

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

السنة الخامسة عشرة • العدد 794 • الإثنين 14 نوفمبر 2022

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

المسرح
الايطالي
..الكوميديا
تكتب التاريخ

حكاية كازينو
سان أستفانو

دور المسرح الجامعي
وأهميته

خلال اجتماعه مع مديري الشباب والغد.. خالد جلال يؤكد على الاهتمام بالمحتوى المتميز والأجيال الواعدة



عقد المخرج خالد جلال رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي، والقائم بأعمال رئيس البيت الفني للمسرح، اجتماعاً مساء اليوم الثلاثاء مع الفنانين سامح مجاهد مدير مسرح الغد، وسامح بسيوني مدير مسرح الشباب لمناقشة الخطة المستقبلية.

وفي بداية الاجتماع قال المخرج خالد جلال، إنه من الضروري الاهتمام بمحتوى الأعمال التي يتم إنتاجها إلى جانب إتاحة الفرصة للأجيال الشابة، مشيراً إلى أن وزيرة الثقافة الدكتورة نيفين الكيلاني تولي عناية خاصة بالمبدعين الشباب.

من جانبه عرض الفنان سامح مجاهد، خطة العروض المرشحة للاختيار من بينها ما يتم إنتاجه في الفترة المقبلة، وأشار المخرج خالد جلال إلى ضرورة تقديم تصور فني متكامل لهذه العروض على أن تعرض النصوص على لجنة القراءة المشكلة حديثاً، منوهاً إلى أنه سيتم اختيار أفضل العروض المنتجة سابقاً من كافة الفرق لتقديمها في "ريريتوار" يعرض في نفس التوقيت على مسارح الدولة.

وفي نفس الصدد قام الفنان سامح بسيوني بعرض خطة مسرح الشباب المستقبلية، وأكد المخرج خالد جلال على ضرورة أن تشمل أسماء شابة يحتضنها المسرح ويقدمها إلى المشهد الفني، معتبراً أن رسالة مسرح الشباب تكمن في تقديم الأجيال الواعدة.

ملتقى بابل الدولي لفنون الشارع بالعراق

يفتح باب المشاركة معلنا الشروط والضوابط



أعلنت أسرة ملتقى بابل الدولي لفنون الشارع عن بدء استعداداته لإطلاق الدورة الثالثة برئاسة دكتور. عامر صباح المرزوك، وإدارة دكتور. بشار عليوي، وذلك في الفترة من شهر مارس المقبل للعام الجديد ٢٠٢٣ وأوضح مدير الملتقى د. بشار عليوي، لـ «مسرحنا»: «أن الملتقى يهدف إلى الاحتفاء بتجارب فنون الشارع وعروض مسرح الشارع من داخل وخارج العراق، وتقديمها ضمن فعاليات الملتقى بوصفه الأول من نوعه في العراق الذي يهتم بتلك التجارب».

تتحمل الفرقة والفنان، تكاليف شحن الديكور الخاص بالعراق إلى العراق. أن يكون العرض مخصص لتقديمه في الفضاءات المفتوحة والمجال العمومي. يحق لإدارة الملتقى رفض مشاركة أي عرض لا يتناسب وطبيعته المخصصة لتقديم العروض في الفضاءات المفتوحة والمجال العمومي.

يُرسَل ملف طلب المشاركة متضمناً صور لجوازات سفر أعضاء الفريق المشارك إلى إدارة الملتقى في موعد أقصاه ٢٠٢٢/١٢/٢٠ وعلى الإيميل التالي: @Bhbhbh12@gmail.com

تبلغ الفرق التي يقع عليها الاختيار، في بداية شهر كانون الثاني/يناير ٢٠٢٣ من خلال إرسال دعوات رسمية لها، ويقام ملتقى بابل الدولي لفنون الشارع، في دورته الثالثة في الفترة من ١٨ إلى ٢٠ مارس ٢٠٢٣ برئاسة المخرج والفنان عامر صباح المرزوك عميد كلية الفنون الجميلة بجامعة بابل، ومدير الملتقى المخرج والناقد المسرحي بشار عليوي.

همت مصطفى



وأضاف عليوي: أن ملتقى بابل الدولي لفنون الشارع، يفتح باب المشاركة بدءاً من اليوم، وسيضمن فضلاً عن عروضه، إقامة ندوة فكرية تتضمن استعراض تجارب شخصية رائدة في مجال فنون ومسرح الشارع في عدد من البلدان، وإقامة ورشة تدريبية، وتوقيع كتب متخصصة عن فنون ومسرح الشارع. ووجه الدعوة للجميع للمشاركة في فعاليات الملتقى، مبيّناً شروط المشاركة والتي تتمثل فيما يلي:

يستقبل الملتقى عروض مسرح الشارع وفنون الشارع المختلفة (عروض الدمى/ العروض الأدائية الجسدية/ العروض الفرجوية التراثية ذات الطابع الشعبي)، وعروض الملتقى لا تخضع للتسابق.

تتحمل إدارة المهرجان تكاليف الإقامة الداخلية الكاملة (السكن/الإعاشة/النقل الداخلي فقط/الفيزا) «سمة الدخول إلى الأراضي العراقية» لعدد (٤) أربعة أفراد لكل عرض كحد أقصى. أن تقدم الفرقة أو الفنان الراغب بالمشاركة، ملفاً كاملاً يتضمن طبيعة العرض وشروحات كاملة وصور مرفقة، وكذلك المتطلبات التقنية له وعنوان المراسلة (Email)، ورقم موبايل مدير الفرقة.

«ليلة القتلة»

أفضل «تمثيل وسينوغرافيا» بالأردن المسرحي



أعرب المخرج خالد جلال رئيس قطاع الإنتاج الثقافي، القائم بأعمال البيت الفني للمسرح عن سعادته البالغة بالنجاح الكبير الذي حققه عرض «ليلة القتلة» من إنتاج فرقة مسرح الطليعة بالبيت الفني للمسرح تحت إدارة المخرج عادل حسان، والمشارك ضمن فعاليات مهرجان الأردن المسرحي، حيث حصل العرض على جوائز أفضل ممثل لياسر مجاهد، أفضل سينوغرافيا لابراهيم الفرن و سماح نبيل، كما رشحت مروج جمال لجائزة أفضل ممثلة.

يذكر ان العرض قُدم مساء الأثنين الماضي على المسرح الدائري بعمان لمرة في تمام السادسة و الثامنة مساء، ولاقى استحسان و قبول الجمهور بشكل مبهر.

عرض «ليلة القتلة» من تأليف خوزيه تريانا، تمثيل نشوى إسماعيل، إميل شوقي، مروج، ياسر مجاهد، لمياء جعفر، شيما يسري، ترجمة فتحي العشري، أشعار عوض بدوي، موسيقى و ألحان محمد حمدي رؤوف، ديكور و أزياء سماح نبيل، تصميم إضاءة ابراهيم الفرن، إخراج صبحي يوسف



نوفمبر في المركز القومي لثقافة الطفل «الملتقى الرابع للأراجوز والعرائس التقليدية» و«عسل ونار»



خطة طموحة للمركز القومي لثقافة الطفل برئاسة الكاتب المسرحي محمد عبد الحافظ ناصف حيث يتضمن شهر نوفمبر مجموعة متنوعة من الفعاليات الثقافية والفنية والمسرحية والأحداث الهامة ويبدأ الشهر برنامج حديقة الثقافة بمجموعة من الورش والأنشطة الفنية ومنها صالون ابن الهيثم العلمي بعنوان تغير المناخ وأثره على التنوع البيولوجي وتدير اللقاء أ. مروة عادل مسئول قسم الثقافة العلمية بالمركز وذلك بحديقة الفنون ، كما يعقد «صالون في محبة وطن» جلساته والتي تحمل عنوان «مفهوم الوطن في فنون الطفل» بالتعاون مع وزارة الأوقاف والمشاركين في هذه الجلسة الشيخ على الله شحاته محمود حسن ، أ.د محمد حمدي ، الفنانة رشا منير يدير اللقاء الكاتب المسرحي محمد ناصف رئيس المركز القومي لثقافة الطفل ، وذلك بالحديقة الثقافية ، وتقام أنشطة مشروع كلنا واحد ويتضمن ورش تنمية مهارات وتدريبات كشفية تشرف عليه أ منال منيب مسئول قسم ذوي الهمم ، كما يعقد برنامج «جمعة وسبت أجازة» فيتم الاحتفال بمئوية توت عنخ آمون وتقام ورش فنية ومنها ماسكات فرعونية ، وكتابة الأسماء بالحروف الهيروغليفية كما تقام ورش حكي وعرض مسرحي بعنوان «توت» لفرقة كذا لون للعرائس والمسرح المضيء ، كام يعقد خلال هذا الشهر صالون المبدع الصغير الرابع بالتعاون مع جائزة الدولة للمبدع الصغير بالمجلس الأعلى للثقافة ويتضمن حفل توقيع كتاب مسرحية «أنا وأنت وأنت وأنا» من سلسلة المبدع الصغير وعروض فنية للأطفال الفائزون بالجائزة ، وتقوم خلال هذا الشهر قافلة «عيالنا» بجولة في محافظة الفيوم لقرية «إطسا» ضمن قرى حياة كريمة بالتعاون مع الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٥ نوفمبر يعقد برنامج «جمعة وسبت أجازة» ويحتفل بمئوية توت عنخ آمون وتعد ورش فنية وورش حكي وعرض مسرحي بعنوان «توت عنخ آمون» ، نوفمبر تعقد أنشطة مشروع «كلنا واحد» لذوي الهمم ويتضمن ورش تنمية مهارات وتدريبات كشفية تحت إشراف منال منيب مسئول قسم ذوي الهمم ، ٧ نوفمبر برنامج حديقة الفنون ورش فنية وأنشطة متنوعة وندوة تفاعلية بمناسبة افتتاح مؤتمر المناخ بشرم الشيخ ، ٧ نوفمبر ورش فنية متنوعة خزف وورش حكي وعروض سينما شخصيات كرتونية وعرض أراجوز وذلك بالحديقة الثقافية ، الثلاثاء ٨ نوفمبر يقدم برنامج الحديقة الثقافية والذي يتكون من ورش فنية متخصصة عن مؤتمر المناخ وحفل توقيع كتاب طبيب النباتات إحدى إصدارات المركز تأليف محمد عبد الهادي ورسوم

الثقافية ، ٢٠ نوفمبر الاحتفال باليوم العالمي للطفل وتقام ورش فنية وورش حكي وعرض أراجوز كما تقدم أنشطة مشروع «كلنا واحد» ويتضمن ورش تنمية مهارات وتدريبات كشفية للأستاذة منال منيب ، ٢١ نوفمبر برنامج حديقة الفنون الاحتفال باليوم العالمي للطفل ويتضمن ورش فنية وأنشطة متنوعة وندوة تفاعلية وحفل توزيع جوائز الطفل الموهوب وذلك بحديقة الفنون ، ٢١ نوفمبر الاحتفال بأعياد الطفولة وتقديم برنامج أنامل صغيرة ورش ابتكارية لتدوير الخمامات وذلك بالحديقة الثقافية ، ٢٢ نوفمبر برنامج الحديقة الثقافية ورش فنية وأنشطة متنوعة وحفل توقيع كتاب «توت عنخ آمون» تأليف حسين عبد البصير رسوم محسن عبد الحفيظ وذلك بحديقة الفنون ، ٢٥ نوفمبر برنامج جمعة وسبت أجازة ويقام صالون المبدع الصغير بالتعاون مع جائزة الدولة للمبدع ، ٢٨ نوفمبر الملتقى الرابع للأراجوز والعرائس التقليدية عرض مسرحية «أراجوز وأراجوزتا» وعرض فني تخريج دفعة لاعبي مدرسة الأراجوز الجدد ، ٢٩ نوفمبر برنامج حديقة الفنون ورش فنية وأنشطة متنوعة توزيع جوائز مسابقة صحتنا حياتنا ومسابقة الإعلامي الصغير وذلك بالحديقة الثقافية ، الأربعاء صالون في محبة وطن بعنوان «سينما الأطفال وحب الوطن» بالتعاون مع وزارة الأوقاف وتعد أنشطة مشروع كلنا واحد لذوي الهمم ويتضمن ورش تنمية مهارات وتدريبات كشفية . وتتضمن الأنشطة الثابتة بالمركز القومي لثقافة الطفل ورش تعليم فن الكتابة المسرحية للأطفال السيناريست وليد كمال جمعة وسبت أجازة ورشة تعليم فن الكتابة المسرحية للأطفال للكاتب أحمد زحام ضمن برنامج جمعة وسبت بالحديقة الثقافية وبروفات كورال «سلام» بالحديقة برنامج جمعة وسبت من كل أسبوع .

رنا رأفت

رشا منير ، الأربعاء صالون في محبة وطن بعنوان «الحوار وقبول الآخر» بالتعاون مع وزارة الأوقاف ، الخميس ١٠ نوفمبر أنشطة مشروع كلنا واحد لذوي الهمم ويتضمن ورش تنمية مهارات وتدريبات كشفية بإشراف منال منيب مسئول قسم ذوي الهمم ، أما ١٢ نوفمبر تعقد إحتفالية بعنوان نساء ملهمات بالتعاون مع إتحاد قيادات المرأة العربية التابعة لجامعة الدول العربية ، كما يعقد برنامج جمعة وسبت أجازة والذي يضم ورش متنوعة حكي وورش فنية وعروض أراجوز وتورة ومسرحية «عسل ونار» تأليف أحمد سراج إخراج ناصر عبد التواب من إنتاج المركز القومي ، ١٣ نوفمبر تقدم أنشطة مشروع كلنا واحد لذوي الهمم ويتضمن ورش تنمية مهارات وتدريبات كشفية ، الأثنين ١٤ نوفمبر برنامج حديقة الفنون ورش فنية وأنشطة وندوة تفاعلية عن التسامح وقبول الآخر بحديقة الفنون ، ١٥ نوفمبر برنامج الحديقة الثقافية ورش فنية متنوعة صالون ابن الهيثم العلمي بعنوان تغيرات المناخ وعلاقته بالأمن الغذائي وتدير اللقاء مروة عادل مسئول قسم الثقافة العلمية وذلك بحديقة الفنون ، ١٦ نوفمبر صالون في محبة وطن بعنوان الوسائل التواصل الاجتماعي بين السلب والإيجاب بالتعاون مع وزارة الأوقاف وذلك بالحديقة



في ختام فعاليات مهرجان آفاق مسرحية دورة «الملك فريد شوقي»

«علاقات خطيرة» أفضل عرض طويل ومتكامل



السنباطي: «إننا جيل يرى في الأحلام المبتورة

فشل ولا يرضى بأنصاف النجاحات»



اختتمت فعاليات مهرجان آفاق مسرحية في دورته الثامنة ، دورة الفنان الكبير الراحل « فريد شوقي» لرئيسه ومؤسسه المخرج هشام السنباطي يوم الأربعاء ٩ نوفمبر ٢٠٢٢ ، واستقبل مركز الهناجر للفنون ختام الفعاليات برعاية وزيرة الثقافة الدكتورة نيفين الكيلاني، و بدعم قطاع الإنتاج الثقافي برئاسة المخرج الكبير خالد جلال و ومشاركة عربية وبحضور مشرف محليا وعربيا.

حضر الختام رئيس شرف المهرجان الفنانة القديرة سهير المرشدي، وسفير دولة ليبيا همصر السفير صالح عبد الواحد الشماخي، ورئيس الهيئة العامة للسينما والمسرح والفنون في ليبيا محمد أحمد البيوضي ، والفنان شادي سرور مدير مركز الهناجر و اللواء هشام فرج وكيل وزارة الثقافة، والفنانة رانيا فريد شوقي، والفنانة سيمون ، والفنان القدير أحمد ماهر ، والفنانة خدوجة صبري، بالإضافة إلى عدد كبير من الكتاب والإعلاميين والصحفيين.

السنباطي: المهرجان يعد تجمع مسرحي ضخم يضم العديد من أشكال وفنون العرض المسرحي .

بدأت مراسم الختام بالسلام الجمهوري وبعدها فيلم عن مسيرة مهرجان آفاق مسرحية وتعريف بدوراته السابقة منذ الدورة الأولى وحتى الدورة الحالية.

وقدمت الحفل الفنانة حنان شوقي، ورحب رئيس ومؤسس المهرجان المخرج هشام السنباطي في كلمته بالضيوف المصريين والعرب وأعلن عن تقديره لكل المشاركات في



سهير المرشدي: المسرح والمهرجانات الدولية لها دور هام في تحقيق تواصل ومد جسور الثقافة العربية

شخصكم جميعا وكل عام وانتم بخير وكل عام والمسرح المصري بخير وشارت أنه طالما هناك كفاءات نادرة طالما هناك حب وعشق للمسرح فالمسرح عندما تعشقه يعيشك هو الآخر من خلال خشبة المسرح وجمهوره والحضور والروح القوية وهو ما يجعل الدفء الانساني والجدل والتراشق بيننا وبعضنا ، أن المسرح والمهرجانات الدولية لها دور هام في تحقيق تواصل ومد جسور الثقافة العربية.

كما حيت المرشدي آفاق مسرحية والمهرجان والقائمين عليه وخصت بالذكر المخرج هشام السنباطي قائلة: هو المكافح والمناضل، فهو يذكرني بي وأنا في المسرح الحر الذي كان يتنافس مع المسرح القومي فكلما كان هناك حرية في العمل المسرحي المقدم تكون المنافسة من أجل الكمال ومن أجل افاق، وأعربت المرشدي عن سعادتها وفخرها من أول لحظة أحببت فيها المجهود الفردي وقالت: أن المجتمع مجموعة أفراد ينهض بهم المسرح وتنهض الحركة الثقافية، وتمنت المرشدي لآفاق مسرحية أن تغزو الفضاء الثقافي والفضاء المسرحي والفني مشيرة إلى أن آفاق مسرحية بدأ بين الأقاليم والمحافظات وبخصوصية مصرية ١٠٠% لقلب مصر وقلب الوطن العربي انطلق آفاق العربية، واختتمت المرشدي كلمتها موضحة أن قمة سعادتها في تلك الدورة خصوصا لأنها للأب والأستاذ وفنان الشعب «فريد شوقي» مشيرة إلى أنه له فضل كبير في الشارع المصري بشكل عام والفن الشعبي والجميل،

ومستول العلاقات العامة أندرو فوزي، ومستول لجنة التجهيزات الفنية أسامة حربي، ومستولي لجنة التنظيم مروان شومان وأحمد عادل، واشاد بالدور الكبير لمستول التصوير والتوثيق شهاب شيكو .

واختتم السنباطي كلمته قائلا « أن حلمنا الذي سعينا إليه منذ البداية وهو مد روابط التآخي والتواصل مع أبناء الأمة العربية، هذا الحلم الذي مازلنا نحلم به لفتح آفاق أخرى لمشاركات دولية وعربية لفناني المسرح الحر على مستوى العالم، للتعرف على إبداعات مختلفة، واثراء لرؤى المبدعين و ارتقاء بالمنافسة بينهم ، ونعلنها صراحة أننا جيل يرى في الأعلام المبتورة فشل ولا يرضى بأصناف النجاحات .

وقدمت الفنانة حنان شوقي في كلمتها السيرة الفنية والإبداعية للمكرمين والسيرة الفنية للراحل الملك فريد شوقي» ملك الشاشة» وللرئيس الشرفي للمهرجان الفنانة سهير المرشدي «سماسم» ، وتم تكريم عدد من المبدعين المصريين والعرب وهم: من السعودية الفنان عبد العزيز اسماعيل ، الموسيقار سالم الفلاحي من سلطنة عمان، والمخرج الكبير عبد الباسط الجارود من ليبيا، ومن العراق الفنانة نجلاء بدر ، ومن مصر تم تكريم الفنانة سيمون ، والفنان القدير أحمد ماهر . وفي كلمتها حيت رئيس شرف المهرجان الفنانة القديرة سهير المرشدي الحضور وتسلمت درع التكريم قائلة « أحيي هذا الجمع الدافئ الحنون الكريم الذين شرفونا اليوم في

ختام ماراثون مهرجان آفاق بمسابقته المتنوعة، والتي تعد تجمع مسرحي ضخم يضم العديد من أشكال وفنون العرض المسرحي من «مسرح موندودراما وديودراما ومسرح طفل وعروض ذوي الهمم والمسرح الحر والعروض الطويلة والقصيرة» وأعرب عن امتنانه لوزارة الثقافة على دعمها لاستمرارية المهرجان.

وأكد السنباطي أن المهرجان يتطور، وتتوسع مسابقاته وعدد المشاركين به مما يعمق التميز الذي تفرد به المهرجان من خلال تقديم العديد من أشكال فنون العرض المسرحي تجمعه احتفالية مسرحية واحدة، وذلك برعاية و دعم تكفلهما الدولة متمثلة في وزارة الثقافة تحت رعاية وزيرة الثقافة أ.د نيفين الكيلاني وقطاع شئون الانتاج الثقافي برئاسة المخرج الكبير خالد جلال؛ ومركز الهناجر للفنون برئاسة المخرج الكبير شادي سرور ، وأشار السنباطي إلى أن هذا الدعم مهد الطريق لتقديم هذا العدد الضخم من العروض المسرحية وعددها ٤٤ عرض مسرحي في مرحلته الأولى بعد تصفيات من العروض المقدمة والتي بلغ عددها ١٠٨ عرض مسرحي، والتي اختبر منها سبعة عروض مسرحية مصرية شاركت في عروض الختام بالمرحلة الثانية، ومشاركة دول عربية مع مصر ؛ وذلك خلال الفترة من ١٠ أكتوبر حتى ٨ نوفمبر ٢٠٢٢ .

وتوجه السنباطي في كلمته بالشكر لمنظمي المهرجان، والذين بذلوا جهودا كبيرة مما ساعد على خروج الفعاليات للنور بهذا النجاح المبهر على مسرحي تياترو آفاق و الهناجر، وتشتمل أسماء المنظمين كل من : د. سالي سليمان «المدير التنفيذي»، د. رانيا الشامي «المدير الفني»، ومستول العلاقات الخارجية الفنانة الليبية خدوجة صبري، والمستول الإعلامي والندوات أحمد زيدان، ومدير الدعاية والاعلان محمد الكومي،

سيد الامام، ومن السعودية الدكتورة. ملحة عبد الله ، ومن ليبيا النجمة خدوجة صبري ، والنجمة حنان شوقي من مصر، والمهندس. فادي فوكيه من مصر ، والدكتور. محمد عبدالعزيز من مصر، والدكتور. أحمد الدلة من مصر، ومن سوريا الفنانة وعد تفوح، ومن المغرب الدكتورة. بديعة الرازي ، ومن سلطنة عمان الدكتور. سالم الفلاحي، ومن مصر الدكتور. محمد عبد المنعم .

«علاقات خطرة» أفضل عرض طويل ومتكامل

ثم أعلن المخرج هشام السنباطي جوائز المهرجان والتي جاءت كالتالي ، شهادات التقدير والتميز تسلمها : «كيرلس ناجي» عن دوره بعرض علاقات خطرة، «نادية نبيل» عن دور فريدة بعرض علاقات خطرة، «نادين عبد الحميد» عن ماكياج عرض المشهد الأخير، تميز في الاعداد الموسيقي لعرض الحقيقة العارية من عمان ، وحصل «سيد رمضان» على أفضل موسيقى عن عرض «ارنوب وتعلوب» ، وحصلت «بسنت أحمد» على أفضل ماكياج عن عرض «المشوه»، وحصل «أحمد أمين» على أفضل إضاءة عن عرض «المشهد الأخير»، وحصل «أحمد أكرم» على جائزة أفضل ملابس عن عرض «ارنوب وتعلوب»، وحصل «محمد جمال» على جائزة أفضل ديكور عن عرض «أنشودة الدم»، وحصل أحمد أبو الحسن « على جائزة أفضل ممثل عن عرض «الساعة العاشرة»، وحصلت «حنين العايدي» على جائزة أفضل ممثلة عن عرض «المشهد الأخير»، و«يوسف ناصر» حصل على جائزة أفضل تأليف عن عرض المشهد الأخير، وحصل «مايكل مجدي» على جائزة أفضل مخرج عن عرض «علاقات خطرة» . وكانت جوائز العروض كالتالي :

« المشهد الأخير» أفضل عرض مونودراما، و« أنشودة الدم» أفضل عرض ديودراما . وذهبت جائزة أفضل عرض لذوي القدرات مناصفة بين «شجرة الحب» و« قادرين نعملها» ، فيما حجت جائزة أفضل عرض قصير ، وحصل عرض « علاقات خطرة » على جائزة أفضل عرض طويل . وحصل أيضا عرض « علاقات خطرة » على جائزة أفضل عرض متكامل . ومن الجدير بالذكر أن الدورة الثامنة من مهرجان آفاق مسرحية باسم الفنان الكبير الراحل « فريد شوقي » وبرئاسة شرفية للفنانة القديرة سهير المرشدي وكانت دولة ليبيا الشقيقة ضيف شرف المهرجان ، وضم المهرجان مرحلتين: الأولى «ملتقى المسابقات » فرق مصرية ، خلال شهر اكتوبر على مسرح تياترو آفاق وميني تياترو آفاق، وضم ٤٤ عرضا مسرحيا مصرية ما بين عروض طويلة وقصيرة ومسرح الطفل والعروض الحركية وذوي الاحتياجات وعروض المونودراما والديودراما ، وذلك في الفترة من ١٠ إلى ٣٠ اكتوبر ٢٠٢٢ . و المرحلة الثانية «النهائيات » فرق مصرية وعربية من ٣ إلى ٩ نوفمبر على مسرح الهناجر بدار الاوبرا . وكانت النهائيات بمشاركة ١٤ عرض مسرحي، و دول عربية من بينها مصر .

سامية سيد



أحمد ماهر: مصر تحتضن الابداعات المتعددة والمتنوعة

كما تسلم الفنان القدير أحمد ماهر درع تكريمه وقدم في كلمته التحية لوزارة الثقافة ممثلة في وزيرة الثقافة الدكتورة نيفين الكيلاني والمسرحيين المصريين والعرب، وخص في كلمته مصر التي تحتضن الابداعات المتعددة والمتنوعة، والذي أعرب في كلمته عن حبه الخالص لخشبة المسرح وما يصنعه الهواة، معبرا عن نفسه بأنه لازال هاويا، رغم دراسته الأكاديمية ، وانتهى كلمته بتحيته لإدارة المهرجان ومنظميه وقدم تحيته للوفود العربية.

تكريم أعضاء لجنة التحكيم

واستكمل المهرجان ورثيسه تكريماته وقدم تكريم أعضاء لجنة التحكيم في مرحلته النهائية وهم : من مصر الدكتور .



وأنه من خلال الحواديت الشعبية أصبح ملك الشاشة.

رانيا فريد شوقي: فريد شوقي يعيش إبداعه بينا وبمحبته الناس في كل مكان .

وأثناء تسلمها درع التكريم قالت الفنانة رانيا فريد شوقي متأثرة بأن الفنان القدير فريد شوقي يعيش بإبداعه بينا وبمحبته الناس في كل مكان .

سيمون: السنباطي يستحق كل الإشادة

وبعد تسلمها درع التكريم أعربت الفنانة سيمون عن سعادتها بهذا التكريم وسط تلك القامات المسرحية الكبيرة والتي لها أعمالها الخالدة، واثنت سيمون على السنباطي رئيس المهرجان لصبره وصموده في تقديم ثماني دورات وقالت أنه يستحق كل الاشادة، ثم قدمت غنوتها «مش نظرة وابتسامه» بمشاركة الجمهور الذي تفاعل معها بكل حب .



نقاد بمؤتمر الموسيقى ٣١: «المسرح الغنائي بدول الخليج يعاني الندرة والإهمال»



الغنائي بحديث «ترجمان» قائلة بأنه تتماثل البدايات المسرحية في دول الخليج بشكل كبير، حيث بدأ المسرح في حضان المدرسة النظامية الحديثة، مشيرة إلى أن الفضل للمدرسين القادمين من مصر والشام في لفت انتباه الطلاب إلى هذا النوع من الفنون. وكانت مدرسة الهداية الخليفية بالمرحوق، هي البيت الأول بالبحرين الذي أسس للمسرح وتم عرض أول عمل مسرحي فيها عام ١٩٢٥ وهي «القاضي بأمر الله» ثم تلتها مسرحية «وفود العرب على كسرى» ١٩٢٨، ثم مسرحية «ثعلبة» ١٩٢٨. وكانت أول فرقة مسرحية بالبحرين، فرقة «أوال» مثلت المملكة في أول مهرجان مسرحي خليجي، كما كانت أول فرقة تمثل المملكة في مهرجان دمشق المسرحي العربي.

وعن المسرح الغنائي فقد عرفته بأنه جنس فني مركب نشأ في الغرب، وهو ذلك النوع الذي يحتوي على أغاني وموسيقى، ولكن بشرط أن تكون لهذه الأغاني ضرورة درامية تخدم الصراع، وتساعد في تطوره، وتنمي الحدث الدرامي وليس على سبيل الترويح أو التزيين للعمل الدرامي. ويسجل الباحث هنا أن الأغنية في هذا النوع من المسرح تكون بمثابة الفكرة الأساسية في المشهد، لأنها تصبح المشهد، وجوهه، وخصائصه، وهدفه، فهي دراميتها. وبذلك أصبحت وظيفة الموسيقى التعبير، أي أنها صارت تقول شيئاً ما للمستمع، فتروي له أو تمثل حدثاً ما. وأشارت الباحثة إلى أن أسباب أزمة الموسيقى العربية مختلفة عنها في الغرب، وجلها يعلق بالفلسفة التربوية والإعلامية العربية، موضوع المسرح الغنائي العربي يعد نموذج ممتاز لما أسمته «التناقص بين العرب والغرب» لأنه موضوع نموذجي لدراسة ظاهرة التناقص هذه.

وأضافت أن الذين سلكوا المسرح الغنائي لم يستوردوا المسرح الغنائي الأوربي كما هو بل استلهموا الحاجة والدور، وأنشأوا مسرحاً غنائياً عربياً في مواضيعه ومقاماته وموسيقاه وإيقاعات

وقالت أن هذه الفترة شهدت اهتمام بنشر النصوص المسرحية وتأسيس الفرق الرسمية و تخصيص الجوائز، واهتم القاصين والشعراء السوريين بالكتابة المسرحية خاصة عقب هزيمة ٦٧، ثم بعد ذلك يقتحم «سعد الله ونوس» عالم المسرح. وأشارت أن البعض اعتبر المسرح السوري هو مسرح الحرب، ولعل تاريخ المسرح القومي منذ تأسيسه على يد كل من نهاد قلعي، أسعد فضاة، رفيق الصبان، سعد الله ونوس، وفواز الساجر، يحفل بالعديد من العروض التي تناولت موضوع الحرب، ومنها: «حفلة سمر من أجل خمسة حزيران» للمخرج علاء الدين كوكش، وعرض «رسول من قرية تاميرا» للمخرج فواز الساجر، مسرحيتي «ضبعة تشرين» و «غربة» للمخرج خلدون المالح، وغيرها من العروض، حيث لعبت دوراً هاماً في تكوين الرأي العام.

فالعرضين من تأليف الكاتب «محمد الماغوط»، ومن إخراج «خلدون المالح، وعن التلحين فمسرحية ضبعة تشرين من ألحان الملحن «عبد الفتاح سكر»، أما مسرحية غربة من ألحان «شاكر بريخان»، أما عن الممثلين المشاركين، فأغلب الممثلين في المسرحية الأولى شاركوا في الثانية، وعلى رأسهم «نهاد قلعي» و «دريد لحام» حيث شكلا ثنائياً هاماً وتميزت أعمالهما بالكوميديا، إل جانب الفنان أسامة الروماني، ملك سكر، فاديا خطاب، ياسر العظمة، صباح وسامية جزائري، عمر حجو، بالإضافة لفرقة الفنون الشعبية السورية التي شاركت كممثلين وكاستعراضات.

وخلاصة قولها أن العرضين يشتملان على جميع مقومات المسرح الغنائي، حيث بها أغاني تراثية مثل الدلعونا وغيرها، تم تصميم أغاني خاصة للعاملين وتوظيفها حسب كل عمل، الألحان والكلمات سورية خالصة، أغلب الأغاني من النوع الخفيف الاستعراضية الحماسي، استخدام الحديث المغنى الكوميدي، وغيرها من ملامح وسمات المسرح الغنائي.

في حين أمزجت «هدى عبد الله» من البحرين حديثها عن المسرح

«عندما نتحدث عن المسرح فنحن نتحدث عن أبو الفنون، فكيف إن تحدثنا عن المسرح الغنائي، هل يحق لنا أن نقول أنه أبو الفنون وأمها؟»

من هذه المقدمة التي بدأت بها الكاتبة والصحفية «هبة ترجمان» ورقتها البحثية ومدخلتها، سنتناول تغطية موجزة للجلسات الحوارية التابعة لمهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية في دورته ٣١، والتي تناقش في محاورها وجلساتها على مدار أربعة أيام كل ما يخص المسرح الغنائي في نقاط رئيسية مبسطة. حيث أدار الجلسة الأولى الليلة الثالثة للجلسات الدكتور «هشام شرف» من العراق، بحضور الدكتورة «رشا طوموم» رئيس اللجنة العلمية ونخبة من النقاد والمفكرين العرب.

تناولت «ترجمان» في بحثها المسرح الغنائي السوري، حيث ترى أن هناك ندرة وقلة في إنتاج المسرح الغنائي بسوريا، فعادت بنا إلى المسرح الغنائي في سبعينيات القرن الماضي من خلال مناقشة مسرحيتي «ضبعة تشرين» و «غربة»، قائلة بأن اختيارها لهذين العرضين بشكل خاص لأنهما من أهم الأعمال التي قدمت المسرح الغنائي بنكهة سورية خالصة.

وأشارت أن المسرح الغنائي السوري بعد هذين العرضين يمكن اعتباره غير موجود.

متحدثة عن بدايات المسرح الغنائي السوري على يد «أبو خليل القباني»، حيث ربط بين فن الأداء والموسيقى، وكان ذلك حوالي عام ١٨٦٥، كما أشارت إلى قول «عدنان بن ذريل»، بأنه لم يكن في سورية مسرحاً رسمياً، بل كانت هناك مسارح الحدائق والمقاهي والسينمات، وبقي المسرح السوري على هذا الحال حتى أسس الدكتور «رفيق الصبان» بعد عودته من فرنسا عام ١٩٦٠ فرقة المسرح القومي التابعة لوزارة الثقافة و ضمت معظم الفرق الخاصة والأندية والجمعيات وأهم وجوه الفن في دمشق في هذه الفترة.

وبين جهات الإنتاج ليعود المسرح الغنائي ليكمل نموه ووجهه. وأختتمت الجلسة بمداخلة الدكتور «حاج محمد الحبيب» من الجزائر، والذي طرح مضمون ورقته البحثية بعنوان «من المسرح إلى الأغنية الملتزمة - ناس الغيوان نموذجاً»، مشيراً في حديثه أن البحوث حول هذه المجموعة تكاد تكون منعدمة حتى في موطنها الأصلي المغرب.

سوى بعض الأعمال منها: كتاب «كلام الغيوان» لحسن النجمي، و كتاب «الفن المغربي جاذبا اجتماعيا - دراسة سوسيولوجية لقصائد ناس الغيوان»، و فيلم «الحال» للمخرج مارتان سكورسيز، واهتم فيه بظاهرة الغيوانية وأفرادها، والسفونية الغيوانية للموسيقار العالمي الجزائري «صافي بوتلة» وهي من أهم الاعمال في مجال التراث الغيواني.

ولكن هناك من حاول الاحتفاظ بالتراث الشعبي الغواني ولكن بالتجديد فيه ومنهم دنيا باطما في كليب «أوشن»، وأمنية كرم في أغنية «الله يا مولانا»، وفرقة الغيوان ذاع صيتها لأنها عبرت عن آلام الشعب المغربي وحملت على عاتقها إخراج الموروث الشعبي المغربي الضارب في العمق الإفريقي إلى الضوء.

وقد عرف «الحبيب» بعد ذلك الأغنية الشعبية الملتزمة، بأنها لون غنائي يرتكز على مضمون الكلمات الهادفة وحاملة لشحنة لها وقع في نفوس المتلقين، وقد تناولت الأغنية الملتزمة هموم الجماهير الشعبية فغنت للفلاح والعامل، والطالب، وتميزت بالتعبير عن المعاناة التي يعيشها الإنسان محاولة تعرية الظلم والاستغلال والدعوة إلى التحرر من الطبقة.

وتعددت المزاويل الغيوانية بين الموال المحلي الوطني وهو غالبا يكون كردة فعل لطلب اجتماعي جماهيري، أو استجابة لفئة بعينها عاشت وضعية اقتصادية أو ثقافية معينة، موضوعه يحمل طابع خصوصية البيئة التي أوجدته، فيمكن أن توظف فيه رموز و ألوان وأسماء أشخاص أو أماكن لا يفهمها غير المنتمي إلى المحيط المباشر المعني بموضوع الموال.

ومن هذا النوع، موال «علي وخلي»، والذي تناول كلمات كثيرة تعبر عن البيئة المغربية بامتياز ومنها: نواله بمعنى العشة، شفيفير بمعنى السارق، تحفر بمعنى الظلم وغيرها من ألفاظ.

وكذلك موال «مهمومة» وشمل كلمات مثل اللومة، ومضيومة، والفقايس وكلها كلمات تدل على المحن.. وموال «السيف البتار» وغيرها من المزاويل المحلية الوطنية.

وهناك الموال ذو البعد الإقليمي الدولي، وهو موال يتجاوز الحدود الجغرافية، ويتناول مواضيع أكثر حدة معلومة لدى الشعوب والدول، وغالبا ما يوجه إلى طبقات مثقفة شغلها حدث دولي أو إقليمي، وغالبا يغلب على هذا النوع الطابع السياسي.

ومنها: موال «الدم السائل» الذي يختصر ما تعانيه قارة إفريقيا من مشكلات اقتصادية واجتماعية وسياسية وغيرها.

وكذلك موال «علولة» الذي يحمل طابع الرثائية والتضامن الإنساني مع عبد القادر علولة الكاتب المسرحي الجزائري وهو صديق لمجموعة ناس غيوان، وقد كان اغتياله صدمة كبيرة لمحبي المسرح.

وفي الختام وعد رئيس الجلسة الدكتور «هشام شرف» من العراق الشقيقة، المعقبين على الجلسة بوضع توصيات في الختام تراعي متطلباتهم والتي كان في مقدمتها الاهتمام بوضع محاور الدورة القادمة لتلقي الضوء على مسرح الطفل تبعا للتقنيات الحديثة.

رانيا زينهم أبو بكر



وأشار أن المسرح الغنائي الليبي عانى من الإهمال سواء على مستوى الأنتاج والعرض أو على مستوى الجمع والتوثيق.

وألقي الضوء خلال عرضه على مجموعة من التجارب الليبية الحديثة التي ساهمت بشكل متواضع في تفعيل المسرح الغنائي في ليبيا.

حيث لم تكن ليبيا قديما العهد بالمسرح الغنائي والذي كان واسع الانتشار في بلاد الشام ومصر على يد العديد من اعلام الموسيقى والغناء بدء من الشيخ أحمد أبو خليل القباني وانتهاء بأقطاب التلحين كالشيخ زكريا والقصبجي وبلغ حمدي وغيرهم.

وكان أول تعرف بين الجمهور الطرابلسي والمسرح الغنائي كان بقدم سلامة حجازي وفرقته لزيارة فنية لطرابلس عام 1914. قدم خلالها مجموعة من المسرحيات الغنائية منها مسرحية شهداء الغرام، روميو وجوليت، ثم زارت فرقة جورج أبيض ليبيا عام 1921 وقدمت عروضها المسرحية لمدة أسبوعين، وبعدها توالى الفرق والعروض المسرحية، التي جعلت للمسرح الغنائي يتخذ مكانه في طرابلس وكانت البداية للفنان الشيخ عبد الله جمال الدين الميلادي وهو صاحب أول تجربة في قالب المسرح الغنائي في ليبيا.

ثم بعدها كتب الأديب «أحمد الفقيه» 1973 مسرحية غنائية بعنوان «هند ومنصور»، لتكون نقطة الانطلاق في كتابة النصوص المسرحية الغنائية، وهناك العديد من المسرحيات منها: أغنية على الممر، وردة وربيع، الوصية وغيرها.

خلاصة قوله أن المسرح الغنائي الليبي غير مكتمل النمو، حيث يقتصر الإنتاج الفني للمسرح الغنائي في مدينة طرابلس دون غيرها من المدن الليبية، كما أنه لم تقدم محاولات حقيقية جادة باستثناء العروض التي ذكرت، وما دون ذلك لم يستمر الوهج الفني لهذا اللون من المسرح.

وناشد الجهات الرسمية والمهتمين بالفنون بضرورة السعي لتوثيق وأرشفة المسرحيات الغنائية لتكون وثيقة مرئية أو سمعية أمام الباحثين، وكذلك ناشد مبدع جسد جديدة بين مبدعين هذا اللون

أغنياته ووسائل التعبير الخاصة فيه، وما إلى ذلك فأحدثوا جديدا قبالا للحياة والتطور، يغني ولا يلغي.

ونوهت في حديثه إلى رواد التأليف في البحرين للمسرح الغنائي، ومنهم: قاسم حداد، عقيل سوار، علي الشرفاوي، أمين صالح، خليفه العريفي، أما عن ملحون المسرح الغنائي منهم، على سبيل المثال خالد الشيخ، يعقوب يوسف، خليفه زيمان، إبراهيم راشد الدوسري، زياد زيمان.

ومن مخرجي المسرح الغنائي في البحرين، حمزه محمد، عبد الله يوسف، مصطفى رشيد، جمعان الرويعي، خالد الرويعي، أحمد الصايغ.

واستشهدت الباحثة بالعرض المسرحي «وجوه» كتجربة استثنائية في مملكة البحرين، وهو من تأليف قاسم حداد، موسيقى خالد الشيخ، إخراج عبد الله يوسف، فنان تشكيلي إبراهيم بوسعد، غناء خالد الشيخ و هدى عبد الله وغيرهم، وإلقاء شعر أدونيس. العرض ينتمي للمدرسة التجريبية والمسرح التجريبي ينفرد بقدرته على استعراض أجراً الأفكار وأكثرها حداثة ويمتاز بتطرقه لقضايا سياسية ودينية وفكرية واجتماعية.

قدمه المخرج بطريقة مغايرة للعروض، فلم يقدم على خشبة المسرح، بل اعتمد شكلا مغايرا لمشاهدة العرض، حيث يجلس الجمهور حول مكان العرض بشكل احتوائي حميمي وكأنهم في ضيافته، وكان الديكور عبارة عن لوحات من الوجوه، شارك الشاعر العربي الكبير أدونيس في تقديم هذا العمل وفق طريقة فريدة في الإلقاء وأظهرت مشاركة صاحب «المفرد بصيغة الجمع» مؤازرته للعمل بوصفه عملا يشير لتغير في الذائقة الغنائية والموسيقية وتحولها من التسلية العابثة إلى عمل فني وثقافي مؤثر. وانتقلنا بعدها إلى مداخلة «أحمد عبد الله دعوب» الباحث في التراث الموسيقي الليبي، والذي سلط الضوء على قضية مهمة تخص عرض وتوثيق المسرح الغنائي الليبي والذي اعتبره طموح وفاق، حيث اعتبره من الأولويات المهمة والملحة والتي وجب تسخير كل الامكانيات لتحقيقها.



«الحجاج في نصوص محمد العثيم المسرحية»

رسالة دكتوراه للباحثة مها حميد الفريسي



تواصلية حجاجية لها غايتها التأثيرية الإقناعية في متلقي النص. - استعدت نصوص العثيم بنيت معرفية ووقائع خارجية من نماذج وشواهد وأمثال تاريخية وظفها باعتبارها استراتيجيات حجاجية فاعلة تخدم العملية التواصلية وتعزز قوة حضورها. مما زاد في قناعة المتلقي بالقيم الحضارية والإنسانية والثقافية. من خلال تجربته الكتابية التي انصهرت وتمازجت فيها الحجج التي تنتمي في مجملها إلى طرائق الوصل التي تعنى بتقريب العناصر المتباينة والمتباعدة التي تعد من تصنيفات بيرلمان في التقنيات الحجاجية.

- بروز المعنى الوجودي في مسرحياته حيث يتمثل في تبني فكرة وجوده بوصفه كاتباً مسرحياً يحمل على عاتقيه مشروعا ومُنجزاً ورؤية نقدية تفتتح على الآخر بالتغيير والتطور، فضلا عن تربة المسرح السعودي من التهمة التي لازمته زمنا طويلا؛ وهي اتهامه بالغياب والتقصير، فأزال التهمة اللائقة بأصل غيابه وأكد حضوره وأثبت وجوده في المجال الأدبي.

- قدم العثيم كثرًا من القيم السامية التي يسمو إليها كل مجتمع راقٍ متحضّر ويسعى إليها انطلاقًا من أن المسرح من أفضل المنصات التي يمكن منها وعليها بثّ الرؤى والطموحات.

- التوظيف للاستراتيجيات والآليات لم يكن دون مقصدية؛ وإنما هدفٌ من خلالها إقناع المتلقي بما يريد ويبتغيه بقصد أحداث تغيير في الموقف الفكري والعاطفي، فضلا عن إقناع الآخر بمشروعه الفكري والحضاري ودعوته إلى التطور. وبه ثمرة الحجاج التي تدفع إلى الإذعان وتغيير السلوك.

وبعد الاطلاع على النصوص المسرحية للكاتب السعودي محمد العثيم وقراءتها وإجراء المنهج الحجاجي عليها الذي دعت المدونة، نرى بمواصلة طلاب العلم في الوقوف عند هذا اللون الأدبي الفني «المسرحيات» بالدرس والشرح والتحليل؛ إذ تعدّ المسرحيات أرضاً خصبة وناجعة للإجراء التحليلي الحجاجي وغيره من مناهج النقد الحديثة.

ياسمين عباس

تستند إلى آليات وروابط تأثيرية تحمل أبعادا حجاجية، تتضمن استراتيجيات وآليات- روابط وعوامل وسلام - تقوي الطاقة الحجاجية؛ فغاية أي حجاج هو التأثير.

ومسرحيات محمد العثيم مشحونة بالحجج والروابط والآليات الحجاجية التي تروم إقناع المتلقي بإنجاز العمل أو الإقلاع عنه.

لقد تم اختيار المنهجية الحجاجية في هذه الدراسة بناء على ما تتوفر عليه مسرحيات محمد العثيم من أقوال إقناعية مضرة، سعت الدراسة للكشف عن استراتيجياتها الحجاجية؛ انطلاقًا من أن نجاح العملية الحجاجية يعتمد على كفاءة المرسل في حسن توظيفه لأدوات إقناع ذات مرجعية اجتماعية مرتبطة بالقيم الثقافية أو الدينية، أو ذات مرجعية مرتبطة بطبيعة الحجاج كاستعمال حجج وآليات وروابط وعوامل لغوية وآليات بلاغية بمثابة الحجة التأثيرية المقنعة في ذهن المتلقي وغير ذلك، من الصور التي تزخر بجلاء في خطاب الكاتب العثيم المسرحي، بحيث استعدت المدونة الاستهداء بآليات المقاربة الحجاجية بعد أن وجدتها الباحثة أكثر اتساقا وانسجاما وطرافة مع معطيات إشكالياتها؛ فالناظر ولو نظرا سريعا في النصوص المسرحية للكاتب محمد العثيم يدرك بيسر أنها نوع أدبي مشروط بالاختلاف، قائمة على الصراع في تباين وجهات النظر بين إثبات قيمة ونقض أخرى؛ قابلة للانخراط في مبحث الحجاج.

انتهت الدراسة إلى عدد من النتائج أبرزها:

- مرونة وطواعية نصوص العثيم المسرحية والتي تظهت من خلال المقاربة الحجاجية التي تنهض على عنصري الحوار والصراع وهما الركيزة الأساسية فيها، ويدوران حول الاختلاف في وجهات نظر الشخصيات، ومن ثم الظفر والغلبة لوجهة نظر أحدهما على الأخرى. وبهذا تصبح المسرحية أرضاً خصبة وميداناً واسعاً للحجاج، والأمر الذي يجذبنا نحو المقاربة الحجاجية. والمتأمل في نصوص العثيم يجدها امتازت بصياغة الحوار والصراع الاختلافي، وانطوت على تقنيات حجاجية عقلية ولغوية وعاطفية تأثيرية لها حضورها الفعال. واتضح لنا من خلال الصراعات والتناقضات التي ترسمها عبر المحافظة على التراث الثقافي للأمة وبين الانفتاح على الآخر والتطور والتقدم، فتجلى لنا صراعٌ مسرحي مولدٌ لممارسة

تم مناقشة رسالة الدكتوراه بعنوان «الحجاج في نصوص محمد العثيم المسرحية» مقدمة من الباحثة مها بنت حميد الفريسي، بقسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة الملك فيصل، وتضم لجنة المناقشة الدكتور سامي عبد اللطيف الجمعان، أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية (مشرفاً ومقرراً)، والدكتور عبد الحكيم أحمد جيني، أستاذ بقسم اللغة العربية (ممتحناً داخلياً)، والدكتورة إيمان محمد التونسي، أستاذة بجامعة جدة (ممتحناً خارجياً). والتي منحت الباحثة من بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط ومعايير أكاديمية درجة الدكتوراه في الآداب.

وجاءت رسالة الدكتوراه الخاصة بالباحثة كالتالي:

هذه الدراسة تنزل في مجال النص المسرحي، ويدور موضوعها حول نصوص الكاتب السعودي محمد العثيم؛ الذي عدّ المسرح رافداً من روافد المعرفة والتغيير، ورفع مستوى الوعي، وناظرة على التنوير الاجتماعي، ولكونه اتخذ الصراع الدرامي منطلقاً لتباين وجهات النظر واختلافها.

والإشكالية الرئيسية للدراسة لها مستوياتها التالية: الصراع الدرامي المحتدم بين وجهات النظر المختلفة، مما ولد محاولات مستميتة لدى شخوص مسرحيات العثيم لإقناع الآخر بفكرتها، عبر الدفع باستراتيجيات حجاجية بارزة، تتوخى من خلالها تحفيز فعل المتلقي على إحداث التغيير في الموقف الفكري والعاطفي، وكأنها تتجسم الفكرة التي ينطلق منها الحجاج بوصفه دُرساً لتقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم، فضلا عن أن تقنياته سعيٌ لإذعان العقول لما يطرح عليها، وزيادة في درجة ذلك الإذعان، الأمر الذي جعلها من أكثر المدونات المسرحية مشحونة بالحجج التي ترمي لإقناع المتلقي بإنجاز العمل أو الإمساك عنه.

وتتنامي إشكالية الدراسة بحسب ما تقوله مها الفريسي في المزج بين الأدلة العقلية والأدلة النقلية والعاطفية؛ انطلاقاً من خلفيات دينية ومنطقية عقلية وعاطفية تأثيرية، أو بتعبير آخر إن لغة هذه النصوص لها صفة ذاتية جوهرية تؤدي وظيفة حجاجية

تحولات النصوص المسرحية لجيل الستينيات في الوسائط المرئية

رسالة الماجستير للباحث جمال الفيشاوي



عن لطفي الخولي (١٩٢٨: ١٩٩٩): فهو ينتمي لجيل نعمان عاشور؛ وقدم مسرحيته الأولى «المخناطيس» ١٩٥٥م، وقدم لطفي الخولي أول أعماله المسرحية «قهوة الملوك» ١٩٥٩، وقدمت السينما فيلم «القضية ٦٨» عن مسرحيته «القضية». وسعد الدين وهبه (١٩٢٥: ١٩٩٧): ينتمي لنفس جيل الستينيات؛ وقدم مسرحيته الأولى «المحروسة» ١٩٦١، وقدم قطاع الإنتاج - اتحاد الإذاعة والتلفزيون مسلسل «السبينة» عن نص مسرحيته بالاسم نفسه.

ازدهار الحركة المسرحية

وأوضح الباحث: وقامت ثورة ١٩٥٢ ضد الفساد والقهر وسيطرة رأس المال على الحكم ووجود طبقة عليا وطبقة دنيا؛ ومع الثورة تغيرت مصر من نظام إلى نظام، وتغيرت الحياة سياسياً واجتماعياً واقتصادياً، وانتعشت الحركة الثقافية، فازدهرت الحركة المسرحية؛ فظهر العديد من مؤلفي المسرح، وانصهر الفنانون في هذه البوتقة فكتبوا أعمالاً فنية عن الفكر الثوري عندما كانت تنادي الثورة بإزالة الفوارق بين الطبقات؛ فكتب نعمان عاشور «الناس اللي تحت» وقدمها المسرح الحر ١٩٥٦ من إخراج كمال ياسين، ثم تم نقلها إلى السينما بالاسم نفسه، وقام نعمان عاشور بكتابة قصة وحوار الفيلم سيناريو وإخراج كامل التلمساني، وعُرض ١٩٦٠.

وفي العام نفسه بدأ إرسال التلفزيون المصري؛ فاعتمد مثل التلفزيون في العالم على المسرح وتعتبر سنة ١٩٦١ البداية لتطبيق الفكر الاشتراكي، وكان لطفي الخولي مساهماً للتغيرات والتحولات الاجتماعية لكن برؤيته الخاصة؛ فكتب مسرحية القضية التي عُرضت على المسرح القومي «الأزبكية» في ٢ مايو ١٩٦٢ من إخراج عبد الرحيم الزرقاني، وسجل التلفزيون العرض المسرحي،

اعتمد على المسرح، والسينما أيضاً، وباقي الفنون الأخرى، ولم يستطع أن يستقل بنفسه ويصبح فناً مستقلاً حتى الآن؛ بالرغم أن الكثيرين يحاولون جعله فناً ثامناً، ولكنه لم يصبح بعد فناً ثامناً؛ لأن التلفزيون منذ نشأته وهو يعتمد على السينما والمسرح، والسينما نفسها وسيلة مُتَكَنَّة على المسرح»، وبهذا يكون المسرح قد أثر في السينما والتلفزيون؛ لهذا كانت هذه الدراسة: «تحولات النصوص المسرحية لجيل الستينيات في الوسائط المرئية- نماذج مختارة».

وسرد الباحث: تتميز فترة الستينيات بأنها من أخصب الفترات على مستوى الإبداع الفكري والأدبي في مصر؛ حيث انطلق خلال هذه الفترة عدد ليس بالقليل من كاتبي نصوص للمسرح المصري، رصدوا في نصوصهم المسرحية المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي مرت بها مصر منذ ثورة يوليو ١٩٥٢، وتعتبر هذه النصوص تراثاً مهماً من تاريخ المسرح المصري.

واختار الباحث، من أعمال نعمان عاشور، ولطفي الخولي، وسعد الدين وهبه موضوعاً للبحث في النصوص المسرحية لهؤلاء الكتاب، ثم تناول كيفية تعامل الوسائط المرئية (السينما، والتلفزيون) مع هذه الأعمال المنقولة إليهما، حيث أوضح أن هؤلاء الكتاب جاءت شهرتهم بكتابتهم لنصوص مسرحية منها ما تم عرضه على المسرح، لكنهم كتبوا أيضاً للسينما.

نعمان عاشور (١٩١٨: ١٩٨٧)، ينتمي إلى جيل الكتاب الذين ذاع صيتهم بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ أمثال: (رشاد رشدي، سعد الدين وهبة، ألفريد فرج، لطفي الخولي) وغيرهم من الكتاب الذين أثروا الحركة المسرحية في مصر، وكتب نعمان عاشور العديد من المسرحيات التي عرض معظمها على المسرح، ونقلت السينما المصرية فيلمين يحملان نفس أسماء مسرحياته، هما «الناس اللي تحت»، و«برج المدايح»، ونقل التلفزيون مسلسلًا يحمل نفس الاسم لمسرحيته «عائلة الدوغري».

حصل الباحث جمال الفيشاوي على درجة الماجستير بتقدير امتياز، من المعهد العالي لنقد الفني بأكاديمية الفنون وذلك في الأسبوع الأول من شهر نوفمبر الجاري، عن أطروحته، وبحثه بعنوان «تحولات النصوص المسرحية لجيل الستينيات في الوسائط المرئية.. نماذج مختارة».

وتكونت لجنة المناقشة من الأساتذة: أ.د. غ/ أحمد بدوي، عميد المعهد العالي للنقد الفني الأسبق، وأستاذ النقد الأدبي مشرفاً أساسياً ومناقشاً ومقررًا، أ.م. د./ نادر رفاعي، أستاذ مساعد النقد السينمائي والتلفزيوني بالمعهد العالي للنقد الفني مشرفاً مشاركاً ومناقشاً، أ.د. غ/ محمد زعيمة أستاذ الدراما والنقد المسرحي، بمعهد النقد الفني مناقشاً من الداخل، أ.د./ فدوى ياقوت رئيس قسم السيناريو بالمعهد العالي للسينما مناقشاً من الخارج وقدمت المناقشة بحضور العديد من الأكاديميين، بقاعة ثروت عكاشة بمعهد النقد الفني، وفي مقدمة الحضور دكتورة. غادة جبارة رئيس أكاديمية الفنون.

وفي مقدمة بحثه تلا جمال الفيشاوي: «يُعتبر المسرح أباً للفنون، ويُطلق على السينما الفن السابع؛ وقد ظهر المسرح قبل السينما بحوالي ٢٣ قرناً من الزمان؛ وقد اقتبست السينما عن المسرح، والسينما في مصر شأنها شأن السينما في العالم؛ تستقي موضوعاتها من مصادر متعددة كالأدب، فالسينما في مصر نقلت عن المسرح العلمي والمصري، كما نقلت عن روايات عالمية ومصرية؛ حتى إنها كانت تنقل عن فيلم عالمي أو مصري يُقدّم معالجة جديدة ولو كانت بسيطة وبمسمى جديد».

أثر المسرح في السينما والتلفزيون

وتابع الباحث: «وفي النصف الثاني من القرن العشرين ظهر التلفزيون؛ ويؤكد عادل النادي: «عندما نشأ التلفزيون وليدًا



جمال الفيشاوي: الستينيات من أخصب الفترات في الإبداع الفكري والأدبي في مصر

النصوص المسرحية المختارة؛ لما تشير إليه العلاقة من تداخلات النص المسرحي وما يرتبط بمفاهيم وثقافة المجتمع؛ فيما يُستخدم الوصفي لتحليل المحتوى، ويستخدم الباحث هذا المنهج لدراسة محتوى الوسيط المرئي، وإلى أي مدى حافظ على بنية النص المسرحي، وما الظرف الذي أنتج فيه الوسيط المرئي.

عينة البحث

واختار الباحث ثلاثة كتّاب من جيل الستينيات، اشتركوا في الكتابة الواقعية ذات الصبغة الاجتماعية، تتسم بروح الكوميديا، والاتجاه الثوري، واختار بعضاً من نصوصهم المسرحية التي نقلت إلى الوسائط المرئية، وهي:
نعمان عاشور: فيلم «الناس اللي تحت» عن المسرحية.
لطفى الخولي: فيلم «القضية ٦٨» عن مسرحية «القضية».
سعد الدين وهبه: مسلسل «السبسة» عن نص المسرحية.

محتويات الرسالة

ورسالة الباحث تتألف من مبحث تمهيدي وثلاثة فصول وخاتمة، حيث أن موضوع المبحث التمهيدي يتكون من مطلبين وهما: النص، والتحويلات.
والفصل الأول: يوضح القضايا والبنية الفكرية ودلالة المكان للعينة المختارة، وبدأ الباحث بكتابة إطار نظري عن الفكرة المسرحية والفكرة في الوسائط المرئية أتبعها بالقضايا والبنية الفكرية لكل نص درامي مسرحي كتب خصيصاً للعرض على خشبة المسرح ثم ما طرأ على هذه القضايا والبنية الفكرية عندما تم تحول هذا النص إلى وسيط مرئي ثم تعرض الباحث إلى دلالة المكان في النص وما طرأ على التغيير في المكان عندما تحول النص إلى وسيط مرئي.

والفصل الثاني: يوضح بنية الحكمة بين النص الدرامي المسرحي والوسائط المرئية للعينة المختارة، وبدأ الباحث بكتابة إطار نظري عن الحكمة المسرحية والحكمة في الوسائط المرئية، ثم قام بتعريف الصراع حيث أن الحكمة تتشابه فيها الأحداث، وترتب على أساس الحدث والصراع ثم كتب الباحث عن الحكمة وآليات الصراع ومفاهيم وتعريفات الصراع، وأخيراً عند تحليل الحكمة

وفي نهاية المطاف أوضح الباحث أن النص المسرحي في طبيعته يختلف من حيث البناء الدرامي عن الفيلم السينمائي والمسلسل التلفزيوني؛ ولذلك قام الباحث بهذه الدراسة: «تحويلات النصوص المسرحية لجيل الستينيات في الوسائط المرئية - نماذج مختارة».

أهمية وأهداف البحث

وأوضح جمال الفيشاوي أن أهمية البحث فهي تتجلى في إلقاء الضوء على السؤال التالي: كيف كان يفكر مُبدِعُ الوسائط المرئية في جَدْوَى تناول النصوص المسرحية كمصدر إبداع لهم؟ وأهداف البحث أن جيل الستينيات مجموعة من المبدعين انشغلوا بقضايا المجتمع ورسدوها في نصوصهم المسرحية، ثم تحول بعض من هذه النصوص إلى الوسائط المرئية، مما يُغري أي باحث بدراسة هذه الظاهرة التي أغرت مُنتجِي الوسائط المرئية في مصر «السينما والتلفزيون» بتناولها عبر هذه الوسائط.

مشكلة البحث

وتتلخص مشكلة البحث في سؤال رئيس، هو: ما طبيعة المتغيرات البنائية على النص المسرحي حال تحويله إلى الوسائط المرئية؟ ويُنتج عن هذا السؤال الرئيس الأسئلة الفرعية التالية:
ما مدى التزام الوسيط المرئي بالبنية الدرامية للنص المسرحي؟ كيف يستطيع المتلقي عند مشاهدته الوسيط المرئي تفسير النص المسرحي وتأويله تأويلاً جديداً؟
كيف يتم إبراز العلاقة الجدلية بين الكلمة والصورة للنصوص المسرحية المنقولة إلى الوسيط المرئي ومعرفة المشاهد بها؟
ما الأسباب التي تجعل مُنتجِي الوسائط المرئية يختارون نصوصاً مسرحية معينة وتحويلها إلى وسيط مرئي؟

منهج البحث

واستكمل الباحث جمال الفيشاوي: في إطار مشكلة البحث، أصبحت الاستفادة من تكاملية المناهج التعددية، وكذا النظريات والدراسات النقدية ضرورة؛ واستقر الباحث على اختيار منهج الاستقراء السوسولوجي والاستدلال الذي يساعد على فهم

إخراج محمود مرسي.

وذات صباح اهتز كيان المواطن المصري بما حدث في نكسة يونيو ١٩٦٧، وكتب لطفى الخولي عن مسرحيته «القضية»- التي قُدِّمت لأكثر من موسم مسرحي- القصة والحوار لفيلم تمت تسميته «القضية ٦٨»، وكتب السيناريو صلاح أبو سيف، وعلي عيسى، ووفية خيري، والفيلم من إخراج صلاح أبو سيف.

تسليع الفن

وفرح الشعب المصري لانتصار أكتوبر ١٩٧٣، وفي ١٩٧٤ صدر القانون ٤٢ وتعديلاته الخاصة بفتح باب الاقتصاد المصري لرأس المال العربي والأجنبي في شكل الاستثمار في كل المجالات، وهو ما عُرف بقانون الانفتاح الاقتصادي الذي أصبح فيه الفن سلعة كأي سلعة؛ حيث كان الهدف الوحيد هو المكسب المادي؛ فكانت التسليع وانتزاع الضحكات بشتى الصور بعيداً عن القيم الفكرية والفنية وتأثر المسرح المصري بتغير ذوق ونوعية الجمهور نتيجة لتوسع قاعدة السياحة العربية وازدهار شرائح اجتماعية معينة مالياً مثل الحرفيين والمقاولين والسمارة وتجار العملة وغيرهم مما أدى إلى هبوط مستوى الأعمال الفنية كما تأثرت السينما المصرية وقدمت أفلام أطلق عليها أفلام المقاولات لقلّة تكاليف الفيلم ومستواه الفني، كما تأثر المستوى الفني للمسلسلات.

ويؤكد ذلك مصطفى محرم: «انتشرت شركات الإنتاج الخليجية وأنشئت لها مكاتب اتصال في مصر واقترح عالم الكتابة كل من هب ودب وقامت المحطات الكبيرة بالعمل بنظام الإعلان ونظام يمنح النجم سلطات كبيرة فاختارت النجوم النصوص حسب ما يكون بصرف النظر عن مستواها الفني والفكري، ولذلك أنتجت مسلسلات في الخليج عن نصوص مسرحية لجيل الستينيات وتأثر مستوى المسلسلات المنتجة في مصر وعادت لإنتاج مسلسلات عن نصوص جيل الستينيات أيضاً وبالطبع كان من الضروري أن يتم إعداد النص المسرحي ليتناسب الوسيط المرئي».

وفي ١٩٩٠ كتب محمد جلال عبد القوي السيناريو والحوار لمسلسل «السبسة» عن النص مسرحية سعد الدين وهبه، وتم عرضه من إخراج نور الدمرداش، والذي سبق وقدمه المسرح القومي علي مسرح الأزيكية في ١٩ يناير ١٩٦٣م، من إخراج سعد أردش، وسجل التلفزيون العرض المسرحي من إخراج نور الدمرداش، وما بين عامي (١٩٦٣- ١٩٩٠) حدثت في مصر تحولات سياسية واجتماعية واقتصادية، ويشير عادل النادى: «أغلب المسلسلات التي تكتب للتلفزيون كانت قصص سينمائية من قبل أو مسرحيات»، ونستطيع القول بأن كلا من السينما والتلفزيون اعتمدا على النصوص المسرحية.

من القضايا لم تظهر في النص الدرامي المسرحي، القضية ومن هذه القضايا:

التطبيق السيء للاشترابية وما شاب الانتخابات من تحايل الفاسدين بشراء أصوات الكادحين والمستضعفين بالتبرع لهم والمتاجرة بعرق الناس وجهلهم. مناقشة قضية عمل الأطفال وحرمانهم من الأجر المناسب وعدم التأمين عليهم، وكذلك حرمانهم من التعليم. مناقشة تحرر المرأة من ظلم وسيطرة الرجل عليها والمساواة بينهما وخروج المرأة إلى سوق العمل.

وفرضت النصوص المسرحية المقتبس منها الأفلام السينمائية تقديم عدد كبير من المواقف الدرامية داخل الأماكن المغلقة ويظهر ذلك جلياً في النص الدرامي المسرحي الناس التي تحت فجميع الأحداث تقع داخل عمارة الست بهيجة، وفي فيلم «الناس التي تحت» تدخل بنا الكاميرا غرف معيشة الناس التي تحت، وفي كل غرف تكشف لنا عن شخصية من يسكنها وتوضح جزء من حياته الخاصة وتدل على بيئته وعمله، كما عرضت لنا الكاميرا حياة الست بهيجة عندما تجولت داخل شقتها في الدور العلوي ومدى اتساع المكان المعبر عن الثراء وفي الوقت نفسه يعبر عن الشعور بالوحدة وشدة الاحتياج لمن يؤنس وحدتها كما أضفت الصورة التي نقلها الفيلم لهذا المكان المغلق لمحة من الجمال وثرء المكان. ومن خلال تقديم هذه العينة في الوسائط المرئية تعددت الأماكن مما أعطي صورة بصرية حققت المتعة للمتلقين وحاولت كسر الرتابة في الحوار الطويل في النصوص الأصلية، وقدمت الوسائط المرئية للمتلقين تأويلاً جديداً عن النص الأصلي وظهر ذلك جلياً في فيلم «القضية ٦٨».

وحاد صانعو المسلسل التلفزيوني «السبسة» عن الحكمة الرئيسية التي كانت أساس البناء الدرامي في النص الدرامي المسرحي «السبسة»، فقد تم تقديم أكثر من نصف العمل «مأينة حلقات» بعيداً عن الحدث الرئيسي «وجود القنبلة، ثم سرقته» وما ترتب عليها من أحداث وفي باقي الحلقات «ستة حلقات» عادوا للخط الرئيسي ولكن تم تقديم أحداث مختلفة ولذلك قام المؤلف محمد جلال عبد القوي برسم الأحداث في خطوط متوازية ربط بعضها بعضاً وصنع منها الحكمة الرئيسية وبعض من الحبكة الفرعية.

وانحاز صانعي الوسائط المرئية إلى بعض الشخصيات من العمل الأصلي دون غيرها بتغييرها بشكل من الأشكال وأصبح الدور البسيط والثانوي في النص الأصلي شخصية رئيسية أو محورية، ففي مسلسل «السبسة» نجد شخصية العمدة حيدر من الشخصيات الرئيسية، وركز المؤلف على أبعاد الشخصية (المادي - الاجتماعي - النفسي) وأصبح لها تاريخ داخل المسلسل، وأصبح العمدة محركاً للأحداث ومؤثراً في البناء الدرامي، عكس شخصية العمدة في النص الدرامي المسرحي فكانت شخصية موجودة فقط حتى يستقيم البناء السياسي والاجتماعي لبلدة الكوم الأخضر ويقوم العمدة بتقديم متهمين.

واهتم صانعو المسلسل التلفزيوني «السبسة» بإضافة أو حذف بعض الشخصيات طبقاً للرؤية الفنية ومن الشخصيات التي تم حذفها «عبدالتواب، ناظر المحطة، فلاح» ومن الشخصيات المضافة «أبو سماعين، أم هدية، شفيقه هانم، الخالة ست وغيرهم» كما قام المؤلف بتهميش شخصيات مثل «المأمور، الحكمدار» بينما طور من شخصية أخرى «مندوب السرايا» وأصبح هو أعلى سلطة ويتحكم في كل الأشخاص الموجودة، بينما كان في النص الدرامي يدعي ممدوح بيه وكيل النيابة، وأدى ذلك إلى إضافة تفاصيل وحذف أخرى مما ساهم في وجود صراعات لم ترد في النص الدرامي فخلق عنصر التشويق، مما جعل المتلقي يعيش حالة من الشغف والتربح التي تدفعه للحرص على متابعة الأحداث.

همت مصطفى



خشبة المسرح يقوم الكاتب بكتابته طبقاً لبناء الدرامي المسرحي، وعندما يقوم نفس الكاتب أو غيره بتحويل نفس النص لتقديمه من خلال الوسيط المرئي ذو التقنيات المختلفة، فمعنى ذلك أنه تم الإعداد، أو تمت عملية اقتباس لنقل هذا النص الأصلي من وسيط تعبيري إلى وسيط تعبيري آخر يختلف عن المصدر في المعالجة والأدوات طبقاً لرؤيته مقدمي النص في الوسيط المرئي؛ فتكون النتيجة إنتاج عملاً إبداعياً جديداً.

وعند القيام بإجراء تحولات لنص مسرحي إلى وسيط مرئي يطلق على هذه العملية الإعداد أو عملية اقتباس وقد اختار الباحث أن يطلق على عملية التحولات اقتباس وتكون النتيجة الحصول على ثلاث صيغ تفسيريته وهي: الاقتباس (الحرفي/ الحر/ الفضاض)

نتائج من خلال عينة الدراسة

تؤثر الظروف السياسية الخاصة بإنتاج الفيلم السينمائي على عملية اقتباس النصوص المسرحية على شاشة السينما، وهو ما ظهر جلياً من خلال فيلم «القضية ٦٨»، والذي ناقش فيه عدد

ثم التقسيم إلى ثلاثة أقسام و هي: العرض التمهيدي و الصراع و الحل.

وقام الباحث بتحليل بنية الحكمة لكل نص درامي مسرحي كتب خصيصاً للعرض على خشبة المسرح تم ما طراً على هذه الحكمة عندما تم تحول هذا النص إلى وسيط مرئي.

الفصل الثالث: ويوضح توظيف الشخصيات بين النص الدرامي المسرحي والوسائط المرئية للعينة المختارة، وبدأ الباحث بكتابة إطار نظري عن الشخصيات المسرحية والشخصيات في الوسائط المرئية أتبعها بالشخصيات لكل نص درامي مسرحي كتب خصيصاً للعرض على خشبة المسرح تم ما طراً على الشخصيات عندما تم تحول هذا النص إلى وسيط مرئي.

نتائج الدراسة النتائج العامة

لا شك أنه عندما يحول نص درامي معد خصيصاً للعرض على





رئيس ومؤسس ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي عمرو قايل: التمثيل الإقليمي أحد المعايير المهمة التي نرعاها في اختيار العروض

أثبت ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي خلال دوراته السابقة تأثيره الكبير على الحراك المسرحي الجامعي، حيث اكتشف العديد من الطاقات والمواهب والمبدعين وسلط الضوء عليهم، فالملتقى يعتمد على رؤية واضحة تحققت وأصبح لها دورها الفعال والمؤثر، فأصبح الشباب الجامعي يتهافت ليشرك بالملتقى الذي يعد أحد المتنفسات الهامة الذي يضم مجموعة من المسابقات المتنوعة التي تكشف عن المواهب في شتي الفنون. انعقدت مؤخرا الدورة الرابعة من الملتقى تحت رعاية السيد رئيس الوزراء مصطفى مدبولي، وبدعم وزيرة الثقافة الدكتورة نيفين الكيلاني، والدكتور أشرف صبحي وزير الشباب والرياضة، وعمرو القاضي رئيس الهيئة المصرية العامة للتنشيط السياحي، وبالشراكة مع أكاديمية الفنون ودعم من العلاقات الثقافية الخارجية ومركز الهناجر للفنون، والمجلس الأعلى للثقافة، وصندوق التنمية الثقافية، والمؤسسة العربية الحديثة، وأكاديمية طيبة بلازا إن، وكلية الألسن ومؤسسة فيوهات. حملت الدورة اسم الفنان محمود ياسين، وأقيمت تحت شعار "نقدر نكون" وشارك فيها 14 عرضا مسرحيا، من تسع دول هي مصر والكويت وسلطنة عمان والمملكة الأردنية الهاشمية والمملكة العربية السعودية، وفرنسا وهولندا والمكسيك والمملكة المغربية ضيف شرف الملتقى، وكرمت الدورة من النجوم إسعاد يونس و هاني رمزي، كما كرمت اثنين من كبار الفنانين المغربيين هما لطيفه أحرار والدكتور خالد أمين، قدمت العروض على مسرح الهناجر ومسرح نهاد صليحة ومسرح وزارة الشباب والرياضة، وتشكلت لجنة التحكيم من الدكتورة عايدة علام، أستاذ الديكور المتفرغ بالمعهد العالي للفنون المسرحية من مصر، والفنانة الأردنية عير عيسى، والدكتورة تهاني الغريبي من المملكة العربية السعودية، ومن لبنان الأكاديمي هشام زين الدين، و الفرنسي فيليب جيجه، الملتقى كذلك أقام مسابقة "كوميدبي ستارز" على مسرح الهناجر وتشكلت لجنة تحكيم المسابقة من المخرج أشرف فايق، والفنانة انتصار، والمخرج الأردني صلاح الحوارني، كما أقام مسابقة "اتكلم عربي" وتشكلت لجنة تحكيمها من من الفنانة سميرة عبد العزيز، الناقد السعودي عبد الرحمن الحارثي والفنانة مادلين طبر، كما نظمت مسابقة «نجم الجامعة» لاكتشاف الموهوبين. أجرينا هذا الحوار مع رئيس ومؤسس الملتقى المخرج عمرو قايل لتتعرف على حصاد الملتقى خلال الدورات الأربعة.

حوار : رنا رأفت



يتميز الملتقى بتنوع المسابقات..فما الداعي لأقامة مثل هذه المسابقة؟

اود أن أشير إلى شيء هام للغاية، وهو أننا نميزنا بفكرة التسابق من خلال تقديم مجموعة من المسابقات النوعية بخلاف مسابقة العروض المسرحية، وهذا ليس في بقية المهرجانات، فاليوم ينتظر الجميع بشغف شديد المسابقة الجديدة التي سنقدمها، وهذه المسابقات تقوم بعمل حالة من الحيوية الشديدة و من الحضور والتوهج، ونفكر في مسابقات نوعية تفيد الطلبة وتطور ملكاتهم وإمكانياتهم وتكتشف مواهب من الممكن أن لا يسمح العرض المسرحي بإظهارها، فالعرض المسرحي مجمل ولكن المسابقة في عنصر بعينه شيء مختلف؛ وبالتالي المسألة مهمة، ونقوم باختيار المسابقات بمعايير محددة بناء على التخصص والنوع الذي سنقيم على أساسه مسابقة جديدة من نوعها وتقدم في إطار شيق؛ حتى نشجع الشباب أن يشاركوا في المسابقة، وهذا العام كانت هناك مسابقات « أتكلم عربي » و « كوميدى ستارز » ، ومسابقة «نجم الجامعة » التي قدمت أون لاين وتقدم لها عدد كبير من الطلاب؛ لأنها تتحدث بلغتهم لغة السوشيال ميديا والأون لاين؛ وميزة الملتقى أنه ينظمه شباب قريبين من فكر شباب الجامعات وأسلوبهم وهو ما يجعلنا نؤثر فيهم بإيجاب ويأثرون فينا بحيويتهم وبأفكارهم .

ما المعايير التي تراعيها لجنة المشاهدة في اختيار عروض الملتقى؟

معيار التنوع الجغرافي، معيار الجودة والأفكار الطبيعية التي تكون خارج الصندوق في الشكل والتكنيك الذي يتناسب مع المهرجان الدولي .

ما المعايير التي تحرص إدارة المهرجان عليها في اختيار المكرمين وحامل أسم الدورة؟

اسم صاحب الدورة هو تكريم لفنان بدأ حياته من مسرح الجامعة وله إسهامات كبيرة في المسرح الجامعي والمصري ، وبالنسبة للمكرمين فنراعي أن يكون الفنان متحققا ونجما حتي يحدث تواصل للأجيال ورسالة أمل لكل الشباب في المسرح، هؤلاء النجوم الذين أثروا في وجداننا، وقدموا أعمالا عظيمة كانت بدايتهم في مسرح الجامعة، فقد كرمتنا الفنان هاني رمزي في هذه الدورة، والفنان صلاح عبد الله في الدورة الماضية والمخرج خالد جلال والفنان سامح حسين، ونلاحظ أن كلماتهم خلال مراسم التكريم تعكس شغفهم وعشقهم الكبير والانتماء لمسرح الجامعة .

نريد أن نتعرف على حصاد الملتقى خلال الأربع سنوات الماضية؟

الحصاد الأهم بالنسبة لي هو الأقبال الرائع والمفاجئ في كنهه وكيفه من شباب الجامعات على الملتقى ليس على مستوى الورش والعروض المسرحية فقط، ولكن على الملتقى نفسه، فالיום يتهافت الشباب من الجامعات العربية والمصرية للمشاركة في الملتقى تحت أي مسمى، وفي كل مرة هناك إقبال رائع، هذا الأقبال جعلنا نشعر بالفخر الشديد، فالملتقى متعطر لهذه الشريحة من الشباب على مستوى العالم ، خاصة انه على أرض مصر، فالحدث له وقع وتأثير مذهل على كل الشعوب وكأن الدول العربية تنتظر مهرجانا دوليا في مصر لمسرح جامعة .

ما معايير ومواصفات إقامة مهرجان دولي من وجهة نظرك؟

اولاً: يجب أن يكون له توجه وفلسفة ورؤية وليس مجرد حدث احتفالي لمجموعة من المسرحيين العرب والأجانب ويكون له إسهام في الحراك المسرحي سواء على المستوي الإقليمي أو الدولي؛ وهناك شرط إداري هام وهو «التعددية» أن يكون به ثقافات ودول مختلفة، وإلا لن يكون هناك معنى للاحتكاك والتبادل المعرفي والثقافي.

عقدت أربع دورات للملتقى فما الفرق بين كل دورة وأخرى؟

إذا أردنا تشبيه الملتقى بالعمر الطبيعي للإنسان فأربع سنوات هي بمثابة تخطيه فترة «الجنون»، وقد بدأ يخطو خطوات، وهذا يعني أنه اكتسب خبرات وثقة، وهو شيء في غاية الأهمية، وهناك ثقة في فلسفته وتأثيره ووجوده وحضوره ممثلة في إيمان الدولة المصرية به والحكومات والوزارات الداعمة له، واللجان العليا واللجان التنظيمية بما يفعلوه والمسرحيين على مستوى العالم.

ما المعايير التي تراعيها في اختيار محكمي المسابقات؟

أولاً أن يكونوا شخصيات لها تأثيرها في المجال الذين يحكمون فيه، وكذلك التنوع في الثقافات، فيجب أن تضم لجنة التحكيم عنصرا عربيا و آخر أوربيا و مصري كذلك، وكذلك تنوع التخصصات في الإخراج والنقد والكتابة والسينوغرافيا والرؤية البصرية، ويكون هناك خبرة عالية، وفي الفترة المقبلة سنراعي معايير جديدة في الاختيار وهي أن تكون شبابية؛ حتي لا يكون هناك فجوة عمرية بين المحكمين والعروض، في المسابقات المختلفة، فعنصر الخبرة هام، وكذلك عنصر الشباب

هناك ثقة من الدولة المصرية

في فلسفة الملتقى وتأثيره





الملتقى له تأثير كبير في الحراك المسرحي الجامعي

صرحت في أحد اللقاءات بأمنياتك لإقامة ملتقى في كل جامعة.. فهل توافق على التعاون في إقامة ملتقى في إحدى الجامعات المصرية؟

إقامة مهرجان لا تتوقف فقط على الاستشارة أو النصيحة أو شرح كيفية إقامة مهرجان دولي لمسرح جامعي، هناك معايير أخرى، منها الإرادة والتوجه ووضوح الرؤية. أتمنى إقامة مهرجان دولي آخر لمسرح الجامعة ولكن يجب أن يكون مختلفاً عن ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي، أن يكون هناك إضافة جديدة تأتي بفكر وفلسفة جديدة، ولا أتمنى استنساخ الملتقى داخل كل جامعة، أتمنى يكون هناك مهرجانات بها إبداعات.

تعتمد بشكل كبير على عنصر الشباب في لجان الملتقى فما السبب؟

ثقتي لا نهائية في الشباب وهناك أيضا عناصر خبرة مثل د. سمر سعيد أمين عام المهرجان دينمو الملتقى، د. مي العجمي الصندوق الأسود للملتقى، د. طارق عمار بخيرته في رئاسة التحرير النشرة على مدار السنوات الماضية، وهي عناصر لها ثقلها وتعتمد على الشباب في اللجان المنظمة للمهرجان أثق في ذكائهم، وانتمائهم وقدرتهم على التنظيم والإبداع، فهذا العام أفرح بأكثر من عنصر منهم المدير الفني رنا أبو العلا التي قدمت دوراً بارزاً يضيء المحترفين، ومحمد فجل ودوره الفاعل في السوشيال ميديا ولديه أفكار، وأندروا سمير المدير التنفيذي، ورننا قابيل ووفاء قابيل، وعبد الرحمن أبو الحمد، بدر خالد، ومحمد لطفي، نورهان هاني وغيرهم من الشباب المتميز.

الورش والمسابقات المختلفة، وهذا يدل على أن الملتقى له تأثير على الحراك المسرحي الجامعي، وقد أعلن وزير الشباب والرياضة في الدورة الثالثة إقامة بروتوكول مع مهرجان إبداع وشارك بالفعل عرض «بنت القمر» للمخرج محمد السوري، وهذا يعني اهتمام الدولة بالملتقى وجميعها مكاسب وتأثير مهم يحفزنا على التطوير

هل هناك اتجاه لمشاركة الجامعات الخاصة؟

بالتأكيد، وتمني ذلك، فمعيارنا هو الجودة، والحقيقة أن هناك اهتمام من الجامعات الخاصة بإقامة نشاط ولكن من الضروري الاهتمام بالتطوير والتدريب، واختيار المخرجين الذين يضيفون للمسرح داخل هذه الجامعات الخاصة والأكاديميات، وهناك عدد من الجامعات الخاصة التي تقدمت للمشاركة في الملتقى، وأتمنى في الدورات المقبلة أن يكون هناك عرض يمثلهم

هل هناك تصور عام للدورة الخامسة؟

بالفعل نقوم بالتحضير ولكن من الصعب أن أدلي بتفاصيل، لم اقم بعرضها على اللجنة العليا للملتقى، وكل ما استطيع التصريح به هو أننا وضعنا ملامح واضحة، فسوف يكون هناك تطوير كبير في الدورة الخامسة، وطموحات كبيرة جداً نتمنى أن نحققها.

ما تقييمك للمسرح الجامعي الفترة الحالية؟

من الصعب التقييم فلست ملماً بكل ما يقدم بالمسرح الجامعي، ولكن أعتقد أن الملتقى كان له تأثير كبير على عدة أشياء، منها طريقة تفكير بعض المخرجين في مسرح الجامعة، فبعد ثلاثة دورات أصبح هناك مخرجون يسعون لتقديم تجارب في مسرح الجامعة؛ ليشركوا في الملتقى، ويظهر ذلك في طريقة اختيارهم للنص والتكنيك؛ وبالتالي تتغير طريقة تفكير المخرجين، وهو ما ظهر بشكل كبير في عروض الدورة الثالثة والرابعة، فعلى سبيل المثال إذا كانت الدورة الأولى تضم نسبة ١٠% من العروض خارج الصندوق فاليوم زادت النسبة لتصل إلى ٥٠% و ٦٠% وهذا يعني أن هناك تطوراً واضحاً وبعض الجامعات التي هاجمتنا في البداية اليوم تتنافس بضراوة لتشارك، وهو تغيير تفخر به بعض الجامعات التي تشهد معاناة مع رعاية الشباب، ومن إدارة الجامعة لعدم دعمهم النشاط الجامعي، وبعد المشاركة في الملتقى بدأت هذه الإدارات مساندة الشباب ودعمهم بقوة للمشاركة في الملتقى، وهو دور مهم للملتقى نراعيه منذ الدورة الأولى: التمثيل الإقليمي للجامعات، ونلاحظ في كل دورة مشاركة جامعات إضافية مثل جامعة المنصورة والإسكندرية والفيوم، وهو دور نتبعه وكذلك هو معيار من معايير اختيار العروض، بالإضافة إلى الشباب الذين يمثلون الجامعات في أسبوط وقتنا وأسوان والسويس، حيث يشارك شباب هذه المحافظات في

عن أهمية ودور المسرح الجامعي

مسرحيون: مسرح الجامعة له خصوصيته.. يدعم فكرة التجديد ويضخ دماء جديدة



نأمل أن يظل محافظاً على خصوصيته

وقال الناقد أحمد هاشم: يعد المسرح الجامعي واحداً من أهم روافد المشهد المسرحي العام، إذ يعتبر معملاً لتفريخ الفنانين سواء مؤلفين أو مخرجين أو ممثلين أو كافة العناصر المسرحية الأخرى، وربما هامش الحرية المتاح له أكبر من هامش الحرية الأخرى المتاحة لعروض الروافد المسرحية الأخرى، كما لا نغفل أن الحماس الذي عادة ما يسيطر على الشباب العاملين في المسرح الجامعي يجعله يتطرق إلى آفاق قد لا نلمسها في المسارح الأخرى سواء في مسرح الدولة أو مسرح القطاع الخاص؛ إذن فهو مسرح يتوافر فيه الحماس والأفق اللا محدود والجرأة بما يتطرق إليه من موضوعات، ومعالجات مختلفة مما يكسبه حيوية غير متاحة في المسارح الأخرى. وتابع هاشم: وعروض المسرح الجامعي في السنوات الأخيرة تشهد بذلك بما تحققه من نجاح لافت جعل بعض مسارح الدولة تسعى إلى استضافة البعض من تلك العروض الالافتة، حتى وصل الأمر إلى إقامة مهرجان دولي بالقاهرة للمسرح الجامعي وقد شاهدنا مؤخرًا دورته الرابعة، تلك الخصوصية التي يتمتع بها المسرح الجامعي وفنانيه جعلته دائماً ما يثرى الحركة المسرحية بالفنانين سواء على مستوى الإخراج أو التمثيل، إلا أن المشكل الحقيقي يتمثل في خضوع بعض هؤلاء الفنانين للشروط الحاكمة للمسرح المحترف فيضيعون في التقليدي وعدم التطوير، إلا أن الحركة المسرحية تشهد لبعض منهم أيضاً بالقدرة على الحفاظ على تلك الخصوصية التي يتمتع بها المسرح الجامعي، والماضي القريب يرشدنا إلى اثنين من المخرجين (على سبيل المثال لا الحصر) أتيا من هذا المسرح الجامعي ولم يستسلما للاعتيادي والتقليدي والمستهلك و ظلت عروضهم في المسرح المحترف يشهد لها الجميع بتلك الخصوصية سواء في طرحها المختلف أو مستواها الجمالي والتقني، هذان المخرجان هما الراحل «محسن حلمي» و الفنان الكبير «عصام السيد» الذي تشهد له عروضه بتلك الخصوصية، ولعل أقرب مثال على ذلك هو عرضه الأخير «يا عزيز عيني» الذي قدم في افتتاح الدورة الأخيرة للمهرجان

فرق المسرح بالجامعات المختلفة، و الأمثلة عديدة على نجوم كبار بدأوا من مسرح الجامعة: ممثلون ومخرجون و مؤلفون و مغنون و راقصون و مصممون سينوغرافيا، بالطبع هناك طبيعة خاصة لعروض المسرح الجامعي، كونها في الأساس نشاطا طلابيا يمارسه طالب يمهنته الحرية بجانب الدراسة العلمية بالجامعة، فهو يكسب العملية كلها قدراً من الحرية هي ضرورية جداً لإنجاح العروض.

غير نمطية

الكاتب المسرحي أحمد سمير الفائز بجائزة التأليف مملتي القاهرة الدولي للمسرح الجامعي قال: في ظني أن المسرح الجامعي أحد أهم أسلحة الردع المعنية بمواجهة القبح والإرهاب والأفكار الظلامية ولأنه معنى بمرحلة الشباب الجامعي، تلك الفترة الهامة في تشكيل وعي الأجيال، ورسم ملامح شخصياتهم فإن أهميته تأتي من هذه الدوافع ليفرض المسرح الجامعي نفسه كمرحلة هامة وضرورية ليس فقط على المستوى الفني وإنما على مستويات عديدة مختلفة، كما أن تلك المرحلة العمرية للشباب مرحلة مليئة بالتطلعات والرؤى والتجارب، إضافة إلى طاقات الشباب و أحلامه وطموحاته فإننا نجد أعمال الشباب وعروض المسرح الجامعي عروضاً غير غطية.. تعبر بصدق عن أفكارهم وفلسفتهم في الحياة وتحمل معاناتهم، وتطلعاتهم، ومن هنا يمكن أن نتلمس دور المسرح الجامعي ومبدعيه في تشكيل خريطة المسرح المصري بتجارب تحمل من التجريب الكثير والكثير على مستوى النصوص التي تحمل أفكارا بكرة، ربما لم يتطرق لها احد قبلهم أو على مستوى الإخراج الذي يبحث دائماً عن اختلافه وتفرده وتميزه، وكذلك كافة عناصر العمل الإبداعي التي تحمل من روح الشباب روحها، لنجد اليوم خريطة مسرحية يشكل أغلب ملامحها عروض شبابية على رأسها المسرح الجامعي.

المسرح الجامعي هو المحطة الأولى في رحلة الإبداع، فهو بمثابة المعمل الذي يخرج المواهب والساحة الفنية التي تشهد خروج العديد من المواهب ليصبحوا بعد ذلك من نجوم الصف الأول، وهو يعد مرحلة الشغف الأولي والورشة التعليمية والتثقيفية الكبيرة، خصصنا تلك المساحة لتتعرف على آراء وشهادات مخرجين كان لهم تجارب في هذا المسرح، ونقاد قاموا بالتحكيم في مسابقات المسرح الجامعي.

رنا رأفت

قال المخرج شادي الدالي: أنا ابن مسرح الجامعة ممثلاً ومخرجاً لفريق أتيليه المسرح بكلية الفنون الجميلة وهو من أهم فرق الجامعة و له تاريخ في مسابقات المسرح الجامعي، و تدرت على يد أساتذة كبار مثل الراحل حسن عبده و محمد عبد الخالق و د. ناجي شاكر، و بشكل عام المسرح الجامعي في مصر من أهم روافد الساحة الفنية على مر العصور وهو أول أشكال التميز في رأيي، فالموهبة الحقيقية في مسرح الجامعة تفرض نفسها بقوة تلقائياً، حيث يكفي أن تعلن رغبتك في لانضمام للفريق حتى تجد فرصة عريضة لعرض موهبتك، و تتلقى التدريب المطلوب، و ثاني أشكال التميز هي روح الفريق، حيث يتعاون كل الفريق بكل إخلاص للمنافسة بقوة على كأس الجامعة، مثلاً. في فريق المسرح الجامعي حيث لا حسابات إنتاجية و لا تسويقية يسعى الجميع للتطور للأفضل و العمل في المتاح من الإمكانيات والظروف و هذا انعكس إيجاباً على الناتج الفني.

وتابع : كما يخرج للاحتزاز عدد كبير ممن مارسوا المسرح داخل



الألفاظ، فمن خلال عملي في لجان التحكيم كانت الملحوظة الأولى هي إخفاق بعض الممثلين في تقديم نصوص باللغة العربية الفصحى، ومن ثم ابتعدت العروض الجامعية عن تقديم النصوص الفصحى، وهو أمر لابد التركيز عليه، وكذلك يجب أن يلعب المخرج دوراً هاماً في ذلك، وهو وكما يطلق عليه «المخرج المعلم» وهذا النوع من المخرجين يجب أن يتواجدوا في جهتين تنتجان المسرح وهما «مسرح الثقافة الجماهيرية» و«مسرح الجامعة» ودوره هو تدريب الفريق على عناصر العمل المسرحي، وفي حالة عدم توافر مخرجاً من كبار المخرجين في عملية التدريب فمن الممكن أن يتولى ذلك الأمر أحد الطلاب المتفوقين، وهذه الدورات تساهم في تقديم عملية مكتملة ومنتج مسرحي ناتج من تدريب وتعلم، وهو ما يجعل العروض الجامعية أقوى وكذلك هناك ضرورة لأن تتيح مساح الدولة في الفترات التي لا تعمل بها تقديم عروض من المسرح الجامعي كما فعل مسرح الطليعة، على أن تقدم هذه العروض دون تذاكر لاستقطاب شرائح مختلفة من الجماهير مسرح الدولة، و ضروري أن تكون هناك شراكة بين وزارة الشباب والرياضة ووزارة الثقافة متمثلة في البيت الفني للمسرح لتجوال العروض المتميزة من المسرح الجامعي، فالافتتاح بمسابقات المسرح الجامعي وحدها لا يكفي، فمن الضروري الاهتمام بهذا الرافد من قبل الدولة متمثلة في البيت الفني للمسرح.

أسبوع شباب الجامعات

فيما أشار المخرج محمد جبر بتأثير المسرح الجامعي في العامين الأخيرين بجائحة كورونا التي أدت إلى إلغاء المسابقات وحدوث فجوة أثرت على الجيل المتواجد في المسرح الجامعي خلال هذه الفترة، مشدداً على ضرورة إقامة أسبوع شباب الجامعات في المحافظات، وهو مهرجان يجمع العروض المسرحية الجامعية كلها، حتى يتابع المخرجون إبداعات بعضهم البعض، خاصة أن المسابقات المسرحية في الجامعة غير كافية، ويجب أن تحتك المواهب في جميع عناصر العمل المسرحي ببعضها البعض ليحدث تطورا للمسرح الجامعي.

التحاق عدد كبير من المخرجين بالمعهد العالي للفنون المسرحية

فيما ارتكز الكاتب محمود جمال الحديني إلى نقطة هامة وهي دور المسرح الجامعي في تخريج عدد كبير من الكتاب المتميزين الذين بدأوا من المسرح الجامعي وقدموا العديد من الكتابات الهامة للساحة المسرحية، واتفق الحديني مع الكاتب محمد السوري في رحابة مسرح الجامعة في التجريب على جميع أشكال العروض المسرحية، مشيراً إلى إثبات المسرح الجامعي جدارته في مهرجانات كبرى مثل مهرجان القومي للمسرح، وكذلك دوره في التحاق العديد من المخرجين والممثلين بالمعهد العالي للفنون المسرحية ومنهم على سبيل المثال وليس الحصر المخرج تامر كرم، المخرج مازن الغرابوي، المخرج محمد علام وغيرهم.



المعرفة تجعله قادراً على تقديم أشكال مسرحية متميزة، ودائماً تتمتع عروض الجامعة بطراجة الأفكار والرؤى حتى وإن لم يكن بعضها على درجة كبيرة من التميز ولكن الرؤى والأفكار المستحدثة هي «شعار هذه العروض». وتابع: «الرؤى المختلفة التي تخرج بالعروض المسرحية يكون منطلقها الأول هو مسرح الجامعة، وكذلك الأطروحات التي يقدمها المخرجون والمؤلفون من مسرح الجامعة؛ إذن فمسرح الجامعة له مساهمات كثيرة في تطوير الحركة المسرحية في مصر.

روشته لتطوير المسرح الجامعي وتطوير كوادره

الكاتب أحمد عبد الرازق أبو العلا شارك في العديد من لجان التحكيم الخاصة بالمسرح الجامعي وضع رويته لتطوير هذا المسرح والعناصر القائمة عليه فقال: المسرح الجامعي يعد بمثابة ورشة حقيقية أفرزت العديد من المبدعين الموجودين على الساحة الفنية الآن، فهناك أجيال من كبار المخرجين هم خريجي المسرح الجامعي ومنهم المخرج عصام السيد، المخرج ناصر عبد المنعم، الفنانة عبلة كامل، وسبب ازدهار هذا المسرح في السنوات العشر الأخيرة؛ يرجع لكثرة عدد الجامعات وهو بدوره أدى إلى كثرة عدد العروض المسرحية فكل جامعة تضم مجموعة من الكليات تقدم عروضاً مسرحية فيصبح هناك كم من العروض المسرحية التي يتم تصفيتها وانتقاء أفضل هذه العروض لتتعد إلى المهرجانات الختامية، وهي مجموعة متميزة من العروض المسرحية عالية الجودة والتميز.

وأضاف: بدأ المسرح الجامعي من خلال مساندة كبار المخرجين الذين ساهموا في إخراج أجيال من المسرحيين وهناك ضرورة ملحة أن تقوم إدارات الشباب في كل جامعة بتنظيم دورات تثقيفية و تدريبية للعناصر المسرحية حتى يتم دعم المسرح الجامعي، ولا يصبح معتمداً فقط على الفطرة والموهبة، فكما نعلم الموهبة ليست لدى كل المخرجين الشباب، وبالأخص في عصر التمثيل الذي يحتاج إلى إقامة ورش للممثلين لتدريبهم على فنون الإلقاء ومخارج



القومي للمسرح المصري، ونأمل أن يظل المسرح الجامعي محافظاً على خصوصيته تلك، بوعلى ما هو متاح له من مكتسبات غير متوفرة في مسرح المحترفين حتى يظل قائماً بدوره في إثراء المسرح المصري كما كان دائماً.

الدماء التي تضخ في شرايين الإبداع المسرحي

المخرج سعيد منسي هو أيضاً ابن المسرح الجامعي، وقد حقق العديد من النجاحات به وحصد العديد من الجوائز قال: مسرح الجامعة هو المعمل الذي يفرخ المبدعين على مستوي جمهورية مصر العربية، وأغلب كبار الفنانين كانت بدايتهم من مسرح الجامعة سواء نجوم السينما أو المسرح أو الموسيقي أو الفنون التشكيلية، وقد ساهم مسرح الجامعة في تطوير شخصية الفنانين والمبدعين، ووضع البذرة الأولى في المبدع.

وأضاف: يتمتع مسرح الجامعة بالترابط والحماس والشغف الذي يعطي روحاً عظيمة للإبداع المسرحي، فهو بمثابة الدماء التي تضخ في شرايين الإبداع المسرحي في مصر، وهناك كثير من العروض المسرحية المهمة التي قدمت في مسرح الجامعة، وحققت نجاحاً كبيراً وحققت طفرات واذكر منها عرض «روميوجوليت» لمحمد الصغير الذي قدم في الجامعة وحصد جائزة المهرجان القومي للمسرح وكان لونا جديداً علينا وساهم في ثراء الحركة المسرحية فتحررت المياه الراكدة، وهناك أيضاً مخرج يعد من أبرز وأهم المخرجين وهو المخرج محمد جبر الذي قدم عرضاً من أهم وأنجح أعماله المسرحية وهو عرض «١٩٨٠» وانت طالع»، الذي اعتمد على طلبة جامعة ولم يكن عرضاً من مسرح الجامعة، ولكن قوام العرض كان أغلبه من طلاب الجامعة، وكذلك المخرج تامر كرم الذي يعد من المخرجين المهمين جداً في المسرح المصري، وحققت نجاحات كبيرة في جامعة عين شمس، وانطلق منها لنجاحات أكبر في مسرح الدولة ومسرح القطاع الخاص..

وعن تجربته في مسرح الجامعة قال:

كان لي العديد من التجارب في مسرح الجامعة، وشاركت في أكثر من دورة للمهرجان القومي باسم الجامعة سواء جامعة المنصورة فقد شاركت بدورتين في المهرجان القومي للمسرح لفريق كلية الآداب جامعة المنصورة، بعرضي «البيت الذي شيده سويقت» وعرض «هاملت»، كما شاركت بعرض لفريق جامعة طنطا وهو «القروش الثلاثة» عام ٢٠١٦، وحصلت على جائزة المهرجان، كما يعد مسرح الجامعة هو المعهد العالي للفنون المسرحية بمواهبه العديدة.

أربع سنوات و ٨ أنواع من المخرجين

فيما قال المخرج محمد علام: المسرح الجامعي عبارة عن «النبذة» الأولى التي تزرع داخل المخرج وهو يعد تجربة الاحتراف الأولى، وذلك بعكس المسرح المدرسي فوعي وإدراك المخرج والممثل يتشكل ويترسخ في هذه المرحلة، فالطالب يقضي أربع سنوات يتعامل خلالها مع ٨ أنواع من المخرجين من مدارس مختلفة فهناك من يتعامل بالمدرسة العنثية ومنها الكوميديا وجميعها خبرات يحتك بها الطالب أثناء المرحلة الجامعية فيكتسب خبرات ويصبح له إسهامات فيقدم ما يقرب من ١٢ عرضاً مسرحياً خلال الأربع سنوات ويكتسب خبرة الوقوف على خشبة المسرح والتعامل مع الجمهور وتايح: المسرح الجامعي هي مرحلة الإعداد التي تخرج الطالب مكتسباً العديد من الخبرات في المجال الإحترافي.

مسرح الجامعة يدعم فكرة التجريب

الكاتب والمخرج الشاب محمد السوري والحاصل على جائزة المهرجان القومي وجائزة الدولة التشجيعية اتفق على أهمية ودور المسرح الجامعي في إثراء الحركة المسرحية المصرية، وكذلك خروج كوكبة لامعة من النجوم للمجال الفني والمسرحي، أصبحوا نجوم الصف الأول، وقال: يمتاز مسرح الجامعة بدعمه لفكرة التجريب فهو مسرح بلا قيود، فالمخرج في المسرح الجامعي ينطلق في الخيال لآفاق رحبه ويساعده فريق العمل في ذلك، فالمخرج يخوض تجربة من

عرض التونسية مريم بوسالمي

يخترق الجسد في تجليات مسرح ما بعد الحداثة



عزیز ریان
- المغرب

شهد المسرح الوطني محمد الخامس يوم الجمعة ٢٨ أكتوبر ٢٠٢٢ مسرحية "العيش في الكلمات" (Habiter les mots) للمخرجة التونسية مريم بوسالمي، وذلك خلال فعاليات المهرجان الدولي الأول للنساء المخرجات المنظم بالعاصمة المغربية من طرف فرقة أكواريوم وجهات داعمة أخرى .
وكما معلوم فالكاتبة والمخرجة والممثلة التونسية مريم بوسالمي لها أعمال مسرحية معروفة أهمها زهايمر الذي تمردت فيه عن الرقابة بتونس وحمل بتلميحات سياسة ولم تلغي أي جزء منه. عرفت إذن كمناضلة تحتج ضد الظلم وإدانة الخوف من الأنوثة الحكيمة. هي محامية ومسرحية تشق طريقها بثبات في المشهد المسرحي مبدستها الجديدة في العروض المسرحية.

الجسد بين العرض وتيمة المهرجان:

العرض المسرحي للفنانة التونسية يبدأ بعرض لوحة عالمية لامرأة تستعرض بطريقة ما جسدها في هدوء. الجسد البطل الذي يطغى على العرض وعلى المهرجان. هو مسرح فيزياء الجسد، والذي قَدِّمَتْ فيه نظريات كثيرة للمسرح تظهر أن العرض المسرحي يمكن له أن يقوم من دون استخدام ديكور أو ملابس أو إضاءة أو موسيقى، وأيضاً من دون نص مكتوب مسبقاً، إلا أنه لا يمكن أن يستغني عن العنصر الأهم في العملية المسرحية برمتها ألا وهو الممثل. وما ذهب إليه جروتوفسكي يشكّل المفهوم الأساسي للمسرح الفقير، وهو مفهوم غير مكتمل، من ناحية الواقعية والجمالية، فالعناصر الفنية التي يتشكّل منها العرض المسرحي عند مريم، لا عنصر التمثيل وحده، هي عناصر بنيوية لا يستغني عنها أي عرض مسرحي مهما كانت عبقرية الممثل، وتنظم هذه العناصر البصرية والسمعية المنتمجة إلى فنون مختلفة، شرط أن تكون منصهرة بعضها ببعض، في نسج فني متكامل هو العرض المسرحي: «العيش في الكلمات».

إن مسرح فيزياء الجسد هو تيمة لنتيجة جهود مسرحيين أسهموا في خلق بيئة جديدة في التعامل مع جسد الممثل، وجهودهم المندمجة مع جهود فنان الرقص الحديث ورقص ما بعد الحداثة. دون أن نغفل واحداً من أهم المنظرين لتوظيف الجسد في المسرح والمشتغلين عليه وهو المخرج والممثل الفرنسي «جاك لوكوك»، في كتابه «شعرية الجسد»، الذي يلخص فيه طريقته وتعاليمه التدريسية، ويعرض تجربته المسرحية، والمناهج التي استخدمها في التمثيل الدرامي الصامت، والقناع المحايد ودوره في العديد من الأشكال الدرامية الكبيرة (الميلودراما، الكوميديا دي لاري، المأساة، وفن التهريج)، والقدرات الخاصة للجسد

الجسد عند مريم هو الموضوع للمعنى النفسي المعاصر والأخلاقي، المختفي أمام الحقيقة الدرامية لتحقيق وساطة هامة لها دور فعال في الفرحة المسرحية. وتعتبر الإشارات التي يقدمها الجسد عبارة عن صور تقديمية للكلمة في توازي بين الجسد والكلمة خلال العرض. الكلمة التي تحضن الشعر (شعر لهايلد دومين المزداة مدينة كولونيا الألمانية Hilde Domin) لتحكي لنا قصصاً أخرى عن أمهات وآباء وأصدقاء ماتوا في سن مبكرة تاركين أطفالهم بعد صراعهم مع الورم القاتل غالباً. إعجاب كامل بشعر هذه الشاعرة والذي طغى على أغلب فصول العرض.

مسرح رقمي بطعم الشعر والكلمة:

شكلت تقنيات وأجهزة رقمية خصصتها الفنانة التونسية بالعرض المسرحي جهازاً بعرض الشاشة التي اكتسبت حضوراً طاغياً لتلمس ما هو جمالي أو إبداعي باعتبارها تقنية تؤدي دوراً مكملًا في العرض المسرحي، لإخراج مساحة واسعة لتعدد فرضياته وخياراته من خلال تحديد البيئة الدرامية للأحداث. ساعدت هذه التقنيات على إيجاد صيغ ووسائل لها دور هام في تثبيت دعائم المخرجة الممثلة الفنانة التونسية الفلسفية في عرضها. واستثمرت مجالات حياتية وأدبية كالقصيدية الرقمية من خلال ترجمة الشعر من الألمانية إلى الفرنسية عبر تقنية الشاشة. وخلال ترجمة اللغة الألمانية الموظفة عندها، وهو استثمار تسعى منه تثوير الفعل الدرامي بشكله السينوغرافي دون تكثيف باذخ ينشط البصريات على حساب الرؤى الإخراجية والبنى الدرامية في العرض وخطاب الجمالي والفكري. إن المتلقي عليه أن يطالع عبر الشاشة/الملجأ كل ما

الإنساني، والكوريوغرافيا، وتقنيات الارتجال واللعب وبناء الحكاية. وتعترف مريم بتأثيرها بالحكاء جهاد درويش الذي ينهي كل حكيه بشعر. وقد ينكمش فيها الحوار إلى أقصى درجة لتحلّ محله مشاهد بصرية شديدة الإبهار متصدّر فيها الأداء الجسدي والكوريوغرافي للممثلة (رقصة الجدة)، والتي مزجت فيها بين الحركات التجريدية ذات المنحى الرمزي، والحركات اليومية المستمدة من الواقع أو التراث الشعبي، وإلى حد ما الرقص المغاربي للجذات، وتبعث تكويناتها أيضاً من التساؤلات حول الحس الفني الثري، والإدراك العميق لمفهوم المسرح، كفكر وفن وممتعة. ولقد حققت من خلال هذه التجارب حضوراً إبداعياً متفرداً في المسرح العربي، ك«غبار دوغمائي»، إن صح التعبير، يزيد من تشويش رؤية المتزمتين، المناهضين للتجارب الجديدة في المسرح.

هناك من يصفها بأنها «عودة إلى النص الشعري والحكاية»، حيث الشعر والسرد يحتل مساحة أكبر بهذا العرض، بدون تراجع عن «مسرح الجسد» و«مسرح الصورة» ومشروعها الفني. كمبدعة مخلصّة لمشروعها الذي يرتقي بذائقة المتلقي عبر تجارب منتجة للمعرفة والجمال والتأمل، بدون مجازاة رغبات عشاق «المسرح المتداول»، الذي يهيمن على المسرح العربي، وله مخرجات عربيات.

إن الجسد يواجه أسلوب الأداء بين التلقائية والتحكم الكامل، بمعنى ما بين الجسد الطبيعي، الحي، وبين الجسد «الكراكيبي»، والمتحكم فيه من طرف الممثلة والمخرجة. إن التعبير الجسدي في المسرح باعتبار الجسد دعامة للخلق يتموقع في جهة أخرى وهي النص خلال التخييل المعروض.



لتفكيك الشخصية تجريديا وإيقاعيا يتحول النص المسرحي في عالم مريم أكثر مرونة: عبارة عن نسيج صوتي يخلق: فضاء صوتيا. هي مهارات جديدة يجب أن يكتسبها الممثل لإنتاج المعنى عند دخول التكنولوجيا في العرض المسرحي من خلال التقاطعات والتوازي والتداخل والتزامن والتماكن والتناقض... المتلقي خلال ساعتين من العرض يتواجه مع الشاشة: التي لها معنى منتج على الخشبة وفضائها الذي سيولد تراكبا إدراكيا لديه ويتبعه تراكبا إدراكيا لدى الممثلة نتيجة تجاوز الصورة السينمائية والكلمة وموضوعها مع مكونات الصورة العامة للفضاء المسرحي البسيط والشبه فارغ.

كان أداء الممثلة مريم أبو سامي أداء يمكن تسميته بـ «ما بعد إنساني» والذي يكون فيه الجسد هجيناً مادياً وافتراسياً في نفس الآن. يتطور لتحسين قدرات الإنسان بالتكنولوجيا التي هي امتداداً للبشر الذي يتفاعل مع التلفون الذكي في كل حياته.

عزز العرض حضور الإنسان الاعتيادي وتقنياته بإعادة صياغة جماليات بسيطة وحياتية من خلال تحقيق شكل افتراضي يتحقق في الصورة الواقعية ومحققاً شعار الفعاليات بالمهرجان بكل أبعاده التقنية الهادفة إلى تحقيق نضالات تنتصر للمرأة. العيش في الكلمات عرض يهدف كما يقول صناعه: «إلى أن يكون عملية تعلم من خلال الاستيعاب. يربط العرض بين المهنيين المسرحيين والهواة في ورش عمل من أجل تمكين المرأة. لذا فكرنا في كل تلك الجدران التي تقف بيننا في كل مرة نجتمع فيها حول قراءة وإعادة قراءة قصيدة كتبها هيلدي دومين، لتلك الاستراحة التي نقدمها لأنفسنا في خضم زوبعة الحياة النشيطة مثل «دقيقة للترقب» حسب صيغة بريخت. هذا «الترقب» باعتباره فترة زمنية استثنائية للتقاط أنفاسنا. بهذا المعنى، فإن القراءة ليست سوى ذريعة. والأهم من ذلك هو القصص الحقيقية التي ترتبط بإشراك الشعر. هذا هو المعنى السحري للفن: العطاء والاستسلام، التقاسم والترحيب. هي في النهاية ديناميكية تشجيع روح التضامن.»

في النور، ص: ٣٢) لوائل فاروق، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الدورة ٢٩.

تشتت وتشظي على مستوى السرد وعلى مستوى «العلامات واللغات»، فالجملة قد تغير حياة كاملة. القصة/الحكاية هنا سلسلة «مشاهد - شظايا» وكولاج شعري وشاعري يخفف من حدة تفكك السرد.

ف«أحيانا تتطابق الشخصية مع حضور الممثل الحقيقي على المسرح. فالممثل لا يجسد شخصية ما، وإنما يجسد نفسه، والسياق هو الذي يوحي إلى المشاهد بأن أمامه شخصية مسرحية. وفي هذه الحال، يكون الممثل الباب الذي يتسرب منه الواقع إلى العرض المسرحي ليخترقه، مما يؤدي إلى ذلك الخلط بين الواقع والخيال. والإحساس بأن حضور الشخصية يأتي من حضور الممثل/المؤدي» (من كتاب الاختباء في النور، ص: ٣٧) لوائل فاروق، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الدورة ٢٩.

بالعرض مثلت سينوغرافيا لغات جديدة تتجاوز مع اللغات الأخرى. والصور والفيديوهات التي تعرض على الشاشة لها دور فهي تكتب، وتمسح الفضاء المسرحي وتتحول إلى نص له مما يفكك الفضاء التقليدي. تتربع لغة الشعر مع لغة الترجمة ولغة الشاشة (صور، فيديو...) بلغة الواقع ولغة الممثلة لتحقيق «متلازمة التصفيق المعجبي». عبر فصول مسرحية تعرض عناوينها بالشاشة (ثق في التاريخ، محادثة بدون نهاية...)

وبلغة الصور الثابتة (صور وفيديو) لعرض نظام بصري مشهدي ومعقد يتشابك فيه الواقع مع الخيال. للوصول لإبداع يمزج بين كل اللغات الشعرية والمسرحية الجديدة تتجاوز الشعر والشاشة رفقة جسد الممثلة. فالكلمات ليست كالكلمات تصرح مريم وتكرر متعمد.

وفرت مريم نسيجا لفظيا متعدد الأصوات: سرد، شعر، بوح.. وجماليات الصوت وإلقاء وصوت رفقن لآلة كتابة عتيقة وصوت ريح تتعمده فنفس عنق عصفور مثل الريح في الأغصان، مادامت الكلمة مثل الريح، وريحها مقدس تدخل وتخرج..

تلقية من شعر بلغة غريبة لا يعرفها. هي تقنيات رقمية (حاسوب، صور رقمية، أفلام، ترجمة مكتوبة بالشاشة) كلغة أكثر تعبيرا واستعمالا في أجهزة الوسائط المتعددة. وهي تقنيات وأدوات ونظم مختلفة وظفتها الممثلة المخرجة لمعالجة المضمون والمحتوى والذي تريد توصيله من خلال عملية الاتصال الجماهيري الجمعي.

لعل القصيدة الرقمية - بشكل ما - حضرت وبمعرفة واعية منحت العلاقة بين اللغة بالكلمة الشعرية والتقنيات الرقمية (صور، أفلام) والتي تبدو ظاهر الأمر تناقضية، وخلفت علاقة متجاوزة مع الحاسوب ووسائله المتعددة. وهي وسيلة ساعدت المتلقي لدخول عالم الفنانة التونسية ومقاربة مقاصدها إلى ما ينتج في العديد من التصورات والتأويلات التي تقربها من قصيدة المرسل الكاتب وتكشف له تجارب جديدة تفرض وجودها في فضاء ثقافي مشحون بالتنوع. إن مفهوم القصيدة لم يعد عبارة عن تلك الحروف والكلمات بل هي مجتمعات من العلامات السمعية والبصرية من خلال الشاشة لفهم القصيدة.

آليات رقمية ساهمت في تقديم الحلول غير التقليدية وفق أساليب جديدة جعلتها أداة مرنة بيد الفنانة الممثلة/ المخرجة، التي لا تحتاج إلى تقنيات مسرحية أدائية عالية بل إلى مهارات فنية في كيفية استخدام تلك التقنيات بشكل ذكي وفني.

الإضاءة كعنصر تشكيل الفراغ المسرحي كان لها دورا نوعيا طبقا لدراما العرض وطبيعته وطبيعة تشكيل الفراغ المقام داخله بتصميم المناظر الرقمية والدراما والموسيقى. المحاكاة التفاعلية:

محاكاة عادية تلعب فيها الممثلة دورا كبيرا في حيث قدرتها على تشغيلها وتجربتها والتفاعل والتعايش الكامل معها. حيث تظهر البطلة في الفيديو تجر عربة، لنعرف أنها هي بطلة العرض واقعا. واقع افتراضي وواقع شعري وواقع حياتي (استغراق، وغمر).

أهم الركائز الأساسية في تشكيل العروض الرقمية وسائل الواقع الافتراضي (شاشة، فيديو، صور رقمية، ألوان، أبيض وأسود..) ساهمت في تشكيل بنية أداة الممثلة عن طريق انعكاسها ورسم هندسة فضاء العرض المسرحي، ليكون أداء تشخيصيا بحضور فاعل وبصورة حية مع الفعل الحركي المنضبط بأزمته وأمكنة الصورة البصرية المنصهرة مع أداء مريم المنغمس. هي وسيلة اختراق الجسد باستعمال الواقع الافتراضي وضوئها والمحتوى الرقمي المعروض محاكاة افتراضية لسطح الجسم. كما لو أنها أعادت تكوين أتماط جديدة للجسم بتقنية ثلاثية الأبعاد، وتعلن عن التفاصيل الدقيقة للجسد الانساني وكشف أسرارها الداخلية والخارجية كجسد حي نابض داخل منظومة افتراضية تعلن الواقع الجسدي المخفي للإنسان وخصوصا للأنثى.

نحن هنا أمام مسرح ما بعد الحداثة بكل تجلياته. والسمة الأساسية الأولى التي تميز مسرح ما بعد الحداثة، أو مسرح ما بعد الدراما، هي التباعد بين الجانب الأدبي المتعلق بالنص، والجانب الأدائي» في مسرح ما بعد الحداثة. فقد النص أوليته وأولويته وأصبح عنصرا من عناصر العرض، أهميته لا تزيد عن أهمية العناصر الأخرى. وفي بعض الأحيان يعتبر النص «أداة» مثله مثل أدوات العرض. وعلى سبيل المثال يمكن عرض أجواء من النص على شاشات، كأنه صورة، أو يمكن للممثلين إلقاء الحوار معا في آن واحد. فيصبح الحوار، أي النص، مجرد خلفية صوتية للمسرحية.» (من كتاب الاختباء

بيتر بروك

ومسرحية مؤتمر الطيور

الخشن، هناك أيضا عرض المؤتمر في منتصف الليل تحت أضواء الشموع تلك الذي يبدو شديد الحساسية وبالغ الروعة وأطلق عليه المسرح المقدس، وأخيرا عرض الفجر الذي كان طقسيا شعائريا بصورة كلية، تحدثنا بعد الثلاثة عروض وقلت لهم إننا ربما نعيد العمل مرة أخرى وحينها سندمج الثلاثة عروض معا في عرض واحد» وجدير بالذكر أن الفرقة التي ساهمت في هذا العمل كانت تتكون من مجموعة من الفنانين من دول مختلفة، ومن ثم ثقافات مختلفة، وهي الفرقة التي تم تكوينها بالمركز الدولي للمسرح في باريس... وعلى ذلك أصبح المركز بمثابة المركبة بالنسبة لفرقة فنانى المسرح الدوليين للمشاركة والمساهمة في الإستكشاف - عبر الفن - المعنى بالعلاقات الإنسانية والعلاقة بين الفنانين وبعضهم البعض وبالنص المقدم والجمهور.. حيث كان يشكل الجمهور دائما مجالا مهما في تجارب «بروك» حيث ركز بروك وشركائه جهودهم منذ البداية على ما كان يعتبره المشكلة الأساسية التي تواجه المسرح المعاصر : كيفية تحقيق علاقة عميقة معبرة بين الممثل والجمهور تلك العلاقة التي تتمدد وتتسع وتثري جودة وطبيعة التجربة الإنسانية. وقد أدت فرقة بروك مسرحية المؤتمر في جميع البيئات المختلفة مرتجلين كلما تقدموا وتعمقوا لم يكن هناك نص مسرحي محدد، في هذا الوقت كانت المقطوعة قد أصبحت رمزا للإلتزام وكذلك رمزا للصعوبات عبر التجول في أفريقيا حيث تحولت الرحلة لتصبح ليس مجرد تجربة في المسرح لكن في الحياة كمشاركة كلية لدرجة جعلت معظم الممثلين وجدوها مستهلكة بصورة كلية.

كما يورد المترجم «عبدالغنى داوود» في نهاية ترجمته أيضا مقدمة الناقد الكبير :فاروق عبدالقادر» لترجمته لكتب بروك الثلاثة بعنوان «نحو مسرح ضروري» وهي «المساحة الفارغة، النقطة المتحولة، والباب المفتوح» وعنوانها (في صحة بروك المعرفة والخبرة) : ما أطول الرحلات التي قطعها بيتر بروك وفريقه من الممثلين ذى الجنسيات المختلفة والأطوار الثقافية المتباينة، وهم يرتجلون ويقدمون عروضهم في قلب أفريقيا وعلى أطراف أستراليا، وفي أماكن مختلفة من آسيا وأمريكا، عن هذه التجربة الفنية والثقافية الإنسانية الخصبة تحت عروض تفوق في أهميتها العروض السابقة «أورجاست - من كتاب الزرادشتيين القديم «الأفيستا» ١٩٦١، و «الأيك» عن قبيلة أفريقية تعاني الجفاف والمجاعة في ١٩٧٥، وإجتماع الطير عن نص الشاعر الفارسى فريد الدين العطار ١٩٩٩ ثم آخر أعماله - ربما أعظمها في السياق لها بهاارتا عن الملحمة الهندية الشهيرة ١٩٨٧، كما يقول «فاروق عبدالقادر» في مقدمته لترجمة هذه الكتب الثلاث : «قادنى الإهتمام بالمسرح المصرى إلى بيتر بروك، وأهم ملامح تجربته التي لا تتنازل عن الفن المسرحى من أجل توصيل مضمون معين.. فبيتر بروك فنان مسرح وحين يعبر عن فكرة فمن خلال المسرح، لا أية وسائل أخرى يمكنها أت تنقل الأفكار»

ومهما قلنا عن الكتاب فإن هذا لا يغنى عن ضرورة قراءته لما يحويه - بالإضافة لترجمة النص - من معلومات هامة عن بيتر بروك، وتجاريه المسرحية سواء في مقدمة الترجمة أو ما ألحق بالترجمة من خاتمة لا تقل أهمية عن المقدمة.



من الداعين إلى (وحدة الشهود) وقد قام كل من «بيتر بروك، جان كلود كاربي» بتناول هذا الكتاب وحولاه إلى قالب درامى ومسرحى متميز، وهذا يجعل عملهما - من وجهة نظرنا - يقع في مرتبة الإعداد المسرحى وليس التأليف، وهذا لا يقلل من شأن ما قاما به من عمل... نجد فيه الهدهد يقود مجموعة الطيور (التي تتألف من الصقر والحمامة، الطائر الغريب الأول، الطائر الغريب الثانى، العصفور، مالك الحزين، الفراشة، والحدأة) في تلك الرحلة ويحاول إقناعهم بها ويشجع من يتقاعس منهم عليها، ويمرون في رحلتهم تلك على الوديان الست التي في كل واد منها يتعلمون درسا وكأنهم في رحلة صوفية شاققة كصوفى في رحلة الوصول إلى الله والإتحاد به حينما يصلون إليه. ولكن الأهم في تلك الترجمة - بالإضافة إلى الترجمة ذاتها وهي جهد كبير - ما أورده المترجم من مقدمة رائعة عن الشاعر الفارسى «فريد الدين العطار النيسابورى» وعن المخرج التجريبي الكبير «بيتر بروك، وكذلك الخاتمة وهي تتضمن معلومات هامة لكل من يهتم بتقديم «مؤتمر الطيور» كما تتضمن أيضا معلومات هامة عن «بيتر بروك» وتجربته العريضة في المركز الدولي للإبداع المسرحى الذى أنشأه مع آخرين في باريس، وكان بمثابة مختبر تجريبي لكثير من أعمال «بروك» المختبرية لا سيما على مسرحية «مؤتمر الطيور» وتجاربه عن تقديمها في أماكن مختلفة، والتي وصل الأمر إلى أنه كان يقدمها لثلاث مرات في الليلة الواحدة حيث يبدأ العرض الأول في الثامنة مساء، والعرض الثانى في منتصف الليل، بينما يكون العرض الثالث مع الفجر، ويقول «بيتر بروك» عن تلك التجربة: «لقد مثلت مسرحية المؤتمر دائما تحديا، وذلك لأنها تذهب أبعد من قدرة واستيعاب الإنسان لتخترقها وتتغلغل فيها بشكل كامل، لا يمكن لكائن من كان الإمساك بتلابيبها والقبض عليها أمرا لا ينتهى. لقد استخدمنا في بداياتنا شذرات وشظايا كقواعد للإرتجال، إذ لم تتمكن بجد من ملامسة القطعة الإبداعية بأثرها.لقد قمنا بعمل ثلاثة عروض لنصوص مختلفة من مسرحية المؤتمر: عرض في الثامنة مساء وأطلق على ذلك العرض المسرح

أحمد هاشم



عن مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الأخيرة (التاسعة والعشرون) صدرت ترجمة لمسرحية «مؤتمر الطيور» التي أعدها الكاتب والمخرج الإنجليزي / العالمى الأشهر «بيتر بروك» الذى غادر عالمنا في شهر يونيو الماضى ٢٠٢٢ وقد شاركه الإعداد الفارسى «جان كلود كاربي» والتي ترجمها الكاتب المسرحى والناقد الكبير «عبدالغنى داوود» عن النسخة الإنجليزية الأولى المنشورة في العشرين من يناير عام ١٩٨٠ والمسرحية مأخوذة عن كتاب «منطق الطير» الذى كتبه الشاعر الفارسى الصوفى «فريد الدين العطار النيسابورى» الذى عاش مائة وأربعة عشر سنة ما بين ٥١٣ إلى ٦٢٧ هجرية، وكان الرجل يعمل بالطب والكنه هجرهما إلى صومعة الصوفية للمجاهدة والرياضة الروحية، وقد كتب العطار - كما جاء بمقدمة الترجمة العربية التي أوردها عبدالغنى داوود - تسعة كتب منظومة شعرا كان آخرها «منطق الطير» التي يراها المستشرقون أنها أفضل ما جادت بها قريحته. وفي هذه المنظومة التي ترجمها عن الفارسية إلى الفرنسية «جارسا ندى تاس»، وفي هذه المنظومة يتناول «العطار» قصة إجتماع الطيور، وهي طيور حقيقية لها وجود في عالمنا الأرضى، أما إله الطير فهو يرمز له باسم «سيمرغ» وهو طائر وهمى لا وجود له على الأرض، إلا أن «العطار» يشير إلى أنه ينتسب لبلاد الصين، ويفسر المستشرق الإيطالى «أنطونيو» بأنه من أصل فارسى خالص، ومعناه في اللغة البهلوية مرتبط بشجرة الحياة التي تنمو في مياه بحر «فاركاش» وقيل أيضا أن عش هذا الطائر يوجد على شجرة طيبة وهي تعطى بذورا كثيرة، وأصانها تنثر بذورا تحيل الأرض خصبة إذا ما وقعت عليها، وأن العطار أراد في آخر المنظومة أن يسقط شعوره ومعتقداته على هذه الطيور على أن يخص كل طائر بما يوافقه من خصائص وطباع، ويصل أبيات المنظومة إلى ٤٦٤٧ بيت كتبت عام ٥٨٣ هجرية وتم ترجمتها إلى الفرنسية عام ٨٥٧ ميلادية، وتبدأ بتجمع الطيور للبحث عن الإله وتنتهى بطريق الطير صوب «السيمرغ» ومثولها في حضرته ويشير إلى الأودية الست التي مرت بها الطيور في رحلة بحثها، وهي أودية (العشق، المعرفة، إستغناء، التوحيد، الحيرة، ثم الفقر والفناء) ونلمح في نص العطار ملامح المرشد والمريد، والصلة بين الله والإنسان والعالم، وفكرة الشمس والظل، وأن (العالم كنز عليه طلسم فالكنز في القاع وما الدنيا إلا طلسم وفي نهاية الطلسم سيتحطم قيد الجسد، وستجد الكنز عندما ينتهى الطلسم أولا، وستظهر الروح عندما ينتهى الجسد أولا، وما الغيب إلا الله سبحانه وتعالى، وقد أطل «العطار» الحديث في «منطق الطير» عن العشق، إذ أن العشق هو القوة الخفية التي تدفع السالك على المضى قدما في الطريق رغبة في لقاء المحبوب الأزلى، وهو الله سبحانه وتعالى، وقد اعتبر «العطار» وغيره من الصوفية العشق أعلى مكانة من الإيمان، وأن طريق الصوفى غايته الإدراك والإتحاد وأن الطيور في نهاية المطاف قد أدركت أنها هي «السيمرغ» وأن السيمرغ هو هي فالعطار كان



المسرح الإيطالي..

الكوميديا تكتب التاريخ!



عشر، كانت الممثلات معياراً على المسرح الإيطالي. جمع الباحث الإيطالي فرديناندو تافياي عدداً من وثائق الكنيسة التي تعارض قدوم الممثلة كنوع من المومسات، التي تُفسد الشباب بملابسها الخليعة ومط حياتهن الفاسد، أو على الأقل غمرهم بالرغبات الجسدية. يصف تافياي مصطلح هذه الممارسة وغيرها من الممارسات المسيئة للكنيسة بـ *negativa poetica*، بينما يعطينا فكرة عن ظاهرة أداء الكوميديا دي لارتي.

الفرق، أو الشركات كمان كانت تسمى وقتها، كانت مجموعات من الممثلين، لكل منهم وظيفة أو دور معين. كان الممثلون ضليعين في عدد كبير من المهارات، حيث انضم العديد منهم إلى فرق بدون خلفية مسرحية. كان بعضهم أطباء، وآخرون قساوسة، وآخرون جنود، أغرتهم الإثارة وانتشار المسرح في المجتمع الإيطالي. كان من المعروف أن الممثلين يتحولون من فرقة إلى فرقة "على سبيل الإعارة"، وغالباً ما تتعاون الشركات إذا تم توحيدها من قبل مستفيد واحد أو تؤدي دورها في نفس الموقع العام. سينقسم الأعضاء أيضاً لتشكيل فرقهم الخاصة، كما كان الحال مع جاناسا Ganassa وجيلوسي Gelosi. سافرت هذه المجموعات في جميع أنحاء أوروبا منذ الفترة المبكرة، بدءاً من سولداتي Soldati، ثم جاناسا Ganassa، الذين سافروا إلى إسبانيا، واشتهروا بالعرف على القيثارة والغناء - ولم يسمع أحد منهم مرة أخرى - وفرق الغانا الشهيرة.

في العصر الذهبي (1580-1600) تهاوت فرق جيلوسي Gelosi، وكونفيدنتي Confidenti، وأكسيسسي Accessi. هذه الأسماء التي تدل على الجرأة والريادة تم الاستيلاء عليها من أسماء الأكاديميات - بمعنى ما، لإضفاء الشرعية. ومع ذلك، كان لكل فرقة انطباعاتها (مثل شعار النبالة) الذي يرمز إلى طبيعتها. على سبيل المثال، استخدم جيلوسي الوجه ذي الرأسين للإله الروماني يانوس، للدلالة على مجيئه وذهابه وعلاقته بموسم الكرنفال، الذي حدث في يناير. كما أشار جانوس أيضاً إلى ازدواجية الممثل، الذي يلعب دور شخصية أو

مع تقاليد الأكاديميات الإيطالية، تبنى نظام جيلوسي تقديم الإله الروماني ذو الوجهين يانوس (أو شعار النبالة) ليكون الشعار الخاص بهم. يرمز يانوس إلى مجيء وخروج هذه الفرقة المتنقلة والطبيعة المزدوجة للممثل الذي ينتحل شخصية "الأخر". عُرفت جيلوسي في شمال إيطاليا وفرنسا حيث حصلوا على الحماية والرعاية من ملك فرنسا. على الرغم من التقلبات، حافظ مسرح جيلوسي على ثباته في الأداء مع "العشرة المعتادة": "اثنان فيكي (كبار السن من الرجال)، وأربعة إناموراتي (رجلان وامرأتان)، واثنان من الزاني، وكابتن، وسرفيتا (خادمة)". وغالباً ما يتم أداء الكوميديا داخل مسارح المحاكم أو القاعات، وكذلك في بعض المسارح الثابتة مثل تياترو بالدروكا في فلورنسا. نشر فلامينيو سكالو Flaminio Scala، الذي كان عازفاً ثانوياً في جيلوسي Gelosi، سيناريوهات الكوميديا دي لارتي في بداية القرن السابع عشر، في محاولة لإضفاء الشرعية على الشكل - وضمان إرثه. هذه السيناريوهات منظمة للغاية ومبنية حول تناسق الأنواع المختلفة في الثنائي: اثنان من زاني zanni وفيكي vecchi وإينامورات inamorate وإيناموراتي inamorati، إلخ.

في الكوميديا دي لارتي، لعب دور المرأة من قبل النساء، وتم توثيق ذلك في وقت مبكر من ستينيات القرن الخامس عشر، مما يجعلهن أول ممثلات محترفات معروفات في أوروبا منذ العصور القديمة. تمت الإشارة إلى لوكرتسيا دي سيينا Lucrezia Di Siena، التي ورد اسمها في عقد الممثلين اعتباراً من 10 أكتوبر 1564، على أنها أول ممثلة إيطالية معروفة بالاسم، مع فينسينزا أرماني وباربرا فلامينيا كأول ممثلات معترف بهن رسمياً في إيطاليا وأوروبا. في سبعينيات القرن السادس عشر، شوّه نقاد المسرح الإنجليزي بشكل عام الفرق مع ممثلاتهم (بعد عدة عقود، أشار بن جونسون إلى إحدى الفئات في الكوميديا على أنها «عاهرة متداعية»). بحلول نهاية سبعينيات القرن السادس عشر، حاول الأساقفة الإيطاليون حظر الفئات؛ ومع ذلك، بحلول نهاية القرن السادس



هاني حجاج

البداية

أقدم مسرح عظيم معروف هو الكوميديا دي لارتي Commedia dell'arte عندما كانوا يختارون أفضل الممثلين من مقاطعات إيطاليا لتمثيل الكوميديات الشعبية دون الحاجة إلى كاتب مسرحي بالمره! على الرغم من ازدهار الكوميديا دي لارتي في إيطاليا خلال فترة المانريست Mannerist، كان هناك تقليد طويل الأمد لمحاولة إنشاء سوابق تاريخية في العصور القديمة. في حين أنه من الممكن الكشف عن أوجه التشابه الشكلية بينه والتقاليد المسرحية السابقة، لا توجد طريقة لإثبات اليقين من الأصل. يؤرخ البعض للأصول إلى فترة الجمهورية الرومانية. تميزت مهازل الإمبراطورية الرومانية بأنواع بدائية لممثلين يرتدون أقنعة ذات ملامح مبالغ فيها بشكل صارخ وحبكة مؤامرة مرتجلة.

أول عروض الكوميديا دي لارتي المسجلة جاءت من روما في عام 1501. تم تنفيذه في الهواء الطلق في أماكن مؤقتة من قبل ممثلين محترفين كانوا يرتدون ملابس ملثمين وملثمين، على عكس كوميديا إيروديتا Commedia erudita، التي كانت مكتوبة ككوميدي، قدمت في الداخل من قبل ممثلين غير مدربين وغير ملثمين. قد يكون هذا الرأي رومانسياً إلى حد ما، وقد تم القيام بالكثير في ساحة المحكمة بدلاً من الشارع. بحلول منتصف القرن السادس عشر، بدأت مجموعات محددة من فناني الكوميديا في الاندماج، وبحلول عام 1568 أصبحت فرقة جيلوسي شركة متميزة. تماشياً

على الرغم من أن العروض غير مسجلة بشكل شخصي بشكل عام، إلا أن المسرحيات غالباً ما كانت تستند إلى سيناريوهات أعطت بعض مظهر الحكبة إلى التنسيق المرتجل إلى حد كبير. سيناريوهات فلومينيوس سكاللا، التي نُشرت في أوائل القرن السابع عشر، هي المجموعة الأكثر شهرة وممثلة لأشهر مجموعاتهما، جلوسيا.

الصحة في الوقت الذي كانت فيه روما هي مركز العالم الجديد وبلغت الذروة في الشعر والفن والهندسة والبناء، وللسبب نفسه ظلت تلك المسرحيات ضمن الموروث الشعبي الذي فقد أكثره مع الزمن لحساب الرسم والنحت والموسيقى، فسقطت من الذاكرة الجمعية (ماندرا جوليا) لمكيافيللي، أفضل مسرحياته واقتبسها من الهجائيات المتداولة بين الطبقات المتوسطة عن تقاليد الزواج ومحدثي النعمة، لكن لا ينسى أحد دانتي أو دافنشي. خصوصاً عندما غزت الرومانية العالم من قلب فلورنسا فتعلقت إيطاليا بين عالمين وتراجعت مرتبكة في ظروف سياسية واقتصادية صعبة، بينما التقطت منها إسبانيا وإنجلترا وندون بذور المسرح الشعبي.

وعندما حدثت صحوه في عهد (غاريبالدي) فوجئ الجميع حكومة وشعباً بأن شكل الحياة نفسه قد تغير مع عجلة الحركة الصناعية الجديدة، هكذا صارت النهضة المسرحية الإيطالية تحمل اسم Verismo يعني (الالتفات إلى الواقع) وبدأت مع مسرحية كايكوزا (الأوراق المتساقطة) وموضوعها إجتماعي لا رومانسي رائق، عن رجل أعمال ناجح يتأمل انهيار عائلته: غرام رسام ولا أحد يأبه لنجاحه الذي يعيشون في ترف بفضل، حتى جاء جيوفاني فيركا الصقلي بدمه الحار يضيئ التشويق والوحشية الجنوبية على خشبة المسرح حتى يشج بطل مسرحيته (الذئبة) رأس حماته بالفأس. هذه المسرحيات فشلت في تجاوز حدود العاصمة والتوغل إلى وجدان أهل الريف، فهي تناقش مشكلات المجتمع ابن التطور الصناعي البعيد عن تقاليد الفلاحين، واقعية تنفر منها تقاليد المواطن الريفي الذي يشكك من قبول الفرد للحريات بشكل عام واعتاد على التصفيق لمغامرات عاطفية عنيفة وميلودراما الفواجع القديمة التي يخفق فيها البطل مرة في الأدغال بيدين عاريتين ولا يمنع أن يسرق أو يغتصب شقيقة صديقه طالما الدراما مكشوفة وتزييفها للواقع مفضوح.

سوء حظ إيطاليا يجعلها تتراجع في كل مرة عندما تبدأ هي الخطوة الأولى فتزدهر الأمور في أوروبا وتتأخر هي، كان كل شيء في الماضي يشير إلى أنها ستكون القوة العالمية الأولى ثم لا شيء وباءت كل محاولة للنهوض بالخيبة والاسوأ أنها لم تستطع الاستفادة حتى من التراث البطولي السابق. وعندما جاءت فاشية موسوليني مات كل أمل في العودة إلى الرومانسية القديمة.

كان لابد من الانفصال التام عن الواقع حتى يحيا الناس والفن، ذات الأزمة التي أصابت المثقفين في مصر عقب هزيمة ١٩٦٧ عندما كان الكيان الشعبي والفكري على حد سواء يبحث عن ديناميكية داخلية أقرب إلى العنف في السلوك وإلا حدث الانفجار أو الموت بالسكتة. الإخفاق في المنجز المسرحي سقط في شرك التوقع السيكوبوجرافي، يبدو أنه كان ثمة صعوبات عاطفية اجتماعية في ما يتعلق بالحس الشعبي وما يرغب الفنان في التعبير عنه لدرجة الاتجاه إلى نصوص رفضتها باريس في مطلع القرن، مثل المسرحية التي أرسلها مارسيل بروسست إلى رينالدو هان عام ١٩٠٦ عن زوجين يقدس كل منهما الآخر، العاطفة بينهما قوية ملائكية نقية، ومن نافلة القول إنها عفيفة، من الزوج نحو زوجته. ولكن هذا الرجل سادي، ولديه إضافة إلى حبه لزوجته - علاقات مع عاهرات، حيث يجد اللذة في تلطيخ مشاعره. أخيراً، يأتي السادي، المحتاج دوماً إلى شيء أكبر، ليلطخ زوجته في حديثه مع العاهرات، والطلب منهن قول أشياء سيئة عنها، ثم يقولها بنفسه (سيفرق بعد خمس دقائق). وفيما هو يتحدث بهذا الشكل، تدخل زوجته إلى الغرفة بالصدفة من دون أن يسمعا. تعجز عن تصديق عينها وأذنيها، فتنهار على الأرض. ثم تهجر زوجها. يتوسل إليها، لكن دون جدوى. تريد العاهرات الرجوع، ولكن السادية ستكون قد صارت شديدة

المرجح أن الكوميديا استخدمت الرواية المعاصرة، أو المصادر التقليدية أيضاً، واستمدت من الأحداث الجارية والأخبار المحلية لليوم. لم تكن كل السيناريوهات هزلية، بل كانت هناك بعض الأشكال المختلطة وحتى المأساوي. تم رسم العاصفة The Tempest لشكسبير من سيناريو شائع في مجموعة فرقة سكاللا Scala، تم رسم هاملت لفرقة بولونيوس من قبل بانتالون Pantalone.

قدمت كوميثشي أعمال كوميدية مكتوبة في الساحة الكبيرة. تم استخدام الأغنية والرقص على نطاق واسع، وكان عدد من الإناموراتي من أتباع المادريجالين المهرة، وهو شكل أغنية يستخدم اللوني والتناغم الوثيق. جاء الجمهور لرؤية فنان التمثيل، حيث أصبحت خطوط الحكبة ثانوية بعد الأداء. من بين العظماء، ربما كانت إيزابيل أندرييني الأكثر شهرة على نطاق واسع، وحلت على ميدالية مخصصة لها مكتوب عليها "الشهرة الأبدية". حقق تريستانو مارتينيبي شهرة دولية كأول أوليكشينيوس العظيم، وتم تكريمه من قبل ميديشي وملكة فرنسا. استفاد فنان الأداء من النكات التي تم التدريب عليها جيداً وباستخدام الكمامات الجسدية، والمعروفة باسم ملاستي Iazzi وكونسيتي concetti، بالإضافة إلى الحلقات المرتجلة والمقحمة على الفور والمسماه بالروتين، والتي أطلق عليها Burle (المفرد Burla، الإيطالية بمعنى نكتة أو دعابة)، والتي عادة ما تنطوي على مزحة عملية.

نظراً لأن عملية الإنتاج كانت مرتجلة، يمكن بسهولة تغيير الحوار والعمل للتهكم بالفصائح المحلية أو الأحداث الجارية أو الأذواق الإقليمية، مع الاستمرار في استخدام النكات القديمة وخطوط التثقيب. تم التعرف على الشخصيات من خلال الأزياء والأقنعة والدعائم، مثل نوع من العصا المعروف باسم تهريجية. تضمنت هذه الشخصيات أسلاف المهرج الحديث، تم السماح للمهرج Harlequin، على وجه الخصوص، بالتعليق على الأحداث الجارية في مجال الترفيه الخاص به.

الحبكة الكلاسيكية والتقليدية هي أن يقع البطل/ الإناموراتي في حالة حب ويرغب في الزواج، لكن أحد كبار السن (فيكيو) أو العديد من كبار السن (فيكي) يمنعون ذلك من الحدوث، مما دفع العشاق إلى سؤال واحد أو أكثر من الزاني (الخادم غريب الأطوار) الذي يساعد كما السنيدي في الأفلام القديمة، وعادة تنتهي القصة بسعادة، بزواج الأبرياء والتسامح عن أي مخالفات. هناك اختلافات لا حصر لها في هذه القصة، بالإضافة إلى العديد من الاختلافات التي تختلف تماماً عن الهيكل، مثل قصة معروفة عن أن بطلة/ أربيتشينو Arlecchino أصبحت حاملاً في ظروف غامضة.



قناع، بينما يظل هو نفسه. لم يكن القضاة ورجال الدين دائماً متقبلين لفكرة الفرق (الشركات)، لا سيما خلال فترات الطاعون، وبسبب طبيعتهم المتنقلة. كان من المعروف أن الممثلين، ذكورا وإناثا، يتجردون من ملابسهم تقريبا، وتحدث الوقائع المنظورة عادة إلى مواقف فظة مع النشاط الجنسي الصريح، الذي يعتبره البرلمان الفرنسي لا يعلم شيئا سوى "الفاحشة والزنا... لكلا الجنسين". تم استخدام مصطلح الرعاع vagabondi في إشارة إلى هذا الصنف من الممثلين، ولا يزال مصطلحاً مهيناً حتى يومنا هذا (المتشرد). كان هذا في إشارة إلى الطبيعة البدوية للجماعات (العجر)، والتي غالباً ما تم تحريضها من خلال الاضطهاد من الكنيسة والسلطات المدنية والمنظمات المسرحية المنافسة التي أجبرت الفرق على الانتقال من مكان إلى آخر.

غالباً ما كانت الفرقة تتكون من عشرة فنانين مقنعين وغير مقنعين مأوفين، ومن بينهم نساء. توظف الفرق، النجارين وأساتذة الدعائم والخدم والممرضات والمحفظين، وجميعهم يسافرون مع الفرقة. كانوا يسافرون في عربات كبيرة محملة بالإمدادات اللازمة لأسلوبهم البدوي في الأداء، مما يمكنهم من الانتقال من مكان إلى آخر دون الحاجة إلى القلق بشأن صعوبات النقل. هذه الطبيعة العجربة، على الرغم من تأثرها بالاضطهاد، كانت أيضاً ترجع جزئياً إلى المجموعات التي تتطلب جماهير جديدة (وتدفع). سوف يستفيدون من المعارض العامة والاحتفالات، غالباً في المدن الأكثر ثراءً حيث كان النجاح المالي أكثر احتمالاً. قد تجد الفرق نفسها أيضاً مستعدة من قبل كبار المسؤولين، الذين سيقدمون المحسوبة مقابل الأداء في أراضهم لفترة معينة من الوقت. في الواقع، فضلت الفرق عدم البقاء في أي مكان لفترة طويلة، في الغالب خوفاً من أن يصبح الفعل "قدماً". سينتقلون إلى الموقع التالي بينما كانت شعبيتهم لا تزال نشطة، مما يضمن أن البلدات والناس كانوا حزينين لرؤيتهم يغادرون، ومن المرجح أن يدعواهم للعودة أو يدفعوا لمشاهدة العروض مرة أخرى في حالة عودة الفرقة. كانت الأسعار تعتمد على قرار الفرقة، والذي يمكن أن يختلف اعتماداً على ثروة الموقع، وطول الإقامة، واللوائح التي وضعتها الحكومات للعروض الدرامية.

تمت كتابة سطور الحكبة التقليدية حول موضوعات الجنس والغيرة والحب والشيوخوخة. يمكن إرجاع العديد من عناصر الحكبة الأساسية إلى الكوميديا الرومانية في بلوتس Plautus وتيرينس Terence، والتي كان بعضها في حد ذاته ترجمات للكوميديا اليونانية المفقودة في القرن الرابع قبل الميلاد. ومع ذلك، فمن



ففي مسرحيته (أنت على صواب إذا كنت تعتقد ذلك) يرفض (بونزا) أن تزور حماته ابنتها. مشكلة عائلية خاصة تتحول إلى أزمة مجتمع لأن الأم تضطر أن تنادي ابنتها بصوت مرتفع من الشارع. يتدخل عمدة المدينة والجيران والجيران بينما يحاول (بونزا) أن يشرح لهم أن زوجته ببساطة ليست هي ابنة السنيورا فلورا لأن لديه الآن زوجة أخرى أما زوجته الأولى- ابنة فلورا- قد توفيت لكن السنيورا ترفض هذا أو تتهم (بونزا) بالتلفيق وبأنه يتوهم أن زوجته قد ماتت! هل يقيمون حفل الزواج من جديد حتى يقتنع أن زوجته الثانية هي نفسها زوجته الأولى؟ الطريف أن علاقته بحماته طيبة فكلاهما يجتهد للحفاظ على وهم الآخر! الريفيون يطلبون حلاً حاسماً يقطع الشك باليقين. وفي النهاية تظهر

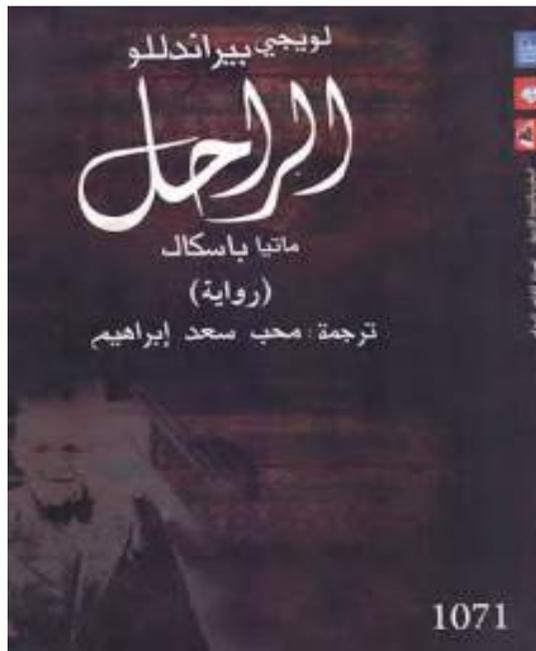
في فاجعة انفجار مناجم الفوسفات فعاش فقيراً مع زوجة نكدية غيور يقتات بالتدريس في مدرسة بنات قرب روما. كتب الرواية والشعر بلا توفيق، لكنه أنجز عدة مسرحيات ناجحة مكنته من وضع زوجته في مصح عقلي يمنعها من الصراخ والتفكير في الانتحار. قال عن لغته المسرحية الكئيبة (لقد حاولت أن أقدم للناس شيئاً، وبدون أي طموح، لا لشئ سوى الانتقام لنفسي لكوني ولد). وفيما بعد فاز بجائزة نوبل للأدب عام ١٩٣٤ لخلق شكلاً مؤثراً وفريداً من تأملاته حول ماهية الواقعية. ويذكر الجميع مسرحيته الخالدة (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) التي عرضت في كل العواصم الأوروبية، وطاف الولايات الأمريكية مع فرقته ولم يتوقف عن التجريب حتى أطلق على ما يكتبه (مسرح الأفكار)

الإيلام الآن بحيث يعجز عن تحمّلها، وبعد محاولة أخيرة لاستعادة زوجته، التي لم تعد ترد عليه، يقتل نفسه.

الغنام

تصدّر المشهد مسرح تياترو دل جروتسكو Teatro del grottesco منذ عام ١٩١٥ يعكس آلام الجيل الذي عاش ويلات الحرب تطارده أشباح فشل الماضي بكل رموزه العفنة، برز على خشبته نص كاتب المرحلة المسرحي الأول (لوجي شايرلي) التجريبي (الوجه والقناع) أو (الأصل والصورة) يندد بالعبث في كرامة إيطاليا وانحطاط المجتمع المفكك: (باولو) يعلن بصفاء أنه سيقتل زوجته لو خانت، لكن هذا يحدث فعلاً ويكشف أن النية تختلف عن شجاعة الفعل، بل يبدو أن الجيران سوف يهنئونه - ساخرين - على لقب الديوث. هكذا يلجأ لعلاج عجيب، إنه يختطف زوجته ويعلن أنه قد أغرقها. يقضي مدة عقوبة تافهة وبعد اعفائه تركع النساء تحت قدميه لأنه رجل حر غيور ومتوحش ولا أقل من أن يقدمن أنفسهم إليه لأنه كرمهن بقضائه على الخيانة. تنطلي على الجميع الكذبة لأنهم يجدون جثة مجهولة في النهر، ولكن في يوم دفنها تعود زوجة (باولو). الآن هو مهدد باحتقار الجميع فضلاً عن دخول السجن بسبب القسم الكاذب لأنه أعلن اقترافه جريمة لم تحدث! (شايرلي) يتهمك بمرارة من متطلبات الكرامة المزيفة في مجتمع برجوازي متفسخ. كلنا نرتدي أقنعة لا تعكس قناعتنا الداخلية. أعراف الماضي تشجع على الخيانة والتلفيق والعقاب الممكن لشيء لا نجروء على فعله.

اختصار قيم المجتمع الإيطالي وفقدانه جعلت المسرح يلفظ واقع الدولة لا واقعية الفن؛ وبالتالي مشاركة الوعي الشامل لمفاهيم عامة بغية مع انتفاء التقارب الذهني بين الأفراد. أصبح الواقع غير معقول واستنتج الفنان أن الواقعية والمسرح لا يمكن أن يلتقيا بدون أن يدمر أحدهما الآخر. في هذا التوقيت بدأت موهبة (لوجي بيراندللو) تظهر، وهو ابن عائلة من أثرياء صقلية أفلسنت



2016.

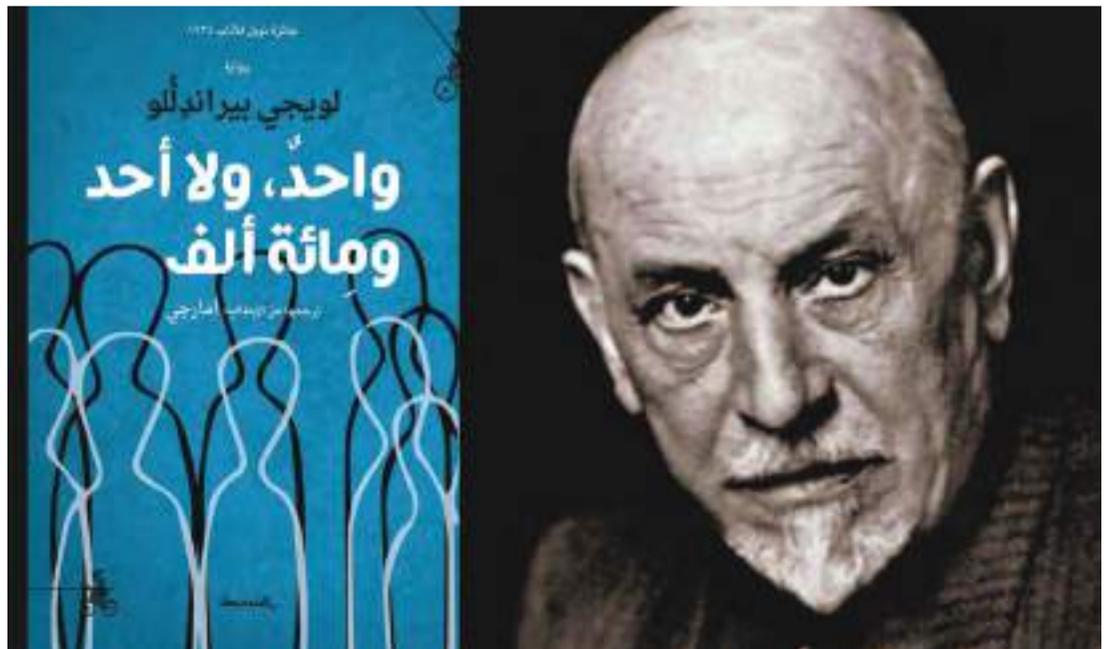
- · Rudlin, John (1994). *Commedia Dell'Arte An Actor's Handbook*. London and New York: Routledge.
- · Ducharte, Pierre Louis (1966). *The Italian Comedy: The Improvisation Scenarios Lives Attributes Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell'Arte*. New York: Dover Publication.
- · Chaffee, Judith; Crick, Olly (2015). *The Routledge Companion to Commedia Dell'Arte*. London and New York: Routledge Taylor and Francis Group.
- · Grantham, Barry (2000). *Playing Commedia A Training Guide to Commedia Techniques*. United Kingdom: Heinemann Drama. pp. 3, 6-7.
- · Gordon, Mel (1983). *Lazzi: The Comic Routine of the Commedia dell'Arte*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- · Broadbent, R.J. (1901). *A History Of Pantomime*. New York: Benjamin Blom, Inc. p. 62.
- · "Faction of Fools | A History of Commedia dell'Arte". www.factionoffools.org. Retrieved 201609-12-.
- · Maurice, Sand (1915). *The History of the Harlequinade*. New York: Benjamin Bloom, Inc.
- · Nicoll, Allardyce (1963). *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'Arte*. London: Cambridge University Press. p. 9.
- · Duchartre, Pierre (1966). *The Italian Comedy*. New York: Dover Publications, INC. p. 29. Pulcinella was always dressed in white like Maccus, the mimus albus, or white mime.
- · Duchartre, Pierre (1966). *The Italian Comedy*. New York: Dover Publication, INC. p. 18. Next there is the ogre Manducus, the Miles Glorious in the plays of Plautus, who is later metamorphosed into the swaggering Captain, of Captain.
- · Duchartre, Pierre (1966). *The Italian Comedy*. New York: Dover Publications, INC. p. 18....Bucco and the sensual Maccus, whose lean figure and cowardly nature reappear in Pulcinella..
- · Ducharte, Pierre Louis (1966). *The Italian Comedy*. Toronto: General Publishing Company. p. 70.
- · Kenley, M. E. (201201-11-). "Il Mattaccino: music and dance of the matachin and its role in Italian comedy". *Early Music*. 40 (4): 659-670.
- · Ducharte, Pierre Louis (1966). *The Italian Comedy*. Toronto: General Publishing Company. p. 74.
- · Ducharte, Pierre Louis (1966). *The Italian Comedy*. Toronto: General Publishing Company. p. 79.
- · McArdle, Grainne (2005). "Signora Violante and Her Troupe of Dancers 172932-". *Eighteenth-Century Ireland / Iris an Dá Chultúr*. 20: 55-78.
- · Ducharte, Pierre Louis (1966). *The Italian Comedy*. Toronto: General Publishing. pp. 86-98.
- · Oreglia, Giacomo (1968). *The Commedia dell'Arte*. Hill & Wang. pp. 65, 71.
- · Rudlin, An Actor's Handbook.
- · Rudlin, John (1994). *Commedia dell'Arte An Actor's Handbook*. New York: Routledge. pp. 67-156.
- · Ducharte, Pierre (1966). *The Italian Comedy*. New York: Dover. pp. 164-207.
- · Oreglia, Giacomo (1968). *The Commedia dell'Arte*. Hill & Wang. p. 58.



(الكلب في الشارع) لأفونسو برينديك، يوجد رجل غريب تسيطر عليه هواجس شاذة، يخشاه الناس، ذلك أنه يرتدي السواد دائما، ثم أنهم يسمعونه ينجح، ولا يعرفون عنه إلا القليل. كان شخصا غريبا يكاد يماثل الوحش في غرابته. منعزلا، قليل الكلام ويتأبط الكتب باستمرار وكلما نطق بكلام اقتبسه من أحد الكتاب. وعلى سبيل الحكمة يقول جملة للشاعر البرتغالي ألماد نيجريدوش (نولد جميعا أحرارا، لكننا نموت متسممين). يرى أن الأشياء كما هي في البداية، بعد ذلك نكتسب مميزات لا تترى بالعين المجردة، ويجب أن نضيف إلى الحواس، الوعي الأخلاقي، أي التعرف على الخير والشر في ما نفعله وفي ما نحس به.

المراجع

- · Lea, K. M. (1962). *Italian Popular Comedy: A Study In The Commedia Dell'Arte, 1560-1620 With Special Reference to the English State*. New York: Russell & Russell INC. p. 3.
- · Wilson, Matthew R. "A History of Commedia dell'arte". *Faction of Fools*. *Faction of Fools*. Retrieved 9 December





مقاربات

حول نظرية الأداء^(٢)



تأليف ريتشارد شيشنر
ترجمة أحمد عبد الفتاح



اللعب والألعاب والرياضة والمسرح والطقس

تتشترك هذه الفعاليات في العديد من الخصائص : (١) ترتيب خاص للزمن، (٢) قيمة خاصة مرتبطة بالأشياء، (٣) عدم الإنتاجية من حيث السلع، (٤) القواعد، وغالبا أماكن خاصة - أماكن غير عادية - مميزة أو مبنية لأداء هذه الفعاليات .

الزمن :

زمن الساعة هو قياس موحد أحادي الاتجاه، ومتتابع لكنه دوري، تتم مواظته من الليل والنهار والإيقاعات الموسمية . وفي فعاليات الأداء تتم مواظمة الزمن للحدث، وبالتالي فهو حساس للعديد من الاختلافات والانحرافات الإبداعية . والاختلافات الأساسية لزمن الأداء هي :

١- زمن الحدث، عندما يكون للفعالية نفسها تسلسل محدد، وكل خطوات هذا التسلسل يجب أن استكمالها بغض النظر عن طول أو قصر الزمن المنقضي . وأمثلة ذلك : البيسبول والتسابق والحجلة والطقوس حيث يتم الحصول علي سعي أو حالة، مثل رقصات المطر والعلاجات الشامانية، ولقاءات الإحياء والعروض المسرحية المكتوبة التي تعرض بالكامل .

٢- ضبط الزمن، حيث يُفرض زمن عشوائي على الأحداث - تبدأ وتنتهي في لحظات معينة سواء استكملت أم لا . وهنا يوجد صراع مؤثر بين الفعالية والساعة . والأمثلة : كرة القدم وكرة السلة والألعاب المبنية علي الكم، أو في كم من الزمن يمكنك أن تفعل كذا .

٣- الزمن الرمزي، عندما يمثل مدى الفعالية مدى آخر (أطول أو أقصر) من الزمن . أو عندما يتم التفكير في الزمن بشكل مختلف، مثل المفاهيم المسيحية عن « نهاية الزمن » أو زمن الحلم الوطني، أو الحضور الدائم في عقيدة الزن . والأمثلة : المسرح والطقوس التي تعيد تفعيل الأحداث أو تلغي الزمن ولعبة التظاهر والألعاب .

وتقدم رياضة الملاكمة مزيجا مذهلا . إذ أن طول كل جولة (٣ دقائق) والقتال (عدد معين من الجولات) يحدد الزمن . ولكن يمكن إنهاء المباراة بالضربة القاضية في أي وقت وزمن الحدث أثناء قياس الضربة القاضية (العد إلى عشرة) هو زمن محدد .

وفي التسابق، يتنافس المتسابقين ضد كل منهم الآخر، إما بشكل مباشر أو غير مباشر (في محاولة لتسجيل رقم

الزمن . ونذكر منها مثلا «سوائل Fluids» عام ١٩٦٧ . كما يصف كابرو العمل بقوله :

عرض «سوائل» هو حدث منفرد جرى في عدة أماكن على مدى ثلاثة أيام . ويتكون من بناء كتل مستطيلة ضخمة من الثلج وقد بنيت الهياكل في ٢٠ مكان في أنحاء لوس أنجليس . فإذا كنت تمر بالمدينة فلا بد أن تواجه فجأة هذه الهياكل التي بلا معنى والمتروكة لكي تذوب .

ينتهي عرض سوائل عندما تذوب القوالب، برغم طول المدى الذي تستغرقه . ويدرك كابرو معنى هذا العمل .

ان ما يحدث بوضوح هو لغز من نوع ما ؛ باستخدام مادة شائعة (بتكلفة كبيرة) لصنع بنية شبه معمارية تظهر في غير مكانها وسط مدينة شبه استوائية فعرض سوائل في حالة سيولة مستمرة ولن يتبقى شيء فعلا سوى بركة ماء - وسوف تتبخر .

جديد) . والزمن هو الوسيلة التي يُقارن بها كل منهم مع الآخر . ورغم ذلك، في كرة القدم، فإن الزمن فعال جدا في اللعبة نفسها . فكل الفريقان، أثناء اللعب ضد كل منهما الآخر يلعبون مع الزمن وضده . والزمن موجود لكي يمتد أو يستنفد . بينما المماثلة استراتيجية مهمة في البيسبول، وكارثية في السباقات، وحاسمة في كرة القدم، حيث تنتهي كثير من المباريات والفريق الفائز يستنفذ الوقت . وتتخذ مسرحيات التشويق نفس الموقف تجاه الزمن، فغالبا ما يحاول البطل الانتهاء من شيء قبل نفاذ الوقت .

وأغلب المسرح التقليدي يستخدم الزمن الرمزي، ولكن العروض التجريبية تستخدم غالبا الحدث أو ضبط الزمن . ومسرح الوقائع عند الآن كابرو Allan Kaprow - الذي قدمه في أواخر الخمسينيات والستينيات والأعمال المفاهيمية الأكثر خصوصية في الثمانينيات من القرن الماضي - تستخدم



قيمة سوقية - فيما عدا أدوات بعض الطقوس وآثارها - أقل بكثير من القيمة المحددة للأشياء داخل بيئة الفعالية . والكرات والأقراص والحلقات والهراوات والمضارب - وحتى الأدوات المسرحية - هي أشياء عادية ليس لها قيمة مادية ويمكن استبدالها بسعر رخيص إذا فقدت أو استُهلكت . ويتم تصميم أغلب الأدوات المسرحية والملابس لكي تبدو أكثر تكلفة مما هي عليه فعلا . ولكن هذه الأشياء تكون ذات أهمية قصوى أثناء الأداء، وغالبا ما تكون بؤرة تركيز الفعالية . وأحيانا تكون حاسمة في خلق واقع رمزي، كما في المسرح ولعب الأطفال . ويتم تعزيز الفعاليات الدنيوية الأخرى مثل اللعب والرياضة والألعاب والمسرح والطقس من خلال التباين الشديد بين قيمة الأشياء خارج الفعالية عند مقارنتها بقيمتها كبؤرة للفعالية . ومن وجهة نظر العمل المثمر، فمن السخف بذل الكثير من الطاقة علي التحكم في الكرة أو الدفاع عن منطقة مساحتها عشر ياردات . وبالمثل من السخف أن نعتقد أن الملابس يمكن أن تصنع من الممثل ملكا، أو حتى تساعد الممثل "لي ج. كوب Lee J. Cobb في أن يصبح «ويلي لومان . فما هي القيمة المادية لعظام القديس - أو حجاب تورين ؟ .

الإلا انتاجية

الفصل بين فعاليات الأداء والأعمال المنتجة هو العامل الأكثر إثارة توحيدا في اللعب والألعاب والرياضة والمسرح والطقوس . وما قاله هوزينجا J.Huizinga وروجر كيلو Roger Caillois عن اللعب ينطبق علي الأنواع الأدائية :

تفعل الأخرى ما هو ضروري . لا يهم المدة التي يستغرقها . ورغم ذلك، فقد كانتا في عجلة - إذ يجب أن ينتهيا قبل وصول السيدة . تحدد الساعة التي جاءتا بها من المطبخ إلى غرفة نوم السيدة الدقائق المتاحة . ينتهي المشهد عندما يدق جرس الساعة - من السابق لأوانه أن تتم جريمة القتل . وتشكو كليز «انتهى الوقت فعلا ولم تصلي إلى النهاية» . فتجيب سولانج «يحدث نفس الشيء كل مرة . وهو خطئك .. فأنت لست مستعدة . لا أستطيع أن أقضي عليك» . هذا الطقس الهزلي في المشهد الافتتاحي، مع قوة المنبه الخارقة، مبني علي التوتر الذي تثيره الإيقاعات الزمنية الرمزية المتصارعة (الدراما) والحدث (القتل) وزمن المشهد (المنبه) .

الزمن الرمزي الغائب علي ما يبدو من مسرح الوقائع وأمثاله، يصعب فعلا استبعاده . فبمجرد تأطير الحدث كمسرح، يقرأ المتفرجون المعنى مما يشاهدونه . تؤكد ترتيبات التمثيل وإعداد المشاهد التقليدية علي المحاكاة في زمنها الرمزي، ويؤكد مسرح الوقائع علي فترات الراحة بين الأفراد والمهام، وبالتالي ربما يتم الشيء الذي يجري تمثيله بدون توصيف .

الأشياء :

يتم تقويم الأشياء في الحياة اليومية باستخدامها العملي (كأدوات) أو ندرتها وجمالها (كالمجوهرات والمعادن النفيسة و الفن) أو قوة مقايضتها (مثل النقود الورقية والمعدنية) أو عمرها . وفي فعاليات الأداء يكون لكل الأشياء

وبالمثل تكون عرض « أنا هالبرين Anna Halprin » تعريض «Esposizione» (1963) من ٤٠ دقيقة من المؤدين يحملون أعباء ثقيلة وهم يتسلقون شبكة شحن ضخمة . وقد تحركوا بأقصى ما يمكنهم من سرعة ويحملون كل ما يقدر عليهم . عندما انتهى الوقت، انتهى العمل (١٣) .

وتقدم مسرحية يونسكو «ضحايا الواجب Victims of Duty» - مثل كثير من المسرحيات بداية من «أوديب » سوفوكليس وحتى الآن - هو فعل يتحكم فيه زمن الحدث داخل عالم محدد بزمن رمزي . إذ يجب أن يبحث شوبيرت عن مالو، وهذا هو واجبه . وخطوات ذلك البحث، رغم أنها مجهولة لشوبيرت، مجهولة أيضا للمحقق الذي يجبر شوبيرت علي إعادة تجربة ماضيه . المهم أن يفعل شوبيرت ما هو مطلوب منه، وليس كم يستغرق من الزمن . ينهي تسلسل المضغ والابتلاع المسرحية ويجز شوبيرت ومادلين ونيكولاس والسيدة في نظام لا مفر منه - فلا نهاية للفعالية لأنها دائرية . والاستخدام الأكثر وضوحا لزمن الحدث في إطار الزمن الرمزي هو المشهد الأول في مسرحية جان جينييه Jean Genet «الخدمتان The Maids» . ترتدي كليز ملابس السيدة وتلعب دورها بينما تلعب سولانج دور كليز . ولأنهما ممثلتين، يندفع الجمهور - الممثلة س تستطيع أن تلعب دور السيدة بنفس السهولة التي تلعب بها دور كليز . وشيئا فشيئا تنتقل كليز/السيدة وسولانج/كليز خلال النظام إلى محاولة قتل كليز/السيدة . هذا المشهد في الواقع هو بروفة للجريمة التي أنهت المسرحية . فكلتا المرأتان حريصتان أن



والمترفين والمعجبين والمراهنين - فالجميع منغمس في الفعالية - بينما لا تظل الفعالية نفسها بلا تأثير . فالأموال والخدمات والمنتجات (الملابس ومعدات الرياضة الخ) التي تولدها هذه الفعاليات ليست جزء منها . ففي الألعاب والرياضة والمسرح - ويظل اللعب حالة منفصلة - تصمم القواعد ليس فقط لإخبار اللاعبين كيف يلعبون ولكن للدفاع عن الفعالية ضد التجاوز من الخارج . فالقواعد بالنسبة للألعاب مثل التقاليد بالنسبة للطقوس والمسرح والرقص والموسيقى . وإذا كان لا بد لنا أن نجد طريقة أفضل للأداء فيجب أن تتوافق هذه الطريقة الأفضل مع القواعد . ويبدو أن الطليعة هي فعالية كسر القواعد . ولكن التجريب في الفنون، فعلا، له مجموعة قواعد . ولنا أن نفكر فيما يلي :

البيئات التكنولوجية العادية التي يعيش فيها أغلب الأمريكيين - مع السيارات والطائرات والأجهزة والتلفزيون والاستريو الخ - قد تغيرت بشكل جذري خلال السبعين سنة الماضية بشكل أكبر من اهتمامات وتقنيات الطليعة . وتعد فعاليات الأداء علي طول السلسلة المستمرة - من اللعب إلى الطقس - تقليدية بالمعنى الأساسي .

ريتشارد شيشنر يعمل أستاذا بجامعة تيش للفنون بجامعة نيويورك علاوة على أنه رئيس تحرير مجلة دراما ريفيو Drama Review . هذه المقالة هي الفصل الأول من كتابه «نظرية الأداء» Performance Theory الصادر عن روتليدج عام ١٩٨٨ .

في هذه القطاعات حيث يوجد منتجين صغار وكبار - للأثاث مثلا - تختلف أساليب العمل، ووسائل التجميع وحتى المنتج النهائي وفقا لحجم العملية . وهذه ليست مجرد حالة لزيادة الكفاءة أو إنتاج المزيد من الأشياء . فالعملية برمتها تغير شكلها، وماهيتها، وفقا لمختلف أساليب الإنتاج .

ولكن الفرق بين لعب البيسبول (في ملعب المنزل) ودوري البيسبول هو فرق في الخاصية وليس في الشكل . إذ تطبق نفس القواعد علي كلا المبارتين . وربما كان فريق سان فرانسيسكو جياننتس لديه لاعبين أفضل من فريق سيكس ستريت ايجلز . ولكن فريق جياننتس لا يمكنه أن يملك لاعبين أكثر في الملعب ومازالوا يعتبرون لعبتهم بيسبول . وعندما تغيرت القواعد - وأحيانا تتغير استجابة للضغوط الاقتصادية، ويكون للتلفزيون تأثير علي الرياضة - فإنهم عادة يتغيرون تماما . وعندما تجرى التعديلات علي مستوى اللعب في المنازل - لأنه لا يظهر عدد كاف من اللاعبين - يتم إدراك هذه التعديلات باعتبارها توافقات مع ما ينبغي أن تكون عليه اللعبة . ما أقوله عن الرياضة يمكن قوله عن الطقوس والألعاب والمسرح أيضا، مع بعض الفروق . لا يهم كم تم إنفاقه أو دفعه أو المراهنة به، أو متضمنة بطرق أخرى في هذه الفعاليات الأدائية، فتظل أشكالها المعنية ثابتة . فعندما يفسد المال شكلا - اللعبة ثابتة، ويتم استخدام نجم ليس لقدرته علي لعب دور معين ولكن بسبب اسمه ببساطة - يمكن للناس أن يلاحظوا الترتيب غير الصحيح . وتقع بعض الفعاليات، مثل مصارعة المحترفين، بين الرياضة والمسرح : من المعروف أن المباريات ثابتة ولكن يتم إثارة بعض عدم التصديق للتشويق .

وبالتالي تؤثر الترتيبات الاقتصادية في اللاعبين ورؤسائهم

تلخيصا للخصائص الشكلية للعب، يمكننا أن نسميه فعالية حرة تنشأ بوعي تام خارج الحياة العادية باعتبار أنه غير جاد، مع أنه في نفس الوقت يستوعب اللاعب بشكل مكثف ومطلق .

خصائص اللعب في الحقيقة، هي التي لا تنتج ثروة أو سلعة . ولكن كيف يمكن هذا ؟ في كثير من الجوانب نرى أن كثير من محترفي الرياضة والمسرح (ناهيك عن الكنائس والمعابد) متورطين في عصر الاقتصاد الكبير . فالرياضيون الأفراد يربحون الملايين، وتوقع دوريات المسابقات الرياضية عقود تلفزيونية بالمليارات . ويتم تبادل الأموال من أجل القبول والمرتببات وعقود الوسائط والتنازلات التحويلات .. الخ . ويتم تبادل المليارات من أجل الرهانات . وتعتمد الاستثمارات واسعة النطاق علي هذه الفعاليات . ومع توفر المزيد من أوقات الفراغ، تتوقع زيادة مطردة في هذه النفقات . فهل نعتقد إذن، مثل هوزينجا، بأن اللعب الحديث يضمحل لأنه يشارك كلية في الترتيبات الاقتصادية للمجتمع .

وهذه المسألة معقدة . ولا يمكن الإفصاح عنها إلا من خلال تقويم العناصر البنوية للفعاليات الأدائية . ففي العمل المنتج، تحدد الترتيبات الاقتصادية شكل العملية . وبالتالي، ربما يدير الرجل صاحب القليل من المال معرض سيارات صغير ويوظف بضعة عمال . والمؤسسة الضخمة ذات الملايين ربما تشغل خط إنتاج . وفي أجزاء كبيرة من حياتنا تتوقف الصناعة المنزلية لأنها أعلى في التكلفة من الإنتاج الضخم . وحتى عندما تعود الصناعة المنزلية علي استحياء فان ذلك لأن الكمبيوتر تؤمن الروابط التي تشكل شبكة، أو لأن أفراد المستهلكين يمكنهم شراء السلع اليدوية .



محمد بهجت في دور الإسكافي

التاريخ المجهول لمسارح روض الفرج (٣)

كازينو سان أستفانو

رغم الهجوم المقبول نوعاً ما - رغم شرسته وابتذاله - من مندوب جريدة الشباب تجاه فرقة «يوسف عز الدين» الذي عرضناه في المقالة السابقة، إلا أن الفرقة استمرت وتألقت في صيف عام ١٩٢٦! بفضل ظهور الناقد «محمود طاهر العربي»، وهو الناقد الفني لجريدة «ألف صنف وصنف»، والذي كتب سلسلة مقالات عن كازينو سان أستفانو، الذي يعمل عليه يوسف عز الدين وفرقته في روض الفرج، بالرغم من أن الناقد هاجم الفرقة في مقالاته!! والناقد محمود الطاهر العربي أعده الناقد الأول والأهم في تاريخ مسارح روض الفرج، مع تحفظي على كلمة «ناقد» التي أذكرها مضطراً - من باب التاريخ - كما سنرى من كتاباته وأسلوبه في بقية المقالات!!



محمد بهجت

المرجوة! فإن هناك أمام قوته الموجبة قوى أخرى سالبة تنتقص من مجهوداته! فهناك مديرو هذه المحال الأروام يعملون بكل ما أوتوا من قوة وسعة حيلة لكسب المال واستثمار هذه الفرص السانحة من خمر ونساء ولهو وغناء وكما يُقال «ساعة الحظ ما تتعوضش!»! لذلك نجد مدير المحل يشرف على النظام العام ويُسير دفة الأمور حسب الهوى، وهو في موقعه هذا قائد! يرحب بالزائرات، ويحني الرأس للزائرين، ثم يهمس ويلمس هنا، ويتسمم ويعبس هناك. أما الجارسونات - جنوده البواسل - فتراهم بين الجمهور لا تفوتهم شاردة ولا تفلت منهم واردة، جزاهم الله شر ما كسبوا أنهم نذر سوء، لا كما يدعون أنفسهم واسطة خير!

بعد هذه البداية المشوقة من الوصف الخارجي والعام للكازينو، بدأ الناقد يصف الكازينو من الداخل وبدأ كلامه ساخراً من اسم «سان أستفانو»، قائلاً: هكذا يدعونه، ولست أدري سر هذه التسمية التي لا تنطبق على المُسمى! فكلمة سان معناها «قديس» ولا معنى

وبعد اجتياز هذا الصخب دخلنا أول محل وجدناه وهو «كازينو سان أستفانو» «لصاحبه الخواجة «خريستو» .. نعم أنه خريستو، وهل تنتظر أن يكون غير الخواجة خريستو أو كاستوبولو أو ما شابه ذلك من أسماء الأروام! الخواجة خريستو هو صاحب هذا الكازينو، وهو يعرف جيداً كيف يستدر المال ومن أين تؤكل الكتف! وبطبيعة الحال لا يهتم بعد ذلك: أداب عامة .. أخلاق .. شرف .. فهذه المسميات لا تسمن ولا تغني، إنما يعنيه شيء واحد هو إيراد المحل!! ومدير الجوق «يوسف أفندي عز الدين» قائم بعمله الفني على خشبة المسرح، وسواء أحسن أم أساء فلا يهم! أما مدير المحل الرومي فقائم بعمله من وجهة أخرى، ومن هنا تعترض العقبات رجال البوليس أثناء القيام بواجبهم من تطهير هذه البؤر من أدائها. نعلم أن مأمور قسم شبرا إداري نشط وجاد في عمله على إصلاح حال هذه المحال. وبالفعل قد خطى خطوات في هذا السبيل لا بأس بها. ولكنه من وجهة نظر أخرى قد يلتمس له العذر إذا لم تنتج مجهوداته الثمرة

بدأ الناقد مقالاته في مايو ١٩٢٦ بوصف روض الفرج بالجسم المريض الذي يحتاج إلى العلاج، ويدعو القارئ لأن يرافقه في رحلة إلى روض الفرج ليتعرف بنفسه على أحواله! وبدأ يصف الرحلة منذ أن استقل الترام واصفاً زحام عرباته الشديد - وتحديداً يومي الأحد والخميس من كل أسبوع - وكم هاله عدد الركاب الكبير القاصدين روض الفرج وهم غافلون عن الخطر الذي ينتظرهم! ثم يقول: «وما كادت أقدامنا تطل الأرض حتى هاجمتنا جيوش من الناموس تحلق فوق رؤوسنا وتنهال على وجوهنا كأنها هي تقول لنا أرجعوا من حيث جئتم، أو كأنها الله تعالى جعل من الناموس جنوداً» ولا يعلم جنود ربك إلا هو» ... وها هم موزعو الإعلانات ينادون: «يوسف أفندي عز الدين مجاناً .. الست فاطمة قدري بلبله مصر والدخول مجاناً .. هنا في كازينو سان أستيفانو!» وآخر ينادي: «عبد اللطيف أفندي مجموع .. الممثل الكشكشاوي العظيم .. الست شفيقة المصرية .. ما فيش تذاكر .. الدخول مجاناً» .. إلخ.



شخصية كشكش التي ابتكرها الريحاني وقلدها يوسف عز الدين

ما بعد منتصف الليل بساعتين! ولقد شاهدتها مع ذلك في صباح يوم شم النسيم تعمل من السابعة صباحاً في روض الفرج! فقلت لها أرفقي بنفسك فأجابتنني بابتسامة عظيمة قائلة: الفلوس!! الفلوس!! وها هي تعمل الآن بعد نهايتها من روض الفرج في «البيجو بلاس» بشارع عماد الدين! أما الآنسة «شمس قدرى» فهي شقيقة فاطمة قدرى، ولنسلم جدلاً بأنها أيضاً مطربة ولكن لا تتسامى إلى مكانة أختها فاطمة! على أنها أيضاً جداً ممثلة تُعطى لها أدوار فتمثلها وهي تحاول بكل جهودها أن تمثل أختها في حركاتها وإشاراتنا وهي فتاة ساذجة مغرورة بنفسها كثيراً تتصنع الظرف والكياسة وتبالغ في دهان وجهها وتكحيل عينيها. أما الآنسة «حكمت» ولقبها لا

وجود مثل الآنسة فاطمة قدرى. أما السيدة «فايقة عز الدين» فهي زوجة الأستاذ يوسف عز الدين، وهي الممثلة الأولى بالفرقة، لا تقوم إلا بأدوار «البرمادونا» وهي رشيقة خفيفة تجتهد كثيراً أن تملأ مركزها كممثلة أولى، وهي أيضاً تغني بصوت لا بأس به. أما الآنسة «فاطمة قدرى» فليس هناك من ينكر أنها أكثر ممثلاتنا المغنيات خفة دم على المسرح، ورشاقة ورقة وحركات أثناء غنائها أو تمثيلها، فهي نجمة كازينو سان أستيفانو الساطعة. أما إذا أنصفنا هذه الآنسة من الوجهة العملية، فنقول إنها بطلة العمل وتجهد نفسها إجهاداً يعجز عنه أشد الرجال! فقد كانت تعمل في روض الفرج إلى ما بعد العاشرة مساءً، ثم تقوم إلى كازينو سميراميس فتعمل هناك إلى



فاطمة قدرى

لذكر القداسة والقديسين في هذا المكان، لأنه كازينو يعمل به يوسف عز الجين و«فاطمة قدرى»! وهو مكان متسع الأرجاء طلق الهواء يُحده شمالاً كازينو ليلاس، وجنوباً محل أكل عيش وطبيخ، وشرقاً فضاء غير مأهول، وغرباً الشارع العمومي حيث يقف رجل البوليس لأفعاً بندقيته على قفاه وفاغر فاه، يتسمع الأغاني ويردد بين شفتيه آه .. الله! وهذا الكازينو هو أكبر محلات روض الفرج طولاً وعرضاً، وأشدّها ازدحاماً بالزوار. وليس الفضل في ذلك إلى خفة روح يوسف عز الدين مثلاً، ولا إلى رقي التمثيل هناك! فهذه مميزات - إذا وجدت - لا يكون لها الأثر الفعال في نفوس الناس! وإنما يرجع الفضل إلى الآنسة «فاطمة قدرى» وخفة روحها وتثنيها على المسرح في غنج ودلال!! ولا أجسر أن أقول رخامة صوتها وحده! فلو كان الأمر كذلك لكان غيرها أشطراً! ولكنها - كما قلت - تجتذب القلوب وتستلب العقول بقدر ما تنبذ الحياء والشرف. وهناك غير ذلك خلوات يأوي إليها عدد غير قليل من رواد الهوى الذين لا يطيب لهم السمر والمنادمة إلا في الظلام، بعيداً عن الضوضاء وأعين الرقباء، يقضي لهم حاجتهم البروفسور «عم أحمد»! وهو رجل شاب قرناه في خدمة الإنسانية! فهذه الأسباب أقبل الناس على كازينو سان أستيفانو!

وأخيراً قرر الناقد أن يتحدث عن الكازينو بصورة فنية، فقال: ولنبدأ الآن حديثنا عن روض الفرج من الوجهة الفنية: «كازينو سان أستيفانو» .. يقوم بالتمثيل فيه يوسف عز الدين، وهو ممثل كوميدي له جمهور يستخف ظله. يميل إلى تمثيل «كشكش بك» ويقلد فيها الأستاذ النابغة «نجيب الريحاني». والثانية تمثل شخصية «زقزوق» بطلها الممثل المعروف «محمد بهجت» وقد شاهدت تمثيله في كليتهما. وقد راقتني في زقزوق عنه في كشكش بك. وهو رجل محب للنظام جد في عمله يلاقي في روض الفرج بعضاً من النجاح لاعتبارات شتى، قد يكون أهمها

خشبة المسرح، وأنصحه ألا يجاري متهكماً من المتفرجين في «النكتة» لأنها باب لا يُغلق، وتدعو في بعض الأحيان إلى ضياع فرص كثيرة وإحداث تهريج مستمر. أما «عباس الدالي» في دور بهنسي المزيف، فكان هادئاً كعادته. و«أحمد فريد» مثل دور قرطم بك، وأجاد في إلقائه إلا أنه في لحن الفصل الثاني خالف الملحنين والأوركسترا في ربط النغمة فأرتفع هو عنهم بنسبة «الرُبع» حتى أن «الدويني» غضب وخلع الياقة في وسط المسرح. و«محمد الصغير» مثل دور الضابط بهنسي فغنى مقطوعاته بمهارة غير أنه ارتبك في حركات التمثيل وطريقة الإلقاء. أما «فاطمة قدرى» فقامت بجميع أدوارها في الرواية باعتناء تمثيلاً ومغنى، وكان «لازم تترقص حتى في البدة، وتضحك الضحكة إياها»!! فلاحظ خروجها عن حد اللياقة يوسف أفندي عز الدين فهمس في أذنها «...» وكنت على مقربة منهما وقد لمحني. أما «منيرة حسني» فمثلت دور الشاويش وقد انتقت لها بنطوناً ضيقاً «رجلها أتخن منه، وبالمصادفة كانت الجاكتة رخرة قصيرة» فلم تنمالك أنفسنا من الضحك. وعلى العموم أتقنت دورها على قدر استطاعتها وأرضت جانباً كبيراً من المتفرجين. أما «سنيه» يا حسره الجلدة على العظمة، وطلعوها ترقص!! فكانت عبارة عن هدموم تلعبها الريح! أما الغويشة القشرة فلم تكن مطلية، وكانت عاملة علامة زرقة في إيدها.

بعد أيام قليلة نشر الناقد «محمد الطاهر العربي» في مجلة «ألف صنف وصنف» في يوليو ١٩٢٦ خبراً عنوانه «زوبعة في روض الفرج»، قال فيه: حدثت هذا الأسبوع زوبعة من الحوادث المسرحية في روض الفرج غيرت نظام الكثير من حركته، حيث أضربت الآنسة «فاطمة قدرى» عن العمل لمدة ثلاثة أيام انتهت بتنفيذ رغبتها وطردها «حكمت فهمي» من فرقة يوسف عز الدين! فصمم عز الدين على الإضراب عن العمل احتجاجاً على الخواجة خريستو الذي نفذ قرار الطرد بدون استشارة مدير الفرقة. ثم طردت «دولي أنطوان» من فرقة الأستاذ أمين صدقي، وكان طردها جزاء وفاقاً بما وشت بين المؤلف الكبير وزوجته، فلعله يكون في ذلك عبرة لغيره من الوشاة. وهرب «جمجوم» بأمراته الجديدة، واشتغل المدعو شرفنطح بدلاً منه. وترك الشاميات الغناء في بار ليلاس، وعادت رتيبة إلى تختها فيه!

وإن كانت هذه المقالة خاصة بكازينو سان أستفانو فقط، إلا أنني أردت نقل الخبر كاملاً كما نشره الناقد، كي يكون تمهيداً لما سنتعرض له في بقية سلسلة الموضوع لباقي الفرق والمسارح والكازينوهات بما فيها من نجوم ومهمشين!



إعلان يوسف عز الدين وفاطمة قدرى في كازينو سان إستفانو بروض الفرج

شخصية الرجل الفلاح. و«محمد الصغير» هو مطرب هذه الفرقة - أو كما تقول الإعلانات عنه - بلبها الغريد! وهو شاب صغير يغني في هذا المسرح من سنين مضت، وينال استحسان الجمهور في أناشيده الوطنية. ولو درّب نفسه على التمثيل أيضاً لكان خيراً لمستقبله. و«سنيه الصغير» ممثلة وملحنة وراقصة أيضاً، تجيد الرقص الشرقي، وهي أنيقة في ملبسها، لا تحسن التمثيل بقدر إحسانها الرقص. و«منيرة حسني» ممثلة وملحنة تجيد أدوار الحموات وأم أحمد والحاجة مبهمة، ولو أنها خليعة على المسرح مبتدلة في حركاتها. أما «الأوركسترا» برئاسة «محمد الدبس» وهو خير من يعزفون على البيانو، وله طقاطيق ومونولوجات نالت استحساناً وثناء. وكذلك أفراد الأوركسترا جميعهم لا بأس بهم. أما «المنظر» فمتهدمة ورثة وقديمة لا تصلح لفرقة مثل فرقة يوسف عز الدين. و«الملابس» حسنة ومقبولة، وهي بجمالها تزيد المسرح فخامة.

أما ناقد مجلة الشباب المعروف بمندوب الشباب في شبرا، فكتب نقداً عن تمثيل الفرقة مسرحية «أنت وبختك»، وكان النقد - بسيطاً تهكمياً في أسلوبه وأوصافه - مناسباً لأجواء روض الفرج، ومن ذلك قوله: قام يوسف عز الدين بدور ناظر الزراعة خير قيام، وكان دائماً يتكلم مع الممثلين بطريقة ظاهرة عن ملاحظته عنهم أثناء وجوده على

أعرفه ولكني أسمع بعضهم يقول لها حكمت عثمان أو حكمت المنشاوي، ولا أدري نصيب ذلك من الصحة. وهي فتاة على شيء من الجمال، لها في خدها خال لم أميزه جيداً فقد يكون مصطنعاً، متهتكة كثيراً، مبتدلة في حركاتها لدرجة فاحشة. قد يكون نكبة على التمثيل أن يدعونها ممثلة إلا أن يكون على سبيل المجاز. على أن كثيرين من المعجبين يصفقون لها ويهللون. حركاتها وأخلاقها لا تليق بمركز آنسة. أعرف لها على حدائق سنها حكايات كثيرة وقصص وحوادث قد يكون فيها تفككة للقراء. وأني أنصح لها أن تقوم معوجها وأن تجتهد أن تكون ممثلة أكثر منها امرأة. وعلى سكرتيرتها الخاصة المدعوة أمينة، أن تتحرى بها طرق الاستقامة والشرف! أما «توفيق صادق» فهو ممثل قدير كان يعمل مع نجيب الريحاني ثم في مسرح رمسيس، ويشغل الآن في كازينو سان أستفانو، وهو يجيد في الكوميدي والدرام.. حسن الخلق ولو أنهم يدعونه بالحمى. أما «أحمد فريد» فهو مدير المسرح وممثل أيضاً وهو شاب مجد يحسن كل شخصية يمثلها في فرقته خصوصاً شخصيتي الرجل العجوز أو البلدي الساذج. و«أحمد جاهين» اختصاصي في تمثيل دور الفقهاء والضررين. و«مختار» من كبار هذه الفرقة ويحسن أدوار التركي والشامي والعجمي والرومي. و«ممدوح» يحسن