

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

السنة الخامسة عشرة ❖ العدد 767 ❖ الإثنين 09 مايو 2022

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

علي الراعي..
ومسرح الشعب

جان جنيه.. شاعر المسرح

«المايم».. بين الأكاديميين وأهل الفن



القومي للمسرح المصري يحدد موعد انطلاق دورته الخامسة عشرة

ينطلق المهرجان القومي للمسرح المصري في دورته الخامسة عشرة برعاية وزيرة الثقافة الدكتورة الفنانة ايناس عبد الدايم وبرئاسة الفنان القدير يوسف إسماعيل، يوم ٢٤ يوليو علي المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية، ويختتم المهرجان فعالياته وتوزيع جوائزه يوم ٨ أغسطس علي نفس المسرح. وخلال أيام سيشكل رئيس المهرجان الفنان القدير يوسف إسماعيل، قوام اللجنة العليا، وسيحدد أول اجتماع لكل أعضائها؛ لمناقشة وتحديد كل تفاصيل وملامح الدورة المقبلة.

المهرجان القومي للمسرح المصري يستهدف عرض نماذج متميزة مما قدم في فضاءات العرض المسرحي في مصر خلال عام وذلك من أجل تأصيل ملامح المسرح المصري المعبر عن شخصية مصر ونشر الرسالة التنويرية لبناء الإنسان المصري وكذلك تشجيع المبدعين من فنان المسرح علي التنافس الخلاق وتحفيز الفرق المسرحية علي تطوير عروضها فكريا وأدائيا وتقنيا من أجل المشاركة في صناعة مستقبل أفضل لوطن.

تكريم اسم الفنان محمود ياسين في الدورة الرابعة للمتقلي الدولي للمسرح الجامعي



علي خشبة المسرح القومي، ومن ثم انتقل إلي القاهرة للالتحاق بالجامعة وتخرج من كلية الحقوق عام ١٩٦٤، وبعدها حقق حلمه بالانضمام للمسرح القومي الذي قدم عليه وعلى مسارح الدولة عشرات الأعمال المميزة.

تجاوزت الـ ٢٠ عملا ومن أشهرها: «وطني عكا» و«عودة الغائب» و«واقدها» و«سليمان الحلبي» و«الخدوي» و«الزير سالم» و«ليلة مصرع جيفارا» و«ليلي المجنون». جدير بالذكر أن النجم الراحل محمود ياسين من مواليد مدينة بورسعيد عام ١٩٤١ وبدأ شغفه بالمسرح عندما كان في المرحلة الإعدادية من خلال تجربة (نادي المسرح) في بورسعيد وكان حلمه آنذاك أن يقف يوما



أعلنت اللجنة العليا للمتقلي الدولي للمسرح الجامعي برئاسة الدكتور حسام بدراوي، عن تكريم اسم الفنان الراحل محمود ياسين في دورته الرابعة، التي ستقام يوم ٢٢ حتى ٢٨ أكتوبر المقبل.

وقال المخرج عمرو قابيل، رئيس الملتي، إن إن الفنان محمود ياسين يعتبر رمزا كبيرا من رموز المسرح الجامعي، حيث بدأ حياته الفنية من خلال فريق التمثيل بكلية الحقوق جامعة عين شمس، وهو قيمة وقامة كبيرة في الفن العربي وفي المسرح المصري.

وأشار قابيل، إلى أن الفنان محمود ياسين هو ابن المسرح قبل نجوميته في السينما والتلفزيون وكان مديرا للمسرح القومي في الفترة من ١١ فبراير ١٩٨٨ حتى ٢٠ أبريل ١٩٩٠، وانتج الكثير من الأعمال الناجحة منها مسرحية «أهلا يا بكوات» رائعة الكاتب الراحل لينين الرملي والمخرج الكبير عصام السيد وبطولة النجمين حسين فهمي وعزت العلايلي، والتي استمر عرضها أكثر من ١٥ عاما.

وأضاف رئيس الملتي، أن النجم الكبير محمود ياسين يمتلك مسيرة فنية كبيرة ومتنوعة وبرع في تجسيد شخصيات مسرحية كثيرة في أعمال رائعة قدمت علي مسارح مصر

العرض التونسي «احتباس العسل» شراكة عربية جديدة

تستعد رابطة الإنتاج المسرحي العربي المشترك ATPA التي أعلن تأسيسها في سبتمبر ٢٠١٩ من فكرة اطلاقها الدكتور سامي الجمعان من المملكة العربية السعودية، لإطلاق إنتاجها الثاني بالشراكة مع مهرجان المونودراما الدولي بقرطاج، وهي الشراكة العربية المسرحية الثانية التي تطلقها الرابطة بعد عرضها الأول (إنتحار معلن) في مصر.

تتوجه الأنظار في الشراكة المسرحية الثانية نحو تونس الخضراء لاحتضان العرض الأول الافتتاحي من «احتباس العسل» الذي افتتح به مهرجان المونودراما الدولي بقرطاج خلال شهر مايو الجاري. وقال الدكتور سامي الجمعان، مؤسس ورئيس رابطة الإنتاج المسرحي العربي المشترك، إن شراكة الرابطة هذه المرة ستكون مع مهرجان قرطاج للمونودراما عبر عرض مسرحي مونودرامي صاغته كتابة الكاتبة المصرية المتميزة نهى صبحي، وعبرت من خلاله عن الحالة التي عبرت فيها إحدى سيدات الكون المتفردات في تجربتها الحياتية المؤلمة الناجحة مع الإعاقة. وقالت نهى صبحي عن صياغتها لكتابة العرض المسرحي: كم تفاعلت كثيرا وأحببت التجربة الاستثنائية التي عاشتها هيلين كيلر من الإعاقة إلى النجاح إلى التميز، وأحببت أن أعبر بقلمني عن هذه

الفكرة الجبارة، وأتقدم لرابطة الإنتاج المسرحي العربي المشترك على هذه الفرصة الجميلة كي أرى هذا النص الذي أحببته مجسدا على خشبة.

وقال إكرام عزوز، مؤسس ومدير مهرجان المونودراما الدولي بقرطاج، ومخرج عرض «احتباس العسل»، عن هذه الشراكة: سعدت للغاية بأن ننجز عملا عربيا مسرحيا مشتركا بين المسرحيين العرب، وسعدت أكثر باختباري مخرجا له، متطلعين كمسرحيين عرب لخلق حالة تظافر حقيقي على أرض الواقع، منوهاً بأن المهرجان قد اختار العرض لافتتاح حرصا على تأكيد هذه الشراكة ودعمها. يذكر هنا أن العرض الأول للرابطة هو «انتحار معلن» من تأليف د. سامي الجمعان وإخراج مازن الغرباوي وتمثيل منى التلمودي، وقد حقق نجاحا كبيرا وعرض في أكثر من مهرجان.

ياسمين عباس





المركز القومي لثقافة الطفل

الاحتفال باليوم العالمي للطفل الإفريقي بعروض وورش فنية

للطفل الإفريقي واستضافة بعض الجاليات الإفريقية وتقام عروض فنية ورش فنية ومعرض لتراث بعض الدول وذلك بالحديقة الثقافية، الجمعة ٢٧ مايو تقام سهرة غنائية وطنية مع المركز مع كورال الحديقة «سلام» بقيادة المايسترو وائل عوض، السبت ٢٨ مايو تقام عدة عروض فنية وعروض للأراجوز ومنها عرض مسرحية «حواديت أراجوزية»، «أراجوز وأراجوزتا» وندوة عن فن الأراجوز، الأحد ٢٩ مايو يقام منتدى ثقافة الطفل ويضم معرض رسوم لأحد فناني المركز، حفلة غنائية لكورال سلام، وهناك أنشطة دائمة للمركز حيث يقام الأربعاء من كل أسبوع صالون «في محبة وطن» مع أحد الشعراء أو الكتاب أو الفنانين ومع أحد شيوخ المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ويقام السبت والجمعة من كل أسبوع برنامج «جمعة وسبت أجازة» ويضم ورش فنية متنوعة وعروض فنية «المسرح الأسود، الساحر، الأراجوز، التنورة، عروض فنون شعبية» الأحد والخميس أسبوعياً تقام أنشطة ذوى الهمم ورش تنمية مهارات وتدريبات كشفية مهارات توعوية للأمهات، خلال النصف الثاني من مايو يقام معرض لوحات الفائزين في مسابقة «القاهرة في عيون أطفال العالم الإسلامي» ضمن فعاليات مؤتمر تراث القاهرة العربي الإسلامي وخلال شهر مايو تقوم قوافل عيالنا بجولات فنية لمحافظات مصر المختلفة .

رنارأفت

بالحديقة الثقافية، يوم الجمعة ٦ مايو كذلك تقام عروض فنية ومنها «الأراجوز والتنورة وعروض لفرقة كذنون للمسرح الأسود عروض فريق المركز لذوى الهمم، السبت الموافق ٧ مايو تقام عدة ورش فنية وعروض فنية واستعراضية بالحديقة الثقافية، الأربعاء ١٨ مايو الاحتفال باليوم العالمي للمتاحف وتضم الفعالية زيارة أحد المتاحف ضمن برنامج «جيل يعرف تاريخه»، الأربعاء ٢٥ مايو يقام منتدى الطفل الإفريقي: الاحتفال باليوم العالمي

أنشطة فنية وثقافية مكثفة ومتنوعة للمركز القومي لثقافة الطفل، برئاسة الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف، ويضم جدول أعمال هذا الشهر عدة أنشطة متنوعة ما بين عروض مسرحية وعرائس وأراجوز ومسرح اسود ومعارض وندوات تثقيفية وتوعوية، وتبدأ فعاليات هذا الشهر يوم ٥ مايو حيث يقام ورش فنية وعروض فنية ومنها الساحر والأراجوز وتنورة وعروض فرقة الحديقة للفنون الشعبية وعروض فريق المركز لذوى الهمم وذلك



«زقاق المدق»، «علي بابا والأربعين حرامي»

علي مسرح البالون



يعود من جديد أبطال عرض «زقاق المدق» لخشبة مسرح البالون حيث يبدأون الموسم الثالث من مسرحيتهم في تمام الساعة التاسعة مساءً، مسرحية «زقاق المدق» مأخوذة من رواية الأديب نجيب محفوظ وبطولة دنيا عبد العزيز، مجدى فكرى، بهاء ثروت، بثينة رشوان، شمس، كريم الحسينى، أحمد صادق، عبد الله سعد، سيد جبر، حسان العربى، مراد فكرى، مروة نصير، هانى عبد الهادى، سيد عبد الرحمن، عصام مصطفى هاشم، احمد شومان، عبد الرحمن عزت، إبراهيم غنام، صابر عبد الله، احمد مصطفى، محمد النوبى، محمد زينهم، احمدة مصطفى، ياسر ينى، سارة مصطفى، زينه، شيما، العرض من إنتاج الفرقة الغنائية الاستعراضية برئاسة صلاح

درامية وأشعار محمد الصواف إخراج عادل عبده، كما يقدم على قاعة صلاح شاهين عرض عرائس الماريونت «علي بابا والأربعين حرامي» إنتاج فرقة تحت ١٨ بقيادة الفنان عبد المنعم محمد مدير عام الفرقة وحققت مسرحية «علي بابا والأربعين حرامي» نجاحًا ساحقًا سابقا على مسرح البالون في العجوزة، فهي مناسبة لكافة الفئات مسرحية «علي بابا والأربعين حرامي» من أشعار محمد الزناتي الألحان للفنان محمد رءوف توزيع كرم صفوت، ديكور هند مصطفى، تصميم عرائس محمد فوزي بكار، الإعداد للفنان عبد المنعم محمد، الإخراج حسن الشري والأداء الحركي محمد فايز، هشام إبراهيم، ياسر جمعة، محمد نوفل، باسم نور، محمد جاد ويشترك في بطولة مسرحية «علي بابا والأربعين حرامي» كل من حمادة محمود، محمد فوزى، أحمد صالح، رشا جميل، والأداء الصوتي للمطربة هبة محمد، وفاء السيد، حمزة خاطر، أحمد شومان، محمد جاد، نور الشرفاوي، عماد عبد العظيم، حسن الشريف، والأداء الصوتي لشخصية علي بابا إهداء من الفنان القدير محمد الصاوي ويبدأ العرض في تمام الساعة السابعة والنصف مساءً وحتى الساعة التاسعة إلا ربع هذا، كمل يشمل برنامج البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية عروض السيرك القومى بالعجوزة يوميا في تمام الساعة الثامنة مساءً وحتى الساعة الحادية عشر مساءً والإجازة الأسبوعية الأربعاء.

الدين لبيب، تصميم ديكور محمد الغرباوى، تصميم أزياء مروة عودة، موسيقى ألحان أحمد محبى، توزيع موسيقى ديفيد جمبى، مشاهد سينمائية وجرافيك ضياء داوود، فيديو مابنج رضا صلاح، مخرج منفذ وليد صلاح واحمد يونس هيئة الإخراج محمود كامل، إيهاب علوان، إبراهيم أبو النجا، احمد الصواف، احمد طارق، محمد الشيمى مشرف على هيئة الإخراج وليد طه، تصميم دعاية مصطفى عوض مدير الإنتاج أمل حبيب رؤية



رنا رأفت

محمد سليم: «خلطة شبرا» شكلت تحديا لي على مستوى الإخراج



ضمن مراسم الاحتفال بمرور ٦٠ عاما على إنشاء مسرح الطليعة، تم افتتاح عرض «خلطة شبرا» بقاعة صلاح عبد الصبور بالطليعة، وهو عرض من إنتاج الفرقة ويمثل شكلا من أشكال الحكى المسرحي. «خلطة شبرا» «حكايات وذكريات حبي وأهل شبرا أحد الأحياء المصرية العريقة. من تأليف وإعداد وأشعار يسرى حسان عن كتابه «خلطة شبرا»، وألحان الموسيقار الراحل أحمد الحجار وغناء ماهر محمود، بطولة محمد هاني ومحمود عبد الرزاق وعلاء النقيب وأحمد عبد الجواد، وإخراج محمد سليم.

عن العرض والمسرح كان لمسرحنا هذا الحوار مع المخرج محمد سليم.

حوار.. سامية سيد

- كلمة تختصر فيها سيرة المخرج محمد سليم؟

مؤلف ومخرج مسرحي، عضو عامل بنقابة المهن التمثيلية شعبة نقد - إخراج مسرحي، تخرجت في المعهد العالي للفنون المسرحية دفعة ٢٠٠٢ قسم الدراما و النقد المسرحي، مارست العمل بالمسرح كمساعد مخرج ثم مخرج منفذ للعديد من الأعمال، وحاليا فنان ممتاز بالبيت الفني للمسرح، لي مشاركات كمؤلف نص «ألف حبيب وحببية» إنتاج المسرح القومي و إخراج عاصم رأفت، دراماتورج «أشباح هينريك إبسن» إنتاج الهيئة العامة لقصور الثقافة إخراج شريف صبحي، دراماتورج «الفراير» يوسف إدريس إنتاج مسرح الغد، البيت الفني للمسرح إخراج محمد سليم، قدمت كمخرج: «ضحكة أراجوز» تأليف سليم كتشتر إنتاج مسرح الغد، «هي كدة» تأليف يوسف إدريس إنتاج مسرح الغد، «البيت الكبير» تأليف سراج الدين عبد القادر إنتاج الفرقة الاستعراضية قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية، «قمر العميان» تأليف على أبو سالم إنتاج مسرح الغد، «دراما الشحاذين» تأليف بدر محارب إنتاج مسرح الغد، «المجانين» تأليف محمد الشربيني إنتاج الهيئة العامة لقصور الثقافة، وأخيرا «خلطة شبرا».

-كيف عرف المسرح طريقه إليك؟ وماذا يعني المسرح بالنسبة لك؟

منذ زمن بعيد وأنا أحب المسرح ولذلك قدمت في المعهد ونجحت في امتحانات القبول، وبالتالي فالمسرح لي هو الحياة،

تحديا على مستوى الإخراج، فكيف أقدم ذلك بشكل بسيط وفي نفس الوقت يكون ممتعا للجمهور أي «السهل الممتنع»، أيضا سمح النص أن تكون المزيكا مناسبة وملائمة، فمنذ زمن وأنا أريد تقديم هذا الشكل الإخراجي ولذلك قدمت هذا النص.

- الإعداد المسرحي لو بسيط غير مسرحي هل سببه قلة النصوص أم أن هناك أسباب أخرى؟ لا توجد قلة في النصوص فالنصوص موجودة، ولا أعرف لماذا يلجأ المخرجون للنصوص العالمية على الرغم من أنهم لو بحثوا فسيجدوا نصوصا يستطيعون أن يقدموا فيها رؤى إخراجية متعددة، ولكن كما جرت العادة دائما يقدمون

وأنا جربت العمل في أعمال أخرى ورغم نجاحي فيها لكن الشيء الوحيد الذي أستطيع عمله وأنجح فيه هو المسرح فأنا لا أستطيع الحياة بدونه.

- ما سبب حماسك لنص «خلطة شبرا» أو بمعنى آخر ما الذي استفزك فيه لإخراجه؟ وماذا عن رؤيتك الإخراجية؟

نص خلطه شبرا مثير جدا بالنسبة لي، أحسست بتلك الإثارة منذ قرأته لأول مرة حيث ندخل في الأماكن والشخصيات على مدار زمن مختلف عن زماننا هذا والناس وتركيباتهم الاجتماعية والعلاقات بينهم وكيف كانوا يتعاملون في ذلك التوقيت والعلاقة بين المسلم والمسيحي، كان ذلك بالنسبة لي

أثارني النص منذ قرأته أول مرة

مؤلف العرض، لا نحتاج لكتابة الإعداد، فمؤلف النص هو بالنسبة لي مؤلف العرض وليس معدا له، ولكي أقول أنه معد أو إعداد فيجب أن يكون معدا عن مؤلف آخر .

- في رأيك ما طبيعة النصوص المسرحية التي يجب تقديمها للمجتمع؟

لا أحب تصنيف النصوص «اجتماعية أو سياسية...» أو غيرها، التصنيف الأساسي بالنسبة لي أن أقدم نصا يصل للمتفرج ويمسه بشكل أو بآخر، المهم أن يطرح النص قضية تهم المتفرج «المتقف والعادي»، ولدينا مشكلة أن البعض يقدم العروض التي تحتوي على التعقيد؛ لأننا ننظر للمهرجان والجوائز وننسى أن المسرح يقدم للجمهور والمتفرج العادي، و من الضروري مخاطبة هذا الجمهور بما يصله.

هل تعتقد أن هناك حاجز بين المسرح والجمهور؟

لا يوجد حاجز بين المسرح والجمهور غير أن تقدم له أعمالا لا تخاطبه ولا تهمة أو تخاطب فئة المثقفين فقط، والحاجز الآخر هو عدم وجود دعابة وبالتالي لا يعرف الجمهور بوجود أعمال مسرحية مقدمة، وهذه الحواجز نستطيع حلها فهي في أيدينا نحن.

هل تعتمد على تقنية معينة في الإخراج؟

لا توجد تقنية معينة فكل نص بالنسبة لي له رؤيته و مدرسته الإخراجية، والنص هو الذي يفرض ذلك، ولكني ألعب على إدخال السينما في المسرح في معظم عروضي، السينما الخيالية وإبهارها، كذلك وظفت السينما الوثائقية.

- ثنائية التقليد والتجديد معادلات يومية في الإخراج المسرحي، أين تقف منها؟

كلنا تعلمنا على أيدي أساتذة عظماء، فنحن نشرب منهم وتأخذها بطريقة التجديد؛ لأن الزمن مختلف والتكبيبة الاجتماعية مختلفة، وهو ما نتحدث عنه في «خلطة شبرا»، فالمجتمع كان له شكل ما في وقت من الأوقات و«شبرا هي مصر»، ثم أصبح هناك اختلافات وتطور ما أدى إلى الاختلاف في شكل العلاقات الاجتماعية .. «خلطة شبرا» عرض حيي قدمته بوجهة نظر إخراجية، وحاولت أن أحقق فيه حالة مسرحية، فالحيي يجب مسرحته، وهذا هو التجديد في رأيي، أن لا نأخذ المسألة على علتها كما هي، ولكن يجب تقديمها بمنهجك ورؤيتك في الوقت الحالي.

ما تقييمك للحركة المسرحية في مصر؟

الحركة المسرحية الحالية جيدة جدا حيث توجد نشاطات في جميع أماكن وزارة الثقافة تحديدا، ولا توجد مشاكل غير مشاكل الدعاية والتسويق والقرب من الجمهور، أيضا في الثقافة الجماهيرية الحركة المسرحية جيدة حيث تقدم عروضاً كثيرة في مواسم، والبيت الفني للمسرح وقطاع الفنون الشعبية يقدمان كما من العروض لا بأس به بالإضافة إلى دعم الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم للحركة المسرحية في مصر، فهي تقف بجانب الأعمال المسرحية الجيدة.. لذلك فالحركة المسرحية في مصر بخير.

- ماذا لديكم من خطط ومشروعات مستقبلية؟

لدي عرض يُقدم في المسرح الكوميدي قريبا من تأليني وإخراجي، كنت قد قدمته قبل مشروع خلطه شبرا، يناقش قضية لها علاقة بفيلم ورواية «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، وأتمنى أن يكون ناجحا بإذن الله.

أحمد الحجار تنبأ بأن يستمر العرض لفترات

طويلة وكان سيغني ألحانه لولا وفاته

لحين الإعداد مع الممثلين، فقال لي أريد أن أسمعك اللحن لايف على العود وحتى نأخذ رأي الآخرين في الألحان، كان متحمسا جدا للعمل وعرض أن يحضر العازفين وبدء البروفات وكان ميعادنا يوم الأربعاء، ولكن في الثلاثاء جاءني خبر وفاته فكانت صدمة كبيرة، خاصة أنه كان يقوم بالألحان والغناء معا ووفاته فرضت علي أن أكمل العرض بحماس لأن ألحانه كانت أمانة في عنقي.

ما سبب اختيارك للفنان أحمد الحجار للمتلحين؟

لسببين أولهما: لأنه صديق ويفهمني جيدا، يفهم المطلوب دون مراجعة خاصة أنه كان يفهم في الدراما جيدا، وثانيهما: أن شبرا تعتبر منطقته فكان متحمسا جدا لها.

- وماذا عن ماهر محمود؟

هو ممثل ومطرب وعازف وله أعمال كثيرة، وهو جميل على المستوى الأخلاقي والإنساني والفني، وقد استوعب الألحان بشكل جيد واستطاع تنفيذها بالشكل المطلوب، و استطاع أن ينقل لنا إحساس الحجار ببراعة فائقة.

- هل واجهتكم صعوبات أثناء الإعداد لهذا العرض؟

الصعوبات الطبيعية التي تواجهنا في أي عرض هي مرحلة البروفات والإجراءات الإدارية والميزانية، ولكن لا توجد أية صعوبات غير معتادة، و كان عادل حسان مدير المسرح متعاوناً ووقف بجانب التجربة وأزال كل العقبات، والصعوبة الحقيقية التي واجهتنا بالفعل هي وفاة الفنان أحمد الحجار؛ ولكنه كان قد أرسل إلينا الألحان بالصوت ومسجلة.

هذا النص إعداد عن كتاب «خلطة شبرا» للمؤلف نفسه يسري حسان.. لماذا لم يذكر أن العرض إعداد عن الكتاب؟

لأنه لا يعد إعدادا، عندما يكون مؤلف الكتاب هو نفسه

نصوصا أجنبية .. في رأيي توجد قلة في البحث عن النصوص المصرية أو العربية، وكل العروض التي قدمتها كانت مصرية، ولم أجد لتقديم نص أجنبي، ومن الممكن أن يكون هناك نص مصري مأخوذ عن نص أجنبي ولكن مؤلفه مصري .

- هذا النص بطبيعته من الممكن أن يحدث به ارتجال لأنه قائم على الحكي، ماذا كان منهجك، وهل أقيمت ورشة تساعد الممثل على أداء هذا النوع من التمثيل المستند إلى الحكي؟

طبيعي جدا أن يحدث ارتجال في بعض الأوقات، وأن يحدث تفاعل بين الممثل والجمهور، وقد يكون هناك من الجمهور من يعرف معلومة يكمل بها كلام الممثل ويرد عليه الممثل. أما الورشة، فلا إماما بقدر الإمكان يكون الممثل محترفا وفاهما لفكرة الحكي وحالة التفاعل التي ستحدث بينه وبين المتفرج، لتكون ردود أفعاله سريعة ويستطيع فعل ذلك أثناء العرض، وهذا ما تم الاتفاق عليه مع الممثل منذ مرحلة البروفات والتي تشبه الورشة، والتي ينطلق بعدها الممثل في العرض، أي أن الاحتراف أحد بنود الاتفاق مع الممثل.

- ماذا كان رد الفنان أحمد الحجار عندما عرضت عليه النص وما مدى حماسه له؟

قال لي «هذا العمل رائع جدا وأعتقد إنه سيستمر عرضه لفترات طويلة» وكان في غاية السعادة، وبدأ يلحن وكان عندما ينتهي من لحن يرسله لي بصوته على رسالة واتسمت ألحانه بإحساس عالي جدا.

- وهل أنهى كل الألحان قبل الوفاة؟ وهل كانت لديه نية الغناء بصوته أم اكتفى باللحن؟

لحن أحمد الحجار كل الألحان قبل وفاته إلا لحنا واحدا فاضطرنا لإلغائه، وعندما بدأت عمل أول بروفة سألني بعدها عن البروفة القادمة لكي يحضر فعرضت عليه الانتظار

أعمل على فكرة إدخال السينما في المسرح



اختلفوا على تعريفه واتفقوا على مشكلاته واحتياجاته

«المايم».. بين الأكاديميين وأهل الفن

«المايم» (أو البانتومايم) هو فن التمثيل الصامت أو فن الحركات الإيحائية، ويعني في المسرح أنه فن التقليد والمحاكاة لكل ما تحتويه الحياة، وهو فن مستقل، ولكنه يصبح عاملاً مساعداً للممثل عندما ينضم إلى عروض أخرى مثل عروض الباليه والرقص الحديث وغيرها . هل يختلف «المايم» عن «البانتومايم»؟، هل لدى الجمهور المصري صورة كاملة لهذا الفن؟، ما مشكلاته واحتياجاته؟، لماذا ليس لدينا في أكاديمية الفنون أو في الكليات الفنية المتخصصة قسم بـ«المايم»؟ وهل نحن في حاجة لذلك؟... «مسرحنا» التقت بعدد من الأكاديميين وصناع هذا الفن، ليجيبونا على هذه الأسئلة.

إيناس العيسوي



رواجه أو عدم رواجه مرتبطة بمتطلبات السوق، وتذوق الجمهور له وعندما تتاح الفرصة لأن يكون لدينا قسم لهذا الفن، بالتأكيد لن نتردد في ذلك، ولكن بالتأكيد سوق العمل هو ما يتحكم فيما أقدمه، وعندما تظهر الحاجة له.

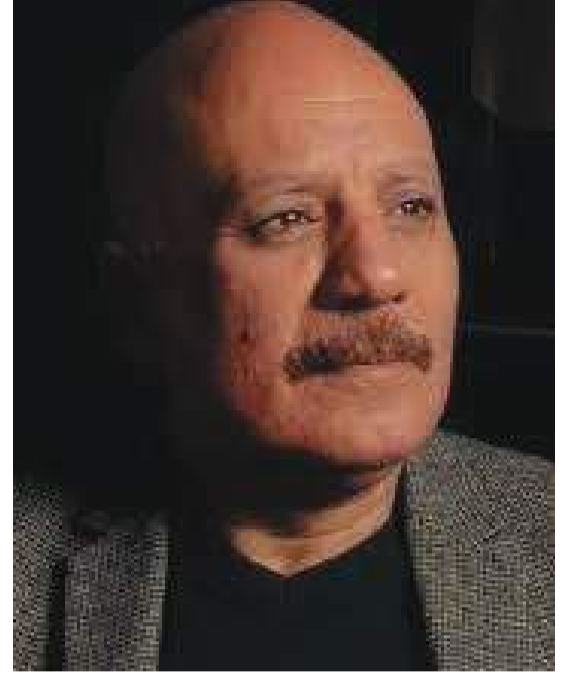
وقال الفنان د. علاء قوقة رئيس قسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية: الفروق بين الماييم والباننومايم هي أن الماييم أكثر تجريباً ولا يستخدم الكلمات، على عكس الباننومايم الذي من الممكن أن يحتوي على أغاني وبعض الكلمات والموسيقى والاكسسوارات، كان هذا في فترات محددة، ولكن بعد مرور الوقت، أصبح العرض المسرحي هو ما يحدد ذلك، وربما يدخل في هذا العرض الصامت الرقص الحديث أو الكلاسيك، ويكاد الماييم والباننومايم يكونوا فيه شيئاً واحداً، وهناك أنواع منها الماييم التجريدي والماييم الحرقي، والـ WHITE FACE فلم يعد هناك تحديد تفصيلي، في النهاية هما تحت مسمى التمثيل الصامت.

وأضاف «قوقة»: للأسف ليس لدينا اهتمام بفن الباننومايم، على الرغم من أن الطالب في الأكاديمية يدرس «كورسين» مختلفين فن الباننومايم، ولكن ليس هناك اهتمام بفكرة إنتاج عروض من الدولة أو من القطاع الخاص قائمة على فن الباننومايم، الطلاب يدرسون الباننومايم كمادة مستقلة بذاتها، لأنها تفيد الممثل في التمثيل العادي وفي لحظات الصمت المختلفة، ولكنني فكرت بالفعل أن أقيم فرقة تنتمي للأكاديمية متخصصة في الباننومايم، وطرحت ذلك بالفعل في عهد د. أشرف زكي، وحصلت منه على موافقة، ولكن بسبب بعض الانشغالات لم يتم ذلك، ولكن مازالت الفكرة قائمة، وهذا الفن هو أحد الجوانب التي يجب أن يدرسها الممثل بشكل عام، وهو فن قائم بذاته، يعتمد على تقنيات وحرقيات خاصة، وأعتقد إنه إذا بدأنا في إنتاج عروض للباننومايم فسوف تصبح صورة هذا الفن أوضح لدى الجمهور.

وتابع «قوقة»: نحتاج إلى توعية بأن هذا الفن قائم بذاته، وقليل التكلفة، ولا يحتاج إلى لغة، ويفهمه العالم بأكمله، وبذلك يستطيع أن يسافر إلى أي دولة بسهولة، وهو ممتع إذا تم الاهتمام به وبفنياته، ونحن نحتاج إلى فرقة متخصصة في فن الباننومايم تابعة للبيت الفني للمسرح بوزارة الثقافة، ومن الممكن أن تكون ملحقة بأحد المسارح كالمسرح القومي أو مسرح الشباب، ويكون لها ميزانية خاصة بها، ومن الممكن فيما بعد أن يكون هناك أكثر من فرقة.

صناع الفن

و كان لابد أن نسأل صناع هذا الفن أنفسهم عن



مدحت الكاشف: عندما تتهياً الظروف لإنشاء

قسم للماييم فلن نتردد، ويحكمنا سوق العمل

العروض، على سبيل المثال فن البالية فن مستقل بذاته لا يتذوقه كل الجمهور ولكن هناك مجموعة لا بأس بها لديها شغف به.

وتابع «الكاشف»: الفنون الأدائية يندرج تحتها التمثيل والمولوج والاستاند أب كوميدي، حتى تقديم البرامج يندرج تحت مسمى فنون الأداء، فمن الممكن أن نعتبر فن الباننومايم، لونا من الأداء له طبيعة خاصة، و فكرة

البداية كانت مع عميد المعهد العالي للفنون المسرحية د. مدحت الكاشف الذي قال: من وجهة نظري الشخصية، ومن خلال دراساتي المتعمقة أرى أن هناك فرقاً في المصطلح وليس في النوع، ما بين الماييم والباننومايم، فهما نوع واحد هو التمثيل دون استخدام كلمات، وفي فترة تاريخية بداية من ظهور الماييم، كان هذا الفن يسمى بهذا الاسم، وفي فترة أخرى، أطلق عليه باننومايم، هذا الفن لا يعتمد على الكلمات وإنما يعتمد على الجسد فقط، وهو فن واحد.

وأضاف «الكاشف»: لا أجد مشكلة تواجه هذا الفن إلا أنه لم يحصل على الصدارة بعد، هناك بعض البلدان تهتم بهذا الفن، ولكنه لم يحظ في مصر بهذا الاهتمام ربما بسبب أن الجمهور غير مقبل عليه، وهنا يتم تدريس الباننومايم كمادة لتطوير حرفية الممثل، وليس كفن قائم بذاته، ولكن في بعض بلدان العالم هناك معاهد متخصصة بفن الباننومايم، يتخرج منها ممثلون ماييم، لأن هذا الفن له رواج في بلادهم، ولكن في مصر، ليس لدينا معاهد متخصصة في ذلك، ولا يستطيع أن أقول أننا لسنا في حاجة لهذا التخصص، لأننا في حاجة لكل الفنون بكل أنواعها، ولكن ما يحسم الأمر هو الجمهور، أن يكون لدى الجمهور شغف لأن يشاهد مثل هذه



علاء قوقة: نحتاج إلى إنشاء فرقة متخصصة

في «الباننومايم» تابعة للبيت الفني



مصطفى حزين: لماذا لا نستعين بأحمد نبيل لتدريسه في الأكاديميات المتخصصة؟



مشكلاتهم واحتياجاتهم، البداية كانت مع المخرج والمدرّب وللاعب البانتومايم مصطفى حزين الذي قال: للأسف مصر ليس بها مدرسة بانتومايم واحدة، وبالتأكيد نحن في حاجة إلى ذلك، نحتاج إلى مساحة ومكان متخصص ودعم لكي نقدم هذا الفن، كل الورش والتجارب الخاصة بالبانتومايم التي أقوم بها اجتهادات شخصية، لقد سافرت لدراسة كل ما تعلمته في هذا الفن، نحتاج إلى مدرّبين عالميين متخصصين، للأسف في مصر حتى الآن هناك كثيرون غير مؤمنين بهذا الفن، على الرغم أن الماييم فن معترف به عالمياً، ويجب أن يتم تقديمه جماهيرياً، عند تقديمه بالشكل الأكاديمي المتعارف عليه، يشعر الجمهور بالملل، على الرغم أن الماييم تطور بشكل كبير جداً، فعند تقديمه بشكل جماهيري، سيكون له جمهور يستمتع به ويتذوقه ويتعرف عليه، ولدي تجربة حية تؤكد ذلك، ولزيادة الوعي بهذا الفن، يجب أن يكون هناك اهتمام حقيقي من قبل الأكاديميات الفنية، وأن يكون لدينا دكتور متخصص لتدريس هذه المادة، لماذا لا يتم الاستعانة برائد فن البانتومايم الفنان أحمد نبيل لتدريس هذه المادة في الكليات والأكاديميات المتخصصة، الطلاب يلجأون لي كي أشرح لهم، لأنه ليس لدينا متخصص في هذه المادة، حتى يزيد الوعي بها، يجب أن يكون لدينا إدراك بأهمية هذه المادة، وأنها أساس التمثيل، والغالبية العظمى من المدارس والأكاديميات الفنية في العالم، تطور من مناهجها وتعتمد على الحركة والماييم بشكل أساسي.

وتابع «حزين»: كان لدي عرض يحمل اسم «ثلاث عروض وفرقة واحدة» حصل على جائزة المهرجان القومي للمسرح أفضل مخرج صاعد، وكان ممثلو هذا العرض أغلبهم لم يتعد عمره الـ ١٧ عاماً، و منهم الآن نجوم مثل الفنان خالد أنور، قدم العرض على مسرح الهناجر،

شاهدناه ونحن أطفال، هناك تقصير كبير تجاه هذا الفن، كل ما قدمه كصانع له هي اجتهادات ذاتية مستقلة، من خلال ورش أو عروض خاصة بنا، أنا والفنان محمد عبد الله والفنان مصطفى حزين، نقوم بالفعل بتجهيز أول مدرسة لفن البانتومايم، فرقة «أوسكاريزما» لها مقر خاص بها وهو مسرح الضمة بعابدين، لذلك قررنا أن نقوم بإنشاء مدرسة بانتومايم دائمة في هذا المكان، ونحن في مرحلة البحث عن المنهج المناسب لفن البانتومايم للأعمار المختلفة، وتواصلنا بالفعل مع الفنان سيد سلامة من فلسطين والفنان فاكس من السويد، ونحاول أن نتواصل مع أكثر من فنان آخر متخصص، بالإضافة إلى وضع منهج مكتوب وصحيح لتعليم البانتومايم على أسس سليمة، نحن في حاجة إلى دعم الدولة والمجتمع

وكان «كامل العدد»، الفكرة ليست في الجمهور، الجمهور متذوق للفن الجيد، الأمر يرجع إلى عدم تقديمه لهم، الوعي بفن الماييم لن يأتي إلا بطرحة للعرض ومعرفة الجمهور به، ودراسته بشكل متخصص في الأكاديميات، وأن يصبح لدينا مدرسة أو أكاديمية يتخرج منها لاعبون ماييم.

فيما قال الفنان أحمد نجدي الشهير بـ «أوسكار» مؤسس فرقة أوسكاريزما استوديو: يجب أن نشكر ساقية عبد المنعم الصاوي، لأنها أول مكان قرر أن يقيم مهرجان لفن البانتومايم، وهي ملتقى ومنتفس لفنانين وجمهور البانتومايم في مصر، أين مهرجانات الماييم المنظمة من قبل وزارة الثقافة؟، التلفزيون المصري كان يقدم برنامجاً في غاية الأهمية عن فن الماييم، الجيل الحالي لم ير ما

أحمد نجدي: ساقية عبد المنعم الصاوي، أول

من أقام مهرجاناً لفن البانتومايم

قدمها في منتدى شباب العالم هذا العام قال: تجربتي كانت تشمل مسرحاً قائماً على الأداء الحركي، فن التمثيل الصامت وكان العرض يحمل اسم «الإطار»، ولأنه عرض مختلف فقد تحمس القاهمون على المنتدى لتقديمه ، وقد استطاع أن يكسر حاجز اللغة، لأن المنتدى يضم دولاً مختلفة.

وأضاف «فؤاد»: الماييم يحتاج إلى دعم حقيقي ووعي به، وأن يتم تدريسه بشكل متخصص، التحدي الحقيقي أن تقدم عرض مسرحي صامت لكل الفئات وللعالم، ولغة الجسد والأداء تكون هي اللغة الأشمل، هذا ما استطعنا أن نقدمه في منتدى شباب العالم، وكانت تجربة حقيقية تؤكد أن عروض الماييم لها جمهور من مختلف دول العالم، والتجارب المستقلة تؤكد أن هناك جمهوراً لعروض البانتومايم، ولكن الفنانين المستقلين في النهاية هم أفراد، يحتاجون على دعم حقيقي لاستكمال رسالتهم.

التدريب الجيد

وقال الناقد والمخرج وليد الزرقاني: فنان التمثيل الصامت يجب أن يتدرب جسدياً بشكل كبير، والفنان يجب أن يثير اهتمام المتلقي، من خلال الحركة والإيماءة، نحن نحتاج إلى ترجمات ودراسات تخص فن الماييم، عربية و أجنبية، هناك العديد من الأكاديميين بالمعهد العالي للفنون المسرحية، قاموا ببعض الدراسات بالفعل، ولكننا في حاجة حقيقية لدراسات أكثر ، المهرجانات والعروض المسرحية قد تكون عاملاً أساسياً لتعريف الناس، ولكن للأسف صنّاع عروض الماييم يكادوا لا يتعدون أصابع اليد الواحدة، لذا فنحن نحتاج إلى تبادل الخبرات بيننا وبين ثقافات أخرى ، خاصةً روسيا وأوروبا وأمريكا، ذلك يفرق بشكل كبير ، وبالتأكيد نحن في حاجة لتسليط الضوء على هذا الفن بشكل أكبر.

و قالت الممثلة المسرحية ربما عصام: الماييم، أصعب في التحضير له عن أنواع التمثيل الأخرى، فهو متعب بشكل جسدي ونفسي، لأننا نحتاج إلى تجسيد أشياء غير موجودة بشكل مادي والتدريب على التعبير الحركي فيه يحتاج إلى تمرينات وعضلات ووقت كبير، و يجب أن نهتم بزيادة الوعي بفن الماييم أكثر من ذلك حتى يصبح لدينا جمهور حقيقي ، و لدينا عجز شديد في الأماكن التي قد تحتضنه، الكيانات الخاصة تحاول أن تقدم أقصى ما لديها، أقصد صنّاع هذا الفن، ولكن في النهاية الفنانين المستقلين إمكانياتهم ضعيفة لذلك نحن في حاجة حقيقية لدعم وزارة الثقافة و عدم الدعم جعل بعض المتميزين في الماييم يشعرون بالإحباط واتجهوا إلى ألوان أخرى من التمثيل .



المشكلة ليست في الجمهور إنما في عدم تقديم هذا الفن له

عندما قدمت عرض «هلاوس» كان هناك إقبال جماهيري كبير عليه، الجمهور يذهب إلى المتعة الهادفة والحقيقية، ولكن يجب أن نقدم له ذلك أولاً، كيف يتعرف على الماييم ونحن نجد صعوبة في تقديم عروضنا، مع عدم توفير أماكن للتدريب والعرض؟.

المخرج المسرحي أحمد فؤاد تحدث عن تجربته التي



لنا كفانين بانتومايم، فن التمثيل الصامت له جمهور إن قدمناه بالشكل الممتع والسلس، وأدعو كل فناني البانتومايم، لأن يقدموا عروضهم بشكل بسيط كي يتعرف الجمهور على هذا الفن .

كذلك قال المخرج والمدرّب ولاعب الماييم الفنان محمد عبد الله: الماييم هو التمثيل الصامت بشكل عام، مشهد يحتتمل كل عناصر الصورة من ديكور وماكياج وإضاءة وملابس وموسيقى ماعدا الصوت، مثله مثل ما كان يقدمه شارلي شابلين، أما البانتومايم، وهي كلمة تنقسم إلى قسمين، باننو معناها الإبهار والماييم تعني التقليد، أي إبهار التقليد، بمعنى أن لا يكون لديك أي عنصر من عناصر الصورة سوى الإضاءة والموسيقى فقط، حتى الملابس تكون ذات ألوان صامته مثل الأسود والأبيض، والماكياج كذلك، وأشهر من قدم البانتومايم مارسيل مارسو.

وأضاف «عبد الله»: نحن في حاجة إلى الدعم المادي والمعنوي، على الأقل أماكن للبروفات، ومسارح أو ساحات عرض نقدم فيها عروضنا، الجمهور لديه وعي بالماييم، على الأقل بشكل بسيط هي تعرف «الواد اللي داهن وشه أبيض وأسود ويمثل من غير كلام»، الجمهور ربما لا يعرف اسمه، ولكنهم يعرفون هذا الفن ويحبونه،

محمد عبد الله: نجد صعوبة في تقديم

عروضنا، وعدم توفر الدعم أحببنا

«خلطة شبرا»

والدراماتورجيا



❖ عبد الغني داود

يمثل عرض «خلطة شبرا» الذي (يقدمه مسرح الطبيعة) تحدياً لصانعيه، والذي كتبه وقدم أشعاره الكاتب (يسري حسان)، ومن إخراج: (محمد سليم) - هذا المخرج الذي قبل التحدي واستطاع من خلال دراماتورجيا النص والإخراج أن يقدم عرضاً جاداً خفيف الظل يتسم بالطرافة والظرف - فمن خلال (حكايات شبرا) مقصداً علي خماسي الأداء التمثيلي والغناء (عادل النقيب) احمد عبد الجواد، محمد هاني، محمود عبد الرازق)، وغناء (ماهر محمود)، وألحان الراحل (احمد الحجار)، وديكور وملابس (مني كمال)، ومادة فيلمية بسيطة (لعبد الحميد حسن) أن يحول تلك الحكايات إلي عرض حي بخطة حركة محسوبة قابلة للتلقي، وفريق (إضاءة) متمرس نفذ رؤية المخرج بدقه، وعن طريق (دراماتورجيا) للنص والإخراج، وقد يتساءل البعض عن معني (دراماتورجيا) التي أصبحت مصطلحاً أساسياً في المسرح الحديث لأنها هي التي ساعدت النص علي الخروج من ذواته كي نخلق (تناسياً) بين عالم التمثيل وعالمنا نحن - فهو يقع في مفترق الطرق بين الكتابة الدرامية، والإخراج المسرحي، بل و(النقد) - فهو رفيق المخرج والمستول عن الإنجاز الفعلي لرؤية المخرج، والمكلف بأعداد تصور حول كيفية تحقيق تلك الرؤية في صحبة فريق العمل - ومن خلال إلغاء الحدود بين مختلف التخصصات ليضطلعوا جميعاً علي تحقيقه فوق مساحة العرض أي أنها كما يقوم المنظر الألماني (هانس ليتمان) (فرجة) مخطط لها ومفكراً فيها بشكل تشاركي / تفاعلي - لأنها مسرح غير أدبي، رغم أن هذا المنحني لا يلغي شعرية المنجز المسرحي بكل مكوناته) حيث يصبح الممثل هو مركز الاهتمام كعلامة مسرحية مركزية، وتتشكل في هذا العرض من خلال التقاطعات بين ما هو سردي وما هو درامي بهدف خلخلة (أفق انتظار) المتلقي السلبي، لأننا في هذا العرض الدراماتورجي غالباً ما يستفز البناء الدرامي التقليدي من خلال إحداث فجوات بين المجزئات لخلق حالة تكسير الإيهام، وفي نفس الوقت تساعد النصوص علي الخروج من ذواتها

مجموعة ألحان شرقية تناسب الجو العام للراحل (احمد الحجار) فالديكور والموسيقى عنصران لا ينفصلان عن العرض الذي أنصوره عرضاً جديداً يختلف عن (عروض الحكى) السابقة التي هجرها أصحابها .. فلربما يصح شكل (الحكي) الجديد يعطينا الأمل أن ننقذ المسرح المصري من تقليديته أو استهواءات المجددين الذين يبحثون عن الفراغ في مسرح حديث .

وقد تعامل المخرج مع مكان الأحداث وهو المقهي الشعبي حيث تلتقي الشخصيات الأربع والمغني وفريق العازفين، فقد أجاد الممثلون الأربعة الدخول والخروج من تلك الشخصيات أو الأتماط التي يجسدونها ويتقمصونها في تلقائية وبساطة وسلاسة، والعودة إلى الحكى الدافئ الحميم - مع ذلك الصوت الدافئ والرخيم لـ(ماهر محمود) والمجموعة من افضل أبناء الحي

كي تخلق تناسجاً بين عالم التمثيل وعالمنا نحن، ومن هنا كان (التمثيل) هو السبيل لمساعدة مثل هذه النصوص علي الخروج من ذواتها كي تخلق تناسجاً بين عالم التمثيل وعالمنا نحن كما سبق أن ذكرنا عن طريق إدخال المتفرج في تجربة فيزيقية ونفسية مكثفة، وقد قام هذا (المخرج) من خلال التصور العام للعرض الذي يندمج فيه مختلف العناصر المسرحية في تناغم مع القصيدة الدلالية التي يقدمها في مسرح شبه عار تقريباً بمجموعه من (الموتيفات) والأكسسوارات البسيطة والملابس(لمني كمال) حيث أدار العرض أحداثه في (شبه) مقهي شعبي، وحيث يتبادل اللاعبون (الطاولة والكوتشينه)، وفي ركن من المقهي يجلس (المغني) وحوله أربعة عازفين (مايكل رفعت فكري، نوار مجدي عبيد، عمرو بكار، توماس القمص لوкас) (وكانهم جزء من المشاركين ليشاركوا في



الحكي حيويته لدي الملتقي .
وفي تصويري أن مثل هذه العروض الصادقة والجادة ذات الأعماق الملهامية هي التي من الممكن أن تنقذ حركتنا المسرحية من عثراتها.
وأتصور هذا العرض الجاد هو بداية طيبة لاحتفال مسرح الطليعة بمرور ٦٠ عاما علي إنشاءه - بداية من (مسرح الجيب) الذي قدم عددا من العروض الجيدة على خشبة المسرح المصري (من المسرح الإغريقي والمسرح الملمحي ومسرح العبث (اللامعقول)) في مسرح الطليعة، والتجارب الجديدة في المسرح المصري والعربي، فريرتوار هذا المسرح يضم الكثير من العروض المتميزة وعلي خشبته جرب المخرجون من أجيال مختلفة - كبارا وصغارا. ومن هنا كان ريبوتوار هذا المسرح يضم اعمالا مسرحية من حق الأجيال الحالية أن تتعرف عليها والتي اخذها على عاتقه مخرجون مثل (سعد اردش، كرم مطاوع، احمد ذكي، كمال عيد، محمد عبد العزيز، جلال الشراوي)، ومن جاء بعدهم (سناء شافع، سمير العصفوري) علي توالي السنوات، ومن وقفوا علي خشبته من ممثلات وممثلين تركوا بصامات مميزة في الأداء التمثيلي وغيرهم من مصممي السينوغرافيا والملابس، ومبدعي عناصر العروض المسرحية على (خشبتي) سواء في قاعة (صلاح عبد الصبور) التي أنشأها المخرج سمير العصفوري، أو مسرح (ذكي طليمات) الذي لم ينل التكريم في حياته أو بعد رحيله كرائد للمسرح بشكلة العلمي.

عبد الرازق، بسلاسة الإيحاء وبساطته وبلغة الجسد دون مبالغة، أما الصوت المميز (ماهر محمود) الذي أدي بإخلاص ألحان الراحل (أحمد الحجار) ببصمات مليئة بالشجن والروح المرحة في نفس الوقت، والتي تثير الذكريات بالزمن الجميل والمربير في نفس الوقت، وكلمات المبدع الشاعر والمؤلف الكاتب (يسري حسان) والتقاطه الحساس للجو العام وللأهط البشرية في الحي الذي يعشقه دون فزلكة أو تعقيد وبحميمية، ويقف وراء هؤلاء المبدعين مخرج شاب مخضرم وحساسيته في الوصول بسلام إلى قلب الملتقي بخطة وحركة تعتمد علي الدراماتورجيا للنص والإخراج - حرصا علي ألا يفقد

الشعبي الذين يجسدون أهطاطا من الحي الشعبي (حي شبرا)، والذي يعشقه الكاتب وهي أهطاط تتسم بالغرابة وإثارة الدهشة ما بين قهوة الحرامية، والمخترع الشعبي العاطل والفاشل، والقبطي الذي يصعد إلى منزله ليؤذن، والعلاقات الحميمة بين المسلمين والأقباط من خلال الأمهات والزوجات، وفي (أم فخري) التي تتشاجر مع (حسن مدفع) الذي أراد أن يفرض نفسه فتوة المكان ففشل فتحوّل وعمل من نفسه مدرسا فاشلا.. لأنه غير مؤهل بعد أن جمع حوله مجموعه من التلاميذ الصغار، ولكنها شخصيات تقمصها الممثلون الأربعة (علاء النقيب)، وأحمد عبد الجواد، ومحمد هاني، ومحمود





ليلة من ألف ليلة

في طامية

على تحقيق الدهشة والمتعة لدى المتلقي، وقد دُعيت مؤخراً لمشاهدة عرضاً لإحدى فرق الهواة التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة، هي فرقة بيت ثقافة طامية بالفيوم، يحمل عنوان «ليلة من ألف ليلة» تأليف أحمد سمير، إخراج محمود عبد المعطي، وعلى الرغم من بعد المسافة إلا أنني حرصت على تلبية الدعوة لانحيازي الشديد للهواة وما يقدمونه من إبداع حقيقي يتفوق في أحيان كثيرة على ما يقدمه المحترفين، بل أنهم يكونوا أكثر احترافية من المحترفين، كما أن لدي قناعة بأن المبدعين الحقيقيين قابعين في ظل الأقاليم، خاصة وأني قد شاهدت عروضاً للفنان محمود عبد المعطي كمثل تأكيد لي من خلالها أنه فنان بجانب موهبته يتمتع بقدر كبير من العلم والثقافة التي تجعل منه ممثلاً يتفوق على كثير من الممثلين المحترفين. أما كمرحج فلم أكن أعرف شيئاً عن هذا الجانب من قبل. في زمن قصير ومساحة صغيرة وميزانية محدودة شاهدت رؤية مختلفة وثرية لحكايات ألف ليلة وليلة، فقد تناول الكاتب أحمد سمير ثلاثة حكايات بجانب الحكاية الأصلية

بابا والأربعون حرامي، السندباد البحري، علاء الدين والمصباح السحري، والتي قدمت بصيغ عديدة للأطفال لعل أشهرها ما قدمته شركة والت ديزني.

وتعد حكاية شهریار وشهرزاد هي الإطار العام الذي تقدم من خلاله جميع الحكايات حيث تعرض الملك شهریار للخيانة من قبل زوجته فأصابته حالة كره لجميع النساء، وأصبح يتزوجهن ويقتلهن في الصباح خافت كل النساء من الملك إلا شهرزاد ابنة الوزير التي تتميز بذكائها الفذ فوافقت على الزواج منه، وكانت تروي له كل ليلة قصة ولا تكملها إلا في الليلة التالية، وكان الملك يتشوق لمعرفة نهاية القصة ولا يقتلها ليعرف نهايتها، فوصل عدد القصص التي روتها ألف قصة في ألف ليلة وليلة، وشفي الملك من كره النساء وأحب شهرزاد، وقد ترجمت حكايات ألف ليلة وليلة إلى عدة لغات منها: الفرنسية، الإنجليزية، الألمانية، والعربية.

ولازالت حكايات «الف ليلة وليلة» ملهمة للكاتب لتناولها ومازالت تحتل إضافة محاور وزوايا جديدة قادرة



نور الهدى عبد المنعم

منذ عدة سنوات أجريت حواراً مع الكاتب الراحل إدوار الخراط وقد تناول الحوار بداية رحلته مع الكتابة فأكد أن حكايات ألف ليلة وليلة هي التي كان لها الفضل في تشكيل وعيه الإبداعي، وقد تأكد لي أنه لم يكن وحده الذي تأثر بها، بل أن لها تأثيراً كبيراً على عدد ليس بالقليل من الكتاب ليس في مصر فقط، بل على مستوى الوطن العربي، ولعل أشهر الأعمال المسرحية المستوحاة منها هي: حلاق بغداد، علي جناح التبريزي وتابعه قفة لألفريد فرج، الليلة الثانية بعد الألف لعبد الله الطوخي، ليلة من ألف ليلة لبيرم التونسي والتي قدمت على خشبة المسرح القومي من إخراج محسن حلمي عام ٢٠١٥، فضلاً عن عدد من الحكايات التي قدمت على مستوى العالم كله منها: علي

هي: الصياد والعفريت، تاجر بغداد، القصر المسحور، وفي النهاية تتقاطع هذه الخطوط لتتفق على هدف واحد هو الانتصار على الشيطان.

من هنا تظهر قدرة المخرج محمود عبد المعطي على إدارة هذه الحوارات والأحداث والعدد الكبير من الشخصيات، في مساحة صغيرة لا يوجد بها كواليس، فيعتمد على ديكور مصطفى فكري _ الذي نفذه ببراعة عادل ربيع- متعدد المستويات أفقية ورأسية، حيث شرفة شهريار ومخضعه، مكان الشياطين أسفل القصر في عمق الخشبة والمصنوع من الفوم، وبعض اللوحات التي تعبر عن زمكانية الحدث، وباقي المساحة لأبطال الحكايات، مع الاستعانة بعدد من الستائر لدخول وخروج الممثلين، وخامات بسيطة من البيئة كالصناديق والأخشاب وفروع الشجر لتشكيل «لوكيشن العرض»، مع الاستعانة ببعض الاكسسوارات الأخرى كالشبكة وقطعة القماش التي تعبر عن مياه النهر.

وبكلمات شعرية فنتازية وخفيفة للشاعر أسامة سند يتجلى صوت المطرب عهدي شاكر مع ألحانه التي أثرت العرض، استعراضات محمد السويدي التي اتسمت بالبساطة بما يتلائم مع ممثلين وراقصين يقفون على خشبة المسرح لأول مرة، ومع إضاءة محمود ياسين لعب الفسفور الذي اعتمدت عليه الملابس والماسكات التي صممها ببراعة إميل ألفونس لتعبر عن الشياطين دوراً كبيراً في الاستعراضات وكذلك المكياج، حيث اكتمال المتعة البصرية المتمثلة في الألوان والحركة والإضاءة على الرغم من سباتها خلال أحداث العرض والاعتماد على تقنية ال (fool light)، مع ملابس إيمان محمد التي تنوعت بين الثراء المتمثل مع الملك وزوجته، والفقر مع الصيادين والبسطاء والفانتازيا مع الشياطين.

وعلى الرغم من أن المسرح ممثل فإن التمثيل هو العنصر الأضعف في كل مفردات العرض، باستثناء بعض العناصر المتميزة جداً، فإنني لا أجد ذلك من سلبيات العرض، بل أنني على يقين أن هؤلاء الأطفال الذين يقفون على المسرح لأول مرة سوف يظهر منهم ممثلين محترفين عن قريب، خاصة أن معظمهم يجسد أكثر من شخصية ويقوم بأكثر من دور في منظومة العرض.

الممثلون هم: حسام أبو السعود، محمد شوقي، محمود عبد الباري، محمود عزت، عبدو صيام، محمد عز، سيد عبد الله، علي سيد، سارة جودة، أحمد عشري، حسام خميس، آلاء محمد، عمار رمضان، جنى محمد، بسملة سلامة، محمد حسن، محمد محسن، بسملة محمد، عبد الحميد أحمد، سهر محمد، روان رمضان، كريم خالد، محمد مسعود.

الراقصون: أحمد محمد عوض، عمرو سعيد، يوسف أحمد، مها عبد التواب، لؤي محمد، رحمة شعبان، دنيا شعبان، دنيا حازم.



شهريار وشهزاد، في سياق فانتازي كوميدي استعراضي غنائي، حيث بدأ باجتماع إبليس مع الشياطين ليقدّم كل منهم إنجازاته في مجال الوسوسة للبشر، وقد تغيب عن الاجتماع أحدهم ويدعى داسم، فأمر باستدعائه فوراً، فلما حضر أخبرهم أنه قام بإخبار شهريار بخيانة زوجته وحرصه على قتلها، ثم وسوس له بأن يتزوج كل ليلة فتاة ويقتلها

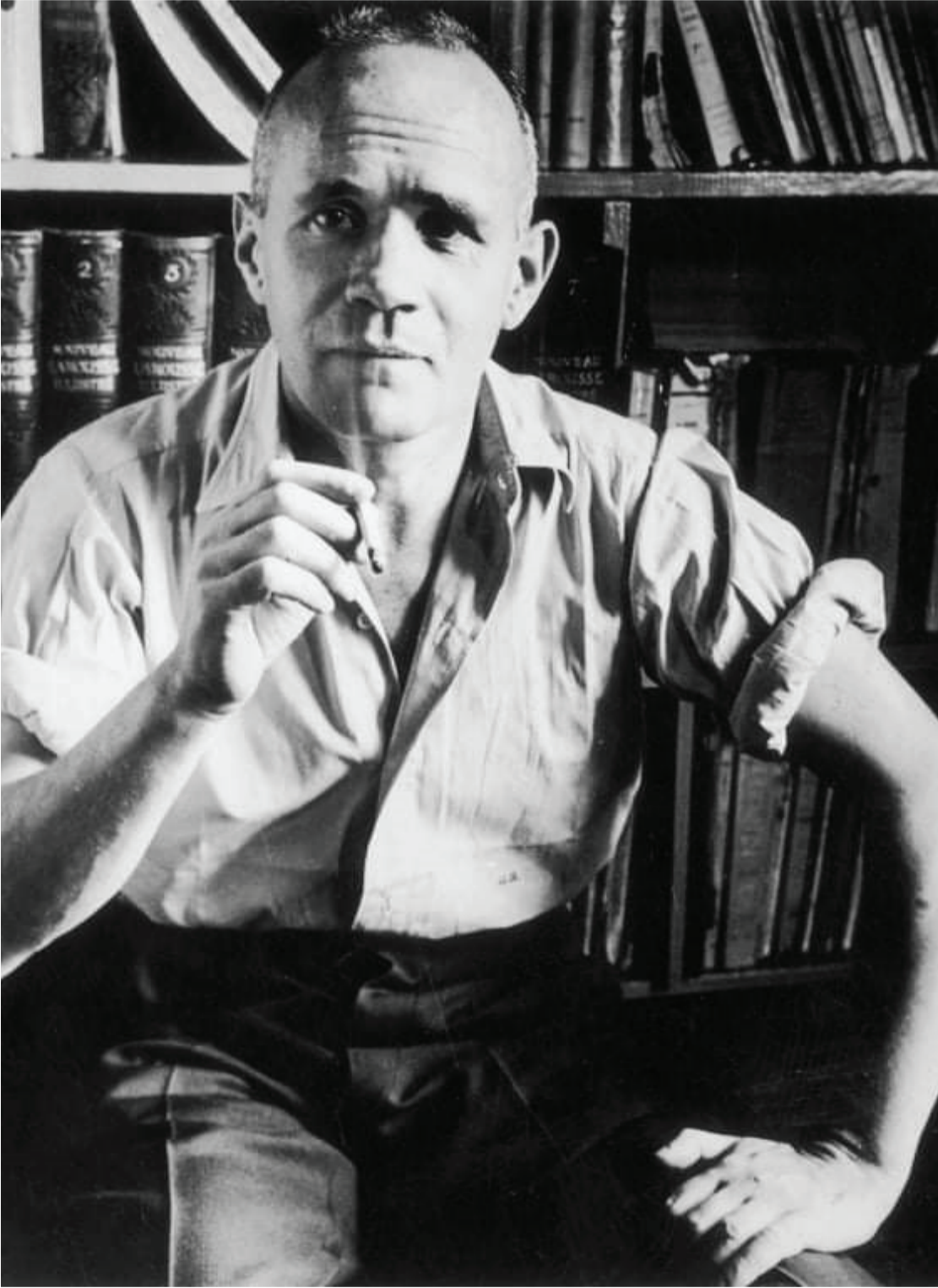
في الصباح ويتنكر هو في شخصية السياف الذي يقوم بالقتل، وأن الليلة سيتزوج من فتاة اسمها شهزاد، فقرروا مراقبة الموقف عن قرب.

وتسير الدراما في ثلاث خطوط متوازية حيث: حوارات شهريار وشهزاد، حوارات الشياطين، حوارات شخصيات الحكايات التي ترويها شهزاد، وقد اختار ثلاثة حكايات



جان جنيه..

شاعر المسرح



❖ ميسون علي - دمشق

في الخامس عشر من نيسان - أبريل، حلت الذكرى السادسة والثلاثين لرحيل الشاعر والكاتب الفرنسي جان جنيه (١٩١٠-١٩٨٦) .. نحار من أين نبدأ الحديث عن جنيه، وعالمه شديد الثراء، مُتعدّد الآفاق والمستويات، وهو الذي كان جلّ همه كما يقول: "أن تنجح أسطوره، أي أن ينتزع للعالم السفلي، عالم الهامشيين، شرعية توازي في جذريتها ورسوخها شرعية العالم الآخر، الذي تنظمه القوانين والأخلاق التقليدية، ثم أبعد من الشرعية، أن يستنبت هذا العالم المظلم، جمالية وهاجة تسمو به، وتجعله يطفح بالغواية" (١) . وكأن جان جنيه لم يفعل حين قرّر أن يكتب إلابناء هذه الأسطورة، أسطوره، وهو يبنينا بدأب المتعبد، ونشوة الوثني الذي يمارس طقوسه الخاصة . وهو الذي بدأ الكتابة في السجن ١٩٤٢، وفي عام ١٩٤٨ بعد أن أصدر مسرحية "الخادما" و"رقابة مُشددة" وجد نفسه مرة أخرى في السجن محكوماً بالسجن المؤبد، حينها توسط لدى رئيس الجمهورية فانسان أوريول لفيّف من الكتاب والفنانين : سارتر وكوكنو ودو بوفوار ومالرو وبيكاسو، فأصدر عفواً عنه، وبعد هذا التاريخ، ودّع جنيه اللص، ولم يبق أمامه إلا أن ينوس بين الكتابة والصمت، أو أن يتجاوزهما إلى عمل جديد . كان كتابه "يوميات لص" هو الحركة الأخيرة في نشيد واحد مبني كالطقوس على التكرار، والتصاعد المتوتر. لقد سبقته عدا القوائد الشعرية، أربع روايات: "نوتردام الورود" ١٩٤٤ و"معجزة الورد" ١٩٤٦، و"شعائر الجنازة" ١٩٤٧ و"كوريل مدينة برست" ١٩٤٧، وفي هذه الروايات كلها، ينهل جنيه من موضوع واحد هو سيرته الخاصة، وسيرة الوسط السفلي الذي عاش فيه، الشخصيات والأحداث والمضامين تتكرّر من رواية إلى أخرى، في إيقاعية تثير الاضطراب، لكنها لا تثير الملل أبداً، فكل تكرار يدفع السيرة خطوة أبعد نحو تحدي المجتمع القائم، ويفجّر من عتمتها يبايع جمالية ثرة، تتألق بها وتتسامى .

جان جنيه الذي ولدته أم لم يعرفها أبداً، وملفوفاً بقمط أودعته في دار الأيتام، أعطي شهادة ميلاد، عندما أصبح

العيش رغم ألمي، وحين كان وضعي شديد الانطواء، أعددت، ودون وعي، نظاماً صارماً، ويمكن شرح آلية هذا النظام على النحو التالي...ومنذئذٍ سأستخدمه دائماً، من صميم فؤادي، سأجيب على كل تهمة توجه إليّ، حتى لو كانت باطلة، نعم .. لقد فعلتها، وأصبحت لا أكاد ألفظ هذه العبارة، أو أي عبارة تحمل المعنى نفسه، حتى أحس في داخلي الحاجة لأن أصير ما اتهموني به (...) لقد

في الحادية والعشرين من عمره، وعرف أن أمه اسمها غابرييل جنيه، وهذا كل شيء، دار الأيتام عهدت بتربية جنيه الطفل إلى عائلة ريفية في "مورفان"، وفي سن العاشرة كان أهم حدث درامي في حياته، لقد اتهم بالسرقة، وسبق إلى إصلاحية الأحداث، يصف حالته آنذاك: " كنت أتألم، وعانيت خجلاً رهيباً من رأسي الحليقة، وثوبي الحقيقير، وحبسي، ولكي أستطيع مواصلة



كان يستمع إلى أحاديث الناس عن الثورة، وعن الجنرال "غورو" ذي الذراع المبتورة .

في المرة الثانية أواخر عام ١٩٧٠، حيث التقى سعدالله ونوس، بحضور الشاعر علي الجندي في فندق "سميراميس" في القلب من دمشق، حيث دار الحديث في السياسة والأدب والشعر.^(٣) في ذلك اللقاء كان جنيه يتحدث وكأنه يصلي، على حد تعبير علي الجندي ... وتعددت موضوعات الحديث، عن "عظمة بريشت الزائفة، التي هي بالذات تفاؤله" وعن شعر "فرلين" الذي اختلف مع علي الجندي في تقويمه، وعن رأيه بالحضارة الأوربية التي برأيه "تمت وانتهت، وهي الآن في طور الاحتضار أو الموت"، وعن زيارته لقواعد المقاومة، والأيام التي قضاها مع الفدائيين الفلسطينيين، ولقائه بياسر عرفات رئيس منظمة التحرير ... كان جان جنيه يوماً عائداً لتوه من الأردن، حيث عاش في الخيام مع الفدائيين الفلسطينيين بعد أحداث أيلول الأسود "كنتُ أشعر بالوضوح، وبأنني أفعل ما يجب فعله". وهو يعتبر أن أجمل أيام عمره عندما عاش مع "الفهود السود" كحركة ثورية أصيلة، وشاركهم حياتهم وكفاحهم في جحور أميركا، قبل أن ينضم إلى مخيمات الفدائيين الفلسطينيين، يقول: "أرى تشابهاً بين موقف الغرب من الفلسطينيين، وموقف الأمريكيين



بدا لي طبيعياً، وأنا الذي رماني أهلي منذ ولادتي، أن أفقم وضعي بالشذوذ الجنسي، وأن أفقم خطورة الشذوذ بالسرق، وخطورة السرقة بالجريمة، أو الإعجاب بالجريمة، وهكذا رفضتُ بشكلٍ قاطعٍ عالماً كان قد رفضني.^(٣) نظم أول قصيدة له "المحكوم بالإعدام"، ودخل، وقد تجاوز الثلاثين ميدان الأدب والمسرح، مُستفيداً من دعم من جان كوكتو له .. إن جنيه يكشف ويُخفي في آنٍ واحد في مؤلفاته، وفي أسطوره الشخصية التي أخذ على عاتقه مهمة إنجازها، والتي نسجها شعرياً، انطلاقاً من عناصر منقولة وامتسامية، انتزعها من هذه الحياة، التي يعيشها كمحكومٍ عليه . وتظهر أعمال جنيه المُلتزم بالدفاع عن جميع المنبوذين، كتمجيد للخيال والصورة والظل ضد الواقع . إن العمل يسطع بينما نموذج يفنى، وفن جونه يتحقق على أفضل وجه، خلال لحظة التمثيل المسرحي .

عرف سوريا مرتين، المرة الأولى عام ١٩٢٨ عندما كان يؤدي الخدمة العسكرية، خلال فترة الانتداب الفرنسي . دامت إقامته أحد عشر شهراً، تعلم خلالها مبادئ القراءة والكتابة باللغة العربية، كان حينها يستيقظ في الرابعة صباحاً، ليلتحق بالدروس في الخامسة صباحاً، قبل أن تبدأ التدريبات العسكرية في السادسة ، وفي تلك الأيام



الأهرامات "هزته تلك العظمة التي تسترخي هادئة مثل راقصة خيالية".

عندما قبض ثمن نشر أعماله، اشترى شقة، لكنه لم يلبث أن باعها بعد فترة قصيرة، ليعيش مُتنقلاً من فندق لآخر "عرفتُ أُنِي لم أخلق لأعيش في بيت، أو أمتلك بيتاً"، يقول سعدالله ونوس "الكرم الذي يفيض منه بالتلقائية نفسها التي يعيش بها، هو كرم الذين لم يملكو شيئاً، ويحتقرون أن يملكو شيئاً". وقد قال مرة لجوزيه فالفريد مدير مسرح "جيرار فيليب"، الذي صاح به محذراً، عندما أمسك جنيته مقبض باب السيارة وفتحته بسرعة ما إن وقفت في زحام المساء، حذره جوزيه بأن ينتبه خوفاً من أن تسحقه سيارة، فأجابته: "ولدت في الطريق، وعشتُ في الطريق، وسأموّت في الطريق".

في العام ١٩٦٤ كان قد تخطى، ولو جزئياً، المحنة التي سببتها له دراسة سارتر "القديس جنيته ممثلاً وشهيداً"، إذ رأى فيه سارتر الشخصية الوجودية، من لقيط في ملجأ إلى شريد لص، لإلي سجين هارب، يلتمس له العفو، فيصبح شاعراً وكاتباً مسرحياً مرموقاً، و بعد هذا الكتاب الذي نبش أخفى خفاياه، صمت جنيته وتملكه يقين بأنه لن يستطيع الكتابة أبداً، يقول "خلق كتاب سارتر في داخلي فراغاً سمح بنوع من التلف النفسي، هذا التلف هو الذي أتاح لي التأملات التي قادتني إلى مسرحي".

وكان لجنيته رأيه بجان بول سارتر "إن ما يُطلق عليه اسم الفكر السارترية لم يعد له وجود، إن مواقفه لا ينم عنها إلا آراء غير مدروسة لثقافت لا يهتم إلا بشخصه، إن فكره السياسي فكرٌ مزيف" (٥) مُشيراً إلى موقف سارتر المُتَرَدّد إزاء القضية الفلسطينية.

في نهاية لقاء جنيته بسعدالله ونوس في باريس ١٩٧٤، وبينما هما متجهان إلى محطة القطر، كان ونوس ينظر إلى عناوين جريدة "اللوموند" قائلاً: الرئيس نيكسون سيزور القاهرة، عقب جنيته: "سيظل تاريخكم نزيهاً من الشقاء والدم، حتى ينضب نزيف البترول".

هوامش

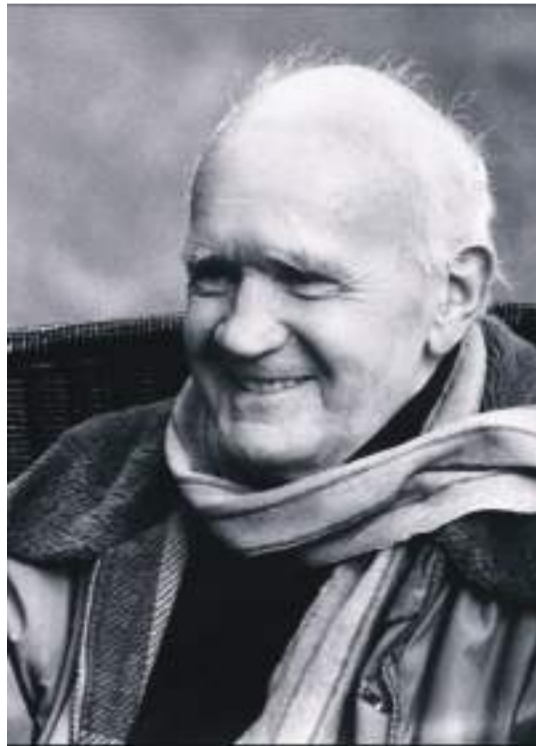
- ١- جان جنيته، يوميات لص، ترجمة: أحمد عمر شاهين، دار شرقيات، ط١، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٥٣
- ٢- جان جنيته، يوميات لص، ص ٣١-٣٢
- ٣- سعدالله ونوس، مع جان جنيته: حوار وتحليل، مجلة الكرمل، العدد ٥، رام الله، ١٩٨٢، ص ٣٥ - وكل المقبوسات الواردة عن لقائه بسعدالله ونوس هي من هذا المرجع.
- ٤- محمد شكري، جان جنيته في طنجة - تنسي وليامز في طنجة، دار الجمل، كولونيا (ألمانيا)، ٢٠٠٦
- ٥- مقدمة مسرحية الخادمت، ترجمة: حنان قصاب حسن، مطابع ألف باء - دمشق - ١٩٩٢



البيض من الفهود السود، إن عدالة القضية في حال المقاومة الفلسطينية بالنسبة لي بدهاة". وكان من أول الداخلين مع الصليب الأحمر إلى مخيمي صبرا وشاتيلا بعد المجزرة، ليكتب نصه "أربع ساعات في صبرا وشاتيلا" ١٩٨٣. ناهيك عن مؤلفه الضخم عن الثورة الفلسطينية "الأسير العاشق" ١٩٨٦، الذي صدر بعد وفاته بشهر، وكان جنيته قد توفي في غرفة صغيرة بأحد فنادق باريس، متأثراً بسرطان الحنجرة، وليدفن (حسب وصيته) في المقبرة الإسبانية القديمة، المُشرفة على مدينة العرائش والمواجهة للبحر في المغرب.

لم يكتب جنيته إلا ما اعتنقه سلوكاً ومذهباً في الحياة، وما اعتنقه موقفاً إيجابياً مُنصفاً لقضايا اللاجئين والمنبوذيين والمضطهدين، عندما كتب "الشرفة" ١٩٥٥ تناول موقف

الثوار في الأرض واستبداد السلطة، وفي "الزئوج" ١٩٥٨ عبّر عن موقف الزئوج في العالم، واستبداد البيض. أما "البارافانات" ١٩٦١ وهي آخر مسرحية نشرها في حياته، تتناول فترة اندلاع الثورة الجزائرية، وتعتبر تأييداً للثورة في وهجها، وسخرية من المستعمرين الفرنسيين، ووراء الحدود الظاهرية للزمان والمكان، كانت الجزائر هي العالم... عندما عُرضت المسرحية في مسرح "الأوديون" بباريس ١٩٦٦ بإخراج روجيه بلان، أثارت احتجاجات ومظاهرات عنيفة، خاصة من المحاربين القدماء، كان العرض حافلاً بألوان من الشغب والاحتجاجات، وكانت الكراسي تنهال على الممثلين من أعلى المسرح، وفي مرّات اضطروا إلى التوقف، ثم يعودون إلى المسرح ليتموا المغامرة الفنية التي بدأها، يُشجعهم تصفيق المتفرجين، وحماسهم في إبعاد عناصر الشغب، يومها وقف "جان لوي بارو" مدير المسرح، ليقاطع الضوضاء والصرخ والهتافات المُعادية، قائلاً: "باسم الحرية الإنسانية،





في اللقاء المسرحي العربي الرابع هانوفر تستقبل مسرحيين عرب تحت عنوان (الإرث .. رؤى، واقع، آفاق)



سيشهد مشاركة ثلاث نقاشات أساسية الأولى مع محترفي ومحترفات المسرح من عرب المهجر والثانية مع مجموعات من طلبة عدة دول في نقاشات حول المسرح الآن وطموحات المستقبل، إلى جانب النقاش الرئيسي حول العنوان الرئيسي للدورة.

كذلك كشفت اللجنة عن إقامة معرض عن عشرة سنوات من اللقاء المسرحي العربي في هانوفر من خلال استعراض الأرشيف الفني للمهرجان المتضمن لصور الأعمال المشاركة.

مسرحنا

وقد صرحت هيئة الإشراف على المهرجان والمشكلة من كل من (كاترينا فيزوتسكي، وفتاح دويري، وكوثر سليمان، وزاينة تروتشل) أن العروض المشاركة هي «آي ميديا» و«سماة أخرى» و«جويف» و«آخر ١٥ ثانية» و«weltschmerz» و«من أجل الجنة- إيكاروس» و«جي بي إس» و«النسخة الثانية ٢٠٤٥» و«جميلة والأبطال الأخرى». وهي عروض من الكويت وتونس والمغرب ومصر والجزائر ولبنان. هذا وقد أعلنت الهيئة المشرفة على المهرجان عن أنه

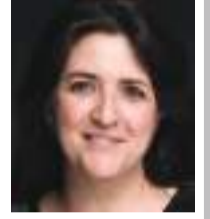
يستعد اللقاء المسرحي الذي يقام كل عام في مدينة هانوفر بألمانيا لخوض نسخته الرابعة التي اختار لها محورا عاما هو (الإرث .. رؤى، واقع، آفاق) وذلك في الفترة ما بين ٧ و١٢ يونيو المقبل.

وقد حرص مسئولوا المهرجان على أن يختاروا عروضاً مسرحية من عدة دول عربية تسامر هذا العنوان (الإرث) مستهدفين مناقشة رؤية كل مبدع من مبدعي العروض المتنوعة لهذا الإرث عبر ندوات تقام على هامش العروض، إلى جانب مشاركات نقدية بحثية تتناول الأمر نفسه.



فرحان بلبل

حاضرا بسيرته الذاتية في أيام الشارقة المسرحية



ملى طيارة

أقيم على هامش أيام الشارقة المسرحية في دورته ٣١ عدة ندوات فكرية وتطبيقية لتغطية جوانب ثقافية ومسرحية هامة، ومن ضمن تلك الندوات ندوة تطبيقية بعنوان (الأثر النفسي لسير رواد المسرح العربي)، قدمت خلالها الدكتورة رشا العلي بحثا بعنوان (الأثر النفسي والفني للسيرة الذاتية والمسرحية لفرحان بلبل، قراءة في كتاب المسرح وحكاية العمر).

ويعيش اليوم فرحان بلبل ١٩٣٧ حالة صحية حرجة، لذلك فإن أي حديث عنه يشكل نقطة مضيئة وربما داعمه لاستمراره في الحياة، كان بلبل ليس فقط مسرحيا سوريا سجل حضورا على الساحة الثقافية السورية والعربية سواء على صعيد الكتب المسرحية التي ألفها أو النصوص المسرحية التي كتبها أو أخرجها، بل أيضا أحد أهم أساتذة فن الإلقاء الذين تدرّب على يديه عشرات وربما مئات من الممثلين السوريين الذين أصبحوا اليوم نجوما في عالم الدراما.

عشق فرحان بلبل مادة الإلقاء التي قام بتدريسها لسنوات مع طلبة المعهد في دمشق منذ نهاية الثمانينات وحتى بداية العام ٢٠١١، وهو المقيم في مدينة حمص، مع ما يعنيه ذلك من عناء الوصول أسبوعيا للمعهد سواء في مقره القديم في حي دمر أو الجديد في ساحة الأمويين، لدرجة ألف كتابا نشر في العام ٢٠٠١ حول ذلك الفن الأصيل والهام بعنوان (أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي) أعيد نشره من قبل الهيئة العربية للمسرح في العام ٢٠١٢.

لكن فرحان بلبل الذي امتلك تجربة طويلة وخاصة مع الفرقة المسرحية التي أسسها (فرقة المسرح العمالي في حمص) والتي قدم معها عشرات العروض المسرحية التي كانت تعرض في كل مدن سوريا وريفها وتشارك في مهرجانات المسرح سواء في سوريا أو خارجها والتي استمرت مسيرة عطائها قرابة ٤٠ عاما دفعته لكتابه سيرته الذاتية.

السيرة الذاتية لفرحان بلبل

ففي العام ٢٠١٠ أي في الفترة التي كانت فيها سوريا ما

جديد انقطاعاً تاماً، وعاد لنهمه بالقراءة، ومع زواجه في القامشلي تحقق له الهدوء النفسي والجسدي والاستقرار وهو ما كان يفتقده مع اليتيم (قضى فترة طفولته في الميتم)، فانصرف إلى الكتابة والإخراج والنقد، ومع نهاية العام ١٩٦٤ تحولت حياة بلبل من الشعر إلى المسرح، حيث أصبح المسرح ميدانه، وقد أدرك أنه «إذا أراد الأديب أن يكون ذا أثر في مجتمعه وعصره، فإنه لن يجد في الشعر مبتغاه»

وكانت الدكتورة العلي خريجة قسم اللغة العربية من جامعة عين شمس في القاهرة والأستاذة حالياً في كلية الآداب جامعة البعث قد اختارت البحث في السيرة الذاتية للكاتب المسرحي فرحان بلبل، لأنه سوري وحمصي ولأنه واكب تحولات المسرح السوري منذ بداياته في الستينيات وحتى هذه اللحظة، كما انه أسس فرقة مسرحية استمرت في العمل لأكثر من أربعين عاماً وهذا نادراً ما يحصل في المسرح العربي وحتى المسرح العالمي، وهذه الاستمرارية بالنسبة لها تدل على النجاح وتؤكد عليه.

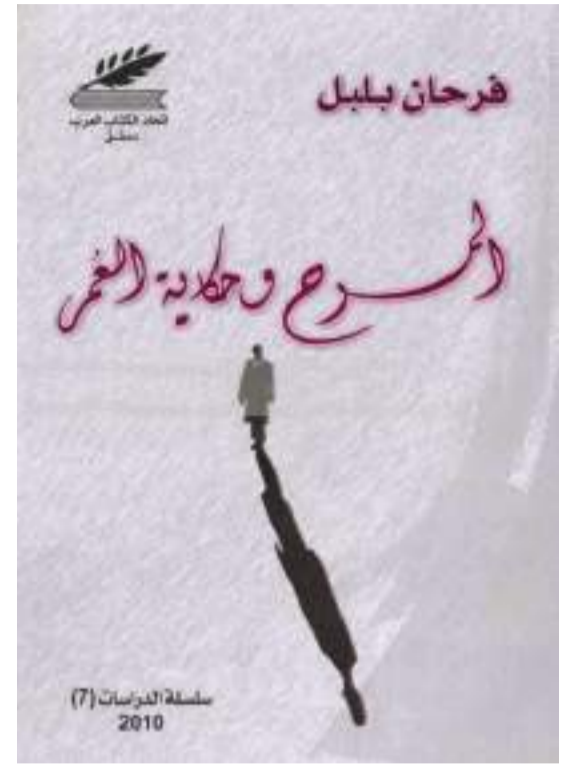
تقول العلي، الكتابات عن السيرة المسرحية الذاتية قليلة جداً، وما يميزها العفوية والصدق، بالإضافة إلى أن السير غالباً ما تطرح إشكاليات مختلفة، فهل هي سيرة ذاتية رومانتيكية تُعنى برحلة الفرد من البراءة إلى النضج أم هي سيرة الجماعات المقهورة وخاصة في القرن العشرين، مؤكداً على أنها وبعد أن قرأت تلك السيرة كانت تخطر ببالها عدة تساؤلات حول السبب الذي دفع بلبل لكتابة هذه السيرة، فهل ثمة أزمة نفسية أو اكتئاب أو حتى خيبة لدى بلبل دفعته لكتابتها، أم أنها مجرد سرد لخبرته الذاتية والحياتية نتيجة شعوره بالإحباط وعدم تحقيق ما يرضي طموحاته التي رافقت البدايات، ولكنها اليوم ترى أن الدافع وراء كتابته لتلك السيرة هو الاكتئاب الذي أصابه نتيجة فقدانه للكثير من ممثليه بسبب إجراءات الدراما التلفزيونية، في مقابل العمل المجاني معه وضمن شروط صعبة فرضها فلا إعارة ولا استعارة، والأهم من كل ذلك أن المسرح اليوم أصبح أكثر ابتعاداً عن تجسيد الواقع وهذا عائد إلى الرؤية الغامضة التي يعيشها المسرحيين في واقعنا العربي بعد أن تحطمت الأحلام على صخرة الضياع الفكري والذل الوطني، الأمر الذي جعل قلة قليلة من المسرحيين تستمد أحداثها من الواقع الذي نعيشه، فهناك هروب دائم من مناقشة الواقع بشكل واضح وصريح الأمر الذي يدفع الكتاب للاستعارة من التاريخ والرمزية والعشبية.

وفي النهاية، تقول العلي لم يكتب بلبل بكتابة سيرته (المسرح وحكاية العمر) بل اختتمها بدعوة وجهها إلى الأدباء والفنانين لكي يخوضوا في ذاتهم للإضاءة عليها، وكأنه انطلق من تجربته الخاصة إلى ما هو عام، فمن خلال سير هؤلاء الكتاب المسرحيين وتجاربهم يكون المسرح ويتكون.



في كتاباته المسرحية والنقدية فيما تلا من سنوات. في العام ١٩٦٠ عُيّن بلبل مدرساً في مدينة القامشلي الواقعة في أقصى الشمال الشرقي من سورية، والمفارقة انه في تلك المدينة النائية بدأت علاقته مع المسرح عندما طلب منه (اسكندر عزيز) أن يكتب مسرحية ليقوم بإخراجها، فكتب نصاً بعنوان (الثأر الموروث) عن أسرة فلسطينية تهاجر من فلسطين بعد النكبة حاملة ذكرياتها وآلامها التي تحولت إلى ثأر شخصي ووطني موروث عند أبنائها، كانت فلسطين جرحاً أطل في أول مغامرة مسرحية لبلبل وظلت حاضرة في أكثر ما كتب فيما بعد.

لقيت المسرحية إعجاباً كبيراً طوال أيام عرضها، ومع سفر (اسكندر عزيز) إلى دمشق، انقطع بلبل عن المسرح من



زالت مستقرة على الأقل اقتصادياً، نشر كتاباً حول سيرته الذاتية بعنوان (المسرح وحكاية العمر) لم يخلو من خيبات الأمل، الأمر الذي يؤكد على أن المسرح العربي وخاصة السوري، كان منذ ذلك التاريخ قاب قوسين من الانتهاء، وخاصة في ظل الوضع الاقتصادي القاتل، واكتساح الدراما وما تبعها من مفارقات لا تدع فرصة لأي ممثل مسرحي للتفكير في أي من الفنين يختار.

في تلك الندوة قدمت العلي ورقتها البحثية التي حاولت من خلالها اختزال تلك السيرة، مشيرة إلى أن بلبل تطرق خلالها للمخاض الفكري والسياسي والاقتصادي الذي بدأ يهز سورية منذ بداية الخمسينيات، والذي ظهر مباشرة على شكل نشاط أدبي مجدد في الشعر والقصة والرواية مستنداً إلى تراث عميق، بينما تأخر ظهوره في المسرح الذي اقتصر على ترجمته واقتباس النصوص المسرحية الأجنبية الهامة، وذلك لأن المسرحيين حينها كانوا ما يزالون يسيرون «على حذر التلميذ الذي لم يأخذ عن أستاذه إلا أقل الدروس فلم يتقن أصول اللعبة جيداً، فكان تقديم النصوص الأجنبية واحداً من هذه الدروس». كما تطرقت لما كتبه في سيرته الذاتية حول معاناته وهو شاب جامعي مشغول بتدبير مصروف الجامعة، الأمر الذي كان يدفعه للعمل تارة أجيراً في بقالية وتارة عاملاً مؤقتاً في الشركة الخماسية للنسيج والتي قدمت له العرض السخي للدراسة في مصر والحصول على شهادة دكتوراه، لكن ذلك العرض كان مشروطاً فاعتذر عنه وعن متابعه العمل في الشركة، مؤكدة على أن العمل في تلك المرحلة لم يكن شغله الشاغل، بل كان منذ تلك المرحلة مشغولاً أيضاً بالقراءة وتكوينه الثقافي، وكان مفتوناً بالتراث العربي، شعره ونثره وتاريخه، وكان حافظاً لآلاف أبيات الشعر وللكثير من القرآن الكريم والأحاديث النبوية، مما شكل لديه ذخيرة لغوية كان لها أثر حاسم

علي الراعي..

ومسرح الشعب



عبد عبد الحليم

الناقد الدكتور علي الراعي، أحد أهم النقاد العرب في القرن العشرين، وصاحب الرؤية النقدية التي كان لها أثر واضح في تطور الحركة الأدبية والمسرحية في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين .

في مدينة الإسماعيلية ولد علي الراعي في ٧ أغسطس عام ١٩٢٠، في مجتمع مفتوح مليء بثقافات متعددة، حيث كانت المدينة في تلك الفترة تسكنها جنسيات مختلفة، مما كان له أثر واضح في شخصيته بعد ذلك في مراحل عمره المختلفة.

كان (الراعي) منذ طفولته صاحب ذهنية متوقدة منفتحة علي الفنون المتنوعة، وكان انتقاله إلي القاهرة، عام ١٩٣٩ ليلتحق بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة القاهرة، وأثناء الدراسة الجامعية ظهر اهتمامه بالمسرح العالمي، خاصة المسرح الانجليزي، وعندما تخرج عام ١٩٤٤ سافر إلي إنجلترا في منحة دراسية من جامعة برمنجهام، أتم خلالها رسالة الدكتوراه عن مسرح برنارد شو .

تنوعت اهتمامات (الراعي) الثقافية، حيث بدأ بالعمل في إذاعة المصرية كمقدم برامج وهو من الجيل الثاني من رواد العمل الإذاعي مع بابا شارو (محمد محمود شعبان) وجمال معوض وصفي المهندس وأحمد فراج وغيرهم .

كما قام أيضا بالتدريس في الجامعة، ورأس هيئة الموسيقى والمسرح بوزارة الثقافة المصرية في الستينيات، كما أنشأ أول فرقة فنون شعبية في مصر.

في تلك الفترة بدأت الرؤية النقدية لدي الراعي تتخذ مسار التأكيد علي الهوية، من خلال الاهتمام بكل الفنون ذات البعد الحضاري سواء كانت فنون شفاهية أو فنون مدونة، نري ذلك واضحا في توجهاته الصحفية حين تولي رئاسة تحرير مجلة المجلة عام ١٩٥٩، والتي إلي مجلة لنشر الدراسات الشعبية، فظهرت رؤي جديدة علي الثقافة المصرية وقتها لمؤسسي الدراسات الشعبية في مصر أمثال أحمد رشدي صالح وعبد الحميد يونس، وهي دراسات تؤكد وتبرز فنون الموروث الشعبي، وتجاوزت هذه الدراسات مع مقالات لطف حسين ومحمد مندور والعقاد وزكي نجيب محمود وعثمان أمين .

وربما كان هذا التوجه نتيجة للظرف السياسي والثقافي الذي

وجد مع ثورة يوليو ١٩٥٢، حيث وجدنا معظم الأشكال الإبداعية تنحو هذا المنحني، بمعنى الاستفادة من الموروث الشعبي، وكذلك توظيف التراث في الأعمال الإبداعية، مع وجود إسقاطات للواقع المعاصر، وهذا ما رأيناه في أعمال ألفريد فرج المسرحية، مثل (حلاق بغداد) و (علي جناح التبريزي)، وكذلك في المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشوقوي، بالإضافة إلي توظيف الفلكلور في الشعر العامي والفصيح.

وربما كان علي الراعي أكثر النقاد وعيا بتلك المرحلة، وأكثرهم طرحا للرؤي التي تربط بين الماضي والحاضر، من خلال استحضار المكونات الشعبية للحضارية المصرية والعربية، خاصة في فنون الأداء المسرحي . وهذا ما ظهر جليا في كتبه (الكوميديا المرجلة) و(فنون الكوميديا) و(مسرح الدم و الدموع) . هذه الكتب الثلاثة _ تحديدا _ عند صدورها أحدثت ضجة هائلة ما بين مؤيد ومعارض، ففي حين أكد د. لويس عوض في مقال مطول بجريدة الأهرام أن كتاب (الكوميديا المرجلة) أهم ما ظهر في حقل الدراسات المسرحية، إلا أنه أخذ علي مؤلفه، وكان معه في هذا الرأي توفيق الحكيم ونعمان عاشور، أن الكتاب يسعى إلي سحب البساط من تحت قدمي المؤلف ويقدمه هدية غير مستحقة للممثل .

بينما رأي البعض أن الكتاب محاولة لإفساح المجال الأوسع أمام المسرح كفن متعدد الروافد، مع الاهتمام بتنمية قدرات الممثل، من خلال الأداء باللفظ والحركة والصوت، وضرورة مشاركة الممثل في بناء النص المسرحي، من خلال مشاركته في ورش تدريب علي الكتابة المسرحية.

وربما كان علي الراعي أكثر النقاد وعيا بتلك المرحلة، وأكثرهم طرحا للرؤي التي تربط بين الماضي والحاضر، من خلال استحضار المكونات الشعبية للحضارية المصرية والعربية، خاصة في فنون الأداء المسرحي . وهذا ما ظهر جليا في كتبه (الكوميديا المرجلة) و(فنون الكوميديا) و(مسرح الدم و الدموع) . هذه الكتب الثلاثة _ تحديدا _ عند صدورها أحدثت ضجة هائلة ما بين مؤيد ومعارض، ففي حين أكد د. لويس عوض في مقال مطول بجريدة الأهرام أن كتاب (الكوميديا المرجلة) أهم ما ظهر في حقل الدراسات المسرحية، إلا أنه أخذ علي مؤلفه، وكان معه في هذا الرأي توفيق الحكيم ونعمان عاشور، أن الكتاب يسعى إلي سحب البساط من تحت قدمي المؤلف ويقدمه هدية غير مستحقة للممثل .

الريحاني) يستعرض علي الراعي مجموعة من التجارب المسرحية الرائدة في مصر ومنها تجربة الكاتب المسرحي (محمد تيمور) واصفا أعماله بأنه قدمت ما يسمى (الكوميديا الانتقادية)، ثم ينتقل للحديث عن (مسرح نجيب الريحاني)، مشيراً إلى أن الريحاني بدأ مسرحه بكوميديا شعبية مستمدة من فنون الارتجال الشعبية من الكوميديا المرتجلة التي عرفتها مسارح مصر ومقاهيها وأفراحها منذ أوائل القرن العشرين.

ومنذ البداية تعلم الريحاني أن الكوميديا يجب أن تنبع من عرض مسرحي ناجح ومن فرجة واضحة، علي أن يسمح هذا العرض بالقد الاجتماعي، وبشيء من الفكر، والعاطفة في الوقت المناسب. وفي الفصل الأخير من الكتاب يتطرق لتجربة نعمان عاشور كنموذج للكوميديا الجديدة ذات الرؤية الواقعية، مستشهداً بمسرحية (المغناطيس) وهي من أول المسرحيات التي كتبها عاشور.

يقول الراعي عن المسرحية (تتحول شخصيات الكوميديا الشعبية إلى كائنات حية، وتترك جذورها، ولا يعود لها من الأصل إلا المظهر الخارجي، وقد كتب نعمان عاشور ((المغناطيس)) ليضحك الناس ويغيرهم معاً، أملي عليه هذا الهدف المزدوج ثورته الاجتماعية وفكره الاشتراكي، وساعده حبه للناس ورغبته الطبيعية في مخالطتهم، بل فلنقل انتماؤه الطبيعي لهم)

أما كتابه المهم (المسرح في العالم العربي) والذي صدر عن سلسلة عالم المعرفة بالكويت، فاستعرض فيه تاريخ ونشأة المسرح في عدد من البلاد العربية مثل المغرب والجزائر وليبيا وسوريا ولبنان والكويت التي عمل فيها لفترة أستاذاً للمسرح في جامعاتها، وكان له دور مع عدد من الفنانين المصريين في تطوير المسرح الكويتي.

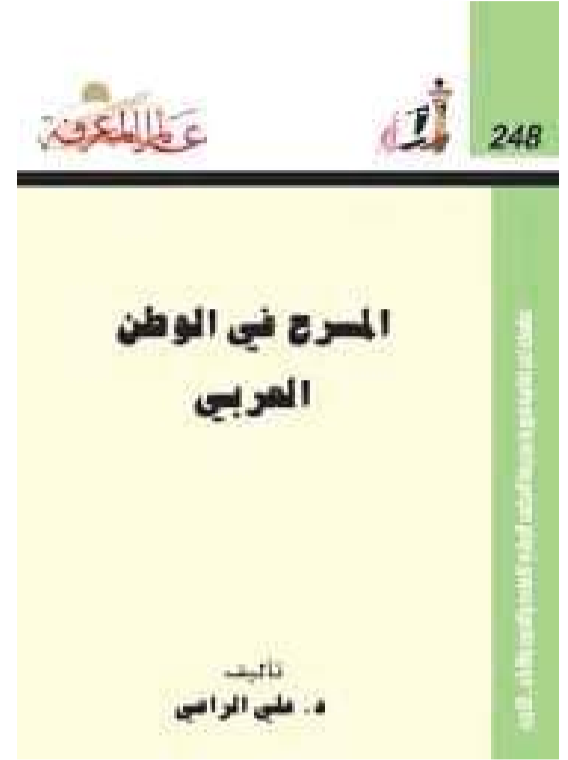
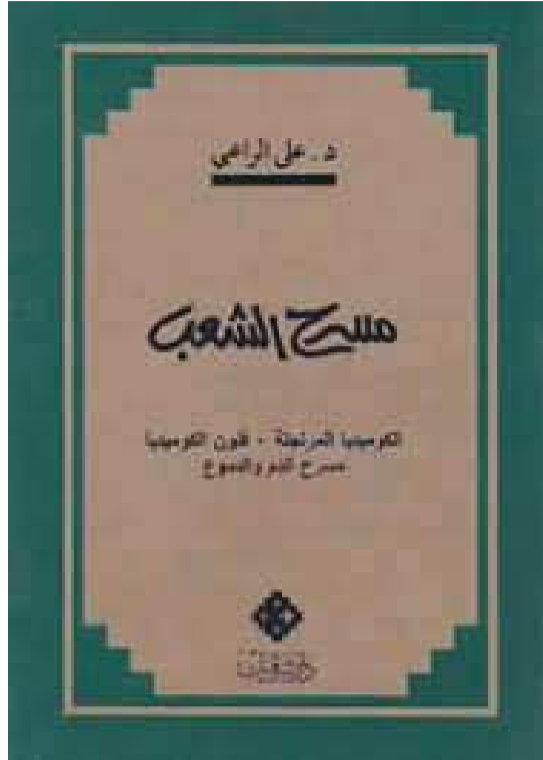
وعلي حد تعبير الناقد الراحل د. سيد البحراوي فإن علي الراعي حاول أن يبحث عن أصول درامية في الأشكال الشعبية التي رأى أنها امتدت لدي المسرحيين المعاصرين وخاصة في فن الكوميديا.

وبالمثل جاء تتبعه لنشأة وتطور الكتابة الروائية العربية، حيث نجد في كتابه (الرواية في العالم العربي) محاولة للبحث عن الجذور التراثية للكتابة السردية لدي العرب القدماء، وهذا أيضاً ما نجده في كتابه (دراسات في الرواية المصرية) والذي تناول فيه نماذج سردية رائدة، وتأثير الأنواع الأدبية الأخرى علي الكتابة الروائية، وهو ما عرف بعد ذلك بفكرة تآزر الفنون.

وكان الراعي من أكثر النقاد قرباً من الأجيال التالية له فكتب دراسات متعددة عن أبناء جيل الستينيات أمثال جمال الغيطاني وإبراهيم أصلان وصنع الله إبراهيم وميخائيل رومان ومحمود دياب ومحمد إبراهيم أبوسنة

كما كتب عن أبا جيل السبعينيات أمثال إبراهيم عبد المجيد ومحمد أبو العلا سلاموني وعبد جبير وبهيجة حسين وسلوي بكر وغيرهم.

وظل متابعا لإبداعات جيل الثمانينيات والتسعينيات حتى وفاته في يناير 1999.



خواطر المبدعين

وهذا ما نراه في تجربة (مسرح الشمس) لأريان منوشكين، وهو مسرح قريب من شكل المسرح الاحتفالي الشعبي في التراث العربي، كما يلعب الارتجال فيه دوراً مهماً.

وقد جاء في بيان الفرقة: (هدفنا أن يعبر المسرح عن الحقائق الاجتماعية وليس مجرد إعطاء تقارير بسيطة بل يجب عرض تقارير بسيطة تدفع المشاهد لمحاولات تغيير وتبديل ظروفه المعاشية).

وهذه النظرة تقترب مما طرحه الراعي منذ أكثر من نصف قرن.

فنون الكوميديا

وفي كتابه (فنون الكوميديا من خيال الظل إلي نجيب



ولعلي لا أبالغ لو قلت أن (الراعي) كان سابقاً لعصره فهذه الرؤية تتحقق في السنوات الأخيرة، حيث نجد كثيراً من عروض الفرق المسرحية المستقلة تقوم علي نصوص جاءت نتيجة ورش كتابة مسرحية جماعية.

جذور شعبية

في هذا الكتاب يعود الراعي إلي جذور المسرح الشعبي، والتي تجلت في فنون (خيال الظل) و (الأراجوز) مؤكداً علي أهمية هذا النوع من المسرح الذي يعمل علي إثارة وعي الجمهور باللحظة التي يعيش فيها، يقول الراعي:

(إن المسرح الشعبي لا يعنيه أن ينسي المتفرج ما يجري أمامه إنما هو مجرد عرض مسرحي، وهو لا يسعى إلي أن يندمج متفرجه في العرض المسرحي حتي لينسي نفسه، وينسي الزمان والمكان الذي يعيش فيه. إن المسرح الشعبي لا يجد غضاضة في أن يتنبه متفرجه كل التنبيه، و يعي تماماً أن ما أمامه عرض لقصة من قصص الحياة وليس الحياة ذاتها)

ويضيف الراعي لافتاً النظر إلي أهم عناصر (مسرح الارتجال) قائلاً:

(من عناصر مسرح الارتجال القدرة الذكية علي التقاط الحدث الاجتماعي الذي يشغل الرأي العام، ثم إدخاله إلي صلب العرض المسرحي، بغية جذب الجمهور وتحويل جانب من اهتمامه بالحدث إلي اهتمام بالعرض المسرحي أيضاً، فكان الفنان يدعو جمهوره إلي التعاطف مع فنه، بعد أن تعاطف هو مع اهتماماته السياسية والاجتماعية، وفي الوقت ذاته يقوم الفنان بجزء من دوره الرئيسي وهو عرض الحياة وانتقاده انتقاداً فنياً)

وما طرحه د. علي الراعي منذ ما يقرب من نصف قرن صارت التجارب المسرحية العالمية ذات البعد التجريبي تعمل به - أيضاً - بمعنى أن الأفكار التقدمية في الفن الثقافة تتوارد في



لتجميل صورة اليهود ورفع الصورة السيئة التي انتشرت لدى الألمان وقتها في ألمانيا باعتبارهم مسئولين عن انهيار المارك الألماني ونشر الربا والرذيلة. وكان ذلك من خلال شخصي تاجر الفاكهة اليهودي الذي ظهر في صورة اقرب إلى الملائكية. وهذه الشخصية حرصت كل المعالجات على إبرازها باعتبار السيطرة اليهودية على صناعة الفن في الغرب في المسرح وغيره.

يجب أن تتوقف

القس الشاب يرفض عرض خذني بعيدا

على الساحة الدينية في الولايات المتحدة بدأ القس الشاب "بريان سوفي" ٣١ سنة فقط وهو قس مورموني يعمل راعيا لكنيسة في ولاية يوتا معقل ومنشأ طائفة المورمون يشن حملات متعددة على الانحلال الأخلاقي في البلاد والذي جلب على البلاد مشاكل عديدة. كانت البداية حملة ضد الصور الخارجة التي تنشرها كثير من الأمريكيات على مواقع التواصل الاجتماعي ملبس فاضحة وهو أمر لا تقره المسيحية. وبدأ بعد ذلك حملة ضد مراكز البحوث الصحية الأمريكية مثل تقرير مراكز مكافحة الأمراض عن ارتفاع نسب الإصابة بالأمراض السرية في الولايات المتحدة بسبب فوضى العلاقات الجنسية دون أن توجه ولو دعوة لوقف هذه الفوضى بل تكتفى بالدعوة لمزيد من الأبحاث لمكافحة هذه الأمراض دون التطرق للسبب الأساسي. وكانت ثالث حملاته على المسرح وبالتحديد على مسرحية

لكنه لم يكتبها كمسرحية. وكانت تدور حول تجربة شبه شخصية له في سنوات عاشها في ألمانيا في الفترة السابقة على وصول هتلر إلى الحكم التي عرفت باسم جمهورية فايمر. وفي هذه الفترة انتشر الفقر في ألمانيا بشكل خطير بسبب سياسات حكومة فايمر التي هبطت بقيمة المارك الألماني إلى الحضيض مما انعكس على حياة المواطنين ومهد الطريق لوصول أدولف هتلر إلى الحكم. والعنصر الرئيسي في القصة - والمسرحية بالتالي - هو علاقة البطل وصديقه بفتاة في التاسعة عشرة من عمرها تدعى جين روس تعمل راقصة في ملهى الكيت كات في برلين على مدى عامي ١٩٢٩ و١٩٣٠. وتتناول المسرحية انعكاسات الأوضاع الاقتصادية والسياسية في ألمانيا على رواد الملهى الذين يرمز بهم الكاتب إلى ألمانيا. كما تتضمن المسرحية بعض قصص الحب الجانبية الأخرى. وقد هرب اشروود من ألمانيا بعد أسبوعين فقط من تولي هتلر الحكم.

أول عرض

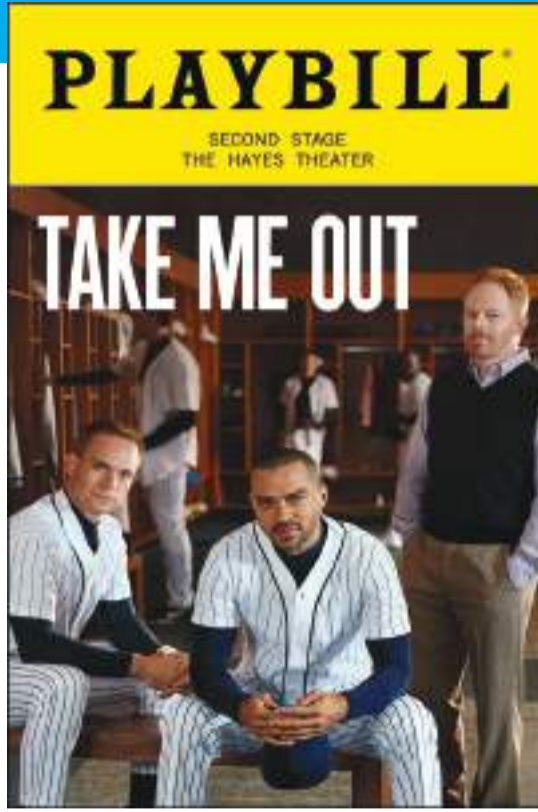
عرضت المسرحية الموسيقية لأول مرة على مسرح "برود هيرست" في بروودواي عام ١٩٦٦ واستمر عرضها ١١٦٦ ليلة حتى تحولت إلى فلم بنفس الاسم عام ١٩٧٢ وقامت ببطولتها ليزا مانيلى. واعتقد أن العمل ليس بالجودة تتحدث عنه صحافة الغرب والتي تبرر حصوله على كل هذه الجوائز سواء في المسرح أو في السينما. لكن السبب الحقيقي في رأبي هو انه يتصدى

رغم ظهور "كباريه" لأول مرة كنص مسرحي موسيقي منذ ١٩٦٦ وتحولها إلى فيلم سينمائي عام ١٩٧٢، لا تزال المعالجات المختلفة لهذه المسرحية تحصد جوائز مختلفة في دول مختلفة في مهرجانات مختلفة. وأخر هذه الجوائز كانت في جوائز لورنس أوليفيه المسرحية المرموقة في بريطانيا التي بدأ منحها عام ١٩٧٦ والتي تعادل جوائز توني المسرحية على الجانب الآخر من الأطلسي. فازت معالجة جديدة للمسرحية بسبع جوائز شملت أفضل ممثل والت إلى بطل العرض ايدى ريدمان وبطلة العرض جيسى باكلى حيث جسد الأول شخصية "امسى" والثانية شخصية سالى باولز. كما فازت بلقب أفضل مسرحية موسيقية. كما فازت ليزا سادوفي وإليوت ليفي بجائزتي أحسن ممثلين مساعدين. كما فازت مخرجة المسرحية الشابة ريببكا فريكنال (٣٦ سنة) بجائزة أحسن إخراج لعرض موسيقي. وعلقت فريكنال على ذلك بأن الأمر يرجع إلى أن هذه المسرحية صالحة لكل الأوقات وتبدو كما لو كانت كتبت لتوها. وأشادت بالجائزة التي اعتبرتها اعترافا بالدور الذي يمكن أن يلعبه الفن في حياة الشعوب.

النص الأصلي

وكانت المسرحية الموسيقية الأصلية تأليف الكاتب والمخرج المسرحي الراحل جو ماستروف (١٩١٩ - ٢٠١٨) وألحان الموسيقار جون كاندر (٩٥ سنة حاليا). وكانت مأخوذة بدورها من مسرحية عرضت عام ١٩٥١ للكاتب المسرحي البريطاني جون فان دروتين باسم "أنا كاميرا". وكان قد أخذها بدوره عن قصة وداعا برلين للكاتب الأمريكي البريطاني كريستوفر اشيروود وكان كاتباً مسرحياً أيضاً

جوائز مستمرة لكباريه... لماذا؟



أو هواتف محمولة يمكن استخدامها في الصور حيث تلزم المتفرج بتسليمها عند الدخول واستردادها عند خروجه. وتعالج المسرحية قضايا أخرى جانبية مثل الطباقية والعنصرية في الرياضة أو هكذا يقال.

طالع سوفي خبرا في الصحف جاء فيه أن النجم "جيسي فيرجسون" (٤٧ سنة) قام مع عدد من الأفراد بجولة في ملعب يانكي الشهير للييسبول بنيويورك مع عدد من الأشخاص. كانوا يطوفون بالملعب ثم المدرجات وغرف اللاعبين وغيرها.

تبين انه كان يقوم بجولة لمعايشة هذه اللعبة استعدادا لإعادة عرض مسرحية "خذني بعيدا" حيث سيقوم بطولتها وبجسد الشخصية الرئيسية فيها وهي نجم الفريق داريل ليمنج. على احد مسارح بروودواي في سبتمبر القادم. وجاء في الخبر أن المسرحية سوف تعرض مع تعديلات كتبها المؤلف بنفسه - ربما للتخفيف من حدة الموضوع - دون الإخلال بموضوعها الأساسي. ووجد أن التعديلات لن تمس أي مشاهد خارجة.

حملة

أطلق الأب سوفي حملة تحت اسم "يجب أن تتوقف" طالب فيها بإلغاء العرض وعدم تقديم أي عروض أخرى للمسرحية التي تبارك علاقات غير سوية بين أشخاص غير أسوياء لا يقرها الدين المسيحي وتدافع عنها وليست لها حتى أي قيمة فنية تبرر عرضها بدليل استبعادها من أي جائزة منذ عرضها الأول قبل عشرين عاما. كما تعرض النص لهجوم من جهات عديدة منذ عرضه الأول.

وكما هو الحال مع الحملتين الأولى والثانية تعرض سوفي لهجوم عنيف على مواقع التواصل الاجتماعي وصل إلى حدود غير مقبولة. لكنه مصمم على المضي قدما في حملته خاصة بعد أن جذبت العديد من اتباع المذاهب المسيحية والأديان الأخرى مثل الإسلام واليهودية وحتى بعض الأديان الوثنية عندما أدركوا خطورة الفوضى الحالية على سلامة المجتمع.

تجمل صورة اليهود وتدافع عن أكاذيبهم



المسرحية- وكل المشاركين فيها من الرجال - حول فريق للعبة البيسبول يحقق انتصارات ويفوز بطولات. وفجأة يكتشف أعضاء الفريق أن نجمه وفضل لاعبيه يرتبط بعلاقة مثلية أو شاذة بمعنى اصح مع المحاسب الجديد للفريق ميسون مارزاك فيثور اللاعبون وينقسمون وتندهور نتائج الفريق. وتتوالى الأحداث ويلقى المحاسب مصرعه من جراء اصطدام كرة قوية برأسه وتثور شكوك في أن تكون جريمة مدبرة من رافضى هذه العلاقة. لكن في النهاية يبارك الجميع العلاقة ويشعرون بالحزن لمصير المحاسب القليل ويعتبرونه شهيد العنصرية لأنه من غير البيض ويستعيد الفريق الانتصارات ويهدبها إلى روح القتل!!!

وكانت كل عروضها تقريبا تتضمن مشاهد خارجة وصلت في بعض العروض إلى مشهد للبطلين وهما يستحمان استحماما حقيقيا تحت مشن (دش) وهما عاريان تماما. وفي كل الأحوال كانت الفرق تمنع دخول أي أجهزة تصوير

"خذني بعيدا". المسرحية كتبها عام ٢٠٠٠ الكاتب المسرحي والسيناريست ريتشارد جرينبرج المعروف باهتمامه بالحياة اليومية للطبقة الوسطى الأمريكية. عرضت المسرحية أولا في لندن عام ٢٠٠٢ ثم في بروودواي عام ٢٠٠٣ ثم توالى العروض في بروودواي واكثر من مدينة أمريكية لكنها لم تعرض خارج الولايات المتحدة لسبب سنعره فيما بعد. والمسرحية واحدة من ٢٥ مسرحية كتبها جرينبرج. وقد حصل جرينبرج على عدد من الجوائز المسرحية المرموقة عن العديد من مسرحياته منها جائزة توني. لكنه لم يحصل على أي جائزة عن هذه المسرحية.

ألغام

وإذا عرف السبب بطل العجب. المسرحية تدور في إطار كوميدى كما هو الحال مع مسرحيات جرينبرج (٦٤ سنة حاليا). لكن بعد ذلك تبدأ الأشواك والألغام. تدور

الفهم التفسيري

للعروض المسرحية (٢-٢)



تأليف: جيمس هاملتون

ترجمة: أحمد عبد الفتاح

ويؤكد (روبرت ستيكر Robert Stecker) علي العنصر التقليدي المتضمن في تناول (ليفنسون) لتحديد معنى النطق. فهو يعرف معنى النطق كالتالي: "متكلم يستخدم اللغة (ل)، يعني شيئا بنطق (س) في (ل)، فقط فقط إذا قصد أن يفعل (أ) بنطقه ل(س) ويقصد أن يفهم (أو يلاحظ) المشاهد هذا، جزئيا بسبب المعنى التقليدي ل (س) أو الامتدادات المدعومة سياقيا من هذه المعاني. وعندما نأتي إلى تحديد معنى العمل، رغم أنه يفضل الرؤية التي تحدد معنى العمل بمعنى النطق، وهي الرؤية التي يتبناها في النهاية، والتي يسميها "الرؤية الموحدة the unified view" وهي تقريبا، أن معنى العمل هو وظيفة كل من القصد الفعلي للفنان وتقاليد المكان في وقت ابداع العمل.

أمام تلك الخلفية، ربما يبدو الآن أنني بنيت في التحليلات التي قدمتها للفهم الأساسي، والفهم الأعمق، والفهم التفسيري الفكرة الموحدة لمعنى العمل التي أقول أنني أتجنبها. وهذا بسبب الطريقة التي وصفت بها ما هو ذلك الذي يفعله المؤدون (لكي يستطيع المشاهدون أن يفهموا مضمون ما يفعلوه) قد استندت مركزيا علي الاختيارات والتقاليد. ويبدو أن هذا يوحي بأن هناك دورا جوهريا لكنه غير معترف به للتقاليد المسرحية في القصة التي رويتها عن الكيفية التي يصل بها المشاهدون إلى مضامين العروض المسرحية. ورغم ذلك ليست هذه هي القضية في الواقع.

وفي الدفاع عن الاحتكام إلى التقاليد من وجهة نظره، يرفض (ستيكر) نقد الاحتكام إلي التقاليد في تحديد المعنى اللغوي، بسبب (دونالد ديفيدسون Donald Davidson). إذ يحتج (ديفيدسون) بأن الفلاسفة الذين جعلوا التقاليد عنصرا ضروريا في اللغة أرجعوا الأمر إلى الوراثة. والحقيقة بالأحرى هي أن اللغة هي شرط لامتلاك التقاليد. ويلاحظ (ستيكر) بشكل صحيح أنه نظرا لأنه لا يقدم نظرية تفسير الفن الذي يستند إلي تقاليد الفن العالمي، وفي هذه الحالة التقاليد الأدبية والتاريخية.

ونحن أحرار في ذلك، ولكن هذا في حد ذاته لا يضمن القيام بذلك. فمن المؤكد أن مشاهدي العروض المسرحية يملكون معرفة أنهم يواجهون أفعالا وأشياء لما يسميه (ستيكر) "المجال القصدى the intentional domain"، وهي الأفعال والأشياء المكونة للسلوك الإنساني القصدى ومنتجاته - الأشياء التي يتم فعلها كنتيجة مقصودة للسلوك. وبالطبع

اكتشاف المعايير التقليدية التي استخدمتها في تطوير نموذج الملامح البارزة. وأنه بالتأكيد علي صواب جزئيا عندما يدعي أن بالاستناد إلي العنصر التقليدي، أو عملية التكيف التي تجعل المتحدثين أسرا لأصدقائهم وأولياء أمورهم، فإننا لا نوضح أكثر من التقارب (وبالتالي) لا نلقي الضوء علي الطبيعة الأساسية للمهارات التي جعلتنا نتقارب.

أنني، مثل (ستيكر) لم أهدف إلي تفسير المعنى اللغوي تصاعديا، فكل ما يهمني في تحليل أسلوب لويس هو تحديدا

تستتبع متطلبات المعرفة المشتركة التي تبينها في الفصل السادس أن يملك المتلقين مقدارا أكبر من المعرفة من حقيقة أنهم يواجهون سلوكا إنسانيا قصديا. ولكن هذا لا يقدم لنا أي سبب لافتراض أنهم يعرفون التقاليد في المسرحية في أداء معين، ولا يضمن رؤية أن المتلقين الفاهمين يفهمون مضمون الأداء أو يحدونه من خلال فهم التقاليد في المسرحية وما يمكن أن تقدمه هذه التقاليد فحسب.

يحتج (ديفيدسون) خصوصا علي "أسلوب لويس" في

تفسير المتلقي لذلك الأداء، إذا ربط المتلقي، أثناء تقديم تفسير، الإشارات بخصائص معينة في الأداء.

يمكن أن يظل التفسير سخيًا لأن ما يجده المتلقي بارزا في الأداء متجذر في رد الفعل الذي يمكن أن يكون في حد ذاته تفسيرًا سخيًا علي الأقل. ولكن إذا قدم المتلقي تفسير متلقي، فسوف يربط ردود فعله بعناصر معينة للأداء المتجذر في كونه قد فهم الأداء. وإذا لم ترتبط ردود فعله بعناصر ما يفهمه أي متلقي آخر بشكل أساسي يمكن أن يصفه باعتباره شيئًا من الأداء، وعندئذ لن يقدم تفسير متلق أبدأ.

ولهذا السبب تكون بعض تفسيرات المتلقي أعمق فعلا، وأكثر أصالة، أو أكثر ثراء مما أسميه « الفهم الأعمق ». وهذا الأخير هو أكثر من مجرد مسألة تقنية لمتلقي لديه خلفية تمكنه من أن يرى في الأداء الوسيلة التي يتم انجازه بها أو مجال الملامح الأوسع الموجودة، التي يتم التفاعل معها، ولكنها غير ملحوظة لأولئك الذين يفهمون الأداء بشكل أساسي.

تفسيرات المتلقي ليست آلية، وتدخل، إن جاز التعبير، إلي قلب استجاباتنا المحسوسة للأداء. ولهذا السبب تطالبنا بأن الفهم الأعمق للمؤدي والفهم الأعمق للموضوع نادرا ما يفعل ذلك فقط.

في الحقيقة، نستطيع أن نفهم الآن لماذا يثيرنا الفهم المسرحي الأساسي باعتباره أكثر أصالة من الفهم الأعمق. وعندما نسال عن ماذا يدور الأداء السردى، فرمما نجيب بسرد القصة. وإذا وجدنا الأداء ذا مغزى، فمن المحتمل أن نروي القصة التي تهيمن علي فهمنا الأساسي مع انحرافات تكشف عن العناصر التي تناولناها باعتبارها بارزة في القصة، ولماذا فعلنا ذلك إلى حد ما. باختصار فإن ما يلي هو الصحيح.

في بعض المناسبات، قد يعبر المتلقي عن تفسير متلقي معين من خلال نفس الاستجابة التي تسفر عن أن لديه فهما أساسيا.

والأمر مفتوح دائما للآخرين، أن يسمعو أحد المتلقين يروي القصة بالطريقة التي تكشف كيف استجاب لها، ويطلبوا منه أن يوضح لنا سبب تفكيره في القصة التي يرويها بهذه الطريقة. وهذا يوضح أن اظهار الفهم الأساسي والتعبير عن تفسير المتلقي، عندما قدما معا، يمكن أن ينفصلا. أن ما يجعل الفهم المسرحي الأساسي يبدو أكثر أصالة من الفهم الأعمق تقنيا، أنه عندما يعبر اظهار المتلقي للفهم المسرحي الأساسي عن تفسير للمتلقى، فإن هذا الاظهار يمكن أن يثيرنا فعلا باعتباره أكثر أصالة من أي مقدار دال تقنيا علي الفهم الأعمق.

تفسير المؤدين:

يسمح تفسير المؤدي للمتلقى أن يفسر شيئا عن الأداء بطريقة غير التي يفهم بها عناصره، مهما كانت تامة ومفصلة. فالفهم هو الذي يهب الوصف. والتفسير، ولاسيما تفسير المؤدي يمنح التفسيرات.

وهذا يمكن أن يتجلى بوضوح بتقديم متلقي ثالث، هي « اينكا Inka ». لقد جعلت « اينكا » هدفها أن تصل إلى معرفة فروق أساليب الأداء وتاريخ ممارسات الأداء. فهي تشهد الكثير من المسرح وبعده أساليب مختلفة. وهي مستعدة لاستحضار تلك المعرفة لكي تحملها علي العروض التي تشاهدها. لقد فكرت في الطريقة التي يمكن أن تساهم بها



– سواء كان هذا المضمون يتحدد بالقصد أو بالتقاليد – ثم العودة لشرح كيفية استجابة المتلقين بشكل شامل للعروض المسرحية. ويجب أن نحافظ علي الالتزام بمجموعات استجابات الفهم الأدق لاستجابات المتلقين الفاهمين علي المستوى دون الشكلي الذي يساهم في الفهم وكيف ومتى يتم فهم قصد المؤدين والتقاليد في المسرحية ويمكن أن تساهم في فهم المتلقي وتقييمه للإنجاز في أداء بعينه.

التفسير والمغزى

ربما يعتقد البعض ببساطة أن إيجاد شيء ذي مغزى ينشئ امتلاك تفسير لهذا الشيء. وتفسير المتلقي للأداء، بالمقارنة، هو محاولة لشرح جوانب الأداء التي أعطتنا إحساسا بالمغزى الذي كان لديه. فحقيقة أن تفسير المتلقي هو التفسير سوف يكون هو ما يميزه، بطريقة سوف نتناولها الآن، من مجرد إيجاد شيء ذي مغزى بطريقة ما.

يبدو أنه لا يوجد سوى أضعف القيود، إذا كانت هناك أي قيود علي الإطلاق، علي ما يمكن أن يجده الفرد ذا مغزى فيما يتعلق بأي شيء. وقد يكون سخيًا بعض الشيء، ولكن بالتأكيد يمكن لأي شخص أن يرى الحرب بين المنطق واللامنطق تتجسد – بطريقة ما – في حقيقة أنه عثر علي قطعة عملة معدنية في التراب في أحد طرقات البلدة عند الغسق. ما يجده الناس بارزا، كما يؤكد (ستيكر)، هو مسألة مشروطة تماما بتاريخ الشخص أو الجماعة التي يبرز فيها شيء (ولهذا السبب، من المحتمل أن يكون عابرا أيضا).

ولكن إذا كان هذا ما يحدث عندما يعبر المتلقي عن المعنى الذي وجدته في الأداء، فإنه لم يقدم حتى الآن تفسير المتلقي. ولذلك فإن سؤال ما إذا كان هناك أية قيود علي التفسير يمكنه أن يقدمها ينظر إليه بشكل مختلف. شرح سبب لماذا أثار الأداء المتلقي باعتباره بارزا هو

ما يوافق (ديفيدسون) أنه يمكن أن يفسر التقارب. علاوة علي ذلك، كما وضحت سابقا، لقد احتجنا قدرًا من كيفية وصول المشاهدين إلي التقارب الذي لا يستند إلي قصد المؤدي. ويوضح لنا تفسير أسلوب لويس كيف نحقق ذلك.

يزعم (لويس) أن تفسيره يقدم لنا قصة غير مقصودة عن التقاليد. وكنني تبني معنى أكثر قوة للتقاليد – تماما كما فعل (ستيكر). ولقد نشرت نموذج بروز الملامح لتوضيح كيف يصل المتلقون إلي فهم نفس السمات المقدمة في الأداء دون فهم مسبق لنوايا أو تقاليد أكثر صرامة.

السبب الآخر لتجنب الرؤية التي تؤكد أننا نفهم التقاليد لكي نفهم المضمون هي أنه، حتى في أدنى مستويات الفهم الأساسي للأداء المسرحي، فإن الموقف ببساطة أكثر تعقيدا مما يمكن أن تسمح به هذا الأمر. فبعض ملامح المؤدين تكون بارزة للنماذج التي تحفز الطاقات الإدراكية recognitional capacities. وتبرز بعض الملامح لأن النماذج التي يستجيب لها المتلقون بطرق تدعم الإدراك ولكن المشاهدين لا يلاحظونها؛ يتفاعل المتلقون علي نحو شبه شكلي مع هذه الملامح باعتبارها بارزة لخصائص موضوع الأداء الذي يتطور؛ والعلاقة بين ردود الفعل هذه وما يلاحظونه هي علاقة عكسية. فمن الممكن أن توجد التقاليد في المسرحية في هذه الحالات، وذلك محتمل بالطبع. ولكن، علي الرغم من أن بعض المتلقين يمكن أن يفهموا مضمون الأداء عن طريق ملاحظة تلك التقاليد، فبشكل أساسي لا يحتاج المتلقين الواعين إلى فهم تلك التقاليد لكي يفهموا الأداء. فاحتياجهم إليه يمكن أن يكون احتياج إلى ما يسميه (برنارد ويليامز Bernard Williams)، في سياق مختلف تماما « شخص يفكر في أشياء كثيرة one thought too many ».

وبالتالي أختتم بأننا يجب أن نتجنب الإستراتيجية التي تتطلب منا أولا أن نحدد مضمون العروض باعتبارها نطق



in Philosophy of Interpretation, ed., Joseph Margolis and Tom Rockmore (Oxford: Blackwell, 2000) p.5 .

(3) Stecker, Interpretation and Construction: Art, Speech, and the Law (London and New York: Blackwell, 2003) p.4 .

(4) صيغ المصطلح بقدر ما أستطيع أن أقول بواسطة جاك ميلاند , The Meaning of the Text , British Journal of Aesthetics .summer 1981) p. 197) 3/21

(5) William Tolhurst , on “ What a Text Means and How it Means “ , British journal of Aesthetics 191/ (winter1979) 45- >

لم يستخدم تولهرست مصطلح معنى العمل وفضل أن يشير إلى هذا بأنه « معنى النص » .

(6) Jerold Levinson, “ Intention and Interpretation in Literature” in The Pleasures of Aesthetics (Ithaca , NY : Cornell University press, 1996) p. 177 .

(7) Ibid., p. 178 .

(8) Noel Carroll , “ Interpretation and Intention : The Debate Between Hypothetical and Actual Intentionalism “ in Philosophy of Interpretation , ed. Joseph Margolis and Tom Rockmore (Oxford:Blackwell, 2000) , p. 76 .

(9) Stecker, Interpretation and Construction , p. 13 .

(10) Ibid., p. 42 .

(11) الحجج التي يناقشها ستيكر هي حجج دونالد ديفيدسون , “A Nice derangement of Epitaphs” , in Actions and events : perspectives on the Philosophy of Donald Davidson , ed. Ernest Lepore and Brian Mclaughlin (Oxford , Basil: Blackwell, 1986) pp. 433- 46 .

(12) Donald Davidson , “ Communication and Convention “ , in Inquiries into truth and interpretation “ ,2nd edition (Oxford : Clarendon Press, 2001) p. 280 .

(13) Stecker , Interpretation and construction , p. 13 .

(14) Davidson, “ Commubication and convention” p. 278 .

(15) نوقشت هذه المسائل في الفصل السابع « ما يراه المشاهدون» .

(16) ناقشناه في الفصل الخامس « الفهم المسرحي الأساسي » .

(17) Bernard Williams , “ persons, Character, and Morality “ in Moral Luck (Cambridge: Cambridge University Press, 1981) .

(18) Stecker, Interpretation and Construction , pp. 45-.



« اينكا » ما فعله المؤدون لانجازها. ولكن « اينكا » لم تفسر الأداء كاملا إذا توقفت هنا. ولتفسير ذلك، يجب أن تقدم « اينكا » أو « بيتيا » فرضية فيما يتعلق بماهية أهداف المؤدين في تقديم مجموعة الصيغ التي قدموها، بالترتيب الذي ظهرت به، الخ. ولتمييز ما تم فعله تماما في الأداء وإزالة الغموض، سوف يحتاجا أن يشقا طريقهما خلال الأداء من البداية إلى النهاية، ويشاهدون كيف أخذ الأداء شكله ولماذا اتخذ هذا الشكل. وهذا يجب أن يكون مألوفا. واليك السبب. تفسيرات المؤدي، فيما يتعلق بأسباب قيام الفرقة بأداء العرض بطريقة معينة، هي انعكاسات لفهم الأساليب .

وتتضمن الإشارة إلى الأساليب المسرحية إشارة إلى الأسباب التي لدي المؤدين لتبني مجموعة تقاليد بعينها وتشير دائما إلى كيف أن هذه الأهداف تحكم كل العروض. والافتراضات التي يصنعها المتلقيين في تفسيرات المؤدين تدو حول تلك الأنواع من الأسباب تحديدا. وهذا مهم لأن امتلاك فهم أعمق للمؤدي يقدم دليلا علي ما يجب أن يبحث عنه المتلقون. لذلك، فإن فهم الأسلوب عن طريق تفسير المؤدي، يمكن أن يبدو أنه كل المطلوب للحصول علي تقييم كامل للأداء.

ويتعلق مفهومنا للتقييم الكامل للأداء المسرحي بشيئين: الأول، هو القدرة علي مشاهدة الأداء أمام خلفية يمكن أن تخبر المتلقي بما هو نوع الإنجاز أو نوع الإنجاز الذي لم يتحقق في الأداء، ثانيا، القدرة، بالإشارة إلى التفاصيل في الأداء، علي التحدث عن كيف تساهم ممارسات الأداء في الشيء العروض أو تنتقص منه، وما إذا كان الشيء المعروف متحقق بأنواع ممارسات أداء معينة فضلا عن أنواع أخرى. والمتلقي الذي يملك فهما أعمق للمؤدي هو الملائم تماما لأول هذه المهام.

تفسيرات المؤدين هي الوسيلة التي ينجح المتلقون من خلالها في المهمة الثانية.

العوامش

(1) Denis Dutton, “ Artistic Crimes : The Problem of Forgery in Arts “ , British Journal of Aesthetics 194/(Autumn, 1979) p. 305 .

(2) David Novitz , “ Interpretation and Justification” ,

هذه الخبرة أو المعرفة المستقلة في فهمها لأي أداء تشاهده وتأتي إلي المسرح وهي مستعدة لتقديم هذه التفكير للتأثير في تجربتها.

وتحت تصرف « اينكا » مصادر معقولة للإجابة علي أسئلة « بيتيا » . إذ تعرف « اينكا » كيف أعد المؤدون العرض، ولأنها معتادة علي مختلف ممارسات الأداء سوف تروي القصة الصحيحة حول الكيفية تحقيق صيغ الأداء المستخدمة لهذين النوعين من الأداء. وسوف يكون لديها إحساس واضح بكل من التشابهات والاختلافات بين هذين الأدائين وسوف تستطيع أن تخبر «بيتيا» الكثير مما تريد أن تعرفه. فسوف تلاحظ ما لاحظته « بيتيا »، حتى لو كان باهتا، في الأدائين وسوف تقدر أن تشرح كيف تشكل ممارسات الأداء قصصها وحالتها المزاجية المنفصلة. وبالطبع ربما تجد « اينكا » إحداها مثيرة للتحدي بعمق والأخرى مبتذلة مثلما فعل « ثياجو» .

ما يجعل « اينكا » مثيرة هو أنها تستطيع أن تفعل شيئا لم تستطيع أن تفعله كل من « بيتيا » و « ثياجو »؛ إذ يمكنها أن تقدم تخمينات معقولة فيما يتعلق بالنوايا التي ربما تكون لدي المؤدين في استخدام ممارسات الأداء التي قدموها وأنها قادرة علي مناقشة كيف ترتبط ردود أفعالها تجاه المغزى الأوسع للعروض مع التقطته من قصد المؤدين. فهي ربما تفكر مثلا أن احساسها بمغزى أحد الأدائين لم يكن نتاج قصد المؤدين بل تشكل بدلا من ذلك من جهودهم في اتجاه آخر. أو ربما تفكر أن احساسها بمغزى الأداء قد اتضح لها نتيجة قصد المؤدين. لذلك دعونا نسمي هذا المتلقي « اينكا ذات التفسير المركز Intensively Interpreting Inka » لتسجيل حقيقة أن لديها خلفية لكي تفعل المزيد عن طريق التفسير أكثر من « ثياجو » و«بيتيا»، مهما كان منظورهما.

تأمل كم يمكن أن تستغرق « اينكا» لتفسير أداء « الجمال التلقائي » ل « بيتيا» . لقد سبق أن فهمت « بيتيا » القصة وبدأت في إدراك الوسائل التي تم حكي القصة بها، ولكنها ما تزال حائرة. نقديا، هناك شيء يمكن وصفه، وهو تحديدا ممارسات الأداء الفعلية التي حدثت. وفي حوارهما، سوف تحتاج « اينكا » إلى اقتباس بعض المؤثرات التي ظهرت في لحظات معينة. إذا تذكرت «بيتيا» تلك اللحظات، سوف تصف



تروية مكاتب مسرح الماجستيك

بدايات المسرح في شبرا (٤)

فرقة الجهاد الفني وفرق شبراوية أخرى

الثانية عشر تقريباً. وختاماً لا أنسى أن أنبه القارئ بأمر الفرقة إلى أن المكان ضيق جداً، ولا يصلح لمثل هذه الحفلات، فقد كان سبباً في قيام عدة مشاجرات بين الجمهور. [توقيع] «صلاح أبو سيف».

وفي العام التالي انتشرت الفرقة، وأصبحت تحيي حفلات لصالح الجمعيات الخيرية، وتقيم عروضها المسرحية على أكبر مسارح شارع عماد الدين وأشهرها، مثل مسرح «الماجستيك» الذي شهد أمجاد فرقة علي الكسار!! فقد نشر سكرتير الفرقة العام «سيد عبد الوهاب» خبراً في جريدة «أبو الهول»، قال فيه تحت عنوان «فرقة الجهاد الفني التمثيلية»: «تحياي فرقة الجهاد الفني بشبرا الحفلة السنوية الكبرى بعيد النيروز، التي ستقيمها جمعية الإخلاص القبطية الخيرية بقم الخليج مساء الأحد ١٠ سبتمبر سنة ١٩٣٣ على مسرح تياترو الماجستيك، حيث تمثل رواية «نبوخذ نصر ملك بابل» تأليف مرقس جرجس أفندي، وتلحين أبو العلا أفندي درويش ملحن الفرقة، وإخراج عباس أفندي نجيب مدير الفرقة. وستختتم الحفلة برواية «ما بقيتش أطاوعك» تأليف عبد الغني أفندي النجدي عضو الفرقة».

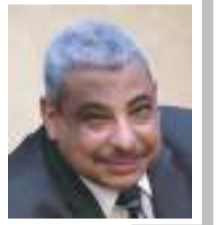
أما محرر مجلة «الكواكب» فكشف عن أهمية هذه الفرقة، ومدى تأثيرها في الساحة المسرحية، عندما نشر موضوعاً عن نشاطها في حفلات عيد النيروز في أكتوبر ١٩٣٣، قائلاً تحت عنوان «فرقة الجهاد الفني وحفلات عيد النيروز»: «اعتادت الجمعيات القبطية أن تقيم حفلات تمثيلية في أول كل عام قبطي. وفي هذا العام قامت في القاهرة ثلاث جمعيات بإحياء هذه الحفلات: الأولى «الإخلاص» بقم الخليج، والثانية «الإيمان» بشبرا، والثالثة «الإيمان» بقم الخليج. ومن حسن حظي إني حضرت هذه الحفلات الثلاث، فكانت دهشتي عظيمة حينما رأيت أن الفرقة التي أحييت الحفلة الأولى هي

مدارس العاصمة بشبرا مساء الخميس ٢٥ أغسطس ١٩٣٢ حيث تمثل رواية «حرام عليك»، درامه تأليف الأستاذ بديع خيري. ورواية «مجانين الفن» كوميدي تأليف سيد أفندي خميس، ورواية «جحا باع كوارع» كوميدي اقتباس من محمد أفندي الحمامي. والروايات من إخراج عباس أفندي نجيب مدير الفرقة».

وجاء موعد الحفلة، وتم تغيير في البروجرام، أو تغيير في عناوين المسرحيات! ولكن الأهم من كل هذا أن أحدهم كتب وصفاً لهذه الحفلة، وأحدهم هذا كان يشق طريقه نحو المسجد، حتى أصبح رمزاً من رموز الفن المصري، وبالأخص في مجال السينما، إنه «صلاح أبو سيف»! وأظن ما كتبه عن هذه الفرقة يُعد من كتاباته الأولى المنشورة في مجال المسرح! فقد كتب صلاح أبو سيف في مجلة «الصباح» تحت عنوان «فرقة الجهاد الفني»، قائلاً:

«أحييت فرقة الجهاد الفني حفلة تمثيلية ساهرة في مساء الأحد الماضي على مسرح مدارس العاصمة بشبرا. مثلت فيها رواية «طول بالك» كوميدي، وأوبريت من تأليف عباس أفندي نجيب ويوسف أفندي رستم. وقد ابتدأت الحفلة في الساعة التاسعة تقريباً بكلمة لأحد أعضاء الفرقة، ثم ألقى ناظر المدرسة كلمة أخرى رحب فيها بالجمهور، ثم ابتدأت الفرقة في تمثيل الرواية فقام عباس نجيب بدور جحا فأداه على خير ما يرام، كما نجح أيضاً طه أفندي السيد في دور إحسان، وكمال أفندي محمود في دور المغربي. أما سيد أفندي عبد الوهاب ممثل دور محسن، فنصح له ألا يمثل أدوار (الجون برمبير) أبداً فهو لا يليق لها، كذلك عبده أفندي المزين ممثل دور القبطان. وتخلل فصول الرواية بعض مونولوجات فكاهية من أعضاء الفرقة، ومقطوعات موسيقية من أوركستر إيزيس رئاسة فؤاد أفندي رشدي. وانتهت الحفلة حيث كانت الساعة

سيد علي إسماعيل



كانت مفاجأة لي عندما قرأت عن فرقة الجهاد الفني، التي نشأت وظهرت وعرضت أغلب عروضها في شبرا. ومن الواضح أنها فرقة احترافية، تقيم حفلاتها لحسابها الخاص، أو لحساب بعض المدارس والجهات الأخرى المنتسبة إلى شارع شبرا!! وأول خبر عن تكوينها وإقامتها لحفلتها الأولى، نشرته مجلة «الصباح» في أبريل ١٩٣٢، فائزة تحت عنوان «فرقة الجهاد الفني التمثيلية»: «أقامت فرقة الجهاد الفني التمثيلية حفلتها الشهرية الأولى مساء الخميس الماضي، فأعدت لذلك سرادقاً فخماً بمركزها في مدرسة العاصمة بشبرا. وفي منتصف الساعة التاسعة فتحت الحفلة بالسلام الملكي، ثم مثلت الفرقة روايتي «البادي أظلم» و«أولاد». وقد كان التمثيل متقناً وموضع إعجاب. وقد قام بأهم أدوار الروايتين كل من «عباس نجيب» مدير الفرقة، وعلي محمود، وسيد عبد الوهاب، وسيد خميس. وبعد ثلاثة أشهر اشتركت الفرقة في إحياء حفلة مدارس الأمريكان الابتدائية بشبرا، حيث مثلت مسرحية «جحا ممتاز»، وهي مسرحية كوميدية مضحكة جداً، قام بأدوارها أعضاء الفرقة خير قيام، وعلى رأسهم عباس نجيب في دور جحا، وقام بدور إدريس البربري «عبده أفندي صالح» عضو الفرقة. وفي أغسطس ١٩٣٢ نشر سكرتير الفرق العام «سيد عبد الوهاب» كلمة في مجلة «الصباح» قال فيه: «ستحياي فرقة الجهاد الفني التمثيلية الحفلة السنوية، التي ستقيمها

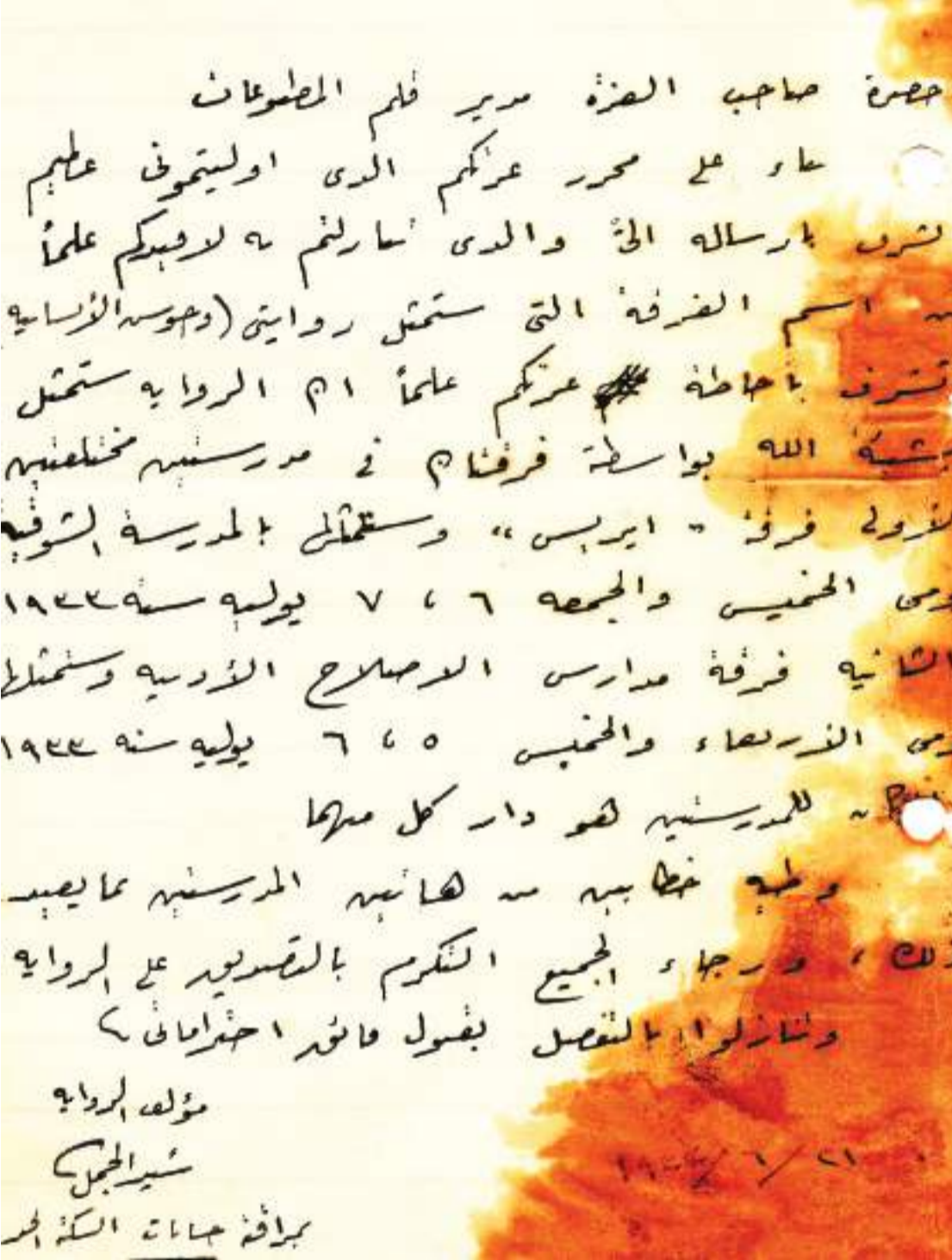


رواية وحوش الألسانية كوبى دومانيك ذات فضل واحد

غلاف مسرحية وحوش الإنسانية

نفس الفرقة التي أحييت الحفلاتين الثانية والثالثة. ففي الساعة السادسة من مساء الأحد ١٠ سبتمبر أقامت جمعية الإخلاص حفلتها السنوية على مسرح الماجستيك، وكان الإقبال عظيماً عليها. وبعد إلقاء الخطب والأناشيد، مثلت فرقة الجهاد الفني التمثيلية رواية «نبوخذ نصر ملك بابل» تراجمية تاريخية في ٣ فصول و٥ مناظر تأليف الأستاذ مرقس جرجس، وتلحين الأستاذ أبو العلا درويش، وإخراج الأستاذ عباس نجيب مدير الفرقة. وأقامت جمعية الإيمان القبطية بشبرا بدارها مساء الاثنين ١١ والثلاثاء ١٢ سبتمبر حفلتين تمثيليتين الأولى للسيدات والثانية للرجال، وقد كان الإقبال عظيماً فيهما. وقد مثلت فرقة الجهاد الفني التمثيلية في هاتين الحفلاتين روايتي «شارل الطرسوسي» و«الوصي الغادر» الأولى تراجمية تاريخية في ٣ فصول و٦ مناظر والثانية درام. وقد كان الإقبال عظيماً فنجح كل من الأستاذ عباس نجيب «شارل»، وسيد أفندي عبد الوهاب «رئيس مجمع اليهود»، وعلى أفندي فرغل «غتمائيل». وفي الساعة السادسة من مساء الخميس ١٤ سبتمبر أقامت جمعية الإيمان بقم الخليج حفلة تمثيلية كبرى مثلت فيها فرقة الجهاد الفني التمثيلية رواية «الدكتور المزييف» كوميدى أوبريت في ٣ فصول و٤ مناظر تأليف وإخراج الأستاذ عباس نجيب الذي قام بدور «جحا» وقد نجح جميع أفراد الفرقة في تمثيل أدوارهم، وكان يعزف بين الفصول أوركسترا برئاسة الأستاذ لويس داود موسيقي ملجأ الأيتام». وآخر نشاط حصلنا عليه - وفقاً لما بين أيدينا من مقالات وأخبار - ما نشره سكرتير الفرقة «سيد عبد الوهاب» في مجلة «الصباح» بتاريخ مارس ١٩٣٤، قائلاً تحت عنوان «فرقة الجهاد»: «تمثل فرقة الجهاد الفني التمثيلية مساء الخميس ١٥ مارس بنادي السكة الحديد بجزيرة بدران بشبرا، روايتي «جحا ممتاز» و«مجانين الفن» من وضع سيد أفندي خميس. وتمثل مساء الاثنين ٢٦ مارس سنة ١٩٣٤ بدار ناديها بشوارع ابن الرشيد رقم ٤٤ بشبرا، احتفالاً بعيد ميلاد جلالة الملك رواية «شريك المحترم» من وضع حسن أفندي صالح، ومحمد أفندي عثمان وإخراج عباس أفندي نجيب».

واهتمت جريدة «الأمة» بلبلة الاحتفال بعيد جلالة الملك، فكتبت عنها كلمة بعنوان «نادي الجهاد الفني بشبرا»، قالت فيها: «أقام هذا النادي حفلة ساهرة مساء الاثنين ٢٦ مارس



خطاب المؤلف سيد الجميل بخصوص مسرحية وحوش الإنسانية

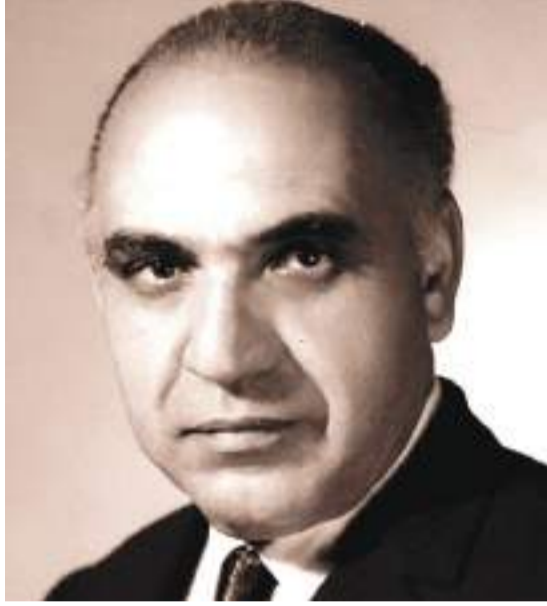
عن كل فرقة، وهذا هو الواقع التاريخي، وربما أكون قصرت في البحث، وبأني آخر يستكمل هذه الأخبار بأخبار أخرى يكتشفها مستقبلاً، ويكمل المشوار!! أول فرقة وجدتها، كانت «فرقة منتخب الموظفين»، وذلك من خلال إعلان لها منشور في مجلة «الصباح» بتاريخ مارس ١٩٣٢، جاء فيه الآتي: «فرقة منتخب الموظفين على مسرح مدرسة فؤاد الأول بشبرا، تمثل يوم الخميس ١٧ مارس باستعداد كبير ومناظر جديدة رواية «سلوى»، ألفها وأخرجها ويمثل الدور الأول فيها رئيس الفرقة الأديب الهاوي «سيد أفندي الجمل». ويشترك معه في التمثيل نخبة من كبار غواة التمثيل والممثلات، وتوجد ألواح خاصة للسيدات».

والفرقة الثانية كانت «فرقة الاتحاد الفني المسرحي»، وتحدث عنها أحدهم موقفاً باسمه هكذا «حسن محمد فؤاد - شبرا القاهرة» عندما نشر في جريدة «أبو الهول» بتاريخ أكتوبر

الماضي بداره، احتفالاً بعيد ميلاد جلالة الملك. وافتتحت الحفلة بالسلام الملكي من أوركسترا رئاسة لويس داود، ثم القيت بعض منولوجات شائقة، وعرض عبد الحليم أفندي المصري بعض الألعاب، ومثلت الفرقة رواية «شريك المحترم» من تأليف حسن صالح، ومحمد عثمان. وقام بأدوارها: عباس نجيب (جحا)، وحسن علي (فاطمة)، وفوزي مرقس (الأمريكاني)، وعبد الغني النجدي (الشامي). وقد أجادوا أدوارهم واختتمت الحفلة بالنشيد الملكي».

فرق مسرحية شبراوية

إذا كانت فرقة الجهاد الفني التمثيلية، هي أشهر فرقة مسرحية شبراوية وجدت أخباراً لها فيما بين يدي من وثائق ومقالات، فهذا لا يعني أنها الفرقة الوحيدة!! فهناك فرق أخرى، لم أجد عنها أخباراً كثيرة، وكل ما وجدته خبراً أو خبرين



صلاح أبو سيف

ستمثل بمشينة الله بواسطة فرقتان في مدرستين مختلفتين الأولى فرقة «إيزيس» وستمثلها بالمدرسة الشوقية يومي الخميس والجمعة ٦ و٧ يوليو سنة ١٩٣٣، والثانية فرقة مدارس الإصلاح الأدبية وستمثلها يومي الأربعاء والخميس ٥ و٦ يوليو سنة ١٩٣٣ والمكان للمدرستين هو دار كل منهما. وطيه خطابين من هاتين المدرستين بما يفيد ذلك، ورجاء الجميع التكرم بالتصديق على الرواية، وتنازلوا بالفضل بقبول فائق احتراماتي، [توقيع] مؤلف الرواية «سيد الجمل» مراقبة حسابات السكة الحديد».

والفرقة الرابعة كانت «جماعة أنصار المسرح»، وأخبرنا بها سكرتيرها «توفيق جبرائيل» في مجلة «الصباح» عام ١٩٣٨، قائلاً: اجتمع لفيف من الهواة وكونوا فرقة تمثيلية باسم «جماعة أنصار المسرح» بسراي مدرسة النهضة الوطنية بشبرا. وقد أجريت عملية انتخاب مجلس الإدارة فأسفرت عن اختيار الأفندية: منصور الجوهرى مديراً، وعطية مرقص وكيلاً، وتوفيق جبرائيل سكرتيراً، ووديع ناشد أميناً للصندوق، وميشيل نجيب، وفتحي محمد، ومحمد عبد الغني المهندس، وكمال سعد الدين، وشفيق إسحاق أعضاء. وقد قررت الجمعية تمثيل روايتي «الحنان الضائع»، و«غلطة وعدت» بقلم منصور الجوهرى».

بعد أربع سنوات، وتحديداً عام ١٩٤٢، وجدت مجلة «الصباح» تنشر خبراً علمت منه مدى تقصيري في البحث عن هذه الجمعية، حيث إن الفرقة بدأت عام ١٩٣٥، وكانت مجلة الصباح تنشر أخبارها باستمرار، وهو الأمر الذي أخفقت فيه، ومن المؤكد أن آخرين سينجحون مستقبلاً فيما أخفقت فيه الآن!! فقد قالت المجلة تحت عنوان «أنصار المسرح بشبرا»: «اعتزمت جمعية أنصار المسرح إقامة حفلة تمثيلية بمناسبة ابتهاج الأمة بوزارة الشعب. كما قررت شكر مجلة «الصباح» على نشرها أخبار الجماعة منذ عام ١٩٣٥، وقيام الفرقة بتمثيل رواية «الوالد» تأليف وإخراج فؤاد أفندي الرشيدى، على أن يقوم بالدور الأول فيها وقبول إقامة الحفلة السنوية ملجأً بنات الفضيلة وجمعية الشباب، وضم حضرات محمد علي جبريل، ومحمد السيد، وعبد الحميد وهبي إلى الفرقة. [توقيع] «السكرتير وأمين الصندوق عطية مرقص»».



إعلان مدرسة فؤاد الأول لمسرحية سلوى

١٩٣٢، كلمة قال فيها: «أقامت فرقة الاتحاد الفني المسرحي بشبرا حفلة بمركز إدارتها الجديدة بمدارس النهضة الوطنية بشراع جزيرة بدران في يوم الأحد الماضي، حيث قامت بتمثيل روايات «خميس الغلباوي» كوميدى تأليف فوزي مرقص أفندي، و«سلفني اسمك» تأليف عبده أفندي صالح. وتخلل الروايات عدة منولوجات فكاهية وأدبية بعضها من لبيب أفندي تادرس. وأجاد جميع ممثلي الروايات ونخص منهم الأفندية: كمال محمود، وناجي عبد الوهاب، وفوزي مرقص، وعبد المقصود محمد، وعبده صالح، ويوسف عيسى قطب، وعامر علي شرف، وفاضل جمال الدين، وأمين كامل، وسامي كامل».

والفرقة الثالثة كانت «فرقة إيزيس التمثيلية»، وعرفناها من خلال الوثائق الرقابية لمسرحية «وحوش الإنسانية»، التي ستمثلها الفرقة داخل المدرسة الشوقية الابتدائية بشبرا بشراع ابن الرشيد عام ١٩٣٣، حيث وجدنا خطاباً من ناظر المدرسة، يقول فيه: «حضرة صاحب العزة مدير قلم المطبوعات بوزارة الداخلية، أرجو التكرم بالتصريح لفرقة «إيزيس التمثيلية» بتمثيل رواية «وحوش الإنسانية» بدار المدرسة في يومي الخميس والجمعة ٦ و٧ يوليو سنة ١٩٣٣ مع الإحاطة بأن هذه الرواية سبق تصريح من الداخلية بتمثيلها في ١٩٢٩». أما مؤلف المسرحية، فكتب خطاباً إلى الجهة نفسها، قال فيه: «حضرة صاحب العزة مدير قلم المطبوعات، بناء على محرر عزتكم الذي أوليتموني عظيم الشرف بإرساله إلي، والذي تنازلتم به لأفيدكم علماً عن اسم الفرقة التي ستمثل روايتي «وحوش الإنسانية». أتشرف بإحاطة عزتكم علماً أن الرواية



بديع خيرى