض صبغة العالمية، وقام بتدريبهم جميعا على فكرة العرض من خلال ورشة عمل مكثفة لمدة ١٤ يوم فقط.

يبدأ العرض المسرحى من خلال بانوراما سينمائية تعد هى العمود الفقرى الأساسى القائم عليها فكرة ذاك العمل الفنى، حيث أن خالد جلال دوما منهجه يعتمد على الإبداع التمثيلى فى المقام الأول فى مدرسته الإخراجية وذلك يرجع لكونه مدرب تمثيل محترف درس هذا المجال فى منحة بأكاديمية الفنون بإيطاليا، مع الاعتماد على تطعيم هذا الإبداع التمثيلى بعوامل أخرى مكملة أهمها دوما المادة الفيلمية مع الأزياء الموحدة غالبا وبعض الأكسسوارات البسيطة وموتيفات الديكور، فتفتح الستار على شاشة سينما عليها صورة جمالية ثابتة لصفوف مضيئة متراصة خلف بعضها البعض بشكل أفقى لخيال الممثلين ويقف أمامها الممثلون والممثلات من كل أنحاء العالم وكلما جاء الدور على احدهم ليتكلم انطفئ خيال ظله على الشاشة، ويستعرضون للجمهور فكرة العرض بلغات متعددة كل حسب جنسه وموطنه، ثم يبدأ استعراض راقص يعبر عن بدء الخليقة حينما بدأت بإنسان واحد على الأرض ألا وهو آدم عليه السلام ثم جاءت إليه حواء وكانت الحياة بهم جميلة وبديعة إلى أن تكاثر البشر وازدادت أعدادهم ونفوذهم وعرفت معهم الحدود والدول والجنسيات المختلفة فتحول فجأة الاستعراض إلى النقيض تماما من الصور الحالمة الرومانسية التى يملؤها الحب إلى صور أخرى مرعبة من الدمار والقتل والمعارك والحروب، وفى وسط كل هذا الزخم المخيف والمؤلم تظهر فتاة جميلة وبمجرد ظهورها يعم المسرح السكون لتروى

لنا عن بداية الوباء بعد أن طال الدمار العالم اجمع من خلال فيروس صغير لا يظهر بالعين المجردة وبسببه يحدث تحول جذرى فى طبيعة الحياة فى العالم ويبدأ البشر فى التزام منازلهم جميعا لنرى على شاشة العرض صورا لشوارع ومزارات ومعالم خاوية من البشر من كل أنحاء العالم، فيما عدا المستشفيات التى تكتظ بآلاف المرضى الذين لا يستطيعون التنفس مع نقص أجهزة الأكسجين بسبب تزايد الوباء وكثرة المصابين به وبداية عهد جديد للحجر الصحى وتساقط العديد والعديد من الشهداء من كل أنحاء العالم ولكن ليست هذه المرة بسبب ويلات الحروب ولكن بسبب عدو صغير جدا وخفى يدعى "كورونا" لا تقضى عليه أسلحة ولا قنابل ولا معدات، مع استعراض نماذج وصور من حالات التكاتف بين البشر من كل أنحاء العالم وتحدى الوباء بالفن والغناء والعلم والأطباء حتى عمال النظافة كان لهم دور فى تلك الحملة العالمية، كل ذلك نشاهده فى العرض المسرحى "كنا واحد" من خلال شخصية الراوى الذى يسرد الأحداث للجمهور وأحيانا يكون واحدا من ضمن الأحداث نفسها، ومن خلال آداء تمثيلى أيضا غاية فى التمكن وصدق المشاعر والإحساس مع مجموعة من الاستعراضات المبهرة والأغانى المعبرة مع مادة فيلمية وثائقية حقيقية تستعرض لنا صورا من الوباء وآلامه ومكافحته منذ بدايته حتى الآن تعرض على البانوراما السينمائية مصاحبة لما يدور على الخشبة من حالة مسرحية، لينتهى العرض على صورة مسرحية تجمع كتلة من الممثلين والممثلات يعبرون عن نماذج وظيفية مختلفة من كل البشر فى مقدمتهم الجندى الذى يحرس الحدود ولا يستطيع رؤية امه المصابة بالفيروس والتى تصارع الموت ويستشهد فى مهمته قبل رؤيتها، مع الطبيب والطبيبة الذين يفقدون حياتهم أيضا بسبب إصابتهم بالوباء نتيجة العدوى التى طالتهم لاحتكاكهم وتعاملهم المباشر مع المرضى، مع عمال النظافة الذين أصابهم الوباء واستشهدوا أيضا نتيجة لما يقومون به من حملات تنظيف لمخلفات المستشفيات والمرضى من الكمامات وغيرها من الأدوات، وبعد أن يتناول كل واحد فيهم قصته للجمهور نرى حالة جمود وثبات لهم بالصورة المسرحية لتظهر لنا فتاة تعلن انهم جميعا من الشهداء، لينتهى العرض على تلك الحالة التى تنم عن كم التضحيات التى يتكبدها الآخرين من أرقى المهن حتى ابسطها من اجل إنقاذ البشرية من الهلاك والانقراض فى حالة إنسانية بديعة اتقن المخرج خالد جلال تصويرها للمتلقى ليخرج الجميع من العرض فى حالة شعورية فريدة يملؤها الأمل والحب من اجل تغيير كل سلوكياتنا السلبية من حقد وغيرة وشر ومادية .. الخ من الصفات السيئة إلى سلوكيات إيجابية قائمة على تحمل المسئولية والإيثار والتضحيات والتكاتف سويا مع بعضنا البعض من أجل محاربة الشر وحب الغير والوطن والتطلع لعالم إيجابي ينتظره مستقبل مشرق شعاره الحب والسلام .

يظل التمثيل فى كل عروض خالد جلال هو العنصر الأول لنجاحها، وفى العرض المسرحى « كنا واحد » أجاد جميع الممثلين تقمص أدوارهم بحرفية عالية، وهذا هو المعتاد بين شباب مركز الإبداع، ولكن الجديد هنا هو نجاح تجربة خالد جلال فى تدريب الأجانب لتشعر معهم بأنهم لا فرق بينهم وبين الفنانين المصريين من فرط التجانس والتفاهم والروح الرائعة التى خلقها المخرج بينهم، لذا ارفض هنا أن أسمي ممثلين بعينهم دون غيرهم علما بأنى أعرف أسماء بعضهم وذلك منعا لظلم البعض الآخر خاصة من الأجانب نظرا لأنهم جميعا كانوا على نفس القدر من البراعة والإبداع .

الديكور والإضاءة لعمرو عبد الله، تميز الديكور بالموتيفات البسيطة مراعاة لفكر المخرج خالد جلال، مع حسن استغلال الديكور بحيث لا يأخذ حيزا كبيرا على خشبة المسرح مع الإيفاء بالغرض المصمم من اجله من خلال الرموز ويتبين هذا جيدا فى مشهد البلكونات من جميع أنحاء العالم التى تضم جميع ممثلى العرض وهم فى حالة غناء جماعى والتى احسن مصمم الديكور فى تصميمها بشكل يوحى بالتقارب والحميمية فى المشاعر والإنسانية لذا كان الديكور معبرا عن فكر المخرج والعرض المسرحى، اما الإضاءة فقد اعتمدت هنا على نظام الإضاءة الكاملة طوال أحداث العرض نظرا لخصوصية الحالة التى تحتاج إلى انتباه المتلقى اكثر من اندماجه فى الأحداث حتى يستطيع فهم الغرض من رسالة العرض، باستثناء إضاءة بعض لوحات الاستعراضات والتى اعتمدت على تداخل عدة ألوان مع بعضها البعض وتم تحديدها حسب الحالة الشعورية فى كل مشهد مسرحى .

الأزياء لمروة عودة، كالمعتاد تبهرنى مروة عودة من عرض لآخر نظرا لما ألمسه من تطور كبير فى فكرها الإبداعي فى الأزياء المسرحية المعبرة عن حالة العرض وفكر المخرج، وفى ذاك العرض تفوقت مروة عودة على نفسها بالاعتماد على لغة الرموز فى الملابس المسرحية التى يرتديها فنانو العرض من خلال توحيد زى خاص بهم جميعا يكشفون عنه بعد نزع ملابسهم، وهو عبارة عن زى رمزى مرسوم عليه شعار كورونا مع بعض الكلمات المكتوبة التى تعبر عن هذا الوباء، مثل الحجر الصحى .. الخ

الألحان لأحمد كيكار وأحمد طارق يحي، جاءت الألحان جميعها معبرة بإتقان عن الحالة المسرحية للعرض المسرحى، وخاصة ألحان الاستعراضات سواء أن كانت الموحية بالأمل او الحسرة .. إضافة إلى التوزيع الجديد الخاص بمشهد البلكونات وغناء أصحاب المنازل وكأنهم يردون على بعضهم البعض فى كل أنحاء العالم وفى توقيت واحد مما بعثت تلك الألحان روح المحبة والسلام لدى المتلقى .

الأشعار لمحمد عبد المحسن ومحمد بهجت، ينطبق عليها نفس الوصف للألحان حيث أنها جاءت مطابقة معها فى المضمون وكانت وسيلة ناجحة فى التعبير عن الحالة المسرحية وإيصال رسالتها للمتلقى .. وقد أجاد كل فريق العمل المسرحى غنائها بكل لغات العالم خاصة ماهر محمود وأحمد كيكار .

الاستعراضات وقد كانت اجمل ما فى العرض المسرحى نظرا لتنوعها وعدم سيرها على وتيرة أو تيمة واحدة طوال العرض المسرحى، فوجدنا استعراضات مبهجة ورومانسية وحزينة وبائسة وكلها جاءت معبرة عن الحالة العامة للعرض، مما ساهم فى صنع حالة إشباع فنى لدى المتلقى، وصممها كل من فاروق الشريف وآلاء على وياسمين سمير وياسمين السراج باحترافية شديدة وضح فيها مدى الجهد المبذول بالرغم من ضيق الوقت، وكانت اكثرها صعوبة تلك الاستعراضات التى تعتمد على حركات موحدة بمسافات منضبطة وبالرغم من أن من قام بالرقص هم أبطال العرض انفسهم إلا أننا لم نلاحظ أية أخطاء بدت منهم وهذا أن دل لا يدل إلا على براعة تدريب المصممين مع دقة واحترافية الممثلين .

وأخيرا، استطاع خالد جلال أن يصنع عرضا مسرحيا منضبطا يليق بأهمية وقيمة ذاك الحدث العالمى «منتدى شباب العالم»، وفى حضور رئيس جمهورية مصر العربية الرئيس عبد الفتاح السيسى، وفى وقت قياسى وبمشاركة فنانين من جنسيات متعددة ساهم فى اكتشافهم بعين المدرب الخبير، كما تخلل العديد من الحوارات المسرحية مشاهد بلغات مختلفة لدول العالم، ومع كل هذه التحديات والصعوبات ينتج لنا عرضا مسرحيا ناجحا، لمس قلوبنا جميعا وحرك كل المشاعر الإنسانية لدينا من حزن وحسرة وخوف وحب وأمل وتضحية ومسئولية، تلك الإنسانية التى لا تحتاج إلى لغة أو ترجمة حيث أنها لغة القلوب، حتى الابتسامة وكوميديا الموقف لم يخلو منها هذا العرض بالرغم من جديته، ليثبت لنا هذا العرض أننا أمام مخرج استثنائي ناجح وصاحب رسالة، وأصحاب الرسالات يعيشون ويخلدون .

«اللعبة»

العرض الموؤود في المسرح المصري

عبد الغني داود

في حفل افتتاح الدورة الثالثة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي سبتمبر ١٩٩١ - قدم المخرج الشاب الراحل (منصور محمد) ١٩٦٨ - ١٩٩١ عرضة "اللعبة" سيناريو :مصطفى عبد الحميد، موسيقي : مرسى الخطاب - تمثيل جماعي شارك فيه : (نبيل جلال، وجيه عجمي، خالد مطاوع، رفعت أبو ريان، لمياء الأمير، حمال إبراهيم، شريف صبحي، أمين عزت، أميمة العسكري، فاتن الجريدلي، علاء قوقه، صبري فواز) ـ وهو العرض الذي اطلق عليه الناقد الأكاديمي والمخرج (حسام عطا) - (مجلة المسرح) الأعداد من ٢٩-٣٢ أبريل - سبتمبر ١٩٩١ ص (٢٥)) أنه (إشارة خشنة وحيوية ويتحقق فيه جماعيه الأداء)، ويضيف أنه عرض شبابي، ويردف قائلا (حيث أننا سوف نعتمد علي دراسته الجادة حول لوحات هذا العرض) .. بما بأنه قد مر اكثر من ثلاثين عاما علي عرضه (١٩٩١) فنقول انه يحي قيمة المسرح كعمل جماعي عبر مفهوم هام هو مفهوم المعمل المسرحي، ويضيف أيضا (أن هذا العمل قد حقق القدرة علي تحقيق ذلك الخروج المدهش علي القاعدة رغم كل ظروف العمل القاسي)، وأنه محاولة البحث عن مادة مختلفة للصورة المسرحية بعيدا عن مسرح الأكليشية في مسرح الكلمات الملقاة أذا عيا، وعدم التمسك عند كاتب السيناريو (مصطفى عبد الحميد) بالتقاليد المسرحية القديمة، وأن العرض قد توجه نحو جمهور الصفوة أو جمهور الفئات الخاصة.. بعيدا عن المفهوم الخانق للتجريب باعتبار (العمل) - يتسم بروح الانفصال والغرابة، وأن المسرحية اعتمدت أصول المايم الأولية الخشنة وأنها لا تستخدم لغة الجسد المتطورة في إطلاقها، وليس الاستخدام التفجيري لطاقة الجسد، والي مهارات البهلوانات ولاعبي السيرك، ولا (كيريوجرافيا) البالية الإيهامي، وأنها في إجمالها (جمع راقص لإشارات التخاطب اليومي العادي في مدلولها العصري المباشر والأولي - بعيدا عن الأغراب، ويخلو كثيرا من القدرة علي إعادة الصياغة، فلسنا إذن أمام بالية إيمائي، وإن احتوي العرض علي رقصة بالية، ولسنا أمام مسرح راقص بالمعني الدقيق، وأن مسرحية «اللعبة» إشارة ميمية بسيطة خشنة مغلفة بإطار موسيقي بصيغ الإشارات اليومية في تكوينات جماعيه تلجأ للرقص).

وبعد هذه المقدمة العلمية الجادة يتابع الناقد الأكاديمي العرض الذي يبدأ بشخص يحمل الكرة الأرضية التي تتحرك وتلخص دورة الحياة عبر خطوط راقصة ليأخذنا إلى مساحة الدهشة، ويرتفع رنين التليفون لينبه إلى دورة الحياة (مواعيد غرامية، زواج، حمل وأطفال، ثم الموت) ثم يبدأ في عرض (التفاصيل) - فيبدأ (بتميمة) - الانتظار، وينتقل إلى لوحة أخري تمثل تمثال (نهضة مصر) الذي يمثل (الفلاحة) وأحدهم (أبو الهول) ثم يدخل طائر غريب يتبول علي التمثل فتخلع الفلاحة أول رداء لها، ويدخل عاشقان يمارسان الحب خلف التمثال، ثم رجل يقتاد كلبا ضخما يتبول أيضا علي التمثال، لتخلع (الفلاحة) أخر قطعه ملابس، وينهار أبو الهول، أي أن هذا ما يحدث مع نهضة مصر، ويتم الانتفال إلى (السياسة) في صورة مباشرة حيث السلطة العسكرية في هيئة الحاكم الذي يبدأ بالخطاب الغليظ الحاد.. بينما (المجموعة) تصفق وتهلل ويظل الحاكم علي هيئته.. إلى أن تخرج له فتاة تمارس معه الجنس ثم تحوله إلى مجرد دمية - حيث تصدر هي الأوامـر.. بما تصيب الموقف بالفوضي حيث تتشكل تنويعات تعليقية مثل الولولة.. ثم تلجأ الصورة إلى المباشرة حيث تظهر أثـار فساد الخطاب السياسي للحاكم العسكري مثل (تعاطي المخدرات، العري، الجنس، الفوضى)، وينتقل العرض إلى لوحة (صراع الأجيال) ومحورها الحب والصراع علي الفتيات بين مجموعة رجال كبار السن بلحاهم الكثيفة وبين الشباب.. ينتهي إلى معركة عنيفة بالأيدي، وتتحول المعركة إلى وفـاق بين الجميع يتبادلون فيه الجميع القبلات والأحضان المزيفة.. بما يشير إلى هذا الوفاق بين الجميع هو زيف واضـح ومخادع، وينتقل العرض إلى ساحة الإعـلام حيث يبدأ (المواطن) الضحية بالبحث في الصحف والمجلات بملل شديد،ويدير مؤشر المذياع، ويتكرر الملل، وأخيرا يلجأ إلى التليفزيون، وفي صورة كاريكاتورية يقدم لنا العرض نماذج من الإرسـال مثل: الحلقة الأجنبية التي تكررت ومل منها متفرجوها، وعندما يريدون النوم نجد لعب ورق وخمر وفتاة تقتل كل الرجال .. بل تكاد تقتل المتفرج، وينتقل المشهد إلى التخت(العربي)، وأغنية مبتذلة وراقصة، ويدخل المتفرج إلى الكادر ليمارس الجنس معها، ويأكل التخت طعامه - ثم برامج متنوعه وتنويعات علي شقشقة الكلام ولعوة وسلوك المذيعات، ثم ينتقل إلى المسلسل العربي - ورجل يجلد زوجته - فتقتله وتضعه في أكياس، واعتمادا على صياغة الناقد الأكاديمي (حسام عطا) فيقرر (المخرج) (المرجع السابق) وكما مزج المخرج بين داخل الكادر يكمل مخيلته الفنية حيث يمتزج واقع

التمثيل دخل التليفزيون بسلوك المتفرج خارجة - فالإعلام يحوله إلى كائن وحشي يشارك المجموعة أكل لحوم البشر، ولحم الزوج المقتول في قبره .. ويرتد العرض فجأة إلى التاريخ فيقدم بانوراما للإنسان المصري وهو يمتثل طائعا لكل حكامه في كل المراحل: الفرعوني، الروماني، المسيحي، الإسلامي، والعثماني، والفرنسي، والإنجليزي، ثم ثورة ٢٣ يوليو ٥٢ وعودة الحاكم العسكري (الذي دقمة لنا في لوحة سابقة) أي (العبودية المختارة)، وهو يجسد ما لخصه لتراث التغير الدائم لنظام الحاكم دون تعليق منه- ثم تتجدد الدعوى إلى الرقص حيث نجد أحدهم يرقص بعلم مصر رقصة غربية لا يجيدها، ومع المحاولات الجادة يبدأ في تقليدها – إنها ثقافة الرقص الغربي – وينتقل إلى عرض (لتلاشي البراءة) حيث نجد فتاة في مقتبل العمر ترقص في خطوات البالية بردائها الأبيض الفاضح، وفجأة تتحول إلى رقصة شرقية مبتذلة وحسية، ثم يعرض لنا ظهور (حبال الغسيل) - ناشرا عليها الرداء الأبيض الناصع.. ثم يعقب ذلك نشر الكثير من الملابس الداخلية، وأكثرها دلالة على البراءة التي تتلاشي نشر قميص النوم الداخلي الذي يوحي بأنه خاص بتلك الصغيرة التي كانت بريئة، وينتهي العرض باللوحة الأخيرة تحت عنوان (بنحب مصر)، وقد تغيرت تلك اللوحة مرتين ففي العرض الأولي للمسرحية يدخل ممثل ليخلع القميص الداخلي الأحمر المبتذل ويضع مكانة لوحة لتمثال فرعوني يلتف الجميع حوله مع الموسيقي ذات الطابع الحماسي، ويعود الناقد (د.حسام عطا) ليقول (أنه رغم مباشرة النهاية، وقد استُبدلت ثانية فيتغير الملصق الفرعوني إلى علم مصر) .

وبعيدا عن مشاهد هذا العرض الأخيرة نأتي إلى (المشهد) الذي تسبب في مأساة المسرحي الشاب (منصور محمد) وهو المشهد الذي يمثل جانبا من الكعبة المشرفة الثلاثي الابعاد بأستارها - حيث يتحرك قطعه ديكور مكتوب عليها شركات بترول عالمية، وتصعد فتاه فوق البراميل التي استقرت فوق ديكور الكعبة وترقص الفتاة رقصة صاخبة، وتتخلل الرقصة موسيقي طوطية افريقية صاخبة – بينما تطوف المجموعة حول الديكور الثلاثي الاضلاع تؤدي حركة أقرب إلى (الذكر)، وهمهمة تستدعي دعاء (لبيك اللهم لبيك) في طقس حجيج، وكأن الرقصة أصبحت طقسا مكرسا لمال براميل البترول وتصعد المجموعة فوق المكعب ويرقصون فوقة رقصة طوطمية !! ونشير إلى أن هذا العرض كانت قد قدمته (فرقة مسرح الشباب)، وأستمر عرضة لثلاثين ليلة في مسرح ميامي.. ولكن.. أثار هذا المشهد غضب وثورة عارمة حين صاح أحد أعضاء دولة قطر غاضبا ومستنكرا ومدينا هذه النهائية - مما دفع الوفد السعودي للغضب والانسحاب من حفل الافتتاح، وزاد اللغط والثرثرة وإعلان الأحكام المجانية دفاعا عن شعارات دينية لا علاقة لها بالعرض.

ولنتابع كلمات من شاركوا في صياغة هذا العمل الذي تم وأده في عهده، وعلى ألسنتهم، ونبدأ بكلمة مدير مسرح الشباب المخرج (محمود الألفي) في ذلك التاريخ، وهي أنه يقدم هذا العرض للبحث عن الجديد في مواسمنا المسرحية، وأن عرض «اللعبة» الذي يقدمه لأول مرة في مسرح الدولة، وهو عرض موسيقي حركي راقص يعتمد أساسا على حركة الجسد والتكوينات الجسمانية التي تخدم المشهد المقدم، ويبرز دقة التعبير الحركي وتركيز الانتباه والإحساس الصادق فيصل إلى المشاهدين سريعا، وأن ذلك العرض الذي يقدمه لفرقة من الهواة هي فرقة (استوديو ممثلي ٩٠) متمنيا استمرار التجربة، وفي هذا السياق يقرر كاتب سيناريو هذا العرض (مصطفي عبد الحميد) أن العرض تجربة أولي من نوعها علي مسارح الدولة، ويستطيع أن يطلق عليه (مسرح الفوضى المنظمة)، وهو تعبير حركي دون أن يقع في دائـرة البانتوميم أو البالية، ويعتمد علي التوافق بين الإيقاع الحركي مع الإيقاع الموسيقي.. (موسيقي : مرسي الحطاب، ديكور : محمود عبد العظيم) ويقرر انه استعار كلمة سيناريو بدلا من التأليف - من التكنيك السينمائي .. سواء في المونتاج أو تقطيع الصورة وإعادتها على يدي المخرج، ليقدم تنويعات سريعه وعديدة للعبة الحياة بشكل ما، وأنه يقوم بأول تجربة من نوعها بمجموعه من التدريبات التي يقوم عليها (استوديو الممثل)- والتي قدمتها من قبل فرقة (استوديو الممثل) للهواة - صيغة بشكل درامي وإخراجي مسرحي، ويقول (وأيا كانت النتائج فيكفينا شرف المحاولة) أيا كانت النتائج كعرض ونوعية، وحققنا التوازن النفسي الذي يهدف إليه المسرح - أما المخرج المغامر الراحل ضحية مغامرته الجريئة (منصور محمد) فلنقل (كبش الفداء) فيقول: (أنـه يقدم حلم سنوات عديدة وعمل سنوات وجهد ستة شهور متواصلة، لذا يقدم شكره الجزيل لأستاذة كرم مطاوع، والفنان (محمود الألفي) مدير المسرح، و(د.نبيل منيب) المخرج وأستاذ الإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية – الذين كانوا لهم الفضل بداية من الجذور وانتهاءا بالتبني بالرعاية والتوجيه، ويشكر (فريق التمثيل) والذي يصل إلى ثمانية عشر (١٨) ممثلا وممثلة هاويا في البداية والذي تنازل عن أشياء ومتطلبات كثيرة، وأمن برسالته، ثم يتوجه للجمهور بأن الفريق المغامر قد تعب من الكلام، وانهم حاولوا أن يجدوا (لغة أخرى) لعلها تفيد، ويعلق الناقد الكبير (فؤاد داورة) على هذا العرض قبل اغتياله فيقول (فـرأى أن من الصعب تناول عرض مسرحي لا يستخدم الكلمات، ولا يحوي موضوعا واحدا يمكن تلخيصه ومناقشة مضمونه وأهدافه، ومدى توفيق المخرج والممثلين في تجسديها، ويتحفظ على أن العرض صيغ بشكل درامي لأنه مجموعه من المشاهد المتفرقة التي لا يجمع بينها وحدة من أي نوع، ويرى أن هذا العرض قد سبقته تجارب في مصر (لهناء عبد الفتاح) و(هشام عبد الحميد)، وإن امتاز هذا العرض بجماعية الحركة، ولكن هناك تجاوب كثيرة تمت خارج مصر، وأن المخرج تأثر بعرض «المهرج» للشاعر السوري (حمد الماغوط) ويشير إلى عرض «دماء على ملابس السهرة» إخراج نبيل منيب، إلى تجارب (جـوردن كريج)، و(انتونين ارتـو)، و(مارتا جـراهـام)، ومصمم الرقصات (الين نيولاس) في الغرب، وكذلك تجارب السينما الصامتة قبل اختراع الصوت عند (شارلي شابلن)، ويرى أن القسم الثاني في العرض قد حاول التعبير عن فكرة (غالبا ما تكون سياسية) حتى يصل إلى مشهد النهاية بالاستفادة بعلم مصر وسط موسيقي قامت بدور فعال ومناسبة لمختلف المشاهد، وأن هذا العرض خال من الشخصيات المتبلورة وأن البطولة جماعية، وأن ما حققوه مع مخرجهم ما هو إلا خطوة على طريق شاق وطويل وعن طريق تجربة التمثيل إلا بتقمص شخصيات مختلفة وتجسيدها بدراستها نفسيا وبيئيا، ويتمني أخيرا لهذه التجربة الجادة أن يُتاح لها ولأمثالها كل الظروف التي تسمح لها بالاستمرار.. بما يعود علي حركتنا المسرحية بالنفع الأكيد (مجلة الكواكب في ١٩٩٠/١١/١٣)

وفى هذه الأيـام في محاولة الاقـتراب من هذا العرض نقرأ أخيرا تجربة غربية جديدة أشارت إليهما الناقدة (ياسمين عباس) حيث استعرضت (في جريدة «مسرحنا» في ١٧ يناير ٢٠٢٢ - للكتاب الصادر عن الهيئة العربية للمسرح – ٢٠٢٢ لرسالة دكتوراه قدمتها (د. فاتن حسين ناجي) بجامعة بغداد – بعنوان (الكابوسية في مسرح ما بعد الحداثة) علي أساس أنها الشكل الذي يتكون من تلك الأحداث الصغيرة التي قد تحدث نتائج كبيرة غير متوقعة، وهي تلك الاضطرابات التي تحمل معها نسقا ونظاما كاملا غير متوقع - فهي (علم اللا متوقع) - كما يصف (إيليا برنتجوي) هذه النظرية، وأنها العمل الذي يظهر على أنه فوضوي وغير منظم – إلا انه في الحقيقة متطور ومنظم ومنضبط، وليس عشوائيا، بما يجعل منه انتظاما دقيقا ويسير حسب نسق محدد، بعكس ما يبدو عليه.. فالكابوس هو جمال في العشوائية وعلم في التنوع والاختلاف ونظام مغاير للقواعد المتعارف عليها وهو قبل كل شيء (فوضي منظمة).

هذا العرض الموؤود الذي قدم من قبل كعرض تجريبي طموح، وعرض عشرات الليالي على الجمهور، وشاهده كل أهل المسرح صغارا وكبارا في عرض البروفة قبل تقديمها في الافتتاح، وأثار عاصفة من تصفيق الإعجاب لمدة عشر دقائق- اصبح لعنة علي مبدعيه.

(إن الذي حدث بعد ذلك كان كارثة مسرحية إذ تنكر له المسرحيون والكبار كبار المسئولين، وانكروا أنهم شاهدوا العرض! وتخاذلوا فيما بينهم بل واستنكروه، وتركوا المخرج الشاب (منصور محمد) ليواجه وحدة مصيرة المؤلم بعد أن تم توجيه تهم الإلحاد والكفر والخروج عن الدين بهذا العرض رغم انهم كانوا يبشرون به كأمل ومستقبل المسرح المصري .. الواعد وأصبح هذا العرض لعنة علي صانعيه لأنه تجرأ علي انتقاد وضع إنساني وسياسي لعالمنا العربي - وبعد أن كان (منصور محمد) الأمل الطموح للتجريب والانطلاق في حياتنا المسرحية فأصبح إنسان منبوذا بعد أن في ارتكاب ذنب ضد الدين وضد التقاليد العريقة، و(من خلال أصدقاءه وجيرانه) - فقد سقط (محمد منصور) في هوة الإحباط واليأس، والتزام (زاوية) صغيرة بالقرب من مسجد قريب من منزلة، ورفض لقاء أي إنسان أراد أن يطمئن عليه أو يطيب خاطرة، ويرون بعضهم أن أهل المسرح قد (انتحروه) أو اغتياله بسبب شعوره أنه أصبح منبوذا من قبيلته - حين تم اغتيال طموحة كفنان وكإنسان وانتهي أمرة بالرحيل عن دنيانا، ودمه في رقاب من لم يدافع عنه...

«أحدب نوتردام»

حينما تتلاقى أرواح الضعفاء النقية

أحمد محمد الشريف

«اللي يجمعهم الموت ماتفرقهمش الحياة».. تتجلى هنا قمة الرومانسية في صورة من أبهى الصور عندما يبذل المحب كل ما يبذل من أجل إسعاد حبيبته لدرجة الموت في سبيلها حتى يصيرا هما الاثنان ترابا ممتزجا يستحيل أن ينفصل.

كتب فيكتور هوجو رواية "أحدب نوتردام" ليطلق بها صرخة من صرخات الضعفاء والمهمشين في المجتمع ضد الظلم وإنكار المجتمع , لاسيما مع المبالغة في وجود الفوارق الطبقية بين الفئات الاجتماعية المختلفة. وقد تناول هذا من خلال تلك القصة شديدة الرومانسية وتنطوي على تراجيديا عنيفة. وطرح من خلالها كيف أن الإنسان لا يجب أن يقاس أو يعامل بمظهره الخارجي ولا بفقره وضعفه بل بما يكن جوهره من نقاء النفس وجمال إنساني. كشف هوجو في روايته عن زيف السلطة الدينية وظلم السلطة السياسية واغتراب الغجر وقسوة المجتمع ضدهم وضد كل المهمشين. وقد نشرها هوجو عام ١٨٣١ باللغة الفرنسية باسمها الأصلي "كاتدرائية نوتردام". وتدور أحداثها في أواخر العصور الوسطى في باريس في عهد لويس الحادي عشر، من خلال الأحدب الذي تسببت إعاقته وتشوهه في قمع المجتمع له رغم ما يحمل داخله من جمال إنساني دفعه للتضحية بنفسه وبجسده القبيح من أجل بقاء حياة الفتاة الجميلة التي أحبها الجميع وتميزت أيضا بالنقاء الإنساني الجميل بداخلها. وقد ظهرت عدة معالجات درامية للرواية في مختلف أشكال التعبير الفني والأدبي من خلال عدة أفلام سينمائية وأعمال تليفزيونية وعروض مسرحية في العديد من دول العالم.

على خشبة مسرح الطليعة التابع للبيت الفني للمسرح قدم المخرج/ ناصر عبد المنعم مسرحية "أحدب نوتردام" التي قام بترجمتها وإعدادها للمسرح بالعامية المصرية الكاتب / أسامة نور الدين عن النص الأصلي للرواية. يبدأ العرض من خلال الشاعر المغني جرانجوار العاشق المحب لأزميرالدا . حيث يسرد حكاية أزميرالدا بطلة العرض من خلال قراءة مذكرات كازيمودو الأحدب. فنعرف من خلال برولوج قصير في البداية بينه وبين كريستين مربية أزميرالدا أنها قد ماتت محكوما عليها بالإعدام وأن الأحدب كازيمودو من شدة حبه لها حبس نفسه معها في قبرها حاضنا جسدها حتى يموت معها وليختلط تراب جسده بتراب جسدها حيث تقول كريستين:(مين اللي يقدر يفرق تراب العاشق المسكين عن تراب حبيبته غير اللي سواهم بأمر للتراب).

من خلال أسلوب الاسترجاع أو الفلاش باك تنطلق الأحداث بداية بالاحتفال بعيد المجانين (المهرجين) حيث نرى استعراضا راقصا يجمعهم وهم يحتفلون في المدينة بألعابهم ورقصاتهم وأغاني الغجر والمهمشين. ومن ضمن طقوس الاحتفال يتم اختيار كازيمودو ملكا للمجانين. وفي أثناء الاحتفال تظهر أزميرالدا الغجرية وتنجذب إليها الأنظار بالرقص والغناء ولشدة جمالها حتى تصير مطمعا للكثيرين وهدفا لكل عاشق متيم. القصة كبيرة وأحداثها كثيرة ومتشعبة. قام المترجم ومعد النص المسرحي/ أسامة نور الدين بتناولها من خلال ثلاثة خيوط رئيسة تمثل مثلث علاقات أزميرالدا التي أودت بها إلى نهايتها المؤسفة وهي: جرانجوار الشاعر المغني والذي تزوجته بين أهلها الغجر انصياعا لتقاليد وعادات الغجر, دون أن يعلم غيرهم بذلك. والثاني هو فيبوس الضابط الذي أحبها وأرادها لنفسه لكنها كانت تأبي أن ينال من جسدها دون زواج. والثالث والأهم هو فرولو أسقف كنيسة نوتردام والذي عشقها إلى حد الجنون وهو يمثل عنصر الشر الخفي ومحرك الأحداث بالرواية. وأخيرا في خط مواز أو في كفة أخرى مقابلة المنقذ وممثل الحب الرومانسي الحقيقي الصادق الأحدب كازيمودو ذو القلب الطيب.

وبمرور سريع على الأحداث فإن كازيمودو هو قارع الأجراس بالكنسية التقطه الأسقف فرولو صغيرا بعد فقده من الغجر ورباه وعلمه وجعله خادما مطيعا له داخل الكنيسة وقارعا للأجراس ولم يكن يخرج للناس نظرا لشكله القبيح وعيبه الخلقي بالتشوه الظاهر في ظهره. حتى جاء عيد المجانين واختاره الجميع ملكا للمجانين دون رغبة الأسقف الذي لم يكن يريد له أن يختلط بالناس حتى لا يتأذوا من منظره القبيح. أما أزميرالدا فهي الفتاة الشقية الجميلة المرحة الجذابة فقدت من أمها وهي صغيرة وأخذها الغجر وقاموا بتربيتها حتى ظهرت معهم في هذا الاحتفال الذي كان بداية انطلاق الأحداث المهمة للرواية.

لقد تخلى كل من الثلاثة بوضوح عن طبيعته وناقض قواعد وأصول مهنته وخالف قوانينها؛ الأسقف فرولو خالف عقيدته وأحب أزميرالدا بجنون وحاول الاستحواذ عليها بكل الطرق. فبعد أن فشل في التأثير عليها أمر كازيمودو بخطفها بعد أن أقنعه أن هذا لرضا الرب. لكن كازيمودو يفشل وينكشف أمره ويحاكم فيحكم عليه بالجلد. وأثناء صراخه مقيدا لا يجد من يعطف عليه ويسقيه شربة ماء سوى أزميرالدا التي أشفقت عليه وفكت قيوده. وهي عندما اختلى بها الضابط فيبوس وحاول النيل منها بالقوة ورفضت دخل الأسقف وقتل فيبوس وهرب ثم فقدت أزميرالدا وعيها.

عندما أفاقت وجدت نفسها متهمة بقتل فيبوس وحكم عليها بإشعال النيران فيها. وهي في محبسها جاءها الأسقف فرولو ليساومها أن تعطيه نفسها مقابل أن يبرئها لكنها ترفض. ينقذها كازيمودو ويحميها داخل الكنسية لأنه يمنع على رجال القضاء الدخول إلى الكنسية. مما أتاح لهما فرصة الاقتراب من بعضهما واستكشاف كل منهما لشخصية الآخر فترى أزميرالدا الإنسان الطيب النقي في كازيمودو والذي يختفي خلف قناع القبح. ويشعر كازيمودو بعاطفة الحب الجارف نحوها ذلك الحب المنزه من كل غرض حب الروح الذي يسمو فوق كل العلاقات والمصالح والذي جعله يدفن جسده معها في قبرها حتى يموت معها في أحضانها ويختلط ترابهما في القبر.

لقد أحدثت أزميرالدا تحولا في شخصية كوازيمودو من شخص منعزل ومنطو عن العالم بين جدران الكنيسة نتيجة إعاقته إلى شخص إيجابي قادر على الفعل وعلى تغيير الأحداث وعلى حمايتها دون الجميع. وأثناء حمايته لها داخل الكنيسة يراقبهما الأسقف وانتهز فرصة وجود أزميرالدا وحدها وحاول الاعتداء عليها فأطلقت صوت صافرة أعطاها لها كازيمودو لتناديه بها وقت الحاجة حيث أنه يعاني من ضعف السمع نتيجة قرع الأجراس باستمرار. فيأتي مسرعا لينقذها ويهجم على الأسقف محاولا قتله ثم أدرك بعدها أنه هو الأسقف معلمه ومربيه. وينكشف سر الأسقف أمامه حيث تكشف له أزميرالدا أفعاله الدنيئة معها.

وعندما تعرف أن أمها هي جيدول الراهبة التي تقيم بالكاتدرائية وأنها ليست أصلا من الغجر, في نفس الوقت يتمكن القضاة القبض على أزميرالدا وتنفيذ حكم الإعدام بها. ليحزن عليها كازيمودو ويعانقها في قبرها ليموت معها.

إن تلك المعالجة للكاتب أسامة نور الدين لقصة فيكتور هوجو قامت بالتركيز على التناقض داخل الشخصيات الغير سوية وهم

الأسقف والضابط فيبوس لعدم تساوي أفعال كل منهما مع الواجب أو المعتقد أو الفعل المطلوب منه. كما أظهرت سلبية فعل الشاعر المغني جرانجوار الذي عشق أزميرالدا وتزوجها بالفعل لكنه ليس لديه القدرة على احتوائها وحمايتها ولا يفعل شيئا سوى البكاء والندب دون فعل إيجابي يذكر. وأخيرا التركيز على الحب الحقيقي الصادر عن الشخصية الأنقى والأطهر كازيمودو رغم بشاعة شكله ونفور الناس منه. أما أزميرالدا بين كل هذا فلم تكن سوى رد فعل مع الجميع تحاول أن تتعايش وتتأقلم بشعور المطارد الذي يبحث عن الأمان.

البداية من خارج الستار للشاعر جرانجوار يتحدث فيها إلى الجمهور وكأنه فرد منهم ثم يفتح للجمهور الصندوق السحري للحكاية ليشير بفتح ستار خشبة المسرح. ومن خلال الفلاش باك واسترجاع الأحداث التي يرويها من صفحات مذكرات كازيمودو ينفتح ستار المسرح كاشفا عن عالم سحري ومبهج في هذا الاحتفال الجنوني امتلأ بالرقص والغناء واللعب وألعاب السيرك والتهريج والجنون والأزياء الجميلة ذات الألوان المبهجة . ليضعنا المخرج ناصر عبد المنعم في أجواء احتفالية تبث شعورا من السعادة والبهجة والغرابة. ويواصل المخرج لعبته لجذب المتلقي في المشاهد الأولى لتكون من خلال ألعاب وحيل الغجر وعلاقاتهم وحواراتهم الباسمة بقيادة المرح «كلوبان» ملك الغجر خفيف الظل, لتكون تلك مرحلة زرع المعلومات حتى يستوعب المتفرج أبعاد وتفاصيل تواريخ الشخصيات. وبدهاء فني يتسلل بنا العرض إلى مآسيه وأحداثه الدرامية دون ملل حيث ينتقل من مشهد لآخر برشاقة بعد أن جذب تعاطفنا مع شخصية أزميرالدا في شكل غنائي استعراضي خفيف ومعبر عن حياة الغجر.

في عدة مناظر من تصميم حمدي عطية كان الديكور جميلا وأنيقا ومعبرا عن واقع كل مشهد فهو شبه واقعي من خلال بانوهات تعبيرية عن كل مكان يتم فيه الحدث بداية بالساحة الرئيسة أمام كنيسة نوتردام حيث الخلفية مبنى الكنيسة يعلوها الجرس, وقد تزينت برسومات وأشكال معبرة عن طبيعتها الدينية الكنسية مع وجود بانوهات جانبية يمينا ويسارا تشكلت من وحي المشهد بنقوش بسيطة دون تكلف. اعتمدت ألوان الديكور هنا على التنوع في إسقاط ألوان إضاءة مختلفة من كافة الزوايا ومن ظهر الخلفية للتعبير عن كل حدث يدور في الساحة بالتنوع بين كل لحظة وأخرى. ثم ينتقل بنا إلى مشهد داخل الكنيسة بتغيير الخلفية الخارجية بخلفية داخلية للكنيسة مع تثبيت بالبانوهات الجانبية من المشهد السابق كموتيف مكمل معبر لمكان الحدث. يأتي بعد ذلك مشهد المحكمة بوضع موتيف في عمق المسرح مكون من بانوه حائطي به جناحان جانبيان، وقد رسمت به دائرة صغيرة منقوشة خلف كرسي القاضي. مع وضع مقاعد للحاضرين على يمين خشبة المسرح. ثم يأتي مشهد ساحة بيوت الغجر معبرا عما هم فيه من عشوائية وفقر وبساطة المعيشة من خلال موتيفات قماشية مهملة وملقاة على بانوهات خشبية مفرغة حتى يوحي المشهد ككل بأنك في مكان شعبي وفقير جدا. ثم مشهد السجن حيث وضع في الخلفية قضبان السجن احتوت كل المساحة أفقيا ورأسيا. لكن المخرج هنا جعل خارج السجن وراء الخلفية وداخل السجن خشبة المسرح من ناحية صالة المتفرجين حيث يوحي ذلك للمتفرج بوجوده داخل السجن مع أزميرالدا مما يؤكد تعاطفه وتوحده معها في محبسها. وكان التغيير بين المشاهد سلسا وسريعا بانسيابية دون فواصل زمنية.

في شكل مبهج أيضا وجميل جاء تصميم الملابس لنعيمة عجمي جيدا ومتناسقا مع باقي عناصر الصورة المرئية لاسيما ملابس نساء الغجر التي كانت تتسم بالألوان الصريحة والزاهية التي تعطي انطباعا مبهجا خصوصا مع الرقصات المختلفة, أما الرجال فكانت ألوان ملابسهم محايدة معبرة عن الفقر الذي يعيشونه, وهكذا كانت ملابس باقي الشخصيات ملائمة للعصر الذي تدور فيه أحداث الرواية ومناسبة لطبيعة عمل كل شخصية مثل الأسقف والضابط والمغني وأصدقائهم ولاعبي السيرك والمهرجين وغيرهم.

قامت الإضاءة التي صممها أبو بكر الشريف بدورها في إبراز رؤية المخرج باستخدام تعدد الألوان وتساقطها على قطع الديكور ومن خلفها وداخلها لإكمال التكوين اللوني لحوائط وجدران الكنيسة مع التعدد والتنوع في التغيير اللوني طبقا للحدث الدرامي على خشبة المسرح وإن عابه الإسراف في توزيع الألوان بشكل مبالغ فيه في بعض المشاهد. وتم توظيف الإضاءة بشكل جيد في اللحظات الخاصة بشكل موحي ومعبر عن طبيعة اللحظة الدرامية.

كما كان للأغاني والموسيقى للملحن كريم عرفة أثر كبير في دعم رؤية المخرج بما لها من إيقاعات سريعة ومبهجة وكلمات وأشعار معبرة أحسن الشاعر طارق علي في كتابتها موحية بجو البهجة والمرح المسيطر على إيقاع العرض بشكل عام مثلما في أغنية استعراض (المدينة) والتي تصف أحوال المدينة بنت اللذينة الرزينة المستكينة، وأغنية (أزميرالدا) التي تتحدث عن بطلة العرض، وأغنية استعراض (مجانين) في الاحتفال بعيد المجانين والتي كانت مناسبة للرقص واستعراض المهرجين وألعاب السيرك مما أشاع جوا احتفاليا بهيجا. ثم الأغنية الحزينة لكازيمودو التي عبر فيها بصوته الأجش المؤثر عن حزنه وشجونه وأحلامه أثناء تقييده وتوسله للناس من أجل العطف عليه بشربة ماء. لاسيما أن الملحن كريم عرفة قد استمد ألحانه من روح موسيقى الغجر في أوروبا مع توظيف الجيتار الاسبانيش في التوزيع رغم استخدامه مقام (حجاز) وهو مقام موسيقي شرقي فكان للموزع الموسيقي أيمن التركي دورا متميزا في إظهار جمال موسيقى العرض واستلهام روح الغجر فيها.

وصاحب تلك الأغاني رقصات جميلة ومعبرة صممتها كريمة بدير لتكتمل الصورة المرئية بكل عناصرها باستعراضات جيدة ورشيقة. ولا نغفل دور ماكياج إسلام عباس في العرض حيث أجاد في رسم الملامح الشكلية للشخصيات لاسيما شخصية الأحدب كازيمودو فكان من عوامل النجاح الأساسية فيه.

كان الأداء التمثيلي بشكل عام يمثل نقطة ضعف العرض رغم تفاوته بين الممثلين الذين سقط بعضهم في هوة المونوتون نتيجة قلة الخبرة و لحاجة بعض آخر للتدريب. وهذا ما يؤخذ على المخرج في اختياراته للممثلين في عمل لمسرح الدولة وليس في ناد أو مركز شباب. فكيف للبيت الفني للمسرح وهو مؤسسة للمحترفين يكون فيه مستوى التمثيل مشابها لمستويات فرق الهواة, وهل هذا هو مستوى ممثلي مسرح الطليعة العريق؟ لكن عموما كان للممثلين ذوي الخبرة دور كبير في الحفاظ على التوازن العام للأداء التمثيلي. وقد أجادت رجوى حامد أداء دور أزميرالدا الفتاة الغجرية المرحة اللعوب الشقية رغم افتقادها لكاريزما شخصية أزميرالدا وهذا ليس قصورا منها ولكن يعود أيضا لاختيار المخرج. وقد أحسنت رجوى في طرح أبعاد الشخصية بما فيها من رومانسية وما تحمل من طيبة وإنسانية تغلب عليها خصوصا عندما عطفت على كازيمودو (الجاني عليها) بشرب الماء وإنهاء الحكم بعقابه بعدما حاول خطفها. وأظهرت قوة شخصيتها أمام خبث وشر الأسقف العاشق ورباطة جأشها أمام الضابط. إضافة لتحملها المآسي والعقاب حتى لا يكسر أحد حريتها. كما أجاد جورج أشرف في دور الأحدب وأحسن أداء انفعالات الشخصية مع التحكم في أبعادها الجسمانية والتمكن في أداءه الصوتي. وأجاد توصيل إحساس الإنسان المنبوذ المظلوم من المجتمع لعيبه الخلقي ويعاني من اضطهاد الجميع له ثم كتم عاطفته الجياشة نحو أزميرالدا مع إحساس المتفرج به وبمعاناته. وكان لخبرة محمد عبدالوهاب في أداء دور الأسقف بهدوء وثبات بما يحمل من شر خفي والتناقض الداخلي مع عشقه الكبير لأزميرالدا مع تخليه عن واجبه الديني وأصول عقيدته وإظهار عكس ما يضمر أمام جموع الناس. وكان لمحمد دياب مذاق خاص في تحقيق البسمة بخفة ظله في أداء شخصية كلوبان ملك الغجر الذي تولي أزميرالدا بعد اختطافها في صغرها لكنه برغم حبه لها ومحاولة حمايتها لا يستطيع المحافظة عليها نتيجة اهتزاز شخصيته وسلبيته أمام السلطة وخوفه منها مما يؤدي إلى قتل من يحب (أزميرالدا) أمام عينيه وفي محيطه دون أن يقدم أي فعل يدعو إلى تغيير هذا الواقع المرير. كما تناول محمد حسيب شخصية القاضي فلوريان أداءا جيدا ورزينا مع خفة ظل بسيطة وجميلة بخبرة خففت وطأة مشاهد المحاكمة لتحقق رؤية المخرج في التناول المبهج للرواية. ولا يتسع المجال هنا لتناول جميع الشخصيات, لكن بشكل عام كان هناك جماعية والتزام واجتهاد من الجميع بغض لنظر عن بعض الفروق الفردية بينهم. وقد شارك في تلك المعزوفة الجماعية تمثيلا كل من : يحيى محمود في دور جرانجوار, هبة قناوي في دور كريستين ملكة الغجر ومربية أزميرالدا, حسام الشاعر في دور الضابط فيبوس, محمود طلعت, عمرو شريف, مي السباعي, أحمد مخيمر, مريم الجندي, فادي ثروت, آية خلف.

العرض في مجمله جيد ومبهج وممتع أداره المخرج ناصر عبد المنعم بخبرته, وأحسن طرح رؤيته متوافقا مع رؤية الكاتب أسامة نور الدين, وهو عرض جاذب للمتفرج في كل عناصره, لم يشوبه سوى ضعف الأداء التمثيلي كما ذكرنا من قبل, إضافة حاجته إلى التخلص من بعض الحوارات المتسمة بالإطالة الزائدة عن حاجة الحدث الدرامي.

حوار مع الممثلة الإيطالية «مارينا ماسيروني»

الوحدة والبحث عن السعادة والعلاقات الإنسانية الافتراضية في «الزوج الخفي»

تعرض على خشبة المسرح حالياً في فيرونا بإيطاليا المسرحية الكوميدية «الزوج الخفي» بطولة «مارينا ماسيروني» و«ماريا أميليا مونتي»، كتابة وإخراج «إدواردو إيربا».

يتناول العمل بعمق فكرة التواصل غير المرئي ويحلل العلاقات الإنسانية ويقف بوجه خاص على الانحدار البطئ لها.

مارينا ماسيروني ممثلة إيطالية لامعة عاشقة للمسرح وتمارسه منذ سنوات، في صباها اشتركت في عرض «صانعة المعجزات» ضمن أنشطة الإلقاء بإحدى الكنائس، ومن هنا جاء انطلاقها وأصبحت مولعة بالمسرح والإلقاء والخطابة وكل ما يتعلق بهم من ورش تدريبية. في إحدى ليالي العرض أعد «فرانشيسكو بيتين» هذا الحوار معها قبل الصعود على خشبة المسرح.

ترجمة وإعداد: نرمين شوقي

كيف انطلقت بداية نشاطك المسرحي؟

في البداية كنت أقوم بعمل البروفات في إحدى مدارس الإلقاء، و قد منحني المسرح مشاعر مختلفة ودفعني بحب للرغبة في تمثيل أداء الشخصيات عبر الإذاعة وقمت بذلك بالفعل في بداياتي، ثم اتجهت لمسرح الطفل والذي فيه أصبحت أكثر نُضجاً وإحساساً ومنحني الفرصة لتزداد خبرتي بالمجال.

ما القصة التي تحكيها مسرحية «الزوج الخفي" والتي تعرض حاليا؟

المسرحية تحكي عن صديقتين يتحدثان معا دائما عبر الفيديوهات لأنهم لا يتقابلن أبداً وجهاً لوجه نظرا للظروف المحيطة. وفي إحدى المرات تخبر إحداهما الأخرى بأنها أخيرا تزوجت بعد عدة فرص لم يسعفها الحظ فيها. ثم تبوح لها بسر خطير: «لقد تزوجت من شخص لا يُمكن رؤيته» ومن هنا تبدأ المواقف الكوميدية المثيرة.

هل النص يجسد على خشبة المسرح الأيام التي نعيشها وبالأخص في ظل الوباء؟

هو لا يحكي تحديداً عن دراما الوباء، لكنه يحكي عن الفترة اللاحقة لظهوره. يجسد الحالة التي أجبرنا فيها جميعاً على استخدام التكنولوجيا والتواصل عن بعد الذي أصبح عنصرا مهماً في إنجاز مهامنا أو حتى تواصلنا معاً كأفراد، وما يتولد عن ذلك من مفارقات كوميدية ولكنه يُسلط الضوء أيضاً على خطورة التواصل الافتراضي وتأثيره على العلاقات الإنسانية الآن

وفيما بعد.

هل يركز العرض أيضاً على العلاقة التي تربط بين الصديقتين؟

بالطبع نعم، ويطرح موضوعات مختلفة انطلاقاً من هذه التيمة الرئيسية مثل الوحدة والعاطفة والبحث عن السعادة. فهو عرض كوميدي ولكن يبحث في مكنونه عن قيم أكثر عمقاً يمكن تأملها.

إذا أردنا تعريفاً للمسرح بالنسبة لمارينا ماسيروني، فكيف تطرح تعريفاً له؟

المسرح ذلك المكان الذي يصبح الخيال فيه أقوى من الواقع الذي نعيشه في الحياة، ويسيطر على الواقع نفسه بل وينتصر عليه، يمكنني القول بأن المسرح باختصار هو «ذلك العالم السحري الذي يجذبنا للعيش فيه و لابد لنا أن نعيشه».

هل الوقوف على خشبة المسرح يعتبر أكثر عناءً في رأيك؟

بالطبع خاصة وإذا كنت أبتعد عن المنزل لفترات متواصلة ومختلفة، لكنها مهنة رائعة في رأيي وتستحق هذا العناء فالمتعة أكبر بكثير.

في رأيك كيف يكتشف المرء تلك الموهبة في نفسه وينتبه إليها ويدركها وهل هي بالفعل موهبة أم استعداد؟

من الصعب الإجابة على هذا السؤال. بالنسبة لي في حقيقة الأمر فقد قادني شغفي في البداية إلى عالم المسرح وما زلت. لكن لا أعرف عما إذا كان يتحتم على المرء أن يتمتع بالموهبة أم هي مهارة يمكن له أيضاً أن يكتسبها.

هل تنجذب مارينا ماسيروني لبعض ممثلات الماضي أو الحاضر؟

نعم كثيراً وعدة مرات كثير من الممثلات والممثلين أيضاً يلفتون انتباهي وبالأخص الأكثر منهم مهارة فدائماً ما أحاول أن أتعلم منهم.

لقد شاهدناكِ في العديد من الأدوار الكوميدية الرائعة بداية من فيلم «الخبز والتوليب» مروراً بمسلسل "لا تقل أبداً جول" والأدوار المتعددة على خشبة المسرح،

لكن هل **يمكن أن نراكِ في عمل يحمل طابعاً كلاسيكياً؟**

بالطبع نعم، إذا كان العمل يحمل فكرة جادة وشيقة، وقد شاركت في المسرح بتقديم اللون التراجيدي أيضاً مثل مسرحية «المرأة التي مشت عبر الأبواب» والمأخوذ عن رواية لرودي دويل، والعمل كان من إخراج جورجو جاليونيه وكان ذلك عام ٢٠١١، وهو لونٌ مختلف من المسرح ولكن أُقدِّره أيضاً.

من الناحية المهنية ونحن جميعاً نهاب تلك الفترة التي نمر بها، في رأيك إلى أين يأخذنا الوباء وبماذا تستشعرين بروح الفنانة؟

لا زال الوقت مبكراً جداً لكي نستطيع أن نحكم أو نُبدي آراءً، كلنا نعيش تلك الفترة العصيبة والغريبة ولا أحد يعلم إلى أين تأخذنا.

هل حان الوقت للمسرح أن ينفتح على التجديد واستخدام لغات جديدة، هل ما طرأ من ظروف محيطة أثرت عليه سلبا أو كما يقول البعض كانت بمثابة الضربة الأخيرة له؟

في رأيي كل عرض مسرحي يتجدد كل ليلة على خشبة المسرح، وبهذا المعنى لا يمكن أبدا أن يختفي المسرح. لكن الوباء ليس السبب الرئيسي في التأثير بالسلب على هذا النوع من الفنون. فحالة الإشباع والامتلاء حين يصل إليها المسرح لابد أن يُطور من طرح أفكار إبداعية جديدة، ولا يعني ذلك تحويل المسار فهو في المسار الصحيح في رأيي حتى الآن.

هل مارينا ماسيروني تشغلها أدوات التجميل وتنظر لنفسها في المرآه قبل أداء أي دور يعرض عليها؟

أعرف أن هناك عروضاً مسرحية كثيرة تعرض فقط من أجل إضفاء مزيد من المجد للفنان. ولكن يجب الاهتمام أكثر بالجمهور. خاصة وأننا الآن في فترة تحتاجنا أن نصبح محاكين للواقع فأصبحنا جميعنا نشبه بعضنا البعض ولابد أن نعبر عن ذلك.

في رأيك ماذا يخبئ لنا المستقبل القادم؟

مستحيل أن يموت المسرح. لقد فتح المسرح بالفعل أبوابه في مواسم مختلفة منذ نوفمبر وحتى الآن ورأينا الجمهور يقبل عليه وهو في غاية السرور. لديهم جميعا الرغبة في العودة إلى صالة المسرح. ونحن صناع المسرح يجب أن نكون منتبهين دائما للحفاظ على هذا الإقبال. فنحن مسؤولون: هي إذن علاقة متبادلة تربطنا بالجمهور. وكلما زاد إحساسنا بالمسؤولية، كلما زاد حفاظنا على هذا الفن واستمرارنا في دفعه للأمام.

المصدر:

https://www.sipario.it/attualita/dal-mondo/item/14128-intervista-a-marina-massironi-di-francesco-bettin.html

المكان والزمان

في المسرح بعد الدرامي(١-٢)

تأليف: هانز سيز ليمان
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

المكان: المكان الدرامي والمكان بعد الدرامي:

عموما يمكن القول إن المسرح الدرامي يجب أن يفضل مكان وسيط. ومن الخطورة علي الدراما المكان الوسع والمكان الحميم. ففي كلى الحالتين، تتعرض بنية الانعكاس للخطر. لأن إطار خشبة المسرح توظف كمرآة تسمح بشكل مثالي بعلم متجانس من المشاهدين لتمييز نفسه في عالم الدراما المتناغمة بنفس القدر. والمسرح علي العكس من ذلك لا يسيطر فيه نقل العلامات والإشارات على الإدراك فقط، بل أيضا يسيطر علي ما سماه جروتوفسكي «قرب الكائنات الحية»، ويتعارض مع المسافة والتجريد الضروريين للدراما. وإذا قللنا المسافة بين المؤدين والمتفرجين لدرجة أن يخفي القرب البدني والنفسي (التنفس والعرق واللهاث – تقلص العضلات والتحديق) الدلالة الذهنية، وعندئذ تتطور مساحة الجاذبية المركزية الدينامية المتوترة يصبح فيها المسرح لحظة طاقات مشتركة بدلا من علامات منقولة. والتهديد الآخر للمسرح الدرامي هو المساحة الواسعة ذات التأثير الطارد. وهذا يمكن أن يكون فراغا يفوق أو يفسر مفهوم كل العناصر الأخرى ببساطة من خلال أبعاد مذهلة (أي مسرح برين أوليمبيا ستاديون في عرض جوبر «رحلة الشتاء») أو الفراغ الذي يستعصي علي الإدراك لأن الأفعال تحدث في نفس الوقت في مواقع مختلفة، كما هو الحال في المسرح المتكامل. فمن الشائع في كل أنواع الفراغات المفتوحة التي تتجاوز الدراما أن يصبح الزائر أقل أو أكثر نشاطا، أو يصبح إلى حد ما ممثلا مشتركا. فالعرض المنفرد لمسرحية K.I. المأخوذ من رواية «الجريمة والعقاب» للمخرجة «كاما جينكا Kama Ginka» (كما عرض في أفينيون عام ١٩٩٧) حول المساحة التي لم يكن بها سوى عدد قليل من الأدوات المحطمة إلى مشهد ذو ذي توجه مباشر من المتفرجين الحاضرين. إذ تم الاتصال بهم بشكل فردي، وأخذهم باليد، وطُلب إليهم المساعدة وانجذبوا الهي الهيستريا المرحة للممثلة (أوكسانا ميسينا) وهي تؤدي شخصية كاترينا ايفانوفا من رواية دوستوفسكي. إن عدم وضوح الخط الفاصل بين التجربة الواقعية والخيالية إلى هذا الحد له توافقات بعيدة المدى لفهم المكان في المسرح: انه يتحول من فضاء رمزي استعاري إلى فضاء مجازي. إذ يخلق الشكل البلاغي للمجاز العلاقة والتكافؤ بين معطيين عن طريق جعل الجزء يحل مكان الكل (pars pro toto: انه عقل ذكي)، أو باستخدام رابطة خارجية (أي ما ينكره فيتشجنشتاين ...). وبهذا المعنى في علاقة المجاز أو التجاور، يمكننا أن نسمي مكان المشهد «المكان المجازي» إذا لم يكن معّرفا في المقام الأول بأنه يشترك رمزيا في عالم خيالي آخر ولكن يبرز كجزء من استمرارية مكان المسرح الحقيقي.

في المسرح الكلاسيكي، فان المساحة التي يغطيها الممثلون تعبر كمجاز أو رمز، فهي المساحة الخيالية التي يقطعها جروشا Grusha في جبال القوقاز. ففي مساحة التوظيف المجازي، تمثل المسافة التي يقطعها الممثل إشارة إلى مساحة حالة المسرح وبالتالي يشير مجاز الجزء يحل محل الكل إلي المساحة الحقيقية لمجال اللعب ومن باب أولى المسرح والمساحة المحيطة به.

وبالمقارنة، فان فراغ خشبة المسرح كلوحة يغلق نفسها بشكل متعد ومنظم عن قاعة المسرح. وانغلاق تنظيمها الداخلي هو أمر أساسي. ومسرح روبرت ويلسون هو نموذج لتأثيرات خشبة المسرح كلوحة. وقد قورن فعلا بتقاليد الصورة الحية. فالإطار جزء من اللوحة في الرسم. ومسرح ويلسون هو المثال الأساسي لاستخدام الأطر. فهو أشبه قليلا بفن الباروك، حيث يبدأ كل شيء وينتهي هنا – بالأطر. وتنتج تأثيرات الأطر، مثلا بإضاءة مميزة تحيط بالأجسام، وبالمجالات الهندسية المميزة لأماكنها علي أرضية المسرح، وبالدقة النحتية للإيماءات والتركيز الذي يبرز الممثلين الذي لهم تأثير احتفالي وبالتالي تأثير تأطيري.

يمكن أن يوجد الشكل الآخر للفراغ في المسرح بعد الدرامي في أعمال جان لوارث. ففيها يتم فصل الأجسام والإيماءات والأوضاع والأصوات والحركات عن استمراريتهم الزمنية المكانية، المتصلة من جديد والمعزولة والمجمعة في مونتاج أشبه بمونتاج اللوحة. ويصبح التسلسل الهرمي المعتاد في المكان الدرامي (موقع الوجه والإيماءة ذات المغزى ومواجهة الخصوم) قديما، ومعهم المساحة الذاتية؛ المساحة المرتبة وفقا لذاتية الأنا. ففي مواجهة ساحة اللعب التي ناقشناها في أجزاء فردية غير متجانسة، يكون لدى المشاهد انطباع بأنه يتم توجيهه للأمام والخلف بين تسلسلات متوازية كما هو الحال في السينما. ويؤدي إجراء مونتاج المشهد لمفهوم يذكرنا بالمونتاج السينمائي. وهنا يمكن إبراز أحد أهم المبادئ التنظيمية الغريبة علي فن الرسم الكلاسيكي: يتصرف الممثلون علي خشبة المسرح بشكل متكرر مثل المتفرجين الذين يشاهدون ما يفعله المؤدون الآخرين. وبالتالي، يتطور التركيز الغريب علي الفعل الذي يُشاهد ويوظف بشكل تناظري في اتجاه النظرة في اللوحات الكلاسيكية، والتي تتم متابعتها من خلال نظرات الشخصيات التي يجري تمثيلها تتعقب مقدما المسار البصري للمشاهد.

ومع ذلك، يمكن ملاحظة استراتيجية أخرى في أعمال بينا بوتش حيث يبدو أن الفراغ لممثل مشارك للراقصين يراقب زمن رقصهم بالتعليق علي العمليات البدنية. ففي عرض «قرنفل Nelken»،

يداس حقل الآلاف في أزهار القرنفل بالأقدام، علي الرغم من أن الراقصين حاولوا في البداية عدم دهس الزهور. وهذه الطريقة يوظف الفراغ بطريقة متعلقة بالصوت. ويصبح في نفس الوقت مكانا للآثار، إذ تظل الأحداث حاضرة في متابعتهم بعد أن تحدث وتمر، ويصبح الزمن أكثر كثافة. والاحتمال الآخر لإحياء الفراغ هو عملية تحديد مكان الأفعال الجسدية بمساعدة الفراغ الصوتي المبتكر بواسطة الميكروفونات. فمثلا تصبح دقات قلب الراقصين مسموعة عن طريق مكبرات صوت القلب، ويتم تكبير صوت زفيرهم وشهيقهم من خلال الميكروفونات وتملأ الفراغ. مثل هذا الجسم المكاني المشحون بالطاقة يهدف إلى التواصل مع الجهاز العصبي للمشاهدين مباشرة، وليس إبلاغهم. فالمتفرجون لا يشاهدون، بل يعايشون أنفسهم داخل الزمان-المكان.

خرج فراغ المسرح التقليدي هناك احتمالات توصف بأنه المسرح محدد الموقع **site specific theater** وهو مصطلح يستخدم أصلا في الفنون البصرية. والمسرح هنا يسعى إلى بناء معماري أو موقع آخر - (في الأعمال الأولى لفرقة هولنديا كان مجرد قطعة أرض مسطحة) – ولا يوحي كثير بما يوحي به مصطلح الموقع المحدد، لأن كلمة الموقع **Site** تتطابق جيدا مع نص معين، ولكن لجعله يتكلم ويلقي ضوءا جديدا من خلال المسرح. فعندما تُعرض أرض مصنع، أو محطة كهرباء أو مكان مخلفات، فإنها نظرة جمالية جديدة عليهم. فالفراغ يقدم نفسه. ويصبح لاعب مشارك بدون معنى محدد. ولا يتم تغييره بل يصبح مرئيا. ورغم ذلك، يكون المتفرجون أيضا لاعبون مشاركون في هذا الموقف. فما يتم عرضه تحديدا في المسرح المحدد الموقع هو أيضا مستوى من القاسم المشترك بين المؤدين المتفرجين. فجميعهم ضيوف في نفس المكان: جميعهم غرباء في عالم المصنع أو محطة الكهرباء أو حظيرة تجميع طائرات. وبالمثل كما في الفنون البصرية، وفي النهاية في فن الأداء، غالبا ما نجد أعمالا محركها هو تنشيط الأماكن العامة. ويمكن أن تتخذ هذه الأماكن أشكالا مختلفة. ففرقة **Station House Opera** تحت إدارة جوليان مينارد سميث تبحث عن رابط مع الحياة اليومية ومن أجل هذا الغرض تفهم المسرح علي أنه وعي متطور بالعمليات المعمارية (أي تستخدم في عروضها المعمارية كتلا من الهواء في مختلف المواقع). فالمسرح يفتح بطرق مختلفة في المشروع بعنوان «تفريق أمريكا **Aufbrechen Amerika**» والذي قدمه كريستوف نيل، وفولفجانج ستورش، وفيبرهارد كلوك في عام ١٩٩٢ (في القرن الخامس عشر عند اكتشاف أمريكا) في مدينة بوخوم وما حولها. وبامتداد العرض لمدة ثلاثة أيام، وكان مزيجا من الرحلات الغريبة بالحافلات والقطارات والسفن عبر التنوع غير المتجانس للمناظر الصناعية بين بوخوم ودويسبرج وجيسنكرشين ومولهايم. وتحولت المنطقة وبيئتها اليومية إلى مشهد ضخم. فالمسرح الذي وجد مركزه منذ فترة طويلة في مكان آخر غير عالم المسرح الدرامي الخيالي يضم أيضا الفراغ غير المتجانس والفضاء اليومي والحقل الواسع الذي ينفتح بين المسرح ذي الإطار والواقع اليومي غير المؤطر بمجرد ظهور أجزاء من هذا الأخير الذي يتم تمييزه بطريقة مشهدية أو إبرازه أو عزله أو تعريفه من جديد.

الزمن:

الجماليات بعد الدرامية للزمن:

اعتاد المسرح علي البعد الزمني الغريب عنه. ففي الوقت الذي يمنح فيه النص للقارئ خيار القراءة الأسرع أو الأبطأ، أو يكرر أو يتوقف، فان زمن الأداء المحدد للعرض في المسرح بإيقاعه المحدد والدراماتورجيا الخاصة به (سرعة إيقاع الفعل والكلام، والمدة، والوقفات والصمت) ينتمي إلى العمل. ولم تعد مسألة الزمن تتعلق بذات واحدة (قارئة) بل بالزمن المشترك لعدة ذوات (قضاء الوقت بشكل جماعي). بهذه الطريقة، تتشابك الحقيقة المادية والحسية لتجربة الزمن بشكل لا ينفصل مع الحقيقة الذهنية، وتحديدا التجسيد الجمالي لما هو مقصود في الأداء (كما يقول بافيس اتباعا لانجاردن). وقد كان عرض «عصر الذهب **L'Age d'Or**» الذي قدمته فرقة مسرح الشمس **Theatre du Soleil** (١٩٧٥) حدثا رئيسيا في تاريخ مسرح ما بعد الحرب، الذي يحكي في محطات فردية حياة عامل جزائري مهاجر (المشاهد الأسرية والصراعات في العمل ..الخ) بأسلوب الكوميديا دي لارتي التمثيلي. حيث قُسمت قاعة كارتوشري في فينسين إلى أربعة أروقة، مغطاة بسجاد رمادي، جلس الجمهور علي منحدراته يشاهد الأداء في الرواق الخاص به. ومن مشهد إلى آخر، يُقاد الجمهور إلى رواق مختلف، وهو انتقال يؤدي دائما إلى تشكيل مجموعات جديدة وترتيبات للجلوس. وقد ظهرت شدة الكثافة الخيالية للمسرحية، التي نقلت الجمهور إلى الزمن الآخر برغم تقنياتها الملحمية وبسببها أيضا، من خلال العديد من الابتكارات المذهلة. وأحد أبرز الأمثلة: أن العامل يضطر إلى العمل علي الدعامة العالية، علي الرغم من العاصفة الشديدة، فيسقط منها ليلقى حتفه. وقد نجحت الطريقة التي يقف بها المؤدي في جعل وضع جسمه المرتفع في الهاوية مرئيا من خلال الطريقة التي فتح بها رجليه وهو ينظر إلى أسفل في قلق ؛ والطريقة التي عرض بها العاصفة من خلال رفع رجلي سرواله بحيث ظهر أنهما يرفرفان بشكل مرعب وكأنه في عاصفة شديدة ؛ والطريقة التي حدث بها سقوطه وكالعدو سريع خلال القاعة بذراعين ممدودتين ؛ فقد كانت هذه من أعظم لحظات السحر في المسرح. وفي نهاية العرض حدث شيء ملحوظا: عندما رُفعت الستارة جانبا لمع ضوء باهر من الخارج. لقد كان محاكاة لضوء النهار، ومع ذلك، فقد أدت حقيقة فقدان المتفرجين الإحساس بالزمن بالكثير منهم إلى أن ينظروا إلى ساعاتهم – وكأن الأمر ربما كان صباحا دون أن يشعروا بمرور الساعات. وللحظة من الارتباك، يمكننا فعلا أن نعتقد أن هذا ممكنا: لقد أكد الزمن الآخر للأداء نفسه في مقابل حقيقة الساعة الداخلية عند الناس .

الفعل الخيالي والعرض علي خشبة المسرح مألوفان مع بعد آخر يتخطى المستويات الزمنية المذكورة هنا، وهو تحديدا بعد الزمن التاريخي. وهو أمر مهم لكل العاملين في المسرح الدرامي الذي يتعامل مع النصوص القديمة ويتغذى علي فهم الشخصيات والقصص القديمة. ورغم ذلك، يظل هذا التمييز بالنسبة لتلقي المسرح نظريا، لأن هنا يتطور اندماج مستويات الزمن غير المتجانسة في زمن واحد في تجربة المسرح. فحتى البنيات المعقدة مثل «المسرحية داخل المسرحية»، والمفارقة التاريخية، وكولاج الزمن، لهم أهمية في المسرح أكثر من أهميتهم في النص. يتم تفعيل زمن الأداء الحي إلى درجة أنه يحدد جميع مستويات الزمن التي يمكن تمييزها نظريا. وبالمقارنة إلى الزمن التاريخي الذي يتم تمثيله في الدراما، وزمن الدراما (زمن القصة والحبكة) والبنية الزمنية للعرض علي خشبة المسرح، يجب أن نؤكد علي زمن نص الأداء **the time of performance text**. واتباعا لشيشنر، فاننا نسمي الموقف الحقيقي الشامل والموقف المعروض علي خشبة المسرح «نص الأداء **performance text**» لكي نؤكد دافع الحضور الكامن فيه دائما، وهو الباعث الذي يحفز فن الأداء بمعنى أضيق. وتضمين زمن الأداء في هذا يسمى «العوامل الخارجية» (والتي هي ليست كذلك) مثل الرحلات الطويلة للوصول إلى الأداء في وقت متأخر، علي سبيل المثال الأداء الليلي، وأزمنة الأداء، وفترات الأداء على مدى عدة أيام أو طوال الليل وحتى الفجر (مثل عرض المهابهارتا الذي قدمه بيتر بروك في محجر بالقرب من أفينيون واستمر حتى وقت متأخر من المساء وحتى الصباح). وبالتالي من المهم عموما أن نحلل الزمن الحقيقي لعملية المسرح في مجملها، وصدارته بعد المسرحية والظروف المصاحبة له؛ وهي ظروف أن استقباله يستغرق وقتا بالمعنى العملي، وهو زمن المسرح الذي هو زمن الحياة ولا يتزامن مع زمن العرض.

لقد كان جوهر الدراما هو الذات الإنسانية أثناء الصراع، في تصادم درامي (كما يقول هيجل). وقد أنشأ هذا، جوهريا، الذات من خلال علاقة ذاتية مشتركة مع البطل المضاد. ويمكننا أن نقول إن موضوع المسرح الدرامي موجود فقط في مساحة هذا الصراع. وفي هذا الصدد، إنها بين ذاتية محضة تنشأ من خلال الصراع كموضوع للتنافس. ورغم ذلك يجب أن يكون زمن الذاتية المشتركة زمنا غير متجانس، زمن واحد يجمع الأعداء في الصراعات. يتطلب المسرح الدرامي زمنا واحد يتقابل فيه الخصوم، البطل والبطل المضاد. ولا يكفي المنظور الزمني للذات الفردية المنعزلة هنا (كما في الغنائية والمونولوج)، ولن يكفي أيضا الزمن الشامل لسياق العالم الذي يحدث فيه التصادم (كما هو الحال في الملحمي). وعندما نلاحظ منظور وصفنا: بمجرد ألا يعمل هذا النوع من الذاتية المشتركة التي نناقشها – دعنا نسميها الثنائية – يصبح الشكل الزمني بين الذاتي الرابط قديما أيضا. وبشكل معكوس، بقدر ما يصبح الزمن المشترك المتجانس مضطربا أو يتفكك، اذ لم يعد بإمكان المتنافسين العثور علي بعضهم البعض، أن جاز التعبير، ويضيعون في جزيئات تعمل علي أصعدة مختلفة لا علاقة ببعضها البعض. فقد كانت أزمة الدراما في مطلع القرن هي أزمة الزمن. اذ ساهمت تحولات الصورة العلمية للعالم (النسبية والنظرية الكمية، والزمن والمكان) في هذا بقدر تجربة مزيج فوضوي من سرعات وإيقاعات مختلفة للمدينة ورؤى جديدة في البنية الزمنية المعقدة للاوعي. ويميز برجسون الزمن المجرب **experienced time** باعتباره «المدى الزمني» عن الزمن الموضوعي. أدى الاختلاف الواضح بشكل متزايد في زمن العمليات الاجتماعية (كتلة المجتمع، والاقتصاد) عن زمن التجربة الذاتية إلى تكثيف الانفصال بين الزمن العالمي وزمن الحياة الذي لاحظه بلومينبرج في الحداثة. ويرى بلومينبرج أن هذا الانفصال ناتج عن المنظور التاريخي للماضي والمستقبل ومصاحبة الذات للتجربة الجديدة لصورة التاريخ بهذه الرحابة والتوسع بحيث لم يعد للحياة الفردية أي أهمية فيها. وقد حوّل لويس ألتوسير التغيير غير القابل للاختزال بين الديالكتيك الاجتماعي والتجربة الذاتية للزمن إلى نموذج أساسي لأي مسرح مادي ونقدي، وتتمثل مهمته في زعزعة الأيديولوجيا بمعنى الإدراك الباطني وإدراكه الخاطئ للواقع. وفي أعمال كانط **Kant**، كانت وظيفة «الحس الداخلي» هي ضمان وحدة الوعي الذاتي من خلال الترتيب الزمني (**Zeitordnung**). إذ عرّف الزمن بأنه «شكل من الحس الداخلي»، وهذا الشكل يدعم ترابط التمثيلات المتغيرة – التي من شأنها أن تسحق الوعي – مع الاستمرارية المتواصلة للزمن التي يمثلها كانط في تشبيهه بالخط. هذه الاستمرارية الخطية تدعم في النهاية وحدة الذات لأنها تضفي التوجيه والاتجاه علي التجارب التي هي متقطعة جذريا فيما بينها. ومع ذلك، علي الأقل منذ نيتشه، ومنذ أن وضع فرويد نظرية لخطاب الوعي، أصبحت الهوية، باعتبارها ألفة قديمة للذات المستمرة بذاتها موضع شك في كونها مجرد وهم. فالذات في الحداثة – ومعها الانعكاس بين الذاتي الذي يمكنها من خلاله أن تعزز نفسها باستمرار – تفقد القدرة علي دمج التمثيلات في

وحدة واحدة. أو بعبارة أخرى: أن تفكك الزمن كسلسلة متصلة يثبت أنه علامة علي أنه تحلل – أو علي الأقل هدم – للذات التي تملك اليقين في زمنها.

في نهاية الخمسينيات، بدأنا نلاحظ تطورات في التصوير الزيتي الوسائطي، والموسيقى المسلسلة والأدب الدرامي، والتي وصلت إلى رفض الكليات المنظمة. ونستطيع أن نشخص فقدان إطار الزمن. وعندما تصور ستوكهاوزن في الستينيات أن زوار الحفلات الموسيقية يصلون متأخرين وينصرفون مبكرا أو عندما سبب ويلسون ضجة باشتراط أن فترات الاستراحة حسب تقدير المتفرج، لخص هذا ميلا أساسيا لدراماتورجيا الزمن الجديد. فهم يعلقون وحدة الزمن مع البداية والنهاية كإطار مصاحب لخيال المسرح من أجل اكتساب بعد للزمن الذي يتقاسمه المؤدون والجمهور كعملية مفتوحة من حيث المبدأ وليس لها بداية ولا وسط ولا نهاية من الناحية البنيوية. وقد طالب أرسطو بهذا تحديدا، رغم ذلك، كقاعدة أساسية للدراما، حتى يتحقق الكل. يعد المفهوم الجديد للزمن المشترك الزمن المشكل جماليا والزمن الممارس فعلا كأنه كعكة واحدة، أن جاز التعبير، زمنا مشتركا بين الزوار والمؤدين علي حد سواء. تؤسس فكرة تجربة الزمن المشترك من خلال الجميع أساس دراماتورجيا الزمن الجديد: من التشوهات المتنوعة للزمن إلى استيعاب سرعة الفرقعة، من مقاومة المسرح البطيء إلى تقارب المسرح مع الأداء. يعيش الفن واستخدامه المتطرف للزمن الحقيقي كموقف أناي تعيش معا خلاله.

لقد كان أساس المسرح الدرامي مطلب أن يترك المتفرجون زمنهم اليومي العادي لكي يدخلوا إلى منطقة زمن الحلم، ويتركون مجال زمنهم ويدخلون في مجال زمن آخر. وفي لمسرح الملحمي يدل ملء مكان الأوركسترا علي مستوى مشترك من التفكير. وقد أراد بريخت المتفرج المفكر والمدخن، حيث كان يعني التدخين دلالة علي ابتعاد المتفرجين وعدم تعاطفهم، وليس تحديدا تجليا لفراغنا الزمني المشترك. فالمتلقين لبريخت لا يغرقون أنفسهم في « الوجود هنا والآن « الذي يدمجهم عاطفيا في الأحداث علي خشبة المسرح (ويمكن أن يكون هذا تطابقا مع الأحداث الدرامية) ولكنهم يعتدلون ويدخنون، منفصلين في داخل زمنهم. ورغم ذلك، بينما لا تسعى جماليات الزمن بعد الدرامي إلى الإيهام بما يعنيه الزمن الفعلي، فلا يمكن فصل هذه العملية المشهدية عن زمن الجمهور. وإذا أصبح الزمن موضوع التجربة المباشرة، فانه منطقيا أساليب تشويه الزمن التي تبرز. لأن تجربة الزمن التي تنحرف عن المعتاد تثير مفهومها الواضح، وتسمح له بالتحرك من شيء مسلم به كمجرد مصاحب لترتيب الموضوع. وبالتالي تنشأ ظاهرة جديدة في جماليات المسرح: قصد الاستفادة من خصوصية المسرح كأسلوب عرض لتحويل الزمن بما هو كذلك إلى موضوع للتجربة الجمالية.

المدى الذي يمكن ملاحظته بوعي هو أول عامل مهم في المدى الزمني في تجربة المسرح المعاصر. إذ يمكن ملاحظة الجماليات المتعلقة بالمدى الزمني في العديد من الأعمال المعاصرة في المسرح. فإطالة الزمن سمة بارزة في المسرح بعد الدرامي. وقد ابتكر روبرت ويلسون «مسرح العرض theater of showness». ومنذ ابتكار ويلسون، يمكننا أن نتحدث عن جماليات ملائمة للمدى الزمني. إذ يبدو أن الشيء المعروض علي خشبة المسرح يختزن الزمن في داخله. فيتحول مرور الزمن إلى حاضر مستمر، باستخدام كلمات قدوة ويلسون جرترود شتاين. فيصبح المسرح مماثل للنحت الحركي، وتحول إلى نحت في الزمن. وهذا صحيح في النموذج الأول للأجسام البشرية، التي تتحول إلى نحت حركي من خلال الحركة البطيئة. وكنه من أجل اللوحة المسرحية ككل، والذي بسبب إيقاعه غير الطبيعي يخلق انطباع بوجود الزمن بحد ذاته – منتصف الطريق بين زمن الآلة والعمر الملموس والقابل للتتبع عند الممثلين من البشر، الذين يصلون إلى رشاقة مسرح الدمى.

وإلى جانب جماليات المدى الطويل، تطورت جماليات التكرار. ونادرا ما يكون هناك إجراء نموذجي آخر في المسرح بعد الدرامي مثل التكرار – نحتاج فقط أن نذكر تادوش كانتور، والتكرار الشديد في باليهات ويليام فورسيز، وأعمال هاينر جوبيلز، وأيريك واندر، حيث التكرار هو الفكرة الواضحة. وكما هو الحال في المدى الزمني، يحدث تبلور الزمن في التكرار، وهو ضغط دقيق ونفي لمسار الزمن نفسه. إذ بالتأكيد استخدم كل من الإيقاع واللحن والبنية البصرية والبلاغي والنظم الشعري التكرار: فلا يوجد إيقاع موسيقي، ولا تكوين في الصورة ولا بلاغة مؤثرة ولا شعر، باختصار لا يوجد شكل جمالي بدون التكرار المستخدم بشكل متعمد. ومع ذلك، في لغات المسرح الجديدة يأخذ التكرار معنى مختلفا بل وربما معاكسا: تم استخدامه سابقا في بناء وتفكيك القصة والمعنى والشكل الكلي. فإذا تكررت العمليات لدرجة أنه لا يمكن تجربتها كجزء من عمارة المشهد وبنية التنظيم، فسوف يختبرها المتلقي المرهق علي أنها بلا معنى وزائدة عن الحاجة، كمسار أحداث لا متناهي لا يمكن السيطرة عليه . فنحن نشعر بالضجيج الرتيب الناتج عن موجة من الدوال التي تم نزعها من طابعها التواصلي ولم يعد ممكنا استيعابها كجزء من كلية شاعرية أو ذات مناظر خلابة أو موسيقية للعمل الفني: نسخة بعد درامية سلبية من المتسامي. ولكن عند البحث الدقيق، حتى في المسرح، لا يوجد شيء اسمه التكرار الحقيقي. فالموقف الفعلي في زمن المتكرر يختلف عن زمن الأصلي. فنحن دائما نرى شيئا مختلفا فيما رأيناه من قبل. ولذلك فان التكرار أيضا قادر علي تقديم تؤكده ذاكرة الأحداث السابقة، والاهتمام بالفروق الصغيرة. فالأمر لا يتعلق بمعنى الأحداث المكررة بل يتعلق بالتكرار نفسه. إذ يتم تنفيذ العمل: تحول جماليات الزمن خشبة المسرح إلى ساحة انعكاس علي فعل رؤية المتفرجين. انه نفاذ صبر المتفرجين أو لا مبالاتهم التي تظهر في عملية التكرار، أو انتباههم أو إحجامهم عن التعمق في الزمن، وميلهم أو عدم ميلهم لفعل الصواب وإحداث اختلافات في الفراغ ، من أجل أصغر شيء ولأجل ظاهرة الزمن من أجل إغراق أنفسهم في فعل رؤية الاغتراب الذاتي.

إن التأثير الساكن للمسرح فيما وراء الحركة الدرامية، الذي ينتج من خلال المدى الزمني والتكرار، وبالتالي له نتيجة ملحوظة هي أن التركيز علي صورة الزمن، أي ميل الفهم الغريب علي مشاهدة الصور، يدخل في فهم المسرح. وقد أخذت الفنون البصرية، مثل المسرح تماما، خطوة تحويل حقيقتها المادية الفعلية، نحو العامل السائد في تأسيسها ونتيجة لذلك أيضا فرضت زمنية الصورة علي التلقي: فما ظهر هو ليس فقط مطالبة المشاهد بادراك زمنية ما يتم تمثيله بل الجوانب الزمنية للصورة نفسها. ومتابعة لجوفريد بوم، دعونا نفترض أن الصورة كشكل من أشكال العلاقات تعرض زمن صورة خاص بها. فهي تلح علي الحس الزمني للمشاهدين لاستعادتها واستشعارها واستمرارها، باختصار تقديم الحركة الثابتة والكامنة في الصورة. فالصور تبدو مبدئيا بغير زمن. ومع ذلك من خلال إحساس المشاهدين بالزمن، والتخيل، والتقمص، والقدرة على الارتباط بدنيا بتتابع الحركات، يتعرفون علي الحركة الزمنية في الصورة. إنها تكمل مشاهدتهم (في حالة التمثيلات الواقعية للشيء المتحرك أو الشخصية) وتكررها، أو بالأحرى تنتجها في المقام الأول (في حالة التشبيهات غير التمثيلية أو شديدة التجريد). وتحت راية الدراماتورجيا البصرية، لم يعد مفهوم المسرح جاهزا لقصف أدوات الحواس بالصور المتحركة ولكن، تماما كما هو الحال عند الوقوف أمام اللوحة، تنشط القدرة الدينامية للنظرة لانتهاج العمليات والتركيبات والإيقاع علي أساس البيانات التي توفرها خشبة المسرح. ونظرا لأن السيميوطيقا البصرية يبدو أنها تريد إيقاف زمن المسرح، وتحويل الأحداث الزمنية إلى صور للتأمل، فان نظرة المتفرجين مدعوة لتنشيط حالة الركود الممتد المقدمة لهم من خلال رؤيتهم الخاصة. والنتيجة هي تركيز إدراكي يحلق بين مشاهدة ذات طابع زمني ومشاهدة مناظر طبيعية بين نشاط الرؤية والتقمص (الأكثر سلبية). بهذه الطريقة، يؤثر المسرح بعد الدرامي في إزاحة المفهوم المسرحي – تدفق السرد نحو تقديم بنائي مشترك للتركيب السمعي البصري الكلي للمسرح.

• هذا المقال الجزء الثاني من الفصل الرابع في كتاب « المسرح بعد الدرامي» تأليف هانز سيز ليمان والذي صدر عن روتليدج عام ٢٠٠٦ . وقد سبق أن قدمت مسرحنا عدة مقالات لهذا المؤلف ...

أعضاء الفرقة التونسية التي كونها زكي طليمات

العلاقات المسرحية والفنية بين مصر وتونس (٢٥)

زكي طليمات وبصماته الأخيرة في تونس

سيد علي إسماعيل

عادت «فرقة النيل الاستعراضية» إلى مصر، وبدأ طليمات موسم تمثيله مع «الفرقة القومية التونسية» في ديسمبر ١٩٥٥ بعرض مسرحية «صقر قريش»، فكتب طليمات رسالة بخصوص عرضها، نشرتها جريدة «القاهرة» تحت عنوان «سفيرنا الفني في تونس»، قال فيها: بدأت «الفرقة القومية التونسية» موسمها في ديسمبر الماضي بمسرحية «صقر قريش» التي كتبها سيد كتاب المسرحية التاريخية العربية «محمود تيمور» كتبها تحية لتونس في عهدها الجديد وهدية خالصة للفرقة التونسية. وأقبل الجمهور التونسي على حفلاتها إقبالاً منقطع النظير، ومرجع هذا أن المسرحية خاطبت الجمهور فيما يشغله في هذه الآونة، التي تكابد فيها تونس نضالاً سياسياً بين الأحزاب، وتفتقر إلى توحيد الصفوف وجمع الكلمة بعد أن انشق الزعيم «صالح بن يوسف» على الحزب الحر الدستوري وعلى رأسه الزعيم «الحبيب بورقيبة». وهذه مرحلة لا بد من اجتيازها ولها ما وراءها. ومسرحية «صقر قريش» تقدم «عبد الرحمن الداخل» وهو يناضل في الأندلس لتوحيد الكلمة بين أمرائها الإقطاعيين وإعلاء حق البلاد على المصالح الشخصية. ومن هنا قامت المماثلة بين الماضي وبين الحاضر وأكثر ما يعيد الماضي نفسه! ونجاح الفرقة التونسية في هذه المسرحية، اعتبرته الصحف فتحاً جديداً للمسرح العربي في تونس، هذا النجاح العظيم يتضاءل إلى جانبه نجاحي الشخصي كمخرج للرواية وكممثل لدور عبد الرحمن. إنني ما جئت تونس من أجل أكاليل غار أتوج بها رأسي مخرجاً وممثلاً، وإنما جئت من أجل أن أشق بمسرحه العربي الناشئ أفقاً جديداً نحو الفن السليم الراقي، الذي يرتكز على العلم والموهبة، وليس على الموهبة فحسب، جئت من أجل أن أضع حداً بين الارتجال والتنظيم، جئت سعياً وراء إرساء الأساس السليم لفن مسرحي سليم يتعالى عن التهريج والشعوذة.

المقارنة الفنية

في مارس ١٩٥٦ نشرت مجلة «الفن» موضوعاً عنوانه «الممثل التونسي والممثل المصري في الميزان للفنان الكبير زكي طليمات»!! والمقالة كبيرة جداً وبها تفصيلات كثيرة، لذلك سأجتزئ منها ما يتعلق بعنوانها وهو المقارنة! يقول طليمات:

الممثل التونسي أكثر حرصاً من زميله المصري، على مراعاة قواعد اللغة العربية في النطق، فليس معنى هذا أن الممثل التونسي، أكثر علماً باللغة العربية وأوسع ثقافة من الممثل المصري، إنما أقصد أن الممثل التونسي في حرصه هذا، إنما يخضع للتيار الاجتماعي القائم في تونس اليوم، وهو تيار يهدف إلى إحياء العربية الفصحى، ونشرها بين الطبقات. والممثل التونسي أكثر استجابة إلى نصائح مخرج المسرحية، وأوضح طاعة في تنفيذها بعد اقتناعه بسلامتها، فمرجع هذا يعود إلى هذه الموجة الكبيرة من الحماسة القومية التي تشمل جميع طبقات الشعب التونسي وهو يعمل على انتزاع استقلاله التام، بتوجيه زعمائه الوطنيين وإرشاداتهم. ومن المعلوم أن مخرج المسرحية هو «الزعيم والقائد الأول» في ميدان المسرح. ومن ناحية أخرى، فإن الممثل التونسي أصبح يؤمن بأن فن الإخراج الدقيق القائم على العلم والتثبيت والمراجعة هو الوسيلة إلى نجاح المسرحية وإلى أن يجيد الممثل دوره أحسن إجادة. إن الممثل التونسي اليوم أصبح لا يؤمن بفن الإخراج القائم على الارتجال وإرشادات. وإذا قلت إن الممثل التونسي يعمل بإخلاص على اتقان عمله، فلأن هذا إنما هو من أصداء ما يشمل البلاد التونسية اليوم من نزعة قوية إلى إثبات كفايتها في تصريف شئونها الداخلية، وإثبات الكفاية لا يتأتى إلا عن طريق الاتقان والإخلاص في العمل. وهناك سبب إضافي، وهو أن ممثلي الفرقة البلدية خاصة، يريدون أن يثبتوا كفاياتهم الفنية، وأنهم جديرون بأن تكون لهم فرقة حكومية أو شبه حكومية تتعهدها الدولة بالإعانة الكبيرة والرعاية. والممثل التونسي في الفرقة البلدية

حقوق الطبع والنشر محفوظة

أقلّ نزعة إلى «الفردية» من زميله المصري، وأكثر «اندماجاً» في المجموعة. فهو فوق المسرح يخضع للإيقاع والأسلوب اللذين يرسمهما المخرج لسير المسرحية، وقلما «ينشز» أو يخرج عن هذا الإيقاع من أجل أن ينتزع انتباه الجمهور وتصفيقه على حساب زملائه. وإذا انتقلنا إلى الممثل المصري، طالعتنا صفات أخرى يختص بها، أو هي تتجلى فيه أكثر مما تتجلى في الممثل التونسي. فالممثل المصري أثبت قدماً على المسرح، وأوضح صناعة في فن الممثل، كما أن وثباته «أحياناً» نحو الإجادة واسعة المدى بالغة الأثر. وأسباب هذا معلومة على ما أظن فالمسرح المصري قد تكامل كيانه قبل المسرح التونسي، لا من ناحية احتراف التمثيل والتخصص فيه فحسب، ولكن أيضاً من ناحية قيام ثقافة تمثيلية واسعة فيه، وذلك بتأثير إنشاء دراسات واسعة. فقد تطور فن الممثل وفن إخراج المسرحية على أيدي نفر درسوا فنون التمثيل وتمرسوا فيها في معاهد أوروبا، سواء ممن سافروا إلى هناك على حسابهم الخاص، أو ممن أوفدتهم الحكومة المصرية في بعثات رسمية على حسابها، هذه الموجات المتتابعة التي جاءت على أيدي هؤلاء الأشخاص دعمت للمسرح المصري تقاليده وتعاليمه. وهذا بخلاف ما هو قائم في تونس، فإن الأمر في هذا يقتصر على شخص واحد هو الأستاذ محمد العقربي الذي درس فن التمثيل في فرنسا، وعمل بإذاعة باريس، ويشغل الآن وظيفة المدير الفني للفرقة البلدية. وإذا قلت إن الممثل المصري، يكون أحياناً، أوسع مدى من الممثل التونسي في الإجادة البالغة فمرجع هذا أن الممثل المصري المجيد، لا يعمل بمواهبه النظرية فحسب، بل هو يعمل أيضاً بما تعلمه من أصول وقواعد «فن الإلقاء» أولاً، ثم في «فن الممثل». والممثل التونسي خصب المواهب، ولكن يعوزه التعلم واستبطان صناعة فني الإلقاء والتمثيل، وأعتقد أن هذا سيتيسر على أحسن وجه، إذا قامت بتونس دراسات واسعة في فنون التمثيل، يتولاها أخصائيون عركوا حياة المسرح عملياً بعد أن تعمقوا ثقافة، ثم أقاموا البرهان على هذا، عملياً وليس كلاماً ومناقشة بيزنطية!! والعنصر النسائي هو موضع الضعف في المسرح التونسي، بخلاف الحال في المسرح المصري، والسبب في هذا أن التقاليد في تونس، مازالت تضع الموانع والحواجز في وجه المرأة المتعلمة تعليماً واسعاً، أو المثقفة تثقيفاً متوسطاً. والممثلات العاملات في تونس عددهن قليل إذا قيس بعدد الممثلين، وبعضهن على استعداد خصب، ولا شك في أن المسرح التونسي يترقب بفارغ الصبر الشابات الجريئات اللاتي يتخطين هذه الموانع، ويقذفن بالحجارة وجوه الرجعيين.

زكي طليمات في إحدى الحفلات الرسمية في تونس

العودة من تونس

بهذه المقارنة - التي تُعدّ الدرس الأخير – ترك زكي طليمات تونس وعاد إلى مصر نهائياً، وكتب رسالة لمن استقبلوه بالتقريع واللوم، نشرتها جريدة «القاهرة» في مارس ١٩٥٦ تحت عنوان «أنا عائد من تونس»، قال فيها: لمن تفضلوا بتهنئتي بسلامة العودة شكر العاجز. ولمن استقبلوني باللوم والتقريع قول آخر! لقد اتهموني في وطنيتي بدعوى أنني تركت المسرح المصري بما أنشأته فيه، وهربت إلى تونس، لتأسيس مسرحها العربي الناشئ وأدعمه! ومصر هي الأم، وتونس هي الشقيقة، وفي مصر أزمة تطحن المسرح طحناً شديداً، وخدمة الأم تأتي في المقام الأول!! وفي الحق، لا أملك لدفع هذا الاتهام، إلا أن أقذف بما تفور به نفسي وتغلي، وهو شديد وخطر مثل المفرقعات. وأعتقد أن الزمن لم يأذن بعد بإطلاق المفرقعات، ولهذا أكتفي بالهمس الرقيق وبالقول اللين. هل أقول إنني ما تركت مصر ومسرحها إلا اضطراراً وبعد أن أشفقت على نفسي من أن أزحف على بطني ملصقاً كرامة الفنان وكبرياءه بالتراب؟ هل أضرب على صدري وأشكو الزمن بأنني لقيت من العقوق ألواناً، ومن نكران الجميل شكولاً. وإنني شويت على النار بأيدي من أهديتهم النور!! أأرفع الصوت عالياً بأنني إذا لم أعمل لكسب عيشي، فليس أمامي إلا الجوع، لأنني لم أدخر مالاً ولم أرث عن أبي غير غريزة النضال والجهاد؟ أأجاهر، وأمري إلى الله بأنني لم أتعلم بعد الحرص الذي يذل أعناق الرجال ويسلم أقفيتهم إلى الصفع في سبيل الاحتفاظ بمنصب كبير، ومن أجل تكديس المال؟! أقول هذا كله والحياء يسلم وجهي إلى حمرة الخجل، وإن كان ليس هناك حياء ولا خجل، والفقر سيد الأخلاق إذا لم يصل إلى النفس. ثم أقول بعد هذا، وأقوله معتزاً وراضياً، أقول إنني لم أعق مصر أمي، ولم أتنكر لمسرحها، لأنني في تونس رفعت اسماً لمصر. وفي تونس أعليت راية للمسرح المصري. إن الفن المصري في إخراج المسرحية وفي أداء الممثلين، يدفع الآن المسرح التونسي الجديد. والفن المصري في كتابة المسرحية وفي اقتباسها وفي ترجمتها يغزو الفن التونسي ويفرض طابعه. بل لعلي أخطأت في التعبير من غير وعي بدافع من الروح الحاد الذي يسودنا اليوم ويزيد في كياننا صلابة ورجولة. أجل لقد أخطأت التعبير، فليس هناك غزو ولا فرض ولا دفع، وإنما هو سفارة روحية، ونقل، وتبيين، لأن تونس من مصر، ومصر من تونس، لأن الأم التي تجمعنا واحدة، هي العروبة الماجدة، ثم هي الفكرة العاملة التي تسوق جميع شعوب أقطار الشرق العربي نحو تحقيق غرض واحد، أمره معلوم. وتونس اليوم حركة وعمل. إنها تحس وجودها وتعمل على تدارك ما فاتها، وهي تسير قدماً في جميع نواحي حياتها الاجتماعية نحو مرحلة جديدة. والمسرح ركن من أركان الحياة الاجتماعية في كل شعب، ويشرفني كعربي وكمصري أن أسهم في تدعيم هذا الركن، بعد أن أعليت له بناء في مصر، إذن فلا لوم ولا تقريع!!».

المشروع الأخير

زكي طليمات في تونس قبل الصعود على خشبة المسرح

زكي طليمات في دور صقر قريش

ترك زكي طليمات تونس، ولكنه لم يقطع علاقته بها! فقد اتفق مع المسئولين في تونس أن يستقدم الفرقة التونسية التي كونها ودرّبها لتعرض مجموعة من المسرحيات على دار الأوبرا المصرية، على أن تبدأ عروضها بمسرحية «صقر قريش»، ثم مسرحية أخرى يكتبها أديب تونسي. ونشرت جريدة «القاهرة» في مايو ١٩٥٦ خبراً، قالت فيه: «استقبل صباح اليوم الأستاذ عبد الرحمن صدقي مدير الأوبرا في مكتبه الأستاذ زكي طليمات ودار الحديث بينهما حول تخصيص أربعة أسابيع للفرقة القومية التونسية على مسرح الأوبرا في مستهل الموسم المقبل، وسيرفع الأستاذ صدقي تقريراً عن هذه المقابلة إلى السيد وزير الإرشاد القومي». وبعد شهرين نشرت الجريدة خبراً آخر، قالت فيه: «تقدم اليوم الأستاذ زكي طليمات، مدير الفرق القومية التونسية، إلى السيد وزير الإرشاد القومي يطلب التصريح للفرقة القومية بالعمل على مسرح الأوبرا أسبوعين خلال شهر ديسمبر».

ظن طليمات أن الأمور على ما يرام في تونس وأن الفرقة التي أنشأها ودرّبها تسير في خطوات منتظمة وفقاً لتوقعاته، بحيث إنها الآن على استعداد للقدوم إلى مصر وعرض أعمالها في الأوبرا المصرية! وللأسف لم يحدث شيء من هذا ولم تأت الفرقة التونسية إلى مصر، ومرّ أكثر من عام ونصف العام منذ أن ترك طليمات تونس، ولا نعرف شيئاً عن الفرقة التونسية! وفي يوليو ١٩٥٧ نشرت جريدة «القاهرة» خبراً حزيناً، قالت فيه: «منذ أن ترك الأستاذ زكي طليمات الفرقة القومية بتونس لم يصبها التطور بل أن إيراداتها انخفضت حتى فكرت بلدية تونس في إلغائها»!

الزيارة الأخيرة

لم يتحمل زكي طليمات هذا الخبر فأعلن استعداده للسفر إلى تونس على نفقته الخاصة لإنقاذ الفرقة، ونشرت هذا جريدة «القاهرة»، التي نشرت أيضاً خبراً، قالت فيه: «عهدت الحكومة التونسية إلى الأستاذ زكي طليمات بإنشاء معهد لفن التمثيل بتونس على غرار معهد التمثيل المصري». وبناء على ذلك سافر طليمات ومكث عدة شهور، وكتب من تونس رسالته الأخيرة، ونشرتها له جريدة «القاهرة» في نوفمبر ١٩٥٧ تحت عنوان «زكي طليمات يكتب للقاهرة من تونس»، قال فيها:

تونس الآن تغير من ملامحها في عهد التحرير، فكل شيء هنا يجري ويركض لتدارك إصلاح ما فات، والهمة مبذولة في كل ناحية لتثبت تونس جدارتها باستقلالها وبنظامها الجمهوري الجديد. وجرت مباحث فنية بيني وبين السيد «الشابي» وزير المعارف، وهو شقيق الشاعر التونسي الثائر «أبو القاسم الشابي». ومن هذه المباحثات اتضح لي مبلغ حرص الوزير الشاب على إرساء بناء متين لنهضة مسرحية تبعاً لخطة مدروسة ليس للارتجال يد تمتد إليها. فهو يريد إصلاح «معهد التمثيل التونسي» بحيث يصبح معهداً عالياً على غرار أرقى المعاهد الفنية. وهو مستعد لاستقدام الإخصائيين من خارج تونس إذا لزم الأمر. وهو يريد إنشاء «مسرح شعبي» لأنه يرى أن إنشاء هذا المسرح، إنما هو اعتراف من جانب الحكومة بحقوق الطبقات الكادحة والرقيقة الحال في التثقيف والترفيه النافع على اعتبار أنهم مواطنون يؤدون واجبهم في دفع الضرائب وفي النهوض بجميع الالتزامات المفروضة على جميع أبناء الوطن الواحد. وهو يريد بعثاً للفنون الفولكلورية التونسية، ثم تهذيبها وتطويعها للقيم الفنية لتعرض في دور التمثيل، كما تجري في الموالد وفي جلسات السمر. وقد كلفني الوزير الشاب بكتابة مذكرات مفصلة في هذه المواضيع، ولي أربعة أيام أعمل بلا انقطاع لإنجازها، وستناقش أمام لجنة برئاسته بعد يومين. وإقامتي بتونس تنتهي بانتهاء مشاوراتي الفنية، وفي ظني سأكون بالقاهرة في أوائل الشهر القادم لأسافر بعد ذلك إلى الكويت بناء على دعوة حكومتها.

وإلى هنا تنتهي مهمة زكي طليمات في تونس التي استمرت ثماني سنوات – على فترات متقطعة – ليبدأ تكرار التجربة مرة أخرى ولكن في الكويت!! أما تونس فقد بدأت تبحث عن بديل لزكي طليمات، وهو البديل الذي سنتحدث عنه الأسبوع القادم!

زكي طليمات مع الزعيم الحبيب بورقيبة في تونس

مشهد

(راس الخوف) ومسرحيات أخرى.. فن اقتناص اللحظة

محمد الروبي

بداية لا بدّ لي أن أسجل اعتذارا -لنفسي أولا قبل أن يكون لصاحب الكتاب- عن جهلي به رغم صدوره عام ٢٠٠٤، ولم أنتبه إليه إلا الآن.. أي بعد ثماني سنوات كاملة. وهو اللغز الذي لا يليق بشخص مثلي كان يظن أنه متابع دؤوب للعالم المسرحي (عرضا ونصا). وربما كان السبب الذي سأستمسك به خجلا، هو أن صدوره كان في العام الأخير لي في منفاي الاختياري بدولة الكويت الذي عدت منه في أواخر عام ٢٠٠٥.

على أية حال ها هو القدر يمنحني إياه في هذا الشهر عبر مصادفة جديدة من تلك المصادفات التي تحرك حياتي منذ وعيت على هذه الدنيا.

الكتاب لطبيب النفس عصام اللباد، وهو عبارة عن مجموعة من المسرحيات القصيرة بالعامية المصرية. وعلى الرغم من أن ظهور كاتب مسرحي هو بالنسبة لي سبب كافٍ للفرح، فإن ما ضاعف هذا الفرح أنَّ النصوص المنشورة ليست فقط تأليفا خالصا؛ ولكنها (وربما للمرة الأولى في عالم الكتابة المسرحية المصرية) هي استيحاء من نصوص أجنبية، اختارها عصام اللباد بدقة شديدة وفق مقياس يصنع منها مجتمعة حالة ذات طبيعة خاصة. أهم ملامح هذه الحالة أنها مسرحيات قصيرة جدا، لا يكاد عدد شخوصها يزيد على الثلاثة. والحدث في كل منها يأتي كما طلقة الرصاص سريعا ومصيبا ولا يسمح بالثرثرة أو التفريعات المجانية. وربما لذلك كله اخترت أن أصفها في العنوان بـ(فن اقتناص اللحظة).

حين ستقرأ هذه المسرحيات (أحد عشر نصا) ستكتشف أن وصف (مستوحاة من..) الذي اختاره اللباد ليصف به ما فعله بها، هو وصف ليس كافيا، كما أن وصف (تمصير) سيظل قاصرا، وكذلك وصف (إعداد)، وغيرها من الكلمات التى ستظل عاجزة عن الوصف الحقيقي لما قام به الكاتب. وربما كانت كلمة (تأليف) هي الأوفق لوصف هذا الجهد. لكنك لن تملك أمام هذا التواضع من قِبله إلا أن يزداد شعور بالاحترام تجاهه. وستتساءل عن معنى هذا الموقف النبيل مقابل ما تصادفه هذه الأيام من سطو متكرر يصفه أصحابه بـ(التأليف) دون أن يرتجف لهم جفن.

سيمتد نبل عصام اللباد إلى آخره حين يفاجئك في نهاية كل نص بأنه يذكر بالتفصيل اسم الكاتب الأصل، وزمن النشر، وأين تمت ترجمته؛ بل ويذكر سيرة مختصرة لصاحب النص. لتجد نفسك أمام عمل يدفعك دفعا إلى أن تبحث أكثر عن هؤلاء الكتاب، ليصبح هذا المطبوع الصغير الذي بين يديك، والذي لا تصل عدد صفحاته إلى الثلاث مائة صفحة هو بوابتك إلى عوالم أرحب من المعرفة والمتعة.

وعلى الرغم من أنني دربت نفسي منذ أن تعلقت بعالم المسرح على ألّا أبدأ بقراءة مقدمات النصوص، حتى لا تؤثر على استيعابي لها بما ستحدده لي من مسار للفهم، فإنني لم أمتلك نفسي من أن أبدأ قراءة هذا الكتاب من مقدمته. فمن أين لي القدرة على تنحية مقدمة خطها الناقد الأكبر، أبانا الذي علمنا السحر، فاروق عبد القادر! فأن يوافق فاروق عبد القادر -وهو من هو- على تقديم عمل ما ولكاتب (يبدأ خطواته المسرحية)، فهي إشارة أولى وحقيقية إلى قيمة الكتاب وكاتبه معا.

وها هو فاروق عبد القادر يقول عن الكتاب: (... هي نصوص معاصرة، ليس فقط لأن أصولها منشورة في تسعينيات القرن الماضي وما بعده؛ بل لأن همومها وموضوعاتها معاصرة بكل المعاني).

وفي مقطع آخر يؤكد الكبير عبد القادر على أن النصوص التي بين يدينا هي: (... نصوص معتنى بها. ولا شك عندي في أن صاحبها -الدكتور "الطبيب" عصام اللباد- قد بذل جهدا كبيرا في انتقائها أولا، ثم في إعدادها بعد ذلك، وفيها جميعا تنضح العناية المفرطة -أو كما كان يسميه القدماء بالتحكيك- في اختيار اللفظة والعبارة، وأهم من ذلك استخدام تلك الأداة المسرحية بامتياز، وهي لحظات الصمت).

بعد مقدمة ناقدنا الأكبر دخلت إلى عالم النصوص، نصا بعد نص، ظانا في البداية أنني سأستمتع بترجمة دقيقة وبالعامية المصرية لعوالم أمريكية وتشيكية، إلا أنني فوجئت بأن الشخوص مصرية حتى النخاع تنطق بلغة الشارع المصري وتتحرك وفق قوانينه وعاداته؛ بل تكاد ترى في كل منها شخصا تعرفه حق المعرفة أو مرّ بك مرورا عابرا أو امرأة سكنت صندوق ذكرياتك تستدعيها مع هذه المرأة أو تلك.. وهكذا كان من الصعب أن أتجاوز عن تحية هذا الكاتب الذي لم أكن أعرفه ليس فقط على دأبه في البحث والمعرفة ولا على قدرته الفائقة في صياغة حوار مقتضب كاشف لطبيعة الشخصية، ودافع لتحريك الحدث، ولا على امتلاكه لبراعة الاقتناص محققا القاعدة التي تنادي بأن في عالم الدراما (كل شيء بقدر)؛ ولكن وبالإضافة إلى كل ذلك على نبله المتمثل في الكشف عن من أين حصل على هذه الأفكار وذكر أصحابها بدقة وتفصيل.

والآن، لا تنتظر عزيزي القارئ أن أعطيك ملخصا لكل عمل، فذاك هو الفعل المشين الذي عفيت نفسي منه طوال أعوام قراءاتي للأعمال المسرحية، وهنا تحديدا سيزداد الجرم خطيئة إذا ما فعلتها مع نصوص قصيرة دقيقة لكل لفظة حوار بها معنى وقصد، ولكل لحظة صمت فيها دلالة ومعنى. ابحث عزيزي المسرحي عن هذه النصوص المنشورة عبر سلسلة (تجليات أدبية) عن دار ميريت، فهي نصوص كما وصفها فاروق عبد القادر وبحق (... ملائمة لأن تقدم الآن.. هنا بحماسة ومحبة أقدم هذه النصوص لمحبي المسرح وللمسرحيين الطامحين لتقديم شيء يختلف عن هذا "المسرح المميت" -بالمعنى الذي شرحه المسرحي الكبير بيتر بروك- الذي يملأ خشبات مسارحنا).