

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

السنة الخامسة عشرة ❖ العدد 773 ❖ الإثنين 20 يونيو 2022

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

هل انتهت تجربة
المسرح المستقل
في مصر؟

الترجمة وصراع
الهوية في الدراما
العربية

الدراماتورج والإعداد...
مفاهيم مغلوبة في المسرح المصري

بحضور نقيب الأطباء..

«١٠١ عزل» يستقبل أطباء مصر

الأزمات، مؤكداً أن الفترة القادمة ستشهد تجوال للعرض بالمحافظات بالتعاون مع النقابات الفرعية للأطباء بالمحافظات . يذكر أن العرض هو أول إنتاج لفرقة مسرح المواجهة والتجوال منذ تحولها من شعبة الى فرقة، العرض يتناول بطولات الجيش الأبيض من الأطباء والتمريض وفرق عمل المستشفيات خلال الفترة الماضية، وكيف نجو بالوطن من أزمة الجائحة التي عصفت بالعالم.

يذكر أن «١٠١ عزل» من تأليف علي عبد القوي الغلبان، تمثيل عبد المنعم رياض، أحمد عثمان، هايدي عبد الخالق، راندا جمال، محمد مبروك، خالد سعداوي، ندا عفيفي، نيفين آغا، محمد عبد التواب، أيمن طارق، أشعار طارق علي، استعراضات ضياء شفيق، ديكور نهى نبيل، أزياء هبة مجدي، إضاءة أبو بكر الشريف، موسيقى تصويرية وألحان أحمد نبيل، مكياج إسلام عباس، إخراج محمد درويش.



خلال مرحلة الجائحة، معرباً عن رغبته في تعاونات أكبر في أعمال فنية أخرى. وقد أعرب المخرج إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح عن تقديره الكبير للمجهود الذي يقوم به جيش مصر الأبيض خلال مرحلة الجائحة وما قبلها وما بعدها من مراحل، ويأتي هذا التكريم في ظل اهتمام كبير من وزارة الثقافة وعلى رأسها الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم بإبراز دور مختلف الفئات التي أدت دورا بارزا وقت

تحت رعاية الفنانة الدكتورة إيناس عيد الدايم وزير الثقافة استقبل المخرج إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح الأستاذ الدكتور حسين خيري نقيب أطباء مصر، والأستاذة الدكتورة شيرين غالب نقيب أطباء القاهرة وعدد من أعضاء مجلس نقابة الأطباء وذلك لحضور عرض «١٠١ عزل» من إنتاج فرقة مسرح المواجهة والتجوال بالبيت الفني للمسرح، بحضور المخرج محمد الشراوي مدير الفرقة، وعدد من المسرحيين وسط اقبال جماهيري كبير، حيث كرمت النقابة البيت الفني للمسرح ممثلاً في المخرج إسماعيل مختار عن مجهودهم في إبراز مجهودات الأطباء وأطقم التمريض خلال فترة الجائحة، كما كرم البيت الفني للمسرح نقابة الأطباء عن مجهوداتهم الدائمة خاصة خلال فترة الجائحة .

وقد وجه الأستاذ الدكتور حسين خيري الشكر والتقدير لفريق عمل عرض «١٠١ عزل» على إبداعهم الكبير وقدرتهم على تجسيد الملحة التي قام بها الأطباء وأطقم التمريض

«توظيف الموروث الشعبي في المسرح البحريني»

يقدم «مهاجر بريسبان» و«أوبريت الدرافيل»

للبحريني د. عباس حسن القصاب



العرض رؤية وإعداد مي الدماصي من شعبة الدراما والنقد. تصميم ديكور طلاب شعبة الديكور والأزياء: جيلان رأفت، أحمد عصام، غادة كمال، مريم مجدي، ميدرونا حشمت، ناردين سامح. العرضان من تمثيل شعبة التمثيل والإخراج: سهيل سيد، مارقوريوس عزيز، عبدالرحمن جمال، روان عصام، سارة عماد، مها عادل. بالإضافة إلى أكرم مصطفى، محمد سعيد، صلاح محمد وأحمد يحيى.

مي سيد

يستعد كل من المخرجين «منار زين» و«مصطفى عز» لتقديم عرضين في الرابع والخامس من شهر يوليو ضمن مشاريع تخرج قسم علوم المسرح التابع لكلية الآداب جامعة حلوان للعام الدراسي ٢٠٢١-٢٠٢٢. علي مسرح جامعة حلوان داخل مجمع الفنون. وذلك في تمام الساعة الرابعة عصراً. حيث تقدم المخرجة منار زين عرض مهاجر بريسبان برؤية مختلفة عن النص الأصلي لجورج شحاده. حيث تناقش من خلاله العلاقات الزوجية وكيف يواجه الأزواج المشكلات كل بطريقته وأبعاده النفسية من خلال عرض ثلاثة نماذج مختلفة من الأزواج. تصميم الديكور لطلاب شعبة الديكور والأزياء: إسماء عمر، نورا صابر، سلمي، هاجر سامح، خلود إبراهيم، سلمي أيمن. مساعدين إخراج رحمة محمد، مي الدماصي، رانا أبو العلا. تصميم استعراضات عمرو وليد وموسيقى محمد سُكري. ويقدم المخرج مصطفى عز عرض أوبريت الدرافيل عن مسرحية خالد الصاوي حيث يناقش من خلالها فكرة التكرار الدائم للتاريخ والصراع المستمر علي مر التاريخ ما بين السلطة والشعب.

من (١٩٨٥ - ١٩٩٩) والتي تشتمل على خصائص فنية مختلفة عما بعدها وقد سطر الباحث معايير اختياره لتلك العروض والنصوص.

أما الفصل الرابع والأخير في الكتاب، عنوانه: (توظيف الموروث الشعبي في المسرح البحريني).. أولاً: التطبيقات على نماذج من عروض المسرح البحريني، ثانياً: التطبيقات على نماذج من نصوص المسرح البحريني). وفيه يستعرض الباحث أيضاً خمسة نماذج لعروض مسرحية ونصين بإطار زمني آخر: (٢٠٠٠ - ٢٠١٨)، والذي يمثل - كما يقول القصاب - مرحلة فنية أخرى متقدمة على المرحلة السابقة فنياً، مع التزامه بالمعايير نفسها التي استند إليها في الاختيار.

في خاتمة الكتاب يذكر الباحث عباس القصاب بأن الموروث الشعبي جزء لا يتجزأ في اللعبة المسرحية البحرينية، في فضائه، وفي رؤاه، تبوأ مكانته في الوعي الفني والشعبي بحيث تتلاقفه أعين المتلقين، وتبحث عن جوانبه في العروض المسرحية حبا في الموروث واشتياقا للمسرح، فتنتج هذه الثنائية (الموروث الشعبي / المسرح) أعمالاً يتقبلها المتفرج، لكن بشرطها الإبداعي، وشرطها الفنية والجمالية والفكرية والموضوعاتية والدرامية.

ياسمين عباس

صدر عن منشورات الهيئة العربية للمسرح في الشارقة، كتاب «توظيف الموروث الشعبي في المسرح البحريني» تأليف الباحث المسرحي البحريني د. عباس حسن القصاب، ضمن سلسلة دراسات تحت (رقم ٦٢).



ويضم الكتاب بعد تمهيد عام أربعة فصول وخاتمة، يبحث الفصل الأول وعنوانه: (مدخل إلى المسرح والموروث الشعبي البحريني)، تاريخ المسرح البحريني ونشأته، ومراحل تطوره، وتأسيس الفرق المسرحية الأهلية البحرينية، وسمات كل منها. ثم مقومات المسرح البحريني الفنية ومفهوم الموروث الشعبي ومكانته في الثقافة البحرينية.

الفصل الثاني الموسوم بـ(الموروث الشعبي في الفن المسرحي)، يتناول فيه الباحث توظيف الموروث

الشعبي في الفن المسرحي وأسبابه وكيفية وتجلياته، كما يستعرض البدايات الأولى لتوظيف الموروث الشعبي في المسرح العربي والخليجي والبحريني. في الفصل الثالث لهذه الدراسة البحثية والمعنون بـ (أولاً: التطبيقات على نماذج من عروض المسرح البحريني، ثانياً: التطبيقات على نماذج من نصوص المسرح البحريني)، ويستعرض الباحث عباس القصاب خمسة نماذج لعروض مسرحية تراثية ونصين مسرحيين، تم اختيارهما - كما يشير الباحث - ضمن تقسيم فني



خلال مؤتمر صحفي..

محمد صبحي يعلن عن مشاريعه الفنية في السينما والمسرح والتلفزيون



أعود للدراما بـ«رحلة المجنون» وتمنيت

تقديمها بعد سنبل

واعرب عن سعادته بهذا التكريم وأنه قيمة كبيرة وهامة جدا بالنسبة له، مؤكداً أن أوبرا متروبوليتان لها تاريخ عريق وكبير وهو لا يكرمون سوى الموسيقيين والاوراليين، وغيروا نظام تكريماتهم معه حيث يعد الفنان المسرحي الوحيد الذي تم تكريمه كممثل وليس كاورالي.

وكان قد كتب اسم محمد صبحي، من قبل في الموسوعة البريطانية كأحسن ممثل قدم شخصية «هاملت» بأسلوب مميز ومن منظور ورؤية جديدة، وكتب عنه ٦ أسطر في الموسوعة العالمية ملخصها: «أنه قدم شاب مصري عمره ٢٢ عاما رؤية مسرحية لنص شكسبير «هاملت» بتميزه في الإخراج والأداء عن قدموه من قبل».

وأكد الفنان محمد صبحي، أنه سوف يعود مرة أخرى لاختبارات وتدريب استوديو الممثل، والتي توقفت عنها منذ بداية جائحة كورونا، مؤكداً أنه سوف يبدأ في الاختبارات شهر يوليو المقبل ولمدة شهر يستقبل فيه وجوه جديدة في كل المجالات الفنية.

كل فنان امتهن المهنة لكنه خان تلك الأمانة في سبيل المال. وقال صبحي، إنه يأسف على كل فنان قدم عملاً يهدف من ورائه إلى هدم أمة لمجرد أن يحصل على مكسب مادي، وسوف يذهب المال ولكن سيظل التاريخ يحفظ لك أنك كنت سبباً في هدم جيل.

وكشف صبحي، أنه واجه عدة مواقف إنسانية مع عدد من جمهوره طالبوه بأن يكون حضور المسرح متاحاً للبطء ما دفعه لأن يقرر تخصيص من ٢٠ إلى ٣٠ مقعداً مجاناً لحضور عروضه المسرحية لمن لم يستطع دفع ثمن التذكرة.

محمد صبحي كان قد كرمه المتروبوليتان الأمريكية وأهدته البث المباشر لأوبرا «هاملت» للموسيقار العالمي برات دين وذلك بحضور وزيرة الثقافة الدكتورة الفنانة إيناس عبد الدايم، تقديراً لجهوده المستمرة في إثراء الحياة الإبداعية في مصر، ولكونه أيقونة مهمة في الحياة الفنية والثقافية،

اختبارات استديو الممثل شهر يوليو لاستقبال الوجوه الجديدة ٣٠ كرسي مجاناً للبطء في مسرحي لمن لا يملك ثمن التذكرة عقد الفنان الكبير محمد صبحي، مؤتمراً صحفياً بمدينة سنبل، كشف خلاله عن خطته ومشاريعه الفنية خلال الفترة المقبلة، ومنها الأعمال التي يقدمها بالتعاون مع الشركة المتحدة للخدمات الإعلامية، وذلك بحضور عدداً من النقاد والصحفيين والقنوات التلفزيونية.

قال الفنان الكبير محمد صبحي، إنه انتهى من عرض مسرحيته الأخيرة «نجوم الظهر» حيث تم تصويرها مؤخرًا من قبل الشركة المتحدة، ليتم عرضها قريباً على إحدى قنواتها، حيث أصبحت المسرحية ملكية خاصة بها، وهذا من ضمن بنود تعاقدته معها، بالإضافة إلى أنه سيتم التحضير لثلاث مشروعات مسرحية يقدمها خلال الفترة المقبلة، وسوف يبدأها مسرحية «عيلة اتعمل لها بلوك» التي يواصل بروفاتها خلال الأيام القادمة، ومسرحية «عندما يحكم الأطفال العالم» ومسرحية «ملك سيام».

وأكد الفنان محمد صبحي، أنه يعمل حالياً على مسلسل من تأليفه بعنوان مؤقت «رحلة المجنون»، موضحاً أن هذا المسلسل كان يتنمى تقديمه منذ ٣٥ عاماً بعد مسلسل «سنبل بعد المليون»، إلا أنه قدم مسلسل «ونيس» وتم تأجيله.

وكشف محمد صبحي، عن الأحداث التي يدور حولها مسلسل «رحلة المجنون»، قائلاً إن «القصة تدور حول رجل ترك مصر ٢٥ عاماً، وعاد لمصر ويمتلك ٢ مليار دولار.. يتبرع بـ ١ مليار جنيه لصندوق تحيا مصر والمليار الأخرى هينزل بنفسه الشارع يوزعهم».

وعن عودته للسينما بعد ٣١ عاماً، قال انه توقف عن السينما عام ١٩٨٩ حينما أصبحت أفلام المقاولات تسيطر على المجال فانسحب إلى أن تمر هذه الموجة، ولكنه انشغل في المسرح والدراما وأصبحت رسالته فيهما أقوى واكمل بها كل هذه السنوات، مؤكداً أنه سيعود بعمل بعنوان مؤقت «المعادلة صفر» يتعرض فيه لشئ العالم كله خائف من مناقشته، والعمل سيناريو وحوار أمينة مصطفى وإخراج دينا الرفاعي.

كما أكد أنه سوف يعود مرة أخرى ببرنامج «مفیش مشكله خالص» في جزأه الثالث الذي يقدمه خلال الفترة المقبلة في ٢٠ حلقة يقدم فيها مشاكل سلوكية وحلولها.

كما وجه الفنان الكبير محمد صبحي خلال المؤتمر، رسالة إلى

عودة برنامج مفیش مشكله خالص.. أعود للسينما

بفيلم «المعادلة صفر» بعد غياب ٣١ عاماً

«اتجاهات الكتابة في مسرحيات الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بالطائف»

رسالة ماجستير في الأدب المسرحي للباحث نايف البقمي



نوقشت رسالة ماجستير بعنوان «اتجاهات الكتابة في مسرحيات الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بالطائف» في الأدب المسرحي للباحث نايف معيض البقمي، كلية الآداب والعلوم الانسانية، قسم اللغة العربية بالملكة العربية السعودية، جامعة الملك عبدالعزيز. ومفادها أن دراسة اتجاهات الكتابة في المسرح تعد مقياساً للتحويلات الفكرية والفنية لأي كاتب أو جهة مسرحية، ومن هنا جاءت فكرة قياس الاتجاهات المسرحية في مسرحيات الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بالطائف.

أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة من الناحية العلمية في أنها تُعني الحقل المسرحي السعودي، وتزود المكتبة البحثية، ومراكز البحث، ومحرراته بهذه الدراسة العلمية، لإثراء المعرفة، ومن الناحية العملية تكشف هذه الدراسة عن اتجاهات الكتابة في المسرحيات التي نفذتها الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بالطائف.

الهدف من الدراسة

وتهدف الدراسة إلى الوصول إلى نتائج جديدة تتعلق بموضوع اتجاهات الكتابة في الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بالطائف، وسمات هذه الاتجاهات، وأكثرها استخداماً، وقد توصلت الدراسة إلى أنه لا يمكن تحديد اتجاه واحد لمسرحيات الجمعية، حيث تميزت نصوص الجمعية بعدة اتجاهات مختلفة منذ تأسيسها، كان السائد في فترة الثمانينات هو الاتجاه الواقعي، أما مرحلة التسعينات فساد الاتجاه الملحمي على مسرحيات الجمعية، وفي فترة ما بعد عام ٢٠٠٠م فكان السائد هو الاتجاه العبثي، كما توصلت الدراسة إلى قلة الكُتّاب الذين استعانوا بالجمعية بنصوصهم، وكان النصيب الأكبر للكاتب فهد الحارثي في المسرحيات المطبوعة التي نفذتها الجمعية، وكشفت الدراسة عن تعدد القضايا التي تناولتها مسرحيات الجمعية، فجاءت بين الواقعية والسياسية والاجتماعية والفنية والفكرية.

نتائج الدراسة

وقد أظهرت نتائج الدراسة مدى حضور مسرح الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بالطائف في الحركة المسرحية على المستويين المحلي والدولي، من خلال غزارة الإنتاج المسرحي، والمشاركة في المهرجانات المحلية والدولية، واهتمامها بالتنقيف المسرحي عبر الدورات والورش المسرحية التي أقامتها.

اتضح من خلال القراءة المتأنية لنصوص المسرحيات التي قدمتها الجمعية في فترة الثمانينات قلة الإنتاج في تلك الفترة، وصاحبه كذلك قلة الطباعة، فالجمعية أنتجت في هذه الفترة ثلاث مسرحيات للكبار، لم يطبع منها إلا مسرحية واحدة فقط هي (مين يكمل الثاني) لمحمد رجب، وهذه المسرحية اتخذت الاتجاه الواقعي في كتابتها.

كشفت الدراسة عن تطور العطاء المسرحي على مستويي الإنتاج والطباعة في فترة التسعينات، حيث أنتجت الجمعية في هذه الفترة اثنتي عشرة مسرحية للكبار، كان المطبوع منها عشر مسرحيات من تأليف الكاتب فهد ردة الحارثي، اتخذت أشكالاً متعددة في اتجاهات الكتابة، حيث اتخذت مسرحيتي (بيت العز، البروفة الأخيرة) الاتجاه الملحمي في

شهدت فترة التسعينات حضوراً كبيراً للقضايا السياسية التي كانت حاضرة في مسرحيات (يارايح الوادي، بيت العز، أنا مسرور يا قلعة، النبع، البابور، الفنار)، أما مسرحيات (شدت القافلة، لعبة كراسي، البروفة الأخيرة) فقد تناولت قضايا اجتماعية متنوعة. وفي فترة ما بعد عام ٢٠٠٠م، تنوعت القضايا التي طرحتها مسرحيات الجمعية، حيث تناولت مسرحيات (بازار، عصف، حالة قلق، المحطة لا تغادر) قضايا فكرية، بينما كانت القضايا السياسية حاضرة في مسرحيات (أريد أن أتكلم، نقطة آخر السطر، سفر الهوامش، الجثة صفر)، وحضرت القضايا الفنية في مسرحيتين هما: (العرض الأخير، كنا صديقين)، فيما كانت القضية التي تناولتها مسرحية (المحتكر) قضية اجتماعية.

كشفت الدراسة عن قلة عدد كُتّاب الجمعية، حيث استعانت الجمعية في كل مسرحياتها بخمسة كتاب، كان النتاج المطبوع لاثنتين فقط، هما: محمد رجب وفهد ردة الحارثي، وقد كان نصيب الأول مسرحية واحدة فقط، أما بقية المسرحيات التي تناولتها الدراسة فهي للكاتب فهد ردة الحارثي، وقد كان اتجاه محمد رجب هو الاتجاه الواقعي في بناءه لمسرحيته، بينما الحارثي تناول العديد من الاتجاهات في كتابته لمسرحياته.

اتضح من خلال هذا التحليل أن مسرح الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون لا ينحصر في اتجاه واحد في الكتابة، بل تعددت أنواع وأشكال الكتابة منذ بداية الجمعية وحتى عام ٢٠١٣م.

سامية سيد

كتابتها، ونحت مسرحية (شدت القافلة) صوب الاتجاه الرومانسي، أما مسرحيات (يارايح الوادي، النبع، أنا مسرور يا قلعة، لعبة كراسي) فأخذت الدمج بين الملحمية والرمزية، بينما مسرحية (رحلة ما قيب المئنة) فكانت ملحمية عبثية في اتجاهها، مسرحية (البابور) أخذت ثلاث اتجاهات: الرمزي والملحمي والتعبيري، فيما كان الشكل الكتابي في مسرحية (الفنار) ملحمياً وعبثياً ورمزياً.

يلاحظ تكرار الاتجاه الملحمي بشكل كبير في هذه المسرحيات، مما يكشف عن تسيد هذا الاتجاه في فترة التسعينات الميلادية، وبذلك يعتبر هو الاتجاه السائد في هذه الفترة.

أوضحت الدراسة استمرار الجمعية في إنتاج المسرحيات بعد عام ٢٠٠٠م، التي وصل عددها إلى ثلاث عشرة مسرحية للكبار، كان المطبوع منها إحدى عشرة مسرحية من تأليف الكاتب فهد ردة الحارثي.

وشهدت هذه الفترة تحولاً في اتجاهات الكتابة، حيث تسيد الاتجاه العبثي على معظم نصوص هذه الفترة، ووضّح هذا الاتجاه في مسرحيات (عصف، سفر الهوامش، حالة قلق، المحطة لا تغادر، الجثة صفر)، فيما حضر الاتجاه الملحمي منفرداً في مسرحية واحدة (بازار)، أما مسرحية (المحتكر) فأخذت الاتجاهين الملحمي والعبثي، بينما مسرحيتا (أريد أن أتكلم، نقطة آخر السطر) فهما ذات اتجاه واقعي ملحمي، وحضر الاتجاه التكعيبي في مسرحية (كنا صديقين)، أما مسرحية (العرض الأخير) فقددمت دمجاً جمع أربع اتجاهات في هذه المسرحية، فإطار المسرحية العام يأخذ الشكل التعبيري، بينما اللوحات الداخلية في المسرحية كانت بين الواقعية والملحمية والعبثية.

القضايا التي تناولتها مسرحيات الجمعية لم تكن مركزة على طابع واحد، ففترة الثمانينات كانت قضاياها اجتماعية، بينما

مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

يعلن عن عروض الدورة (٢٩)



مصر سوريا عرضان من كل منهما في المسابقة الرسمية

الحب والخير والشر والفكر في تونس

ويشارك في المهرجان العرض المسرحي «الكوميديا الإلهية» من تونس، ومن تمثيل: بشير الغرياني، وبشير الصالحي، وعبدالرحمن محمود، ومحمد توفيق الخلفاوي، وجميلة كامارا وهناء الوسلاقي، وأدم الجبالي، ومحرز غالي وكمال زهيو، وهادية عبيد وأحمد روين، من تأليف دانتي أليجييري، إخراج حافظ خليفة. والعرض من إنتاج شركة الضفتين للإنتاج بدعم من وزارة الشؤون الثقافية التونسية، وبالشراكة مع المركز الثقافي الإيطالي بتونس والمركز الثقافي والاجتماعي التونسي بروما والمركز الجهوي للرقص بأومبريا (إيطاليا) وجمعية قرطاج موزاييك بروما. و«الكوميديا الإلهية» لـ«دانتي» متألفة من ١٠٠ أنشودة موزعة على ثلاثة أجزاء هي «الجحيم» و«المطهر» و«الجنة»، ويعتبر «الجحيم» هو الجزء الأكبر والأهم، تبعا لقراءات الباحثين، والدراسين والنقاد والدارسين لهذا العمل، والمسرحية التونسية تجمع بين عالمي الشرق والغرب، وتثير العديد من القضايا المتصلة بالحب والخير والشر والفكر والثقافة، مؤكدة أن الشرق وعى بمسألة الموت وما بعد الموت قبل الغرب والعرض المسرحي «الطابور السادس» من الكويت،

محمد مسعد.

٧ عروض عربية في المهرجان

تشكلت لجنة المشاهدة والاختيار للعروض العربية من: المخرج ناصر عبد المنعم، والمخرج هاني المتناوي، والكاتبة والناقدة رشا عبد المنعم، السينوغراف الدكتور محمود صبري، وقد اختارت اللجنة العروض التالية: مسرحيتان من سوريا و تتمثل العروض العربية، في مسرحيتين من سوريا وهما، الأولى «مانفستو» والمسرحية الثانية «المنديل» عرض راقص للمخرج بسام حميدي. و من العراق يُشارك العرض المسرحي «إعادة ضبط المصنع»، وهو عرض حرّي، من سينوغرافيا مصطفى الطويل، وتنفيذ الإضاءة: مصطفى نبيل، والصوت: كامل تتر، والإشراف الفني: علي السوداني، وتمثيل: علي دعيم إلى جانب الفنانين: مرتضى علي، ومؤمل حيدر، ومهتدي باسم، وفكرت حسين، وأسعد ماجد، وسهيل نجم، ومن تأليف وإخراج علي دعيم، والعرض من إنتاج منتدى المسرح التجريبي في قسم المسارح بدائرة السينما والمسرح بالعراق.

أعلنت إدارة القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، في دورته التاسعة والعشرين، برئاسة الدكتور جمال ياقوت، عن انتهاء لجان المشاهدات من عملها، حيث شاهدت كل العروض التي تقدمت للمشاركة في المسابقة الرسمية للمهرجان هذا العام ٢٠٢٢، للدورة (٢٩) وجاء ذلك بعد أن تم إغلاق باب التقديم في ١٤ ابريل ٢٠٢٢، ومن المقرر عقد المهرجان في الفترة من ١ إلى ٨ سبتمبر المقبل، لعامنا ٢٠٢٢.

العروض المتقدمة

وكان قد تقدم للمشاركة في المهرجان هذا العام (٥٥) عرضاً مسرحياً أجنبياً، و(٩٠) عرضاً عربياً، و(٥٨) عرضاً مصرياً، بإجمالي ٢٠٣ عرضاً مسرحياً واختارت لجنة المشاهدة العروض التالية :

«هلاوس» و«قتال».. يمثلان مصر في الدورة (٢٩)

اختارت اللجنة الخاصة، بالعروض المصرية المشاركة في المسابقة الرسمية: عرضان وهما: مسرحية «هلاوس» والمأخوذة عن رواية «تاجر البندقية» للمؤلف العالمي ويليام شكسبير، وهي من إنتاج مركز الهناجر للفنون ويشارك في المسرحية كل من: عمر عز، وعبدالله سلطان، وعبدالرحمن القاضي، ونسمة عادل، ومعتصم شعبان، وجورج فوزي، ومصطفى حزين، ويشارك في الأداء كل من ريم عصام وأميرة إبراهيم. وشارك في تدريب الممثلين: كل من مصطفى حزين، وأحمد نجدي «أوسكار»، مكساج صوت يسرا توفيق، وتنفيذ الصوت عمر شقير، وديكور العرض إهداء الفنان عمرو عبدالله، وإضاءة الفنان أبو بكر الشريف وملابس: أميرة صابر، وأكسسوار: هاجر كمال، ومكياج وأقنعة محمد فوزي «بكار»، ومساعدين إخراج: يوسف هاني وبسمة ناروز، مساعد مخرج: ومروة حسن، ومخرج منفذ: أحمد رضا، «هلاوس» إعداد، وإخراج وإعداد موسيقي محمد عبدالله. والعرض الثاني، الذي يمثل مصر في المهرجان هو العرض المسرحي الراقص «قتال» من إنتاج فرقة داير للإنتاج الفني، وتصميم رقص وإخراج شيماء شكري. واختارت اللجنة عرضين مسرحيين في قائمة الانتظار في حال اعتذار أو تعذر مشاركة أي من العروض السابقة.

لجنة المشاهدة والاختيار

وقد تشكلت لجنة العروض المصرية من: الدكتور حاتم حافظ، أستاذ الدراما والنقد، المخرج هاني عفيفي، المخرج ومصمم الرقص مناضل عنتر، والناقد والكاتب



الإسباني المتداول بشمال المغرب، والذي يعني المتلاشيات، كتعبير عن التلاشي الذي تعاني منه المرأة في مختلف هذه المجتمعات، والمسرحية من إنتاج مسرح محمد الخامس.

«آخر مرة» من المهرجان

واختارت إدارة المهرجان العرض المسرحي «آخر مرة» إخراج وفاء طوبوي من تون، واختارت اللجنة عددًا من العروض في قائمة الانتظار، في حال اعتذار أو تعذر مشاركة أي من العروض السابقة

العروض الأجنبية (٩)

وفيما يخص العروض الأجنبية تشكلت لجنة مشاهدتها من: المخرج عصام السيد، المخرج والسينوغراف عمر المعتز بالله، الناقد خالد رسلان، والناقد باسم عادل، وقد اختارت اللجنة العروض التالية:

العرض المسرحي «WRONGLAND» من اليونان، والعرض المسرحي «Seconds ١٥ The Last» من كندا، والعرض المسرحي «White Light» من سويسرا، العرض المسرحي «The Women Soccer Players» من المكسيك، والعرض المسرحي «Robot» من أسبانيا / بولندا، العرض المسرحي «Dust Circus» من البرازيل، والعرض المسرحي «Symbiosis» من بولندا

عروض إدارة المهرجان

واختارت إدارة المهرجان عرضين أجنيين هما: العرض المسرحي «Hydráos» إخراج إديتا براون، من النمسا والعرض المسرحي «ILLUSION» من إخراج فاييو أومودي، من إيطاليا

واختارت اللجنة عددًا من العروض في قائمة الانتظار في حال اعتذار أو تعذر مشاركة أي من العروض السابقة

همت مصطفى

ومسرحية «شاطارا» جاءت كنتويج ثلاثية مسرحية بدأت مسرحية «بيريكولا» ثم مسرحية «باركينج» وكانت التكملة مع «شاطارا» مع فريق العمل التقني والفني والإداري، وتعالج التيمات، والأفكار المتعلقة بالهجرة، وما تميز به هذا العرض كجزء أخير هو الاشتغال على الهجرة بنون النسوة، باعتبار أن المرأة متضرر كبير جدًا من الحروب والأوضاع الاجتماعية والسياسية في دول وبلدان العالم الثالث، مما يجعلها مضطرة أن تتحمل الهجرة وتتحمل سلبياتها بشكل مضاعف إذا ما قارنا الأمر مع الرجل، والعرض من إنتاج مسرح محمد الخامس.

ومسرحية «شاطارا» تحكي ثلاث قصص ثلاث نساء، واحدة مغربية اسمها «ربيعة» والثانية إيفوارية اسمها «شاني» والثالثة سورية «طاليا»، هكذا يكون اسم المسرحية مكونًا من الحروف الأولى لأسماء شخصيات المسرحية، بالإضافة لما يحيل عليه اسم «شاطارا» بالمعنى

تمثيل: يوسف البغلي عبدالله الحمود، رازي الشطي، سالي فراج، محمد جمال الشطي، ماجد البلوشي، وإخراج علي البلوشي، مدير الإنتاج: نوح بوكبر، موسيقى وألحان: هاني عبدالصمد، مخرج منفذ وإضاءة: فاضل النصار، والعرض من تأليف فاطمة العامر، ودراماتورج: فلول الفيلكاوي، وإخراج علي البلوشي.

ثلاث نساء من المغرب

ويشارك بالمهرجان ممثلا دولة المغرب العرض المسرحي «شاطارا»، لفرقة ثفسوين للمسرح من مدينة الحسيمة، ومن خريجي المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي خاصة خريجي الدفعة الأولى ١، وهي أول مشاركة للفرقة بالمسابقة الرسمية، والمسرحية، تمثل توليفة فنية جمعت عدة طاقات، متنوعة، لإعطاء عمل فني متنوع ومتجدد في أفكاره، وقضاياها وأساليبه الفنية.





ملتقى الترجمة الدرامية وصراع الهوية

في العالم العربي



Abdellah Benazouzi

نظمت فرقة الترجمة والدراسات البيئية، ملتقى وطنياً حول «الترجمة الدرامية وصراع الهوية في العالم العربي» بمناسبة اليوم الوطني للفنان بجامعة مصطفى اسطمبولي، تحت رئاسة الدكتور عبد الله بن عزوزي. وشارك في الملتقى، الدكتور سيد علي إسماعيل، خلال كلمته بعنوان «التعريب ملمح الهوية المسرحية المصرية في القرن التاسع عشر»، إن الترجمة المسرحية كانت شكلاً من أشكال هوية المصريين المتعلمين، وأحد أشكال الفخر بالريادة! فأول من نقل لنا المسرح باللغة العربية كان الشيخ رفاعه الطهطاوي، عندما كان في بعثة دراسية في فرنسا.

وأول ترجمة له كانت كتاب المؤلف الفرنسي (ديبنج Depping) وعنوانه (ديوان قلائد المفاخر في غريب عوائد الأوائل والأواخر) المنشور عام ١٨٣٣. والفصل الخامس من الكتاب كان عن تاريخ المسرح الروماني. وهذه الريادة المسرحية لم تكن في الترجمة فقط، بل قام الطهطاوي بنقل مشاهداته للمسرح الفرنسي، ونشرها بأسلوبه عام ١٨٣٤ في كتابه (الديوان النفيس بإيوان باريس)، المشهور باسم (تخليص الإبريز إلى تليخيص باريز).

فقد خصّ الطهطاوي جزءاً من هذا الكتاب للحديث عن متنزهات مدينة باريس ومنها المسرح. وآخر ترجمات الطهطاوي المسرحية ترجمته لعرض أوبرا (هيلانة الجميلة) عام ١٨٦٨؛ التي عُرضت في افتتاح مسرح الكوميدي الفرنسي بالقاهرة، وكان أول عمل تمثيلي مُترجم منشور بالعربية في مصر والعالم العربي.

ومع افتتاح دار الأوبرا الخديوية المصرية عام ١٨٦٩، انتشرت العروض المسرحية الأجنبية، لدرجة أن الصحافة المصرية نادت بضرورة تعريب هذه العروض من أجل عرضها باللغة العربية في مصر، وبذلك تتمدد مصر كما تمدنت البلاد الأوروبية بواسطة المسرح، وهذا الأمر كان أحد ملامح الهوية في تلك الفترة، والتي تحققت بالفعل عام ١٨٧٠، كونها أحد الاختراعات والعجائب وأساليب التأليف الجديدة في اللغة العربية، وهي تعريب المسرحيات الأجنبية التي تُعرض في الأوبرا الخديوية، ونشرها باللغة العربية! وأول من قام بذلك كان (محمد عثمان جلال) الذي عرّب مسرحيتين إحداهما (مزين شاويله).

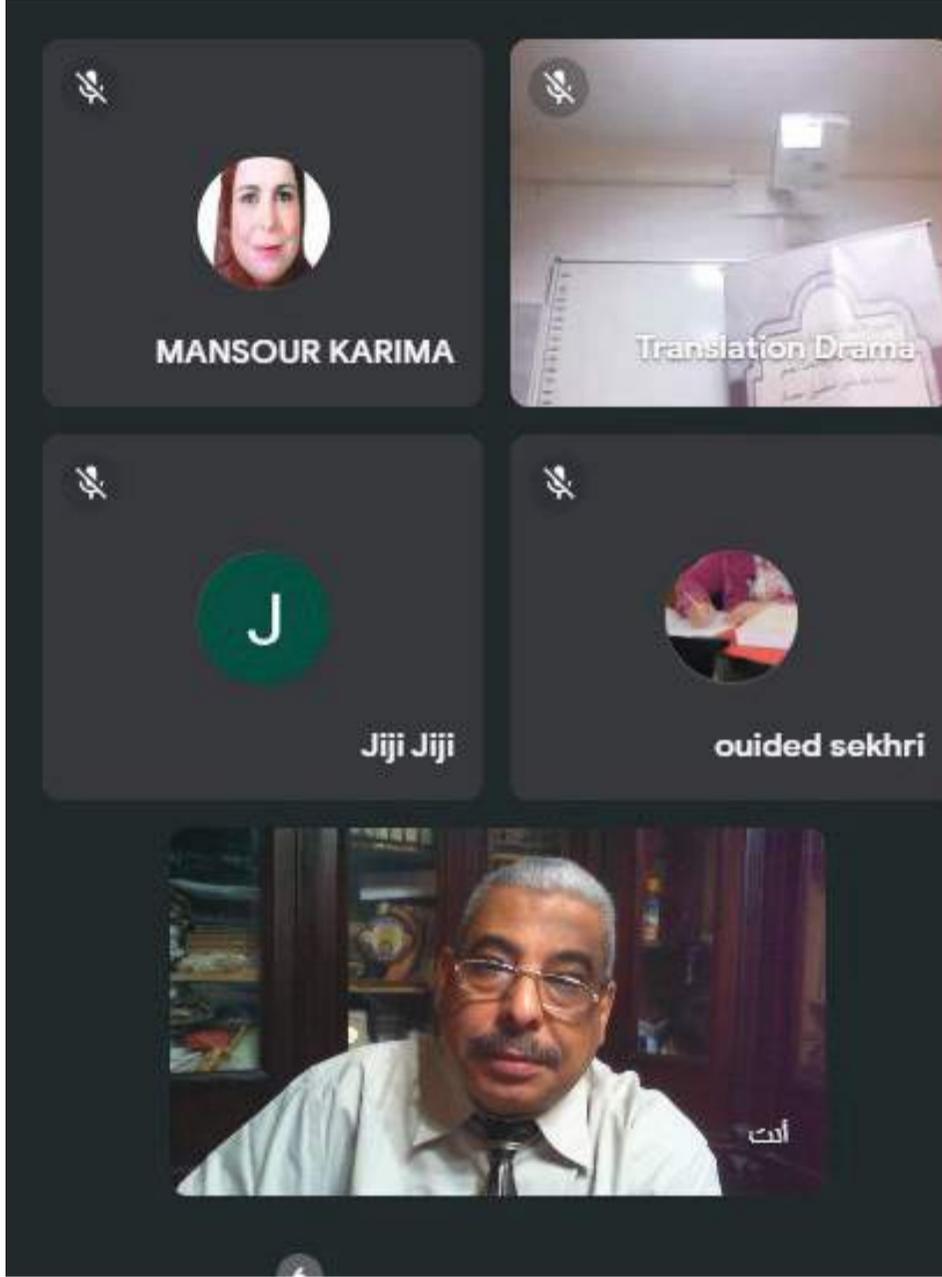
وفي عام ١٨٧١ بدأ محمد عثمان جلال نشر كتابه

(عائدة) - ضمن العروض - وقال عنها سليم النقاش في المقدمة المنشورة للنص عام ١٨٧٥: «إن هذه الرواية غير مصنفة، أو مخترعة مؤلفة، وليست بمعربة تماماً. فلا أعرف ماذا أسميها؟! [لقد] وقفت عليها مطبوعة في اللغة الإيطالية وقرأتها بالتروى فبادرت إلى نظمها مراعيّاً في تأليفها قواعد فن الروايات على قدر الإمكان! ومن يطالعها يدرك الفرق الكائن بين أصلها الإيطالي والعربي. وقد التزمت بها السجع ومثقتها بقدود ملحنة وأشعار موافقاً بذلك الذوق العربي». وهذا الكلام يتفق مع الشروط التي تمت بين الحكومة المصرية وبين سليم النقاش، بأن يقدم مسرحيات عربية أدبية معربة خالية مما يضر، ومشمتملة على ما يتوافق مع المصريين في عاداتهم وأغانيتهم وموسيقاهم.

وسليم النقاش بوصفه رائداً للمسرح العربي في مصر، فتح المجال ليكون التعريب أهم ملمح من ملامح الهوية المسرحية المصرية، فأصبحت النصوص المترجمة أو المعربة تتوالى في الظهور نصوصاً للقراءة، وعروضاً

(النكات وباب التياترات)، الذي يُمثل بداية التغيير في ملامح الهوية، عندما كتب في مقدمة الكتاب أن القصد منه ليس سرد ما جاء من نكات أو مضحكات في المسرحيات الأوربية، بل القصد ترجمتها والخروج بها عن أصلها ونقلها إلى عوائد غير أهلها! وهذه الترجمة - بهذا الوصف - قام به بناء على أمر من مدير المدارس الشيخ رفاعه الطهطاوي. وأول مسرحية بدأ في نشرها هي (طبيب رغم أنفه) لمولير! وتطور الأمر إلى أن المصري أو العربي إذا دخل لمشاهدة العروض الأجنبية في المسارح المصرية، كان يصطحب معه مترجماً أو يكون معه نسخة من المسرحية مطبوعة بالعربية.

كل ما سبق كان على مستوى ترجمة النصوص المسرحية الأجنبية، ولكن على مستوى العروض اختلف الأمر نوعاً ما!! فعندما جاء (سليم خليل النقاش) اللبناني إلى مصر ليعرض في الإسكندرية أول عروض مسرحية باللغة العربية يشاهدها الجمهور المصري لأول مرة، بناءً على رغبة الخديوي نفسه والحكومة المصرية، كانت مسرحية



الحداد أن يغير اسمها ويكتب أنه المؤلف والحقيقة أنه مترجم!! وهذا النقد من الممكن أن نوجهه لأغلب مسرحيات نجيب الحداد، مثل: (صلاح الدين الأيوبي) للسير وولتر سكوت، و(السيد) لكورني، و(حمدان) لفكتور هوجو، و(الفرسان الثلاثة) لإسكندر دوما. وبناء على ما سبق نجد أن (التعريب) هو ملمح الهوية المسرحية المصرية الوحيد في القرن التاسع عشر، لأن المسرح فن غربي وافد إلينا، ولم يمارسه العرب تأليفاً، فكان لزاماً عليهم نقله إلى البيئة العربية بشيء من التغيير والتعديل وفقاً للعادات والتقاليد العربية، ووفقاً لثقافتنا الشرقية! كما أن الجمهور المسرحي اعتاد على مشاهدة الموضوعات الغربية عنه، والأحداث التي حدثت في أوروبا! ناهيك عن الاعتقاد الذي رسّخه الاستعمار في وجداننا بأن «الشرقي غير مهين للابتكار والإبداع، ويجب أن يكون ناقلاً ومقلداً لابتكارات وإبداعات الغرب».

ياسمين عباس

من المسرحيات المؤلفة! لأنها منقولة عن مؤلف عرف هذا الفن جيداً، وللأسف يقوم المعرب بتجاهل أصل المسرحية، ويزيد على النص ويحذف منه كما يشاء!! أما المسرحيات العربية المؤلفة فللأسف يغفل المؤلف العربي «كل ما يجب عليه اتباعه من واجبات التأليف! فلا يراعى التاريخ ولا يراعي الزمن ولا المكان بل تراه يجمع القوافي وينسج السجع كأنه المنشد على باب الأمير، أو الحادي على ظهر البعير، يطرب لنغمته ويترنح تيهاً وإعجاباً بما فعل غير ملتفت إلى تدمير الجمهور وغير مبال باستياء الحضور وبالحقيقة ماذا عسى يهيمه ذلك ما دامت الجرائد تصدر في الغد، وأعمدتها مسودة بالامتداح من الرواية وواضعها وممثلها».

وفي العام نفسه كتب (أمين الريحاني) نقداً لاذعاً لعرض مسرحية (شهداء الغرام) تأليف (نجيب الحداد)، وهاجم الناقد المؤلف، لأن اسم المسرحية (روميو وجوليت)، ومؤلفها (شكسبير)، فمن أعطى الحق لنجيب

للمشاهدة! ونجحت النصوص وكذلك العروض المعتمدة على الترجمة والتعريب، ولكن عارضها بعض المثقفين ممن عاشوا في أوروبا أو درسوا فيها، أو اطلعوا على أصول المسرحيات في لغاتها الأجنبية، ليكتشفوا أن المترجمين والمعربين عبثوا في الأصل!! ومن هؤلاء أحد الأثرياء المصريين في عام ١٨٩٤، عندما قال: «.. إذا قابلنا فن التمثيل عندهم وفن التمثيل عندنا وجدنا بوناً عظيماً لأننا إذا ترجمنا رواية من رواياتهم اجتهدنا في مسخها لا نسخها، وحولنا معناها الأصلي والقصد الجليل الذي وضعت لأجله، وضمناها أبياتاً شعرية لا معنى لها، ونكاتاً هزلية ولو كانت من نوع الروايات المحزنة، وغضضنا الطرف عن تضمينها الآداب والحكم التي تهذب الأخلاق وتؤسس المبادئ الصحيحة في العقول».

وهذا الأمر أكدت عليه بعض الصحف المصرية عام ١٨٩٨، عندما وضحت أن المسرحيات المعربة أفضل



«التناص ودلالته في مسرح سعيد حجاج»

ماجستير لإسراء عبد الله قاطة



عموما والمسرحي خاصة، ولقيمة الكاتب «سعيد حجاج» كونه أحد أبرز وأهم كتاب المسرح المصري حاليا حيث قام بتأليف الكثير من المسرحيات والتي عرضت معظمها على مسارح الدولة المختلفة، وحصوله على العديد من الجوائز داخل وخارج مصر، ومن هنا تكمن أهمية موضوع الدراسة الحالية كونها تتناول بالدراسة والتحليل مسرح «سعيد حجاج»، ودراسة مفهوم التناص وأنواعه وأشكاله بشكل عام وكيفية توظيفه في مسرح «سعيد حجاج» بشكل خاص، وأيضا التعرف على القيمة الفنية والأدبية لتداخل النصوص، والسعي وراء فهم رؤية الكاتب لبعض الظواهر الاجتماعية والإنسانية وتجاربه الشعورية من خلال ظاهرة التناص.

(حدود الدراسة)

أولا: الحدود الزمنية: تتحدد الدراسة بزمن أول نص مسرحي للكاتب «سعيد حجاج» وهو نص مسرحية «حفلة على شرف العائلة» عام ١٩٩٣ حتى الوقت الحالي.
ثانيا: الحدود الموضوعية: تتمثل الحدود الموضوعية للدراسة في دراسة وتحليل النصوص المسرحية عينة الدراسة، ومعرفة مدى حضور التناص في تلك المسرحيات.

و تناول البحث الذي جاء تحت عنوان (التناص ودلالته في مسرح سعيد حجاج) مفهوم التناص، ومعرفة أنواعه وأشكاله وآلياته ووظائفه، والقيمة الفنية والأدبية التي يعطيها التناص للنص، وتطبيقه على نصوص الكاتب

ودلالته الفنية في مسرح الكاتب «سعيد حجاج»، من خلال رؤية نقدية حديثة تستطيع من خلالها الكشف عن ماهية التناص، وكيف استطاع «سعيد حجاج» توظيف التناص بأنواعه وأشكاله المتعددة في نصوصه المسرحية؟، وذلك بالتداخل مع أجناس أدبية أخرى غائبة وحاضرة في ذات الوقت.

وتدور الدراسة حول تساؤل رئيس يتمثل في: كيف استطاع الكاتب «سعيد حجاج» توظيف التناص في نصوصه المسرحية؟ وينبثق من هذا التساؤل الرئيس عدة تساؤلات فرعية من أهمها:

ما أهم أشكال التناص التي وظفها الكاتب «سعيد حجاج» في نصوصه المسرحية، وطرق توظيفه لها؟
ما دوافع الكاتب «سعيد حجاج» في اللجوء للتناص باختلاف أنواعه، وكيف ساهم التناص في تشكيل بنية النص المسرحي؟

ما أهم التقنيات الفنية التي اعتمد عليها الكاتب «سعيد حجاج» في نصوصه المسرحية؟

ما أهم القضايا التي طرحها الكاتب «سعيد حجاج» من خلال التناص؟

ما أهم المذاهب الفنية التي تأثر بها الكاتب «سعيد حجاج» في أعماله المسرحية؟

(أهمية الدراسة)

نظراً لأهمية مصطلح التناص وكونه أحد أهم المصطلحات الأدبية في الوقت الراهن، والقيمة الفنية والأدبية والجمالية التي يمنحها التناص للنص الأدبي

أقيمت منذ أيام مناقشة رسالة ماجستير بعنوان «التناص ودلالته في مسرح سعيد حجاج» للباحثة إسراء عبدالله عبد الرؤوف قاطة بكلية التربية النوعية - قسم الإعلام التربوي - تخصص المسرح، جامعة طنطا. وتكونت لجنة المناقشة من كل من: د. أحمد حسين محمد حسن أستاذ الإعلام والمسرح التربوي ورئيس قسم الإعلام التربوي السابق بكلية التربية النوعية جامعة المنصورة. (مناقشا ورئيسا) د. مایسة على زيدان أستاذ المسرح ورئيس قسم الإعلام التربوي بكلية التربية النوعية جامعة طنطا. (مشرفا رئيسيا) د. شيرين جلال محمد أستاذ المسرح المساعد بكلية التربية النوعية جامعة طنطا. (مشرفا) د. هدى سعيد عبدالعليم أستاذ المسرح المساعد بكلية التربية النوعية جامعة كفر الشيخ. (مناقشا خارجيا). وتناولت الدراسة مفهوم التناص في مسرح الكاتب «سعيد حجاج» وحاولت التعرف على القيمة الفنية والأدبية له مع توضيح دلالته والطاقة الإبداعية التي يمنحها التناص للنص المسرحي، ومدى قدرة الكاتب على توظيف التناص باختلاف أنواعه في نصوصه المسرحية للتعبير عن رؤيته للأحداث والظواهر الواقعية والسياسية والاجتماعية، وحالته الوجدانية والشعورية أيضا وأهم القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي طرحها الكاتب من خلال التناص.

(إشكالية الدراسة)

تكمن إشكالية الدراسة في الكشف عن مفهوم التناص،

وتحقيق عملية التغريب حتى يظل المتلقي في حالة وعى لما يعرض أمامه .

وظف الكاتب العديد من النصوص السردية من روايات وقصص في مسرحه في إطار دلالي يتوافق مع رؤيته الفنية وذلك مع عدم الإخلال بالنص القديم بل أضاف للنص ما يخدم فكرته ورؤيته الفنية الخاصة، حيث اعتمد الكاتب على بعض تقنيات السرد ووظفها في مسرحه مثل «المنولوج» كما في مسرحية «نورا» و«ليلة عرس» وذلك لتوضيح الصراع النفسي الداخلي لشخصيات، بالإضافة إلى اعتماد الكاتب على ظاهرة الحكواتي من خلال فرقة جوقة القرن العشرين والتي تقوم بسرد حكايات تاريخية مرتجلة بلغة بسيطة كي يرمي بظلالها على ما يحدث في الوقت الراهن.

تأثر الكاتب بالمذهب التعبيري باعتماده على أسماء شخصيات تمثل أممات عامة تقدم دون أسماء بل تقدم على الخشبة بوصفها التي تنتمي إليه، مثل (الرجل - الغلام - السيد - الطفل - الزوج - الزوجة...)، وهو ما اعتمد عليه الكاتب في معظم نصوصه فاعتمد على شخصيات بصفاتها لا أسمائها للإشارة إلى المجتمع ككل وليس شخصية محددة.

تأثر الكاتب بمسرح العبث وفكرة الانتظار غير المجدي فطرحها في أكثر من عمل مثل «حفلة على شرف العائلة» وألم الوقت «و» آخران في الانتظار «، إلا أنه اعتمد على شكل مسرح العبث دون المضمون.

تناص الكاتب مع بعض الكتاب العالميين ففي مسرحية «نورا» تناص مع مسرحية «بيت الدمية» للكاتب النرويجي «هنريك إبسن»، وفي مسرحية «أطفال المتاريس» تناص مع رواية «البؤساء» للكاتب الفرنسي «فيكتور هوجو»، وفي مسرحية «عيش السرايا» تناص مع رواية «السرايا الخضراء» للكاتب البرازيلي «ماشادو دي أوسيس» .

ساهم التنصص بدور فعال ومؤثر في تشكيل البناء المسرحي لنصوص الكاتب حيث جاءت معظم أعماله قوامها التنصص، فاعتمد على موضوعات وأحداث كاملة في مسرحياته بالإضافة إلى اعتماده على شخصيات تاريخية وأسطورية وتراثية فجعل من «الأراجوز» شخصية أساسية في مسرحية «أراجوز وأراجوزتا» .

التناص في مسرح «سعيد حجاج» لا يعد إعدادا مسرحيا لنصوص مسرحية وسردية قديمة إنما تناصاً فنياً وأدبياً أسهم بشكل فعال في تحقيق تجربة إبداعية أسس من خلالها رؤية فنية وفكرية جديدة عبر تفتيت النصوص القديمة كلياً أو جزئياً وإعادة تشكيلها وتركيبها داخل نصوصه الجديدة مرة أخرى، الأمر الذي كان له أكبر الأثر في نجاح وانتشار هذه النصوص المسرحية التي أكدت على قدرة الكاتب الفنية والفكرية وربط المواقف والأحداث الحالية والسابقة بما يشكل رؤية فنية متكاملة.

سامية سيد



الصراع العربي الإسرائيلي ومحاولة إسرائيل السيطرة على الأراضي المصرية في مسرحية «التميمة والجسد»، بالإضافة إلى التطرق للعلاقة بين المسلمين والمسيحيين في مصر كما في مسرحية «خالتي صفية والدير».

لجأ الكاتب لتقنيات المسرح السياسي كالتاريخي، والتسجيلية لتغريب الأحداث وكسر الإيهام وذلك لاستفزاز الجمهور وجذب الانتباه لما يحدث على خشبة المسرح كما في مسرحية «مفيش حاجة تضحك»، و«الفاص في الراس»، كما أنه استخدم بعض من تقنيات المسرح الحديث واستطاع أن يوظفها بصورة مختلفة في النصوص المسرحية كالإضاءة للتنقل بين الأزمان المتباينة كما في مسرحية «مقامات الرحيل» وتصوير رحيل المسلمين عن الأندلس، كذلك تقنية «الفاش باك» كما في «نورا» و«الفاص في الراس» وذلك لتحقيق كسر الإيهام

سعيد حجاج المسرحية عينة الدراسة، وكيف وظف الكاتب سعيد حجاج التنصص من خلال طرح بعض القضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والذاتية في المجتمع المصري، والمذاهب والتقنيات الفنية التي تأثر بها واعتمد عليها في نصوصه المسرحية.

وكان من أهم نتائج الدراسة ما يلي: طرح الكاتب من خلال التنصص بأنواعه المختلفة بعض القضايا الاجتماعية والمتمثلة في علاقة الرجل بالمرأة ومدى تأثير المجتمع الذي يفرض على المرأة الخضوع والتنازل عن أحلامها نتيجة بعض العادات والتقاليد، بجانب القضايا الذاتية والوجودية للمرأة والتي انقسمت بين حب الحياة والرغبة في الموت كما في مسرحية «أم الوقت»، تصوير حالة الفرد داخل المجتمع ومعاناته، وأيضاً غياب الحرية والعدالة كما في مسرحية «القرايين» و«القفس»، وقضايا



انتصار عبد الفتاح: المهرجان الدولي للطلول والفنون التراثية «رسالة سلام»



شهدت الدورة التاسعة للمهرجان الدولي للطلول والفنون التراثية تحت شعار «حوار الطبول من أجل السلام» اقبالا دوليا وجماهيريا كبيرا، حلت به تونس ضيفا للشرف، وبمشاركة دولية من ٤٣ دولة، المهرجان رؤية المخرج الفنان الدكتور انتصار عبد الفتاح. دكتور انتصار عبد الفتاح المشرف العام لمركز إبداع «قبة الغوري» وخير الشئون الثقافية والفنية بوزارة الثقافة سابقا، ورئيس الإدارة المركزية للمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية سابقا. أنشأ العديد من الفرق الفنية كما مثل الفن المصري في عدد كبير من المهرجانات، كما تم تكريمه في الكثير من المهرجانات المحلية والدولية وحصل على العديد من الجوائز الدولية وشهادات التقدير. هو ابن الفنان والمؤرخ الفني والكاتب الصحفي «عبد الفتاح غبن» والشقيق الأصغر للدكتور الفنان الكبير «هناء عبد الفتاح» حول مهرجان الطبول ومسرحية المهرجان كان لمسرحنا هذا الحوار مع مؤسس المهرجان الدكتور الفنان انتصار عبدالفتاح.

حوار: سامية سيد

أحب أن تكون عروضي مستوحاه من الشارع المصري

الوهاب وغيرهم، وبالطبع تأثرت بكل هذا وانعكس علي وجعلني أشعر وأحس بالشخصية والثقافة المصرية، وهو ما أحاول استثماره والاستمرار فيه في أعماله الإبداعية - دائما ما تدعو للتسامح والمحبة والسلام في أعمالك ومهرجاتك، متى بدأت تلك

العربات، وأول شيء فعلته هو مسرح (العربة الشعبية) وكان مستلهما ومستوحى من عربات الباعة الجائلين في الأسواق والموالد المصرية. بالإضافة إلى ذلك كان والذي يمتلك أرشيفا كبيرا وأوراق قديمة بمكتبه في منزلنا، وكتب والذي عدة مقالات منها عن (سيد درويش وبيرم التونسي والذي كان صديقه وأيضا العقاد والمازني وأم كلثوم وعبد

نشأت بحي السيدة زينب ووالدك هو الكاتب والباحث الكبير عبد الفتاح غبن هل أثرت تلك النشأة على إبداعاتك؟

نعم، وبالتأكيد أثرت هذه النشأة علي، والدليل على ذلك أنني لازلت مقيما في نفس سكني بالسيدة زينب وسوق الناصرية، فكان التأثير أولا «في التراث» كنت أذهب إلى موالد السيدة زينب وأرصدها وعملت أبحاثا عن سوق الناصرية وسوق السد ونداءات الباعة وصورت كل عربات الباعة الجائلين والتعليقات التي كانت تكتب على هذه

انتصار إلى باريس)، وبعد ذلك كانت الفاتيكان آخر محطة لنا والصين، ونحن نستعد لقافلة السلام بإذن الله لبعض البلدان الأوروبية بناء على رغبتهم في أن تعود مرة أخرى إلى أوروبا.

هل العالم في حاجة إلى رسالة سلام؟

بالطبع العالم في حاجة إلى رسالة سلام، فالعالم كله في حالة تغير، وفي حالة عنف وانقسام، وبالتالي فنحن نحاول أن نحي قيم الإنسان النبيلة وقيم «رسالة سلام» التي تدعو للتسامح والسلام والبناء.

- كنت تهدف إلى إنشاء مشروعك الفني الذي يشمل إحياء التراث الإسلامي والقبطي، هل تحقق هذا المشروع بكل تفاصيله التي كنت تنشدها؟

جزء منه كبير تحقق ولكن هناك الكثير والكثير لم يتحقق، هي فقط مجرد البداية، ولا ننسى تأسيسي أيضا لملتقى الأديان (بسانت كاترين) الذي قدمت منه ثلاث دورات لاقت نجاحا كبيرا جدا، ثم انتقلت إلى مجمع الأديان مصر القديمة في الفسطاط، ولازلنا نقدم ملتقى الأديان حتى الآن من خلال مهرجان (سماع الدولي للإنشاد والموسيقى الروحية) لأن الفكرة بدأت (برسالة سلام) ثم مهرجان (سماع) ثم (ملتقى الأديان) بمعنى وأنا أعمل في «رسالة سلام»، كانت عيوني على سانت كاترين وأقدم مشروع ملتقى الأديان هناك تحت شعار (هنا نصلي معا) ولا زالت لدي مشاريع أخرى للتأكيد على هذا المعنى بإذن الله في الفترة القادمة.

ماذا عن مهرجان الطبول؟ والهدف منه؟

أحب أن أشير إلى أن الدورة التاسعة من «المهرجان الدولي للطبول والفنون التراثية» لاقت إقبالا غير مسبوق من الجماهير، وهذا المهرجان يتم تحت شعار (حوار الطبول من أجل السلام) ونحن نعرف أن الطبول تستخدم كلغة حرب، ونحن ندعو لتحويل لغة الطبول من لغة حرب إلى لغة سلام، وهذا ما تحقق من خلال (المهرجان الدولي للطبول والفنون التراثية) الذي يهتم بلغة الطبول على مستوى ثقافات العالم، وأيضا الحفاظ على الفنون التراثية القديمة بين الثقافات المختلفة وهو ما يصدر البهجة والسعادة للجمهور، وأحب أن أشير إلى أن الجمهور في هذا المهرجان يشكل جزءا أساسيا مشاركا في هذا المهرجان.

- كم عدد المهرجانات والفرق التي أسستها؟ ومنذ متى بدأت فكرة المهرجانات لديك؟

أسست فرقة الطبول النوبية والآلات الشعبية المصرية في عام ١٩٩٠، وأعدت إحياء وتأسيس بعض الفرق ومنها فرقة (حسب الله)، ثم فرقة (رسالة سلام)، وبالطبع قبل كل ذلك فرقة مسرح (العربة الشعبية)، أيضا هناك فرق مسرح (الحقيقية) وأسست فرق خاصة لمسرح الحقيقية، بالإضافة إلى مهرجان (سماع الدولي للإنشاد والموسيقى

نحاول أن نحي قيم الإنسان النبيلة ورسالة السلام



سلام؛ لأننا نهتم بالتراث الإسلامي والتراث القبطي معا؛ لأنهم عملة واحدة للشخصية المصرية، فرحب بالفكرة وكتب على المشروع «على البركة» وهو ما أعتبره وثيقة هامة، وفعلا انضم إلينا مجموعة من الشامسة بقيادة (أنطون عياد ابن المعلم إبراهيم عياد) ومن أول لحظة حصل تداخل جميل بين هذا التراث وذاك؛ في النهاية هو تراث واحد، وأقمنا منظومة وتركيبه جميلة تؤكد على تفرد الشخصية المصرية من خلال التراث الإسلامي والتراث القبطي، ونجحت التجربة، وانضم إلينا مجموعة من طلاب الأزهر من إندونيسيا، ومجموعة من مؤدي الترانيم الكنائسية التي تختلف عن الترانيم القبطية، وأصبحت «رسالة سلام» من أهم الفرق، وسافرنا بها إلى أكبر الكنائس على مستوى العالم في (النمسا) وفي (ألمانيا) من خلال أربع أو خمس ولايات منهم برلين وفرانك فورت وميونخ وغيرها، وسافرنا لإيطاليا والفاتيكان وفرنسا (كنيسة سان جيرمان) مرتين وحضر معنا إليها الكاتب الكبير (جمال الغيطاني) رحمه الله الذي صادف وجوده وقتها هناك، والشاعر (سيد حجاب) رحمه الله، وقد تم التنسيق مع الدكتورة (أمل الصبان) المستشارة الثقافية في ذلك الوقت في فرنسا وهي التي بذلت وقتها مجهودا عظيما جدا، وفي كنيسة (سان جيرمان) حضر الآلاف من الشخصيات الهامة، وطلبت انضمام (كارالين دوما) الليبرالية الشهيرة في مجموعتها مع رسالة سلام، وقد منّا رسالة قوية جدا في كنيسة سان جيرمان لاقت نجاحا كبيرا جدا، واوكتب الأستاذ جمال الغيطاني رحمه الله مقالة هامة جدا في هذا الشأن بعنوان (عبور

الرسالة؟

أنا أؤمن جدا برسائتي التي أنتهجها في عملي، والتي تدعو إلى المحبة والتسامح والسلام، والحقيقة أن رسالة السلام بدأت عندما توليت مركز (إبداع قبة الغوري) وقتها قال لي وزير الثقافة الفنان (فاروق حسني) أريدك أن تضع فلسفة جديدة لمركز إبداع قبة الغوري ونريد أنشطة تتلاءم وحجم وقيمة هذا المكان، وبالفعل أجريت بحثي الميداني ورصدت المكان ودرسته، وأنشأت عدة فرق في مركز إبداع قبة الغوري من خلال فلسفة خاصة لهذا المكان الجميل؛ لأن هذا المكان يضم قاعة (الخنقاء) وهي القاعة الصوفية وأيضا الكتاب، وأنا أخذت فكرة (الكتاب) وهو رمز لكل رموز الثقافة المصرية مثل (العقاد وطه حسين وأم كلثوم وعبد الوهاب) فجميعهم تعلموا في (الكتاب) وتساءلت: ماذا على ان افعل كامتداد لهذا (الكتاب) وفي نفس الوقت للقاعة الصوفية، فقامت بتأسيس فرقة «سماع للإنشاد والموسيقى الروحية» من خلال رؤية وفلسفة تؤكد على أهمية الحفاظ على هذا التراث الهام وتقديمه بالطريقة والأسلوب القديم، والفرقة تعمل على إحياء القوالب القديمة مثل فن أداء التواشيح والمقامات النادرة والطوائف التراثية المختلفة لإنشاد بردة البوصيري ونهج البردة وبرؤية معاصرة واستلهم فنون الخط العربي، وأقامت عدة حفلات ونجحت جدا ولم أكتف؛ لأن المشروع أكبر من هذا، فهو يهتم بالتراث الإسلامي والقبطي، وأرسلت لقداسة البابا (شنودة) رحمه الله، هذا الرجل الوطني، وطلبت منه مجموعة من (الشمامسة) لينضموا إلينا في رسالة

التراثان الإسلامي والقبطي عملة واحدة للشخصية المصرية



رسالتنا تحويل لغة الطبول من لغة حرب إلى لغة سلام

الطبول أي استطعت أن أؤسس من خلال هذه الجماهير الكبيرة وأصواتهم الجميلة (كورال الشعب) وهو ما جربناه في مسرح (الهناجر)، وكنتم أنتم من ضمن الحضور وسمعتهم مدى جمال هذا الكورال، ولكنه اتسع بشكل غير عادي ليشمل أكثر من سبعة آلاف متفرج في قلعة صلاح الدين، حيث تلاحموا مع الموسيقى العسكرية في أغاني حب الوطن، وهو ما يدعونا لعمله كل دورة باسم « كورال الشعب» الذي يلتحم مع الموسيقى العسكرية في أغاني في حب الوطن، أيضا الجديد في هذه الدورة عودة مهرجان الطبول لشارع المعز، كما أقمنا عروضاً في مسرح (السرور الشمالي) الذي ضم أكثر من خمسة آلاف متفرج وأقمنا أكبر (ديفيليه) ولأقوى نجاحاً كبيراً مبهراً، وتميزت هذه الدورة بالتغطية الإعلامية، وكان هذا المهرجان بالنسبة للجماهير مصدراً للبهجة والسعادة لكل الأسر والأطفال والكبار والشباب، والحقيقة كانت منظومة متكاملة فعلاً ومشرفة لمصر.

- ما مفهوم المسرح بالنسبة لك؟

المسرح بالنسبة لي بحث وقد يكون قصيدة أو نداء من البائعين، وقد يكون لقطة لأي شيء أنتظره أستطيع أن أقيم به عرضاً تجريبياً. أنا أحب أن تكون عروضي مستوحاه من الشارع المصري، قدمت عروضاً مهمة في (ليالي المقامات الروحية) و(ليالي إبداع الشارع المصري) والذي تم عرضه في ممر (بهرل) في وسط البلد وأيضاً تم عرضه في (ميدان روكسي) و(ميدان الكربة)، ولا أنسى الجماهير الغفيرة، وفي هذا العام عرضنا في أماكن عدة منها الدرب الأحمر في (بيت يكن الأثري) وفي (حي السيدة زينب) وفي حارة (مونج) و(بيت السناري)، ومن هنا أردت أن أقول إن الشارع مهم جداً وأنا أحب أن أعرض عروضي بين الجماهير البسيطة

- ما خططك ومشاريعك القادمة؟

استعد الآن لعرض مهم (اسمه حبات اللؤلؤ) وأقوم بإعادة بروفات (كونشرتو ٢) بناء على رغبة الجماهير، وأجهز كونشرتو واحد واثنين، وسأنفذها في عرض واحد برؤية جديدة، وأقدمها في مسرح (الغد) أو بناء على رغبة الجماهير. وأستعد لعمل بروفات لكي تعرض خلال شهر مع الإعداد للمشروع الدولي والقومي (حبات اللؤلؤ) وهو عرض مهم لأنه يجمع حبات اللؤلؤ المتناثرة في الوطن العربي

وهل من مشاريع قادمة في مجال المسرح الصوتي ذلك الذي لا يهتم به أحد سواك؟

بالطبع هناك تجارب في هذا المعنى والحمد لله تحقق كثيراً جداً، حيث بدأت المسرح الصوتي بعرض (الدربكة) وهو من أوائل التجارب التي قدمتها ولاقت نجاحاً كبيراً، ثم (ترنيمه واحد وترنيمه اثنين)، ثم انتقلت للمسرح البوليفوني وقدمت عروضاً كثيرة منها أطياف الملوية، وعرض «خروج للنهار» بأجزائه الثلاثة فكان الجزء الأول في قصر الأمير (طاز)، وفي الخروج للنهار لأول مرة تم توظيف قصر الأمير (طاز) بأكمله حيث يدخل الجمهور من البوابة، ويتنقل من مكان إلى مكان ومن حجرة إلى أخرى، وكان هذا العرض من أهم وأضخم العروض التي اشتغلت عليها، حيث الخروج للنهار) المستلهم من كتاب الموت الفرعوني، أيضاً من أشهر عروض المسرح البوليفوني عرض (مخدة الكحل) الذي لاقى نجاحاً باهراً، وأيضاً عرض (السيمفونية لير)، وعرض (الكونشرتو) وعرض (سوناتا)، وحالياً أجهز لعروض في هذا الموضوع منها عرض مهم جداً اسمه «حبات اللؤلؤ».

- ما الجديد في الدورة التاسعة من المهرجان الدولي للطبول والفضون التراثية عن الدورات السابقة؟

مهرجان الطبول من المهرجانات المهمة جداً، ولغة الطبول لغة مهمة فالجمهور المصري والعربي بشكل عام جمهور إيقاعي يحب الإيقاع وبالتالي فكرة مهرجان الطبول لاقت نجاحاً غير مسبوق، والدليل هذه الدورة التي جمعت جماهير حاشدة وغفيرة جداً على كل المواقع الست وبالآلاف من الجماهير المتحمسة، حتى أن الكثير منهم لا يجدون الأماكن فكانوا يجلسون على الأرض بكل الحب والحماس. أما عن الجديد في هذه الدورة من مهرجان



نستعد لقافلة السلام لبعض البلدان الأوروبية

(الروحانية)، ومهرجان (ملتقى الأديان) تحت شعار (هنا نصلي معاً)، و(المهرجان الدولي للطبول والفنون التراثية)، وأيضاً (ليالي للمقامات الروحية) التي نقدمها دائماً في رمضان والذي لاقى نجاحاً كبيراً، وإن شاء الله هناك العديد من الأفكار والمشروعات الكبيرة القادمة بإذن الله.

- ما سبب تسمية مهرجان سماع بهذا الاسم؟

كلمة سماع كلمة صوفية وتعني فن السماع، أي كيف نسمع؟! فالسماع أساساً يعمل على الارتقاء والتوازن النفسي، والسماع غذاء الروح، كيف نسمع ما بداخلنا في لحظة صمت، وكيف نسمع الآخرين وكيف نرتقي ونسمو؛ ولذلك وضعت شعاراً بالنسبة لمهرجان سماع أو فرقة سماع وهو (فلنسمع حتى نرى ونرى حتى نسمع) وهذا الشعار يوجد دائماً في كتاب المهرجان وفي حفلات رسالة سماع، وبالمناسبة فن السماع ليس فقط في التراث الإسلامي، ولكن أيضاً في التراث القبطي كما أشرنا مسبقاً، فالاثنتين تراث واحد ومقام واحد يعبر عن الشخصية المصرية.

- الطريقة الصوفية تظهر جليلة في أعمالك؟ وضح لماذا؟

من خلال الصوفية في المسرح بالفعل قدمت عروضاً في هذا المعنى، منها عرض (طقوس السمو) الذي لاقى نجاحاً كبيراً وتم عرضه عدة مرات بناءً على رغبة الجماهير، الذين لديهم الرغبة في عرضه مرات أخرى؛ ففي كل مرة يتم عرضه بشكل مختلف، أيضاً قدمت (أطياف الملوية) من خلال المنهج الصوفي وهو ما أسميه ب (المسرح الكوفي) وليس المنهج الصوفي فقط وهو ما تحقق في عرض (أطياف الملوية) وعرض (طقوس السمو) بأجزائه، وهو ما جعله يدخل في مفهوم التجريب في الشكل واللغة المسرحية.

- لك تجارب مع المسرح البوليفوني، هل كان هذا الاهتمام مدخلاً للتفكير في ذلك المهرجان الذي يهتم بموسيقى الشعوب؟

الدراماتورج والإعداد .. مفاهيم مغلوبة في المسرح المصري

الخطاب المسرحي له خصوصيته، حيث يقوم على النص والعرض، فلا يمكن أن يتحقق إلا بالانتقال بالنص إلى الخشبة، وعليه فهو بحاجة إلى كتابة أخرى تراعى هذا الانتقال، وهي وظيفة الدراماتورج، وهنا تكون مركزيته، إلا أن البعض يعتبر ذلك إعداداً مسرحياً، مازالت هناك إشكالية حول: هل هناك فارق بين الدراماتورج والإعداد؟ أم أنهما شيء واحد؟ أم أن أحدهما أشمل من الآخر. «مسرحنا» أجرت هذا التحقيق مع مجموعة من الأكاديميين والمتخصصين والنقاد ليجيبونا على تلك الأسئلة.

إيناس العيسوي



بهذه المهام، ولكن اذا حاولنا ان نضيق هذا المفهوم من ممكن قول إنه ليس المؤلف بالمفهوم التقليدي ولكنه من يقوم بتحضير النص المسرحي، الذي سيقدم في زمان ومكان ما، وكل نص مسرحي كتب في عصره هو مشروع للتقديم في زمان وأماكن أخرى، الفكرة في من يستطيع أن يتعامل مع النص بحيث يعبر عن زمان ومكان آخرين، بالتأكيد الدراماتورج عمله هو الاشتغال على النص المسرحي، بحيث يخرج منه نص جديد يتجاوب مع مكان ما وزمان ما، وأفكار عصرية تخص جمهور معين يرغب في مشاهدة ذلك، أما المعد الدرامي فهو حيز واضح وضيق جداً، الانتقال من جنس أدبي لجنس أدبي آخر.

فيما قال د. عصام الدين أبو العلا أستاذ الدراما والنقد والرئيس الأسبق لقسم الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون: مصطلح الدراماتورج مصطلح متعدد الاستخدام في أصله الألماني؛ فهو دارس النص المسرحي في الفرقة المسرحية وشارحه لها والذي يكتب كل ما يتعلق به ومن

للدراماتورج هو «الخبير بالصناعة المسرحية»، الدراماتورج يشمل الإعداد المسرحي.

وأضاف «الإمام»: في النصف الثاني من القرن العشرين، في جامعات أوروبا تقريباً بلا استثناء، أصبح فيها أقسام خاصة بدراسة الدراماتورج، فالنص المسرحي لم يعد جزءاً من عالم الأدب، أصبح جزءاً من فنون الأداء، ولكن هذا الاعتراف بالدراما تورج في أوروبا مازال يمثل إشكالية كبيرة لدينا.

مستشار درامي

كذلك قال أ.د. مصطفى سليم رئيس قسم الدراما بالمعهد العالي للفنون المسرحية: الدراماتورج هو من يقوم بعمل بحوث حول العرض وتفصيل المعلومات والخلفية المعرفية للتجربة، وهو من يقوم بمراجعة أشكال الدعايا والجمهور المستهدف والدراسات التي يمكن أن تحيط بالعرض المسرحي، ويعمل دراسات ما بعد العرض المسرحي، هو المستشار والعقل المفكر الذي يعتمد عليه المخرج في العرض للقيام

د سيد الإمام أستاذ الدراما في المعهد العالي للفنون المسرحية قال: مفهوم الدراماتورج ظهر في القرن العشرين، وبدأ المفهوم نفسه في القرن الثامن عشر، وهو يستخدم تحت مفاهيم أخرى في المسارح الأوربية، مثل المدير الفني، وفي أمريكا وألمانيا يستخدم باسم الدراماتورج، ويقوم بمجموعة من الوظائف، فهو معاون للمخرج، من حيث تقديمه للدراسات الخاصة بالنص، والعمليات الإخراجية التي تمت على هذا النص في فترات سابقة، إلى آخر كل ذلك من معلومات قد يحتاجها المخرج، لكي يحدد موقع قدمه في هذا النص، أحياناً المخرج يحتاج أن يحدث بعض التعديلات، خصوصاً مع النصوص القديمة الذي مات مؤلفها، فعندما يعاد تقديم النص لا يقدم كما هو، غالباً يقدم بوجهة نظر جديدة وتقنيات في الكتابة والإخراج، المخرج أحياناً إذا كان دارساً للدراما قد يستطيع فعل ذلك، ولكن كثير من المخرجين يميلون للتخصص بخاصة في النص الثاني من القرن العشرين، لذلك يكون معه شخص يصنع له هذه التعديلات في النص، لكن المفهوم الأوسع



الدراماتورج مصطلح متعدد الاستخدام في أصله الألماني

الاعداد المسرحي الاقتباس من النصوص الكلاسيكية وإعادة تأويلها كما فعل فوزي فهمي في اوديب لسوفوكليس وصلاح القصب وسليمان البسام في مسرحيات شكسبير، وينتهي دور الاعداد المسرحي غالباً بتسليم النص المسرحي إلى المخرج أو للدراماتورج.

وأوضحت «أميرة» إن مصطلح الدراماتورج ليس حديثاً على المسرح ولكنه موجود منذ المسرح الأثيني ورواده سوفوكليس ويوربيديس وايسخيلوس وغيرهم، وقد كان يطلق عليهم مصطلح (الدراماتورج) لقيامهم بالعديد من الأدوار في العملية المسرحية بداية من التأليف للنص المسرحي وتحويله إلى عرض أمام الجمهور. أضافت: الدراماتورج، كلمة يونانية مركبة من جزئين الاول (dramato) وتعني العمل المسرحي والثاني (ergos) وتعني الصانع أي أنها تعني صانع العمل المسرحي، ومع التطور الحدائي في الدراما والمسرح ازداد

مخاطبة وسائل الدعاية، إنه بالفعل «رجل المسرح» الذي يقدم المساعدة والدعم في كل مراحل صنع العرض المسرحي. وتابع «هاشم»: أما ما يحدث في واقعنا المسرحي بالنسبة لهذا المصطلح فهو ضرب من الفوضى في الاستخدام مثله مثل كثير من المصطلحات كالسينوغرافيا والكوروجراف وغيرها من المصطلحات التي تحتاج إلى ضبط وتصحيح مفاهيمها لدى المشتغلين بالمسرح.

مصطلح قديم

كما قالت الناقدة د. أميرة الشوادفي إن الاعداد المسرحي هو عملية تقديم العديد من الاجناس الادبية بتقنية مغايرة في سياق جديد مع الحفاظ على الفكرة الرئيسية المعاد طرحها في النص المسرحي وضرورة الإشارة إلى الأصل الذي تم الاستعانة به أدبياً وقد لانرى ذلك الآن في مختلف الفنون. كما يشمل

يقوم بأي تعديلات عليه بما يراه المخرج ويتوافق مع الرؤية العامة للعمل، وهو الذي يشرح لكل ممثل دوره.

وأضاف «أبو العلا»: ويقوم الدراماتورج بأي تعديلات على النص المسرحي أو تكييف له بما يتناسب والرؤية الفكرية والجمالية الجديدة التي تقدمها الفرقة أو حسب ظروف الإنتاج أو حسب عدد أعضاء الفرقة إلى آخره.

وتابع «أبو العلا»: أما الاعداد المسرحي فهو تحويل عمل من جنس إلى جنس آخر؛ كأننا نقوم بتحويل نص قصصي أو روائي أو سردي عموماً إلى عمل مسرحي كما حدث لروايات نجيب محفوظ التي قدمت في السيتينات على المسرح، وهناك الاعداد السينمائي حيث يتم تحويل الرواية إلى سكريبت سينما ويتم تصويره وتقديمه في السينما ولدينا نماذج من نجيب محفوظ أيضاً، وقد تتم عملية الاعداد المسرحي من فيلم إلى مسرحية أو من مسلسل إلى مسرحية، المهم ألا يتم تحويل مسرحية إلى مسرحية فهذا عمل الدراماتورج وليس المعد المسرحي. ولي دراسة طويلة صدرت في اوائل التسعينات في مجلة المسرح عن عرض إحدى المسرحيات، والمقال بعنوان «الأبرياء بين ركائز الدور وفنية أداء الممثل» وفيه ناقشت احتياج المسرح المصري لما يسمى بالدراماتورج بسبب عيب العرض الذي بدأ لي في مخرجه الذي عبث بالنص عن غير علم؛ وطلبت استثمار خريجي قسم الدراما والنقد المسرحي بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالقيام بهذه المسئولية؛ فإذا بالسيد وزير الثقافة يقوم بعمل وظيفة باحث مسرحي ليقوم بهذه الوظيفة بعدها بثلاثة أشهر من صدور المقال ولكن على الطريقة المصرية.

قصور اصلاحي

وقال الناقد أحمد هاشم: بداية علينا أن نعترف وبشجاعة أن لدينا قصورا في فهم بعض المصطلحات والمفاهيم المسرحية، نتج عنها ما يمكن تسميته بفوضى المصطلحات، وللأسف شيوع تلك الفوضى في الاستخدام للمصطلح، ومن بين ذلك مصطلحي الاعداد والدراماتورج، في الماضي اقتصر مصطلح الاعداد المسرحي على تحويل نص من جنس أدبي غير مسرحي كالرواية والقصة وغيرها إلى نص مسرحي، بينما يتسع مفهوم الاعداد إلى غير ذلك، وبما إن المسرح ذاته كفن عرفناه من خلال الغرب فعلياً لحسم مثل تلك القضايا بالعودة للمصطلح في مفهومه الغربي، لنجدهم يذهبون في معنى الاعداد إلى «النطاق البصري» ككل، أي رواية القصة بطرق بصرية فنية من خلال خشبة المسرح باستخدام وسائل إخراجية، أما مصطلح الدراماتورج، فإنه يرد في معظم القواميس الأوروبية بمعنى الكاتب المسرحي، إلى الحد الذي يوصف به الكاتب الإنجليزي شكسبير بأنه دراماتورجي، ثم اتسع المفهوم ليصبح أقرب إلى «رجل المسرح» الذي يلم بكل العناصر المسرحية الفنية، وحتى الإنتاجية ووسائل الدعاية المسرحية، إنه الرجل الذي يصاحب العمل المسرحي في كل مراحل منذ ترشيح النص الملائم للفرقة وللجمهور في مكان ما، وتحليل بناء الشخصيات المسرحية، والقادر على تقديم وجمع ما يتعلق بالبعد التاريخي للنص إذا كان مستوحى من فترة تاريخية معينة، وهو كذلك الشخص القادر على تقديم رؤية للعمل، وهو أقرب ما يكون إلى الذراع اليمنى للمخرج، القادر على





تأليف وليس دراماتورج، الدراماتورج الحقيقي لا يغير في فكر المؤلف، هو فقط يعيد صياغة الدراما لتواكب الأذواق الحالية، الدراماتورج هو رجل مسرح أكثر من كونه كاتب أو أديب ومؤلف.

عمله ناقص

فيما قالت المؤلفة والممثلة والمخرجة المسرحية د. إيمان سمير: الفرق بين الدراماتورج والإعداد المسرحي حتى اليوم مختلف عليه، في أكاديمية الفنون يعتبرون أن الإعداد هو تحويل عن جنس أدبي آخر، أي تحويل فيلم أو رواية مسرحية، لكن الدراماتورج تحويل مسرحية مسرحية أخرى، والدراماتورج أشمل.

وتابعت «سمير»: بشكل تقني في مصر للأسف الدراماتورج دوره على الورق فقط، ولا يكمل الشق العملي من حيث مواكبة العمل المسرحي لظروف العرض والانتاج وجمهور المسرح، حيث يجب أن يحضر المخرج والدراماتورج معاً بشكل عملي، تواجههم معاً داخل البروفات، سيجعل ما يقدم أفضل.

استسهال

وختاماً قالت السيناريسست والروائية والدراماتورج منال مغربي: ما يقدم على أرض الواقع في الوقت الحالي من الإعداد المسرحي والدراماتورج به جزء كبير من الاستسهال، ما يقدم من محتوى يكون سهلاً أكثر من اللازم، فكرة تقديم أو تحويل عمل جماهيري لعرض مسرحي، والسرعة في تقديم ذلك قد يجعله لا يليق بأن يكون عملاً مسرحياً جيداً، تطوير ذلك يأتي عندما ندخل أفكاراً جديدة بعيداً عن الأفكار المستهلكة، إيجاد فكرة جديدة قد يكون صعباً بعض الشيء، بالإضافة إلى أنه لا يوجد إنتاج كاف بعد في المسرح، وهذا قد يخوف البعض بعض الشيء، لتطوير ذلك يجب أن نبعد عن الأفكار المستهلكة ودور الإعداد ونلجأ إلى الدراماتورج، الإعداد مهمة للأدب العالمي، لكن الأفكار المعاصرة الأفضل أن يضاف إليها خط دراما جديد يقدمه الدراماتورج، ويتم نقلها بشكل يليق بالعمل المسرحي، وتكون إضافة حقيقية.



الإعداد المسرحي تحويل من جنس إلى جنس أدبي إلى آخر؛ والدراماتورج أشمل

المسرحي لتقديم عرض مسرحي متكامل وشامل. ليس مبدعاً

فيما قال الممثل والمخرج المسرحي ياسر أبو العينين: الإعداد يكون من جنس أدبي لجنس أدبي آخر، أما الدراماتورج فهو مفسر وموضح وليس مبدعاً أصيلاً، هو لا يغير في دراما الشخصيات، فعلى سبيل المثال د. سامح مهران في هاملت بالملقوب، لا نستطيع أن نقول إن ذلك دراماتورج على هاملت لشكسبير، لأنه يكتب العمل الإبداعي من البداية للنهاية، هو فقط أخذ بناء الشخصية في هاملت، لكنه يقدم هاملت وشخصيات العرض بشكل مختلف تماماً، فهنا هو

استخدام هذا المصطلح في العمل المسرحي لزيادة عناصر العرض المسرحي ويعد الكاتب الألماني (غوتولد لسنغ) أول دراماتورج في العصر الحديث، وتتنوع مهام الدراماتورج بين ترجمة النص الأدبي أو تقديم قراءة جديدة لنص مسرحي يتوافق مع بيئة تقديم العرض، فالدراماتورج هو أسبق وأقدم منذ ظهور المخرج المسرحي، حيث نرى ما كان يقوم به ستانسلافسكي مع الممثلين من قراءه عمليه للنص المسرحي وتدريبهم عليه وهي جزء من مهام الدراماتورج قديماً وحديثاً بالإضافة إلى تعدد أدواره لتشمل الإنتاج والسينوغرافيا وإعداد الممثل والمخرج وغير ذلك من مهام متضاربة مع الإعداد



الدراماتورج هو «الخبير بالصناعة

المسرحية»، ويشمل الإعداد المسرحي

«كاندي كراش»

ذوي الهمم يمتلكون الذاكرة والبذور



وفاء كمالو ❖

تأتي مسرحية كاندي كراش، التي يقدمها مسرح الشمس لذوي الاحتياجات الخاصة، تأتي كقضية إنسانية ثقافية، تتصدى لتيارات الردة والغيب، تركز للهوية المصرية والذاكرة الفنية والجذور الإبداعية، تواجه أخطار الجهل والسقوط والعذاب، تنطلق رسائلها الحارة ببساطة مدهشة مبهرة، اللحظات تمضي مثيرة دافئة، والحالة الفنية استثنائية نادرة، مسرح الشمس يمنح مشاهديه سحرا وسعادة وجمالا بعد الجمال، الوجود الشرس يصبح حنونا يموج بالعطر والمعنى وامتلاك الذات، وفي هذا السياق تكشف التجربة عن الدور العبقري الذي تتبناه مديرة مسرح الشمس - الفنانة الجميلة المثقفة وفاء الحكيم، صاحبة الوعي العارم بقداسة الروح الإنسانية، التي يتخطى دورها الحدود التقليدية للإدارة ويمتد إلى التفاعل الخلاب مع ذوي الاحتياجات الخاصة، من خلال الورش والتدريبات العلمية المختلفة على التمثيل، الرقص الإيقاعي، الغناء، العزف، الرسم، وصولا إلى مرحلة الاحتراف، ومن المؤكد أن هذه الإمكانيات لم تأت من فراغ، لكنها نتاج للبحث والعلم والمعرفة والدورات التدريبية واستشارة الأطباء، ويذكر أن هذه التجربة تنتمي إلى عروض الدمج بين الممثلين المحترفين والشباب من ذوي الهمم، الذين رأيناهم في حالة مدهشة من الجمال والاكتمال، بحيث لا نتصور أبدا أنهم يعانون من التوحد، فرط الحركة، التشنجات، سمات التوحد، الشلل الدماغي، الشلل الحركي، الرهات ويعني الخوف والهلع، تلك الحالات التي أمكن علاجها بالمسرح وأصبح ذوي الاحتياجات الخاصة أعضاء فاعلين في المجتمع، يمتلكون ذاكرة الأسم واليوم والغد، ويصنعون وجودا من البهجة والفرح والاكتمال . مؤلف المسرحية هو الكاتب الكبير سعيد حجاج الذي رسم أبعاد مغامرة إبداعية تنتمي إلى الفانتازيا والعجائب والأحلام، تمتلك مقدرة هائلة على كسر الواقع والمنطق ومعانقة أقصى درجات الخيال، الرسائل المطروحة تتجه نحو عقول وقلوب الأطفال والشباب والكبار، تبحث عن الحق والخير والجمال، تواجه اللصوص والكاذبين في كل مكان، تدافع عن الفن والمسرح والصدق والحرية والحياة، الدلالات تبدو ثورية تقدمية مدهشة، وردود الفعل تبعث أصداء عالية .

مخرج المسرحية هو الفنان المتميز محمد متولي، الذي بعث حالة فنية شديدة الإبهار، أخاذة الجمال، منظور الإخراج يتميز بالسحر والبراءة والرشاقة ونعومة الانتقالات، والتوظيف الدقيق لتقنيات المسرح والحركة والتشكيلات السينوغرافية، الملابس والألوان والأحلام والخيال، تتصافر مع الضوء والحركة لتبعث احتفالا ثريا بالحياة والإنسان، ويذكر أن فعل إبداع هذه التجربة يفرض أن يكون المخرج على معرفة واسعة

ابنة هذا المسرح، وزميلها المهرج كراش يعيشان شوقا عارما للعودة إلى عملهما في المسرح، معذبان بابتعاد الأطفال عن الفن الحقيقي واندفاعهم إلى ألعاب البوب جي وغيرها على الإنترنت، الأحداث السريعة الدالة تقود إلى اللقاء الأول بين البشر والحيوانات، اتفقا معا على ضرورة عودة الحياة للمسرح، كاندي وكراش يمتلكان إرادة عارمة، العرائس الجميلة الضخمة تملأ خشبة المسرح بالحياة، وحين يأتي بلومان يعلم الجميع أنه هو المستثمر، الذي سيشتري المسرح ليهدمه ويحوطه إلى أبراج وعقارات، مدير المسرح متواطئ معه، إرادة الخير والجمال في مواجهة الشر تبعث صراعا متوهجا يتبلور عبر الضوء والحركة والغناء، أبعاد المؤامرة تتكشف ، ويدرك الجميع أنهم أمام نصاب محترف، وقرروا أن تنتهي الصفقة المشبوهة .

يأتي زعيم مملكة الكراكيب ويخطف عقد البيع المزور، المدير والمستثمر يدركان أنهما وقعا في إثم مخيف، فيقررا أن يعيدا الحياة إلى المسرح، وهكذا نعيش عبقرية الجمال المدهش مع الافتتاح الذي يكاد يأخذنا إلى جماليات مسارح برودواي وسحر ديزني، وإرادة الفن والحياة .

شارك في المسرحية الفنانون الكبار أشرف عبد الفضيل، محمد دياب، والجميل محمود أمين هنيدي، شيماء عبد الناصر، مع الشابات والشباب من ذوي الهمم .

كان الديكور لحازم شبل، والإضاءة لإبراهيم الفرن، والاستعراضات لضياء شفيق، والألحان لحازم الكفراوي .

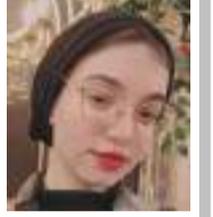
بالفلسفة الرومانسية وطبيعتها الجمالية، وأن يكون مدركا لأسرار الفانتازيا وأهدافها، تلك الحالة التي تحققت بالفعل مع تجربة كاندي كراش، التي سيظل أثرها باقيا في أعماق المشاهدين .

تتخذ الأحداث مسارها في إطار تشكيل سينوغرافي متميز لمسرح مهجور، عاشت فيه الحشرات والحيوانات، فأصبح هو وطنهم ومملكتهم الأثيرة، إنها مملكة الكراكيب العظيمة التي يتزعمها الثعبان الطيب حنوش، التشكيل الجمالي للحيوانات يبدو خلابا ومثيرا للخيال، والأداء الدرامي للشباب والشابات من ذوي الهمم يأتي بهيا لامعا ولافتنا، كاندي المهرجة الجميلة



عقول عطلانة..

وثائقية التطرف والإرهاب



بشينة محمد عبد المعطي

في بداية العرض المسرحي «عقول عطلانة» من تأليف وإخراج الدكتور عمر فرج، نرى كريستين المسيحية، تطلب من أبيها أن يغير اسم «الشيخ أحمد» المكتوب على الفيلا التي قطنوها حديثاً، وفجأة يطالعا من الفيلا شخص في ملابس غير متناسقة، وقبعة كبيرة، وصندل، وجاكت منتفخ بشكل ملحوظ من ناحية البطن، وسرعان ما نكتشف أن «أبو حفص» يرتدي حزاماً ناسفاً، وقد اختبأ في الفيلا من الشرطة أثناء مطاردته وهو يحاول تفجير كنيسة قريبة.

يناقش العرض المسرحي «عقول عطلانة»، قضية التطرف الديني، من خلال مناظرة جمعت بين رجل الدين الازهري، مع إرهابي لديه أفكار متطرفة تكفر كل من يعتنق ديناً غير الإسلام، ويبرر قتل الأبرياء الذين لا ذنب لهم سوى اعتناقهم للدين المسيحي.

تبدأ المسرحية بأجواء صباحية لأسرة مسيحية انتقلت حديثاً إلى فيلا جديدة. وعن طريق مشادة كلامية بين كريستينا وأخيها، يتضح أن الأسرة جميعاً قد تأخروا عن حضور القداس، ومن خلال دخول الأب إلى المشهد نعرف أن الأب هو قس مسيحي يقوم بتحضير وأداء القداس في الكنيسة، وأنه غير متعصب لديانته ومؤمن بأن كل إنسان له الحق في اعتناق أي من الديانات السماوية الأخرى المنزلة.

يتسم أداء «أبو حفص» ببعض من الفوضى والغوغائية، وما يصاحب ذلك من المشي بسرعة، والقفز، والصراخ بصوت حاد يثير ضحك الجمهور. فهو شخص متعصب، صاحب أفكار متطرفة، ويرى أنه المسؤول عن قتل كل شخص لا يعتنق الدين الإسلامي، تنفيذاً لأوامر الله تعالى. على الجانب الآخر؛

الأولى شخصية غير ممهدة لها إطلاقاً، وإلى حد كبير تتسم بالهامشية، ففي وجودها لم يتأثر العرض بأي شيء إلا في فينال المسرحية، حيث يقوم الصحفي بإصابة مينا والإمام. أما الشخصية الثانية فقد تم التمهيد له فقط عبر مكالمة بين «أبو حفص» والأمير، والتي نعرف من خلالها ميل الأمير الشهواني للنساء، وهذا للإشارة إلى عدم وجود مبدأ تسير عليه الجماعة الإرهابية. وقد جنح الأداء التمثيلي إلى إبراز جانب كبير من العصبية والغرور والجهل الشديد.

يغلب على العرض المسرحي «عقول عطلانة» الطابع الوثائقي، حيث يتخلل الأحداث مجموعة من مقاطع الفيديو التي تصور بعض العمليات الإرهابية، ومشاهد قتل العزل، وحرق الجثث، التي قامت بها الجماعات التكفيرية. بالإضافة إلى عرض صور عدد من الشخصيات المصرية المؤثرة مثل مجدي يعقوب عبر شاشة البروجيكتور. وجاء ذلك في سلاسة وحرفية، دون أن يسقط العرض ككل في فخ الرتابة وشعور الجمهور بالملل.

يتميز العرض المسرحي بسرعة الإيقاع، وقد طعم المخرج العرض ببعض الجمل الكلامية والحركات المضحكة التي قام بها أبو حفص والأمير وهذا للفت الانتباه أن تلك الشخصيات ما هي إلا عرائس تثير الضحك ليس إلا وهذا لإخراج الجمهور من حاله الاضطراب والذعر التي اتسم بها أغلب أحداث العرض الأخيرة تعد نهاية العرض المسرحي نهاية سعيدة مقارنة ببداية الأحداث فقد قام العرض بتمثيل بعض من الشخصيات المتطرفة الموجودة ع ارض الواقع وأفكارها التي تهدف إلي تدمير شؤون البلد وتفشي العداوة فيها وبين أبنائها وهذا عن طريق أسس ليس لها أي أساس من الصحة ويسرد كيف يتم استغلال الطبقة الغير متعلمه وملئ عقولهم بالأفكار التكفيرية التي تتسم بها جماعتهم وغيرها من الجماعات ومن هنا جاء اسم عقول عطلانة فهم يستغلون جهل الكثير ويملؤون به عقولهم الفارغة .

كان أداء القسيس رزيناً، وله صوت هادئ، وحركته على المسرح محدودة، هو وجميع أفراد أسرته. تصل المسرحية لذروه الأحداث من خلال مشادة كلامية بين الأمير والإمام والثاني غير ممهدة له من قبل دخوله، لا من حيث البعد الجسدي ولا النفسي أو حتى الاجتماعي سوى بعض الجمل التي تحدثت بها «الأم»، ونعرف من خلالها أن الشيخ ابن جارتها في المعادي، وأنه إنسان مسالم، ولكن الدراما لم تكشف الكثير عن بيئة تلك الشخصية المحورية، أو أسباب ذهابه إلى أسرة مسيحية.

تكتفي الأم بالإشارة إلى أن الشيخ هو جار قديم في منزل المعادي، وهذا دليل على أن الفيلا لا توجد ف الحي الذي يقطنه الإمام، فكيف يعلم في تلك اللحظات التي هرب فيها أبو حفص من الشرطي إن كان هناك عمليه إرهابيه ويذهب للاطمئنان على الأسرة؟

يضم العرض شخصيات أخرى ثانوية، مثل الصحفي والأمير،



«السيد بجماليون»

ذات الأسطورة ونهايات مختلفة



لمياء أنور

هل نحن حقاً مخلوقون من يد إله؟ أم أننا من يصنع ذلك الإله؟ وهل يمكن أن تضج دهاليز وخبايا العقل البشري، وأن تحمل للعالم من الأفكار التي يمكن أن تعلن وبشكل صريح عن تمردها للخالق الأكبر وتخرج عن المألوف؟ العديد من التساؤلات التي جالت برأسي عندما شاهدت العرض المسرحي السيد بجماليون تأليف خائنتو جراو وإخراج محمد العدل، ضمن فاعليات مهرجان فرق الأقاليم بالهيئة العامة لقصور الثقافة، قصر ثقافة الزقازيق-الشرقية لعام ٢٠٢٢، على خشبة مسرح نهاد صليحة. فجماليون هو الأسطورة الأشهر في تاريخ الأساطير الإغريقية والرومانية لذلك النحات الذي اشتهر بكرهه للنساء، والذي استطاع أن يصنع تمثالاً من العاج لأمرأة جعلها الأكثر جمالاً بين النساء وقام بتزيينها باللؤلؤ والمجوهرات الثمينة ووقع في حبها وتزوجها وأنجب منها بنتاً بعد أن أحبتها فينوس إله الحب.

ثم يتناول برنارد شو ذات الأسطورة بنسيج أكثر تفصيلاً لذلك الأستقراطي عالم الصوتيات الذي ينجح في تغيير بائعة الزهور خلال ستة أشهر في دخولها حياة المجتمع الأستقراطي، فبعد نجاحها أمام الجميع ولا أحد يعلم أن تلك الفتاة هي بائعة الزهور، يشعر الأستقراطي بالغضب لأنه الوحيد الذي يملك هذا النجاح، وينتهي الأمر برفضه الزواج من بائعة الزهور.

بينما يلجأ توفيق الحكيم إلى نهاية أكثر مأساوية لتصبح النهاية تراجمية لتعود (غالانيا) إلى تمثال من العاج بعد أن بثت بها الحياة ويدمرها بجماليون ويموت.

أما نص السيد بجماليون لخائنتو جراو فيستقي مادته المسرحية من ذات الأسطورة والتي تم توظيفها توظيفاً استعارياً، يمتزج في واقعيته بملامح من الخيال العلمي ليكسب الموقف الدرامي الواقعي بعداً رمزياً وفلسفياً عاماً واضحاً، فالمسرحية تصور السيد بجماليون الذي يقوم بصناعة الدمى ومن ثم يمنحهم رتبة العائلة، حيث لا عائلة له سواهم، وجعل منهم أشكالاً وأحجاماً مختلفة، يوجب بهم العالم على خشبات المسارح المختلفة ليقدم بهم عروضاً كي يثبت للعالم مدى تميزه وجدارته على صنع دمى أشبه للإنسان بل وتتفوق عليه شكلاً ومضموناً، دمي بلغت من حد الكمال في الإبداع الفني ما يجعلها أكثر من حقيقية وإن كانت وهي بالأساس من صنع أنسان بشري وهو السيد بجماليون، وتنتهي الحكمة عند جراو بمقتل السيد بجماليون بالرصاص، وهو ما قام المخرج محمد العدل بتغييره في النهاية بقتله بالسم على يد بونوبينا مؤامرة بين الدمى.

تبدأ أحداث المسرحية بمجموعة عمال المسرح الذين يقومون بأعمال الصيانة والتنظيف في إطار استعراضي غنائي بأغنية (السيد بجماليون سيعيد المسرح للحياة)، ينتهي الاستعراض

مؤامرة تهرب بونوبينا من المسرح بواسطته والعامل، ثم يخرجان، لنجد الدمى تخرج من الصناديق واحد تلو الآخر، وكأن المخرج يعطي لنا ملمحاً عن كل شخصية من شخصيات الدمى، فتتضح كل شخصية مثل بونوبينا التي تحاول أن تخرج من سيطرة بجماليون، لوكاس الرجل القوي ذو العين الواحدة، ومينجو القصر الثمين الذي تواعده بونوبينا طمعا في المال، دوندونيللا العاهرة، لوئيندا الدمية البارعة في خلق الأكاذيب، باكو الفلاح الغشاش ذو الملابس الرثة، خوان الغبي النعيس، بريكتور المحب للنساء، القائد الذي صنع له بجماليون تاريخاً وأصبح قائد الدمى، ليندو الشاعر والعازف وهو وصيف بونوبينا، وأوردجالاس الدمية الأكثر ذكاءً ودهاءاً بين الدمى.

يدخل عامل المسرح ويحاول تهريب بونوبينا بينما يستوقفها العم باكو ويعرب عن حاجتهم جميعاً للهروب من بجماليون، وتعرب كل دمى عن أسباب كرهها لبجماليون، ويقررون وضع حداً للقيود التي يضعها بجماليون عليهم، طامعين في الحرية المفقودة عن طريق الهروب، وهنا يعلن اوردجالاس عن تخطيطه للخلاص من بجماليون باحتفاظه بالمادة -العقار الذي يحقنهم به بجماليون والمناسب للدمى ولكنه سما قاتلاً للبشر، فيوافق الجميع على الخلاص من بجماليون بتلك المادة إذا ما وقف بجماليون امام حريتهم المفقودة.

يخرج الجميع بينما يبقى القائد ومعه دميستان من النساء هما دوندونيللا ولوئيندا، ويدخل الدوق ليأخذ بونوبينا ويهربان.

يعلم بجماليون بأمر هروب الدمى ويستشيط غضباً على القائد بينما تحاول الدميستان من النساء أن يستملاها ناحيتهما معربين عن كرههما الشديد لبونوبينا التي تركته وهربت، ويقوم بجماليون بقتل الثلاث دمي.

ثم تحدث المواجهة والمكاشفة بين الدوق وبجماليون، بينما يستطيع بجماليون في استعادة الدمى ووضعهم داخل

بانتظار إثنان من المنتجين المسرحيين للسيد بجماليون ومعهم الدوق الذي يحاول أن يغريهم بمدى أهمية حضور السيد بجماليون، معرباً عن كونه فناناً من طراز فريد، ويصل السيد بجماليون (رجل يرتدي ملابساً بيضاء، يحمل في يديه سوطاً يضعه خلف ظهره)، ويتحدث بجماليون عن علاقته بدماه، (بدلاً من أن اكون السيد أصبحت عبداً لدماي، أعطيت الدمى الحياة التي تمنيتها، خاصة «بونوبينا» أنها ليست دمى ولكني أحبها ولا أستطيع الحياة دونها فهي سحر وأي امرأة بجانبها لا شيء)

ويؤكد بجماليون على انه عندما قرر صناعة الدمى قرر ان يصنع منها شيئاً مثالياً بعيداً عن التمرد والتفوق في الميكانيكا، فصنع الدمى ووضع بداخلها الأحشاء والشرايين والأعصاب، صنع نماذج مختلفة من الدمى تحمل أسماءً أسبانية، وتمثل الصفات البشرية من الغدر والطمع والحب والخيانة والمكر والجمال، فهي نماذج تمثل كل ألوان الطيف البشري، ثم تدخل صناديق الدمى، ويأمر بجماليون بخروج الدمى الذكور، ثم يأمرهم بالعودة كل إلى صندوقه إلا واحداً وهو («ليندو») ذلك الشاعر والعازف ووصيف بونوبينا، ثم يأمر بخروج الإناث، وتخرج بونوبينا التي تسحر الموجودين بجمالها، ويسأل بجماليون بونوبينا سؤالاً في غاية الأهمية التي قد تأخذنا في التفكير للعديد من التساؤلات : تشكري من في فضله في وجودك بونوبينا؟ فترد أشكر الله، فيضجر بجماليون، مسترسله ألا تؤمن بالله سيد بجماليون؟

ثم يبدأ الجميع في استعراض بروفة العرض المسرحي بأغنية (مولانا خالقنا بيديه والراحة من راحتيه، أنشأنا في هيئة دمي ثم سما فوق السما...الذاهبون العائدون الصامتون أرواحنا تهفوا إليه...)، ثم تعود الدمى إلى صناديقها ويخرج الجميع.

وفي المشهد التالي يدخل الدوق وعامل المسرح ليحيك الدوق

الأسود في بداية ظهوره، قد تبدو دلالة من وجهه نظر السيد بجماليون وربما المخرج أيضاً أن السيد بجماليون هو شخص نقي طيب القلب ويراها الناس بأنه قاسي (البالطو الأسود) رغم ظهوره وهو يحمل السياط بيديه، للدلالة على مدي التضاد الكائن بالشخصية الدرامية (الملاك القاسي). والدوق ذو الملابس الفخمة والذي يمسك بالعصا المرصعة الألباس دلالة على مستواه الاجتماعي والمادي وهو مدخله للإغراب ببونوبينا، أما العامل الذي يرتدي البنطال والسديري وهو الغريب على شخصية عامل، ولكن سرعان ما ينكشف من وراءه شخصية الفنان الذي طالما حلم بالوقوف على خشبة المسرح، وملابس كل دمية جاءت معبرة عن كينونة كل شخصية بشكل واضح.

فلقد اعتمد المخرج على رمزية الملابس من جهة وأيضاً لعب على تضاد المعنى الأولي لها، لتأخذ معنًاً درامياً آخر يحمل من المعاني معاني مضادة للشخصية المسرحية.

أما الأداء التمثيلي، فلقد أجاد الممثلون في الأداء الهزلي المنضبط والواقعي، فمحاولة اختراق حاجز الوعي الزائف إلى مخزون اللاوعي بحثاً عن الحقيقة والحرية تم بنجاح، ثم انتصار الوعي الحقيقي في اللوحة الأخيرة للسيد بجماليون وقتله، لتعود الكارثة مرة أخرى فتدخل الدمى (الممثلون) لمنطقة الوعي الزائف بعد أن نصبوا عامل المسرح مديراً متحكماً في فرقتهم، فيصنعون إله جديد مرة أخرى، والجدير بالذكر تميز الممثل محمود جمال في دور أورديمالاس بكل ما تحمله الشخصية من شموخ في كونها الأفضل والأكثر ذكاءً بين الدمى الأخرى، وعلى نقبضة عمر وقيق الذي قام بدور خوان الغبي التعيس وهو دور أشبه بالدجاجة الذي لم ينطق جملة سوا (كوكو) واستطاع أن يحزن ويفرح ويهزج ويتمرد فقط بالأداء الجسدي والتعبيري والإيماءة، كذلك شخصية بجماليون (حسام قنديل) الشخصية التي تحمل من متناقضات الحب والكره، القسوة والحنية، الأبيض الخارجي والأسود من الداخل، الخانع والمتمرد، وشخصية ليندو (عمر حمدي) الشاعر والعاظف والحبيب، ذو المشاعر الحساسة، كذلك من النساء سهر عثمان في دور بونوبينا، وسما هلال دوندونبيللا، ومريم ذكي في دور لوئيندا.

فعمل الأداء التمثيلي لكافة الشخصيات على التأكيد على المعنى واللعب على المشاعر الداخلية في إطار نفسي تحقق في برواز الشخصية الدرامية المكتملة.

وهنا يمكن أن نتلمس مدى توظيف عناصر العمل المسرحي لخدمة الفكرة الرئيسية بدءاً من الأعداد على النص المسرحي الأصلي لجرأو، وتكثيف الحدث الدرامي واختزال العديد من المشاهد التي قد لا تخدم وجهه نظر المخرج المطروحة والغير مخله بالنص المسرحي، وتغيير نهاية النص فبدلاً من القتل بالرصاص القتل السم، نفس المادة التي يحقن بها السيد بجماليون دماه (فكيف مادة تساعد على بقاء الدمية ان تقتل بشرياً؟)، ففي اللحظات الدرامية المركزة التي نسج بداخلها عدداً من اللوحات الغنائية والاستعراضية والتي طرحت جميعها في منظر مسرحي واحد وثابت غالبية العرض، صبغت العرض جانباً فلسفياً ومراوغاً في التفكير بطرح تساؤلات عديدة داعب بها المخرج خيال المتلقي، ليؤكد المخرج بتضافر عناصره المسرحية المختلفة على التشابك بين الخلق وما يحمله من صفات الأبداع الإلهي وبين الصناعة التي مهما وأن ظهرت كاملة يشوبها النقصان، كذلك ان وجود الروح ليس دليلاً على الفعل الدرامي للشخصية وإن كانت دمية، فكل ما حولنا يمكنه أن يتمرد على صانعه إذا ما سلبناه حريته وحقه في الحياة.

العقل البشري طول العرض في طرح العديد من التساؤلات منها الوجودي والفلسفي على حد سواء.

وهنا يجب أن نؤكد على فكرة أهمية الفن الذي يقدم ليداعب خيال وأفكار المتلقي (الجزء الأعلى والأهم) (وهو ما حدث بالفعل في عرض السيد بجماليون)، في ظل وقت تقدم فيه فنون تداعب الغرائز والجانب الدنيء من النفس البشرية.

وجاء ديكور العرض عبارة عن عدة مستويات مختلفة بين مستويات (٢٠-٤٠-٦٠) حادة الزوايا فنحن بالفعل على خشبة مسرح داخل اللعبة المسرحية ذاتها تغطي المستويات بقماش يميل للون الذهبي بعض الشيء وهي نفس تلك الصبغة التي جاءت بها صناديق الدمى والتي جاءت وكأنها توأبت للدمى البشرية.

فلقد حاول المخرج أن يصنع المنظر المسرحي في نسيجاً واحداً ودماً واحداً بالوحدة اللونية المستخدمة للتأكيد على فكرة الصناعة فهي هنا ليست مخلوقة بيد الخالق، ولكنها صناعة بشرية خالصة.

فيتحول الفضاء المسرحي إلى فضاء نفسي في بعض اللحظات الذي تتوالى فيه الصور وتختلط فيه الأمكنة، فيصبح فضاءً خاوياً، بارداً تارة وتارة ملتهباً، ويراوغنا المخرج بتلك النافذة الوهمية في صندوق الدمى وكأنها ملاذ الخروج والحرية ولكن بأمر السيد بجماليون، فلقد وظف المخرج الدلالات المعتادة لشكل التابوت بصورة ساخرة تعكس المعنى فيصبح صندوقاً لحفظ دمى السيد بجماليون الذي يتحدى في صنعها خليقة البشر.

ورغم الخصوصية الحركية والنمطية لكل شخصية من شخصيات الدمى إلا أنها تحولت إلى لوحات تشكيلية باستخدام تلك الصناديق رغم مسحة مسح الشخصية التي طبعت على معزوفة التمثيل عامة.

أما الإضاءة فجاءت لتعميق بعض اللحظات ببؤرة ضوئية في منتصف مقدمة الخشبة للسيد بجماليون تارة، وتارة لأورديمالاس، كذلك للدوق وبونوبينا، وأخيراً لعامل المسرح، وكأن المخرج يؤكد على انطلاق الحدث القادم من تلك البؤرة.

وجاءت الملابس والأكسسوارات للشخصيات معبرة ورمزية لكل شخصية، فالسيد بجماليون ذو الملابس البيضاء والبالطو

صناديقهم، معلنين تمردهم وكأنهم داخل أسوار السجن، وعلى لسان بونوبينا (لم تكن نطمع إلا في الحياة، الحرية، من أنت كي تسلبنا الحق في الحياة؟) ليرد بجماليون (لأنني من منحكم إياها)

فتبدأ مؤامرة التخلص من بجماليون بكأس تقدمه بونوبينا يحتوي على العقار السام وكأنه معاهدة سلام وبداية جديدة بين الدمى وصانعهم بجماليون، يشرب بجماليون الكأس ويموت، ولكن قبل موته يقول (سيكون لي ألف جد وسيكون لي ألف وريث)

يشتبك الجميع حول من سيتولى قيادتهم إلى أن تقر بونوبينا بأن عامل المسرح هو قائدهم الجديد، فيمسك العامل السياط وتبدأ رحلة العبودية من جديد.

(المعنى والمعنى المضاد)

ان مسرحية السيد بجماليون لجرأو تحمل تحذيراً بالغ الوضوح في مستقبل العقل البشري المتمرد ومستقبله الذي مزقته الفردية وانعدام التواصل البشري، فكيف لصانع الدمى أن يطور مفارقة الإنسان/الألة/الدمى، ويعمق دلالاتها عن طريق تكثيف عنصر المسخ من جهة والمشاعر من جهة أخرى والوصول به إلى ذروة المأساة، وهنا بدأت مفارقة تختلط فيها المعاني والمعاني المضادة لها.

(الهزيمة والانتصار) هزيمة الإنسان أمام أبداع الخالق، واعتقاده في القدرة على صناعه بشري مكتمل.

(المشيئة والإرادة) حيث أرى أن المشيئة أمراً لصيقاً بالخالق الأكبر وفيها قدر من الغموض وعدم المعرفة بالمستقبل، بينما الإرادة فهي أمر يتعلق بالإنسان حيث تحمل جزءاً من تحديد الهدف والوصول إليه وهو ما كان يرنو إليه بجماليون وإرادة الدمى في التخلص من العبودية جنوحاً للحرية المفقودة.

(الرفور والسيد) تلك العلاقة الأبدية والتي لعب عليها يوسف إدريس في مسرحيته الفرافر، والحقيقة أنها تيمة مستمرة ومتجددة طوال الوقت، وكيفية تبادل الأدوار بين الدمى وصانعهم، فمن صنع من؟ هل الدمى هي صنيعه بجماليون؟ أم أن بجماليون هو صنيعه الدمى؟ هل نحن حقاً من نصنع الإله البشري ونعطيه السياط كي يسلب آدميتنا وحریتنا؟ فلقد لعب محمد العدل مخرج العرض على إبراز تلك المعاني وما يتضاد معها في قالب مسرحي مثير يداعب





هشام عبد الرؤوف

قراءة في النسخة 75 من جوائز توني



بشذوذه. وهو كاتب المعالجة المسرحية وكاتب أغانيها. من هنا هاجم الناقد المسرحي الأسود كارل بيلاك في تعليق له بجريدة دالاس مورنينج ستار منح الجائزة لهذه المسرحية التي اعتبر أنها تسبى إلى مجتمع السود في الولايات المتحدة. وقال أن من الغريب أن تختار لجنة التحكيم هذه المسرحية رغم وجود مسرحيات أخرى . ويمضى قائلاً أن الفكرة المبتكرة لا تكفى وحدها لمنح الجائزة لعمل فني. ومضى في سخريته قائلاً انه من حسن الحظ أن هذه المسرحية فازت فقط بجائزتين من ١١ جائزة ترشحت لها. ولو أرادت اللجنة المسؤولة بمعاملة السود كان يمكن أن تختار مسرحية "ام جي" التي تتناول حياة المطرب العالمي الراحل "مايكل جاكسون" (١٩٥٨-٢٠٠٩) وتنافست في المسابقة وفاز بالفعل " مايلز فروست" الممثل الذي جسد شخصية مايكل جاكسون بجائزة احسن ممثل وهي أول جائزة يرشح لها رغم سنه الصغيرة التي لا تتجاوز ٢٣ عاماً. ولفت فروست الأنظار في كلمته التي ألقاها وهو يتسلم الجائزة... هذا دليل يوضح كيف يمكن أن تخرج امرأة سوداء قوية شابا اسود قويا لولاك يا أمي ما كان ميلادي شكرا . وقد حقق فروست رقما قياسيا فهو اصغر من يفوز في تلك الفئة منذ نشأة جوائز توني. وساعده على ذلك صوته المجسم والمعبر القريب من صوت مايكل جاكسون .

بالتنوع الكبير في الأعمال الفائزة من حيث المضمون وعدد الأعمال الفائزة والعرقيات التي ينتمي اليها الفائزون. واشادوا أيضا باختيار الممثلة السمراء اريانا دي بوز لتقديم الحفل لكن الامر لم يكن كذلك بالنسبة للبعض.

«لولب غريب»

أشاد معظمهم بالمسرحية التي فازت بجائزة افضل مسرحية موسيقية وهي «لولب غريب». وفازت المسرحية أيضا بجائزة افضل كتاب مأخوذة عنه مسرحية . واعتبر النقاد هذا الفوز بمثابة رد اعتبار لمسرح السود الذي عان من الظلم كثيرا في المسابقات المختلفة لأسباب عرقية .

ولم يكن الأمر كذلك على مستوى الجماهير وبين السود انفسهم حيث اعتبروها تسبى إساءة بالغة إلى السود ولا تشرفهم كما يقول معظم النقاد الذين وصفوها بأنها فكرة مبتكرة للغاية.

المسرحية مأخوذة عن قصة بنفس الاسم للأديب الأمريكي مايكل جاكسون (٤١ سنة) وهو غير المطرب المعروف . وسبق أن فازت بجائزة بوليتزر الأدبية المرموقة في ٢٠٢٠. تدور المسرحية حول كاتب مسرحي أسود شاذ (جسد شخصيته لاري اوينز) يكتب عرضا مسرحيا لممثل اسود شاذ أيضا. والمعروف أن مايكل آر جاكسون نفسه شاذ ويتباهى

كانت قاعة راديو سيتي للموسيقى في نيويورك على موعد مع حدث فني رئيسي وهو حفل اعلان الفائزين وتوزيع جوائز «توني» عروس جوائز المسرح الأمريكي المنافسة لجوائز لورانس أوليفييه للمسرح على الجانب الآخر من الأطلنطي في بريطانيا.

وكان هناك اهتمام خاص بالدورة الحالية لجوائز توني باعتبارها النسخة الخامسة والسبعين منذ بدأت الجوائز عام ١٩٤٧ تكريما للنجمة المسرحية أنطوانيت بيرى (١٨٨٨-١٩٤٦) وتم اختيار توني اسما مختصرا للجائزة باعتباره الاسم الذي كان أصدقاؤها ينادونها به. أما الاسم الرسمي لها فهو جائزة التميز في الأداء المسرحي.

وكان يمكن أن يتم الاحتفال بالنسخة ٧٥ العام الماضي لولا أن الجائزة لم تمنح في ذلك العام بسبب توقف الكثير من المسارح من جراء كورونا. وعندما عقدت النسخة الحالية التي أقيمت في احتفال فخم شعر كثيرون بالارتياح بسبب عودة الحياة إلى المسرح التفاعلي الذي يتواصل فيه الجمهور مع الممثل وهو جوهر المسرح، بعد أن كانت فرق عديدة تقدم عروضها عبر الشبكة العنكبوتية مع محاولة إضفاء جو يشبه جو المسرح الحقيقي. وتم خلال الحفل تكريم عدد ممن شاركوا في مكافحة وباء كورونا.

من هنا جاءت النسخة ٧٥ والتي تميزت لتدل على أن المسرح سيظل قائما مهما كانت المصاعب والظروف والتحديات. ولسنا هنا في محل سرد أسماء الأعمال الفائزة لكن سنقدم للقارئ رؤية وقراءة سريعة في الأعمال الفائزة . أشاد النقاد

جريدة كل المسرحيين

السود غير سعداء بفوز «لولب غريب» وإم جي أفضل



الذين صوتوا لصالح "الأصدقاء" كانوا متأثرين بوفاة مبدع أغانيها ستيفن سوند هايم في نوفمبر الماضي عن عمر يناهز ٩١ عاما خاصة أنها فازت بأربع جوائز أخرى.

والمسرحية مأخوذة عن مسرحية أخرى للكاتب والممثل المسرحي الراحل جورج فورت (١٩٣٢-٢٠٠٨) وقدمت لأول مرة عام ١٩٧٠ وتم ترشيحها لـ ١٤ من جوائز توني فازت منها بست جوائز في مقدمتها جائزة أفضل مسرحية. وتدور المسرحية في نصها الأصلي حول روبرت وهو شاب اعزب يرفض الزواج رغم أن كل أصدقاءه متزوجون أو مخطوبون ويعتبر أن له أصدقاء كثيرين يجعلونه في غير حاجة إلى زواج . . ويحل عيد ميلاده الخامس والثلاثون ويحاول صديق له مع زوجته إقناعه بالزواج... وتتحرك الأحداث. وفي العرض الفائز تم العكس حيث كانت البطولة نسائية هذه المرة لفتاة ترفض الزواج ومضى بها قطار العمر حتى تقتنع في النهاية .

وشهدت النسخة الخامسة والسبعون من جوائز توني رقما قياسيا آخر حيث فازت المخرجة المسرحية المرموقة ماريان اليوت (٥٥ سنة) بجائزة احسن إخراج عن هذه المسرحية وهي المرة الأولى التي تفوز فيها مخرجة من الجنس اللطيف بجائزة الإخراج ثلاث مرات . وهي مشهورة بدقتها البالغة في العملة الإخراجية حتى أنها قرأت قصة وفاة بائع متجول لارثر ميلر ٥٥ مرة قبل الإعداد المسرحي لها. وقالت أنها تهدي جوائزها لأي شخص يسعى كي تظل المسارح مفتوحة.

ومن المسرحيات الفائزة مسرحية "ثلاثية ليمنان" الفائزة بجائزة أفضل مسرحية تقليدية. استعرضت المسرحية تاريخ أسرة ليمنان صاحبة البنك المشهور على مدى ١٥٠ عاما منذ بدأت نشاطها في القرن ١٩ وحتى الانهيار المالي عام ٢٠٠٨. ويستغرق عرض المسرحية ٣ ساعات ونصف غير الاستراحات . وفازت دريدري أو كونيل بجائزة احسن ممثلة عن مسرحية "دانا اتش". وتقوم بدور سيدة تتعرض للخطف على أيدي العنصرين. وفازت فيليشيا احمد رشاد بجائزة احسن ممثلة عن مسرحية طاقم الهياكل الذي تدور أحداثه في مصنع للسيارات بديترويت.



ظلم صارخ لمسرحية الرجل الموسيقى



الأصلية لأنه حريص على الإتقان (!!!) وأراد أن يكتب قصة يتناول فيها الظلم الذي يلحق بالشواذ . وتعرض لقدر كبير من الهجوم عند صدور القصة لم يخفف من حدته فوز قصته بجائزة بوليتزر. ولم يثنه ذلك عن تحويلها إلى مسرحية يدحض فيها مفاهيم خاطئة!!!!!!

ويمض الناقد قائلًا أن المسرحية لم تحصل أيضا على جائزة احسن ممثلة في مسرحية موسيقية بل ألت الجائزة إلى الممثلة السوداء "جواكيئا كولانجو" عن مسرحية "ميدان الجنة". وتدور المسرحية عن العلاقات بين السود والمهاجرين القادمين من أيرلندا في أوائل القرن التاسع عشر في نيويورك.

مجاملة

ويلتقط خيط الحديث ناقد صحيفة فلادلفيا انكوايرر فيشير إلى انه لا يعتبر مسرحية "الأصدقاء" التي فازت بجائزة احسن مسرحية موسيقية معادة تستحق الجائزة . فهو يعتبر مسرحية "الرجل الموسيقى" الأحق بتلك الجائزة. لكن يبدو أن النقاد

الرجل الموسيقى

ويدي الناقد الأسود دهشته من أن ترشح مسرحية "الرجل الموسيقى" التي حققت نجاحا كبيرا وإيرادات تصل إلى ٣ملايين دولار أسبوعيا في فترة عرضها لست جوائز ولا تفوز بأى منها بينما يفوز نص معيب بالجائزة الرئيسة في جوائز المسرحيات الموسيقية. ويلاحظ أيضا أن ابسط دليل على شعبية المسرحية ونجاحها عندما بدأ النجم المسرحي الأسترالي هيو جاكمان الترنم بالأغنية الرئيسية في المسرحية وهي ٧٦ ترمبون (آلة موسيقية). وكان هناك ميكروفون قريبا منه فاستمع الحاضرون إلى صوته وبدأوا يرددون الأغنية معه في تجاوب رائع. ومع ذلك رأت لجنة التحكيم أن المسرحية لا تستحق واحدة من الجوائز الست ولو جائزة افضل مسرحية معادة.

وسخر الناقد من الكلمة التي ألقاها جاكسون وهو يتسلم الجائزة والتي قال فيها انه امضي ١٨ عاما في كتابة القصة

افتتاحيات

مسرحيات شكسبير (٢-٢)



تأليف: جيمس هاملتون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح



وبشكل حاسم، وفقا لبيناو، يحدث فهم معظم المتفرجين للحدث أو خيط الحدث، علاوة على تعليق الحدث أو الخيط، تحت مستوى وعي المتفرج.

بالنسبة للفلسفة، فلا بد أن يشير هذا إلى وجود جانب معرفي (ابستمولوجي) معين في التحليل البلاغي للعرض، حيث تُفهم الصيغ البلاغية المستخدمة كأحداث يتم توظيفها من أجل بدء الفهم - بالتركيز أولا على دورها في إدارة الانتباه الإدراكي - الغائب إن لم يكن أمرا عرضيا، في التحليل الأدبي، في أغلب الأحوال. ويحتاج فلاسفة الأداء المهتمين بهذا الجانب المعرفي إلى إشراك الأدب البلاغي في العروض المسرحية. وهذا يعني أننا نحتاج إلى فهم كيفية إدارة الانتباه الإدراكي في العروض المسرحية، وكيف يمكن التلاعب بالانتباه الإدراكي بطرق مختلفة في العروض المسرحية، وكيف يقود الانتباه الإدراكي المتفرجين إلى تقديم الاستنتاجات التي قصدتها الفرقة المسرحية.

يقترح بينابو أن الوصف الشامل للافتتاحيات البلاغية يحتاج وصفا لظاهرتين مختلفتين: فهم تلقي العروض المبنية بلاغيا، وفهم بنائها من خلال الممثلين. يصاغ الوصف الأول في إطار الخبرات الأولية لما تم بنائه، وإدراكهم المتدرج لما يحدث وكيف تتحكم البنية البلاغية في هذا الإدراك أو كيف تديره. ويحتاج الوصف الثاني أن نري - ويرى الممثلون وكتاب المسرح الذين يعدون البناء - كيفية أداء الافتتاحيات (بالنظر غالبا إلى آخر لحظات في المسرحية والرجوع إلى الخلف).

هذا الاقتراح فيه الكثير من الواجهة والصواب، لكنه يتضمن شيئا زائفا، وهو تحديدا أن المتفرجين يدركون ما يحدث بشكل تدريجي فقط. وهذا ما يحدث بالطبع. ولكن في بعض الأحيان، لا يتحول المتفرجون إلى مجموعة جديدة من التوقعات فقط، ولكنهم أيضا، في كثير من الأحيان بدون وعي، يغيرون مصداقيتهم فيما يتعلق بتقويتهم السابقة لما يجب أن يتوقعوه. أي أن السمة الحاسمة في عملية الاستدلال المتضمنة في المشاهدة هي حقيقة أن المتفرجين يعيدون تقويم وصف توقعاتهم السابقة بتغييرها بطريقة لا يبدو أنها تعبير عما يُسمى «التحيز للإدراك المتأخر hindsight bias».

يقال إن التحيز للإدراك المتأخر يحدث عندما نفترض - كما نفعل عادة - أن المعتقدات التي لدينا حاليا هي نفسها المعتقدات التي كانت لدينا دائما. وغالبا ما يكون هذا الافتراض زائفا. وعندما يكون كذلك، يكون الافتراض الشائع

وأفعال أطفالنا - وأنا يجب أن نفهم هذه الأفعال (فنحن الذين نشاهدنا). يرتبط كلا الفعلان بالزمن: على الرغم من الإيحاءات المتضمنة في لغة بعض النقاد، فنادرا ما نفترض أنهم يعتقدون أنهم فهموا العرض المسرحي كله في الحال. إذ نلاحظ أن ذلك يستغرق بعض الوقت؛ على الأقل الوقت الذي استغرقه العرض المسرحي لكي يقدم تسلسلا للأحداث التي تشتمل عليها المسرحية. وبالمثل أيضا يستغرق ترتيب الفراش زمتنا. ويجب أن نأخذ وقتنا لكي ندرك ما يحدث ونفهمه عندما يرتب أطفالنا فراشهم.

لذلك، يمكننا أن نبدأ بنموذج عام للفرجة. والنماذج مفيدة لأنها تقدم تنبؤات قابلة للاختبار يمكن أن يستكشفها التجريبيون والمنظرون على حد سواء. وهي مفيدة أيضا لأن لها تطبيقات عملية وتكنولوجية مهمة في مجتمعات العلوم التطبيقية والهندسية. ولن أقدم نموذجا حاسوبيا في هذا المقال، ولكنني سوف أرسم تخطيطا لنوع البنية التي يجب أن تحظى بها علاوة على بعض التفاصيل التي من المتوقع أن تتضمنها هذه البنية.

سوف ترتبط بنية النموذج الملائم بوصفين. الأول أن هناك وصفا لتوليد تدفقات البيانات data streams التي سوف تصف نوعي الأشياء التي يشاهدها المتفرج والآليات التي يشاهدها بها. والثاني، أن هناك وصفا للعمليات الاستدلالية التي يستخدمها المتفرجون والتي تدلنا على الكيفية التي واكب من خلالها المتفرجون توقعاتهم على مدار زمن العرض، وربما بعد انتهائه.

غير منطقي. ولكن عندما نأتي إلى الفرجة في المسرح، فإن هذا السلوك يبدو منطقيًا.

إن ما يتطلب التفسير في العروض المسرحية هو (أ) جذب الانتباه وإدارة الانتباه أثناء توجهه إلى الأحداث، (ب) التوجيه الذي يوفره الانتباه إلى الأفعال نحو استنتاج المتفرج ذي الصلة في الوقت المناسب. وسوف أقترح أن تفسير الاستدلال المنسوب إلى بايز Bayes هو التفسير الواعد لهذين العنصرين، وأنه يسمح أيضا بإعادة التقويم المنطقية التي يشارك فيها المتفرجون.

التحليل الفلسفي

كما سأوضح الآن، يحظى هذا المنظور البلاغي المعدل بدعم من التحليل الفلسفي والبحث التجريبي حول الانتباه. وأيضا لأنني أعتقد أن هذا المنظور صحيح فعليا، أعتقد أنه يمكن استخدامه مع بعض التنقيح. ولذلك، أنوي أن أحدد كيف يمكن أن يحدث هذا.

«كيف يفهم الناس الأفعال النمطية، مثل ترتيب الفراش، لأن هذه الأحداث تتجلى في الوقت المناسب؟». هكذا يبدأ المقال الشهير الذي كتبه جيفري زاكس وباربره تيفرسكي وجوري ليار. ولكنه سألنا أيضا بالطبع. لأنه قد يكون من المدهش جدا أنه لو كان يمكننا أن نستخدم مجموعة مختلفة من الآليات عند مشاهدة عرض مسرحي سردي، غير تلك التي نستخدمها عندما نفهم ما يحدث عند ترتيب الفراش. فكلاهما يتعلقان بفعل بشري مقصود (أي فعل موجه الهدف) - وأعني بهما أفعال الشخصيات في العرض المسرحي السردي،

تدفقات البيانات والانتباه والأفعال المدركة

تدفقات البيانات، كما سوف أسميها، سوف يولدها انتباه المتفرجين إلى ملامح الشخصيات. ولاسيما أن تلك الملامح هي التي سوف تخبر المتفرجين، غالباً، بطبيعة الأفعال التي يشاهدونها. فالانتباه إلى ملامح وسطاء التمثيل هي مفتاح هذه العملية.

والأفعال نوع من الحركة. إذ من المعروف أن الأطفال يتعاملون مع الحركات علي أنها أفعال ينسبون لها إلى الحركات التي يرونها أهدافاً للفعل والواسطة من جانب الأشياء التي تتصرف هكذا - إنهم ينسبونها رغم ذلك إلى حركات الأرواح وغير الآدميين والأشكال المبتكرة عموماً. ولقد ثبت أيضاً أنه يمكن فهم بعض التأثيرات والأهداف في بعض الحركات الإنسانية. ويبدو أن هذا يرجع إلى أن البشر، منذ الطفولة، يتخذون موقفاً غائباً teleological stance يوجه الإدراك، بناءً على المبادئ بدلاً من اعتمادهم على بروز الملامح منخفضة المستوى the saliency of low-level features.

ولكن ما هو نوع الحركات المنخرطة في الأداء المسرحي النموذجي؟. بالتأكيد سوف تتضمن أنواع الفعل الملائمة (البيانات) كل أنواع الحركة الثلاثة: الحركات الموجهة إلى شيء (أو الحركات الواسائية) (or object-oriented movements) (instrumental)، والحركات من أجل ذاتها movements for their own sake والتي تشبه الحركات الموجهة إلى شيء ولكنها تحدث في غياب الأشياء، والحركات التمثيلية representational movements. وهي الحركة التي تكمن قوتها في قدرتها على الأفعال أو الأشياء أو الأفكار. ومن بين هذه الحركات الثلاث، ربما سوف يكون الصنف الثالث من هذه الأفعال في غاية الأهمية بسبب حقيقة أن الحركات التمثيلية تتضمن إيماءات، والإيماءات، ولاسيما عندما ترتبط بكلام، تعزز كل من ذاكرة المعاني وإدراكها وميل المشاهدين إلى استنتاج الاستدلالات من الحركة المدركة.

يمكن العثور على أوجه التشابه مع هذا العمل التجريبي في دراسات الفلسفة والمسرح. فالتمثيل الصامت Mime هو شكل مسرحي مبني من الإيماءات بالكامل، وكلما كانت الإيماءات بعيدة عن الكلمات الصريحة، زاد احتمال استخدامها عبر الجنسيات واللغات المختلفة. وفن التمثيل، باعتباره نوعاً من الأداء المسرحي الذي يركز أساساً على العروض السردية، يتعلق أساساً بحركات تمثيلية. وعلي هذا النحو فإنها الحركات التي تسمح بإثارة سؤال عما إذا كانت تصويراً دقيقاً أو غير دقيق لما يُفترض أنها تمثله. ومن المرجح أن يوفر « إظهار السلوك display behavior - الذي ربما يكون إيمائياً أو غير إيمائياً (تمثيلي) - مجموعة أوسع وأشمل للسلوكيات نحو الانتباه الموجه في العروض المسرحية. وفن التمثيل، مرة أخرى، باعتبار أنه تقديم للسرديات (القصص) في العرض المسرحي، هو نوع من إظهار السلوك. ومن الواضح أن السلوكيات الملائمة هي أفعال، حتى بهذا المعنى الأوسع. وهذه هي أنواع الأشياء التي يتجه إليها انتباه المتفرج في المقام الأول. علاوة على ذلك، وكما هو موضح في كثير من الأدبيات التجريبية حول توجيه الانتباه attention guidance، فإن نوع السلوك الذي يتوقعه المتفرجون يمكن تحديده موقعه في مساحات معينة داخل بيئة العرض.





الاستدلالات كمواكبة مشروطة بالمعلومات

فيما يلي سوف أركز علي أكثر الظواهر دلالة لكيف يواكب المتفرجين، المشروطة بالمعلومات التي تُقدم لهم والتي يجذب إليها انتباههم. وأول ظاهرة هي الطبيعة الغريبة لإعادة التقويم التي يقوم بها المتفرجون لأحكامهم السابقة علي العرض المسرحي. والظاهرة الثانية تختص بما يحفز كل من الانتباه، وفي النهاية، نمط إجراء الاستدلال في ضوء المعلومات. عندما يغير المتفرج رأيه بشأن نوع الشيء الذي يشاهده، وما الذي ينتج تجاربه، فإنه لا يغير توقعاته حول ما يحدث فقط، ولكنه في أغلب الأحوال يغير تقويمه بشكل واع لما حدث من قبل. فمثلا يخضع العديد من المتفرجين علي العرض المعاصر لمسرحية شكسبير « ريتشارد الثاني » إلى تغير في تقويمهم لشخصية « ريتشارد الثاني » نظرا للأشياء المتباينة نوعا ما التي يقولها في الفصلين الأول والثاني، وتعليقات الملكة عنه في الفصل الثاني، ثم حين يسمعونه ويرونه في الفصلين الثالث والخامس.

وإذا اعتبره أحد المتفرجين متهورا ولكنه ساخر جشع العينين، فعند سماع خطابه ومشاهدته في الفصل الأول مع حاشيته وفي بداية الفصل الثاني، فإن فهمه لن يخرج عن فهم معظم المتفرجين. أو أنه واجه وصف الملكة لريتشارد في الفصل الثاني، فإن فهمه لن يخرج عن فهم معظم الآخرين الذين يعتقدون أن ريتشارد ملك محبوب. والمشاهد في الفصلين الأول والثاني التي يظهر خلالها ريتشارد نوعا من السخرية المتوحشة هي مشاهد مؤثرة، ومن الممكن أن تكون كذلك بالنسبة لجمهور شكسبير المعاصر، الذين كان بولينجبروك (الذي لعب شخصية هنري السادس فيما بعد) وجاونت من الأبطال الوطنيين. ويمكن أن تصلح الطبيعة الواضحة لسلوك ريتشارد لما يسميه المتخصصين في علم النفس الإدراكي الآن « التثبيت anchoring » - وهو تحيز إدراكي معروف في التقويم وصنع القرار يتضمن الميل إلى الاعتماد بشكل كبير علي جزء واحد من المعلومات، والذي يكون غالبا الجزء الذي يتم تقويمه أولا. وربما يعتقد المتفرج أن الملكة قد خدعت أو أنها شديدة الاهتمام بموقفها. ومع ذلك، فإن المتفرج يتبنى كلمات الملكة، وسوف يتم دفعه إلى إعادة تقويم حكمه علي ريتشارد.

وبالمقارنة، لو واجه المتفرج سلوك ريتشارد فقط في الفصل الثالث، فرما يستنتج بسهولة، كما قال العديد من النقاد المعلقين، أن ريتشارد يبدو أنه يتأرجح بشكل متقطع ومفاجئ، أو كما يقول منظر المسرح ويليام ب تول، أنه يتأرجح بين غطرسة الثقة وعمق اليأس. وسوف يتعين علي أي متفرج أن يقرر كيف يتوافق مع تجاربه السابقة مع مسرحية ريتشارد. وإذا كان ما رآه المتفرج وسمعه عن ريتشارد هو حركة نحو الاستيعاب نوعا في الفصل الخامس، فلن يخطئ إذا وصفه بالتناوب بين الغضب والشفقة علي الذات.

بالطبع، لن يعايش أغلب المتفرجين ما يُقدم في الفصول الأول أو الثاني أو الثالث أو الخامس. فمثلا من المرجح أن يكون العرض المسرحي الذي يقدم الفصل الخامس فقط هو عرض نادر جدا. ولن يقوم أغلب المتفرجين كلمات ريتشارد وسلوكه بالإشارة إلى ما عايشوه في أحد تلك الفصول فقط. وبالتالي، من المرجح أن يعيد كثير من المتفرجين تقويمهم. والسؤال المثير هنا هو: ما الذي يفكر فيه المتفرج وهو يتأمل ما رآه وسمعه

علي سبيل المثال، نحتاج إلى التفكير فيما تأملناه من قبل. إذ لا يبدو الأمر وكأننا نقول لأنفسنا شيئا مثل « لقد جانبني الصواب من قبل، فما كان يحدث هو «س» عندما اعتقدت أنه كان «ص». وبدلا من ذلك، كثيرا ما نتابع توقعاتنا، ونتطلع إلى الشيء التالي الذي نتوقعه. وعندما يسألوننا الآن عما حدث من قبل، فيمكننا القول أن ما حدث هو «ص»، بينما لو سألونا من قبل لكننا قلنا إن ما حدث هو «س». وقد يكون هذا هو ما يحدث عندما يحاول أحد المتفرجين في خضم عرض « ريتشارد الثاني » اكتشاف أحداث العرض بأكمله، إذ أن المتفرج يحاول أن يفهم الأحداث خلال الفصل الخامس. وهذا يذكرنا فقط بأنه يمكن حظر الوصول إلى الأدلة الخاصة بالتقويم السابق للمتفرج لسلوك ريتشارد وتصرفه في الفصول السابقة.

توفر نظرية التعلم المنسوبة إلى بايز نموذجاً مقنعا للعمليات التي نصفها. فهذه النظرية توفر طريقة لتتبع تقدير الاحتمالات التي يقوم بها الوسيط في حالة عدم اليقين، ولاسيما أنه يقدم تحليلا لما يحدث عندما يقوم الوسيط بمواكبة تلك التوقعات في ضوء التجارب الجديدة. والملمح المهم الذي تقدمه نظرية بايز هو أنها تشرح التقديرات إلى

في الفصلين الأول والثاني؟. وها هي طريقة لفهم كيفية الإجابة علي هذا السؤال. افترض أننا نعرف أن هناك عدة أحداث يمكن أن تكون مترابطة سببياً: حقيقة أن السماء تمطر، وحقيقة أن طفاية الحريق تعمل أحيانا، وحقيقة أن العشب جاف أو رطب. افترض إذن أننا الآن نلاحظ أن طفاية الحريق تعمل وأن العشب رطب. بالطبع، يمكن أن يكون السبب الآخر في أن العشب رطب هو أن السماء كانت تمطر، وربما كان كذلك في لحظة سابقة. فهل قدما ملاحظتنا بعد فترة وجيزة من هذا الحدث، ومن المرجح أننا افترضنا أن المطر هو السبب في رطوبة العشب. ولكن بمجرد أن نلاحظ علي الفور أن طفاية الحريق تعمل، عندئذ غالبا وبدون أن يصل افتراضنا السابق إلى اعتبار واع، فإننا نميل إلى عدم تصديق أنها كانت تمطر. ونقوم في نفس الوقت بتقويم فرضية واحدة أعلى من غيرها ونخفض توقعاتنا بأن الآخرين علي صواب، حتى بدون النظر إلى الآخرين في ظروف الملاحظة الحالية.

يعرض هذا المثال ملامح مثيرة مرتبطة بما يسميه المتخصصين في علم الإدراكي « الحجب الرجعي backward blocking » و« التفسير الفوري explaining away ». ففي الحجب الرجعي

يوشك أن يشاهدها. فمخرجات المتفرج القصصية، رغم ذلك، هي الأولويات التالية التي سوف يتبناها. ولذلك، فإن ما يعد مدخلات قصصية يرتبط بوقت إجراء الاستدلال.

افتتاحيات شكسبير المسرحية

لقد وفر لنا ما سبق فكرة أكثر ثراء عن الانتباه الموجه وكيفية إدارته. فالانتباه، كما يقترح بينابو، موجه نحو خيوط الأحداث. ويُدار بتوفير الفرص للمتفرجين للمشاركة في تعزيز الانتباه، وتحديد ما ينبغي أن تكون عليه توقعات المتفرج التالية. ولكن يبدو أن بينابو يفكر في هذا من أسفل إلى أعلى، علي الأقل من وجهة نظر المتفرج. وأنها من أعلى إلى أسفل من وجهة نظر الممثلين الذين يجهزون العرض، طبقا للنص الذي يوفره الكاتب المسرحي. ورغم ذلك، رأينا أن المتفرج يجب أن يفهم بعض البنات السردية أيضا لكي يحصل انتباههم علي التوجيه المطلوب. وليس هذا فقط، بل إن المتفرج ربما يعيد تقويم بعض هذه الملامح بمنطقية، وليس من الضروري أن يفعل ذلك بشكل واع، بالنظر إلى المحتوى الفعلي لتجاربه. وربما يخطط هذا الممثلون أو الكاتب المسرحي، ولكنه يجب أن يتحقق، وينجزه المتفرجين بدون المعرفة المسبقة التي توشك أن تحدث.

لذلك، يتم إثراء المعلومات التي يقدمها لنا بينابو بالطريقة التي تحتاجها. فهي تتكون فعلا من خيوط الحدث، مكررة لجذب الانتباه وإدارة الصيغ، ولتوفير المعلومات للمتفرجين من أجل استنتاجاتهم. ولكن الاستنتاجات نفسها تسترشد ببنيات السرد التي ربما لا يعيها المتفرجون قبل أن يقوموا بإجراء الاستنتاجات الملائمة، كما يلاحظ بينابو.

والملمح الأساسي الآخر الذي يصوبه تحليل بينابو البلاغي، ولاسيما فيما يتعلق بافتتاحيات مسرحيات شكسبير، هو تأثير خيوط الحدث المتعددة. وتقتصر الدراسة التجريبية المهمة في هذا الصدد جانبا من آليات تلك التأثيرات، أعني أنه من خلال تقديم خط جديد للحدث قبل حل الخط السابق، يشك المتفرج حتى في الأشياء التي كان متأكدا منها. وهذا التوليد للشك جزء مما يسمح له بأن يشعر بالتأجيل في الأداء. وكما يلاحظ بينابو "تأجيل خيط الحدث هو ما يزيد من فضول المشاهد بشكل أساسي. والتأجيل يفعل ذلك من خلال تضيق التشويق.

ومن خلال تقديم عدة خيوط للحدث، ومع كل خط يتأجل ولا يتم حله حتى تنتهي افتتاحية المسرحية - والتي يلاحظ بينابو أنها تستغرق المسرحية بالكامل - يوفر شكسبير لمشاهده عرضا ممتعا يتأسس علي التشويق وتوليد مستويات عليا من الفضول. ويزعم بينابو أن خيوط الحدث ليست هي الصيغة الوحيدة التي يستخدمها شكسبير في الافتتاحيات. ولكنها تقدم بالتأكيد طريقة واضحة ودقيقة لمناقشة دور الانتباه لأحداث المسرحيات في العروض المسرحية عموما وفي افتتاحيات شكسبير خصوصا.

من أمثلة إعادة التقويم من جانب المخرج لا تحدث بشكل واع.

وكما أشرنا سابقا، تختص الظاهرة الثانية التي أود التركيز عليها بما يحفز كل من الانتباه، وفي النهاية نموذج إجراء الاستدلال في ضوء المعلومات. والقصة المعقولة عن نوع التوجيه الذي يحتاجه المتلقي للعرض المسرحي السردية اقترحه ديفيد سولتز. والحالة التي يطلب منا سولتز أن نتأملها هي: تخيل شخصية، ودعونا نسميها «جين»، وتحتاج أن تعبر النهر ويجب عليها إقناع رجل معه قارب، ودعونا نسميه «جاك»، لكي ينقلها عبر النهر. ويتم تمثيل النهر بقطعة قماش علي خشبة المسرح، والقارب هو قطعة من الورق المقوى يحملها «جاك». وترغب «جين» في الانتقال إلى الجانب الآخر من خشبة المسرح (أي عبر النهر)، وفشلها، بالنظر إلى تلك الرغبة، ببساطة السير فوق القماش للوصول إلى هناك، لن يكون مفهوما لنا إذا لم نفهم السياق القصصي الذي يبنى قواعد اللعبة.

دع جانبا الإشارة إلى السياق القصصي - لأنه ليست كل العروض المسرحية السردية التي تتطلب التمثيل عروضاً قصصية، من وجهة نظري المباشرة - فالاقتراح المقدم هنا هو أن استنتاجات المتفرج، بالنظر إلى الحدث الذي تشاهده، تسترشد ببنية سردية (قصصية). ويسمي سولتز هذا المخطط الذي يبنى حدث العرض «المخرجات القصصية out-fictions».

ومن المنظور المنسوب إلى بايز، فإن «المدخلات القصصية in-fictions» تكون الأدلة من أعلى إلى أسفل التي تشكل كلا من اتجاهات انتباه المتفرج واستنتاجاته التي تنتج «المخرجات القصصية the out-fictions». وبشكل أكثر دقة، فإن «المدخلات القصصية» هي ما يسميه منظور بايز «الأولويات المعلوماتية informative priors» السابقة علي درجات التصديق الذاتي، أو المصادقية التي تقوم علي خبرات المتفرج السابقة والتي تدور حول الفرضيات التي من المحتمل أن يفترض المتفرج أنها صحيحة بالنسبة للمعلومات التي

الخلف والى الأمام علي حد سواء. وهذا يعني أنها تشرح التغيرات من تقديراتنا السابقة حتى عندما لا نفكر بفعالية في قيم تلك العناصر أو الفرضيات في الوقت الحالي. وهذا لأن الدارسين، وفقا لهذا النموذج، يواكبون الاحتمالات لكل قيم المتغيرات ذات الصلة. وطريقة توضيح نفس النقطة عموما هي القول أن نظرية التعلم المنسوبة إلى بايز تشرح لماذا تؤدي زيادة مصادقية بعض الفرضيات إلى تقليل مصادقية الفرضيات الأخرى.

وإذا فكر المتفرج في فرضيات متنافسة حول ما يولد المعلومات المقدمة له علي مدار الأداء، عندئذ سيكون لديه في أي لحظة توقعات مختلفة فيما يتعلق باحتمال ظهور معلومات مختلفة. وهذا سوف يساعدنا في تفسير سبب تفضيل المتفرج للفرضيات البسيطة والأكثر دقة علي الفرضيات الأكبر والأكثر غموضا. ومع زيادة المعلومات، يصبح من غير المحتمل وجود معلومات خارجية بشكل متزايد. وهذه النقطة المفاهيمية تلقى دعما تجريبيا أيضا. ويتصاعد الضغط من أجل فرضيات أسسط وأكثر دقة بسرعة كبيرة. فمثلا، إذا كان كل ما تشاهده هو كلب من النوع الصيني، فإن الفرضية القائلة بأن المجموعة التي تتعامل معها تتكون من حيوانات كلها جيدة. وإذا كان الكلب الثاني التي تشاهده هو أيضا كلب صيني، رغم ذلك، فإن احتمال أن كلهم من نفس نوع الكلاب يتزايد. وإذا كان الكلب الثالث صيني أيضا، فإن احتمال الفرضية الأضيق بكثير والتي تقول إنهم جميعا كلاب من النوع الصيني قد أصبح الآن مرتفعا للغاية. والفائدة الجانبية من هذا التحليل لدارسي التطور الإدراكي هي أن ما يسمى «مبدأ الحجم size principle» مفيد في تأمل سبب قدرتنا علي تكوين فرضيات صحيحة ودقيقة إلى حد كبير علي أساس البيانات القليلة.

والملمح المهم الآخر في نظرية التعلم المنسوبة إلى بايز هو أن النظرية لا تعتمد علي إدراك المتعلم لعمليات إعادة التقييم لما سبق أو التقييم بأثر رجعي الذي يجريه. وهذا يمنح النظرية جاذبية للتطبيق علي تحليل الفرجة المسرحية لأن كثير



نشرت هذه المقالة ضمن مجموعة إصدارات مجموعة تايلور وفرانسيس وهي مؤسسة نشر دولية تعمل علي نشر الكتب والدراسات المتخصصة في جميع مجالات المعرفة.



لماذا انتهت تجربة المسرح المستقل

في مصر؟



وكانت أول فرقة تدعمها الدولة - وكان أول عروضها مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم، وقد لاقت عروضها استحسانا من كبار المثقفين أمثال طه حسين، وجاء هدفها الأساسي إعلاء لشأن النص المكتوب على حساب فنون الأداء حيث جعلت من النص مطلقا لا يجب المساس به، في مقابل تهميش الفعل المسرحي وجعله نسبيا.

الفترة الأصعب

وقد عانى فن التمثيل المسرحي في مصر - على حد تعبير الناقد الراحلة د. نهاد صليحة - وخاصة في حالة المرأة من هذه "الشيذوفرينية" إلى فن المسرح فتحول التمثيل المحترم أو "الجاد" إلى نوع من الخطابة، وكان على الممثلة المحترمة أن تلتزم بشفرة تعبير جسدي محدودة ومقيدة ساهمت في فرضها طبيعة الأدوار المفروضة عليها، والتي كانت تختزلها في العادة إلى فكرة أو رمز أو نمط اجتماعي.

وقد انطقت جذوة المسرح المصري خلال حقبة السبعينيات كما انطقت فنون كثيرة نظرا لسيطرة ثقافة الاستهلاك وتحويل الدولة من النمط الاشتراكي إلى النمط الرأسمالي الذي يعلي من قيمة الفرد مقابل تهميش الجماعة، مما جعل كثير من الكتاب يلوذون بالصمت والعزلة حتى الموت كما حدث لمحمود دياب أو الاغتراب والسفر خارج البلاد كما حدث لنجيب سرور، أو التحول إلى فن كتابي آخر مثل يوسف إدريس الذي تحول إلى كتابة القصة والمقال الصحفي هاجرا الكتابة المسرحية إلى الأبد.

كل هذه الأسباب دفعت إلى ظهور الفرق المسرحية المستقلة في منتصف الثمانينيات في القرن الماضي مثل فرقة السراحدق لصالح سعد وأتيليه المسرح والحركة والمعبد والشظية والاقتراب وغيرها. لكن يبقى السؤال المهم، عن هذه الفرق المهمة لماذا اختفت عن الساحة باستثناء بعض تجارب فرقة المسرحيات بقيادة المخرجة عبير علي؟

وربما يرجع انحسار المسرح المستقل إلى تحول عدد كبير من الفنانين الذين كانوا يعملون فيه إلى الدراما سواء التليفزيونية أو الإذاعية والسينمائية، بل إن كثيرا منهم أصبحوا من نجوم الصف الأول أمثال مصطفى شعبان وعبلة كامل وخال الصاوي وصلاح عبد الله وسلوي محمد علي وسيد رجب والراحل خالد صالح.

أما تحول البعض لكتابة السيناريو الاخراج السينمائي مثلما حدث مع محمد عبد الخالق وهاني المتناوي، أو إدارة مهرجانات سينمائية كما حدث مع عزة الحسيني.

ومع ذلك تبقى هذه التجربة- تجربة المسرح المستقل نقطة ضوء مهمة في تاريخ المسرح المصري المعاصر.

و"لاموزيكا" و"الحركة" والتي حقق عرضها "اللعب في الدماغ" نسبة مشاهدة مرتفعة وحققت كذلك نجاحات نقدية منقطعة النظير.

ومع ذلك تبقى قضية "التمويل" قضية أساسية في بقاء واستمرار مثل هذه التجارب التي تقوم على ابتكار طرق مغايرة للفضاء المسرحي، حيث تسعى إلى ما وراء خشبة، أو بمعنى أدق إلى "ما وراء القاعة" وهذا ما يذكرنا بالمؤلف المسرحي "لويجي بيراندولو" ومعادلته المعكوسة في الشخصيات التي تبحث عن مؤلف، كذلك من خصائص هذه التجربة فكرة التأليف الجماعي والتصميم الجماعي، والتي تصنع المكونات المسرحية تحت مجهر التجريب مما يجعل الواقع في حيز المسألة، وإذا كانت هناك فترة من الحركة المسرحية انحاز فيها المسرح إلى ما يمكن أن يسمى بـ"مسرح المخرجين" خاصة في فترة الستينات حيث لعب المخرج الدور الرئيسي في تحريك العملية المسرحية، وكان صوته هو الأعلى، فرأينا أسماء مخرجين ممن تتلمذوا على يد زكي طليمات أمثال كرم مطاوع وحلمي غيث ونبيل الألفي وغيرهم، فإن مرحلة المسرح المستقل، هي مرحلة يمكن أن اسمها بـ"مرحلة المسرح الجماعي" نظرا لتعدد التفاصيل والمصادر التي يستقي منها العرض، فلم تصبح للمخرج سلطة مطلقة في تحريك بنية الأداء، ولم يصبح الممثل هو ذلك النجم الذي يزهو على خشبة، ولم يصبح النص هو الدائرة المحكمة غير القابلة للتغيير، بل أصبح الجميع موضع مساءلة من الجمهور الذي أصبح - بالتالي - ذاتا فاعلة في تكملة البنية الجمالية للعرض.

تجارب رائدة

كانت فكرة المسرح الحر قد بدأت في مصر مواكبة لثورة يوليو ١٩٥٢ كنتاج طبيعي للتغيرات الهيكلية في بنية المجتمع المصري، فقد تكونت أول فرقة في سبتمبر ١٩٥٢ وهي "فرقة المسرح الحر" التي أسسها مجموعة من خريجي معهد الفنون المسرحية كان من بينهم "سعد أردش وإبراهيم سكر وكمال ياسين وعبدالمعتمد مدبولي وصلاح منصور وتوفيق الدقن وزكريا سليمان وغيرهم" بعد أن رفضت الفرقة القومية أفكارهم الجديدة نتيجة سيطرة الفكر الفني الكلاسيكي على معظم أعضائها في ذلك الوقت.

وقد ذهبت الفرقة إلى تقديم عدة أعمال اتسمت بالوطنية - في البداية - مثل "الأرض الثائرة"، و"الرضا السامي" عام ١٩٥٣، وفي محاولة منها لاستلهاهم مفردات الواقع الاجتماعي في مصر قدمت عدة مسرحيات اجتماعية تختلف في أدائها عن الميلودراما التي روجت لها الفرقة القومية وبعض الفرق المسرحية الخاصة آنذاك. وكانت هذه المحاولات خروجاً عن المعيار الكلاسيكي الذي أرسنه "الفرقة القومية المصرية للتمثيل" التي تأسست عام ١٩٣٥ -



عيد عبدالحليم

كانت تجربة المسرح المستقل تجربة فارقة في تاريخ المسرح المصري، حيث بدأت التجربة في ظل تراجع الحركة المسرحية في فترة الثمانينيات وتراجع مسرح المؤسسة الرسمية، بشكل لافت.

وقد انحسرت في السنوات الأخيرة هذه التجربة، وربما يرجع انحسار المسرح المستقل إلى تحول عدد كبير من الفنانين الذين كانوا يعملون فيه إلى الدراما سواء التليفزيونية أو الإذاعية والسينمائية، بل إن كثيرا منهم أصبحوا من نجوم الصف الأول أمثال مصطفى شعبان وعبلة كامل وخال الصاوي وصلاح عبد الله وسلوي محمد علي وسيد رجب والراحل خالد صالح.

أما تحول البعض لكتابة السيناريو الاخراج السينمائي مثلما حدث مع محمد عبد الخالق وهاني المتناوي، أو إدارة مهرجانات سينمائية كما حدث مع عزة الحسيني.

ومع ذلك تبقى هذه التجربة- تجربة المسرح المستقل نقطة ضوء مهمة في تاريخ المسرح المصري المعاصر.

حين بدأت حركة المسرح المستقل وجدنا تلك الفرق التي اتخذ كثير منها طابع الاستقلال النسبي عن المؤسسة الثقافية الرسمية تلجأ إلى الجهود الذاتية في تمويل أعمالها الفنية، ولجأ بعضها الآخر إلى التمويل من المراكز الثقافية الأجنبية بمصر، ووجدنا بعضها أيضا يقيم مؤسسات ثقافية صغيرة يكون المسرح أحد أنشطتها مثلما فعلت "فرقة الورشة" وكذلك ما قامت به فرق "المسحراتي" و"أتيليه المسرح" و"الضوء" من تكوين "ملتقى للفرق المستقلة". في حين نرى أن غالبية هذه الفرق وقف الجانب المالي كحجر عثرة في طريقها فتوقفت.

وفي نهاية التسعينيات، كانت هناك اجتماعات لتكوين اتحاد للفرق المسرحية المستقلة ودعت إليه كل الفرق الصغيرة والكبيرة، لكن بعد أشهر عدة من الاجتماعات المتواصلة لم يصلوا إلى صيغة لتكوين مثل هذا الاتحاد، فانشغل الداعون إليه بمشاريعهم الخاصة واعتمدوا على جهدهم الفردي في تقديم عروضهم.

وربما لم يبق في المؤسسة الرسمية سوى مسرح الهناجر والذي تبني بعض التجارب لفرق مثل "الشظية والاقتراب" و"المسحراتي"



منيرة المهديّة في دور كليوباترا

خمسون عاماً من المسرح المجهول في طنطا (٣)

منيرة المهديّة وأولاد عكاشة في طنطا

بدأت منيرة المهديّة حياتها الفنية كونها مغنية في مقاهي الرقص والغناء المعروفة، ثم بزغ نجمها الفني وذاع صيتها الغنائي، فانتقلت إلى قهوة نزهة النفوس التي اشتهرت بلولها فيها. وظلت تشجى الجمهور وتطربه في تلك القهوة. أما الشيخ سلامة حجازي، فقد أصيب بالشلل، فحرم جمهوره الطرب الأصيل! هنا ألح كثيرون على منيرة المهديّة، بأن تعتلي المسرح كي تملأ ذلك الفراغ وتغني أغاني الشيخ سلامة، ولكنها رفضت احتراماً لمرض الشيخ، ولكونها سعيدة بعملها في قهوة نزهة النفوس. ولكن الأمر اختلف مع نشوب الحرب العالمية الأولى، حيث أمرت السلطة العسكرية بإغلاق القهاوي والبارات من الساعة العاشرة مساءً، مما يعني أن قهوة نزهة النفوس ستغلق!! هنا انتهز عزيز عيد الفرصة، وأعاد العرض على منيرة بأن تعتلي خشبة المسرح وتغني أغاني الشيخ سلامة، فقبلت العرض رغماً



سيد علي إسماعيل

مجهوداً يذكر في تعليم السيدة منيرة دور «كارمن»، فبرزت أول مرة في طنطا ولكن مواهبها لم تظهر بسبب وقوعها على ساقها مما أقتضى معه إبطال التمثيل وإسعاها بأشهر الأطباء. وألطف تقريظ لرواية فرح أنطون قول السيدة منيرة فيها: قضت هذه الرواية على المرحوم عبد الواحد بالأمس، وكسرت ساقى اليوم، ولا ندرى ما يخبئه لنا القدر في الغد».

مرّ الزمن وعادت منيرة إلى طنطا ومثلت فيها مسرحية «أدنا» في أكتوبر ١٩١٨ كما أعلنت جريدة المقطم. وفي العام التالي قالت مجلة «للطائف المصورة» في فبراير ١٩١٩: «تمثل عروس المراسح السيدة منيرة المهديّة بتياترو المنتزه مساء ٢٧ فبراير بطنطا مسرحية «تاييس»، منظر الكهرباء لأول مرة، تنشده ٢٠٠ لحناً على الموسيقى الوترية». والجديد في هذا الإعلان اسم مسرح «المنتزه» في طنطا، ولعله وصفاً أكثر منه اسماً، حيث إننا سنقرأ عن مسرح حديقة البلدية، أو مسرح حديقة الكازينو، ولعل المنتزه أحدهما!! أما عبارة «منظر الكهرباء لأول مرة»، فلعله فكرة استعراضية أو إخراجية استخدمت فيها شحنة

من أجل عرضها لأول مرة على مسرح «الكورسال» بشارع عماد الدين. وكاد الاتفاق يتم مع كامل الخلعي لتلحينها، ولكن الاتفاق لم يتم! ووافق «عبد الواحد صالح» أن يلحنها وبعد أن أشرف على إنهاء تلحينها، مات!! فتم الاتفاق على إنجازها مع «عبد الحميد علي» رئيس موسيقى مجلس محلي طنطا، الذي نقح في نوتة زميله المرحوم حسبما اقتضاه ذوقه وهداه! وبذلك نسب التلحين له وحده. دون أي ذكر للمرحوم الملحن الأصلي!! هذا من حيث التلحين، أما الإخراج فقام به «عبد العزيز خليل» المدير الفني لفرقة منيرة المهديّة، والذي علم منيرة كل حركة تؤدي على خشبة المسرح. ومن الطريف أن مسرحية «كارمن» التي ظهرت على مسرح الكورسال بالقاهرة لأول مرة، ظهرت قبل ذلك في عرض لم تنتبه إليه الصحافة، ولم يكتب عنه! ولولا ميخائيل أرمانوس ما كنا عرفنا به!! هذا العرض تم في المسرح البلدي في طنطا لأول مرة! وسأقتبس من مقالة الناقد هذا الجزء، وفيه قال:

«يعزى الفضل في إنهاء هذه الرواية بحق إلى حضرة الممثل النابغة عبد العزيز خليل مدير الجوق الفني. فقد أظهر

عنها.

ويعدّ شهر يناير عام ١٩١٦، هو الميلاد الفني الحقيقي لفرقة منيرة المهديّة المسرحية، فلأول مرة قرأ وشاهد الجمهور المصري إعلانات بها عبارة «جوق الست منيرة المهديّة»، الدالة على أن منيرة كونت بالفعل فرقة مسرحية، بدأت عروضها بمسرح سينما باتيه، وعرضت مسرحية «أنيس الجليس»! والطريف أن هذه المسرحية عرضتها بعد يومين فقط على مسرح المجلس البلدي بطنطا يوم الثامن من يناير ١٩١٦، كما أعلنت جريدة «المنبر».

عادت منيرة إلى طنطا وعرضت فيها مسرحية «كارمن» عام ١٩١٧، وكان حظ هذه المسرحية سيئاً، لما حدث حينها، والذي رواه الناقد «ميخائيل أرمانوس» في جريدة «الأفكار» في مقالين منشورتين في شهر إبريل، علمنا منهما أن إعلانات مسرحية «كارمن» فاقت في ضجتها ما أثير في ذلك الوقت من أخبار وضجيج الحرب العالمية الأولى! حيث كانت الإعلانات توزع في الطرقات وفي القهاوي، وتلصق على الجدران، وتُنشر في الصحف .. إلخ. وهذه الدعاية كانت برعاية كاتبها أو مقتبسها «فرح أنطون»



غلاف مسرحية عبد الرحمن الناصر - عباس علام



عبد العزيز خليل

العربي «جوق عكاشة وشركاهم» لأول مرة رواية «صباح» رواية مصرية وطنية «أوبرا». تُغني في جميع أدوارها على آلات الطرب البلبلية المصرية «السيدة فاطمة سري» ممثلة دور «صباح»، فتطرب وتبدع وتهز أوتار القلوب. ستحي ألحانها وتصدح بين الفصول الموسيقى الوترية برئاسة الممتحن البار «عبد الحميد أفندي علي»، وترقص جوقة



فاطمة سري

- فكان في يونيو ١٩٣٠، ونشرته أيضاً جريدة «الأهرام»، قائلة: «حيوا مغنية النيل بعد احتجاجها الطويل، الموسيقى الحسنة ملكة الإنشاد والطرب، ساحرة الأذان بصوتها الرنان، بلبلية الشرق الكبرى، السيدة «منيرة المهديّة». شدوا رحالكم إليها واعلموا أن يوم وجودها بينكم عيد للموسيقى ومهرجان للغناء، فقد عزمت على إحياء ثلاث حفلات ببندار الوجه البحري بعد أن منّ الله عليها بالشفاء، وألبسها ثوب العافية. وستكون هذه الحفلات فاتحة عصر جديد. الحفلة الأولى «بندر المحلة الكبرى» بالسراوق الفخم يوم السبت ٧ يونيو في مكان طلق الهواء نظمته يد فنان ماهر. الحفلة الثانية «بندر طنطا» بتياترو سينما الباتيناج يوم الأحد ٨ يونيو به مراوح كبيرة لجلب الهواء ومفتوح السقف والمنافذ. الحفلة الثالثة ببندر المنصورة افتتاح تياترو عدن الجديد. روضة على ضفاف النيل شارع البحر تحت نور القمر. في هذا المصيف البديع تسمع الطرب وتشاهد العجب يوم الاثنين ٩ يونيو بعيداً عن الضوضاء والغوغاء. (بروجرام الحفلات): أناشيد بديعة، قصائد خلابة، وأدوار جديدة، أوبرا أوبريت، من روايات كليوباترا وكارمن وكرمينا وروزينا والغندورة وتوسكا، رقص شرقي جميل، منلوجات. تطلب التذاكر قبل نفاذها من مديري التياترو».

فرقة أولاد عكاشة

مع بداية تألق ظهور فرقة أولاد عكاشة، وجدت إعلاناً بجريدة الأهرام يُعلن عن تمثيل الفرقة في طنطا، جاء فيه: «بمدينة طنطا العامرة يوم الخميس ١٨ مايو ١٩٢٢ الساعة ٩ ونصف مساءً بتياترو البلدية، تقام حفلة مدهشة إعانة لطلاب بالمدراس الثانوية. تُمثل فيها شركة ترقية التمثيل

كهربائية أو إضاءة كهربائية خاطفة غير مستخدمة من قبل، لذلك أشار الإعلان إلى أنها تُستخدم لأول مرة! أما أن منيرة ستنشدها لحن على الموسيقى الوترية، فهذه مبالغة كانت منتشرة في الإعلانات وقتذاك.

وفي مايو ١٩٢٢ مثلت فرقة منيرة مسرحية «تاييس» مرة أخرى ولكن في تياترو البلدية كما أخبرتنا جريدة الأهرام. وفي العام التالي أعلنت منيرة اعتزالها التمثيل المسرحي فجأة، بعد أن اتفقت على إحياء ليلة مسرحية في طنطا، مما جعل متعهد الليلة «أمين حلمي السخاوي» يُعلن الخبر في جريدة المقطم في فبراير ١٩٢٣، قائلاً تحت عنوان «منيرة فن التمثيل، ولأننا كنا اتفقنا معها على إحياء تلك الليلة بمدينة طنطا، فنعلن حضرات من بيدهم تذاكر وألواح من هذه الليلة بسريان هذه التذاكر والألواح لليلة ٢٨ مارس سنة ١٩٢٣ من جوق عكاشة وشركاه. وللمعلومية لزم التنبيه [توقيع] أمين حلمي السخاوي».

عادت منيرة إلى التمثيل مرة أخرى، وقررت الذهاب إلى طنطا، فأعلنت جريدة الأهرام في أكتوبر ١٩٢٥ عن هذا الحدث بإعلان قالت فيه: «السيدة منيرة المهديّة على مسرح تياترو البلدية بطنطا: تُمثل مع فرقها المشهورة الرواية الشرقية الجديدة المدهشة. الرواية الأوبرا الغنائية الكبرى، التي شجعها كل مصري وشرقي في هذا البلد الأمين. الرواية التي قابلها الشعب بالإجلال والتكريم.. رواية «الغندورة» ملكة الروايات الغنائية، تظهر فيها ممثلة دور الغندورة بطلة الرواية «السيدة منيرة المهديّة» فتمثل وتغني وترقص مراقصها الشرقية. وهناك لا تجعل مجالاً للمتفرج إلا الطرب والضحك والتصفيق والاستحسان العظيم، وهي خير ما تهديه السيدة منيرة في هذا العام لأبناء طنطا الكرام. والتذاكر تطلب من شبك التياترو يوم التمثيل».

وواصلت منيرة تمثيل مسرحياتها في طنطا، ومنها: مسرحية «قمر الزمان» في نوفمبر ١٩٢٥، ومسرحية «كليوباترا ومارك أنطون» في تياترو الباتيناج عام ١٩٢٧، كما أعلنت جريدة «السياسة»! أما جريدة «الأهرام» فقالت في يناير ١٩٢٨: «حفلة عظيمة بتياترو الباتيناج بمدينة طنطا، جوق السيدة منيرة المهديّة يوم الثلاثاء ١٧ يناير الساعة التاسعة مساءً رواية «المظلومة»، وتقوم بالدور المهم تمثيلاً وتلحيناً السيدة منيرة المهديّة». وفي فبراير ١٩٢٨ أعلنت الجريدة أيضاً عن أحد عروض منيرة في طنطا، قائلة: «جوق السيدة منيرة المهديّة بتياترو المجلس البلدي بطنطا الأربعاء ٢٢ فبراير الساعة التاسعة مساءً لأول مرة رواية «كيد النساء». عصرية غنائية ذات ٣ فصول. تُمثل الدور الأول ملكة الإنشاد والطرب السيدة «منيرة المهديّة»، ويُمثل دور عزت أفندي مطرب الشعب الأستاذ «سيد شطا»، ويمثل دور محمد بك مدير الجوق الفني الأستاذ «عبد العزيز أفندي خليل».

أما آخر إعلان وجدناه - في الفترة المحددة لهذه المقالات



فرقة أولاد عكاشة

بتياترو البلدية بطنطا تحييها فرقة شركة ترقية التمثيل العربي. جوق عكاشه وشركاهم الحفلة الأولى يوم الخميس الآتي ٩ إبريل (سواريه) الساعة ٩،٣٠ مساء لأول مرة بطنطا رواية «المشكلة الكبرى»، درس أخلاقي يشاهده المتفرج بالتصفيق الحاد والاستحسان العظيم. الحفلة الثانية يوم الأحد ١٢ إبريل (سواريه) الساعة ٩،٣٠ مساء لأول مرة بطنطا رواية المصلح الكبير منقذ مصر وفاتح السودان الوالي المغفور له «محمد علي باشا»، وهي الرواية الوطنية الكبرى التي شاهدها ما يزيد عن ٣٠٠ ألف نسمة. وكل ما تمثّل يزدحم التياترو والمشاهدين بين التصفيق الحاد. ويعزف الأوركسترا الوطني في الحفلتين، وترقص أجمل رقصات الأناضول رقصة الحب ورقصة الإعصار. تُطلب التذاكر يومياً من مدير تياترو البلدية. غابت الفرقة سنتين عن طنطا، ولكنها عوضت ذلك في عامي ١٩٢٧ و ١٩٢٨ بمجموعة من المسرحيات، من أهمها مسرحية «علي بابا والأربعين حرامي» بطولة «عليه فوزي»، والتي مثلتها في تياترو سينما الباتيناج في نوفمبر ١٩٢٧، وكانت تذاكرها تُباع في مكتبة الأمة بشارع البورصة بطنطا ومن شبك الباتيناج كما قالت جريدة «الممتاز». وفي يناير ١٩٢٨ عرضت الفرقة مسرحية «فاتنة بغداد» على مسرح سينما الباتيناج أيضاً، كما أعلنت جريدة الأهرام.

انقسام وتفريق واختلاف في المبادئ مما كان له أعظم تأثير في النفوس، فحبذا لو توحدت كلمتنا وعرف الزعماء أن الاتحاد قوة وأن التفريق عاقبته وخيمة وفيه فشل لقضيتنا المصرية. ولا يفوتنا أن نذكر أن دار تياترو البلدية كانت مزدانة بالألوان المختلفة الألوان وأن الأعلام كانت مرفوعة على جوانب التياترو كما أن حضرات الأفاضل رجال الجمعية كانوا يقابلون الجميع بما جبلوا عليه من لطف وسلامة ذوق، وفي مقدمتهم حضرة الأستاذ العلامة بديع بك قربة، وحضرة سكرتير الجمعية الدائم الأديب المعروف الأستاذ جورج حنا الذي ألقى خطبة بليغة بين فيها حاجة الفقراء والبؤساء إلى العطف والمساعدة مبيناً ذلك في كلمة مضمونها أن خزانة ملابس الجمعية خالية خاوية وطلب من المحسنين أن يملأونها بفضلات ملابسهم بعد أن رحب بالمحسنين الذين حضروا الليلة وخص بالشكر سعادة المدير وحضرة وكيله الأول الذي ناب عنه. هذا وقبل أن أختتم كلمتي لا يسعني إلا القول إن جالية طنطا السورية هي السباقة في كل عمل خيري وفي مساعدة كل مشروع نافع. ولا عجب فالفضل في ذلك لرجالها العاملين وفي طليعتهم حضرات بديع بك قربة والأستاذ جورج حنا سكرتير الجمعية والخواجة رشيد عطا الله.

وفي عام ١٩٢٥ أحييت الفرقة في طنطا حفلتين، أعلنت عنهما جريدة الأهرام قائلة: حفلتان مصريتان شريقتان

من أشهر راقصات إيطاليا في الرواية. فعسى أن تلاقي من الشعب الوطني إقبلاً وتعصيماً لهذا المشروع الخيري العظيم».

وفي عام ١٩٢٣ أنقذت فرقة عكاشة الموقف في طنطا، عندما اعتزلت منيرة التمثيل فجأة - كما ذكرنا من قبل - وفي ديسمبر من العام نفسه كان لها نشاط مميز آخر، كتب عنه «نصر الله سليم» كلمة في جريدة «الوطن» - يوم ١٧/١٢/١٩٢٣ - تحت عنوان «حفلة جمعية الاتحاد والإحسان الخيرية السورية في طنطا»، قال فيها:

«أحييت جمعية الاتحاد والإحسان السورية ليلتها الخيرية السنوية في مساء أمس وقد مثلت فرقة إخوان عكاشة رواية «الملك عبد الرحمن الناصر». ويسرنا جداً أن نذكر أن كل التذاكر قد نفذت وكان الإقبال عظيماً من السوريين والوطنيين الذين اعتادوا مساعدة كل مشروع خيري. ولا بدع فقد كانت الحفلة برعاية صاحب السعادة النابغة المفصال حلمي باشا عيسى مدير الغربية الذي أناب عنه حضرة صاحب العزة وكيله الأول لغيابه بالعاصمة. أما عن النظام فحدث ولا حرج وهذا مثال حي ناطق لكل حفلة سورية. وأما عن العظات البالغات التي سمعناها من الممثلين المجيدين فحدث ولا حرج أيضاً إذ أن كل ممثل أجاد دوره مما كان له أعظم وقع في نفوس الحاضرين خصوصاً وأن الرواية كانت تمثل حالتنا الحاضرة من