

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

السنة الخامسة عشرة • العدد 768 • الإثنين 16 مايو 2022

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الوسائط الحية المسرح والتقنيات التفاعلية

قراءة جديدة في كتاب قديم
كيف تكتب مسرحيتك
الأولى؟

بعد مارثوان نوادي المسرح
المهرجان الختامي في عيون مخرجيه

«مشروع أبو العلا سلاموني - التنوير مسرحيا»

كتاب جديد لأحمد عبد الرازق أبو العلا

تتعامل مع الشخصيات التي استحضرتها من الواقع في بعض النصوص، وكيف تتعامل مع التاريخ الذي يمثل مرجعية هامة أثناء المعالجة. والكتاب يؤكد على أن ما يميز تجربة (أبو العلا سلاموني) أن لديه مشروعا مسرحيا متكاملًا وكاملًا تتعامل مع التراث التاريخي لضرورة حين استخدمه كوسيلة إسقاط على الواقع بقضاياها السياسية والاجتماعية، وتتعامل مع التراث الشعبي مُستلهما منه العناصر التي بها يستطيع تقديم مسرح له ملامح وهوية، ومعياريه في كل الحالات هو صدق تناول، وبراعة المعالجة، ووضوح الرسالة.

وانحاز مشروعه المسرحي لفعل التنوير في زمن معاداته، هذا الانحياز لفعل التنوير، أضاف بُعدًا آخر إلى أبعاد تجربته الإبداعية المسرحية حين تفاعل، وعالج متغيرا كبيرا فرض نفسه في مصر منذ السبعينيات، وما زال فارضا نفسه حتى الآن - ليس في مصر فقط، ولكن في المنطقة العربية كلها وأعني به متغير (الإرهاب باسم الدين)، وقضية خلط الأوراق بين الدين والسياسة.

ياسمين عباس

القضية الشائكة، وهل سيعالج الفكر أو يقدم الوقائع، وكيف سيتعامل مع المادة التسجيلية، حين استعانت بعض النصوص بها؟، وهل ستغفل المعالجة الدرامية الجوانب الفنية المتعلقة بالحدث وطبيعته وتطوره والفعل الدرامي، والشخصية بمكوناتها الإنسانية والفكرية والنفسية وكيف ستكون الرسالة، وما هي طبيعتها؟.

وحدد أن مرجعية أبو العلا سلاموني المعرفية حول هذا الموضوع كبيرة جدا، ومصادره متعددة، الأمر تطلب من الناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا - كما يذكر في مقدمة الكتاب -

العودة إلى تلك المصادر، ليقف على الأرضية نفسها التي وقف عليها الكاتب، ليعرف كيف استفاد من الوقائع، وكيف وظف الوثائق، وكيف

وليس الحياة نفسها؟ الثالث: هل استطاع الكاتب استغلال منهج الأداء في السير الشعبية - الذي لجأ إليه في بعض النصوص - ليُضفي به الطابع الشعبي علي قالب مسرحياته؟ وهل الاتجاه إلي توظيف العناصر الشعبية في المسرح - مادة وأداة- يعني غياب المصادر التراثية غير الشعبية عن دائرة التوظيف نهائيا؟ كل هذا الأسئلة - وغيرها - كانت منطلقا أثناء قراءة النصوص، وتحليلها، وتحديد العنصر الشعبي الذي استعان به الكاتب، ومعرفة كيف وظفه، وكيف طوعه دراميا ليؤدي وظيفته بدون الإخلال بطبيعته التراثية.

وفي نصوص المحور الثاني الخاص بمعالجة قضية الإرهاب والتطرف باسم الدين مسرحيا، تساءل مؤلف الكتاب: كيف تتعامل الكاتب مع تلك

صدر حديثاً للكاتب أحمد عبد الرازق أبو العلا، كتاب جديد بعنوان «مشروع أبو العلا سلاموني التنوير مسرحيا» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٢٢.

يتناول هذا الكتاب بالنقد والتحليل سبعة عشر نصا مسرحيا، ناقشهم مؤلفه الناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا، من خلال محورين أعتبرهما جزءاً من مشروع الكاتب المسرحي الكبير «محمد أبو العلا سلاموني»، وهما محور توظيف عناصر التراث الشعبي في المسرح، والآخر محور معالجة قضية الإرهاب والتطرف باسم الدين.

في نصوص المحور الأول (توظيف عناصر التراث في المسرح) وصولا لصيغة يمكن أن نطلق عليها اسم (المسرح الشعبي) حاول مؤلف الكتاب الإجابة على مجموعة من التساؤلات النقدية والفنية التي تعكس الإشكاليات التي تواجه الكاتب المسرحي حين يحاول الكتابة في هذا النوع من المسرح. الأول: هل يستطيع إضفاء صفة الشعبي علي

مسرحه، أم لن يستطيع؟ الثاني: هل يستطيع الكاتب أن يجعل هذا المسرح، قادرا علي عرض قصة من قصص الحياة،

ستة عروض

بمهرجان النجف الأشرف الدولي للمسرح الشبابي بجامعة الكوفة

الشبابي كانت عام ٢٠١٦ والذي أسسته منظمة عيون الثقافية في محافظة النجف الأشرف، كانت تهدف إلى السعي لإيجاد مسرح شبابي يتفاعل مع الأحداث العالمية وتطوراتها في العالم بما فيها التطور التكنولوجي؛ بهدف تطويعها للعمل المسرحي الشبابي الفعال، واعقبها خمسة دورات جميعها وطنية شاركت بها فرق عراقية من مختلف محافظات العراق، بعدها قررت المنظمة برئاسة الفنان فارس الشمري والهيئة الادارية للمنظمة، التفكير لتحويل المهرجان إلى الدولية ومشاركة فرق عراقية وعربية كخطوة أولى

ومن هذه الدورة «الحالية» انطلق مهرجان النجف الدولي للمسرح الشبابي الذي شاركت به فرق عراقية وعربية. وقد وجهت اللجنة المنظمة للمهرجان الدعوة للعديد من الفنانين والإعلاميين لمتابعة عروض المهرجان.

سار عازي بالإضافة إلى لجنة للإشراف على البحوث المسرحية المقدمة للمهرجان و تنسيقها وتشكلت اللجنة من: الدكتور حليم هاتف رئيسا، الفنان ماجد درندش، الفنان سالم الزيدي. فيما ضمت اللجنة الإدارية لمتابعة وإنجاز متطلبات الضيوف ومتابعة المراسلات في دوائر الدولة، كل من: علي سعيد العامري رئيسا، الدكتور حيدر خطاب، الفنان فلاح حسن، الفنان امير الرسام، الفنانة نور ال عطية.

«متديل» من سوريا، «شعاعية» من العراق - واسط، «صهيل» من العراق - الانبار - الفلوجة، «ليلة الخريف» من العراق - السليمانية. وتشكلت لجنة النقد المنوطة بإقامة الجلسات النقدية من:

الدكتور مظفر الطيب، الدكتور سعد عزيز عبد الصاحب، الفنان إحسان الزيايدي، الفنان حمه

سوار عازي، الفنان زياد فارس، الإعلامي أمير عبد الأمير. فيما تضمنت لجنة مشاهدة العروض برئاسة الدكتور بشار عليوي كل من:

الفنانة اشترار رؤوف، الدكتور عماد هادي الخفاجي، الفنان والكاتب عمار سيف، الفنان هيثم الرفيعي وهي اللجنة المنوطة باختيار العروض المشاركة.

ستة عروض من الاردن وسوريا والعراق وايران ووقع اختيار لجنة المشاهدة على سبعة عروض وهي: «تراثيل ثورة النساء» من الأردن، «عندما تنتهي تسقط» من إيران،

يذكر أن الدورة الأولى من مهرجان المسرح

الشبابي رئيسا، وعضوية كل من الدكتور مرتضى المنصوري، الفنان مازن محمد مصطفى، الدكتور معيد العيساوي، الفنان علي عدنان التويجري وهي اللجنة المنوطة بتحديد جوائز المهرجان.

كما تشكلت اللجنة الإعلامية للمهرجان من: الدكتور عبد الحسين علوان رئيسا، وعضوية كل من الفنان والإعلامي ماجد لفته العابد، الفنان أمير حيدر، الأستاذ أحمد

الفتلاوي، الفنان حميد المحنة، الفنان زياد فارس، الإعلامي أمير عبد الأمير.

فيما تضمنت لجنة مشاهدة العروض برئاسة الدكتور بشار عليوي كل من:

الفنانة اشترار رؤوف، الدكتور عماد هادي الخفاجي، الفنان والكاتب عمار سيف، الفنان هيثم الرفيعي وهي اللجنة المنوطة باختيار العروض المشاركة.

ستة عروض من الاردن وسوريا والعراق وايران ووقع اختيار لجنة المشاهدة على سبعة عروض وهي:

«تراثيل ثورة النساء» من الأردن، «عندما تنتهي تسقط» من إيران،

برعاية منظمة عيون الفن الثقافية وبالتعاون مع نقابة الفنانين العراقيين المركز العام، أعلنت اللجنة الإعلامية لمهرجان النجف الدولي للمسرح الشبابي بدء انطلاق المهرجان برئاسة الفنان فارس الشمري في الفترة من ٢٢ إلى ٢٦ مايو الجاري، والذي يفتتح فعالياته بكلية التربية الأساسية بجامعة الكوفة في تمام الساعة الخامسة

من مساء يوم الاثنين الموافق ٢٢ مايو وتستمر فعالياته حتى ٢٦ من مايو ولأول مرة بمشاركة فرق عراقية وعربية.

سبعة لجان بالمهرجان العليا والتحكيم والمشاهدة والنقد والبحوث والإدارية واللجنة الإعلامية، هي لجان المهرجان وضمت اللجنة العليا كل من:

الفنان فارس الشمري رئيس المهرجان، الدكتور جبار جودي رئيس اللجنة، الدكتور عامر صباح المرزوك مدير المهرجان، وعضوية كل من الدكتور أمير هشام، الدكتور إياد السلامي، الناشط جبار الحكاك، الفنان أحمد حمود، وعلي فياض، والسيد جاسم الموسوي.

بينما ضمت لجنة التحكيم كل من: الدكتور علي





الحفيد والحب في زمن الكوليرا ولية القتلة

قريبا علي مسارح البيت الفني للمسرح

انتشار الكوليرا من خلال قصة حب استمرت لأكثر من نص قرن

والعرض المسرح « القتلة » للمخرج صبحي يوسف

بعد الانتهاء من موسم عيد الفطر المبارك والذي شهد إقبال جماهيري كبير على العروض المسرحية المتميزة التي عرضت خلال العيد.

العرض بطولة

دينا السيد، هاني عبد الحي، محمد صلاح الدين، شمس الشراوي، نسمة عادل، عصام الدين شرف، ابنوب صبحي، محمود البيطار، دينا السواح، ايه خلف، احمد حسام، مي

نصف قرن من «الحب في زمن الكوليرا»

قال المخرج سعيد منسي أن الحب في زمن الكوليرا هو عرض مأخوذ عن رواية ماركيز وتعد هذه الرواية من افضل عشر روايات صدرت في التاريخ تدور أحداث المسرحية في إطار إنساني راقى يبين وجهات النظر المختلفة بين الناس خلال فترة

يستعد حالياً البيت الفني للمسرح برئاسة المخرج إسماعيل مختار بتقديم عروض جديدة يتم تجهيز لها حالياً بالمسرح القومي ومسرح الطليعة وبعض المسارح التابعة له استعداداً لموسم صيفي جديد وفي هذا السياق اعرب الفنان مختار عن سعادته بالإقبال الجماهيري الكبير على عروض البيت الفني للمسرح خلال أيام عيد الفطر المبارك، حيث قدم البيت الفني للمسرح ٩ عروض مسرحية خلال عيد الفطر المبارك بالقاهرة والإسكندرية، رفعت معظمها لافتة كامل العدد، والتي تنوعت ما بين عروض للكبار وعروض للأطفال .

«الحفيد» بالقومي

يشهد حالياً المسرح القومي برئاسة الفنان إيهاب فهمي البروفات النهائية الخاصة بالعرض المسرحي الجديد «الحفيد» للمخرج يوسف المنصور ومن المقرر افتتاحه خلال الشهر القادم علي خشبة المسرح القومي بالعتبة العرض مأخوذ عن فيلم الحفيد يقوم بطولة العرض المسرحي كوكبة من النجوم علي رأسهم الفنانة لوسي والفنان أحمد سلامة ونورهان . بينما يستعد مسرح الطليعة بتقديم عرضين خلال الفترة القادمة وهما « الحب في زمن الكوليرا» للمخرج سعيد منسي





ووجهت عبد الدايم عقب مشاهدته العرض باستئناف تقديمه خلال الفترة المقبلة شهد العرض نبيل الحُمر مستشار ملك البحرين لشئون الإعلام، وهشام محمد الجودر سفير مملكة البحرين بالقاهرة العرض المسرحي أفرح القبة وذلك على المسرح العائم بالمنيل وبحضور الدكتورة كرمة سامي رئيس المركز القومي للترجمة، المخرج إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح، المخرج سامح بسيوني مدير فرقة مسرح الشباب، وعدد من مديري الفرق التابعة لبيت المسرح .

« أفرح القبة » من إنتاج فرقة مسرح الشباب وبطولة كل من أحمد يسري، سمر علام، ياسمين وافي، فاطمة عادل، حمزة رأفت، مينا نبيل، علاء الوكيل، عبد المنعم رياض، محمد عبد القادر، جيهان أنور، أحمد رمضان، مينا نادر، جورج أشرف، هايدي عبد الخالق، وفاء عبد الله، أحمد عباس، باسم سليمان، مارتينا رؤوف، حسام علاء، هدير طارق، تأليف نجيب محفوظ، تصميم ديكور وإضاءة عمرو الأشرف، تصميم حركي مناضل عنتر، التأليف الموسيقي أحمد نبيل، مكياج أماني حافظ. وتدور أحداثه حول فرقة مسرحية يكتشف أعضاءها أن الأحداث تتناول شخصياتهم الحقيقية وأن المؤلف يعرض أسرارهم التي حدثت بالماضي ويسعى الممثلون لإيقافها لكن صاحب الفرقة يُصر على استكمال العمل فيجدوا أنفسهم مجبرين على الاستمرار في لعب أدوارهم الحقيقية.

محمود عبد العزيز



أيمن الشيوبي، سمر جابر، نهاد سعيد ومجموعة من الوجوه الجديدة من شباب المعاهد الفنية والمسرح الجامعي، إهداء المشاركة الصوتية والسينمائية الفنان القدير خالد الصاوي، تأليف د. سامح مهران، ديكور وإضاءة صبحي السيد، تأليف موسيقي طارق مهران، أزياء مروة عودة، ماكياج لمياء محمود، كوافير محمد شاكر، خراج مازن الغرباوي.

أفرح القبة تختتم الموسم الحالي باستضافة الكبار

وفي مسرح الشباب وزيرة الثقافة تشيد بأفرح القبة في الليلة الختامية الأسبوع الماضي أشادت عبد الدايم بـ«أفرح القبة» وقالت انه احد اهم العروض المميزة لمسرح الدولة وصنائه من الشباب الواعدين الذين حققوا تكاملا ابداعيا في جميع العناصر الفنية

السباعي، وفاء عمرو قابيل.

كتابة مسرحية مينا بباوي، ديكور مينا رضا، ازياء مها عبد الرحمن، تأليف موسيقى وليد الشهاوي، استعراضات محمد ميزو، مكياج وفاء داود، إضاءة عز حلمي، مخرج منفذ انجي اسكندر، ساعد في الإخراج عمرو لطفي، محمود الرفاعي، امل نور الدين، سناء عامر.

هاملت بالمقلوب من جديد

وفي المسرح الحديث قال الفنان محسن منصور مدير الفرقة أن المسرح استأنف العرض المسرحي «هاملت بالمقلوب» للمخرج الشاب مازن الغرباوي وذلك في التاسع عشر من شهر مايو الجاري والذي من المقرر استمراره حتي الخامس من يونيو المقبل «هاملت بالمقلوب» بطولة عمرو القاضي، خالد محمود،

بعد تقديمه عرض «مش إكترا» ضمن مبادرة المخرج المحترف:

محمد عبد المولى: عالجننا أكثر التابوهات الإغريقية نبلا وثباتا على المبدأ



يقدم المخرج الشاب محمد عبد المولى عرض «مش إكترا» برؤية جديدة ومختلفة لشخصية إكترا وذلك ضمن مبادرة المخرج المحترف التي أطلقتها فرقة مسرح الشباب بقيادة المخرج سامح بسيونى. محمد عبد المولى خريج المعهد العالى للفنون المسرحية قسم الدراما والنقد، قدم العديد من التجارب الإخراجية، منها «ساحرات سالم» وحصل على جائزة أفضل مخرج بمهرجان المسرح العالمى بالمعهد العالى للفنون المسرحية، جائزة أفضل مخرج بمهرجان نقابة المهن التمثيلية عام ٢٠١٨ عن عرض «مش إكترا»، أفضل مؤلف فى مهرجان نقابة المهن التمثيلية مرتين عن «أحدهم» و«مش إكترا»، كما حصل على ثانياً أفضل مخرج عن «مهاجر بريسبيان» فى مهرجان نقابة المهن التمثيلية فى الإسكندرية، وحصل على جائزة إبداع فى التأليف عن نص أحدهم، كما رشح لجائزة أفضل مؤلف صاعد فى المهرجان القومى حوار: رنا رأفت

قادرا على حل شفرات النص فكان الأمر فى غاية السهولة بالنسبة لى .

- هل أنت من أنصار إخراج المؤلف نصوصه وخاصة أنها ظاهرة انتشرت الآونة الأخيرة «المخرج المؤلف»؟

أنا مع أن يفعل المخرج بالتجربة سواء كان مؤلفها أو لم يكن، ولكنى أفضل أن يقدم المخرج نصا لم يكتبه حتى يكون هناك فكرين يعملان بالتوازي على النص وليس فكرا واحدا، ولكن «مش أكترا» هى تجربتي منذ البداية ومفادها كيف

النص ووافق وبفضل الله قمنا بعرضه على مسرح الشباب. وتتمثل صعوبات التجربة فى أن فريق العمل استمر فى عمل بروفات لمدة طويلة وصلت إلى عام، الأمر الذى جعل الممثلين يشعرون فى بعض الأوقات بالملل، ولكن على الرغم من ذلك كانوا متمسكين بالتجربة وقد لاقى التجربة دعما كبيرا من قبل إدارة مسرح الشباب .

- هل وجدت صعوبة فى أن تكون مخرج ومؤلف العرض؟

لم أجد أى صعوبة، بل على العكس ساعدني هذا الأمر فى فك طلاسم كثيرة داخل النص وكنت أعياها بشكل جيد وكنت

- حدثنا عن التجربة وما أبرز صعوباتها؟ بدأت فكرة تجربة عرض «مش إكترا» فى إحدى المحاضرات مع د. أحمد سخسوخ رحمة الله عليه، وقمت بالعمل على الفكرة وتطويرها ووقع اختياري على التجربة كمشروع تخرجي بالفرقة الرابعة بالمعهد العالى للفنون المسرحية، ثم شاركت بالتجربة فى مهرجان نقابة المهن التمثيلية ٢٠١٨ وحصلت على جائزة أفضل مخرج ومؤلف وأفضل ديكور، ثم تحدثت معي المخرج سامح بسيونى مدير فرقة مسرح الشباب حتى أشارك بالعرض ضمن مبادرة «المخرج المحترف» التي يقيمها مسرح الشباب، وبالفعل عرضت عليه

بأعلى درجات ضبط النفس.

- ما سبب تسمية العرض «مش إكترا»؟
كان هذا الاسم على سبيل الإفيه ولكن اكتمل الموضوع بالفعل لأن شخصية إكترا في الأحداث ليست إكترا سوفوكليس

- ما الرؤية التي أردت أن تبرزها من خلال العرض؟
تناولنا فكرة هامة وهي أنه ليس هناك حقيقة مطلقة، وقد وقع اختيارنا على أكثر التابوهات الإغريقية نبلا وأكثرها ثباتا على الموقف، إكترا التي ظلت طوال حياتها تنتظر وتناضل من أجل الانتقام لمقتل أبيها، وقد قمنا بتغيير النمط الخاص بها وجعلناها عاهرة لا ننظر أحدا لينتقم، نود أن نبعث برسالة هامة وهي أنه طوال الوقت هناك حقيقة موازية للحقيقة التي نعيش بها، من الممكن أن تكون قريبة منا ونحن لا نشعر بها، وهناك حقائق كثيرة من الممكن أن تكون خاطئة .

- ما التكنيك الذي اعتمدت عليه في العرض؟
اعتمدت على المدرسة الواقعية التي يتخللها بعض اللحظات التعبيرية وهي اقرب إلى «الواقعية السحرية» أو «الواقعية التعبيرية» وعملنا بشكل كلاسيكي إلى حد ما ولم يكن لدينا حركة كثيرة، فلم يكن هناك نوع من أنواع التجريب على مستوى الحركة ولكن على مستوى الديكور كنا نعمق فكرة التعبير عن طريق مجموعة من الشيوخ التي تدل على أن المكان الذي دارت به الأحداث قابل للهدم أو سينهار، الشيوخ ساعدتنا مع الإضاءة في توضيح قدم المكان وانهاره، ومن يسكنون المكان يعيشون في ظلام دامس لا يدخل لهم بصيص من الضوء، ولكنه ينفذ من الشيوخ وهو ما يدل على ضرورة اتساع الشروح حتى يضاء المكان بأكمله، على مستوى الممثلين تعاملت بمدرسة الواقعية النفسية والمعاشية، فيحاول كل ممثل أن يقترب من التجربة الخاصة بالشخصية، ونقوم بالتنقل بالإضاءة وتتعامل بتكنيك اقرب إلى القطع السينمائي .

- ما آمنياتك ومشاريعك المقبلة؟
قريبا سأقدم تجربة بالبيت الفني للمسرح، وهناك عدة نصوص أتمنى تقديمها من بينها «طقوس الإشارات والتحويلات» واحلم بتقديم ريبورتوار للنصوص التي قدمت في الثمانينيات في المسرح التجاري مثل مسرحية «راقصة قطاع عام» والشهر القادم أقدم مسرحية «البؤساء» مع كلية السياحة والفنادق جامعة الإسكندرية في مسابقات الجامعة .
مسرحية «مش إكترا» بطولة تغم صالح، مصطفى عبد الهادي، محمد محسن، علاء هلال، عصام جاب الله، لمياء الخولي، ميرنا نديم، أكرم أسامة، احمد خالد، محمد برمواي، ميا، احمد مجدي، داليا، مارثا استيفان، استعراض سمير نصري، موسيقى شريف ياسر، ديكور وملابس ملاك رفعت إهداء الأشعار د. علاء عبد العزيز سليمان.

المبادرة خطوة عظيمة ليست غريبة

على مدير فرقة مسرح الشباب

أنه صاحب فكرة نبيلة جدا ألا وهي مهرجان نقابة المهن التمثيلية وقد استمر في تطوير فكرته النبيلة عندما أصبح مدير الفرقة و«المخرج المحترف» ابتكاره و قد قدم ١٠ مخرجين مميزين لأول مرة كمحترفين بالبيت الفني وهو شيء عظيم، فالعديد من المخرجين ينتظرون لسنوات طويلة حتى يستطيعوا تقديم تجربة في البيت الفني من إخراجهم، واحمد الله لاختياري لأقدم تجربة في المبادرة .

كيف استفدت من دراستك الأكاديمية كمخرج ومؤلف؟

الدراسة في المعهد العالي للفنون المسرحية شيء هام بالنسبة لي، وقد قدمت تجربة هامة في المعهد وهي «ساحرات سالم» وشاركت بها في المهرجان العالمي للمسرح وحصلت آنذاك على أفضل مخرج وعدة جوائز أخرى وكانت هذه التجربة من أعز التجارب على قلبي لأنها أول تجربة لي، والدراسة بالمعهد أصقلنتني وجعلتني ارتب أفكارني وأتعلم المدارس الإخراجية المختلفة وكيف أنتقل بين الخطوط الدرامية وكيف أتحكم في إيقاع العرض وكيف يصبح المخرج هادئا وسط ظروف صعبة، وهي تعد نقلة من مرحلة الهواة لمرحلة الاحتراف وكيف تستطيع أن تتعامل مع كل الضغوط التي تواجهك ويجب أن تكون مخلصا للتجربة وتتعامل معها

نقدم إكترا مش إكترا وكيف نجعلها لا تنتظر «أوريست» ونجعلها ليست نبيلة، كانت فكرة تشغلني كثيرا منذ دراستي بالمعهد .

- ما عناصر الجذب في المسرحيات العالمية ولماذا نلاحظ إقبال المخرجين الشباب عليها في أولى تجاربهم؟

النصوص العالمية قائمة على مجموعة من الأفكار والتقاليد والأحداث وطوال الوقت بها عنصر جذب لأن اغلب أحداثها قائمة على الأساطير وعصور أخرى لها واقع سحري وهو ما يجذب المخرجين، علاوة على أن الأحداث تدور في أزمنة مختلفة عنا ويحكمها قانون مختلف تكون جاذبة للجماهير مثل الفانتازيا ونصوص شكسبير، وعلى الجانب الأخر يمثل التراث العربي والشعبي عنصر جذب للغرب مثل «واحة الغروب» «عرق البلح» وروايات نجيب محفوظ .

- يقدم عرض «مش إكترا» ضمن مبادرة المخرج المحترف.. ما رأيك في هذه المبادرة وأهميتها؟

المبادرة تعد خطوة عظيمة وهو شيء ليس بغريب على المخرج سامح بسيوني مدير فرقة مسرح الشباب خاصة

فكرة العرض ولدت في إحدى محاضرات د. أحمد سخسوخ





بعد مارثوان نوادي المسرح

مخرجو عروض المهرجان الختامي

بمناسبة افتتاح مهرجان نوادي المسرح في دورته (٢٩) نلتقي عبر هذه المساحة مع عدد من المخرجين الذين تم تصعيدهم للمهرجان، وقد تميز هذا الموسم بمشاركة مجموعة كبيرة من العروض التي تحمل رؤى وأفكارا واتجاهات متباينة. تقدم لنوادي المسرح هذا الموسم ٢٥٠ مشروعا تم مناقشتها وتصفية المشاريع ليصل الإنتاج الفعلي ١٧٣ عرضا في كل محافظات مصر وتم إقامة ٦ مهرجانات إقليمية يصل منها ٢٤ عرضا للمنافسة على المهرجان الختامي. أجرينا عدة لقاءات مع مخرجي نوادي المسرح لتتعرف على ما اقترحوه للمهرجان الختامي وأبرز ما يميز هذا الموسم.

رنا رأفت



فيما قال المخرج حسام العمدة إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد: أتمنى أن تكون هذه الدورة من المهرجان مميزة و بها تنافس شريف وأرى أن اللجان المختصة وقع اختيارها على مجموعة من العروض الجيدة وهو ما سيجعل المهرجان قويا ومميزا، ونحن نثق في الإدارة العامة للمسرح وإدارة النوادي، وأتمنى أن يحدث احتكاك ويشاهد المخرجين عروض بعضهم البعض

الجيدة وأتوقع المنافسة في المهرجان القومي للمسرح، وأود أن أوجه شكري للإدارة العامة للمسرح وإقليم القاهرة الكبرى لتذليل كل الصعوبات، فلم نواجه أي مشكلات هذا الموسم.

نثق في الإدارة العامة للمسرح وإدارة النوادي

المخرج عماد علواني إقليم القاهرة الكبرى والشمال الصعيد يقدم عرض «كوميديا الأيام السابعة» تأليف على عبد النبي الزيدى أعرب عن سعادته قائلا : سعيد بالمشاركة في المهرجان الختامي لنوادي المسرح، بالرغم من تقديمي للعديد من العروض في مسابقة نوادي المسرح؛ إلا أنها المرة الأولى التي أشارك بها في المهرجان الختامي، وقد تميز هذا الموسم بمجموعة من العروض



الإيجابيات هذا الموسم إقامة مهرجان ختامي وأتمنى أن تقام ورشة للمخرجين المصاعدين وان لا يصبح المهرجان مرحلة أخيره فمن الممكن أن يعمل المخرجون في أماكن تابعة للثقافة كمخرجين أو مخرجين منفذين في مواقعهم، ولدى تساؤل هام أود أن اطرحه وهو ما مصير تجارب نوادي المسرح لعام ٢٠٢٠، ٢٠٢١ فقد تم عمل «جروب» ورشح فيه ٢٩ مخرجا وطلب منهم تقديم بياناتهم وكان من المفترض إقامة مهرجان للمخرجين المرشحين ولم يتم إقامته ومضى الوقت وبدأ الموسم الجديد وبفضل الله تقدمت بعرضي وتم تصعيدي وسؤالي: هل عندما يتم ترشيح المخرج مرتين للختامي يصبح مخرجا معتمدا؟

فى الإسكندرية

المخرج محمود فيشر إقليم غرب ووسط الدلتا المشارك بعرض «الأفاعى» قال: استطاعت إدارة المسرح خلق أجواء جيدة ساعدت المخرجين أن يخرجوا عروضهم بشكل مميز وجيد، وقد كانت نوادي المسرح فى الإسكندرية بالتحديد هذا الموسم مختلفة، العروض المقدمة على قدر عال من الجودة الفنية، وهو ما ساعد فى خلق حالة من التنافس الشريف كانت فى صالح المهرجان وصعبت الاختيار على لجنة التحكيم.

وأكمل: أتمنى أن يكون المهرجان الختامي على نفس القدر من التنظيم والإدارة وهو شيء نثق فيه لأن مدير إدارة النوادي المخرج محمد الطابع هو ابن هذه التجربة فهو مخرج مهم ومؤثر ومدرك تماما للأجواء التي يحتاجها المخرجون والممثلون حتى يخرجوا أعمالهم بأفضل شكل ممكن، كما أتمنى أن تعطى ترشيحات الإدارة العامة للمسرح فرصة أكبر لعروض نوادي والمخرجين الشباب، وان يعود المهرجان الختامي كما كان سابقا مع إمكانية إقامة المخرجين طوال فترة



نتمناها دورة ناجحة، ونثق فى نزاهة لجان التحكيم

نحصل على مركز ونستكمل الفرحة التي بدأناها.

أسس ومعايير واضحة

المخرج محمد البحرى إقليم شرق الدلتا قدم عرض «رحلة البحث عن ألف عام» تأليف عبده الحسيني قال: أتمنى أن يكون للتقييم أسس واضحة ومعايير ويتم الإعلان عن الدرجات بالترتيب؛ حتى يعلم كل مخرج نتيجته ويحاول أن يجتهد ويطور من نفسه وأن يحدد موعدا ثابتا للمهرجان الختامي على أن لا يتداخل مع موعد الامتحانات، واقترح زيادة الميزانيات حيث يخصم منها ٤٠% ضرائب، وهو ما يمثل عائقا كبيرا أمام المخرجين، وأتمنى زيادة عدد لياي العرض، خاصة أنهم يبذلون جهدا كبيرا لتقديم عروضهم. واستكمل: احد أهم



ليحدث تواصل بين الأقاليم الستة، حتى نكون رؤى وأفكارا واتجاهات جديدة.. فتبادل الخبرات من أهم مميزات المهرجان المسرحية، والمميز هذا الموسم مشاركة عدد كبير من المخرجين.

المرّة الأولى من الغردقة

المخرج حسام أنور إقليم جنوب الصعيد الذي شارك بعرض «المهرج» قال: أتمنى أن يلقي المهرجان النجاح، وعلى المستوى الخاص أتمنى نجاح فريق مسرحية «المهرج» وأن نحصل على مركز، خاصة أنها المرة الأولى التي يصعد بها عمل مسرحي من الغردقة ليمثل إقليم جنوب الصعيد الثقافي وهو العرض الوحيد الذي فاز على مستوى الإقليم ليصعد للمهرجان الختامي وتمنياتي بأن





المهرجان وهذا يخلق مساحات تعارف بين بيئات مختلفة وأشكال مسرحية متعددة ومن الضروري عودة الورش الفنية المصاحبة للمهرجان على أن تكون متعددة في كل عناصر العمل المسرحي إخراجا وتهيلا وسينوغرافيا وكوريوجرافيا. وأخيرا أود أن أوجه شكري لدينامو المهرجان الاقليمي في الاسكندرية المخرجة ريهام عبد الرازق التي كانت تعمل بكل جهدها حتى توفر كل الإمكانيات المتاحة للعروض وكانت سببا رئيسيا في نجاح المهرجان وخروجه بشكل مشرف وأتمنى أن تهتم الإدارة العامة للمسرح بأن تعلن في بداية الموسم المسرحي عن الخطة بشكل كامل وتحديدًا لشباب النوادي لأن هناك الكثير من المخرجين الشباب يرغبون في المشاركة ولكنهم لا يعرفون ماذا يتم بعد ذلك وفي حالة الإعلان عن الخطة بشكل واضح أعتقد أن ذلك سيساعدهم .

شغف بتقديم تجربة مغايرة

المخرجة همت مصطفى إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد المشاركة بعرض «اسمها أنثى» قالت : مشروع نوادي المسرح يمثل لي النموذج الأصغر للمهرجان التجريبي فهي أكثر رحابه ، يقدم المخرجون عروضاً متنوعة على مستوى الفكر والقضايا في فضاءات مسرحية مغايرة، وقد أحببت تجربة النوادي لشغفي بتقديم تجربة مغايرة تطرح عدة قضايا في إطار مختلف وبالنسبة لي فقد قدمت في عرضي معالجة في جانب من جوانب حياة المرأة المصرية .

وتابعت :طموحاتي لتجربة نوادي المسرح أن يصبح هناك إنتاج أكبر وان يقدم المخرجون الشباب افكارا ومشاريع أكبر على مستوى الجمهورية وان يكون هناك عدالة في المشاركة من كل الأقاليم وكنت أتمنى أن تقام ندوات بعد العروض وهذا لم يحدث في إقليم القاهرة الكبرى ولكن

من حالات الجدل النقدي والنقاشات التي تثرى العملية المسرحية بطبيعة الحال، ويحدث حالة من التشوق لدى الجمهور لأنواع جديدة ومختلفة من المسرح، كما أتمنى أن يجذب المهرجان الجمهور للمسرح ودايما ارتكز في عروضي على تلقى الشباب ، لأنهم الفئة الفعالة والأكثر تأثيرا وتأثرا فهم في بداية تكوين قناعتهم و لديهم شغف بالمعرفة والتعبير والمناقشة.

وتابع : في تجاربي اشغل تفكيري بكيفية الوصول للمشاهد العادي ليس فقط الأكاديمي أو المتخصص، و التحدي الأكبر لدى المخرجين هو كيفية إبهار مشاهد العصر الحالي في ظل انتشار المنصات الاليكترونية ومتابعة الأجيال الشابة لأعمال عالمية.

وقت كاف للتجهيزات

فيما قال المخرج شادي عزت من إقليم القناة وسيناء المشارك بعرض «صيد الفئران: أتمنى أن تحقق الدورة نجاح كبيرا وخاصة أن المهرجان الختامي لم يقم منذ عامين مضوا وأتمنى أن يحصل كل عرض على وقت كاف للتجهيزات لتخرج العروض بشكل جيد ومنضبط وان يتم اختيار خشبة مسرح ملائمة لكل العروض المسرحية

كانت هناك مناقشة مع اللجان التي تشكلت من نخبة من المتخصصين والأكاديميين في عناصر العمل المسرحي، وأتمنى إقامة المهرجان الختامي في مكان مناسب لتصل عروض نوادي المسرح لأكبر قدر من الجمهور ليس المتخصص فحسب وتصبح هناك دعاية جيدة للمهرجان على أن يقام في موقع به دور عرض مناسبة للأطر والأشكال المتنوعة للفضاء المسرحي وهناك ضرورة لإقامة ندوات عقب كل عرض وان يتابع كل المخرجين المشاركين كل العروض المسرحية، وان تحدث مناقشات مع المخرجين وأتمنى أن يجمع مخرجي النوادي لقاءات يعرض كل منهم فيها وجهة نظره فيما يقدم في المستقبل وآماله وطموحاته للمسرح المصري وان تتسع مساحة المشاركات لعروض نوادي المسرح في المهرجان القومي ، وتتاح لعروض النوادي ليالي عرض جديدة بعيدا عن المهرجان وتقوم العروض بعمل جولات في المحافظات.

الجمهور و المسرح

المخرج عمر نبيل إقليم غرب ووسط الدلتا المشارك بعرض «العشيق» قال : أتمنى أن يشاهد عرضي في المهرجان الختامي على نطاق واسع وان تحدث حالة

إقامة المهرجان الختامي بعد توقف هو الأهم



إقامة المهرجان الختامي قبل شهر يونيو ويوليو، واختيار العروض التي ستمثل الهيئة العامة لقصور الثقافة في المهرجان القومي للمسرح فنحاول تذليل كل الصعوبات حتى نقيم المهرجان الختامي الذي من المحتمل إقامته في النصف الثاني من شهر مايو.

وفيما يخص إقامة ندوات للعروض أشار قائلا: بالفعل ستقام ندوات بمجموعة من الأكاديميين والمتخصصين والممارسين لمناقشة العروض المسرحية وعن إقامة الفرق كما سبق وأشرت أننا في نهاية السنة المالية ويشارك في هذا الموسم عدد كبير من الفرق ولا توجد فنادق تستطيع استيعاب هذا العدد من الفرق لمدة ١٢ يوم فالأمر يتطلب ميزانية كبيرة، وأما عن فكرة النوادي المميزة فقال: تقام هذه التجربة للأمر الأول والأخيرة فهناك مجموعة من المخرجين في ملتقى شباب المخرجين إنتجوا عروض وقدموها ولكن لم يقام لهم مهرجان ختامي فوقع عليهم ظلم وكذلك بعض المخرجين الذين تم تصعيدهم مرتين ولكن لم يقام المهرجان الختامي هؤلاء المخرجين نظرا لظروف جائحة كورونا فقاموا بتقديم مظلمة فتم جمعهم واعطيانهم فرصة من خلال النوادي المميزة ولكن هذه فرصة للمرة الأولى والأخيرة فكما سبق وأشرت في أحد الحوارات أن الاعتماد سيكون من خلال نوادي المسرح فقط

وأما عن خصم ٤٠% من ميزانية نوادي المسرح فعقب قائلا: يقوم الإنتاج الحربى بخصم ٣٥% فقط ومن المفترض أن تجارب نوادي المسرح تفتح مساحه لخيال المخرجين وإبداعهم وهى اساس التجربة بصرف النظر عن ميزانية الإنتاج وفيما يخص إقامة ليالي عرض جديدة لتجارب النوادي استطرده قائلا: الأمر كله يتطلب توافر مساح بشكل أكبر وهو امر يمثل صعوبة وخاصة أن عروض الشرائح تجد صعوبة في تقديم ليالي عروضها.



أداء الإمتحانات ذكر قائلا: كما نعلم أن هذا العام تم تصعيد ٢٤ عرض مسرحى من المهرجان الختامي، ونحن في نهاية السنة المالية، وإقامة المهرجان تتطلب ميزانية ونعاني من أزمة توافر مساح لإقامة الختامي فلا نملك رفاهية الوقت أو الاختيار، وجارى الآن مخاطبة عدد من الجهات الرسمية لتوفير مسرح؛ حتى نستطيع



المشاركة وهو ما يحقق مبدأ تكافؤ الفرص أمام جميع المخرجين وأبرز ما يميز هذا الموسم إقامة المهرجان الختامي بعد عامين من التوقف.

فرصة عظيمة

المخرج على مدحت من إقليم غرب ووسط الدلتا المشارك بعرض «حريم النار» قال: مهرجان نوادي المسرح فرصة عظيمة لأي فنان من الهواة ليشترك بتجربة مسرحية فهو نافذة يقدم من خلالها شباب المخرجين إبداعاتهم وأهم القضايا الملحة التي تشغلهم وقد تميز هذا الموسم بتقديم عدة تسهيلات من الإدارة معنا كمخرجين فكانوا على درجة كبيرة من التعاون وتذليل جميع الصعوبات التي قد تقف عائقا أمام المخرجين في تقديم عروضهم وهو شيء يحسب لهم، وأتمنى أن تخرج العروض بشكل مشرف يليق بمهرجان نوادي المسرح وتليق بكم التعب والمجهود المبذول من قبل إدارة المهرجان ومخرجي العروض.

عقب مدير إدارة نوادي المسرح المخرج محمد الطابع على بعض التساؤلات والمقترحات الخاصة بمخرجي نوادي المسرح وفيما يخص إقامة المهرجان الختامي لنوادي المسرح في موعد مناسب لا يتداخل مع موعد

تجربة النوادي النموذج الأصغر للمهرجان التجريبي



«قصة حياة».. فرقة بني سويف

كورمن الشخصية المحورية بين فخ الدائرية والمسيرة المفتعلة

الشخصية الضعيفة» دون إخلال درامي في هذا الصراع طويل المدى، خاتماً العرض المسرحي بجملة تؤكد كل ما سبق بصوت «كورمن الكبير» (فلتبق الدراما كما كانت) وهي الجملة التي أكدت على أن مخرج العمل يُصر على التصدير الدائم والواعي منه أنه يقدم مسرحاً داخل مسرح، وأن الشخصيتين «كورمن الصغير» و«كورمن الكبير» انسلخا من بعضهما، وإلا لختم النص بجملة (فلتبق الحياة كما كانت) وليست تبقى الدراما.. كُلياً رؤية المخرج ظلت طوال العمل تسير وفقاً لامكانياته الاحترافية في استخدام أدواته وتوظيفه المُبهر لكل العناصر حتى أبسطها..

الممثلون قدموا أداءً جيداً، على الرغم من افتقار القليل منهم لعنصر الخبرة، وقد ظهر ذلك لدى بعض الشخصيات المحورية، عدا «كورمن الصغير» فهو موهبة رائعة ويمتلك قدرة عالية في توظيف إمكانياته رغم بساطتها.

السينوغرافيا، في اعتقادي سببت أزمة فنية على كل الأصعدة، بدءاً من الملابس والتي وضعتنا في حيرة تامة لوجود هوة زمنية بين الشخص، وعلى سبيل الذكر ملابس «المُلقن» والتي كانت عبارة عن «جاليه صوف» على قميص مصري وبنطلون جينز محلي الصنع، في حين أن باقي الشخصيات ومنها شخصية «السيدة هبل» كانت

لدى «كورمن الكبير» فأصبح الأخير في مناط افتعال الحدث الخاص به، لكن الثبات في أبعاد الشخصية فرض عليه أن يبقي التفاصيل كما كانت على الرغم من حُرِيته في اتخاذ القرار في كل موقفه المُعاداة ولقد أثبت المُعد الدرامي ذلك بجملة المُلقن «أنت كما أنت وذكاؤك كما هو».. نجح المخرج في تصدير رؤيته للمشاهد فلا شيء سيتغير من الماضي ولن يُحدث التلاعب بالزمن أي طفرة حديثة تُذكر، فمدير الجامعة ينتظر وحببته وزوجته ينتظرون ووالده ينتظر بالدراجة، حتى أمه التي هي طريحة الفراش والتي صدرها «السينوغرافي» في إطار بتولي الشكل حيث أسندت رأسها على المخدة واقفة؛ ظلت تنتظره، لكن عند كل جزئية يفترض فيها أن يتدخل «كورمن الكبير» ليغير حدثاً ما أراد تغييره يعود ليعدل رأيه تماماً ويطلب من المُلقن أن يتخطى هذا الموقف ذابحاً بذلك مسيرته المفتعلة وتحويلها إلى مأساة قدرية بطلها الاستسلام للماضي بحذافيره، ولقد ظل هذا المنهج مسائراً لكل التفاصيل التي تتبناها رؤية المخرج طوال العرض، من خلال مستويين الأول «كورمن الأب» وما يجب أن يختاره لتغيير حياته السابقة «مسيرة مُفتعلة» والمستوى الثاني «كورمن الصغير» وهو الماضي الذي لا يتغير أبداً «المسيرة القدرية»، ويمكننا أن نقول أنه بشكل أو بآخر استطاع المخرج الحفاظ على البطل المحوري



شريف شجاع

يقول لايوس إجري في كتابه الشهير فن كتابة المسرحية «إن الشخصية الضعيفة لا تستطيع أن تنهض بحمل الصراع الطويل المدى داخل النص المسرحي» ولهذا كان ينصح باستبعاد هذه الشخصية من الأدوار الأساسية، لكن ما نسجه «ماكس فريش» في نصه «قصة حياة» يُعد تمرداً قطعياً على هذه المقولة، حيث انتصر لصالح الشخصية الضعيفة «كورمن الكبير» فحصر حولها الصراع العام للنص، ولعل القارئ الجيد للنصوص المسرحية قد يشعر بالشفقة تجاه مخرجي هذه النوعية من الأعمال والذي سيحمل على عاتقه عبء تقديم رؤى مُغايرة لها، لكن في عرض «قصة حياة» لفرقة بني سويف المسرحية استطاع المخرج الرائع «السعيد منسي» بإعداده للنص سحب هذا العبء من خلال كشف جماليات النص دون انتهاك فكرته الدائرة حول إعادة تدوير الحياة مرة أخرى لتحقيق ما هو مأمول، بدأ العرض حول شخصية «المُلقن» الذي قام باللعب بالزمن لتغيير تفاصيل حياتية



التي تم رصها في «سميتية فجة» كانت تُشكل ثقلاً غير مبرر على خشبة المسرح بالإضافة إلى «البنواها» التي رُسم عليها بشكل مباشر دلالات الصغير والكبير XL و XXL إلخ، والتي قلصت المساحة المكانية للخشبة المسرحية خصوصاً وأن المسرح قُسم لمستويين، فكادت هذه القطع الديكورية تعوق حركة الممثلين لولا ذكاء المخرج في اعتماده على التقاطعات الحركية وأيضاً استغلاله لكل فراغات المساحة حتى أن «المُلقن» كان يقف على «السماعات الخاصة بالمسرح، والتي تواجدت خارج حوض الديكور.

على مستوى الدلالة كان الديكور فاضحاً للعرض كما أنه لم يضيف شيئاً للفكرة في رأيي، فالترس وتداخلاته وطرح تفصيلية الزمن وعجلاته ودائريته والتفاتاته قد طرحها المخرج من خلال إعداده للنص وأيضاً على مستوى الحركة المسرحية، عندما جسد ببراعة شكل الساعة وكان «كورمن الصغير» متخذاً وضعية أحد عقارب الساعة و«كورمن الكبير» أخذ وضعية عقرب آخر وباقي الشخصيات تحولوا للأرقام الاثني عشر، ليمر عليهم العقربان دلالة على «الدائرية المحتومة» و الزمن المتسلسل بأحداث متنوعة، وبراعة حل المخرج أزمة «مطية الزمن وتداخلاته» التي طرحها الديكور بفجاجة، فقد رفض المخرج فكرة أن الزمن يسير في خط مستقيم بل له نتوءات وبروز ووقفات، فقام بعمل «لغظ صوتي» من خلال جميع الشخصيات التي تداخلت جعلها المؤثرة لتصنع فارقاً نفسياً لدى شخصية «كورمن الصغير» رابطاً كل ذلك بشخصية «السيدة هبل» وجملتها التي كسرت كل حدود الزمن داخل النص

«هناك خطابات يا سيد كورمن ألن تقرأها؟!»



فقط،، أما بالنسبة للديكور فهناك مستويات متعددة، أولها مستوى الفضاء المسرحي وتوطين الممثل داخل الحبكة الدرامية كان الأمر مزرياً، فكثرة قطع الديكور المُستخدمة كخلفية ليس إلا مثل التروس والبنواها ملابسها تنتمي لعصر آخر وهو عصر البريد والخطابات.. وليس معنى أن هناك مسافة زمنية بين حياة «كورمن صغيراً وكورمن كبيراً» أن نصنع فجوة زمنية كبيرة بهذا الشكل فالفارق بينهما يمتد من سن الشباب للشيوخ

«خلطة شبرا»

خلطة مصرية خالصة تستدعي قيمنا المفقودة



✦ نور الهدى عبد المنعم

من المؤكد أنه قد تم عن عمد اختيار مسرح الطليعة الذي يقع في ميدان العتبة لإنتاج عرض «خلطة شبرا» تأليف يسري حسان وإخراج محمد سليم، لكونه من أهم الأحياء المصرية القديمة والتي تتشابه مع شبرا ومعظم الأحياء الشعبية في مصر.

الحقيقة أنني قد شاهدت هذا العرض منذ فترة ولم استطع الكتابة عنه عقب المشاهدة كما اعتدت. وذلك لتزاحم الأفكار الكثيرة جدا في رأسي، فسهولة العرض وبساطته سبب أساسي في صعوبة الكتابة عنه وهنا تكمن عبقرية الكتابة والتناول، فالعرض استدعى عندي ذكريات كثيرة جداً منها ما يخص حي شبرا تحديداً والعلاقة التي ربطتني به على مدار عمري كله بسبب وجود أحد أفراد عائلتي فيه. فزيارتي لم تنقطع عن هذا الحي حتى الآن. تذكرت ليالي رمضان والجولات في شوارعها: مسرة، طوسون، بديع، شيكولان،، وشراء الآيس كريم من شارع شبرا الذي كان يعد وقتها اختراع. حيث كنا نشترى أنواع أقل جودة من بائع متجول ويطلق عليه جيلاتي. كذلك شم النسيم والأعياد وجلو سنا على النيل. تذكرت أيضا كوافير الخواجة جورج الذي كنت اقصد شعري فيه. تفاصيل كثيرة جداً جلبت علي حالة من الشجن مازلت أسيرة لها حتى كتابة هذه السطور، خاصة أن تقريبا معظم أبطال هذه الذكريات قد رحلوا. ثم تشابه الحكايات التي رويت وتفاصيل هذه المرحلة مع حكايات وتفاصيل عيشتها في الحي الشعبي الذي نشأت فيه ولا يزال كل أفراد عائلتي يسكنون فيه حتى الآن. طبعا الصغار منهم فجدتي ووالدي وأعمامي قد رحلوا جميعا. تخيلت دكان عمي إبراهيم البقال- وهو الأخ الأكبر لوالدي- بكل تفاصيله بسبت البيض المعلق على بابه والبنك الذي كان يثبت فيه القروش والتعريفات الممسوحة، ثلاجة الكوكا كولا الحمراء التي كان يوضع فيها ألواح الثلج والقرطيس التي كان يعبئ فيها المشتريات فلم يكن قد تم اختراع العبوات والأكياس الموجودة الآن. كذلك دكان جدي الحاج محمد نور الشهير بأبو مظلوم

وهو لا يمت لنا بصلة قرابة لكنه كان كبير المنطقة الذي يتصدر في كل كبيرة وصغيرة وقد نُشرت صورته في جريدة الأخبار حين تشاجر مع المسئول عن الصرف الصحي، الذي لم يتركه إلا بعد أن قام بحل المشكلة بشكل نهائي، وكان يعقد جلسات عرفية ويحل المشاكل بين الأزواج والعائلات والجيران. تذكرت تريز بنت الجيران التي كانت تذهب معنا يوميا في رمضان لشراء السحور لأن والدها حسب روايتها



الفنان ماهر محمود والعازفون لألحان الفنان الراحل أحمد الحجار: مايكل رفعت، عمرو بكار، نوار مجدي، توماس القمص لوкас.

اتسم العرض أيضًا بأن كل مفرداته ليست تقليدية بل صورة فنتازية منها ديكور مي كمال الذي لم يكن مقهى تقليدياً بل يوحى بالمقهى ببعض عناصره مبيئاً في ذات الوقت خريطة شبرا بأحيائها وشوارعها وأسماء دور السينما التي تحولت إلى مولات وجراجات موضحاً بلا مباشرة ما حدث للواقع الثقافي من تراجع، وقد تميز هذا الديكور بوجود فانوس رمضان وصورة العذراء معلقان بجانب بعضهما وهو ما كان يحدث بالفعل في رمضان، وقد صممت الملابس أيضاً والتي تميزت التي استخدمت في استدعاء الشخصيات التي يقومون بالحكي عنها بالفانتازيا، بجانب العادية التي يرتديها الناس في الشارع المصري.

مع الاستعانة بشاشات العرض التي عرضت مادة فيلمية مهداة من الفنان والإعلامي عبد الحميد السيد قدم من خلالها في البداية ملامح شبرا قديماً وختم بلامحها حديثاً، ولم ينفصل صناع العمل عن القيم التي يتناولونها في العرض حين قاموا بإهدائه للفنان الراحل أحمد الحجار وختموه بأغنية بصوته مع عرض صورته على الشاشات.

تحية للأستاذ عادل حسان مدير مسرح الطليعة ولكل صناع العمل الذين نجحوا في استدعاء ماضيها الجميل وتقديمه لأجيال لم تعرفه، فربما يتعلمون منه قيماً فشكلنا نحن في تعليمهم إياها.

الفتنة الطائفية التي عايشناها في الزاوية الحمراء عام ١٩٨١، والتي مازلنا نعاني منها حتى الآن.

نجح يسري حسان في صياغة كل هذه التفاصيل فشعرنا أنه دخل كل بيوتنا وشوارعنا وحوارينا وعاش معنا افراحنا ومعاناتنا وأشار بأصبع الاتهام إلى مصدر الخطر الذي غزا مصر وضربها في مقتل وهو الفكر الوهابي الذي تم استيراده مع الريال والدينار و«السياره» كما ينطقونها، ونشر ثقافة الاستهلاك وتسليح كل شيء، فجعل الجميع يغلق الأبواب ويعيش في عزله لا يعرف شيئاً عن جيرانه، وانهارت القيم الجميلة وافتقدنا مصطلحات كثيرة غاية في الأهمية منها: ابن الحتة و بنت الحتة.

غزل هذه التفاصيل بحرفية عالية جداً المخرج محمد سليم الذي قدم العرض في قاعة وهي الأفضل لتقديم هذه الحالة شديدة الخصوصية والحميمية، وكان من الذكاء أن اختار مقهى ك (لوكيشن) منطقي جداً للأحداث حيث يجلس الراوي محمد هاني وتبدأ حالة الحكي للمتلقين الذين جعلهم متورطين فيما يدور باعتبارهم رواد المقهى الذي تدور فيه الأحداث، وتغلب على حالة الملل التي قد تصيب المتلقي بتحويل حالة الحكي إلى ثلاث خطوط متوازية ومتقاطعة في ذات الوقت حيث الراوي الذين يقوم بالحكي، والممثلون الذين يجسدون الشخصيات التي يحكون عنها بأداء كوميدي أكثر من رائع لفنانين تلقائين: علاء النقيب، أحمد عبد الجواد، محمود عبد الرازق، مع الغناء والعزف (لايف)

«بيحب يصوم رمضان معنا» وكان شراء السحور بمثابة فسحة جميلة مع مجموعة بنات الجيران فكنا نشترى الفيشار وتفرج على الفتارين ونختار منها ملابس العيد، تذكرت دورق الشربات الذي كان يخرج ويدخل من وإلى كل الشقق في موسم نتائج الامتحانات، الأفراح التي تقام لأكثر من أسبوع قبل يوم الزفاف فكل نساء المنزل تجتمعن في شقة أم العروس ليحتفلن بها يومياً، كذلك اجتماعهن لعمل كعك العيد، إلخ المناسبات الكثيرة.

تذكرت أيضاً عزاء جارنا عمي فتحي الذي أقيم في شقتنا والذي استلم جثمانه والذي مع اثنين من الجيران لوفاته في حادث. و وفاة جدي وجنازته التي كانت بمثابة مظاهرة شعبية حيث سافر أغلب سكان شارعنا وبعض من الشوارع الأخرى المجاورة معنا إلى قريته بالقليوبية، والجيران الذين قاموا بتأجيل موعد زفاف ابنتهم لبعد الأربعين.

ولم يكن الحرامي فقط هو الذي لا يسرق أبناء منطقته ويرد لهم ما سرق بالخطأ، بل أنه لا يمكن أن يعاكس شاباً ابنة منطقته، تفاصيل كثيرة جداً تطابقت مع أحداث العرض، وحين أذكر ذلك فقط لتأكيد أنها مصر الستينات والسبعينات ولم تكن شبرا فحسب. هذه هي خلطة مصر بناسها الطيبين وقيمها الجميلة التي افتقدناها، واعتقد هو ما قصده المؤلف حين كتب خلطة شبرا. وقد اتضح ذلك جلياً حين ظهر الفكر المتطرف الذي ضرب البلد كلها ولم يضرب شبرا فقط بل امتد لأحداث

«كونكان»..

الشرور الآثمة والقسوة الداعرة



وفاء كمالو ❖

تأتي مسرحية كونكان لتشتبك مع تيارات التسلط الآثم والقهر المرير، تدين مأساة الخلل الإنساني المخيف، وتكشف عن غواية السقوط في جحيم الخطايا والتناقضات، لنصبح أمام حالة إبداعية مغايرة تكسر دائرة العبث الوجودي الممتد .

هذا العرض تقدمه فرقة قصر ثقافة الجيزة التابعة لهيئة قصور الثقافة، في قاعة صلاح جاهين بمسرح البالون، التأليف للكاتب المتميز أحمد الأباصيري، الدراماتورجيا والأشعار لأيمن النمر، والإخراج للفنان عمرو حسان، وفي هذا السياق تضافرت رؤى المؤلف مع الدراماتورج وقدمنا حالة درامية عالية القيمة تتجه ببساطة إلى عمق المأساة الإنسانية، تطرح رسائل جدلية ثورية وتقدمية، فالنص قابل للتفاعل الحيوي مع توترات وجودنا الحالي، لذلك انطلقت موجات الجمال المسكون بالوعي والحرارة والنقد والتساؤلات، لتلامس خطايا الواقع ومجون الحقيقة،

تناول المخرج عمرو حسان هذا النص المثير، الذي كشف عن موهبته الصاخبة وبصماته الفريدة ولغته الحارة، فهو يمتلك الرؤية الواضحة ووجهة النظر الثائرة، اشتبك برشاقة مع إيقاعات زمننا الوحشي المسكون بالشرور الآثمة والقسوة الداعرة، فكانت المواجهات صادمة تلامس مؤشرات الواقع ومجون الحقيقة، وتحولت إلى عزف ناري على الأعصاب العارية، وظلت مفاهيم التشويق والإثارة حاضرة بقوة في قلب المسرحية، التي امتلكت عقل المتلقي ومشاعره عبر أحداثها المثيرة اللاهثة، وشخصياتها الواقعية التي نعرفها وتعرفنا .

تتخذ الأحداث مسارها في إطار تشكيل سينوغرافي لافت بصالة القمار، التي تموج بالفرح المراوغ والبهجة الزائفة، الضوء الأحمر يعانق تيار المشاعر المتوترة، الموسيقى تروي عن الليل والجموح والسقوط، منضدة اللعب المرتفعة تشغل منتصف القاعة، التي تشهد تصاعد الأحداث والتفاصيل، الجمهور يمثل جزءا فعليا من العرض بعد سقوط الحوائط والحواجز، البار الذي يشغل اليمين يبعث إيقاعات التخييب، ويواجه السلام القليلة التي تقود الزبائن إلى الخارج، فالصالة توجد في البدر

أحداث الليلة الكابوسية المخيفة، حوار البارمان مع فتيات الصالة يأخذنا إلى واقع آخر، فهم ينتمون إلى طبقة اجتماعية واقتصادية مغايرة، لكنها محكومة أيضا ببشاعة السقوط والانحلال، الجمهور يتابع ما يحدث بشغف، ولحظة التكشف المفزعة تبدو وشيكة، إيقاعات الحركة ولغة الجسد تأخذنا إلى الشابة الجميلة التي تعمل في الصالة لتشاغب الزبائن بضحكاتها الخليعة، الخوف يحاصرها حين تلمح زميلها الشاب وهو يردد أنه خطيبها وعليها أن تخرج معه فورا من هذا المكان، فيندفع إليها ويأخذها بعنف ويمضيان إلى الخارج، لكنهما سرعان ما يعودا ليخبرا الزبائن أن السلم قد انهار، الهلع يسيطر على الجميع، الذين أدركوا أنهم الآن أسرى صالة الكونكان، الاتصال بالخارج أصبح مستحيلا، فشبكات الموبايل لا تعمل تحت الأرض، صالة القمار تكاد تصبح مقبرة، أشباح الموت عطشا وجوعا

المسكون بالمؤامرات والأسرار .
تشتبك الكوريوغرافيا المتميزة مع الموتيفات الصغيرة ومع أوراق الكوتشينة على امتداد القاعة، الأحداث الدرامية الساخنة تتوالى وتأخذنا إلى عالم أبطال العرض فتتعرف على لاعبي الكونكان - -، الطبيب الشهير الذي يمارس جرائم تجارة الأعضاء، الثري السكرير صاحب الفنادق السياحية الأنيقة، الكنوس لا تفارقه أبدا، تبدو كإحالة صريحة إلى علاقاته العاطفية المشبوهة، يعشق النساء لكنه يقتلهن أحيانا، ثم الملياردير المعروف بعلاقاته الوثيقة بالكبار والمستولبين، وأخيرا السيدة الجميلة رئيسة إحدى الجمعيات النسائية، ورغم ذلك فهي لا تعترف تماما بمفاهيم الدفاع عن حقوق المرأة، وهكذا تمتد الحوارات الجريئة الساخنة، ونلمس مدى بشاعة الشخصيات الغارقة في الخطايا والشرور والسقوط .
يتضافر الضوء والموسيقى ولغة الجسد والمشاعر مع



الملايين، لكن الموت يضع نهاياته الأسطورية ليصبح المجد للشور والأتام، بعد أن فقد الإنسان وعيه، ولم يعد الخير قادرا حتى على الجدل مع جحيم الشر .

من المؤكد أن عرض كونكان يمثل قراءة حية في قلب المجتمع والسياسة والاقتصاد، عبر رؤية جدلية واعية متعددة الأصوات والأبعاد، اتجهت إلى نزع الأقنعة ليسقط الزيف والعبث والأخلاق والقيم، وتصبح الشخصيات عارية تواجه سقوطها المخيف وتتحدى آثام الخطايا لتشعلها بنيران القسوة والمجون والعذاب، وفي هذا السياق نجد أن مسرحية كونكان تحاكم وجودنا الشر عبر الشخصيات التي أدانتها كلها، فالجميع مذنبون، أثرياء الطبقة العليا، وفقراء الهامش والحضيض، القسوة والعنف والضياع دفعوا الجميع إلى السقوط، لذلك نحن أمام إنذار خطير أننا على حافة هاوية السقوط، ويجب أن نتوقف لنبحث عن المعنى والحياة والحرية، لعل الوجود يصبح أكثر جمالا واحتمالا .

شارك في المسرحية فريق عمل من المحترفين والهواة فكانوا نجوما لامعة تموج ضوءا وحضورا وموهبة مثل إبراهيم البيه، أسامة فوزي، محمد الجداوي، محمد شرف، كريم الحسيني، منة الفيومي، نيجار محمد، وهاني ماهر . كان الديكور لملاك رفعت، والإضاءة لعز حلمي .

بأجساد البشر، ثم يندفع إلى السيدة الجميلة المدافعة عن حقوق النساء ويقتلها هي أيضا، أما الملياردير صاحب العلاقات المهمة فهو يموت بغيوبة مرض السكر، تراجيديا الموت المجنون ترسم مسارات النهايات الدموية المفزعة، البارمان يضع السم القاتل في زجاجة الخمر، ليموت الثري صاحب الفنادق - -، الواقع الوحشي يكشف عن الحقيقة الملعونة، السلم لم ينهار، واللعبة القذرة تحولت إلى نيران حصدت الجميع، فنحن أمام تخطيط شديد الإحكام دبره البارمان وفتيات الصالة مع الرجل المهم، للحصول على

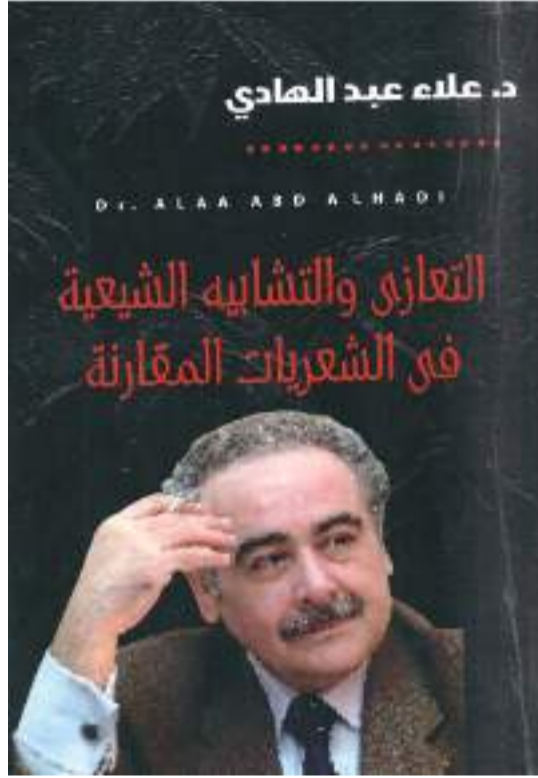
تتراقص حول رجال الثروة والسلطة والفساد، إيقاعات الدهشة تتكشف وأبعاد المؤامرة تبدو واضحة، البارمان يتصدر الآن مشهد الغواية والسقوط، تحول إلى شيطان من الجحيم، فهو الآن يساوم الجميع على زجاجة ماء، لتتفجر تيارات الصراع الناري، الرجال الأثرياء الباحثين عن الحياة يندفعون إلى كتابة الشيكات، اللحظات تشهد مزاد الملايين مقابل الحصول على زجاجة المياه، هستيريا الجنون المخمور تدفع الأحداث إلى مسارات الموت، الثري السكر صاحب الفنادق يقتل صديقه الطبيب الذي يتاجر



التعازي والتشابه الشيعية

في الشعرية المقارنة (٢-١)

أصول المسرح العربي قبل عام ١٨٤٧ - كي تكون مقدمة ضرورية تسبق تحليله (للتعازي والتشابه) من خلال نموذج النوع النووي المسرحي، والذي يعده (الكاتب) بمثابة الجزء الثاني التطبيقي من كتابه «مقدمة إلى نموذج النوع النووي نحو مدخل تمهيدي إلى حقل الشعرية المقارنة بعمق ٢٠٠٨ - مركز الحضارة العربية . وكما سبق أن أشرنا وهذا الفصل يعمق ويرسخ تأكيد وجود مسرح عربي قبل ١٨٤٧، وهو ما يختلف مع بعض آراء المنظرين الذين اختلفوا كثيرا حول هذه القضية كما جاء في كتاب (د . محمد المديوني) إشكاليات تأصيل المسرح العربي»- (المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون) بيت الحكمة -١٩٩٣ - والذي تنوعت واختلفت حوله كل من حاول تأصيل المسرح العربي في أنحاء العالم العربي ويشرح الكاتب الكبير د. علاء عب الهادي بان (نظرية النوع (النووي) الذي تقوم علي بنية منطقية ورياضية، لها جهازها المفهومي، وإجراءاتها، وأنه فضل إطلاق اسم (نموذج) عليها لشكك العلمي في مفهوم النظرية غير التاريخي من جهة، و لميله إلى فلسفة العلم كما شرحها الفيلسوف النمساوي (بول فابرابينو) في كتابه «ضد المنهج» ١٩٧٩، وأنه ربما تكون نتائج هذا النموذج مفيدة في تشكيك المركزية الغربية في دراسات النوع بعامة، والنوع المسرحي بخاصة (النووي) إلى افتراض وجود تقاطع بين (الشعرية) القومية المختلفة للنوع الأدبي أو الفني يمكن استخلاصها في نموذج نووي نوعي واحد من خلال القراءة الدقيقة لمئات التجليات النوعية لنوع ما في ثقافات متعددة وسياقات اجتماعية متنوعة، وذلك من اجل تحديد المكونات البنوية وفصلها عن المكونات الجمالية في جماع هذه التجليات ذوات الشعرية،الجمالية والأسلوبية المختلفة المرتبطة بقومياتها وجغرافيتها الثقافية، واللغوية المتعددة، وبيولوجيتها الجمالية المترابطة، وذلك بسبب اختلاف سياق نشوئها الاجتماعي والثقافي من قومية إلى أخرى، و كان هدفه من ذلك الحصول علي مكون بنوي قادر علي المستويين (النووي -الانطولوجي والمعرفي يمكن تعيينه من خلال دراسة (امبريقية) لمئات العروض المسرحية من قوميات مختلفة - بحثا عن المشترك والمتقاطع بينها، وذلك لتحديد المكون البنائي في نموذج النوع النووي المسرحي،و يري أن هذا النموذج لديه الإمكانية القوية لسيادة نظائر فنية لقوميات ذات تقدم حضاري مهيمن علي نظائر فنية لقوميات اقل تقدما ،و أن من حقه السؤال عن تراثه المادي والابداعي الذي طمسته



الوعي الجمعي، فضلا عما إضافة إليها من سمات وصفات في أثناء تطور هذه العروض تاريخيا»، وذلك بما اتسمت به هذه الشخصية التاريخية العظيمة في أثناء العرض من اختزال وتحرير وتحوير، نوع شكولها وظهر غناها واختلافاتها من عرض إلى آخر وفق ما تصفه هذه العروض اقتضاءات السوق الاجتماعي الثقافي والضرورات الفنية والعقدية في كل قطر).

هذه هي المعالم العامة في هذا الكتاب (الهام) الذي يتناول بالدرس والتحليل، إذا كان من المناسب إيضاحها، وتجليه بنيتها ويضيف الكاتب: (وقد حاولنا في طرحنا هذا التمسك بالاقتصاد، وتقريب القول من بعضه مهتمين بتأصيل أسئلة البحث الرئيسية، والعودة بها، وقريب القول من بعضه مهتمين بتأصيل أسئلة البحث الرئيسية، والعودة بها إلى الدليل المنطقي والاستدلال العقلي وتقريب القول من بعضه بتأجيل أسئلة البحث الرئيسية، والعودة بها إلى الدليل المنطقي والاستدلال العقلي، وهذا الشأن ليس بهين، لان الإعراض فيه غالبا ما يكون أولي من الذكر، وكما يقول (ابن عطا الله السكندري) [ربما عبر عن المقام من استشراف عليه، وربما عبر عنه من وصل إليه، وذلك ملتبس إلا علي صاحب بصيرة]

وفي (الفصل الأول) من هذا الكتاب وعنوانه (في مناهج البحث في أصول المسرح العربي؟ قراءة (ميتا نقدية) حيث يتناول الخطاب النقدي والتأصيلي ..، ومناهج البحث عن



عبد الغني داود

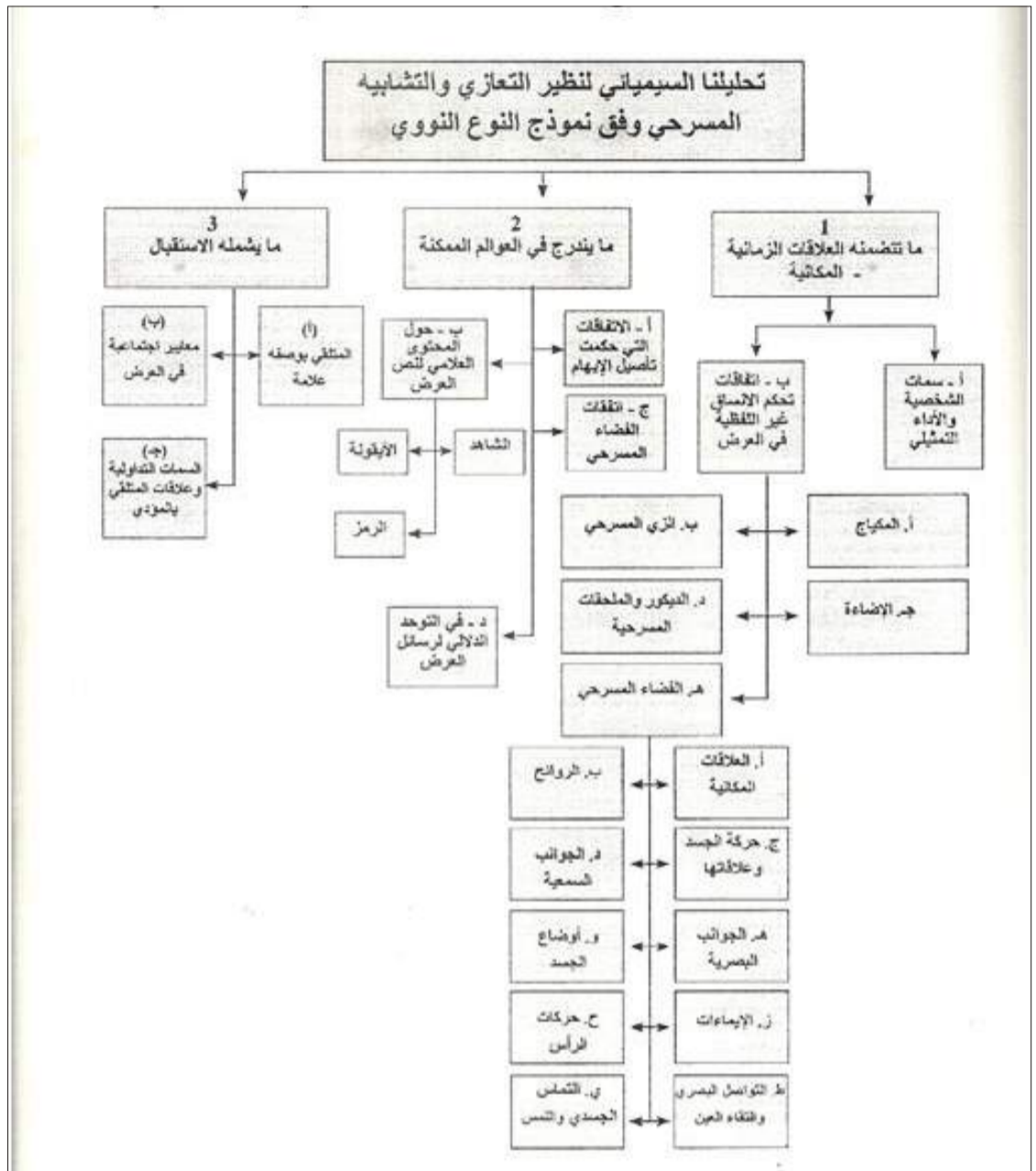
يقدم لنا الكاتب الكبير د. علاء عبد الهادي في كتابه الأخير «الشعرية المقارنة -التعازي والتشابه الشيعية» (قراءة سيميائية من منظور النوع النووي).. حيث يقول في تمهيد الكتاب: (تنتمي هذه الدراسة في جزء منها إلى حقل النقد الثقافي، ويقوم منهجنا علي مداخل متعددة الاختصاص، وذلك بناء علي محاور (ثلاثة) فيقدم المحور الأول «عروض التعازي والتشابه، موضحا» الجوانب التاريخية والعقدية لنشأتها، ومقدما وصفا تفصيليا لهذه العروض في إطار الوحدة ويعالج (المحور الثاني) من «منظور الشعرية المقارنة محددا «ما يطلق عليه المكافئ (isotop) = (في النوع المسرحي، ومتناولا» صحة التعامل مع التعازي والتشابه بصفتها نظرا «مسرحيا» (isomer) وذلك في ضوء نظرية (النوع النووي) الذي سيوضحه سياق تحليلنا (لنظير) التعازي والتشابه المسرحي .. لمن لم يقرأ كتابه «مقدمة إلى نموذج النوع النووي نحو مدخل توحيدى إلى حقل الشعرية المقارنة» ٢٠٠٨ (دار الحضارة العربية)، وبعد كتابانا هذا جزءا تطبيقيا يعالج تطبيق النوع النووي في نموذجها المسرحي. ويقدم (المحور الثالث) مدخلا منهجيا إلى قراءة سيميائية لعرض «التعازي والتشابه»، وتنتهي الدراسة بنتائج توضح الاستثمار الثقافي والأيدولوجي لعرض التعازي والتشابه المسرحي، في مجموعه من الجداول الرياضية، مع الإشارة إلى أسباب عدم تطوره الفنية .

تبدأ هذه الدراسة (مقدمة) حول (مناهج البحث في أصول المسرح العربي) والشكول المسرحية في تراثنا قبل دخول فن المسرح بشكوله الغربية وتقاليده سياقا ونصا - أداء، ويقدم قراءة (ميتا نقدية) موجزة تتناول هذا التأصيل في المسرح العربي، وجدليات الأداء في تراثنا الذي يقبل السؤال النقدي والمجادلة بشأن انتمائها من عدمه إلى النظر المسرحي. ويؤكد قائلا (كما تجدر الإشارة إلى أن شخصية (الحسين) عليه السلام التي تتناولها هذه العروض، والتي تعالجها هذه الدراسة ليست هي الشخصية التاريخية أو الحقيقية في عروض التعازي وإنما كما من بينها الشخصية الدرامية الحاضرة في عروض التعازي والتشابه.. التي رسم حدودها الفنية، والخيالية

الديني المباشرة في المعابد، الأضرحة، المساجد وغيرها من دور العبادة، وطقوس عدد من الطوائف المغلقة وعاداتها، والممارسات الاحتفالية الواقعية البعيدة عن المفهوم الأدبي الفني مثل (العزاء) وطقوس الندب، وتجليات أداء شديدة المحلية محدودة من الناحية الفنية أو التاريخية، والشكول مثل ما يطلق عليه في المغرب مسرح (الحلقة) معتمدا في كل ذلك علي مراجع لدارسين من أمثال (حلم الزعفراني، محمد خراف، محمد أديب) السلاوي، و حسن البحراوي).

ولهذا كان إلزاما علينا استعراض مراجع هذا الكتاب الهام وهم (٤١) (واحد وأربعون) مرجعا باللغة العربية، و (١٥) خمسة عشر مرجعا إلى العربية، و (٢٠) (عشرون) مترجما باللغات الأجنبية - ويستشهد الكاتب بكتاب (محمد يوسف نجم) «المسرحية في الأدب العربي الحديث» ١٩١٤-١٩٤٧ «دار الثقافة ١٩٨٠ وفيه يسأله الكاتب: [هل يسمح التقسيم الذي انتهى إليه حين يضع الفن المسرحي في مقابل الفن الشعبي؟

ويرد عليه كاتبنا متسائلا: ألم يكن المسرح في بذوره الأولى التي خرج منها شعبية (كالديرامب)، و(عربة تسييس) الخ - يمكن أن يميز تمييزا قاطعا علي مستوي النوع - بين فني المسرح وغيره من ألوان الأداء الفني الشعبية التي لا تنتمي إلى فن المسرح؟ وهل هناك ما يمنح انتماء عدد منها إلى حقل الفن المسرحي، وهي أسئلة يطرحها (الكاتب) علي طريقة التناول أو التفكير التي انتهجها (د. محمد يوسف نجم)، ويؤكد هذا الرأي الباحث [عبد الرحمن حمادي] في كتابه «جوانب من قضايا وإشكاليات المسرح العربي»، عندما أشار إلى انه ليس في مصلحتنا أن نعاند بتحويل بعض ثقافتنا أو تراثنا العربي إلى ظواهر مسرحية لم تكن موجودة، وينضم إلى هذا الاتجاه (عبد الرحمن باغي) في كتابه «الجهود المسرحية الإغريقية والأوروبية العربية»، و(د. علاء عبد الهادي) في كتابه «مفهوم النظر المسرحي - مقدمة في نظرية النوع النووي»، وكتاب (حياة جاسم محمد) في «قضايا المسرح العربي المعاصر» في المسرح العربي بين النقل والتأصيل». لذا فقد رفض ممثلو هذا الاتجاه وجود المسرح في التراث أو الموروث ويرجع مؤيدو رفض وجود مسرح عربي إلى اتجاهين وهما: غياب النص الدرامي، وإلى أن الإسلام بتعاليمه كان مانعا لهذا الفن، والي (العامل اللغوي والأدبي) وطبيعة اللغة العربية وقسوتها، والي (العامل النفسي) كما يقول (توفيق الحكيم) إن العرب ظلوا متمسكين بماضيهم الأدبي والفكري، و(العامل البيئي) وقسوة البيئة الصحراوية، و(العامل الأنثروبولوجي)، وان العرب بطبيعتهم ينظرون إلى الكلمات ولا يميلون إلى التحليل، ويطرح الكاتب سؤالين في نهاية هذا الجزء حول غياب الدراما عند شعب من الشعوب في حياته؟ وأن الأمر يتطلب فصل العناصر البنيوية عن العناصر الجمالية والأسلوبية، والاتجاه الثاني) يعزو غياب المسرح إلى غياب فن الأداء وغياب



وجودها في التراث العربي لا يمكن انكارها عند (محمد كمال الدين) في كتابه «العرب والمسرح» ١٩٧٥ وكتاب (علي الراعي) المسرح في الوطن العربي ١٩٨٠ وعلي (عقله عرسان)، «الظواهر المسرحية عند العرب» ١٩٨٣، ويرى الكاتب أن استيراد المسرح من الثقافة الغربية إلى الثقافة العربية أدى إلى إجهاد الجنين الشرعي الذي كان يمكن أن ينمو من واقع فنون الأداء . والفرجة الخاصة بنا ويحدد (علي نحو موجز) اهم تجليات الأداء الفني مثل .تجليات فنية يهيمن عليها السرد مثل (سارد الملحمة)، و سارد القصص الشيعي،السارد الديني (المنشد أو الصييت)، وتجليات أداء فنية تهيمن عليها المحاكاة الصامتة مثل (الكرج) و(السماجة)، والحواة وألعاب الحيوانات، وتجليات اداء شعبية يهيمن عليها الجانب الديني والفلسفي مثل (التعازي)،(الزار) والاحتفالات الدينية (المولد النبوي نموذجًا)، وتجليات أداء تعتمد علي وسيط غير بشري وتضم [القراكو، خيال الظل،صندوق الدنيا] ويقرر انه اغفلها عند الحصر لابتعادها عن مفهوم المسرحية علي نحو واضح ومباشر مثل: النصوص الأدبية التي ليس لها تحقق مسرحي، وممارسات الأداء

نظرية الأنواع الأوروبية، و تعاملت معه بصفته تراثا بدائيا لا يصح أن ينتسب إليه فن المسرح أو الملحمة أو الرواية، ويتساءل: (هل يعني غياب كلمة مسرح عن المعجم الفني لامة ما غياب ما تدل عليه هذه الكلمة في الواقع؟ و هل يعني وجود عوالم درامية في نصوص أدبية قديمة يتوافر فيها الحوار مثل في «انتصار حورس» علي سبيل المثال، أو نصوص تراثية مثل المقامات « معرفتنا بفن المسرح المؤدي، ولا أقول فن الدراما المكتوب، و هل يشكل غياب مبني مسرحي بالمعني المتعارف عليه جماليا أو تاريخيا دليلا علي غياب معرفة شعب أو قومية ما للفن المسرحي؟ وهل يعني غياب كلمة (مسرح) في المعجم الفني لامة ما هو غياب ما تدل عليه هذه الكلمة في الواقع؟ ويستعرض الكاتب آراء من ذهبوا إلى وجوده بشكله الغربي، ويرى انه قد مرت (حركة تأصيل المسرح العربي) بتيارين يخلقان بين النفي والإثبات -الأول مندفع منهجيا، وسيطر علي معظم البحوث...أحدهما يتخذ أسلوب التأريخ أو العرض التصنيفي أو الوصفي - دون الدخول الجاد في (مبحث النوع المسرحي)، وأنهم قد عرفو المظاهر المسرحية دون منازع وأن دلائل



الديني والفلسفي مثل (التعازي) ونظائر تقوم على وسيط غير بشري وتضم (الراقوز) ويرى (الكاتب) أن أي عمل مسرحي متحقق هو نظير مسرحي (ISOTOP) (أي كانت درجات نضوجه الجمالي إذا ما توفرت فيه المكونات البنوية كالتنظير المسرحي، وأن هناك أشكال مسرحية (ثمانية) ليست مظاهر مسرحية أو بذورا مسرحية أو ظواهر مسرحية - إلى آخر هذه التوصيفات التي اعتاد الباحثون علي إطلاقها دون حسم - بل أنها نظائر مسرحية دون منازع، مثل نظائر المسرح الإغريقي أو مسارح العصور الوسطى أو المسرح الأوروبي، وذلك وفق النوع النووي المسرحي، وأن ظل سؤال الكفاءة الفنية في علاقته ببلاغة العرض المسرحي، ويخصص (الكاتب) دراسته بالتحليل نظريا واحدا من هذه النظائر المسرحية الثمانية وهو نظير [التعازي والتشابه المسرحي] في مدينة كربلاء، وأنه في هذا التحليل يلقي الضوء علي نموذج النوع النووي المسرحي علي نحو تطبيقي، و كما في (الفصل الثاني) وعنوانه (في عرض التعازي والتشابه) مستعرضا «الجوانب التاريخية والعقدية لعروض التعازي ونصوصها» حيث ظهرت أول ما ظهرت في الأدب الفارسي في شكل أشعار حماسية ومأساوية، ورتاء مذهبي في القرن السادس عشر التي أدخلت طقوس الاستعراضات العنيفة الغربية إلى مجالس التعزية الحسينية - كما أشار (مناضل داود) في كتابه «مسرح التعزية في العراق، دار المدي ٢٠٠٦ - حيث يحجج إلى كربلاء (مدينة الواقعة) من زوار الشيعة من إيران والهند وباكستان والبلدان العربية ومحافظات العراق وغيرها، واشتهرت مدينة كربلاء بعقد مجالس التعازي والحسينية في العشرة أيام الأولي من أيام عاشوراء، وقد أضيف إلى التعازي بعد ذلك ما يسمى (التشابه) في أواخر ١٧٧٩ - وذلك بعد أن فرض التشيع بالقوة في إيران، وقد تأثرت طقوس التعازي

وعبها التاريخي - بما أخل بسيطرة المفاهيم الجمالية الدخيلة علي طبيعة النص الأصلي - فأعدت نصوص تراثية مُنحت صيغة درامية علي شكل الدراما الأوروبية - مثل النص الذي أعده (محمد عزيزة) من نصوص التعازي الشيعية، كما تدخل عدد من النقاد بالتعديل، والحذف، والإضافة علي النصوص الأصلية مثل (د. إبراهيم حمادة) في «بابات ابن دانيال»، وقد سبقت النتيجة في عدد من هذه الدراسات ومقدماتها قبل ١٨٤٧ - تاريخ دخول أول مسرحية غربية إلى عالمنا العربي علي يد (مارون النقاش) وبداية خضوع فنون فرجنتنا التي ينتمي بعضها إلى المسرح دون منازع تحت ظل جماليات المسرح الأوروبي .

و يشير (الكاتب) إلى تأثير عدد كبير من الأدباء التي نفت وجود المسرح أو الدراما العربية لأن معظم هذه الدراسات لم تتحرر دراسة فنون الأداء بشكل كلي علي مستوي العالم العربي، وان عددا كبيرا من النقاد والأدباء قام علي نحو جزئي لم يهتم بالتقصي الشامل للظاهرة موضوع البحث - لكن ظل سؤال الكفاءة مرتبط بقدره نص العرض علي حزب المتلقي؛ وينتهي (المؤلف) إلى أن العرب قد عرفوا المسرح - مثلهم في ذلك مثل الكوريين واليابانيين والهنود وشعوب أفريقية أخرى أكثر بدائية .. وتشير نتيجة تطبيق نموذج (النوع النووي) المسرحي علي تجليات الأداء العربي قبل ١٨٤٧ إلى حضور ثمانية نظائر مسرحية مستقرة مارسها العرب في تاريخهم الطويل قبل استزراع المسرح الغربي وتعتمد علي (نظائر) مسرحية تعتمد علي وسيط بشري؛ وهي نظائر يهيمن عليها (السردي) أي السارد الملحمي وسارد القصص الشعبي، ونظائر مسرحية يهيمن عليها المحاكاة الصامتة مثل [الكروج والسماجة]، ونظائر يهيمن عليها الأداء التمثيلي مثل (السامر والمحبطين)، ونظائر يهيمن عليها الحدث

الخشبة المسرحية الأدائية، و(العامل العقدي) وهو أن الإسلام قد حرم التجسيم والتمثيل وإنكار الفنون اللا أدائية، ويستشهد بكتاب (لويس غاردينية)، بان العرب حاربوا تمثيل الأدوار النسوية، والي (العنصر الفني)، ويستشهد بما أشار إليه (طه سيف) إلى غياب احتكاك العرب بنماذج منه كي يقتدي به، و(العامل البيئي) كما يقول (العقاد) بأن طبيعة البيئة العربية وقسوتها قد منعت قيام الأدوار الاجتماعية في حياة العربي، وأن التمثيل يرتبط بالحياة الاجتماعية، وكذا (أمين الخولي) الذي يري أن ترحال البدوي الدائم كان سببا لغياب استقرار المظاهر التجسيمية في وثنيته، وينتهي (المؤلف) في هذا الفصل بسؤال هو [هل يشكل غياب مبني مخصص للعرض المسرحي وفق المعني المتعارف عليه جماليا للعرض المسرحي في المسرح الأوروبي، دليلا علي غياب معرفة شعب ما للفن المسرحي؟]

وينتقل الكاتب من خلال الدرس المنهجي لهذه المحاولات، ويمكننا عبر القراءة النقدية السابقة، أن ترصد عيبا منهجيا في الدراسات والآراء - عند التنظير والتفسير إلى وعي جمالي خارج الوعي التاريخي لفنون فرجنتنا، وتراثنا أو موروثنا العربيين، وخارج صرامة التحري النقدي الذي كان يجب عليه أولا الفصل بين البنوي والجمالي في العمل الفني كي لا يجري التعامل النقدي مع المكون البنوي بمسامين للفظ واحد كما استلهم تعريفهم للمسرح بانه بالضرورة - لا يمكنه بأي حال أن يكون مستوعبا للشكول المسرحية لبيئات قومية أخرى تقع في خارج هذا الوعي، وقد ظهر هذا العيب في معظم الدراسات أو المقالات التي رفضت وجود المسرح الجديد والدراما العربية قبل (مارون النقاش) ١٨٤٧ وأن كثيرا من الدارسين [عند تنظيرهم] للمسرح العربي وإشكالية العرض الكاملة في بعدية نص الدراما / نص الأداء فوق الخلط بينهما عند إطلاق الأحكام التي حاولت إثبات مسرح عربي سابق علي استشباب المسرح وفق تشكيلة الغربي « حيث قامت الأحكام النقدية علي أساس أن وجود النص الدرامي في تراثنا العربي دليل علي وجود مسرح عربي، وهكذا تعامل عدد من النقاد مع عدد من النصوص التراثية التي تحمل في جنباتها سمات درامية، ويتساءل: هل يمكننا أن نتكلم بكفاءة نقدية عن وجود عوالم درامية في نصوص أدبية وعربية (تراثية) وأن هذا يعني معرفة العرب لفن المسرح ؟ وهو فن أدائي دون منازع، وقد خلط عدد من هذه الدراسات عند الحكم النقدي علي الفنون الأدائية، وهكذا علي سبيل المثال أصبحت «بابات ابن دانيال» و«مقامات الحريري» - دليلا علي وجود مسرح عربي بالرغم من غياب دليل قاطع لتحققها في فضاء ثلاثي الأبعاد - أما علي مستوي الأعمال التي تنتمي إلى الفنون الكتابية ومطلقين عليها جماليات فنية، والتي خرجت من محيطها النوعي والجمالي إلي محيط جمالي آخر، وبنية فنية أو شكلية أخرى، وذلك بعد أن تدخل في جسدها الفني خارج

ويأخذ طقس الضرب ثلاثة أشكال: (بسيط) مجموعة من الأشخاص يضربون صدورهم، و[الثاني] المسمي بعزاء [الجنائز] أو الزنجيل وعلي راسه رجال يرتدون الملابس السوداء الطويلة، ويضربون أكتافهم وظهورهم بالسلاسل وخلفهم (راو) يقص مقتل الحسين في كربلاء ويسمي، [الثالث] [عزاء القامات] وهو عبارة عن سيف طويل له حدان ويتحرك في هذا الموكب أطفال صغار نذروا من أبائهم ليضربوا القامة سنويا، و[للنساء] مواكبهن أيضا - حيث تفتح البيوت التي تستضيف مواكب لطم النساء أبوابها التي يقدم بها (خبز العباسي) بخاصة. وعن (لطم النساء) فإنه يأخذ شكلا وإيقاعا مختلفا عن لطم الرجال - حيث النساء أمام (الملاية) التي تبدأ بقراءة القصيدة (التي تراثي الحسين، ويبدأ رقصهن في حركات مختلفة. وفي اليوم العاشر من محرم تستعد المدينة منذ الصباح الباكر وتأتي الوفود من بلاد مختلفة، ويأخذ التجمهر صفة شموليه، وتكثر في بيوت كربلاء الذبائح والبخور، وتوفي كثير من النذور في هذه الفترة، كما يعلو الصراخ والندب، ويذكر المخرج والكاتب العراقي [جواد الأسدي] أن كثيرا من المصادمات - كانت تقع مع الشرطة وتؤدي إلى اعتقالات وضرب رصاص، وفوضي تعم المدينة كلها، وفي (التعازي والتشابه) تتعاقب المشاهد وتمتلئ ساحات كربلاء وجوامعها بالأهالي والضيوف، وتنصب الخيام تمثل مجموعة صغيرة من الرجال في مخيم صغير، ويمثل فريق كبير صورة جماعة الحسين ويمثل فريق كبير العدد جيش الأمويين، ويقبل أحد الرجال (بصعوبة) أن يؤدي دور قاتل الحسين، أمام الديكورات في حقل ثري ملأ بالسمات السيمائية وتمثلها أيقونات يعرف المقصود منها متلقو العرض، وتتعدد الرموز في شجرة النخيل، وبرميل، والبحيرة يمثلها (طشت) الماء، و(الدلو) يمثل نهر الفرات، وأدوات حقيقية مثل الماء دلالة علي استشهاد الحسين وأل بيته وأصحابه عطشي قرب نهر الفرات، والدعوة إلى شرب الماء لتذكر عطش الحسين - فكأن الماء هو عين الشارع وهويته، ويتحرك (المشرف) علي العرض بين الممثلين بهدوء، وتختتم المسرحية بمشهد يوم الحساب الأخير، وتكون (الترديدات) في ليلة العاشر هادئة وخافتة، وفي غروب اليوم العاشر يطوف شوارع كربلاء موكب صامت حزين، ويري (الكاتب) أن القراءة التي يقوم بها القارئ هنا لا تنتمي إلى فن (الحكواتي)، و يحدد الاختلافات الرئيسية بين القارئ أو الراوي في التعازي و(الحكواتي) في خمسة نقاط: ١- عدم ارتباط الحكاية عندهم بتاريخ بعينه، ٢- أنها ترتبط بالتراث الديني وتبتعد عن عالم الإنشاد الديني، ٣- القراءة أو (القراءة) تأخذ يوما بليلة مهما تكررت، ٤- ويختلف السمع في النهاية حيث لا يرتبط فيها الجلوس، وان اقتربت من موضوعات الذاكرين والمنشدين القدماء ٥- قد يغيب عن القراءات الشخصيات الإنسانية المكتملة علي الجانب الفني علي عكس موضوعات السيرة الشعبية وتعدد شخصياتها وجوانبها

أساليبها وتتنوع مضمونها، لتنتقل حية كل عام - لكن قراءة النصوص لا تعطي صورة حقيقية لمدي تأثيرها في جمهور شديد الانفعال بأحداثها، إذ ينوه (الكاتب) بأنه معني بإعطاء الأولوية للعرض والأداء في المقام الأول، ويشير إلى اهتمامه بوصفه التعازي والتشابه من جانبها الأدائي والسيميائي وبعد تناول النصوص، وان هناك مئات المؤلفات الأدبية عن شعر الحسين، وأدب (الطف) منشورة في أجزاء عشرة علي مدي القرن الأول الهجري. إلى القرن الرابع عشر، وينتقل (الكاتب) إلى كيفية صياغة الخيال الشعبي (تشخيصا ونصا).

و تحت عنوان (التعازي والتشابه) بوصفهما وحدة واحدة، يعود المؤلف إلى الكاتب والمخرج العراقي الكبير (جواد الأسدي) وكتابه «المظاهر الاحتفالية التي تقام في الأيام العشرة الأولى من شهر محرم»، ويقسمها إلى أشكال ثلاثة هي: (الحلقة)، و(التعازي) و(التشابه) وبالرغم من اختلاف خصائص كل منها عن الأخرى - فهو يراها جميعا تجليات صاغتها مشاعر الناس لحالة وجدانية متماسكة، ويخضع نصوص التعازي أثناء قراءتها في المجالس الحسينية إلى ترتيب مقصود حيث (يقسم الشيعة شهداء المذبحة ممن يرغبون أن يخصصهم بالمحبة والأهمية علي أيام عشرة -) فمن الليلة الأولى حتي الرابعة تكون الطقوس والقراءات مرتبطة بالشهيد الحسين، وأما الليلة الخامسة فتخصص (مسلم بن عقيل)، وهو ابن عم الحسين ورسوله إلى الكوفة، وتخصص الليلة السادسة عن (حبيب بن مظاهر) وهو من صحابه الحسين، وتخصص الليلة السابعة في [(العباس بن علي) أخ الحسين من أبيه، والليلة الثامنة تخصص ل (القاسم بن علي) أخ الحسين من أبيه، وتخصص الليلة التاسعة ل (علي الأكبر بن الحسين)، وأما الليلة العاشرة فتخصص (للأمام الحسين)، ونلاحظ في هذا الترتيب أن الأربعة الأول مخصصة للحسين، وتمثل بداية المواكب التي يتزعمها القراء الحسينيون - الذين يقدمون بها قراءة مبسطة لقصة القتل ومدح الحسين وأل بيته، وتسمي التصاعد من قصة مقتل (مسلم بن عقيل) رسول الحسين إلى الكوفة ليبدأ البناء الهرمي للأحداث في تقديم المواكب وصولا إلى اليوم العاشر الذي يعد ذروة تصاعد الأحداث وتقام المجالس في قاعات كبيرة أو في ساحات الجوامع أو في الشوارع العامة - قرب مرقد الشهداء لتستقبل الناس المشحونين سلفا للبكاء والنواح، وهناك من تحت (منصة الراوي) يبدأ الراوي، وتشاركه الناس اللطم علي الصدور، علي نحو له (إيقاع خاص، يتناسب مع إيقاع الأداء، ويلعب (الراوي) دورا أساسيا في إثارة عواطف الحضور - حيث تتناغم مع الرواية حركة اللطم، ويستعرض الكاتب (مسيرات الجوقات)، وكذا [التطبير] أي الضرب بالسيف علي الرأس - ورجال وظيفتهم وضع العصي الغليظة في الوقت المناسب تحت (السيوف)، وتضرب السيوف علي توافق إيقاعي) وعلي فقرات الطبول ونفخ الأبواق الذي يقوم به متخصصون،

بالتزاوج الذي حصل بين حركة التشيع الإثني عشري في إيران، وطريقة دراويش الصوفية (الباكداشية) في إيران التي أخذت منها التعازي الحسينية الشيعية طقوسها الاستعراضية العنيفة والتي اعتمدت لاحقا في مواكب التعازي، تعبيرا عن الندم، وهي طقوس قد تكون لها وشائج قربي باستعراضات ألأم السيد المسيح التي كانت تنتشر في أوروبا المسيحية في القرون الوسطي ويقال أن (البويهيين) قد ادخلوا إلى العراق في القرن الرابع الهجري (تشابه) قتل الحسين في الأيام العشرة الأولى من شهر محرم ليتقربوا إلى الناس، وقبل أن تتأثر طقوس التعازي بالتزاوج الذي حصل بين حركة التشيع الإثني عشري في إيران، وطريقة دراويش الصوفية الباكداشية في إيران والتي اعتمدت لاحقا في مواكب التعازي تعبيرا عن الندم، وهي طقوس لها وشائج قربي باستعراضات ألام السيد المسيح التي كانت تنتشر في أوروبا المسيحية في القرون الوسطي. ويشير إلى أن ذروة الاحتفالات كانت في اليوم العاشر (يوم عاشوراء) وتلقب بمشهد التعازي ويسمي بالإيرانية (روز قتل) - أما (التشابه) فطقس استعراضي دينوي جديد نسبيا» أضيف إلى التعازي الحسينية التقليدية التي كان يقيمها الشيعة بدوافع سياسية، وهي ليست غارقة في القدم كما يشاع عنها فقد كتبت النصوص الأساسية للتعازي شعرا، لكنها تقرأ تراتيلا، و قد أضيف إلى مادة هذه النصوص عدد غير قليل من المسرحيات لمؤلفين مجهولين، ويذكر (محمد عزيزة) أن للتعازي ثلاثة نصوص رئيسية فضلا عن نصوص عديدة ومتنوعة، وأهم هذه النصوص:

ثلاثة وثلاثون مجلسا ويحمل عنوان (نشيد الشهيد)

«كتاب (لتنين)» ويتضمن خمسة عشر مثلها

«كتاب (لويس)» وعنوانه «مسرحية الحسن والحسين المعجزة» ويتضمن ترجمة سبع وثلاثين مسرحية فقدت نصوصها الأصلية منذ ذلك الحين، وتتعدد أسماء النصوص مثل: «مقتل الحسين مصوغ بأسلوب السرد وليس الحوار، والنص الشعبي «مقتل الإمام الحسيني» (لابي مخنف)، ويغيب عن نصوص التعازي والتشابه الحوارات بين الشخصيات، (وأن وجدت) فهي مقاطع شعرية عاطفية ويكتفي به (الراوي)، وكذا نصوص شفاهية مسجلة في شرائط، والتي تؤكد اختلاف النصوص من مكان إلى آخر، ويقسم نص التعازي إلى ثلاثة أقسام: الأول: يصف فيها زواج فاطمة وعلي، وطفولة الحسين، وموت الرسول، وتوجه الحسين إلى كربلاء.

والثاني: يصف مقتل الحسين علي يد (شميرين ذي الجوشن) من جيش يزيد عام ٤٠ هجرية، والثالث يصف ما بعد مأساة كربلاء عندما يحمل الجيش الأموي رأس الحسين إلى دمشق ومعهم السبايا، ووقوع المعجزات) بإسلام اليهود والنصارى، وتحرير عائلة الحسين من الأسر، وعودتهم إلى المدينة المنورة، وفي الخاتمة يتم تمثيل يوم الحساب، وقد تحتوي نصوص أخرى معاقبة القتلي علي فعلتهم الشنعاء، أما قصائد الرثاء فتتجدد

مسرح المقهورين..

بين النظرية والتطبيق (٤)



مينا ناصف

وفي لحظات التفاعل يقوم المقهور بالإقدام على مواجهة القمع؛ الذي يعاني منه من يعيشون تحت حكم الأنظمة الديكتاتورية.

عرفنا من المقالات السابقة أن العرض "التفاعلي" يضم ممثل يقوم بدور القاهر، وممثل يقوم بدور المقهور - وأثناء جزء التفاعل المسرحي يقوم (المشاهد \ الممثل) بأخذ دور المقهور لمواجهة القاهر - وجوكر، والجوكر هو مدير العرض المسرحي، والمتحكم فيه ولديه كافة الصلاحيات؛ حتى وان وصل الأمر لإيقاف العرض المسرحي؛ أو أن يطلب مثلاً من الممثلين إعادة إحدى المشاهد المسرحية؛ كما حدث مع المخرج المسرحي عمر أبو سعده في إحدى المرات.

ومن خلال تجربتي المسرحية أكاد أجزم بان الجوكر لابد أن يكون شخص مسرحي؛ أي لديه خبرات تمثيلية وفنية؛ كي يتمكن من إدارة العرض المسرحي بكفاءة؛ إلا أن الفنانة الكبيرة نورا أمين أحد أهم المشتغلين بمسرح المقهورين؛ قامت بتدريب وإعداد الجوكر أحمد سالم، والذي ألتقيته منذ سنوات طويلة بجمعية الجزويت والفرير بالمنيا، وقتها أخبرني "سالم" أن قيامه بالتمثيل، ولعب دور الجوكر المسرحي هي أولى تجاربه المسرحية على الإطلاق؛ تناقشنا في تجربته طويلاً وافترقنا؛ لأتقيه مرة أخرى بالإسكندرية؛ وقتها كنت احضر مهرجان المسرح العربي المستقل، والذي ينظمه د. محمود أبو دوما مؤسس تياترو إسكندرية، حي لي "سالم" باستفاضة عن تجربته في مسرح المقهورين، وقتها أيقنت أن "أمين" كانت أنجحنا في تحقيق معادلة أوجست بوال بجعل مسرح المقهورين (للممثلين ولغير الممثلين)، ولكن هذا لا ينفي أن "جوكر" نورا أمين كانت لديه سمات خاصة؛ ربما كانت هذه السمات هي التي دفعتها لاختياره؛ فهو ممشوق القوام لديه حضور مسرحي وكاريزما خاصة في الكلام؛ بلغة الفن «كراكت»؛ كما انه قريب من الوسط الثقافي، ولديه مهارات عقلية مكنته من لعب هذا الدور بسهولة شديدة؛ رغم انه لم يقيم بالتمثيل من قبل، وهو ما لم أشاهده فيما بعد؛ فطوال تجربتي مسرح المقهورين لم أقابل أي «جوكر» مسرحي إلا وسبق له التمثيل المسرحي قبل ذلك؛ أو على أقل تقدير كانت له علاقة وطيدة بالمسرح.

جريدة كل المسرحيين

أحمد مختار: أوجست بوال رائد عظيم للعمل مع غير الممثلين وتحويلهم لعناصر فنية

وقتها سيبدأ الجمهور في التحدث والنقاش واقتراح الحلول، وفي هذه اللحظة يطلب "الجوكر" من المتحدث الصعود إلى خشبة المسرح ليأخذ دور المقهور ويواجه القاهر، وبهذا لا يصبح المسرح مجرد مكان للفرجة ومكان للعرض وغرض للفرجة، وهذا ما أكده الفنان الكبير أحمد مختار، والذي أضاف عنصر رابع وهو رؤية المخرج. والمخرج هنا والذي اعتبرته أنا في هذا النموذج المسرحي هو «الجوكر».

قال لي «مختار» أثناء حوارنا معه: دعنا نتفق أن المسرح بشكل عام أداة للتغيير، ولكني أرى هذا المسرح بشكل مختلف؛ أراه أسمى من مجرد دعوة للاحتجاج، ولكن الإشكالية الحقيقية تكمن في أن الفن عمل خالد يعيش للأبد؛ فهو غير محدود بمكان وزمان، ومسرح المقهورين هو وسيلة جيدة للتفاعل مع الجمهور، ولكن أفضل الأعمال الفنية التي تبقى داخل الجمهور وتؤثر فيه وتغيره هي أعمال لا تحتاج للمباشرة، ومن هذا المنطلق نستطيع القول أن «أوجست بوال» رائد عظيم للعمل مع غير الممثلين وتحويلهم لعناصر فنية.

تبدأ مهمة الجوكر قبل أن يبدأ العرض المسرحي التفاعلي؛ فيقوم بالتواجد وسط الجمهور، ويقدم لعبة تنشيطية ليس فقط لكسر الحاجز؛ إنما كنوع من التأسيس لما سيحدث فيما بعد.

بعدها يقوم «الجوكر» بتعريف العرض للجمهور، وبتقديم الممثلين؛ يقوم أيضاً بالتعليق على المشاهد ويربط الأحداث المسرحية، وبالتدخل لو حدثت مشكلة أثناء العرض؛ كأن يطلب من الممثلين إعادة المشهد لو لاحظ عدم فهم الجمهور، أو يعيد هو شرح المشهد؛ خاصة لو كان هذا المشهد هو المشهد الثالث أي مشهد النهاية؛ فهذا المشهد سيكون فيه اليوم الاستثنائي بين القاهر والمقهور، ولا بد أن ينتهي المشهد على خلفية ذروة صراع بشكل مفتوح يمكن الجمهور من اقتراح حلول، وقتها أي بعد أن يصل العرض المسرحي إلى النهاية المفتوحة يظل الممثلين واقفين على المسرح، ويبدأ الجوكر في التحدث إلى الجمهور؛ ليقول مثلاً: لو أنت مكانه ها - يذكر اسم المقهور في العرض المسرحي- هتعمل إيه؟ أو يقول: حد عنده حل؟ أو يقول: فيه حد من اللي قاعدين اتعرض لمشكلة زي دي؟... إلخ.

أوجست بوال: هو مسرح بواسطة مقهورين من أجل مقهورين لذلك يناسب دول العالم الثالث

ما كتبه «بوال»: (فهو مسرح بواسطة مقهورين من أجل مقهورين لذلك يناسب دول العالم الثالث). وذلك لأن دول العالم الثالث لديهم مشاكل مجتمعية، وُلدت من رحم قضايا جدلية جعلت من كثيرين منهم مقهورين أمام قاهر مستفيد من قهره، ومع الوقت تمأهوا معه؛ فترسخ القهر واستقر وأصبح معتاد لدرجة أنه أخذ شرعية وأصبح من العادات والتقاليد؛ كالتحذير مثلا تلك القضية الشائكة شديدة الحساسية أو كالميراث؛ ففي صعيد مصر الفتاة لا تترث في الأرض (الطين يعني) لكن تأخذ نصيبها نقود، وذلك لأن زوجها ليس من صلب العائلة والعادات والتقاليد تمنع أي شخص غريب يرث في أصول وعقارات وأراضي العائلة؛ التي بهذا الشكل وبهذه الطريقة تقهر أبناءها؛ الذين يشاهدون أنفسهم على خشبة المسرح؛ فيتدربوا على مواجهة القاهر.



ما قاله «مختار» يتفق مع جوهر هذا اللون المسرحي ف «الجوكر» طبقا «لأوجست بوال» لا يفترض فيه توفر خبرة تمثيلية أو مسرحية؛ لأن هذا المسرح (للممثلين وغير الممثلين)، ولكن هذه المعادلة لم تتحقق بشكل عام؛ بل أن قيام غير الممثلين بتحمل مسؤولية عرض مسرحي لم تحدث إلا في أضيق أضيق الحدود من خلال ورش مسرحية تلقاها متدربين ليسوا فنانيين ولا مسرحيين على يد فنانيين مسرحيين، وخرج وقتها أي أثناء الورشة العرض المسرحي ودمتم، وهو أمر متوقع لأننا في النهاية نتحدث عن فن؛ فكيف لغير مؤهلين فنيا؛ بل لغير فنانيين من الأساس القيام بكتابة نص مسرحي وتمثيله على خشبة المسرح وعرضه للجمهور بل ومناقشة قضايا حساسة بدون أن تحدث مشكلة؟، وبذلك أرى أن «بوال» لم يفهم جيدا في مصر، وتحديدًا من قبل المشتغلين في التنمية؛ فعندما أطلق «بوال» جملته الشهيرة مسرح المقهورين (للممثلين وغير الممثلين)؛ كان في تقديري يقصد بغير الممثلين النظارة أو الجمهور في لحظة التفاعل فقط؛ أي يقصد أن الجمهور يتعلم التفاعل من خلال الفن بالتمثيل داخل العرض المسرحي في الجزء الخاص بالتفاعل، وبذلك يصبح المسرح للممثلين وغير الممثلين.

وذلك لأننا في الأول وفي الآخر نتحدث عن مسرح والعملية الفنية لا تنتقل بالعدوى ولا بالتقليد ولا بالنقاش ولا بالنوايا الحسنة ولا بالحسابات؛ هي عملية فنية لها أسس تبدأ من الفكرة ثم كتابتها ثم تجسيدها على الخشبة من خلال «جوكر» يُخرج العرض؛ فالفن بدايته موهبة، ولذلك لن تجد جوكر إلا وكانت لديه موهبة فطرية تمكنه من الارتجال والتفاعل مع الجمهور، ومن ربط الأحداث، والتعليق عليها، ولكن بشكل محايد ف «الجوكر» المسرحي غير مسموح له عرض وجهات نظره الخاصة، ولا يُفضل أن يقوم بالتمثيل، ولو حدث ومثل لا يأخذ دور المقهور؛ لأن هذا الدور سيأخذه الجمهور، والذي سيشاهد نفسه وسيشاهد مشكلته؛ بل سيشاهد قاهره أمام عينيه.

أذكر في إحدى العروض المسرحية بكت إحدى السيدات ونحن نعرض قضية «نور» تلك البطلة التي كانت تقع فريسة قهر زوجها؛ الذي يهينها باستمرار ويعنفها ويضربها؛ «نور» عرض مسرحي أخرجه مؤسس فرقة تياتور، والذي أصبح اسمها فيما بعد فرقة «الجوكر» المخرج بيشوي عادل مكرم، والذي له باع طويل جدا بالعمل بهذا اللون المسرحي.

قيام هذه السيدة بالبكاء قبل حتى أن يحدث التفاعل يؤكد

محمد عبد القادر: مسرح المقهورين مسرحا فنيا وليس تنمويا

وبهذا يصبح هذا اللون المسرحي تحريضا تعليميا تفاعليا. ف الجمهور الحاضر للعرض التفاعلي يكون من مكان واحد يعاني نفس المشكلة؛ فهو مسرح موجه؛ تكتب نصوصه لمناقشة مشكلة محددة، وبذلك القضايا التي يطرحها هذا اللون المسرحي قضايا محلية شديدة الخصوصية تختلف من مكان لآخر ومن بيئة لأخرى؛ حتى معنى كلمة «جوكر» كانت محيرة للمخرج المسرحي البريطاني ادريان جاكسون، والذي شكنا من معنى الكلمة؛ فهي لا ترتبط بثقافة محددة، وهي مشتقة من أصول لغوية تعني السخرية والتنكيت؛ لكن الترجمة العربية كانت أكثر رحابة؛ لأن «الجوكر» في ثقافتنا المصرية مرتبطة بلعبة الورق؛ فهو أحد كروت «الكوتشينا»؛ وهو يحل محل أي ورقة؛ فعرفنا بطبيعة الحال أن كلمة «جوكر» تعني الأهم.

والأهم في هذا اللون المسرحي هو التغيير؛ الذي يتم من خلال تفاعل الجمهور، وطبقا لنظريات «فريدي» في التربية، وممارسات «بوال» في المسرح؛ فإن «القمع» سمة أساسية في علاقة القاهر والمقهور، وفي لحظات التفاعل يقوم المقهور بالإقدام على مواجهة القمع؛ الذي يعاني

منه من يعيشون تحت حكم الأنظمة الديكتاتورية. فمشاكل المقهور تشكل له قلق حقيقي وخطر كبير يعاني منه؛ حتى وإن اعتاد القهر وتمأه مع القاهر؛ لأنه سيظل هناك يوم استثنائي سينفجر فيه المقهور ضد القاهر، وهو ما يجسده هذا اللون المسرحي من خلال نصوص تناقش قضايا حياتية آنية، وبالتالي فإن هذا المسرح لا يقدم نصوص مسرحية هدفها المتعة؛ كما أنه لا يقدم عروض مسرحية كونية، وهذا لا ينفي أهميته ولا يقلل من احتياجنا إليه، وهو ما أكده المخرج الراحل د.محمد عبد القادر: نحن في مرحلة حساسة من تاريخ مصر؛ فأرى أن هذا اللون المسرحي هو الأنسب؛ فنحن في مرحلة المتفرج الفاعل.

ما قاله «عبد القادر» وهو نفس ما أكده لي عمر أبو سعدة، والذي يرى أن مسرح المقهورين شكل من أشكال التفكير.

يرى «أبو سعدة» أن جزء التفاعل هو أهم اختلاف بين المسرح التقليدي ومسرح المقهورين. ربما هذه النقطة هي ما جعلت «عبد القادر» يؤكد أن مسرح المقهورين مسرحا فنيا وليس تنمويا. وبحسب «عبد القادر» فهذا المسرح جمالياته المختلفة عن المسرح التقليدي.

ورغم كل ذلك يستمر السؤال هل مسرح المقهورين فن مسرحي قائم بذاته؟ أم هو أداة مسرحية تربوية تعليمية؟ أم هو فن تعليمي؟ وهل تخطى ذلك ليصبح أداة للعلاج النفسي؟

ونستمر في تفسير فلسفة «فريدي» وعرض تجربة «بوال» وتطبيقاتها وممارساتها وطبيعة القضايا التي يناقشها وشكل التدريبات المسرحية التي يخرج من رحمها النص المسرحي علنا في نهاية الأمر نصل لإجابة واضحة.

الوسائط الحية

المسرح والتقنيات التفاعلية (٢-١)



تأليف: ديفيد سولتز

ترجمة: أحمد عبد الفتاح



في القرن الماضي، أدت تقنيات السينما والإذاعة والفيديو إلى ظهور أشكال جديدة من التعبير الدرامي وصناعة الترفيه العالمية . وفي العقد السابق، قادت التقنيات ثورة فنية وثقافية مماثلة، إن لم تكن أكبر . إذ تنجب الوسائط التفاعلية أشكالاً فنية جديدة، وتملك الممارسة والتاريخ المسرحيين الكثير لكي تساهم به في هذه الأشكال الجديدة. وكما جادلت في موضع آخر، ترتبط الطريقة التي يتأمل بها فنانون الوسائط الرقمية حالياً مفهوم « التفاعل interactivity » ارتباطاً وثيقاً بالطريقة التي يتأمل بها فنانون المسرح والأداء مفهوم «الحيوية Liveness» منذ فترة طويلة . ويسعى فنانون الوسائط الرقمية إلى تعريف التجارب التفاعلية بنفس الطريقة، وربما لنفس الأسباب، كما فعل مبتكرو مسرح الوقائع Happenings والمسرح البيئي invironmental theater في الستينيات في القرن الماضي .

ورغم ذلك، فإن بؤرة التركيز الأساسية لهذه المقالة، ليست دور المسرح في الوسائط التفاعلية، ولكن دور الوسائط التفاعلية في المسرح - وكلمة مسرح هنا تشير إلى نوع الأداء الغربي غير التشاركي القديم الذي يتجمع من خلاله مجموعة من المؤدين (من لحم ودم) أمام المتفرجين لتجسيد نص مسرحي مكتوب مسبقاً. إذ لا ينصب اهتمامي الرئيس علي التفاعل بين المتفرجين (المستخدمين النهائيين) والوسائط، بل بالأحرى التفاعل بين المؤدين الوسائط . ويمكن أن تُعرّف العروض المسرحية هذا التفاعل من خلال مجموعة واسعة من الطرق المختلفة . ولتوضيح مجموعة الخيارات سوف أستنتج أمثلة من العروض التي أخرجتها خلال السنوات الثلاث الماضية تحت رعاية مختبر الأداء التفاعلي في جامعة جورجيا . وفي النهاية، أتمنى ألا أكون قد وضحت فقط أن التقنية التفاعلية في المسرح تفتح إمكانيات دينامية جديدة لفناني المسرح، بل أن تدفعنا بعمق إلى إعادة بحث بعض من افتراضاتنا الأساسية حول طبيعة المسرح ومعنى الحيوية .

تعريف الوسائط التفاعلية:

أولاً، أود تحديد ما تعنيه الوسائط التفاعلية في هذا السياق . ومن خلال الوسائط التفاعلية، أشير إلى الأصوات والصور المسجلة، وفي كثير من الحالات المبتكرة علي الكمبيوتر، والتي ينتجها الكمبيوتر استجابة إلى أفعال المؤدي الحي live performer . والجزء الصعب هو كيفية تحديد اختلاف

باللمس وكشف الحركة أو أي شيء آخر يغذي البيانات داخله) لتحفيز أي نوع من المخرجات (أصوات، صور، إضاءة، التحكم في المحرك) . علاوة علي ذلك، يمكن مُدخل واحد أن يحفز أي عدد من المخرجات، مما يسمح بالتحكم المنسق للغاية في عناصر الوسائط المتعددة .

٣) التلاعب بالوسائط: ينبع أقوى ملامح الوسائط التفاعلية من قدرتنا علي كتابة برامج تتلاعب بالمعلومات الرقمية المبنية علي المدخلات . ولذلك، لا يحتاج المحفز إلى وجود علاقة فردية ثابتة بالوسائط التي ينتجها . إذ يمكنني برمجة كمبيوتر لعرض صوت أو صورة مختلفة اعتماداً علي مدى كيفية تحرك اثنين من المؤدين معا عن قرب، أو مدى ارتفاع صوتهما وهما يتحدثان، أو النغمات التي يغنونها، ويمكنني إجراء تغيير في المخرجات بمرور الوقت أو الاستجابة لأحداث الماضي . ولا يستطيع الكمبيوتر أن يحدد مقاطع الوسائط المسجلة مسبقاً وفقاً للوغياريتمات معقدة فحسب، بل يمكنه إنشاء وسائطه الخاصة أثناء التنقل، مما ينتج عنه أصوات أو صوراً جديدة . ولعل أحد أقدم التراكيبات التفاعلية المسرحية الشارحة عند مايرون كروجر (١٩٧٠)، التي صورت هذه الإمكانيات من خلال تمكين المشاركين من رسم صور افتراضية عن عرض فيديو بحجم الجدار عن طريق تحريك أذرعهم في الفضاء .

علاقات خطرة: المسرح والوسائط:

من السهل أن نتخيل كيف يمكن أن تكون الوسائط التفاعلية مفيدة في أنواع الأداء الارتجالية أو التشاركية

هذه الوسائط، بالضبط، وظيفياً، عن الوسائط الأقدم غير التفاعلية المزعومة، والتي أسميها الوسائط الخطية linear media (التي تتطور من مرحلة إلى أخرى في سلسلة واحدة من الخطوات المتتالية) . في النهاية، علي مستوى ما، يتفاعل مشغل الأجهزة التناظرية، مثل مسجلات الأشرطة وأجهزة الفيديو وأجهزة العرض السينمائي، مع عناصر التحكم فيها لاستدعاء أصوات وصور معينة .

وهناك ثلاثة ملامح حاسمة تميز الوسائط التفاعلية عن الوسائط التناظرية:

١) الدخول العشوائي: تسمح التقنيات الرقمية (حتى البسيطة منها مثل الاسطوانات المضغوطة السمعية والبصرية CDs، DVDs) بحركة فورية بين مقاطع الوسائط غير المتجاورة . فمثلاً، يستطيع عازف البيانو أو عازف الجيتار الانتقال بسرعة بين النغمات العشوائية . وبالمقارنة، يجب أن يتقدم مشغل مجموعة أشرطة الصوت أو الفيديو عبر المعلومات بالتتابع للانتقال من جزء إلى آخر .

٢) الرابط العشوائي بين الأثر والمخرجات: نظراً لأن أجهزة الكمبيوتر تخزن الأصوات والصور وكل شيء وتتلاعب بهم - إذ لا يوجد اتصال ميكانيكي فطري بين محتوى الوسائط والمدخلات التي تحفزها كما هو الحال في كل من الآلات الموسيقية الصوتية وأجهزة الوسائط التناظرية مثل الأشرطة . ينتج عن هز الأوتار بالأصابع أصوات الجيتار مباشرة، مثلما ينتج الضوء الساطع من خلال الفيلم شبه شفاف صوراً سينمائية مباشرة. وبالمقارنة، يمكن أن يستخدم الكمبيوتر أي نوع من المدخلات (لوحة المفاتيح والفارة وجهاز الاستشعار

الأداء George Coates Performance Works، ومسرح جرتود شتاين التذكاري Gertrud Stein Repertory Theater، ومعهد استكشاف الواقع الافتراضي Institute for Exploration in Virtual Reality في جامعة كانساس. ومنذ أربع سنوات، أنشأت مختبر الأداء التفاعلي Interactive Performance Laboratory في جامعة جورجيا لدراسة العلاقة بين الأداء الحي والوسائط التفاعلية. والمختبر منشأة مادية - استديو إنتاج مشترك ومكان لفصل دراسي - علاوة على أنه برنامج للبحث والتعليم. ويتميز المختبر بمجموعة واسعة من أجهزة الاستشعار التي تكشف الحركة والتقارب واللمس والإضاءة. ويحتوي أيضا على أجهزة وبرامج ضرورية لاستخدام معلومات الاستشعار للإشارة (مباشرة أو بشكل غير مباشر) إلى الأصوات والصور المعروضة والمحركات أو أي أجهزة كهربائية أخرى. وأكثر هذه التقنيات تطورا هو نظام التقاط الحركة بست درجات من الحرية، التي أصفها بتفاصيل أكبر فيما بعد.

يؤدي ظهور التقنيات التفاعلية المستخدمة في المختبر إلى أشكال فنية جديدة تتجاوز حدود الانضباط التقليدية. ولعل أول أهداف المختبر هو السماح للطلاب بدراسة الإمكانية الدرامية لهذه الأنواع الفنية. ففي كثير من الأعمال التي أنتجها المختبر، يتفاعل المتفرجون مع الشخصيات الافتراضية أو الآلية؛ فبعض الأعمال تعمل على مستوى أقل حرفية لاستدعاء اقتراح من الشخصية أو إشارة من الحدث الدرامي. ويتم تصميم هذه الأعمال النحتية والتنصيب للمسارح ولكن للمعارض والمواقع الخاصة. والهدف الثاني للمختبر هو استكشاف طرق استخدام التكنولوجيا التفاعلية لعرض النصوص الدرامية في المواقع المسرحية التقليدية. وبينما أعتبر أن كلى جانبي عمل المختبر بنفس القدر من الأهمية، فإن موضوع هذا المقال سوف يركز على المسار الأخير للبحث.

وللمختبر هدفين أساسيين في تجاربه المسرحية:

(١) مزج الوسائط الرقمية في المسرح بدون المساومة على تلقائية الأداء الحي.

(٢) جعل الوسائط ذات معنى درامي - بمعنى آخر، استخدام الوسائط بقدر ما تعزز معنى النصوص الدرامية. ومفتاح هذا الهدف الثاني هو اختيار النصوص التي تكون التكنولوجيا فيها جزء لا يتجزأ من التفسير التوجيهي المقنع بدلا من استخدام العرض كذريعة للتباهي بالتكنولوجيا. وقد أخرجت حتى الآن ثلاثة عروض بالاشتراك مع المختبر. استكشف كل عرض منها مجموعة جديدة من العلاقات بين الأداء والوسائط، مع انتشار الوسائط وتفاعلها بشكل متزايد.

التفاعلات الوسائطية: عرض «الشعر Hair»

في عام ١٩٦٨، كان العرض المسرحي الموسيقي «الشعر» مميذا لفائدته، من حيث الشكل والمضمون، ولاسيما بالمقارنة إلى العروض المسرحية الموسيقية السابقة في مسرح برودواي. إذ تناول القضايا الاجتماعية الملحة مثل حرب فيتنام، وحركة الهيبيز والاستخدام الترويجي للمخدرات، والعلاقات العرقية، وتضمن النماذج الموسيقية المعاصرة مثل موسيقى الروك وتقنيات الأداء المسرحي التجريبي عند جماعات مثل المسرح الحي the Living Theater والمسرح

والمتفرجين، وبين مجموعة من المؤدين المرهفي الحس، مع إلحاح المسرح كشكل فني، في كل أنواع المسرح ذات الطابع الأسلوب والمسرح الواقعي.

والآن لتأمل تأثير حقن الوسائط الخطية في الأداء المسرحي الحي. ولنتخيل مشهدا متحمسا بين ممثل حي وممثل مصور في شريط فيديو. فعلي عكس الممثل الحي، لن يتسامح شريط الفيديو مع أي أخطاء قد يرتكبها الممثل الحي (مثل نسيان مفتاح الحوار) ولن يتكيف أبدا مع اختلافات ديناميات وإيقاعات إلقاء الممثل الحي. الوسيط يجبر الممثل الحي على الالتزام به. ومزج مثل هذا الأداء أسوأ ما في المسرح والوسائط على حد سواء: انه يمنح الأداء الحي خاصية معلبة بدون أن يهبه أي من مميزات السينما أو الفيديو، مثل القدرة على اختيار تناول، وتعديل الأخطاء، أو استخدام حركة الكاميرا أو القطع المفاجئة على أداء الممثل الحي. ولا غرو أن الاستخدام المكثف للوسائط الخطية لن يبدو كونه أكثر من اقتراح ذكي في المسرح.

لا تستنزف الوسائط التفاعلية التلقائية أو التغاير من الأداء الحي، كما تفعل الوسائط الخطية، لأنها تجسد تلك الخواص. فالوسائط تفاعلية بقدر ما تتواءم مع المؤدي فضلا عن جعل المؤدي يتواءم معها. وبالتعريف، كلما كانت الوسائط تفاعلية، كانت أكثر استجابة. والمسرح الذي يمزج الوسائط التفاعلية يملك قوة كامنة لمزج قوى كل من الأداء والوسائط. وسواء أدرك أن القوة الكامنة في أي حالة بعينها، تعتمد بالطبع على الاختيارات المحددة في العرض والدقة التي يتم تنفيذ هذه الاختيارات من خلالها.

اختبار الإمكانات: مختبر الأداء التفاعلي في جامعة جورجيا: خلال العقد الماضي، بدأ عدد متزايد من الفرق المسرحية في استكشاف طرق مزج الوسائط التفاعلية في المسرح. ومن بين أكثر هذه الفرق تطورا فرقة جورج كوتس لأعمال

أو غير المعيارية. فمثلا، يمكن أن يستخدم الموسيقيين التقنيات التفاعلية لابتكار آلات موسيقية جديدة قادرة على توليد مجموعة متنوعة من الأصوات غير المحدودة بطرق مختلفة بشكل غير محدود، ولذلك ليس من المستغرب أن الموسيقيين، من ضمن الفنانين، هم أول من استكشف الوسائط التفاعلية والأكثر إنتاجا. وبالمثل، استغل الراقصون القدرة التي توفرها التقنيات التفاعلية للتحكم في الإضاءة والصور والأصوات مباشرة من خلال حركاتهم.

ولكن ملائمة التكنولوجيا التفاعلية للمسرح المبني على النصوص الدرامية أقل وضوحا. في النهاية، يكون تسلسل الأحداث محدد مسبقا في الأداء المعتمد على نص وتدرجات. ويمكننا أن نفترض أن الوسائط التفاعلية غير ضرورية وخطيرة، وتضيف عنصر مخاطرة لمن يسعى إليها.

ورغم ذلك، لاحظ أننا أخذنا هذا التفكير إلى أقصى حدوده، فسنجد أنفسنا قريبا نتساءل عن نشأة المسرح الحي live theater، بما في ذلك استخدام المسرح الأكثر إلحاحا للممثلين الأحياء live actors. وإذا كان التباين التام بين الأداء وغياب المخاطرة هما المثلين الأعلى المطلقين، فلن يكون للمسرح الحي أي سبب للوجود في القرن الحادي والعشرين، وكان لا بد أن يخضع هذا الشكل الفني للوسائط المسجلة مثل الأفلام والفيديو منذ زمن بعيد. وتكمن قيمة المسرح الحي، ولاسيما في العصر الوسائطي، في تنوعه. بغض النظر عن مدى صرامة النصوص وعملية التدريب في تقييد الأداء، فإن كل أداء ضمن هذه القيود هو حدث فريد. فمثلا تستخدم البنية الصرامة في تقاليد الأداء في مسرح النو الياباني، الذي يصف كل إيماءة للممثل، لتضخيم الاختلافات الأدق فقط. ومنتعة الأداء الحي هي مشاهدة الأداء وهو يتكشف، مع كل المخاطر التي ينطوي عليها. فالأداء الحي تفاعلي بطبيعته. ويتكامل الأخذ والعطاء بين المؤدين





علي الشاشة مع إيقاع الموسيقى، وخلال لون آخر يتم فتح أفواه من الرسوم المتحركة وغلقتها في تزامن مع كلام الممثلين الأحياء .

لو كان يمكن أن تتكلم الجدران: عرض كاسبار

قدمت فرقة مختبر الأداء التفاعلي مسرحي بيتر هانديك «كاسبار» (١٩٦٨) باعتباره ثاني عرضها في عام ١٩٩٩. ويستمد نص هانديك استلهامه من قصة كاسبار هاوزر الحقيقية، وهو المراهق الذي ظهر بشكل غامض في شوارع نورمبرج في عام ١٨٢٨ بعد قضي حياته مقيدا في قبو صغير بدون أي اتصال إنساني . وأضطر أن يتعلم كل شيء من خلال الخربشة: كيف يتكلم، ويستخدم الفصيات، ويرتدي الملابس . وتصور مسرحية هانديك تلقين الكبار غير المؤهلين اجتماعيا . والمسرحية تجرد السرد بشكل متطرف، إذ تعري قصة كاسبار من أي خصوصية تاريخية . فالمسرحية تخلو بالطبع من كل سياق واقعي: تتجلى تماما في حاضر مسرحي، بدون أي إشارة إلى الماضي أو المستقبل . كما يوضح هانديك في مقدمة المسرحية، «لا توضح مسرحية كاسبار ما هو الأمر مع كاسبار أو كيف كان الأمر حقا، بل إنها توضح ما هو محتمل مع شخص ما».

التكنولوجيا جزء لا يتجزأ من مسرحية هانديك . في الجزء الأول من المسرحية يقف الممثل لذي يؤدي دور كاسبار وحيدا علي خشبة المسرح حيث تعرض مجموعة من المحفزات كل ما يفعله . وهذه المحفزات التي لا تفصح بشيء عن نفسها، وتقصف كاسبار بالتأكيدات والقياسات المنطقية والكليشيهات والأسئلة التي تمثل أنواعا مختلفة من أفعال الكلام دون أن يكون لها محتوى حقيقي . وهي لا توظف كشخصيات درامية مستقلة . ولم يقسم هانديك محفزات النص بين مختلف الأصوات، ويفوض هذه المهمة للمخرج . ولا يرى كاسبار ولا الجمهور هذه المحفزات . فهي توجد كأصوات غير مجسدة تصدر من متحدثين . وبالنسبة لكاسبار نفسه، الذي لن يرى أي إنسان، فلا بد أن

بوث علي الشاشة وأطلق بندقيته تجاه الدمية، التي سقطت علي خشبة المسرح في صوت هادر . وفي هذه الحالة بدا أن حدث الرسوم المتحركة هذا يقدم تأثيرا في العالم الحقيقي . وعكست مشاهد أخرى هذه الدينامية، كما حدث عندما قام ممثلون فعليين يلعبون دور الهنود الأمريكيين بإطلاق سهام وهمية علي جنود من رسوم متحركة علي الشاشة مما أدى إلى انفجار الجنود في شرائط حمراء وبيضاء وزرقاء.

وقد كان أبرز التحديات التقنية والإبداعية هو المحافظة علي روح الفورية والارتجال الحيوي في المسرحية . فضلا عن دفع المؤدين الفعليين إلى التوافق مع تتابع الفيديو الخطي، فقد اضطرت الرسوم المعروضة التي تتوافق مع توقيت كل أداء مستقل . وقد أنجزنا مزجا دقيقا بين الوسائط والمؤدين من خلال تقسيم الوسائط إلى عدة مئات من الصور والأجزاء الرقمية القصيرة وحركنا الصور باستخدام لوحة مفاتيح MIDI خارج خشبة المسرح . وفي أغلب الحالات، كان مقطع الفيديو الواحد يصل إلى دقيقتين، ولكن معظم إشارات الوسائط جاءت بوتيرة سريعة وغاضبة . وقد حقق لاعب لوحة المفاتيح خارج خشبة المسرح نفس الوظيفة، باعتباره محرك البيئة الافتراضية في فرقة استكشاف البيئة الافتراضية . ويشرح لانس جراي « من خلال مراقبة الممثلين الأحياء كان محرك البيئة الافتراضية (في عرض فرقة معهد استكشاف الواقع الافتراضي (i.e.VR) «آلة الإضافة The Adding Machine») قادرا علي التفاعل معهم بحرية والتكيف مع حركاتهم، والتلاعب بسلسلة وصرحة بالعالم من حولهم . فكل من فرقة معهد استكشاف الواقع الافتراضي ومشغل لوحة مفاتيح عرض « الشعر » قد وسّط التفاعل بين المؤدين الفعليين والوسائط المعروضة، فضلا عن السماح لهم بالتفاعل المباشر . ومع ذلك، يمكننا باستخدام هذه التقنية جعل الوسائط متجاوبة مع الأحداث الحية . فمثلا خلال أحد أجزاء عرض « الشعر »، وبينما يغني المغنون أسماء الألوان، تنزل الألوان الملائمة

المفتوح Open Theater. ولكن بحلول الوقت الذي قدم فيه مختبر الأداء التفاعلي عرض «الشعر» في خريف عام ١٩٩٧، أصبح هذا العرض أبرز أعمال الفترة . وقد كان أحد أكبر تحدياتي كمخرج هي إيجاد طريقة لجعل المسرحية حيوية، وملائمة لكل الجمهور التي يتكون في مجمله من الطلبة الذين لم يكونوا موجودين عندما ظهرت هذه المسرحية لأول مرة . وقد كان استخدام المختبر للتكنولوجيا، في جانب منه، استجابة لهذا التحدي . إذ استخدم المختبر الرسوم المتحركة التي يولدها الكمبيوتر والفيديو الرقمي لجذب الجمهور إلى عقول الشخصيات، ولاسيما من خلال اظهار أحاسيس وصور الهلاوس التي تسببها المخدرات . وقد تضمن العرض تتابعين يمزجان الوسائط الرقمية . الأول حدث أثناء الافتتاحية الأصلية التي تبلغ مدتها عشر دقائق الذي عرضت عام ١٩٩٧ . وتؤطر هذه الافتتاحية المسرحية الموسيقية باعتبارها ذكريات حياة «بيرجر » الماضية . وبيرجر هو القائد السابق لجماعة الهيبيز، وهو الآن في سن الخمسين، وقد جاء إلى جامعة جورجيا لإلقاء محاضرة عن أسلوب الحياة الذي تخلى عنه منذ فترة طويلة، ومن أجل الترويج لكتابه الجديد الذي يحمل عنوان « قص شعرك: أسطورة ٦٨ Get a Haircut: The Myth of ٦٨ » . وقد عرضت شاشة من خلفه شريحة لصورته في شبابه أثناء انخراطه مع الهيبيز، بينما يلقي المحاضرة . فمن ناحية، عادت الشريحة إلى الحياة فجأة وأعلنت أن المخدرات التي تناولها بيرجر في شبابه « لن تخرج أبدا عن نظامك » . وبعد الانفجار في تدفق مخدر من الألوان والصور، عادت الشريحة إلى وضعها الجامد الأول . ثم عادت إلى الحياة مرتين أخريين للاستجابة للممثلين وفي الناحية ساعدت إقناع بيرجر باحتضان ماضيه وينضم من جديد إلى جماعته القديمة . وينتهي هذا المشهد بشكل هزلي افتراضات الجمهور حول الحالة الوجودية للصورة المعروضة . ولم تنجم صدمة الجمهور من مجرد الحركة غير المتوقعة داخل الصورة الثابتة ظاهريا، ولكنها تنبع بشكل أعمق من قدرة هذه الصورة منذ الماضي علي التفاعل مع الحاضر .

امتد الاستخدام الأكثر شمولا للوسائط في العرض لمدة ثمانية عشر دقيقة من المشاهد والقصيرة الأغاني في الفصل الثاني . ويصور هذا التسلسل رحلة المخدرات الجماعية في الليلة التي سبقت ذهاب كلود إلى فيتنام . وقد أدى الممثلون والفرقة الموسيقية كل الأغاني بأنفسهم في هذا التسلسل، الذي بدأ بشاشة عرض خلفية مليئة بالنجوم والكواكب . تنجرف صور الممثلين الستة في خفة داخل وخارج الإطار جنبا إلى جنب مع أشياء مثل رمز السلام المتلائي وصوره الرئيس ليندون جونسون . وأمام الشاشة، يغني الستة ممثلين أن أجسامهم تطير في الفضاء . وفي هذا المشهد، يوجد عالم المؤدين والشاشة الموجودة علي الأسطح الموازية بدون تفاعل . وفي الشاشة التي تلي، يتم محو الحدود بين المؤدين والشاشة . فمثلا، قفز كلاود بلحمه ودمه خلف الشاشة، وظهرت صورته فورا علي الشاشة وهو يطير بشكل حلزوني إلى أسفل داخل دوامة، وكأنه عبر بشكل سحري الخط الفاصل من خشبة المسرح إلى الشاشة . وفي لحظة أخرى، خرجت الرسوم المتحركة لصورة أبراهام لنكولن من الشاشة، وظهرت دمية خشبية طولها اثني عشرة قدما تتطابق مع التصميم في كل مرحلة، مما خلق الإيهام بأن الشكل عبر من عالم الشاشة ثنائي الأبعاد إلى عالم خشبة المسرح ثلاثي الأبعاد . وعندئذ ظهرت صورة جون ويكس



وبالمثل، خلال المشهد الذي يدرب فيه المحفزين كاسبار علي الكلام، استمدنا صوت كاسبار لتحفيز الوسائط . واكتشف كاسبار تدريجيا انه يمكنه تغيير أصوات المحفزين عن طريق التحدث ببساطة وأن الأصوات يمكنها استئناف الكلام بمجرد أن يصمت . وقد وفرت هذه الآلية ما يسميه علماء النفس السلوكيين «التعزيز السلبي negative reinforcement : أوقف السلوك المطلوب (كلام كاسبار) التحفيز السلبي (لغة المحفزين التي لا تهدأ) . وبمجرد أن اكتسب كاسبار الثقة في هذه التقاليد وبدأ يستمع بالسيطرة علي بيئته، غير المحفزون القواعد واستخدمت صوت كاسبار كمفتاح تشغيل بدلا من ذلك: أصوات المحفزين بدأت عندما بدأ كاسبار في الكلام وتوقف عندما توقف . ويربط كلام المحفزين بالتكنولوجيا بهذه الطريقة، كثف العرض ما يسميه هاندكه « معاناة خطاب المحفزين »، وهي العملية التي يكسر من خلالها المحفزين كاسبار لإعادة بنائه علي صورتهم .

ومن غير المجدي دمج المجسات الوظيفية في قطع الأثاث إذا لم يلاحظ الجمهور أن القطع متصلة بأسلاك وأن البيئة كانت تستجيب مباشرة لأفعال كاسبار. وقد أصبحت الكابلات الحمراء التي تربط القطع بالكمبيوتر ملمحا بارزا في تصميم القطع، التي صممها الطالب في المصادقة متعددة العوامل MFA جيسون ليك . ففي بداية المسرحية، امتدت الكابلات من كل قطعة إلى شبكة الإضاءة في مسارات مائلة متقاطعة ، مثل الخيوط في أحد عروض ريتشارد فورمان . في النهاية بعد أن رتب كاسبار قطع الأثاث وفقا لمواصفات المحفزين، امتد كل كابل مباشرة إلى أعلى، ويصدر نموذجًا مرتبا من الخطوط المتوازية . ووظفت بشكل دلالي وعملي، مع الوظيفة الدلالية التي تبرز الوظيفة العملية .

ومع ذلك لم تستطع صور الكابلات نفسها أن تنقل التفاعل الحقيقي للبيئة للجمهور . إذ كان لا بد أن يرى الجمهور كاسبار نفسه يكتشف أن التفاعل مستكشف مؤقتا، يسيطر في النهاية علي العالم المصطنع من حوله . بمعنى آخر، بالنسبة لأجزاء المسرحية الممتدة، وظفت الأشياء التقنية كشركاء للممثل الفعلي . ونتيجة لذلك، لم تكن التكنولوجيا التفاعلية شيئا نضيفه، مع إضاءة خشبة المسرح، أثناء التدريبات التقنية النهائية . فلم يستطيع الممثل أن يكرر امتدادات طويلة للمسرحية قبل أن تكون التكنولوجيا في مكانها علي الأقل . فقد بدأ العمل مع الطرز الشائعة من قطع الأثاث، والمجسات والوسائط التي حفزوها في التدريبات الأولى . لقد عزز هذا المبدأ العام المتعلق باستخدام التكنولوجيا التفاعلية في الأداء الذي أسميه «مفارقة المتفاعلين the paradox of the interactor» ، وكلما تدرب المؤدي بصرامة، تعرّف الجمهور علي قدرة البيئة علي الاستجابة بشكل دينامي وتلقائي لأفعال المؤدي . فالمؤدي يجب أن يعلم الجمهور أن يفهم التقاليد التي تحدد التفاعل من خلال البدء ببطء مع أبسط التفاعلات (مثل تشغيل الصوت أثناء قيامي بهز الكرسي) قبل أن أتحرّك إلى تفاعلات أكثر تعقيدا .

• ديفيد سولتنز : أستاذ مساعد للدراما ومخرج مختبر الأداء التفاعلي في جامعة جورجيا بالولايات المتحدة الأمريكية .
• نشرت هذه المقالة ضمن منشورات جامعة جون هوبكنز -مجلة theater topics , v. 11 , no 2 , September 2001



خشب المسرح، الواحدة تلو الأخرى، بدون مفاهيم مسبقة عن الهدف التقليدي لهذه الأشياء . وقد انبثقت رغبتني في اخراج المسرحية من هذا المشهد، والذي كان في قلب مفهومي للعرض ككل . فالنص محدد فيما يتعلق بالكيفية التي يتفاعل من خلالها الممثل مع كل قطعة أثاث: يفتح كاسبار درجا ويغلقه، ويدفع الكرسي حول الغرفة، يحرك كرسي هزاز، يفك مسامير طاولة .. الخ . يتعلم كاسبار أن يحدد الأشياء من خلال تطوير علاقات معها، ويتعلم منها . تم المسرحية المحفزين باللغة لمصاحبة تفاعلات كاسبار مع كل قطعة أثاث . ويتبنى النص المكتوب تقاليدا غريبة، إذ يطبع إرشادات خشبة المسرح لكاسبار في العمود الأيسر من الصفحة، والسطور المطابقة للمحفزين علي اليمين . وتتداخل لغة المحفزين لكي تحدد علاقة كاسبار مع الأشياء المادية . في الواقع يهب المحفزون أصواتهم للأشياء، ويحولون الأشياء إلى امتدادات لأنفسهم . وتصبح الغرفة بأكملها حضورا آليا (حضور سايبورج) .

وباعتباري مخرجا كنت منبهرا بالتفاعل الثلاثي بين كاسبار وقطع الديكور ولغة المحفزين . ولشحن هذا التفاعل، أردت أن أجد طريقة للسماح لهذه الأصوات أن تتفاعل تلقائيا مع حركات كاسبار . واخترنا مجسات معينة يمكنها ضبط ذلك عندما يتم تناول قطعة أثاث بالطريقة التي تحددها إرشادات خشبة المسرح في نص هاندكه . فاستخدمنا مثلا مقياس للتسارع للإحساس بحركات الكرسي الهزاز، ومقاومات حساسة للضغط للكشف عن الوقت الذي يضغط فيه كاسبار علي وسائد الأريكة . وقد تغذت هذه المجسات من الكمبيوتر مباشرة الذي أدى التتابعات الصوتية الملائمة عندما كان كاسبار يتفاعل بشكل ملائم . فمثلا في اللحظة التي هز كاسبار الكرسي الهزاز، يسمع الجمهور النص المطابق من خلال المتحدثين: وفي اللحظة التي يتوقف تتوقف الكلمات . وبهذه الطريقة، حولت التكنولوجيا قطع الأثاث إلى صندوق جلدي كبير يهين كاسبار من خلال تعزيز السلوك الصحيح فقط بشكل تلقائي.

تبدو الغرفة نفسها وكأنها تتحدث، وكان الفراغ له واسطة . وقد توسع عرض مختبر الأداء التفاعلي في فكرة الفضاء التكنولوجي الموجود في نص هاندكه . فقد ولد الصوت جازي كمبيوتر من نوع ماكنتوش وعرضا الصور، وأضواء من نوع اللد LED المسيطر عليها مزروعة في ملابس الممثلين، وتتابع المجسات المزروعة في الأثاث . وقد تكامل هذا الاستخدام للتكنولوجيا مع تفسير العرض لمسرحية هاندكه . وقد تجلت البيئة الغنية تقنيا والذكية علي خشبة المسرح في السيطرة الشاملة المجهولة وغير الإنسانية للمحفزات علي كاسبار . وقد وضع العرض الإمكانيات التقنية البائسة التي استخدمها النص، إذ استخدم التقنيات ضد نفسها .

وطوال المسرحية، ملأت صورة مقلدة العين الشاشة علي شكل عدسة في الجزء الخلفي من خشبة المسرح . ومقلدة العين هذه التي يتحكم فيها مشغل الكمبيوتر خارج خشبة المسرح، تتبعت كاسبار أينما ذهب، مما يشير إلى مراقبة المحفزات التي لا مفر منها . وتغلق العين بشكل دوري وتعرض الشاشة الصور من أجل كاسبار . فمثلا في مرحلة ما من المسرحية، يلقي المحفزون جملا نموذجية لكاسبار لكي يحاكيها . وفي عرض المختبر، تنطق صورة كاسبار المعروضة علي الشاشة هذه الجملة ويحرك شفيتها تجاه أصوات المحفزين (من الذكور والإناث). وفي جزء آخر، بينما يشجع المحفزين كاسبار علي ترتيب قطع الأثاث العشوائية إلى التشكيل المنزلي التقليدي، تظهر صورة تخطيطية لكل قطعة أثاث علي الشاشة في مكانها الملائم وتومض حتى يضعها كاسبار بالشكل الصحيح .

في أمثلة الوسائط في عرض كاسبار الذي ناقشته حتى الآن، تم توسيط التفاعل من خلال مشغل الكمبيوتر، كما حدث في عرض « الشعر » . وفي موضع آخر من العرض، رغم ذمك استخدمنا مجسات لتقديم تفاعلات غير وسيطة بين المؤدي الحي والوسائط .

وقد دخلت المجسات في المسرحية علي نطاق واسع أثناء المشهد المبكر الذي يفحص فيه كاسبار كل قطعة أثاث علي

قراءة في كتاب لايوس إيجري كيف أكتب مسرحيتي الأولى؟

رجل معروف، روايته هذه مثال فريد للطريقة التي يجب ألا تكتب المسرحيات على نسقها .

الصراع الواثق: صراع يحدث فجأة وفي قفزات لا تكاد تدرك لها أسبابا، ومن هنا تجده لا يصادفك إلا في الميلودراما . أن الشخص الأمين الشريف لا يمكن أن يتحول إلي لصاً ضاريا في ليلة واحدة والعكس صحيح وليس في الدنيا امرأة عاقلة تهجر زوجها بلا مقدمات وبدون دافع سابق فإذا بدأت شخصيتك من (الوفاء) ثم وصلت بوثة مارد جبار (في ملح البصر) إلي الغدر والخيس بالعهد دون أن تمر بالخطوات التي تتخلل هذين القطبين (الوفاء _ الغدر) كان الصراع هنا صراع واثبا . لكنه يعيب مسرحيتك ويزري بها .

فإذا أردت أن تخلق صراعا واثبا فما عليك إلا أن ترغم شخصياتك على فعل غريب عنهم فعل لا صلة بينه وبينهم اجعلهم يفعلون بدون وعي أو تفكير وستنجح بهذا فيما تريد .

الصراع الصاعد الذي لا يكف عن الحركة المتدرجة : من افضل أنواع الصراعات ويليه في قوته الصراع المرهص، والصراع الصاعد يعني مقدمة منطقية واضحة بارزة المعالم و وحدة أضداد وشخصيات توافرت لها أبعادها الثلاثة (الجسمانية والنفسية والاجتماعية)

والصراع الصاعد لا يمكن أن يوجد ما لم يتوفر الهجوم والهجوم المضاد . أن الرواية إذا توافرت لها قوتان متنافستان مصممتان صلبتان، لا تعرفان المساومة، كان كفيلا بأن يخلق فيها صراعا كله بطولة وكله شهامة . لا تصدق من يقول لك انه لا توجد إلا أنماط معينة فحسب من أنماط الصراع هي التي تتوافر فيها القيمة المسرحية والقيمة التمثيلية، إذا كل الأنماط صالحة ما دامت تتوخى أن تكون شخصياتك مستكملة أبعادها الثلاثة، وما دمت تتوخى أن تكون مقدمتك المنطقية أي الفكرة الأساسية التي تقوم عليها روايتك مقدمة واضحة وبارزة المعالم .. وتستطيع هذه الشخصيات أن تكشف عن ذاتها عن طريق الصراع، فتكون لها قيمتها المسرحية وتضمن لنفسها إثارة الترقب.

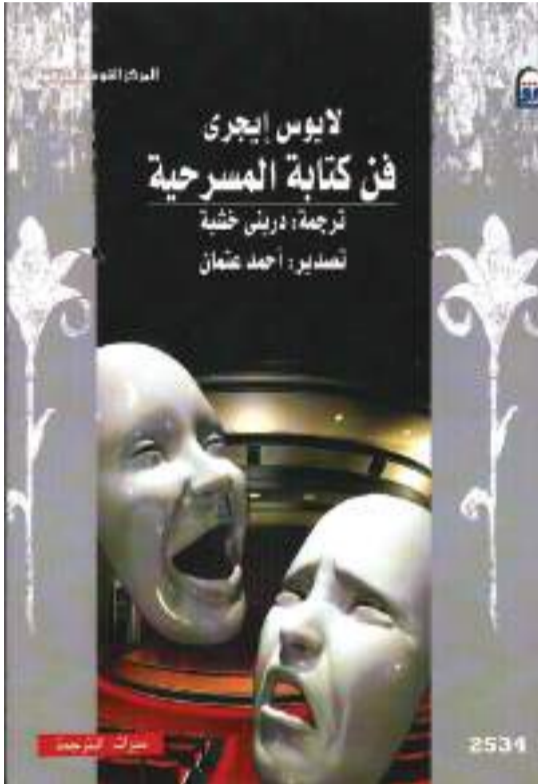
– الصراع المرهص (وأرهب أي صدرت عنه أشياء تكون علامات على ما سوف يكون من أمره في وقت قريب) الذي يشف عما سوف يقع من الأحوال دون أن يكشف من أمرها شيئا حتى لا يضعف عنصر التشويق

وإذا تساوى الخصوم في المسرحية قوة وعنفوانا كان الصراع شائقا لذيذا لأنه ناشب بين أكفاء متساوين في تمسكهم بمصلحتهم المعرضة للخطر . وما دام الحوار ينمو من الشخصية ومن الصراع، ثم يكشف لنا عن الشخصية ويحمل الفعل، أي يقوم بأداء الموضوع وشرحه، فواجب الكاتب أن يقتصد في استعمال الكلمات ولا يأتي منها إلا بالضرورة لهذه الأغراض التي تعكسها الثروة وكثرة (الرغى) وعليه أن يضحى بزخرف الكلام وحذلقته في سبيل الشخصية إذا اقتضى الحال، وذلك خير من التضحية بالشخصية في سبيل الزخرف الكلامي والبرقشة البيانية . ولتتكلم شخصياتك المسرحية بلغة البيئة التي تعيش فيها، فإذا كان صاحب الشخصية ميكانيكا فليتكلم بالاصطلاحات الميكانيكية، ولكن في غير إغراق ولا مبالغة حتى لا يضحك عليك جمهورك .

أن المسرحية ليست صورة من الحياة كما يتوهم بعضهم لكنها جوهرها، ومن هنا كان واجبنا في المسرح أن نلخص الحياة ونكتفها والناس في الحياة يتشاجرون عاما ويتربصون آخر دون أن يحسموا سبب خلافهم .. أما في المسرحية تلخيص هذا وتكثيفه والافتقار فيه على الجوهر .. والاكتفاء بالإيهام عما حدث خلال السنين من مفاصل دون الإكثار من الحوار السطحي .

كتاب: فن كتابة المسرحية لايوس إيجري، ترجمة دريني خشبة، تصدير أحمد عثمان ٢٠١٥ العدد ٢٥٣٤

المركز القومي للترجمة، سلسلة ميراث الترجمة: المشرف على السلسلة مصطفى لبيب .



هاجر سلامة



يرجع أصل الدراما إلي المسرح، فالمسرح هو أول فن عرفه الإنسان وهو أول فن عبر عن الإنسان والمجتمع ومشاكله وتطوراته تطور فن المسرح بتطور الإنسان وأصبح له قواعد وأسس ونظريات وأصبح كل المختصين يتعلمون ويطورون من تجاربهم .

ومن أهم الكتب التي يمكنك الاستعانة بها لكتابة مسرحية جيدة، كتاب «فن كتابة المسرحية» للكاتب المسرحي المجري لايوس إيجري .

يستعرض إيجري في كتابه مبادئ ونظريات وأسس الكتابة المسرحية مع الاستشهاد ببعض المسرحيات العالمية، ويتضمن الكتاب أربعة فصول تتناول المقدمة والشخصية والصراع والفصل الرابع عبارة عن عموميات

أكد لايوس إيجري على أهمية أعداد الفكرة الأساسية التي تقوم عليها المسرحية، وهو يسمي هذه الفكرة الأساسية أو الغرض الذي تستهدفه الرواية بالمقدمة المسرحية وهو مصطلح يشمل كل شيء في المسرحية من فعل أو قول أو حركة أو تصوير للمشاعر بالكلام أو الرمز أو الإيحاء ...

لا بد لكل مسرحية جيدة من فكرة أساسية واضحة المعالم سليمة التكوين ومن الممكن أن يكون هناك أكثر من طريقة واحد لصياغة هذه الفكرة، ألا أنه مهما اختلفت الصياغة فإن الفكرة تبقى كما هي، بحيث لا يطرأ عليها أي تغيير، أن الفكرة الأساسية هي القوة المحركة الكامنة وراء كل ما يصدر من أفعال .

والمشكلة تنحصر فيما إذا كانت هذه الفكرة صالحة لأن تكون أساسا متينا لإنشاء مسرحية أم لا ؟

لذلك يؤكد إيجري على أهمية الهدف أو الفكرة الأساسية أو الغرض الذي تستهدفه الرواية، أن مسرحيتك ينبغي أن يكون لها مقدمة منطقية .

لا يلزمك الكاتب بأن تبدأ مسرحيتك بمقدمة منطقية، أي فكرة أساسية، بل في إمكانك أن تبدأها بشخصية من الشخصيات المسرحية أو بحادثة، أو حتى بفكرة بسيطة ثم تنمو هذه الفكرة أو الحادثة بعد هذا وتكبر ومن ثمّة يكشف الموضوع عن نفسه بنفسه قليلا قليلا، وسيكون لديك ما فيه كفايتك من الوقت لكي تجد مقدمتك المنطقية في مجمل ما تقدمه من مادتك المسرحية فيما بعد، والمهم هو أن تجد هذه المقدمة

الشخصية المسرحية عند إيجري أهم شيء في الرواية التمثيلية أنها أهم من العقدة وهو في ذلك يخالف أرسطو ويخالف معظم الذين كتبوا عن أصول التأليف المسرحي والشخصية عند إيجري تتكون من ثلاثة أبعاد الجسماي ويقوم على الجنس والسن والطول والوزن والشعر كل المواصفات الجسمانية .

البعد الاجتماعي ويقصد بها الطبقة الاجتماعية ونوع العمل ومستوى التعليم والحياة المنزلية والدين والهوايات والانتماء السياسي وغيرها .. البعد النفسي ويعتبرها إيجري ثمرة اشتراك البعد الجسماي والاجتماعي على الشخصية وهما السبب في هزائمنا وانتصاراتنا وخيبة آمالنا وتكوين ميولنا واتجاهاتنا ومركبات النقص بداخلنا . لا بد أن تستمر الشخصية المسرحية في التنمية وعدم وقوفها عند نقطة بعينها لا تنمو بعدها أبدا

لا بد من وجود شخصية محورية تكون هي البطل الأول أي الشخص الذي يتولى القيادة في أي معركة أو حركة أو قضية وهذا

هو protagonist وأى شخص يعارض هذا البطل ويقف في وجهه هو خصمه أو معارض له هو Antagonist والخصم في أي رواية يجب أن يكون بالضرورة شخصا قويا، لا يلين ولا يعرف الرأفة ويكون بنفس قوة الشخصية المحورية تمام .

والنضال لا يكون نضالا هاما ظريفا إلا حينما يكون المناضلون سواسية ومتساوين في قوة النضال الناشب بينهم .

وبدون هاتين الشخصيتين لا يمكن أن توجد مسرحية لأنه لا يمكن أن يوجد ما يدفع المسرحية ألى الأمام أو ما يثير الصراع فيها .

توزيع الشخصيات Orchestration أو التناسق بين الشخصيات بحيث لا يجعل شخصيات المسرحية من نمط واحد كأن جعلتهم مشاغبين (بلطجية) جميعا مثلا تكون كالذي كون فرقة موسيقية اقتصر فيها على عازفي الطبول فقط .

ويركز جري على مصطلح « وحدة الأضداد» ويعنى بها تلك الوحدة التي تجمع بين النقيضين والتي تقام بين شخصيات المسرحية إلي أن يقضى أحدهما على الآخر، أنه لا حياة لأحدهما إلا موت الآخر بحيث يستحيل المصالحة أو المساومة أو أنصاف الحلول، والمعركة بينهم هي الوحدة التي تجمع بينهما حتى يقضى على أحدهما. والشخصيات يجب بالطبع أن تكون مصنوعة من تلك الخامات التي تجعلها تمضي في موقفها إلي آخر الشوط .

يصنف جري الصراع إلي أربعة أقسام كبرى رئيسية : الصراع الساكن هو ذلك الصراع الذي يشعر بركون الحركة في المسرحية وخمودها وأنها لا تتقدم ولا تنمو . والشئ الساكن يعني الشئ الذي لا يتحرك، الشئ الذي لا يبذل جهد ولا يبدي قوة من أي لون . ويجب أن نبين هنا بالذات أنه حتى أشد أنواع الصراع سكونا، له حركة لا بد حركة من أي نوع وذلك لأنه لا يوجد شئ في هذا الوجود يكون ساكنا سكون مطلقا وهو من الصراعات الغير مفضلة للكاتب . وأليك مثلا جيدا مسرحية (ساكنة) هي رواية فرحة العبيط

((Idiot's Delight)) للكاتب روبرت اشرو، وبالرغم من أن المغزى الأخلاقي لهذه الرواية مغزى حميد، وبالرغم من أن الكاتب



شارع شبرا زمن الملكية

بدايات المسرح في شبرا (٥)

فرق هواة المسرح الشبراوية

والثانوية، ولما كان برنامج الفرقة ينص على تقديم حفلات شهرية لتمثيل روايات مصرية، قامت الفرقة في أوائل شهر مايو بتمثيل رواية «ضحيا المجتمع»، مصرية عنيفة من نوع الدراما ذات ثلاثة فصول، بقلم الكاتب الروائي القدير «الأستاذ نقولا الناجي» بمعهد التربية، ورواية «عريس الهنا» كوميدية ذات فصل واحد. وكان من نجاح أفراد الفرقة في إقامة هذه الحفلة ما ألهم السنة الجميع بالإعجاب والتقدير، وجعل توزيع تذاكر حفلة شهر يوليو الحالي من السهولة، حتى أن صالة مدرسة النهضة الوطنية بشبرا لم يكن بها شبر واحد لقدم في كل من حفلي السيدات والرجال، حيث قامت الفرقة بتمثيل روايتي «المأذون الفيلسوف» و«مدرسة الشيخ بركات». ولقد أجاد جميع الأفراد كل في دوره، خاصة الأفندية وهبه تادرس، ولييب تادرس، وزكي جندي. [توقع] «منير - شبرا».

ومن الواضح أن نشاط هذه الفرقة كان مميزاً، لا سيما في هاتين الحفلتين، لدرجة أن مجلة «الكواكب»، كتبت كلمة أخرى عنها - وعن عروضها - تحت عنوان «فرقة هواة شبرا»، قالت فيها: «تألفت في حي شبرا فرقة من هواة التمثيل، تجمع

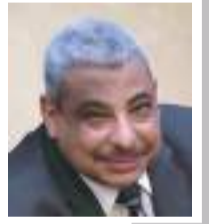
العزیز سكرتيراً وحسن محمود وكيلاً، ومحمد عزت الفرمانی مراقباً عاماً، وهي بعيدة كل البعد عن الشئون السياسية والدينية، وقد حددت يوم ١٥ أغسطس لإقامة أول حفلة لها على مسرح رمسيس. وكل من يريد الانضمام إليها يخاطر السكرتير بشوارع الجيوشي نمرة ٢٩، أو الرئيس تليفون ١٩٣١. فزجوا لهذه الفرقة ما تؤمله من نجاح».

ويجب أن نلاحظ التنبيه الموجود بأن الفرقة «بعيدة كل البعد عن الشئون السياسية والدينية»! وهذا يعني وجوب عدم اهتمام الطلبة أو اشتغالهم بالأمور الدينية أو السياسية في تلك الفترة، وهي فترة وجود الاحتلال الإنجليزي في مصر!! كذلك يجب ملاحظة أن هذه الفرقة كانت ذات قيمة ما، كونها ستعرض أولى حفلاتها على مسرح رمسيس، وهو مسرح يوسف وهبي!!

فرقة هواة شبرا

وفي عام ١٩٣٢ أخبرنا «منير» من شبرا عن «فرقة هواة شبرا»، التي قال عنها في مجلة «الصباح»: «تكونت هذه الفرقة التمثيلية في شهر إبريل الماضي من طلبة المدارس العالية

سيد علي إسماعيل



من خلال المقالات السابقة يتضح لنا أن هواة التمثيل في شبرا ينتشرون بصورة ملفتة للنظر! وهذا الأمر لاحظته مجلة «مصر الحرة» في يوليو ١٩٢٨، فكتبت حوله كلمة، علمنا منها أن بين يوم وآخر تظهر فرقة تمثيلية من الشباب الناهض هواة التمثيل، غرضها الأخذ بيد الفن وإشباع رغباتهم من مورده، وتدريب أنفسهم على مواقفه. وقد ظهرت أخيراً فكره باسم «نادي تضامن التمثيل للطلبة» بجزيرة بدران بشبرا، وقد أعدوا بعض روايات لتمثيلها، نرجو لهم النجاح والتوفيق.

وفي عام ١٩٣١ تحدثت مجلة «الصباح» عن «فرقة تمثيل شبرا»، قائلة: «تكونت فرقة من طلبة حي شبرا للتمثيل والموسيقى، وعقدت أول اجتماع لها، وانتخب مجلس الإدارة من: علي عبد القادر رئيساً، ويوسف عز الدين وكيلاً، وعبد



شارع شبرا قديما

في يناير ١٩٣٤، تحت عنوان «فرقة هواة شبرا التمثيلية»، قائلة: «اجتمع مجلس إدارة الفرقة بكامل هيأته برئاسة وهبه تادرس، ووكالة زكي جندي، وسكرتارية صادق عطا الله، وأمانة الصندوق رمزي فريد، وقرر بإجماع الآراء الموافقة على ما يأتي: أولاً، إحياء الحفلة التي ستقيمها جمعية أصدقاء الكتاب المقدس، وتمثل «أولاد الشقاء» تأليف رمزي فريد، ورواية «مدرسة الشيخ بركات» كوميدي تأليف زكي جندي. ثانياً، إحياء الحفلة التي ستقيمها جمعية ثمرة الإخلاص القبطية بشبرا، حيث تمثل رواية «يوسف الصديق». ثالثاً، إحياء حفلة بمدينة الحوامدية لحساب سالم يوسف الشيخ التاجر بها. رابعاً، ضم الأفندية أحمد مصطفى ذكوروي، ومحمود الفيلسوف، وعدلي ونيس، واعتبارهم أعضاء بالفرقة. [توقيع] «حسن محمد فؤاد».

فرقة أبناء فن التمثيل

ظهرت فجأة واختفت فجأة، مثلها مثل أغلب فرق الهواة!! فقد كتبت عنها مجلة «الفنون» في يونيو ١٩٣٣ تحت عنوان «فرقة أبناء فن التمثيل»، قائلة: «كون ليف من هواة التمثيل بحي جزيرة بدران فرقة تمثيلية باسم «فرقة أبناء فن التمثيل»، واتخذوا لها مركزاً مدرسة مصر الحديثة، وهي مكونة من الأفندية: إبراهيم محمد مدير فني، ومحمد عبد المجيد رئيس، ومحمود علي نصر وكيل، ويعقوب إبراهيم سكرتير، وسيد سليمان أمين صندوق، وكل من: أسعد عوض

بالذكر الأفندية: لبيب تادرس، وزكي الجندي، وصادق عطا الله دانيال، ورمزي فريد، والشيخ مرقص، ومحمد عبد الفتاح، وكامل ميخائيل، وفكري يوسف، وعبد السيد منصور، ونقولا عزيز، وإبراهيم محمد، وكامل شحاتة، ونسيم أسعد. ويرجع الفضل في تنظيم الحفلة إلى نقولا التاجي أفندي مدير الفرقة الإداري والطالب بمعهد التربية. وهبه تادرس أفندي رئيس الفرقة. وقد قام حليم أفندي المصري بعدة ألعاب سيمابوية مدهشة، وتخلل الروايتين القطع الموسيقية من الأوركستر، وانتهت الحفلة دون أن يحدث ما يكره الصفو».

ومن الأخبار الغريبة عن هذه الفرقة، ما نشره أحدهم في جريدة «أبو الهول» بتاريخ أكتوبر ١٩٣٣، قائلاً تحت عنوان «فرقة هواة شبرا»: «أقامت فرقة شبرا تدعى «فرقة هواة شبرا» حفلة تمثيلية في مساء يوم ٩ أكتوبر الماضي بدار مدرسة الجهاد الابتدائية بجزيرة بدران. وكان ذهابي لمشاهدة رواية كتبت بالتذكرة اسمها «صندوق الدنيا» في خمسة فصول؛ ولكن للأسف لم أرها بل رأيت فصلاً من رواية «مدرسة الشيخ بركات»، وكانت لا بأس بها من حيث التمثيل، مع استثناء كل من زكي جندي ولبيب وبعض أشخاص آخرين، وكان نظام الحفلة مختلاً للغاية لكثرة المنظمين من الشبان أعضاء الفرقة، وذلك يرجع إلى أن الحفلة لم تكن مقصورة على الرجال، بل كان بها سيدات. ولا أكون مبالغاً إذا قلت إن هذا هو السبب الأساسي».

أما آخر أخبار هذه الفرقة، فقد نشرتها جريدة «أبو الهول»

بين طلبة المدارس العليا والثانوية، وغرضها الأول خدمة هذا الفن الجميل، الذي يعتبر مدرسة للأخلاق، قبل أن يكون مجالاً للتسلية وقتل الوقت. هذا وقد أقامت الفرقة حفلتها الأولى بمدرسة الجهاد بشبرا في مايو الماضي، إذ مثلت روايتي «ضحيا المجتمع» و«عريس الهنا». وقد نجح الطلبة في تمثيل الروايتين نجاحاً باهراً، شجعهم على إقامة حفلة أخرى في يوليو الحالي بمدرسة النهضة الوطنية بشبرا، مثلوا فيها رواية «المأذون الفيلسوف» تأليف الأستاذ عباس الخرادلي المدرس بمدرسة الأمير فاروق الثانوية، ورواية «مدرسة الشيخ بركات» تأليف حضرتي وهبه أفندي تادرس وزكي أفندي جندي. وقد لقيت الحفلة من النجاح ما لقيت سابقتها. ونحن نهني أعضاء هذه الجمعية الجديدة كما نثني على همة حضرة عبد المنعم أفندي إسماعيل الذي يقوم بمهمة إخراج روايات الجمعية».

وواصلت الفرقة نشاطها المتميز، فكتب عنها كلمة، نشرها في مجلة «الصباح» بتاريخ سبتمبر ١٩٣٢ عنوانها «فرقة هواة شبرا»، قال فيها: «تكونت فرقة تمثيلية من الطلبة باسم «فرقة غواة شبرا التمثيلية»، واتخذوا لها مركزاً بسراي مدارس الجهاد بشارع ابن الكوراني فمرة ١٩ شبرا القاهرة. وقامت الفرقة بعدة حفلات دورية بمركز ناديها. ومدراس النهضة الوطنية بشبرا. لاقت فيها من النجاح ما ليس له مثيل. وغرض الفرقة الأساسي هو إعلان شأن ذلك الفن. واجتمع مجلس إدارة الفرقة وقرر تمثيل روايتي «قاييل قاتل أخيه» درام بقلم جميل البحري، و«خليك على نارك» كوميدي بقلم زكي جندي بالمساحة المصرية في حفلي يومي الأربعاء ٧ سبتمبر للسيدات والخميس ٨ سبتمبر للرجال. ثم قامت الفرقة بعملية الانتخاب، وأسفرت عن الأفندية: صادق محمد المدير الفني، ونقولا التاجي المدير الإداري، وهبه تادرس رئيساً، وزكي خيري وكيلاً وصادق عطا الله سكرتيراً، ورمزي أفندي فريد أميناً للصندوق، ونجيب جندي مديراً للمسرح، وإبراهيم بيومي ملحقاً للفرقة، ولبيب تادرس، وعبد السيد منصور، وكامل ميخائيل، ورمزي سلواني، وفكري يوسف، ومحمد عبد الفتاح، وإبراهيم حنفي، ومنير إبراهيم، ونسيم أسعد، ونقولا عزيز أعضاء».

وبعد إقامة الحفلتين، كتب عنهما أيضاً «حسن محمد فؤاد» من شبرا تغطية صحافية، نشرها في مجلة «الصباح» تحت عنوان «الحفلة السنوية لمدراس الجهاد بشبرا»، قال فيها: «أقامت مدارس الجهاد حفلتها السنوية في يومي ٧ و ٨ سبتمبر. حيث مثلت «فرقة هواة شبرا التمثيلية» روايتي «قاييل قاتل أخيه» درام ٣ فصول، و«خليك على نارك» كوميدي ٣ فصول، وافتتحت الحفلة بالسلام الملكي من أوركستر الأمير فاروق. ثم تلاه كلمة لحضرة ناظر المدارس. وبعدها نشيد التلاميذ وتلميذات المدرسة، ثم شنف آذان الحاضرين مطرب الطلبة الناشئ «فتحي عثمان» على تخت مؤلف من بعض هواة فن الموسيقى. وكثيراً ما طلب الجمهور استعادة الأدوار التي كان يلقيها ومنها «في الليل لما خلي». ثم ابتدأت الرواية الدراما، فالرواية الكوميدية فكان ضحك متواصل مدة ثلاث ساعات. وقد أجاد جميع ممثلي الروايتين ونخص منهم



بداية شارع شبرا

هاو وهابوية. [توقيع] «سكرتير الفرقة علي حسن علي»... وفي أكتوبر ١٩٣٥، حدثنا جريدة «أبو الهول» عن احتيال فرقة لاسم فرقة أخرى، قائلة تحت عنوان «فرقة الطلبة التمثيلية بشبرا»: «ظهرت بعض الإعلانات معلنة عن حفلة مدارس بهاء العصر. وجاء فيها أن فرقة الطلبة التمثيلية بشبرا ستقيم هذه الحفلة، ولكن مع الأسف ليس لهؤلاء أي علاقة بهذه الفرقة، فهم بضع أنفار يتخذون اسم الفرقة ستاراً لهم. [توقيع] «رئيس الفرقة توفيق جبرائيل»...»

أما جريدة «المقطم» فنشرت في ديسمبر ١٩٣٦ خبراً بعنوان «فرقة للممثلين الهواة»، قالت فيه: «تألفت شعبة من شباب شبرا الراقي وألفوا فرقة للهواة بشبرا، وجرى الانتخاب لتأليف مجلس إدارتها، وأسفر عن النتيجة الآتية: محمد عبد المنعم رئيساً، حسن البارودي وكيلًا، إسكندر عبد الله واصف سكرتيراً، زكي فؤاد أميناً للصندوق، أنور ناصف عضو شرف، محمد عبده حسن عضو شرف». مع ملاحظة أن «حسن البارودي» المذكور في الخبر، ليس هو الفنان القدير حسن البارودي - هكذا أظن - لأن الفنان في ذلك الوقت كان علماً من أعلام المسرح المصري، ولم يكن هاويًا!!

آخر خبر يتعلق بفرق الهواة، نشرته مجلة «آخر ساعة المصورة» في فبراير ١٩٤٤ تحت عنوان «حفلة»، قالت فيه: «تستعد رابطة شبرا للتمثيل لتقديم رواية «قلوب محطمة» إخراج الأستاذ عبد السيد منصور».

١٩٣٣، قائلة: «اجتمع بعض الهواة وكونوا فرقة تمثيلية باسم «فرقة الفنون الجميلة بشبرا». والاشترك فيها مجاناً، وقد انضم إليها الأندية: وليم جرجس، وسيد عبد المعطي، وعلي محمود عيسى، ويوسف عز الدين، وأنسي حسين، وعدلي جاد الله شحاتة، وعبد الجواد شحاتة، وحليم سليمان، وعدلي مرقس. أما سكرتير الفرقة فهو «علي حسن علي» بنادي شبرا الرياضي بشارع مسرة مارة ٩».

بعد هذا الخبر بأيام، وجدنا سكرتير الفرقة ينشر كلمة في مجلة «الصباح»، قال فيها: «الفرقة تشكر مجلة الصباح الغراء على تشجيعها لفن التمثيل، وستمثل الفرقة قريباً رواية «جريمة الآباء» ذات ثلاثة فصول، وهي على استعداد تام لقبول أي



حسن البارودي

الله، حسن البكري، موسى متولي، محمد نبيه، فائق أندراوس، محمود محمد حنفي، محمد رشاد، إبراهيم حمد، حسن محمد حسن، عبده عبد العزيز، جورج نخله، عبد الحميد حافظ.. أعضاء.

وفي نهاية الخبر كتبت المجلة «ملاحظة»، قالت فيها: «ويلاحظ أن هذه الفرقة هي «فرقة ابن الرشيد التمثيلية»! والتي تسمت بهذا الاسم على أثر نجاحها في الحفلة، التي أقامتها بدار نقابة العمال! فأولى بهؤلاء الهواة بدل أن يفكروا في إلغاء اسم فرقتهم أن يعملوا بكل جد ونشاط حتى يفوزوا باسم فني محترم.

ومن حسن الحظ أننا وجدنا وثائق رقابية مؤرخة في يوليو ١٩٣٣، أي بعد أيام من الخبر السابق، علمنا منها أن الفرقة ستمثل مسرحية «همة أبو عفان»، وهي أوبرا كوميك في ثلاث فصول تأليف «محمود علي نصر»، وستمثل في مسرح مدرسة مصر الحديثة بشبرا بشارع ابن الرشيد! كما وجدنا في الوثائق ملخصاً للمسرحية، جاء فيه الآتي: «علاء الدين يحب حسنية ابنة الخليفة، ويخرج للبحث عنها ومعه خادمه عثمان، فينقلوهم العقاريت إلى قصر الخليفة، وتخدمهم كهرمانة خادمة القصر، وتحب كهرمانة عثمان وتسهل اجتماع علاء وحسنية ويقبل الخليفة زواجها لما يعرف أن علاء ابن ملك، ويتزوج عثمان بكهرمانة وتنتهي المسرحية».

فرق أخرى

أخبرتنا بها بعض الدوريات، مثل مجلة «الصباح» في أكتوبر