مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الخامسة عشرة ⁞ العدد 804 ⁞ الإثنين 23 يناير 2023

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

حول النسخة الأخيرة من مهرجان المسرح العربي.. رؤية نحو تصحيح المسار

مقاربات الفرجة.. في تحليل الدراما

مع اقتراب افتتاح السامر.. مسرحيون: فرصة لاستعادة مسرحنا الشعبي

لجنة المسرح

تعلن نتيجة مسابقة النصوص والدراسات النقدية المسرحية بالمجلس الأعلى الثقافة

نظمت لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة بأمانة الدكتور هشام عزمي، وتحت رعاية الدكتورة نيفين الكيلاني وزيرة الثقفة، مؤتمرًا صحفيًا للإعلان عن أسماء الفائزين بمسابقة النصوص والدراسات النقدية المسرحية» التي نظمتها لجنة المسرح بالمجلس بجوائز إجمالية قيمتها ٩٠ ألف جنيه.

وشارك في المؤتمر الصحفي كل من المخرج عصام السيد، مقرر اللجنة، والكاتب محمد عبد الحافظ ناصف، رئيس الإدارة المركزية للشعب واللجان، والدكتور أحمد مجاهد، عضو لجنة المسرح.

قال الكاتب المسرحى محمد عبد الحافظ ناصف؛ رئيس الإدارة المركزية للشعب واللجان الثقافية، إن المسابقة تضم ثلاث جوائز لكل من فرعيها، وتقدم ٦٩ متسابق في الفرعين إجمالًا، يتألفون من ٢٤ متسابق في فرع الدراسات النقدية، و٤٥ متسابق في فرع النصوص المسرحية.

وقال المخرج عصام السيد، مقرر اللجنة، إن هذه المسابقة ليست جديدة، بل توقفت من فترة، موجهًا الشكر للجنة المسرح التي حاولت إعادة هذه المسابقة مرة أخرى للحياة، وكانت هذه اللجنة برئاسة الدكتورة هدى وصفي.

ووجه السيد، الشكر للأساتذة والدكاترة الذين قاموا بتحكيم هذه المسابقة، لافتًا إلى أن المسابقة تقدم لها عدد كبير وصل إلى ٢٤ عمل بفرع الدراسات النقدية، و٤٥ عمل بفرع النصوص المسرحية، معقبًا: «هذا العدد يؤكد على أن الناس مهتمة بالمسابقة وبتقديم أعمالهم».

وقد جاءت نتيجة المسابقة على النحو التالي:

أولا: فرع الدراسات النقدية: (بجوائز قيمتها ٤٥ ألف جنيه)، والتي ترأس لجنة تحكيمها الدكتور أحمد مجاهد، والدكتورة أميرة الوكيل، والدكتور محمد سمير الخطيب، وحصل على المركز الأول محمود أحمد محمود زكري بجائزة قيمتها ٢٠ ألف جنيه عن مسرحية باب الفتوح لمحمود دياب "مساءلة التاريخ والخطاب الدرامي"، أما المركز الثاني فحصلت عليه رنا محمد عبد القوي بجائزة قيمتها ١٥ ألف جنيه عن "المعالجة الدرامية لآليات المسرحة في الاحتفالات الطقسية.. تطبيقًا على بعض النصوص المسرحية المصرية"، والمركز الثالث حصل عليه شريف صالح عبده بجائزة قيمتها ١٠ آلاف جنيه، عن "المعلن والمخفي في مسرحية زوبة المصرية".

ثانيا: فرع النصوص المسرحية: (بجوائز قيمتها ٤٥ ألف جنيه)، والتي ترأس لجنة تحكيمها الدكتورة أسماء يحيى الطاهر، والدكتورة إيمان عز الدين، والدكتور أيمن الشيوي، وحصل على المركز الأول دعاء جمال فهيم بجائزة قيمتها ٢٠ آلاف جنيه عن عملها "الرمادي"، وحصل على المركز الثاني أحمد سمير قرني بجائزة قيمتها ١٥ ألف جنيه عن عمله "أضغاث أحلام"، أما المركز الثالث حصل عليه هاني مصطفى محمد قدري بجائزة قيمتها ١٠ آلاف جنيه عن عمله "قبور بلا موتى".

ياسمين عباس

٧ عروض مسرحية

ضمن خطة المسرح ببنى سويف ٢٠٢٣

يستعد فرع بنى سويف التابع لاقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد الثقافي، لتقديم ٧ عروض بين فرق الأقاليم ونوادى المسرح، وذلك ضمن خطة العام المالي ٢٠٢٢ - ٢٠٢٣ للمسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة المخرج هشام عطوة والإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعي من انتاج الادارة العامة للمسرح لمديرها المهندس محمد جابر ومحمد كمال مدير عام فرع ثقافة بنى سويف .

يقوم بيت ثقافه الفشن بالبدأ بعمل بروفات مسرحية "عرس الدم" تأليف الكاتب الاسباني جارسيا لوريكا وإخراج رامي محمد قرني، وعرض «أنها مسألة كرامة» إخراج الدكتور أحمد عادل عن نص «ليالي الغضب» للكاتب الفرنسي أرمان سالاكرو، وتقدم الفرقة القومية ببني سويف مسرحيه «مانيكان» تأليف محسن مصيلحى إخراج دكتور محمد الشافع. كما تستعد فرقة أبو صير الملق لتقديم مسرحية "الجازية" تأليف عبد الغنى داوود وإخراج ناظم نور الدين، وتبدأ فرقة قصر ثقافة الشرق ببروفات مسرحية "المأوى" للكاتب الروسى مكسيم جوركى واخراج محمد عرفة . كما يقدم فرع ثقافة ثقافة بني سويف عرضين لنوادي المسرح تم الموافقة عليها من لحنة المشاهدة والمناقشة، وهما مسرحية "نظرية العدالة الفاسدة" تأليف ابراهيم الحسيني وإخراج عبدالرحمن أشرف، ومسرحية "رسالة ضبابية" على مسرح قصر ثقافة ببا تأليف وإخراج شريف شجاع .

صفاء صلاح الدين

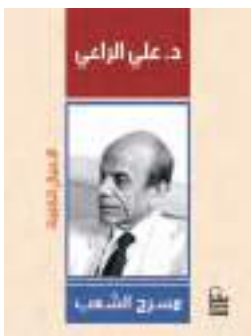
الأعلى للثقافة

يصدر «مسرح الشعب .. الأعمال الكاملة لد. علي الراعي»

صدر حديثًا عن المجلس الأعلى للثقافة، الأعمال الكاملة للدكتور علي الراعي بعنوان «مسرح الشعب»، وذلك تحت إدارة الأستاذة آمال سليمان.

ويعد صدور الأعمال الكاملة للدكتور علي الراعي، يتيح للقارئ أن يُلم بإسهاماته في كل هذه المجالات، عبر مؤلفات نُشرت على مدى أكثر من نصف قرن.

وجاءت مقدمة الكتاب كالتالي:



«إنني آمنت دائمًا بأن لا شيء يبنى على واقع صلب يمكن أن يموت، مهما اشتدت الأنواء، واستفحلت قوى أعداء الثقافة».. علي الراعي

حياة حافلة كرَّسها الدكتور علي الراعي للفن والناس والوطن، أثمرت إنتاجًا فكريًّا راقيًا ووفيرًا ضم في جنباته تناولًا للفنون بشتى تجلياتها ولا سيما المسرح؛ فهو يقدم لنا نظرية المسرح وتاريخه وأهمِ أعلامه في الثقافتين العربية والغربية، فضلاً عن إبراز التفاعل بين المسرح والسياق الاجتماعي الذي يحيط به. إلى جانب ذلك اهتم الدكتور الراعي بالإنتاج الأدبي في الرواية والقصة القصيرة والشعر، وأدى دورًا بارزًا في اكتشاف المواهب الشابة وتقديمها للقارئ، وإفساح مجال لها في الحقل الأدبي.

ياسمين عباس

فرقة «ببا»

تعود بعد أعوام على المسرح بـ«مسألة كرامة»

تستعد فرقة ببا المسرحية لتقديم مسرحية «أنها مسألة كرامة» إخراج الدكتور أحمد عادل عن نص «ليالي الغضب» للكاتب الفرنسي أرمان سالاكرو، وذلك ضمن خطة العام المالي ٢٠٢٢ - ٢٠٢٣ للمسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة المخرج هشام عطوة والإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعي من انتاج الادارة العامة للمسرح لمديرها المهندس محمد جابر.

يقول أحمد عادل القضابي مخرج العمل إن السبب وراء اختيار هذه المسرحية بصفة خاصة، يرجع لأهمية تذكير الناس بالقضية الفلسطينية والتى قد تم تجاهلها تماما؛ بسبب أفعال حماس، و مهمتنا لم تقتصر على التذكير فقط بل وتصحيح المعتقد المخل الذي يختزالها في حماس. موضحا ان التفكيك والتجريد هما الطريقان اللذان سيسير فيهما العرض المسرحي من حيث الأسلوب وتناول الدراما من خلال مونتاج لا يُقدم الحكاية في خط زمني مستقيم مطرد، بل يتم تفكيك الحكاية زمانيًا ومكانيًا لصنع التشظي المطلوب من التفكيك والتجريد ويعاد بنائها بطريقة مشوقة تجعل المشاهد منتبهًا مستمتعًا لتحدث التأثير المطلوب في وعيه، وهذا في حد ذاته سوف يكون أسلوب الديكور والسينوغرافيا.

وأشار أنهم في مرحلة البحث عن الصيغة والأسلوب المناسب كجزء من تجهيز الممثل لدوره، وهذا ينقسم لشقين، جزء فني وجزء بدني خاص بالعضلات واللياقة والتنفس، وهو ما جعله يستعين بأحد المتخصصين الحاصلين على الدكتورة في اللياقة البدنية لتجهيز الممثل بدنيا.

وفي نفس السياق قال عاطف سعد مساعد مخرج منفذ بالعرض المسرحي أن النص تدور أحداثه حول مجموعة من شباب المقاومة الفلسطينية الذين يقومون بتنفيذ عمليات فدائية مكثفة ضد الكيان الصهيوني، مبيننا سوف يتم اعتقال أحد أهم عناصرهم وهو «جمال» والذي يتعرض لتعذيب شديد واقتلاع عينيه في السجون الإسرائيلية، وتتهم زوجته الجميلة «ليلي» صديقه «بكر» وزوجته «بسمة» بأنهما من سلما زوجها للعدو الصهيوني، وذلك لأن «بكر» يحبها وكان يرغب في الارتباط بها لكنها رفضته، كما أن زوجته «بسمة» لا يهمها سوى الحياة الآمنة البعيدة عن الاصطدام مع الإسرائيليين، ولا تهتم مطلقا بالقضية الفلسطينية، فشغلها الشاغل هو حضن زوجها وبنتها فقط،

وأشار سعد المخرج المنفذ بان القصة تكتظ بالأحداث المثيرة، وتهتم بالتركيز على تثبيت فكرة المقاومة وترسيخ الوطنية داخل مجتمعاتنا العربية وخصوصا أطفالنا وأجيالنا القادمة، ولكن

بشكل مغاير تماما للأشكال النمطية، حيث يستغل المخرج قدراته كدراماتورجي محترف في نقل رؤية «سالاكرو» للمشاهد العربي بمعايير مجتمعية عربية .

وقال رجب عبد النبى ممقل بالعرض : سعادتي لا توصف بعملي في هذا العرض المسرحي بعد غياب دام لأكثر من ثلاثة عشر عاما نظرا لظروف ترميم قصر الثقافة، وما أسعدني أكثر هو أن مخرج العمل هو ابني وابن المكان د.أحمد عادل القضابي، أما بخصوص العمل نفسه، فليس غريبا علينا جميعا على مستوى القضية، فهي الشغل الشاغل لكل عربي مخلص يتمنى زوال هذا الاحتلال الغاشم، وعلى صعيد التمثيل برغم من غياب أسماء كبيرة عن هذا العمل المسرحي سواء لمرض بعضهم أو رحيل البعض الآخر وأكاد أكون الممثل الوحيد من جيل القدامى، وهذا يحزنني كثيرا، فعودة العمل في فرقة ببا بعد غياب كبير دون وجود النجم القدير إبراهيم شحاته أو كمال علام لرحيلهما وجمال جميل وحسين مصطفى لمرضهما هو أمر صعب جدا علينا جميعا إلا أن عزائي الوحيد هو أن هناك جيلا رائعا من الشباب الواعد تولى مسئولية حمل لواء المسيرة، ومن دواعي سروري أن ألعب دورا يخدم على كل هؤلاء الشباب ويشعرهم بأن الجيل القديم مازال سندا لهم وأن شريف شجاع ورمزي وديع ويوسف رجب ومهرائيل عزت وجميعهم قادرون على تقديم عملا كبيرا يشرف فرقة ببا، والشخصية التي اقدمها هي «ابو داود» الصهيوني الذي يناهض المقاومة الفلسطينية ويسعى جاهدا لاعتقال كل الفدائيين بشتى الطرق.

يقول شريف شجاع ممثل» من دواعي سروري العمل مرة آخرى

مع المخرج أحمد عادل القضابي، فهو أول من مثلت تحت قيادته في منتصف التسعينيات بمسرح الطفل ومسرح المناهج، وكان أول أعمالي مع القضابي داخل قصور الثقافة هو عمل يناقش أزمات اليهود في وطننا الغالي وهو مسرحية «اليهودي التائه» في نوادي المسرح، وبخصوص هذا العمل فهو يحمل سمة رائعة على مستوى الحركة المسرحية في مصر، فهو لم يتم تقديمه من قبل على أي خشبة مسرح، فقط تم تقديمه في الإذاعة المصرية.

واضح شريف بان دوره محوري إذ يلعب شخصية «جمال» الذي يناضل ضد الكيان الصهيوني، وتم خيانته من أقرب أصدقائه، وبعيدا عن تمنطق التكوين الظاهري للشخصية والذي يشترك فيه كل المناضلين الفلسطينيين حتى بات النضال والبطولة أمر نمطي يميز كل الشباب المناضل، إلا أن شخصية «جمال» لها طابع الخصوصية ، فعلى صعيد الكتابة يراها المشاهد شخصية مباشرة التكوين أو بشكل ادبي شخصية مُسطحة تظهر في سن معين وتطرح قضيتها من خلال الحدث،

مشيرا أن المُعد الدرامي القضابي، استطاع أن يشكلها طبقا للإطار النمائي للشخصية من خلال دعم التقنية الفلاشباكية، حيث يستدعي جمال مرحلة طفولته في الحكي مع صديقه «بكر» وحبيبته «ليلي» ليدعم المخرج بهذا المشهد الشق النفسي والاجتماعي ل«جمال» الذي غلبت عليه «الرؤى الفلسفية» لكل الأفعال الخاصة بالحياة، سعيد بهذا العمل وأشرف بالطبع بوجودي وسط كوكبة من الشباب الواعد، والعمل مع مخرج يعي ماهية التفكيك والتجريد داخل السياق الدرامي وبشكل ممنهج يبعد تماما عن العشوائية.

مسرحية «انها مسألة كرامة « إخراج د. أحمد عادل عن نص «ليالي الغضب» للكاتب الفرنسي أرمان سالاكرو، أشعار محمد زناتي، الحان محمد عزت، ديكور مصطفى صبره، مصحح اللغة عصام فؤاد، مُعد بدني د/ مصطفى غيتة، مخرج مساعد أحمد عبد العزيز وبطولة نخبة من فرقة ببا المسرحية، رجب عبد النبي في دور «ابو داود» شريف شجاع في دور «جمال» ريتا يونان في دور «ليلي» مهرائيل عزت في دور «بسمة» مينا جمال في دور «رمزي» رمزي وديع في دور «بكر» ويوسف رجب، عبد الهادي حسني، جورج شهدي، جورج عماد، أية الشربيني، عبد العليم محمد، أكرام عبد المنعم، مينا مجدي، مشرف مسرح سعودي طه، مدير قصر الثقافة جمال مختار.

صفاء صلاح الدين

«الإسقاط في نصوص سالم الزيدي المسرحية»

رسالة ماجستير للباحث ذو الفقار جلاب الزبيدي

تم مناقشة رسالة الماجستير بعنوان «الإسقاط في نصوص سالم الزيدي المسرحية» مقدمة من الباحث ذو الفقار حمودي جلاب الزبيدي، وتضم لجنة المناقشة الدكتور زيد ثامر عبد الكاظم، أستاذ تربية مسرحية بكلية الفنون الجميلة جامعة بابل (رئيسًا)، والدكتور رياض موسى سكران، أستاذ أدب ونقد مسرحي بكلية الفنون الجميلة جامعة بغداد (عضوًا)، والدكتور عامر حامد محمد، أستاذ مساعد تربية مسرحية بكلية الفنون الجميلة جامعة بابل (عضوًا)، والدكتورة غصون محمد عبد المطلب، أستاذ مساعد تربية مسرحية بكلية الفنون الجميلة جامعة بابل (عضوًا ومشرفًا). والتي منحت الباحث من بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط ومعايير أكاديمية درجة الماجستير وبتقدير(أمتياز).

وجاءت رسالة الماجستير الخاصة بالباحث ذو الفقار جلاب الزبيدي:

أهتمَ الباحث بدراسة (الاسقاط في نصوص سالم الزيدي المسرحية) بغية معرفة الاسقاط ومضموناته وما يحمله من خصائص بنائية في النص المسرحي عبر شخصيات النص ومكنوناته الدرامية الاخرى، ليعكس الواقع وما يحمل من معطيات التاريخ برؤى فكرية وجمالية مؤثرة, ومدى تأثر الكاتب المسرحي بالاسقاطات النفسية والاجتماعية والتي بدورها تؤثر في طريقة كتابة النص المسرحي وما يحتويه من أفكار كانت نتاج اسقاطات متعددة.

وقد تكون البحث من أربعة فصول, تضمن الفصل الأول منها (الإطار المنهجي) للبحث, وشمل (مشكلة البحث) المتركزة على الاستفهام الآتي: ما الاسقاط في نصوص سالم الزيدي المسرحية؟، ثمَ جاءت (أهمية البحث والحاجه اليه) في دراسة مفهوم الاسقاط نفسياً واجتماعياً, ودراسة أسلوب الكاتب المسرحي واسقاطاته المسرحية, لأنهُ يقدم فائدة للباحثين والفنانين في الدراسات الثقافية, فضلاً عن كونه ثقافه معرفية بالمكتبة المسرحية، أما (هدف البحث) فقد تحدد في تعرف الاسقاط في نصوص سالم الزيدي المسرحية، بينما تحددت (حدود البحث) زمانياً بالمدة من (١٩٦٧-٢٠٢٠) ومكانياً بـ (العراق)، وحدد الموضوع بدراسة الاسقاط في نصوص سالم الزيدي المسرحية, واختتم الفصل بتحديد المصطلحات.

أما الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد تضمن ثلاثة مباحث, أختص المبحث الأول بدراسة مفهوم الاسقاط نفسياً واجتماعياً, بينما اختص المبحث الثاني بدراسة الاسقاط عالمياً وعربياً وعراقياً, واختص المبحث الثالث بدراسة المرجعيات الفنية والفكرية للكاتب سالم الزيدي, واخيراُ اختتم الفصل بالدراسات السابقة, علماً انه لم تكن هناك دراسات سابقة, ثم جاءت المؤشرات وما أسفر عنه الإطار النظري.

أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد تضمن (مجتمع البحث) وتكوَن من (١٦) نصاً مسرحياً عراقياً منشوراً, وقد تم اختيار خمسة منها للتحليل بالطريقة القصدية بوصفها نماذج للعينة وهي مسرحية (هم يأتون دائماً ١٩٦٧) ومسرحية (التجربة ١٩٨٦) ومسرحية (المحك ٢٠٠٥) ومسرحية (التنين ٢٠١٥) ومسرحية (حنان قطا ٢٠٢٠)، إذ إن جميع هذه النصوص من تأليف سالم الزيدي.

أخيراً اشتمل الفصل الرابع على النتائج والتي كان من أهمها:

١-يزخر النص المسرحي بالإسقاط في الشخصية المسرحية وصراعها مع نفسها من مثيرات معروفة مسبقاً , سواء كانت شعورية أو لاشعورية متمثلة بالقلق المستمر.

٢-يعطي الاسقاط في النص المسرحي دلالات تحملها الشخصية المسرحية ذات ملامح توضح معالم الشخصية , سواء كانت طيبةً أو شريرةً , وصوراً مستنبطةً عن العالم بحسب مزاجها, سواء بالإيجاب أو السلب.

٣-تعمل الصورة المستنبطة للاسقاط داخل أليات الشخصية على رسم فردانية اغتراب الفرد في ذاته.

أما الاستنتاجات والتوصيات فكان من أهمها:

١-أرشفة النصوص المسرحية العربية والعالمية التي تحمل صفة الاسقاط وجعلها في متناول الباحثين والدارسين , بغية تحليلها ومناقشتها.

٢- انشاء مراكز متخصصة بدراسة الاسقاط لانه حالٌ ربما تكون مرضية ملازمة للفرد.

٣- اقامة ورش مسرحية تستضيف ضمن نشاطاتها مؤلفين عالميين وعربيين لهم باع في توظيف مفهوم الاسقاط أو البرانويا , ثُم جاءت المقترحات.

واختتم البحث بقائمة المصادر والمراجع, والملاحق التي كان عددها خمسة، أولها شملت جميع نصوص (الزيدي) المسرحية المطبوعة، وثانيهما الأداة بصورتها الأولية, وثالثهما احتوى أسماء الخبراء الذين تم اختيارهم في صيغة الأداة النهائية, أما الملحق الرابع فشمل جدول المفردات, بينما كان الخامس الأداة بصيغتها النهائية، ثم جاء ملخص البحث باللغة الإنجليزية.

ياسمين عباس

«صاحب الوردة»ونجومه

يحتفلون بانطلاق أولي بروفاته في المسرح القومي

برئاسة الفنان ايهاب فهمي المسرح القومي اقام احتفالية مصغرة بمناسبة انطلاق اولي بروفات العرض المسرحي «صاحب الوردة» بأحد قاعات المسرح القومي وذلك يوم الأحد الماضي بحضور نجوم العمل وعلي رأسهم الفنان أحمد عبد العزيز والفنانه رانيا فريد شوقي والفنان يوسف إسماعيل, محمد صلاح أدم, علي كمالو, وائل إبراهيم, داليا اشرف ونخبة كبيرة من فرقة القومي والجدير بالذكر أن اليوم شهد تواجد كبير من الاعلاميين والصحفيين والقنوات الفضائية لنقل الحدث معلقا علي هذا الأمر الفنان الكبير إيهاب فهمي مدير المسرح ان المسرح يتبع تقليدا جديدا وهو هذا التجمع الاعلامي تزامنا مع بدء البروفات للإعلان عن الرسائل الهامة المطروحة في هذا النص كالحب والسلام .

العرض من تأليف الكاتب الكبير عبد الرحيم كمال وإخراج أحمد شوقي رؤوف وقد انطلقت البروفات عقب الإعلان عن العرض بأسبوعين من خلال المؤتمر الصحفي الخاص بخطة البيت الفني للمسرح والذي انعقد في الأول من يناير الجاري.

المخرج أحمد شوقي رؤوف

تضمن هذا الحفل مؤتمرا صحفيا للحديث عن العرض مع نجومه وصناعة ومخرجة احمد شوقي رؤوف الذي عبر عن سعادتة بسبب تواجده في المسرح القومي بعرض مسرحي لكاتب كبير مشيرا أنها التجربة الأولي له علي خشبة المسرح القومي ولم يسبق له أن قدم عرضا علي خشبة هذا المسرح العريق قال عن مسرحية «صاحب الوردة» انها معزوفة اكثر من كونها عرضا مسرحيا معزوفة تتسم بالرقي وسط حالة من الصخب نعيشها حاليا استطاع من خلالها الكاتب البارع عبد الرحيم كمال ان يستدعي الحسين بن منصور الحلاج من ١٠٠٠ عام لكي يظهر في ٢٠٢٣ في حارة الاقدار ذلك الحارة المعاصرة التي تصطدم بظهور هذا النور القادم لها من الف عام مضيفا ان هذا الظهور تسبب في بعض المضايقات لشيخ الحارة ولكن وجود الحلاج يعد بمثابة المصباح الكاشف الذي يسلك الطريق وسط مسار من الظلام لكل فئات المجتمع المتمثلة في أبناء الحارة منهم الشباب الحائر الذي يحتاج أن يتواجد في الاتجاه الصحيح والسيدة التي تبحث عن الصدق ونماذج أخري من مجتمعنا المعاصر.

أكد شوقي أن نجوم العمل يبذلون أقصي جهدهم بمحبه وإخلاص لم أشاهده في المسرح منذ أعوام موضحا أن رحلة التحضير استغرقت حوالي سبع شهور ومن المقرر أن يتم افتتاح العرض في عيد الفطر المبارك .

النجم أحمد عبد العزيز

بينما تحدث الفنان الكبير أحمد عبد العزيز عن دور البطولة وشخصية الحلاج موضحا أنه سبق وقدم عرض «مأساة الحلاج» للراحل صلاح عبد الصبور علي خشبة مسرح الطليعة وهو احد مسارح الدولة ولكن صاحب الوردة لعبد الرحيم كمال يختلف كثيرا عن مأساة الحلاج متنميا أن يقدم مع باقي صناع العمل ونجومة عرضا مسرحيا جيد يكون خطوة ضمن مجموعة من الخطط والخطوات التي تبذل في استعادة المسرح المصري واستعادة النهضة المسرحية مرة أخري بعد سنوات من الانكماش كما يري أن المسرح يلعب حاليا دورا مهما في تقديم الشخصيات الدينية والاسلامية الوسطية التي اختفت من الدراما منذ فترة .

النجمة رانيا فريد شوقي

أما النجمة رانيا فريد شوقي عبرت عن سعادتها بعودتها مرة أخري للمسرح القومي في تجربة مهمه تخاطب وعي وعقل الإنسان المعاصر من خلال «صاحب الوردة» هذا النص الذي يتميز بالروحانيات لكاتب كبير مثل عبد الرحيم كمال مضيفة أن هذا العمل هو التعاون الأول بينهم بالإضافة إلي مخرج كبير يمتلك أدواته بشكل احترافي بجانب مجموعة من النجوم علي رأسهم الفنان القدير أحمد عبد العزيز أوضحت أن تجربتها الأولي علي خشبة المسرح القومي كانت منذ عدة سنوات من خلال العرض المسرحي «غراميات عطوة أبو مطوة» للنجم الكبير يحي الفخراني وإخراج العبقري سعد أردش وعن دورها بالمسرحية كشفت أنها تجسد شخصية السيدة أسماء أكدت رانيا فريد شوقي أن البيت الفني للمسرح يخطوا خطوات كبيره لتطوير الحركة المسرحية من خلاص تقديم نصوص جيدة تتناسب مع الأسرة المصرية بجانب تطوير المنشات وأحدث التقنيات لخشبات المسارح.

الفنان محمد صلاح آدم

وفي السياق أعرب الفنان الشاب محمد صلاح آدم عن بالغ سعادتة لتواجده ومشاركتة ضمن نجوم هذا العمل لكاتب كبير خاصه وأن هذا النص هو الاول لعبد الرحيم كمال يتم إنتاجه علي خشبة مسرح الدولة مضيفا أن كمال لدية عمق في التأليف وان كل جملة يكتبها في مؤلفاته تحمل في طياتها الكثير من المعاني الروحانية والانسانية

محمود عبد العزيز

ختام فعاليات مهرجان المسرح العربي

في دورته الـ ١٣.. والعراق تستضيف الدورة المقبلة

اختتمت فعاليات الدورة الثالثة عشرة لمهرجان المسرح العربي والذي تقيمه الهيئة العربية للمسرح بالتنسيق مع وزارة ثقافة البلد المعني سنويا، بعد اختيار مدينة عربية لاقامته، حيث تم اختيار مسارح الدار البيضاء المغربية، واختيار شخصية مسرحية عربية مؤثرة في هذا المجال ليكون «شخصية المهرجان».

وقع الاختيار هذا العام كشخصية للمهرجان على الفنان العراقي المبدع جواد الاسدي نظرا لسيرته الفنية المسرحية المتميزة، كتابة واخراجا، فقد سبق وحصد جوائز عدة في مهرجانات مختلفة، وألقى المخرج العراقي كلمته في هذه الدورة تحت عنوان «عن أي مسرح وثقافة نتحدث؟».

من جانب اخر، اختارت الهيئة العربية للمسرح لهذه الدورة مجموعة من الأعمال المسرحية جاءت من مصر وسوريا والعراق والأردن والمغرب والإمارات وتونس والكويت، ولأول مرة يساهم العراق بثلاث مسرحيات في هذا المهرجان.

وقال الدكتور مدحت الكاشف، رئيس لجنة التحكيم التي ضمت الفنانة الفلسطينية إيمان عون، الدكتورة جوليا قصار من لبنان، الكاتب والصحفي خالد مبارك من السودان، المخرج والممثل الأردني خالد الطريفي، إن خمس مسرحيات من بين ١١ مسرحية شاركت ضمن المسابقة الرسمية استوفت الشروط المطلوبة في هذه المنافسة والمتمثلة في اللغة العربية بالنسبة للنص، والأداء التمثيلي، والرؤية الفنية، وجودة الإتقان وعلاقتها بالبناء الفني والجمالي والفكري.

وأضاف الكاشف، أن هذه العروض هي (شا طا را) من المغرب، و(خلاف) من العراق، و(الروبة) من تونس، و(رحل النهار) من الإمارات، و(بريندا) من المغرب ليقع الاختيار على «رحل النهار».

وقدم الكاشف، قبل اعلان المسرحية الفائزة تقرير لجنة تحكيم هذه الدورة والذي تضمن بعض الملاحظات والتوصيات مع الإشادة أيضاً بالعروض التي قدمت خارج المسابقة، وكان من أبرز هذه التوصيات فتح نوافذ للتواصل مع المسرح الغربي عن طريق توجيه الدعوة لرؤساء المهرجانات الدولية المسرحية المهمة لاستضافة العروض المتميزة لمزيد من الاحتكاك مع المسرح العالمي، مشيدًا بعنصر الأداء التمثيلي في جميع العروض دون استثناء مما يمكن معه القول إن مسرحنا العربي يمتلك ثروة إبداعية فائقة من الممثلين ذوي القدرات التمثيلية الرائعة.

كما أشادت اللجنة، بجميع العروض المشاركة بما قدمتها من رؤى إبداعية لا تكف عن طرح الأسئلة المسكوت عنها في مجتمعنا العربي بشكل عام، وفي مسرحنا العربي بشكل خاص.

وأبدت اللجنة تحفظها على تفشي الاعتماد فقط على ظاهرة السرد في طرح القضايا الاجتماعية والسياسية في مقابل تراجع العناصر الدرامية التي ينهض عليها الفن المسرحي، كما لفتت إلى ضرورة اختيار النصوص المكتوبة باللغة العربية الفصحى، وعدم الاعتماد على اللهجات المحلية التي تقلل من تواصل الآخر معها، وتعد الإضاءة أحد عناصر الصورة السينوغرافية جمالياً وإبداعياً ودرامياً ودلالياً، ومن ثم تحث اللجنة على ضرورة الاهتمام بها على نحو أفضل بما يحقق دورها الدلالي والجمالي.

واقترحت اللجنة أن يكون ضمن لجنة تحكيم المسابقات في المرات القادمة أحد الشباب المسرحيين.

وكانت جائزة مؤسس الهيئة العربية للمسرح حاكم الشارقة الشيخ سلطان القاسمي لأفضل عمل مسرحي لعام ٢٠٢٢ من نصيب الإمارات عن مسرحية «رحل النهار» تأليف إسماعيل عبد الله، وإخراج محمد العامري.

وشمل الحفل تسليم جوائز المسابقة العربية للبحث العلمي المسرحي التي ذهبت لكل من عادل القريب من المغرب، ومروة وهدان وأسماء بسام من مصر.

وأعلن الامين العام للهيئة العربية للمسرح الأستاذ اسماعيل عبد الله، مباركة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي إقامة الدورة الـ١٤ من مهرجان المسرح العربي في بغداد.

وقام الأمين العام بتسليم ملف الدورة المقبلة إلى نقيب الفنانين العراقيين الدكتور جبار جودي، والدكتور علي محمود السوداني مدير المسارح في دائرة السينما والمسرح في وزارة الثقافة والسياحة والآثار.

وألقى الدكتور جبار جودي كلمة شكر فيها الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، والهيئة العربية للمسرح ووزير الثقافة والسياحة والآثار الدكتور أحمد فكاك البدراني، ومدير عام دائرة السينما والمسرح الدكتور أحمد حسن موسى، وأمين عام الهيئة العربية للمسرح الاستاذ اسماعيل عبد الله، وجميع طاقم الهيئة العربية للمسرح.

وتنافس في المهرجان ١١ عملاً مسرحياً وهما: «الروبة» لمركز الفنون الدرامية والركحية القيروان، من تأليف وإخراج حمادي الوهايبي من تونس، و»أمل» للفرقة الوطنية للتمثيل، من تأليف وإخراج جواد الأسدي من العراق، و»أنا الملك» لفرقة سالمين للإنتاج، من تأليف توفيق الحكيم، وإعداد رضا ناجي، ومعز حمزة، تونس، بالإضافة إلى عروض «بريندا» لفرقة ذاكرة القدماء ذاكرة مدينة، من تأليف وإخراج أحمد أمين الساهل من المغرب، و»تائهون» لفرقة فنار للإنتاج الفني، من تأليف نزار السعيدي، وعبد الحليم المسعودي، وإخراج نزار السعيدي، من تونس، و»حدائق الأسرار» لفرقة مسرح أكون، من تأليف وإخراج محمد الحر، من المغرب، و»خلاف» للفرقة الوطنية للتمثيل، من تأليف وإخراج مهند هادي، من العراق، و»رحل النهار» لفرقة مسرح الشارقة الوطني، ومن تأليف إسماعيل عبد الله، وإخراج محمد العامري، من الإمارات العربية المتحدة، و»شا طا را» لفرقة ثفسيون للمسرح، من تأليف سعيد أبرنوص، وإخراج أمين ناسور، من المغرب، و»ما تبقى لكم» ،لفرقة أفروديت المسرحية، من تأليف غسان كنفاني، وإخراج عبد المجيد الهواس، من المغرب، و»ميت مات» لفرقة مشغل دنيا للإنتاج الفني، من تأليف وإخراج علي عبد النبي الزيدي، من العراق.

ياسمين عباس

بمناسبة حصوله على أفضل نص في «ساويرس»

أحمد نبيل:نستطيع أن نقدم مسرحا عربيا ببساطة وسلاسة

أحمد نبيل روائي وسيناريست وكاتب ومخرج مسرحي مصري مواليد القاهرة ١٩٨٥، تخرج من المعهد العالي للسينما قسم سيناريو عام ٢٠٠٩، صدر له رواية (خيط واحد للدانتيل) ٢٠٠٧ المحروسة للنشر ومسرحية (حلاوة شمسنا) ٢٠٠٨ الهيئة المصرية العامة للكتاب ورواية (شوارع ديسمبر) ٢٠١١ بيت الياسمين للنشر وقصص (ديموديه) ٢٠١٥ شرقيات للنشر وثلاثية الخروج ٢٠١٦ سلسلة نصوص مسرحية (هيئة قصور الثقافة)، وشارك في كتابة بعض أعمال الدراما التليفزيونية والرسوم المتحركة بمصر والعالم العربي، كما قام بتأليف مسرحية (حبيبتي من تكون) بالمشاركة مع الكاتبة عزة شلبي، من إخراج المخرج الكبير خيري بشارة بمسرح بوليفارد الرياض، ومسرحية (رحلة الست- أم كلثوم) للمخرج اللبناني (هشام جابر)، بالمشاركة مع الكاتبة عزة شلبي وشيرين عصام، كما قام بتأليف وإخراج مسرحية (قوت القلوب) بالمركز الثقافي الفرنسي عام ٢٠١٤، وقد حصل على بعض الجوائز في مجال السيناريو والأدب والتأليف المسرحي ومنها، جائزة المحروسة للإبداع المتميز عن رواية (خيط واحد للدانتيل) ٢٠٠٧ وجائزة تيمور للإبداع المسرحي/ المركز الأول عن مسرحية (حلاوة شمسنا) ٢٠٠٧ وجائزة ساويرس الثقافية عن سيناريو فيلم (الفيل النونو الغلباوي) ٢٠٠٩ وجائزة المؤلف بمهرجان أسبوع الضحك عن مسرحية (حلاوة شمسنا) ٢٠١٠ وجائزة أفضل مؤلف من مهرجان وجدة بالمملكة المغربية عن مسرحية (الخروج عن النص) ٢٠١٦ وأفضل مؤلف صاعد من المهرجان القومي للمسرح المصري عن مسرحية (الخروج عن النص) ٢٠١٦، كما حصدت المسرحية أكثر من ٢٤ جائزة أخرى من مهرجانات عربية ودولية، وحصل أيضًا على جائزة نادين شمس، المركز الأول عن سيناريو فيلم (سندريلا) ٢٠١٦ وجائزة ساويرس الثقافية، وفي العام الحالي حصل على جائزة ساويرس لأفضل نص مسرحي هو (نزهة السندباد في دوائر بغداد)، عن الجائزة واسئلة أخرى كان لنا معه هذا الحوار.

حوار: إيناس العيسوي

حدثنا عن رحلة كتابة نص «نزهة السندباد في دوائر بغداد» حتى حصولك على الجائزة؟

عندما بدأت كتابة النصوص المسرحية في عام ٢٠٠٤ كنت أميل للكتابة بالعامية، وبدأت نشر تلك النصوص بداية من عام ٢٠٠٧، كان أول نص بعنوان «حلاوة شمسنا» وتم نشره بالصدفة، حيث شاركت من خلاله في مسابقة محمد تيمور، والحمد الله النص فاز بالمركز الأول، وتم صدوره في كتاب بعدها، أنا متحيز للعامية بعض الشيء، لأن في هذا التوقيت الغالبية العظمي من المسرح الجامعي والشباب بشكل عام كانوا يميلون لمحاكاة المسرح العالمي، وكتابة نصوص أقرب للرصانة الموجودة في المسرح العالمي، كنت متأثرا بلينين الرملي وشعراء العامية، لذلك كان أغلب ما كتبت بالعامية، ثم نص «الخروج عن النص» كُتِب في ٢٠١٠ وتم تقديمه على المسرح ٢٠١٦، وكان به مزج بين الفصحى والعامية، كان أبطال المسرحية يقدمون مسرحيات دينية في المسرح الكنسي، فكان هناك أكثر من مستوى في اللغة في العرض، مستوى بالفصحى وآخر بالعامية، ولكن الفكرة أن هناك بعض المسابقات الأدبية تشترط أن تكون النصوص بالفصحي، ومن وجهة نظري أن بيئة الموضوع هي التي تفرض اللغة، ونص «نزهة السندباد في دوائر بغداد» يدور في العصر العباسي، وعلى الرغم من حبي للعامية، إلا أنني أحب أن اكتشف أراض جديدة، ولا أظل طوال الوقت في نفس المساحة التي أعمل فيها، ولكن طبيعة هذا النص تميل أكثر إلى الفصحى، الأحداث تدور في بغداد، في العصر العباسي، كان أعظم الشعراء العرب يعيشون في بغداد، اللغة هنا ليست رفاهية، وإنما ضرورة.

الفكرة مستوحاه من السندباد البحري في ألف ليلة وليلة، لكن ليست حكاية السندباد ذاته، ولكنها تدور حول شاب

يزور بغداد بحثًا عن والده، ومن خلال حكاية السندباد، أو الرسائل التي يصف فيها رحلاته السبعة، يعيد البطل تفسير النص ولكن بوجهة نظر أخرى، كل الحكايات الخرافية الخيالية التي تبدوا غير مصدقة، التي كتبها السندباد، هي رموز وإشارات لأشياء أخرى واقعية، لقضايا مرتبطة ببغداد نفسها ، هو كتب ذلك بشكل مستتر بسبب الخوف، وشخصية السندباد شخصية مثيرة وشائكة، تاجر وبحار منفتح على العالم العربي، وهذه مسألة مربكة لأن الدولة العباسية كان العرب والفرس يعيشون فيها معًا، مع ترجمة الكتب اليونانية، هارون الرشيد كان عنده الرغبة في هذا الانفتاح بمميزاته وعيوبه، وظلت فكرة الانفتاح على العالم والخوف منه في هذا الوقت واضحة جدًا، كل ذلك ينعكس على أحداث النص وبطله الشاب أو السندباد الذي يحاول أن يُحلل الرسائل، ما يخلق بعض المفارقات، يتورط في تركة الأب المجهول الذي لا يستطيع الوصول إليه، ويبدأ يعيد اكتشاف "الأب" في إطار بسيط وكوميدي.

ما الرسالة التي ترغب في توجيهها للجمهور من خلال النص؟

النص كُتِب في الفترة من ٢٠٢٠ - ٢٠٢١، كُتب بشكل متقطع وليس متواصلا، كنت أحاول أن أبحث عن أهم الشعراء في هذا العصر في بغداد. هي ليست رسالة بقدر ما هي مفتاح الحكاية، أننا ببساطة شديدة نستطيع أن نُقدم مسرحا عربيا وفي الوقت ذاته يكون سلسا وبسيطا، سواء باللغة العربية الفصحى أو العامية، فالعمل في صياغته البسيطة يستطيع أن يصل للناس، كان دائمًا هناك صورة معهودة عن ألف ليلة وليلة صورة استشراقية بعض الشيء، ولكن النص أقرب للواقعية وما نعيشه في الوقت الحالي حيث يوجد عالم مُفكّك ، العالم العربي يُعاني من مشاكل، بعكس الصورة المثالية عنه، فهناك تماس نوعًا ما مع الواقع الذي نعيشه اليوم.

ما خطتك القادمة بخصوص هذا النص؟

هناك اقتراحات عديدة، طباعة النص في كتاب أو تقديمه على خشبة أحد المسارح، ليس هناك شيء مؤكد بعد، ولكنني متحمس أن يخرج النص بشكل لائق دون استعجال ، وارد جدًا أن يتم تقديم النص ضمن مشاريع البيت الفني للمسرح وعرضه على لجنة القراءة، التي تستقبل النصوص حتى منتصف فبراير المُقبل، لم أقرر بعد كيف يتم خروج هذا النص للنور.

أعلم أنك حصلت على جائزة ساويرس في فرع آخر سابقًا.. لماذا تهتم بهذه الجائزة بالتحديد؟

بالفعل حصلت على جائزة ساويرس في السيناريو عام ٢٠٠٩، بدأت كتابة مسرح وأدب أولًا ثم درست سيناريو في المعهد العالي للسينما، والجائزة كانت عن مشروع تخرجي «الفيل النونو الغلباوي»، لقد قدمت في العديد من المسابقات، ولكن جائزة ساويرس لها مذاق خاص، والموضوع ليس الجائزة ، فعندما أكتب لا أضع في الاعتبار مصير النص، لأن ذلك قد يُعطلني، ولكن بعد الانتهاء منه وهناك فرصة للتقديم أقدمه لم لا؟. احيانًا العمل نفسه يكون حظه أفضل في دورة أخرى من الجائزة، لاختلاف معايير لجنة التحكيم .

هل لدينا أزمة في كتابة النصوص المسرحية؟

بالتأكيد هذا ممكن بنسبة ما، هناك أعمال أقوى من أخرى، الكتابة عامل مهم جدًا ولكنها ليست العامل الوحيد، المناخ بالكامل يتأثر ببعضه البعض، إذا كان المناخ به تعدديه والمشاريع يتم إنتاجها، هذا يجعل الشارع يقوم بالفرز، العمل الجيد يلفظ العمل الرديء.

ومع ذلك لدينا طاقات إبداعية في كثيرة ، ولكن الفكرة وجود مناخ ، على سبيل المثال، إذا كان لدينا نص جيد جدًا وفريق عمل مبدع للغاية ولكن دون توفير الوقت الكافي لظهور هذا العمل في أفضل صوره أو عدم توفير الميزانية الكافية لهم إلى أخره، فما فائدة أن النص كتابته جيدة؟، الطاقات الإبداعية موجودة طوال الوقت ولكن يصعب الحكم خاصة في المسرح، لأنه جماعي وليس فردي، فالنص المكتوب في حد ذاته عمل فردي يُمكن أن يُقيّم، ولكن العرض المسرحي عمل جماعي به العديد من العناصر الفنية، بداية من النص مرورًا بكل العناصر الفنية من ديكور وأزياء وإضاءة وممثلين إلى أخره حتى مخرج العمل، الموضوع مُركّب أكثر. كما أن اتجاه المخرجين لأخذ النصوص العالمية و الإعداد أو الدراماتورج، ليس مقياسا لضعف أو قوة النصوص المسرحية المؤلفة أم لا، من وجهة نظري التطور في السينما والتليفزيون والمنصات العالميَّة، جعل المخرجين يرغبون في تقديم هذه الأجواء البصرية، فيبحثون عن بيئة بصرية قد تكون غريبة بعض الشيء ولكن أشبه بما يرغبون فيه، لتسمح بتحقيق ذلك، المشكلة الحقيقية أن ذلك يتم تحقيقه على مستوى الشكل فقط، ولكن لا يكون له ضرورة أو توظيف فني، الأهم من ذلك ما هو الجديد الذي سوف يتم تقديمه حتى إن كان من خلال نص عالمي، ولكن اين الاختلاف؟ كيف سيتم تقديمه؟، في حالة عدم وجود مدخل جديد وحقيقي فيما ترغب في تقديمه، هذه هي المشكلة، وهذا ينطبق أيضًا على الأفكار المحلية وليست العالمية فقط، الفكرة الأهم هي الوحدة العضوية للعمل كله، وما هي الضرورة لتقديم هذا العمل، على سبيل المثال نص "الخروج عن النص" عندما انفصل المسرح عن الكنيسة، هنا الموضوع هو ما فرض ذلك، هذا هو الحدث الذي أرغب في مناقشته، ولكن ليس بسبب أني أعجبت بالشكل العام أو الأزياء أو الصورة التي أود أن أحققها على حساب الجوهر أو المضمون نفسه، لست ضد التأثر ولكن كيف يتم توظيف الصورة.

هل للنصوص المسرحية حقوق محفوظة وحماية قانونية ؟

نحاول دائمًا أن نقوم بتوثيق أعمالنا، وأحيانًا نجد هناك تشابها في الأفكار قد يكون غير مقصود، وأعتقد أن الأمر ليس آمنًا بشكل كاف، هناك الإجراءات العادية، ولكن هناك جزء آخر غير حقوق الملكية، أحيانًا لا تكون هناك سرقة بالمعنى الواضح والمباشر، ولكن استنساخ، ذلك عمل ناجح يحاول الآخرون أن يفعلوا مثله بنفس الفكرة أحيانًا، هو الاستسهال من وجهة نظري ، شيء غير جيد ولا يصنع فنًا .

النص يقدم صورة واقعية وليس استشراقية عن ألف ليلة وليلة

بعد تطوير واقتراب موعد افتتاح «السامر»

مسرحيون: لابد أن تكون عودته من أجل استعادة المسرح الشعبي

يعد مسرح السامر المغامرة الأبرز في تخطي حواجز النخبوية الثقافية وصولاً إلى الشعبية التى تمثل الرافد الحقيقي للثقافة، من هنا يمكن النظر إلى مسرح السامر بوصفه المسرح الشعبي الذي يعبر عن الهوية الحقيقية للمسرح المتماس مع الناس في أحلامهم والآمهم، لذا نعد عودة السامر طبيعية إذا توافرت الإرادة لاستعادة الهوية ونفي فكرة الاستعلاء التي يعاني منها قطاع كبير من العروض المسرحية.. المسرح كان مبنى بسيطا مغطى بخيمة تشبه خيمة مسرح البالون، على كامل مساحة أرض السامر، افتتح في ٩ سبتمبر ١٩٧٠، وصدر قرار من الكاتب الكبير سعد الدين وهبة عام ١٩٧١.

بتشكيل هيكل فرقة السامر بقيادة المخرج الكبير الراحل عبدالرحمن الشافعي كمدير فني ثم توقف المسرح عام ١٩٧٥، أثر حريق شب في خيمة مسرح البالون والسيرك القومي، وعاد مرة أخرى وافتتحه الرئيس أنور السادات ١٩٧٨ لتواصل الفرقة نشاطها بعرض عاشق المداحين لزكريا الحجاوي، واستمر حتى زلزال ١٩٩٢، فتوقف بسبب بعض تصدعات ألمت به، ما أدى لإخلائه،.

وفي ٢٠٠٧ تم هدم المسرح، وصدر القرار الجمهوري رقم ٢٨٨ لنفس العام بإنشائه وتجديده على أن ينفذ وفق التصميم الفائز في المسّابقة المعمارية التي أعلنتها الهيئة عام ٢٠١٠، وأقيم مرة أخرى كمسرح مؤقت حتى توقف رسمياً في ٢٠١٣.

وها هو السامر يعود من جديد بعد تطويره وقد تفقدت د. نيفين الكيلاني وزيرة الثقافة مستجدات تطويره و تجهيزاته الفنية، ليتحول إلى صرح ثقافي يضاف إلى المنارات الثقافية المصرية .. وعليه كان علينا أن نذكر بالهدف الرئيسي من إنشاء هذا المسرح، ونسأل عن ماهيته بعد العودة، وهل عاد ليستعيد فلسفة المسرح الشعبي؟ وما الذي ينتظره المسرحيون منه؟ .

رنا رأفت

قال الكاتب محمد أبو العلا السلاموني: الثقافة الجماهيرية هي المسئولة عن هذا المسرح، والثقافة الجماهيرية معنية بالأساس بالثقافة الشعبية وخصوصاً فى مجال المسرح، وحينما جاءت فكرة إقامة مسرح سامر كان هذا يعني تحقيق المسرح الشعبي ،وعلى جانب آخر ان يكون نافذة لفرق الأقاليم المحرومة إعلامياً، للعرض في القاهرة؛ ولذلك كانت معظم المهرجانات الإقليمية تقدم على هذا المسرح .

وتابع " لا يعني أن المسرح تم هدمه أن فكرة السامر انتهت بل على العكس كوننا مسؤولون عن مسرح الثقافة الجماهيرية كنا نصر على إعادة بنائه لتحقيق وظيفته الأصلية التي نشأ من أجلها ؛ لذلك كنا نقدم فيه عروض السامر الشعبية في مكانه وهو مهدوم وفي مكان بجانبه، وهو قاعة منف التي قدمت عليها العروض الشعبية التي تحقق هدف هذا المسرح، وأخيراً لابد أن يكون إعادته من اجل تحقيق أهدافه في المسرح الشعبي وهذا أمر منطقي فكيف يعاد بناء مسرح له وظيفة أصلية ويقدم ما ليس من هويته! .

السامر له خصوصية

فيما قال الكاتب والناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا: عودة مسرح السامر إلي نشاطه من جديد يثير البهجة في نفوسنا بعد أن ظل مغلقا لسنوات طويلة عقب زلزال ١٩٩٢، وهذا المسرح حين أنشئ تحت هذا الاسم، كان الهدف منه إحياء فنون الفرجة الشعبية، واستلهامها في مسرحنا، لتأكيد الهوية، تلك التي سعي إلي تحقيقها بعض كتاب المسرح في الستينيات، ومنهم توفيق الحكيم حين أشار إلى ذلك في كتابه (قالبنا المسرحي) وتحدث فيه عن الحكواتي، والمقلداتي والمداح، وتكلم عن السامر، والفنون الشعبية الريفية من رقص وتحطيب وغناء، وحاول تطبيق ذلك في عدد من نصوصه (يا طالع الشجرة – الصفقة – الزمار) لكنه لم يستكمل تجربته وظلت مجرد نظرية، وهذا ما فعله أيضا يوسف إدريس حين كتب بيانه المعروف بعنوان (نحو مسرح عربي) وفيه تكلم عن فكرة المسرحة، أي مسرحة فنون الفرجة في ثقافتنا، واستخدام السامر الشعبي أيضا، وطبق هذا في نص وحيد له هو (الفرافير) وظل كلامه نظريا أيضا، من هنا جاءت فكرة مسرح السامر، ليكون المكان الذي يحتفي بتلك العروض المسرحية، التي تستلهم من تراثنا الشعبي، ما يجعلها تتمتع بالخصوصية، والتفرد .. وأري أن إنتاج هذا المسرح خلال سنواته الأخيرة قد ابتعد كثيرا عن تلك الفكرة التي قام من أجلها، وابتعد عن الهدف الذي كان دافعا لكل من زكريا الحجاوي وعبد الرحمن الشافعي، وهما اللذان أنشآ هذا المسرح وقدما عليه عروضا كثيرة حققت تلك الغاية.. إن الابتعاد عن خصوصية هذا المسرح، وتفرد عروضه، يجعل الاسم مجرد اسم، فتضيع شخصية هذا المسرح، حين نقدم فوق خشبته نصوصا أجنبية، مترجمة أو معدة – كما يحدث الآن.

وتابع: حين نقدم نصوصا لا علاقة لها بالفكرة التي يحتضنها المسرح الشعبي، ذلك المسرح الذي نملك عددا كبيرا من نصوصه، ولا يستطع أحد أن ينكر وجود تلك النصوص، لكنها موجودة عند أبو العلا السلاموني – يسري الجندي – عبد الغني داود – سيد حافظ – محمد الفيل – شوقي عبد الحكيم – نجيب سرور – رأفت الدويري – بهيج إسماعيل – محمود دياب – الفريد فرج) وغيرهم من كتابنا الجدد .وأدعو القائمين على هذا المسرح إلى الالتزام، بالمسمى ومحتواه، وليس المسمى فقط، فلا قيمة للمسمى بعيدا عن تحقيق خصوصية ذلك النوع من المسرح الشعبي، خاصة وأن هناك تنظيرات كثيرة كتبت في هذا الإطار كتبها د. علي الراعي – د. عز الدين إسماعيل – د. حسن عطية – وأبو العلا السلاموني الذي أصدر عدة بيانات – وأنا كذلك، كل تلك الكتابات ينبغي أن تساعد كتابنا في الإلمام بطبيعة الكتابة في المسرح الشعبي الذي أصبحت له أسس وقواعد، وأصبح مفهومه حاضرا ليتحقق واقعيا وفعليا في عروض يقدمها مسرح السامر.

المبدع الشعبي وجمهوره

وأشار المخرج ناصر عبد المنعم إلى أن: مسرح السامر لعب دورا كبيرا في دفع مسرح الثقافة الجماهيرية .. حيث كان مقرا لفرقة السامر المنوط بها تقديم عروض مسرحية تستلهم التراث الشعبي المصري والعربي، والفرقة المركزية (النموذجية) التي تم إنشاؤها لتقدم نماذج لما يجب أن تكون عليه عروض الثقافة الجماهيرية.. ولكن علينا أن نعترف أن معمار مسرح السامر كمسرح علبة إيطالي تقليدية لا يتوافق أو ينسجم مع فكرة السامر كشكل من أشكال الفرجة الشعبية، حيث يعتمد السامر الشعبي على الفضاء المفتوح الذي يشكل حالة تفاعلية بين المبدع الشعبي وجمهوره داخل حلقة أو ما شابه، وكنت أتمنى أن يتوافق مسرح السامر في ثوبه الجديد مع مفهوم وطبيعة الاسم الذي يحمله، السامر الشعبي كقالب مسرحي وكفكرة غير مرتبط بمسرح محدد، ونحن نرى بين الحين والآخر تجارب مسرحية تقترب لمفهوم مسرح السامر خاصة تلك التي تعتمد على "الحكي " كتقنية أو تمزج بين الحكي والتجسيد داخل فضاء غير تقليدي.

وأضاف: هذا لا يقلل من فرحتي بعودة مسرح السامر إلى الحياة مرة أخرى بعد تطويره وتحديده .. فهو المسرح الذي شهد أول تجربة إخراجيه لي على مسارح الدولة من خلال المشاركة في مهرجان أتمنى عودته، وهو مهرجان ال ١٠٠ ليلة، وقد شاركت فيه عام ١٩٨٠ بعرض عن "عبدالله النديم" خطيب الثورة العربية شارك فيه من شباب جامعة القاهرة وقتها: عبلة كامل وأحمد كمال وسيد رجب وأحمد مختار وبثينة كامل.

التسمية لها علاقة بهويتنا المصرية

ورأى المخرج حسن الوزير أن عروض مسرح السامر فى ال٢٠ عاماً الماضية كانت خارج فلسفة المسرح الذي أنشأ من أجلها، مشيراً إلى أن فترة ما قبل زلزال ٩٢ كانت العروض تتفق مع فلسفة وهوية مسرح السامر وذلك لوجود مجموعة من الفنانين والمسرحيين تعي جيداً خريطة مسرح السامر، وكان يستقطب كل فرق الأقاليم لتقدم عروضها عليه ويكتشف المبدعين من كل الأقاليم في مصر.

واتفق المخرج حسن الوزير مع المخرج ناصر عبد المنعم في فكرة عدم ارتباط السامر الشعبي بمكان محدد فقال: حتي أكون اكثر دقه السامر الشعبي كتقنية لا يرتبط بمكان محدد فمن الممكن أن يقدم على سبيل المثال في غرفة، ففكرة السامر الشعبي متاح تنفيذها فى أى مكان، والتسمية لتقديم عروض لها علاقة بالهوية المصرية شكلاً ومضموناً، فالتسمية جاءت كرؤية لنقدم مسرحاً له علاقة بهوايتنا المصرية في تقنية العرض ومضمون النص ومن الضرورى أن يضع المسؤولين في اعتبارهم استعادة مسرح السامر وجعله بيتا لكل فرق الأقاليم في مصر، فهذه الفرق تتميز بالإبداع والتميز والكفاءة الفنية على مستوي جميع عناصر العرض المسرحي.

نتمنى أن يواصل دوره وعدم الانسياق للمتغيرات

فيما قال الناقد أحمد هاشم: علينا أن نعرف أولا أن مسمى (مسرح السامر) هو مسمى مكتسب بمعنى أنه لم يكن يوجد نوع مسرحي اسمه مسرح السامر، ولكن مع الدعوة التي رفعها بعض المسرحيين فى النصف الثانى من ستينيات القرن الماضى، وعلى وجه التحديد بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧، ومع البحث عن الهوية العربية والمصرية التى خلخلتها الهزيمة، ورؤيتهم لضرورة

لا قيمة لاسم «السامر» من دون أن يحقق خصوصيته

الانفلات من الأسر الغربي على أصعدة كثيرة ومن بينها المسرح، وضرورة البحث فى التراث الشعبى عن أشكال تصلح للمسرح ويوجد فيها الشكل الفرجوى، كان من بين تلك الأشكال (السامر) وهو المكان الذى يتجمع فيه الناس يتسامرون، وتتعدد أشكال ذلك المكان ما بين جرن، رأس حقل، أو غيرهما من الأماكن التى يتحلق فيها مجموعة من الفلاحين للمسامرة، وقد رأى أصحاب هذه الدعوة فى مكان المسامرة بل والمسامرة ذاتها شكلا من أشكال التمسرح، ورأينا الكاتب المسرحى "محمود دياب" يكتب مسرحيته الشهيرة "ليالى الحصاد" كنموذج عملى لهذا الشكل المسرحى، وأخذت فرق الثقافة الجماهيرية بالأقاليم المختلفة تنحو فى عروضها نحو أشكال مسرحية خارج العلبة الإيطالية، ومع إنشاء الإدارة العامة للمسرح عام ١٩٦٩ للإشراف على تلك الفرق والتنسيق بينها، والتوسع الأفقى فى إنشاء فرق الأقاليم والقاهرة الكبرى أيضا أنشأت الإدارة فرقة ومبنى السامر بالعجوزة الذى افتتح عام ١٩٧١ بعرض من إخراج "عبدالرحمن الشافعى"، ليكون هذا الكيان مشرفا إداريا وفنيا على الحركة المسرحية بالأقاليم ويستضيف كذلك مهرجاناتها المختلفة، ومن هنا ارتبط الاسم بمسرح الثقافة الجماهيرية دون وجود فلسفة لنوعية العروض التي تنتجها الفرقة المسماة بفرقة السامر، حتى وإن ارتكزت على العروض التى اصطلح على تسميتها بالعروض الشعبية لاعتمادها على التراث الشعبي سواء فى مفردات العرض أو موضوعاته.

إذن فمبنى السامر قبل هدمه كانت أهميته تكمن فى تبنيه لفكرة العروض الشعبية فى معظم عروضه، ومن ناحية أخرى فى إشرافه على عروض الثقافة الجماهيرية واستضافته مهرجاناتها السنوية، وبعد إعادة افتتاحه نتمنى أن يواصل دوره دون الانسياق للمتغيرات الطارئة التي انعكست على عروض معظم الفرق بالأقاليم وضياع هويتها فى الغالب، كما نتمنى أن يواصل دوره فى الإشراف الإداري والفنى على عروض تلك الفرق، وتكون له فلسفته الخاصة فيما يقوم به من عروض تنتجها فرقة السامر نفسها دون ضياع هويتها كما حدث فى عروضها التى أنتجتها خلال العشرين عاما الماضية التى لا تمت بصلة لهوية السامر.

مسرح "عاشق المداحين"

وعن تجربته فى مسرح السامر قال الفنان والمخرج ومدير مسرح السامر الأسبق جلال العشري: مسرح السامر هو بوابتى الحقيقية لدخول هذا العالم الساحر، الذى قضيت فيه أجمل سنوات العمر منشغلاً بالمسرح، ففيه كنا نقوم بعمل بروفات صباحاً، وفى الرابعة عصرا بروفة اخرى لعمل أخر، وتأتى الثامنة لنستعد لعرض

عمل الموسم، كان مسرح السامر كخلية نحل تعمل على مدار اليوم. فيه تعلمنا على أيدي اساتذة عظام كالأستاذ الراحل العظيم أبو السامر المخرج عبد الرحمن الشافعي ورائد المسرح العظيم عباس أحمد والذى كان مديراً للفرقة النموذجية التى نهض بها وقدم أعظم الأعمال، وربما كان عصرها الذهبي وقت إدارته فكنا نعمل على مدار العام، لذا أخذنا المسرح وسرقنا من السينما والتليفزيون لانشغالنا الدائم بأعمال مسرحية تعرض بمصر أو بخارجها فى اى مهرجان مسرحى.. كما تعلمنا من الاستاذ سمير العصفوري والاستاذ حسن عبد السلام الذى كان أول مدير، وكذلك من مخرجين عظاما مثل سعد أردش وكمال ياسين ورؤوف الأسيوطي وحافظ أحمد حافظ وغيرهم من أساتذة زمن المسرح العظيم .. وجاء زلزال ٩٢ و ذهبت الى المسرح فإذا به مغلقا وتم الانتقال إلى قاعة منف حتى بناء المسرح.

وتابع: تدهورت حال فرقة مسرح السامر منذ ذلك التاريخ، وأصبحت مشاعاً لأى مخرج حتى ولو كان

تقديره ضعيفا إلا من رحم ربى كالمرحوم د. صالح سعد أول مدير للفرقة من الفرقة وكذلك عبد الستار الخضري وناصر عبد المنعم، واحتلت شركة حسن علام أرض المسرح بحجة البناء واستغلته كمخزن لمعداتها، يأتي رئيس هيئة ويذهب ولا شيء غير الوعود، وفى عهد الدكتور أحمد مجاهد جاء قرار الرئيس مبارك رحمه الله بعودة أرض السامر الى وزارة الثقافة ليبنى عليها مسرح السامر ورأينا "ماكيت" لمجمع السامر الثقافي وكان شكلا حديثا ربما برجا كبيرا على نيل مصر به قاعات ومسرح وجراج وفندق لاستقبال فرق الاقاليم، وجاءت ٢٥ يناير وانتهى الحلم، ولكن كنا قد استلمنا الأرض بعد إخلاء الشركة للمكان ووقتها كان الأستاذ عصام السيد مديراً لا دارة المسرح بالهيئة، وبدأنا فى تأجير فراشة وعرض أعمالنا على خشبته بمسرحية ابن عروس.

التي لاقت نجاحا كبيرا وفرح جمهور السامر الذى تدفق على المكان، وبعد ذلك لم نتمكن من تأجير فراشة بسبب مشاكل الحماية المدنية وتكلفتها التى كان يمكن شراء خيمة بثمنها، وجاء الشاعر سعد عبد الرحمن أطال الله عمره، الذي كان داعماً لفرقة السامر بشكل عظيم ولم يرد لي طلبا خاصا بالمسرح لما نشأ بيننا من ثقة عظيمة احترمتها كثيرا كمدير لمسرح السامر، وبالفعل تم عمل شيء أشبه بالجراج ولا يصلح إلا لذلك، ولم ينجح مطلقا لكثرة المخالفات الادارية التي تعوق بناء طوبة واحدة على أرضه، وكنت لا أعرف غير أن تعود الفرقة لهذه الأرض ولو ظلت على وضعها، ففرقة السامر اولى بمكانها وبالفعل استجاب الأستاذ سعد عبد الرحمن لطلبي وعادت الفرقة الى أرض السامر وقدمت فى عهده ١٤ عملا مسرحيا .

وتابع: وبدأ اسم السامر يعود ثم منع اقامة أي عمل على ارضه.. وجاء الدكتور احمد عواض ومعه الفنان

القدير هشام عطوة وقد ارسلهم الله لى فى هذا التوقيت فما يتبقى على المعاش قليلا وهناك حلم، جاءا حوالي الثانية صباحا من البدرشين حيث كانا يفتتحان مسرحه، وبعد تفقدهما كان قرار بناء المسرح ووعدانى بذلك، وكان معى نائبى وشريك خطواتى محمد النبوى، وتم العرض على وزيرة الثقافة د. إيناس عبد الدايم وأخذ هشام عطوة الأمر على عاتقه و تحرك بجدية وصحح المسار تماماً وأصبح مسرح السامر له أوراق رسمية وكهرباء ومياه وكل خدمات البنية التحية واذا بحجر الأساس يوضع، وفى أقل من عام كان مسرح السامر مشيداً بالصورة التي هو عليها الأن وبه أحدث أجهزة الصوت والإضاءة، وأصبح صرحاً عظيماً يليق بالثقافة الجماهيرية جامعة الشعب، وبمشيئة الله قريبا يفتتح مسرح السامر باحتفالية عظيمة للمخرج القدير جمال قاسم، أحد أهم أبناء مسرح السامر، كما سيقدم أول عمل وهو تحت التجهيز الأن مسرحية "المغامرة" تأليف سعد الله ونوس وإخراج عراب المسرح المخرج مراد منير، وأتمنى لفرقة السامر أن تقدم عروضا تنتمى إلى منهج السامر وفلسفته فى الأيام القادمة حتى تعود لبريقها.

عودة السامر تعني أن لدينا خشبة مسرح لها تاريخ

فيما قال الفنان والمخرج عزت زين: بالطبع التسمية مرتبطة بنوعية المسرح الذي يقدم لذا كان تصميمه تصميماً خاصاً لنوعية العروض التي كانت تقدم عليه، وهي عروض المسرح الشعبي، وكان واحداً من كبار رواد هذا المسرح المخرج الراحل عبد الرحمن الشافعي، فالتسمية لا تنفصل عن واقع هذا المسرح أو شكله، وقد قدمت العديد من التجارب وشاركت فى العديد من المهرجانات المسرحية قبل عام ١٩٨٣م .

تابع زين: هدم هذا المسرح لا يعني انتهاء السامر الشعبي أو المسرح الشعبي فهناك تجارب قدمت من كبار المسرحيين تلمست هذا المسرح، ومنها تجربة الراحل صالح سعد الذي قدم تجربتين بالفيوم تنتميان لشكل هذا المسرح، وكذلك تجارب المخرج حمدي طلبه في بني مزار في السامر الشعبي.

وأكمل: عودة مسرح السامر لا تعني عودة السامر الشعبي أو المسرح الشعبي لكنها تعني أن لدينا خشبة مسرح تحمل تاريخا كبيرا جداً من العروض التي قدمت على هذه الخشبة التي تحولت إلي خشبة مسرح تقليدية "علبة إيطالية " ؛ وبالتالي المكان لن يكون مرتبطا بالسامر، فالسامر تسمية تاريخية لكنه كمكان فقد تميزه القديم باعتباره خشبة مسرح متداخلة مع الجمهور الذي يحيط بها من ثلاثة جوانب، وكان المسرح مكشوفاً بالصيف ومغطى بخيمة أثناء الشتاء، وهذا الأمر لم يعد الأن، الأمر سيصبح مختلفاً عما كان عليه تاريخياً فالمسرح الشعبي ليس فقط هو ما عرفناه،

وقد أصبحنا نقدم أشكالا شعبية مثل مسرح دريفو والكوميديا الديلارتي ومسرح بريخت، حيث التماس العلاقة الحميمية مع الجمهور التي نتحايل عليها بطرق مختلقة .

لابد من تشكيل لجنة

فيما قال د. محمد الشافعي نجل المخرج الكبير الراحل عبد الرحمن الشافعي: عندما تم إنشاء مسرح السامر عام ١٩٧١ كان والدي المخرج عبد الرحمن الشافعي أول مدير له و كانت الاستراتيجية والبنية الخاصة بمسرح السامر تتفق مع الهدف الخاص به، خاصة أنه كان يضم مجموعة كبيرة من الفنانين الشعبين، وكانت هناك فرق هامة آنذاك وهي فرقة الآلات الشعبية وفرقة النيل للفنون الشعبية التي كانت تضم مجموعة من الفنانين منهم الريس متقال وشمندي، والفنانة خضره محمد خضر وعدد كبير من الفنانين الشعبين على مستوى الفن الشعبي سواء الغنائي أو الاستعراضي أو الأدائي، فكان المسرح ينتمي لهذا النوع من العروض المسرحية وهي عروض مصرية القالب و المضمون مثلما كان ينادي الأديب توفيق الحكيم، فبالنسبة للقالب كان المسرح أقرب في بنائه للساحات والمسارح المفتوحة خاصة أنه كان داخل خيمة مرونة التشكيل به تجعله يقدم بأي طريقة وبأي شكل يختلف عن مسرح العلبة الإيطالية، وعلى مستوي المضمون وكما كان ينادي الكاتب يوسف إدريس كانت النصوص التي تقدم هي نصوص مصرية شعبية خالصة، نصوص نجيب سرور ويسري الجندي وأبو العلا السلاموني وجميعها مسرحيات مصرية شعبية تتحدث عن الطابع المصري والثقافة المصرية الشعبية؛ مسرح السامر كان هو المسرح الوحيد الذي كان واضح الاتجاه .

وأكمل: وفيما يخص فكرة السامر فقد اختفت وانتهت بهدم المسرح للأسف بعد هدم المسرح و ظل إنتاجه لفترة طويلة غير مرتبط بهدف إنشائه، وخاصة أنه الفرقة المركزية الوحيدة للهيئة العامة لقصور الثقافة، وأصبح يقدم نصوصا أجنبية معدة لا تنتمي لمسرح السامر أو المسرح المصري الشعبي.

تابع: أتمني تشكيل لجنة لمسرح السامر مثلما شكلت لجنة للبيت الفني للمسرح تكون على إدراك ودراية لهذا النوع من المسرح، فهو المنفذ الوحيد الذي تقدم عليه عروض مصرية حقيقية مع اختلاف الموضوعات وهموم المواطن المصري، فلابد أن تكون النصوص المقدمة به مواكبه للحركة الاجتماعية التي يعشيها المواطن المصري.

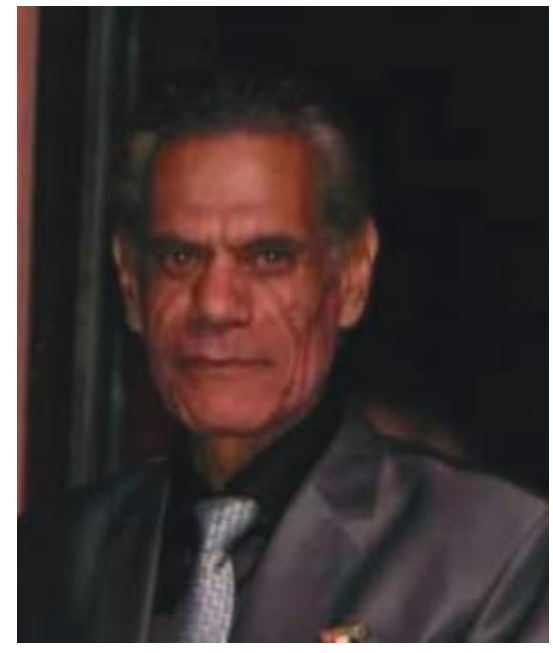
السامر بين الطقس والمسرح

فيما قال د. محمود سعيد: سأتحدث اليوم بصفتي

بدويا من أصول سيناوية، السامر في سيناء قديم، إذ يرتبط بفعل المسامرة والسهر وليالي الأفراح حيث يجتمع الرجال كبارا وصغارا من أبناء القبيلة في دائرة وفي حركة مستمرة بين الوقوف والانحناء والجلوس علي طرف القدم وهكذا، والايدي تصفق بشكل مستمر، إذن السامر السيناوي هو طقس للعرس البدوي وفي المسرح ارتبط بلعبه الفضاء المفتوح والسرادقات وللراحل د.عادل العليمي تجارب مهمة مع السامر، ومنذ عقود بسيطة ظهرت مصطلحات كمسرح الشارع ومسرح الفضاءات المفتوحة.. وغيرها علي السطح.. وهي لا تنفصل كثيرا عن فكرة وشكل السامر، حتي في الريف مازالت بعض الأشكال القديمة من حلقات الحكي والأداء الشعبي العفوي، خاصة في المناسبات السعيدة، وعودة السامر من عدمه قضيه مربكة حقا، خاصة بعد التنوع والتكرار في التجارب الشبيهة التي ذكرناها...وأعلم أن هناك بعض الاختلافات القليلة بين تلك الأنواع إلا أن صلات التشابه كثيرة لدرجه التطابق أحيانا، ما يؤكد أننا نواجه مأزقا لو طلبنا عودة السامر وفي مأزق آخر لو أنكرنا فكرة جدوي عودته .

متنفس كبير للجمهور

وقال الفنان محمد النبوي مدير فرقة السامر: منذ هدم مسرح السامر عام ١٩٩٢ انتقل مقر الفرقة إلى قاعة منف بشكل مؤقت، حيث لا يتوفر مسرح بل يتم الاستعانة بالفراشة في تجهيز العروض المقدمة، مما يتكلف أموالا باهظة، وبعض العروض كانت تقدم في القاعة إلى أن تم هدمها عام ٢٠١٤، وفي عام ٢٠١٣ انتقلت تبعية الفرقة إلى الإدارة المركزية للشئون الفنية، وانتقل مقر الفرقة الى إقليم القاهرة بشكل مؤقت، وبالطبع لم يعد يوجد مسرح، ويتم تقديم العروض على مسارح البيت الفني المتاحة وبعدد ليالي تحددها إدارة



المسرح وفق خطته، مما يؤثر على وضع خطة عمل للفرقة وعدم اقبال المخرجين على العمل بها إلا من تفهم ظروف الفرقة، وذلك لعدم معرفة أين ومتى تتم البروفات والعروض.

وأضاف: مع وجود مسرح السامر بموقعه المتميز وتاريخه سيتم اقبال المخرجين للعمل بالفرقة، وكذلك عمل خطة للفرقة بالتواريخ وإمكانية التسويق بشكل جيد، إن مسرح السامر بموقعه المتميز وتقديم الخدمة الثقافية بشكل مجاني للجمهور سيكون متنفسا كبيرا للجمهور في ظل الظروف الاقتصادية الصعبة.

وعن بداية تجديد وإنشاء مسرح السامر أضاف: في عام ٢٠٠٧ صدر القرار الجمهوري رقم ٢٨٨ بإنشاء وتجديد المسرح على أن ينفذ وفق التصميم الفائز في المسابقة المعمارية التي أعلنت عنها الهيئة عام ٢٠١٠م، وأقيم مرة أخرى كمسرح مؤقت حتي توقف رسمياً مرة أخرى عام ٢٠١٣، وفي ٢٠١٩، حضر د. أحمد عواض رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة السابق، والاستاذ

هشام عطوه نائباً في وجود المخرج والفنان الاستاذ جلال العشري مدير الفرقة السابق وتفقدوا المسرح وصدموا تماماً مما رأوه وتم استدعاءنا أنا والأستاذ جلال العشري لعمل اجتماع عاجل بمكتب رئيس الهيئة وفي وجود النائب الأستاذ هشام عطوه ووجود رئيس الشئون المالية والإدارية حينها صلاح عبود ومن وقتها تولي الاستاذ هشام عطوه ملف تطوير السامر.

وتابع: في نوفمبر ٢٠٢١ وضعت الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة حجر أساس مشروع تطوير ورفع كفاءة مسرح السامر بالعجوزة التابع للهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة رئيس الهيئة وذلك بحضور عدد من قيادات الهيئة وممثلي الهيئة القومية للإنتاج الحربي- مصنع ٤٥ المنفذة للمشروع، و التصميم الجديد لمسرح السامر يراعى المواصفات الخاصة بالمنشآت الإبداعية ويتكون من دور أرضي عبارة عن مدخل رئيسي وغرفة مولد وغرفة للوحات الكهرباء وغرفة مراقبة أمنية، تحتوي على وحدات الإنذار وكاميرات المراقبة و السنترال وكذلك مكتب إداري بالإضافة إلى صالة مسرح على مسطح ٦٠٠ متر وخشبة مسرح على مسطح ٢٠٠ متر إضافة إلى غرف الملابس وصالة المسرح التي تتسع ٤٠٠ مشاهد، أما الدور الأول علوي فيشمل غرفة التحكم والإسقاط ويضم الدور الثاني علوي قاعة تدريب بالإضافة إلى المكاتب الإدارية

وأضاف: بعد تولي د. نيفين الكيلاني وزارة الثقافة قامت بتذليل كافة العقبات من أجل الانتهاء من عملية تطوير المسرح ليعود منفذاً للإبداع وقد تفقدت المسرح بحضور الفنان هشام عطوه رئيس الهيئة وتابعت سير عملية التطوير الجارية للمسرح تمهيداً لافتتاحه .

يا شيخ سلامة

دعوة للارتقاء بالفن ونبذ الفساد الغنائي

أحمد محمد الشريف

يقاس رقي الشعوب وتطورها عادةً بمدى رقي وتطور فنونها وآدابها. فإذا انحدر مستوى الفن انحدر وهبط مستوى ثقافة الشعب وهوت أخلاقه، وفسد أبناؤه. ورغـم وضع تطورات العصر الحديث والتكنولوجيا في الحسبان مع سرعة إيقاع العصر ومتطلباته إلا أن التمسك بالجذور والارتـكـاز على الأصـول يعد ركيزة أساسية للحفاظ عـلى الهوية والاحـتـفـاظ بالتميز والخصوصية، والمحافظة على شباب الوطن وقيمهم وأخلاقهم لبناء جيل قوى ليحمي ويدافع عن الوطن ويعمل على استقراره ونماءه.

من خلال عرض "يا شيخ سلامة" الذي يعرض بقاعة صلاح جاهين بمسرح البالون، من تأليف/ يسري حسان، وإخـراج/ محمد الدسوقي، ومن إنتاج البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية برئاسة المخرج/ عادل عبده، نستقرئ محاولة لكشف الزيف الفني الذي نعيشه الآن، والمستوى المتدني للأغنية المصرية الذي وصلت إليه لاسيما اقتحام هذا الصنف الدخيل المسمى بالمهرجانات وانتشاره بشكل رهيب، لدرجة ارتباطه بالمستويات الأخلاقية المتدنية وتعاطي المخدرات، والسلوكيات المرفوضة من المجتمع.

«يا شيخ سلامة» يقدم لنا من خلال تيمة درامية غنائية جوانب من سيرة الشيخ سلامة حجازي الذي كان أحد أهم رواد المـسرح الغنائي في مصر، وهو قد ولد عام ١٨٥٢م في حي رأس التين بالإسكندرية. جاءت بدايته مع المسرح الغنائي من خلال المطرب الكبير عبده الحامولي الـذي أقنعه بالغناء على خشبة المـسرح بين فصول الروايات من خلال فرقة يوسف خياط. وكان حجازي أول فنان مصري يسافر بفرقته لتقدم عروضها في ربوع الشام سوريا ولبنان. وأنشأ فرقة مسرحية تحمل اسمه. وكان أول من قدم الأوبريتات النقدية للأوضاع السياسية والاجتماعية والأخلاقية بين فصول مسرحياته. تعاون في أعماله مع اسكندر فرح وجورج أبيض ومنيرة المهدية. وعندما قدم مسرحياته في إيطاليا قدر الإيطاليون نبوغه وعبقريته وأقاموا له حفل تكريم جمع عظماء نابولى وفنانيها. أُصيب في آخر أيامه بالشلل، وقدم أعماله الغنائية على المسرح وهو جالس على كرسي. وهو قدم الموسيقار سيد درويـش للمسرح الغنائي وساعده في بداياته. وقد رحل عن الحياة في الرابع من أكتوبر عام ١٩١٧م. ونظرًا لمكانة سلامة حجازي الكبرى وريادته في الغناء المسرحي قامت هيئة البريد بإصدار طابع يحمل صورته مسجل عليه تاريخ ميلاده ووفاته، وأيضًا أُطلق اسمه على أحـد شـوارع السيدة زينب، وأقامت له إيطاليا تمثالا وضع في متحف نابولى تخليدا لذكراه. من أشهر أغانيه: بسحر العين تركت القلب هايم- سمحت بإرسال الدموع محاجري- سلوا سمرة الخدين- صوت الحمام على العود. ومن أشهر مسرحياته: هارون الرشيد- المظلوم- ليلي- القضاء والقدر- شهداء الغرام- البرج

الهائل.

تناول عـرض "يـا شيخ سلامة" الفكرة عن طريق المقارنة بين هراء المهرجانات وبين أعمال الشيخ سلامة حجازي مع عرض جوانب مهمة في حياته ومحطات فنية أثرت الفن المصري. حيث تدور أحداث العرض في الحارة الشعبية التي نشأ بها سلامة حجازي في رأس التين بالإسكندرية، بل وفي منزله، حيث تقوم فرقة المهرجانات بصحبة مخرج الفرقة بتصوير الأغـاني في نفس المكان وإذاعتها عبر قناة خاصة بها على شبكة الإنترنت لتتكسب من وراءها المال، حيث أن الغرض هنا هو استغلال الفن فقط لربح المال وليس لرسالته الهادفة. ثم يتبدل الحال بحضور باحثة من القاهرة تـدرس الـتراث الموسيقي، فتجد منزل الشيخ سلامة حجازي والذي تريد أن تكتب رسالتها البحثية عنه. وتلتقي بأفكارها مع أفراد الفرقة ويبدأ المخرج معها وبعض أفراد الفرقة في الحديث عن سيرة وحياة وأعمال سلامة حجازي، ليتم العرض على مستويين؛ الجزء الخاص بفرقة المهرجانات والجزء الثاني بالفلاش باك لحياة سلامة حجازي وأهم محطات حياته الفنية.

حيث يستعرض العرض نشأته ودخوله عـالم الفن ولقاءه بالمطربين والملحنين الكبار حينها محمد عثمان وعبده الحامولي وغيرهما، حتى لقاءه مع السيدة منيرة المهدية ثم جورج أبيض والتعاون الفني الذي تم بينهم، وصعوده لأعلى درجات الشهرة الفنية وتربعه على عرش المسرح الغنائي، حتى مرضه ووفاته. كما بين العرض رفض الشيخ سلامة للأغاني الهابطة في ذلك الحين من خلال مشهد للسيدة منيرة المهدية وهي تغني أغنية هابطة. فيبين لنا أن الفن الهابط موجود في كل زمان ومكان لكن اختيار المتلقي هو الذي يتيح الفرصة لظهور مثل هذا الهراء، ومع كل هذا فالاستمرار دائما والبقية للأفضل وللفن الأصيل والإبداع الجميل الراقي المهذب الذي يحمل في طياته احترام ذوق المتلقي. حتى تعود فرقة المهرجانات في النهاية لتقرر ترك كل ما هو متدني وهابط لتسير في طريق الفن المحترم والأصيل تأثرا بسيرة الشيخ سلامة حجازي وأعماله الفنية القيمة.

قدم المخرج محمد الدسوقي العرض برؤية غنائية استعراضية بسيطة دون تعقيد في شكل كوميدي خفيف بتوظيف خفة ظل الممثلين والحالة الفنية بطريقة السهل الممتنع، وجاءت خطوط الحركة متوازنة وسريعة الإيقاع ومتناسبة مع فكرة العمل ومضمونه، وامتلأت بالحيوية والتدفق، مع توزيع الحركة بشكل متناسق مع قاعة العرض التي قام المخرج بتوظيفها بطول القاعة ليجلس المشاهدون في جانب ويتم التمثيل على الجانب الآخر. أما الديكور الذي صممه د. حمدي عطية فكان معبرا عن الحارة الشعبية السكندرية، بأسلوب تعبيري بسيط، فكان عبارة عن منزل الشيخ سلامة في اليمين، ويمتد إلى المنتصف بجزء من الحارة وبوابة الدخول إليها، أما في الجانب الأيسر وضع فيه تكوين العصر الماضي الذي عاصره سلامة حجازي، متضمنا المقهى، يتم تغييره مرة إلى منزل الشيخ سلامة من الداخل، ومرة إلى المسرح حيث لقاءه بالسيدة منيرة المهدية. وامتاز تغيير الديكور بسلاسة وسرعة رغم قربه من المشاهدين. كما تميز بألوانه الواقعية المعبرة التي مكنت المتفرج من الاندماج في الجو العام للحدث.

أما الأغاني فكانت كلماتها معبرة بصدق عن كل مرحلة يتم تقديمها، وأجاد الفنان علي الهلباوي (الشيخ سلامة) في تصميم الألحان وتوزيعها للفنان محمد الكاشف، رغم صعوبة تحقيق التوازن بين أغـاني المهرجانات والشعبية وبين الأغـاني الأصيلة لسلامة حجازي. كما أحسن الفنان أشرف أشرف تصميم الاستعراضات التي جاءت مبهجة واتسمت بالجمال والبساطة في الأداء. وكانت إضاءة أبو بكر الشريف جيدة ومتناسبة مع درامية الحدث لاسيما في اللحظات الخاصة.

أما عن الأداء التمثيلي والغنائي فقد أجاد المطرب (علي الهلباوي) الذي تميز بإمكانات صوتية غنائية عالية مكنته من أداء دور سلامة حجازي بإتقان، وتميز (مراد فكري) بخفة ظله في دور كماشة مطرب المهرجانات، وأحسنت المطربة (نهلة خليل) في دور الباحثة في التراث الموسيقى وأمتعت الجمهور بأدائها لبعض الأغـاني، والفنانة (سلمي عادل) في دور بغاشة خطيبة كماشة ومطربة شعبية والتي تميزت أيضا بصوتها الجميل، وأدى بخبرة ووعي (حسني عكري) دور الأسطى خشبة مخرج المهرجانات، وأجـاد (أحمد شومان) في دور الشاعر فتلة، وحضور جميل لـ(سيد عبد الرحمن) في دور معلم القهوة، وأتقن الأداء (يوسف عبيد) في عدة أدوار مختلفة، و(محمد عمر، وأحمد مصطفى، وزهرة إبراهيم، وسحر عبد الله، وصابر عبد الله، وريهام درويش، ومحمد أبو عيسى، ومحمود بيومي، وإبراهيم غنام، وشيماء الهلالي، وحبيبة رشاد، ومحمد السبكي). قامت بتصميم الملابس لهبة محمود، والماكياج لروبي مهاب.

عرض "يا شيخ سلامة" عرض جيد وممتع أستطاع أن يحقق التوازن بين المسرح الغنائي الاستعراضي ومسرح السيرة الشخصية بذكاء بدءا من النص الذي أحسن يسري حسان نسج خيوطه بخبرة ليطرح فكرة المقارنة بدهاء، استغله المخرج محمد الدسوقي بخبرته في تقديم شكل وأسلوب مختلف لمسرح السيرة.

كتيبة نغـم

المسرح الموسيقى وأثره العلاجى والتربوى

أشرف فؤاد

إذا أردت ان تقدم رسالة بحث فى الماجستير أو الدكتوراه عن المسرح الموسيقى ومدى تأثيره القوى فى العلاج والتربية، لن تجد أمامك افضل من هذا العرض المسرحى « كتيبة نغم « لتجعل منه منهج تطبيقى تستخدمه من اجل طرح الأمثلة والتطبيقات من خلاله لرسالتك عن ذاك النوع من المسرح الخاص والمتفرد، وكل ما يتعلق به من تأثيرات على كل من حوله سواء أكان من جمهور المتلقى أو صناع هذا الفن، فالمسرح الموسيقى هو واحدا من اصعب انواع الفنون وأكثرها تأثيرا فى ذات الوقت، فمؤخرا على المستوى الطبي تم اكتشاف ان الموسيقى ممكن أن تسهم بجانب كبير فى سرعة شفاء المرضى من اصحاب الحالات المزمنة، وايضا هناك بعض الأطباء النفسيين يعتمدون على الموسيقى فى علاج مرضاهم من الأمراض النفسية التى يعانوا منها، وبهذا الاكتشاف صارت الموسيقى لا تقتصر على كونها مجرد فن للمتعة فقط، بل أصبحت جزءا من علاج حالات مرضية عديدة، وفى هذا العرض المسرحى " كتيبة نغم " للمخرج شادى سرور انتاج منتخب جامعة عين شمس، والذى فاز من خلاله بالجائزة الأولى بمسابقة المسرح الغنائى ضمن فعاليات مهرجان ابداع (١٠) التابع لوزارة الشباب والرياضة وتم إعادة عرضه على مسرح الطليعة مؤخرا، ويلقى العرض المسرحى هنا الضوء على دور الموسيقى والفن بوجه عام فى التربية وتقويم السلوك بجانب دورها الفنى والعلاجى، والعرض المسرحى «كتيبة نغم» هو عرض من تأليف طارق على الذى قدم له صياغة شعرية كوميدية رقيقة مأخوذة عن فيلم «صوت الموسيقى»، وهو فيلم موسيقي أمريكي أخرجه وأنتجه روبرت وايز، الفيلم من بطولة جولي آندروز وكريستوفر بلامر، والفيلم مبني على مسرحية غنائية تحمل نفس الاسم أما القصة فهي مبنية على كتاب السيرة الذاتية لماريا فون تراب قصة عائلة تراب الغنائية، وكتب الأغاني كُلّ من ريتشار رودجر وأوسكار الثاني، ويروي الفيلم قصة الراهبة النمساوية التي تركت الدير لتصبح مربية لسبعة أطفال لضابط بحري أرمل، احتوى الفيلم على العديد من الأغاني الشعبية التي نالت أيضاً شهرة في كافة أرجاء العالم خاصة أغنية «دو ري مي». وقد ترشح الفيلم لـ١٠ جوائز أوسكار ونال منها خمسة يتضمن ذلك جائزة أفضل فيلم وأفضل إخـراج وغيرها، وكان هذا الفيلم هو أعلى الأفلام ايرادات بعد فيلم ذهب مع الريح في ذلك الوقت، وقد ترشح ألبوم الأغاني الخاص بالفيلم لـجائزة غرامي عن فئة ألبوم العام، وفي ٢٠٠١ في مكتبة الكونغرس الأمريكية، اختير الفيلم ليتم حفظه في سجل الأفلام الوطني لما فيه من أهمية ثقافية وتاريخية وجمالية على حد تعبيرهم .

و تدور احداث مسرحية كتيبة نغم حول المربية " نغم " التى يطلب منها ان تعتنى بأسرة مكونة من سبعة اطفال، يعمل والدهم فى الطيران ووالدتهم متوفية، وتوافق " نغم " بهذا العمل على مضض، نظرا لما تسمعه عن والد الأطفال الصارم جدا معهم، حيث ينادي أطفاله كما الحياة العسكرية ويوحد ملابسهم وغير مسموح لهم بالغناء أو اللعب، فتبدأ هى بتغيير الحال، بعدما تشعر بألفة شديدة تجاه أطفاله، فأصبحت بسرعة فائقة أما بديلة للأطفال، تأخذهم فى رحلات وتعلمهم الغناء والموسيقى، وحينما يعود والد الأطفال من عمله يستاء جدا من تصرفات «نغم» تجاه اطفاله عندما يراهم يغنون ويعزفون، فيأمرها بمغادرة المنزل، ولكنه لاحقا يطلب منها البقاء بعد ان رأى البسمة على وجوه أطفاله وبعدما كان للموسيقى دور كبير فى تقويم سلوكهم .

اذن نحن هنا امام عمل فنى عالمى له تاريخ، نال العديد من التكريمات والجوائز العالمية، قام بكتابة أشعاره وعمل الإعداد المسرحى له الشاعر الغنائى طارق على، ولم يكن ذاك الاقتباس هو الأول من نوعه فى مصر، حيث قام من قبله كلا من فهيم القاضى كمؤلف وماهر ابراهيم كمعد مسرحى وحسين السيد كشاعر، بكتابة العرض المسرحى «موسيقى فى الحى الشرقى» من بطولة ثلاثى أضواء المسرح سمير غانم، جورج سيدهم مع صفاء ابو السعود، ومجموعة من الأطفال الموهوبين، ومن اخراج شيخ المخرجين حسن عبد السلام، وتم عرضه على مسرح الهوسابير، وقد حققت تلك المسرحية حينها نجاحا باهرا على المستوى الجماهيرى والنقدى، تعمد طارق على فى كتابته للنص المسرحى هنا ان يركز على دور الموسيقى فى تقويم سلوك الأطفال بعكس الرواية الأصلية التى تركز على سلوك الأب الذى يتغير فى النهاية، لذا تجده هنا لم يمهد فى كتابته لهذا التحول السريع للأبناء من المشاغبة وعدم الالتزام والاحساس بالمسئولية الى الطاعة والالتزام وتحمل المسئولية ومحبة الفن والإصرار على النجاح، فلم نجد على سبيل المثال انه يستعرض مشكلة ما لأحد الأبناء تقوم المربية نغم بمحاولة حلها لهم مما يتولد لديهم نوع من العاطفة تجاهها، ولكنه جعل فقط الموسيقى هى السبب الأول والأخير فى تحولهم الإيجابى وانجذابهم نحو المربية بدون مقدمات او تبريرات، وهذا لا يعد تقصيرا منه فى الكتابة مثلما فسر البعض، انما هو تعمد منه لفرض وجهة نظره بـدور الفن والموسيقى السحرى فى تحول سلوك

الأشخاص واثرها التربوى والعلاجى عليهم .

من المعروف عن المسرح الموسيقى وهو احد اصعب انواع المسرح، ان حوالى اكثر من ثمانون فى المائة من الحوار يكون مغنى، وهناك بعض العروض يكون الحوار فيها بالكامل مغنى، وهذا الشكل من العروض يحتاج ممثلون محترفون من طابع خاص يجيدون الغناء والتمثيل معا، ولكن فى حالة ان يكونوا هواة هنا تكمن الصعوبة حيث يحتاجوا الى تدريبات شاقة على طريقة القاء الأغانى بشكل درامى مغنى وليس الغناء التقليدى المنفرد الذى نعرفه، وهذا ما نجح فيه كلا من الثلاثى المخرج شادى سرور والشاعر طـارق على والملحن احمد الناصر، وعاونتهم المطربة ماريز لحود إحدى بطلات العرض فى تدريبهم على الغناء بشكل صحيح، وفى المقابل كتب طارق على اشعارا غنائية تناسب طموحات وأحلام الشباب ومرحلتهم العمرية التى يكونوا فيها بكامل طاقتهم ولياقتهم، ونجح احمد الناصر الى حد كبير فى وضع الحانا عبقرية تناسب تلك الكلمات وما تحويه من انطلاقة وحماس لتعبر فى النهاية عن الحالة الدرامية المغناة فى العرض المسرحى ككل، بينما كانت مهمة شادى سرور تكمن فى تدريبهم على كيفية التعبير الدرامى بملامحهم واجسادهم عن مضمون تلك الدراما المغناة، والتى تزداد صعوبتها فى ضرورة ان تتوائم مع الحركة المرسومة من قبل المخرج، وحقيقة يتضح لكل من يشاهد العرض مدى الجهد الضخم المبذول من قبل مخرج العرض ليكون نتاج تلك التدريبات جميعها فى النهاية هو شعور المتلقى بحالة تناغم هرمونى منضبط على خشبة المسرح ما بين الحركة المسرحية مع الأصوات الغنائية مع الأشعار الملائمة مع اللحن المناسب لتلك الأشعار والحالة الدرامية ككل، لينتج لنا فى النهاية عرض مسرحى موسيقى منضبط حركة وكلمة ولحنا وآداء .

دومـا يهوى شـادى سرور المغامرة الفنية، ولا يميل الى التقليدية فى المـسرح، ويتطلع باستمرار الى كل ما هو جديد، كما انه طوال مسيرته وهو مؤمن بضرورة ان يكون المخرج مكتشف لا محترف، فالمخرج المحترف هو من يميل الى التعاون مع الأسماء المعروفة والمحترفة من ممثلين وديكور والحان واضاءة .. الخ من عناصر العرض المسرحى، بعكس المخرج المكتشف الذى يعمل بروح الهواة ويتبنى دوما ظاهرة اكتشاف وجوه جديدة فى كل ما سبق ذكره من عناصر العرض المسرحى من أجل ضخ اجيال جديدة تحمل بصمته للوسط المسرحى، وهذا ما تجده حرفيا فى العرض المسرحى «كتيبة نغم»، فلن تجد اسما واحدا من المشاهير فى مجالهم فى عناصر ذاك العرض المسرحى باستثناء قلة محدودة من أجل دمج الخبرة مع الهواية، إنما ستجد أغلبهم من اكتشافات شادى سرور، وخاصة عندما اتجه بكامل ارادته الى العودة للإخراج بمسرح الجامعة من اجل هذا الهدف النبيل، بينما هو يعد واحدا من ابرز مخرجى مسرح الدولة، وذلك لأنه مؤمن تماما بأن أعظم وأبرز المواهب تجدها فى المسرح الجامعى الذى صدر لنا العديد من النجوم الكبار الذين يملئون الساحة فى الماضى والحاضر، ولم لا وهو نفسه احد خريجى مسرح الجامعة قبل ان يحترف مهنة الإخـراج، لذا كان نتاج ايمانه بذاك المبدأ ان أفرز لنا مجموعة واعدة من الوجوه الجديدة يجيدون التمثيل الشامل الذى له شروط صعبة فى الممثل الا وهى ان يكون يجيد التمثيل والغناء والرقص مع تمتعه بلياقة بدنية عالية، وهؤلاء الوجوه الواعدة لو استغلوا فرصة تلك البداية المضيئة لهم بذاك العرض المسرحى لتكون طاقة وامتدادا واستمرارية لمشوارهم الطويل القادم مع الحرص على ثقل موهبتهم بالدراسة والخبرات العملية، فمن المؤكد انهم سوف يصيروا جميعا نجوم للغد القريب، وهم على الترتيب ماريز لحود فى دور نغم، عبد الرحمن بودا فى دور عاصم بيه، أحمد حزين فى دور زكريا، محمد على فى دور ايبك، وفاء محمد فى دور قسمت، نهى المصرى فى دور همت، محمد رضا فى دور شوكت، مارينا صبحى فى دور عصمت، أحمد هشام فى دور جودت، نور سرور فى دور نعمت، مراون نعمان فى دور عابد، مريم ملاك فى دور رفعت محمود، وجميعهم حرص المخرج على تدريب كل فرد منهم على كاركتر مختلف تماما شكلا وموضوعا عن باقى زملائهم بالعرض المسرحى مع الحرص على ان تحمل اغلب شخصيات العرض ملامح من المرح وخفة الظل حتى لا يصاب الجمهور بالملل ويشعر بالتنوع امام اثنى عشر شخصية درامية، ومن نجاحهم الباهر فى تجسيد كل كاركتر تم تدريبهم عليه، ستدرك على الفور بأن هناك جهد وافر وجلسات عديدة منفردة لكل فرد فيهم مع مخرج العمل والملحن والشاعر الغنائى ومدربة الغناء، أسفر لنا عن عرض مسرحى موسيقى مدروس وشاق خاصة ان المخرج اختار الأصعب الا وهو ان تكون جميع اغانى العرض هنا مغناة لايف أمام الجمهور وغير مسجلة وبالتالى لا مجال فيها لأية أخطاء، حيث ان الخطأ الواحد فى المسرح الموسيقى عموما وخاصة اللايف منه قد يؤدى الى سقوط العرض، بعكس المسرح الدرامى التقليدى فالخطأ فيه يمكن تداركه .

قدم أحمد حبيب فى هذا العرض المسرحى ما يطلق عليه ديكور السهل الممتنع لمنزل الأسرة، حيث مهما بذل من جهد لن يستطيع ان يصمم ديكور مختلف كلية عما سبقه من عروض لنفس النص المسرحى، حيث ان مكوناته الأساسية محددة وثابتة ومرتبطة دراميا بوصف الديكور فى النص المسرحى الأصلى، على سبيل المثال مائدة الطعام وكرسى الأم المتوفاة التى تمثل مكونا اساسيا لا بديل عنه فى دراما هذا العرض، وحيث غرف الأطفال بالطابق العلوى

يمينا ويسارا، والذى عمد حبيب هنا من اجل الاختلاف فى تصميمه للسلالم المؤدية لتلك الغرف ان تكون مضيئة مع تعلم الأبناء للسلم الموسيقى، ولكنه اجتهد بفكره هنا ان يكمن الاختلاف فى مكملات الديكور الأخرى وتفاصيله البسيطة من رموز واشارات، مثل حوائط المنزل المحاطة بالساعات كدلالة على حرص الأب على أهمية الوقت لديه، وايضا فى الحرف الموسيقى المصحوب بأجنحة كيوبيد والمتدلى من سقف السوفيتا من مقدمة المسرح ليظهر لجمهور المتلقى، للدلالة على أثر الموسيقى العلاجى فى بعث الحب ونشره بين اى مجموعات متعايشة معه، سواء ان كانوا من صناع هذا الفن، أو كانوا من محبى الإنصات والاستماع له بكل روحهم وحواسهم .

الإضـاءة لمحمود حسين كاجو ساهمت إلى حد كبير فى اضفاء الخصوصية على العرض الموسيقى بدقة تصميماته لإضاءة كل لوحة مسرحية بما يتناسب مع الحالة الدرامية المعبرة عنها، فوجدناه يعمد فى تصميمه للوحات التى تعبر عن قسوة الأب مع ابنائه ومعاملته الجافة معهم أن تكون الإضاءة الخاصة بتلك اللوحات ذات الوان قاتمة مثل الأزرق أو باهتة مثل الأصفر الخافت دلالة على حياة الملل التى كان يعيش فيها الأبناء بسبب ذاك النظام الصارم، كما وجدنا كاجو فى تصميمه للوحات المسرحية التى تعبر عن الحب والفن والموسيقى واثرها فى تحول الأبناء الايجابية ومدى سعادتهم، استخدم الاضاءة ذات الالوان الفاتحة والمبهجة مثل اللون الزهرى وخليط من الألوان التى تعبر عن البهجة والسعادة والحالة الموسيقية المحيطة بهم .

ينطبق على الأزياء هنا لخلود ابو العينين نفس القانون الذى تحدثنا عنه فى الديكور، نظرا لمحدودية الابداع فيها عما سبقها من عروض لارتباط الأزيـاء بالنص المسرحى الأصلى وصفا وتفصيلا، فلابد هنا من توحد ازياء الأبناء جميعا كما وصفهم النص دلالة على معاملة الأب لهم كما الحياة العسكرية، وكذلك البدلة العسكرية الخاصة بالأب وغيرها من شخصيات العرض، لذا هنا خصوصية ذاك النص المسرحى وضع قيودا صارمة على ابو العينين حرمها من ان تظهر طاقتها فى الابداع والاختلاف عن سابقيها، مع عدم محاولة اجتهادها الشخصى لوضع تفاصيلها ورموزها الخاصة على الأزياء من اجل التميز والاختلاف عن سابقيها كما فعل حبيب فى تصميمه للديكور للعرض المسرحى، لذا فجاءت الأزياء هنا دون أى جديد يذكر عما تم وصفه بالنص المسرحى، ولكنها فقط التزمت فيها الدقة كما هو موصوف بشخصيات النص الدرامية .

واخيرا، فى الظاهر يبدو لنا نحن جمهور المتلقى ان تلك الكتيبة خاصة بنغم تلك المربية التى غيرت وجه حياة الأبناء بالموسيقى، ولكن لمن لا يعلم من هو قائد الكتيبة الحقيقى فهو شادى سرور مخرج العرض، لانتقائه وقيادته لمجموعة من الهواة فى التمثيل والغناء وتدريبهم وثقل موهبتهم حتى أنجز من خلالهم عرض مسرحى موسيقى ناجح ينال به الجائزة الأولى فى الإبـداع، فى ظل تجنب الكثير من المخرجين بالمغامرة بمثل هذا النوع من المسرح نظرا لما يتطلبه من جهد جهيد من العمل والتدريبات والدقة اللامتناهية، ولما يحتاجه ايضا من ممثلين ذو طابع خاص، حتى من يتجرأ منهم لإخراج ذاك النوع من المسرح الموسيقى يلجأ دوما الى فنانين محترفين ومدربين بالفعل واغلبهم من الموسيقيين ذوى الخبرات السابقة، بعكس ما فعله شادى سرور من اختياره للتعامل مع هواة جدد من المسرح الجامعى لا علاقة لهم بالموسيقى أو الغناء سوى عدد محدود منهم فقط، ودون أدنى خبرات ماضية وفى تجربة تعد من أصعب أنواع التجارب وأكثرها صعوبة ومغامرة، ولكنه أستطاع أن ينجح بهم بالفعل كما المحترفين وأكثر عندما لجأ بذكائه إلى نفس أسلوب دراما النص المكتوب، حيث كانت الموسيقى هى نقطة التحول فى حياة الأبناء وعلاجهم سلوكيا وتربويا، ولكن على مستوى العرض المسرحى ككل، كانت روح شادى سرور المحبة للفن وللهواة وحرفيته فى التعامل معهم بألفة وحب واسلوب تدريبهم الاحـترافى والمتمكن، هى نقطة التحول لهؤلاء الهواة ابناء جامعة عين شمس التى جعلتنا نشعر معهم من براعة اتقانهم التمثيلى والغنائى اننا امام ممثلون وموسيقيون محترفون ذوى خبرات عريضة فى مجالهم بل رأيناهم بالفعل جميعا نجوما متلالئة فى سماء المسرح، ولا شك اننا سنراهم قريبا نجوما ايضا فى سماء السينما بفضل رعاية كل من الأستاذ الدكتور محمود المتينى " رئيس جامعة عين شمس " والأستاذ الدكتور عبد الفتاح سعود " نائب رئيس الجامعة لشئون التعليم والطلاب "، لتبقى فى النهاية " كتيبة نغم " عنوانا ورمزا خالدا « لكتيبة شادى سرور « ومحفورة فى سجل المسرح الموسيقى والجامعى بحروف من نور .

الدراما التركية ومسرح الامعقول

«إفعل شئ يا مت» لعزيز نسين نموذجا

محمد أحمد كامل

استطاع مسرح اللامعقول في حقبتي الستينيات والسبعينيات أن ينفذ تأثيره إلى المسرح التركي، ويعد مسرح "«العبث» أو «اللامعقول» هو النشاز ، و انعدام التناسق ، و ما يثير الضحك ، بل وما يثير الأسى أيضاً ، هو الخلو من الهدف والانفصام عن الاصل مما يجعل التصرف غير مبرر والكلمة جوفاء وكل هذا انعكس فى مسرح اللامعقول على الشكل، فجاء البناء الدرامي من ذات النسيج الذي غزل منه المضمون جاء، نشازا خاليا من الهدف ، مثيرا للضحك وللبكاء و التناسق معدوم".

وقد حقق مسرح اللامعقول وجودًا له إلى جانب المسرح السياسي والملحمي؛ نتيجة لملاءمته للظروف السياسية التي كانت تمر بها تركيا، ولا س يما في فترة الستينيات. وحرصت المسارح التركية في تلك الفترة أن تقدم إلى المثقفين الأت ا رك أهم الأعمال المسرحية لرواد مسرح اللامعقول، فضلًا عن اتجاه بعض الكُ تّاب الأت ا رك إلى الكتابة في هذا اللون المسرحي الـذي حاد عن خصائص المسرح الكلاسي، في مقدمة هؤلاء الكُتاب الأتراك (مليح جودت آنداي) ، و)عزيز نسين) ، و) فرحان شنصوي).

شهد المسرح التركي ركودًا خلال الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين؛ نتيجة للظروف السياسية في تركيا، وعلى الرغم من ذلك استمر تأثير مسرح اللامعقول على المسرح التركي، وأولى كُتاب المسرح التركي أمثال: (گون گور ديلمن) ، (سرمت چاغان) ، و (عدالت آغا اوغلو) ، و(محمد بايدور)، أهمية كبيرة للتجريب؛ سعيًا إلى خلق أنماط مسرحية جديدة، بجانب النمط المسرحي الأرسطي التقليدي من خلال الم ا زوجة بين التراث المسرحي التركي المتمثل في مسرح لساحة ، وبين أشكال الكتابة المسرحية العصرية كما جاء عند فرحان شنصوي في مسرحيته (وداعا غودو) ، والتي تعد محاكاة ساخرة لمسرحية في انتظار غودو للأديب الإيرلندي صاموئيل بيكيت أفاد فرحان شنصوي من المسرح الشعبي التركي من خلال جعله الشخصية التراثية قاووقلو هي الشخصية الرئيسة في مسرحية (وداعاً غودو) . وقد عمد الكُتاب الأتراك المشار إليهم إلى كسر البناء المسرحي المتعارف عليه، وتبني خصائص مسرح اللامعقول من إبهام الزمان والمكان، وعدم منطقية الأحداث، والميل إلى التجريد.

مسرحية إفعل شئ يا مت

يصور الكاتب بيتاً يتهاوى بينما بطل المسرحية (مت) جالساً على الكرسي في الصالون غير آبه لشيء رغم صراخ والديه بأن يفعل شيئاً ليوقف الانهيار، وتتالى صيحات استغاثة الوالدين إلى الصالون لكن (مت) يرد ببرود بأنه يفعل شيئاً، إنه يهز ساقه ويبقى هكذا حتى نهاية المسرحية.

فقد جعل الكاتب شخصية مت تواجه المجهول بشكل رمزي، وهذا المجهول يتمثل في مجموعة من الناس لاتظهر علي خشبة المسرح، وإنما هم مجرد أصوات تزعجه وتقلقه وتسخر من ركوده وتطالبه بأن يخرج من ويتحرك ويقدم لهم الخلاص، والخلاص هنا دعوة لتغير الواقع الذي يعيشه المجتمع، فعليه أن يفعل شئاً وأن لا يستسلم للأمر الواقع وألا يظل مكفوف الأيدي.

بقدوم الطبيب، لكى يجرى امتحانا وفحصا للذين يعيشون في هذه البيئة ، وعلى ضوء ما يقدمونه من اعمال يمنحهم هذا الطبيب فرصة العيش ، فالخادم التي لا تعرف سوى حياكة الجورب ستعيش عمرا قصيرا والجد يعمل جاهدا لكي يضع الظلمة الخارجية ضمن علبة .. ومت عاجز عن فعل أي شيء ولا يعرف ماذا يفعل حتى يستمر بالعيش فيفكر بسرقة اختراع الجد شو وينجح وياتي الطبيب ويسأله عن كيفية وضع الظلمة ضمن العلبة فيقف حائرا ولا يدرى ماذا عليه ان يقول فيعمد الى الخروج الى الحشد الموجود في الخارج رغم تحذيرات الام والاب والخادم والطبيب لانه سيضيع بينهم وانهم حثالة ولكن مت يضرب بهذه التحذيرات عرض الحائط ويخرج ، لكنه يعود بعد قليل جريحا مضرجا بالدم. وينظر الى الطبيب ويسأله عن ما إذا كان الوقت المحدد للأمتحان قد إنتهى ويأخذ من يد الطبيب كأس السم لينهي حياته لكن الطبيب يوقفه.

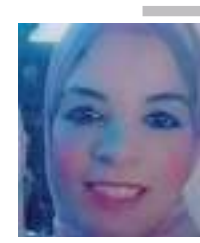
يكمن سبب إعطاء الطبيب حكمه علي مت بأنه سيعش طويلا لأنه قد قدم ما يؤهله للحياة إشارة واضحه إلي أن الحياة لا يمكن أن تستمر دون أن يفعل الانسان شئ، وتسمية شخصية الطبيب بهذا الاسم وإن كان تجريداً لأتباع النص للمدرسة الرمزية إلا أن هذه التسمية دقيقة للغاية فهي إشارة إلي المسؤل عن المحافظة عن حياة البشر، فالطبيب بشكل عام هو المسؤل عن علاج البشر إن نظرنا إلي الشخصية معتمدين علي التسمية، لكن مع إمعان النظر في الشخصية نجد أن ما يقوم به خلال النص مساوى لدور القاضي في المحكمه فهو يقيم ما يفعله البشر خلال حياتهم ويحكم عليهم إما بالموت أو بمدة محددة للحياة، هذا بالأضافة إلي إشارة الاستهتار التي تم التلميح لها في بداية االنص حين تواصل أهل مت مع مكتب الطبيب ليحضر ليقيم محاكمة مت ليتخلصوا من الاصوات المزعجة التي تحاصر المنزل وتطالب بمحاكمة مت، فالطبيب هنا يرمز إلي المسؤل والأصوات التي تزمجر في الظلال ترمز للشعب الغافل الذي يقر ويوافق علي كل ما يقال له من قبل الطبيب بصفته مسؤلاً، فالأشخاص القامعين في الظلام ينتظرون خروج من لم يحكم عليهم الطبيب بالحياة دون إذن من الطبيب ممتنعين عن تناول السم ليقوموا هم بتنفيذ الحكم بقتله ، وما فعله مت بخروجه لهم وعودته مصاباً أنه قد أعطاهم الامل في الحياة أعطاهم قيمة يدافعون عنها ويحاولون الوصول لها وهي الخروج من الظلام إلي النور في إشارة إلي ان الكثير من الغافلين هم غافلين فقط لجهلم ليس أكثر، فبمجرد إن أشار لهم مت إلي طريق النور قرروا أن يتحررو من ظلمتهم.

المسرحية تحث الانسان الى ان يكون ثوريا وذا فعالية في المجتمع الذي يعيش فيه، ولا يستسلم لما يظنه واقعاً فالواقع يمكن تغيره بالفعل المفيد.

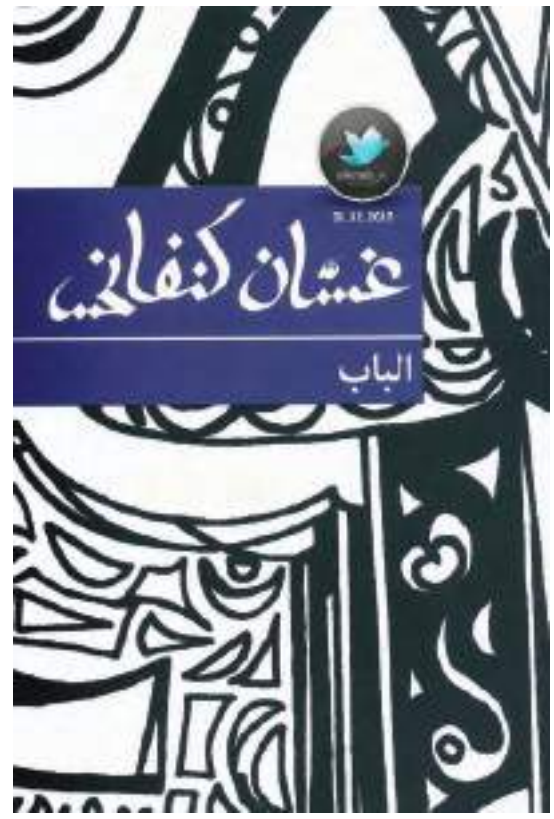
ان الحوار في مسرح عزيز نسين ، تجد فيه الايجابيات، وتتوفرا فيه التقنية وتكاد تكون خالية من السلبيات .. حيث تجد الرشاقة والسرعة والجزالة في التعبير، فلا يصيبك الملل وانت تقرأ المسرحية عن طريق التعبير الصادق والمناسب .

«الباب»

المقاومة والوهم بحرية الإرادة



سماح ممدوح حسن



مسرحية الباب، للروائي الفلسطيني «غسان كنفاني» هى أولى أعماله المسرحية، وهى أيضا الجزء الأول من الثلاثية التى تتكون من مسرحية(الباب، وجسر إلى الأبد، والقبعة والنبي).

وبما أن المسرحية من إبداع"غسان كنفاني" من أقوى المناضلين فى القضية الفلسطينية، إذا، عندما يكتب مسرحية لن تكون إلا عن مشروع عُمره، الذى عاش وأستشهد من أجله، المقاومة. حتى لو استخدم الاسطورة للتعبير عن نضاله.

أما الاسطورة التى استخدمها كنفانى للتعبير عن المقاومة هى، أسطورة آرم، مدينة آرم ذات العماد. جاء غسان كنفانى بشخوص الاسطورة الحقيقيين فى مسرحيته لكنه غيّر وظائفهم تماما.

المسرحية بالأساس وُضعت للتعبير عن المقاومة حتى يبلغوا الحرية أو إلى الأبد، أيهما أقرب، وكانت الرمزية هى البطل المُطلق فى هذه المسرحية. الإله "هبا" رمز الاستعمار والاحتلال الذى يأسر الشعب الفلسطينى، الاحتلال الذى حاول إيهام الشعب بأنه الخلاص، وهو السبيل المتاح لحياتهم، لو انضموا لصفوف الخانعين سيهبهم عطاياه، الطعام والماء، سيبقى على حياتهم فى سبيل تقديم فروض الطاعة فى كل لحظة.

لكن فى أى مكان يتسلط فيه"هبا" على البشر، لابد وأن يخرج له"شداد" ليقاوم الاستعباد والمذلة، وربما هو قانون أذلى منذ خلق البشر، طالما هناك ظلم فلابد له من مُقاوم.

الرمزية فى «الباب»

كل ما جاء بالمسرحية هو تعبيرا رمزيا، بدأ من العنوان، عنوان المسرحية الباب، وحتى النهاية.

نبدأ بالحديث عن العنوان. رغم أن المحور الأساسي للرواية هو أسطورة مدينة آرم جنة عاد المطموسة دون أن يُستدل عليها، إلا أن العنوان»الباب» جاء مغايرا لما قد يظنه القارئ، فبدلا من أن يسمى الكاتب مسرحيته باسم مباشر، أتخذ الرمزية طريقا لما سيغوص فيه القارئ عندما يتوغل فى النص. فكان الباب رمز الحرية، والذى تجسّد فى نهاية المسرحية، هو السبيل للخروج إلى لبراح، إلى الحياة الآدمية، الباب الذى يعيشون وراءه فى قهر وعبودية، يبنون الاصنام التى لا تعقل ويسجنون أنفسهم فى الخضوع تحت استبدادها.

«هبا، وشداد» الاستبداد والمقاومة.

بالتأكيد ذكـر، كنفانى، أن شـداد، بنى المدينة نكاية فى الإله"هبا"لتكون جنة خاصة يُستغنى بها عن جنة الإله الذى لا يسمع ولا يرى. بدأت سيرة الاستبداد والمقاومة من زمن الاجداد، عاد ولقمان وقيل، وهم من بدأ المقاومة ضد استبداد الآلهة صدا وهبا وصمود. وكما مصير هذا الآلهة من ولادة مقاومين لها فى السابق، فمصيرهم أيضا توارث هذه المقاومة جيلا بعد جيل، حتى وصل لجيل شداد وابنه مرثد.

فكما رفض عاد قديما استسقاء هبا وصمود وصدا، قاوم شداد فى البداية ببناء المدينة «مدينة آرم» التى تناطح الجنة التى وعد بها هبا واستعبد الناس، بوعد أن يدخلهم إياها لو ظلوا على استسلامهم وطاعتهم، وبعدها خرج شداد يقاتله بسيفه، يجابهه وحيدا. ورغم قوة سلاح عدوه المحتل الغادر، إلا أنه رفض الاستسلام ولا يزال يقاوم.

الاستسلام والمقاومة.

رسم لنا كنفانى صورة الإيهام الذى يَعد به المستبد ضحاياه. فلنتحدث فى البداية عن المستسلمين، وهم فى المسرحية، الأم، أم شداد، والأشخاص الذين يقدمون القرابين للإله وينتصب تمثاله فى بيوتهم وأمامها، ويرزخون تحت وطأة الخوف والرعب من عواقب غضبه عليهم. ثم جاء الشخصان اللذان قابلهما شداد فى النهاية، بعد الموت. اللذين رغم اكتشافهما الحقيقة وزيف فكرة الإله، إلا أنهما استسلاما لمصيرهما حتى أقنعا أنفسهم بأنه قدرهم المحتوم دون مفر.

أما مظاهر الاستسلام هـذه، من الأم، والتى كانت تعرف الحقيقة ولا تتحدث خوفا هى أيضا، خاصة عندما قالت أن جميع المقاومين يبدأون المقاومة بطريقة خاطئة عندما يتم تنصيبهم فى معبد الإله، إلا أنها طوال المسرحية تثنى أبنها شداد عن المضي فى المقاومة، تحاول منعه بكل ما أوتيت من قوة، خوفا عليه من الموت كما مات أخيه وأبيه وجده.

أما الشخصين فى النهاية، هما أيضا عرفا الحقيقة، وعرفا أن الباب

هو الطريق لتحررهما من ملل وسأم العبودية. لكنهما تقاعسا عن محاولات إضافية لفتح الباب.

الوهم بحرية الإرادة

إيهام المستبد بحرية إرادة الآخرين هى الكذبة الأكثر خبثا، فى الحقيقة والمسرحية. فالكذبة بالحرية عندما خيّرهم بين الاستسلام له أو يحرمهم من عطاياه، ماء وطعام وأمن. أوهم شداد أيضا بأنه حر فى محاربته لكنه تـوارى خلف الحُجب وأرسل العاصفة العاتية لتعصف بشخص واحد لا يمتلك إلا نفسه وسيفه. وفى النهاية قال له أنت اخترت الحرب.

أيضا الإيهام بحرية الاختيار جاء فى رمزية العمل الذى وّكل به"هبا" الشخصين بعد المـوت. والـذى خيّرهما بأن يخيط أحدهما ثوبا للمحبوبة لا بد وأن يكون مناسبا لها تماما، ولو حدث فهى له، وأوهـم الاخـر بحرية أن يختار المحبوبة لو نجح فى عد غرز خياطة صاحبه. أحدهم يخيط ثوبا ليلا ويحل خيوطه بالنهار، قمة الاستسلام لما هم عليه، والآخر يعد غرز الخياطة. كلاهما لا يحبان الفتاة، كلاهما يعرفان أن الفوز بأى شيء من هذا الطاغية هو محض أكذوبة، وكلاهما سئما من المقاومة، ومحاولة فتح الباب، واستسلاما. وكلاهما عرفا انهما هما مَن صنعا صنمهما وعبدوه.

على عكس شداد المقاوم، محور الحكاية، ظل يقاوم دون نهاية، أو حتى بعد نهاية المسرحية. رفض أن يظل يرمى كرة مطاطية على الحائط لتُرد إليه مرة أخرى.

رغم أن"هبا" قابله وحاول إقناعه بأنه حر لكن عقيلة الحر حقا أبت أن تستسلم لهذا الخداع، ليتبن أن السجن ما هو إلا مملكة المستبد التى تصنعها العقول الخاضعة، وأيضا دلل كنفانى على هذا عندما أكتشف شداد، أن هبا، شابا صغير عكس ما صوّره الناس فى تماثيله، شيخ بلحية بيضاء، كذبوا كذبة على أنفسهم وصدّقوها.

الصراع النفسي

في مسرحية «امرأتان» للسيد حافظ

عبد السلام إبراهيم

يفتتح الكاتب المسرحي السيد حافظ مسرحيته «امرأتان» بحوار بين الشخصيتين الرئيسيتين «هـدى» و«سنية» الشقيقتين اللتين تعيشان بمفردهما بعد وفاة والديهما، تعاني الامرأتان من الوحدة في ظل غياب الرجل الذي يجب أن تحتميا به، وتبحثان عنه في حواراتهما، كما لا تستطيع أي منهما إخفاء الخوف الناجم عن تلك الوحدة والصراع النفسي الذي تعانيان منه، تكشف هاتان الشخصيتان تاريخ تلك الأسرة وكيف أن كل واحدة ترى العالم من خلال عينيها وخصوصا شخصية الخال الذي فر من مصر ليعيش في امريكا منذ عشرين عاما عقب تعرض الفتاتان لعملية نصب من شريك أبيهما على ميراثهما في الشركة التي كان يمتلكها من أبيهما، وحينما تعرفان من خلال الصحيفة أنه راجع وهو رجل الأعمال الثري تتغير الأحوال وينظر إليهما المجتمع بصفتهما تنتميان له ومن المؤكد أن حياتهما سوف تتغير إذ سوف يرجع لهدى خطيبها مصطفى طمعا في الثراء المتوقع من زواجه بها. كما يتصل بهما محامي الشركة ويطلب منهما الحضور لاستلام مستحقاتهما.

تتضح من خلال الأحداث أن شريك أبيهما يحتاج لزراعة كلية وينشر خبرا في الصحيفة للعثور على متبرع، فكشفت عن الأبعاد النفسية والاجتماعية التي تعيش فيها الشقيقتان والتي ساهمت في تصاعد الحدث الدرامي والوصول إلى أقصى درجات التحجر العاطفي إذ جاء على لسان سنية:

سنية: الواحد لما لما يبقى جنب الموت بيشوف العالم بشكل تاني.

يلعب السيد حافظ على تيمة الحلم وهو وصول الخال من أمريكا ليغير الأوضاع الاجتماعية والنفسية التي يمكن أن تساعد على تغير شكل الحياة مع الشقيقتين اللتين بنتا ذلك الحلم طول النص، وهو ما جعلهما تهتمان بتغيير منظر المنزل انتظارا لوصوله، كما تتفجر من خلالهما قضية المجتمع الانتهازي الذي يستطيع أن يحطم كل من يقف أمام القوي، ويتبدى لنا أن القوى قد يكون رجلا غير ثري مثل عم سليمان الذي يأتي لهما بمتطلبات البيت من خبز وخضروات وفاكهة لتصل الأحداث إلى رغبته في تزويج ابنه البالغ من العمر تسعة عشر عاما وهو ما مقتته الشقيقتان إذ أنهما تبلغان من العمر أكبر من ذلك الصبي

الذي يريد أبوه تزويجه.

يقول رومان انجاردن: إن الكلام الذي تنطق به الشخصيات يشكل النص الرئيسي لمسرحية ما، وتشكل الإرشادات المسرحية التي يعطيها المؤلف النص الثانوي، بينما ترى آن أوبرسفيرالد أن النص المسرحي يتكون من قسمين متمايزين، لكن لا يمكن الفصل بينهما وهما، الحوار والإرشادات المسرحية. استطاع السيد حافظ في مسرحيته «امرأتان» أن يحمل الحوار المسرحي وخصوصا حوار الشقيقتين مسألة نمو الحدث المسرحي بشكل معتدل وبهدوء دون صياح، وكشف عن معاناة نفسية كبيرة تحملها هاتان الشقيقتان في دواخلهما، وساعد ذلك الحوار إلى تفجر الصراع النفسي بينهما والذي تؤيده الشخصيات الغائبة التي لعبت دورا في وجود تلك المعاناة النفسية مثل الخال وشريك الأب والخطيب المحتمل، وجاءت الارشادات المسرحية لتغلف الحوار وتؤطره وتساهم في تغير الحالة النفسية ومرور الأيام مثل وجود لافتة أعلى خشبة المسرح لتدل على اليوم وتغيره. جعل السيد حافظ هذين العنصرين مندمجين معا للوصول إلى النهاية دون تغيير ملحوظ في المنظر.

إن قوة المسرح تكمن في أن العالم المتخيل فيه يقوم على ركائز واقعية وترى ماري كلود هوبرت أنه من غير المجدي أن نبحث عن وجهة نظر الكاتب المسرحي من خلال نصه، لأن الكتاب المسرحيين لا يعطوننا عادة أجوبة عن الأسئلة التي يطرحها معاصروهم، رغم أن مسرحياتهم هي صدى وانعكاس لقضايا عصرهم. يناقش السيد حافظ في مسرحيته «امرأتان» قضايا اجتماعية من خلال الشخصيتين الرئيسيتين والعلاقات المتشابكة ومسألة العزلة المفروضة عليهما ونتائجها، إذ فرضت عليهما الحياة العيش بمفردهما وبحثهما عما يطور من حياتهما، عن ذلك الرجل الذي يغير من برودة العلاقة بينهما، تبحثان عن الكلب في نهاية المسرحية وهو الذي كان مزعجا في بدايتها.

يقول بيتر بروك: «يجب ألا يكون المسرح غبيا بليدا، ويجب ألا يكون تقليديا، ويجب أن يكون غير متوقع، إن المسرح يقودنا نحو الحقيقة من خلال الدهشة، من خلال الإثارة، إنه يجعل الماضي والمستقبل جزءا من الحاضر. بحثت الشقيقتان في مسرحية «امرأتان» عن الماضي الذي لم يكن الحاضر نتيجة حتمية له إذ كانتا تعيشان في وضع اجتماعي فاخر؛ في منزل كبير يحتوي على حديقة ويحسدهما الجميع عليه، لكن طمع الشريك واحتياله على نصيبهما وضعهما في موقف غريب، كما أن توقع وصول الخال الذي كانت إحداهما تكرهه جعلهما تبحثان عنه وتنتظران وصوله بشكل مثير إذ أن وصوله سوف يغير من وجه حياتهما بشكل جذري، وأن الماضي المتمثل في الخال والخطيب المنتظر لهدى سوف يكونان الحاضر الذي تعيشه هاتان الشقيقتان.

العتبة البصرية عبارة عن لوحة تعبيرية يتربع فيها اللون الأسود على أركانها ويحمل في ذاته دلالات ومعانٍ عديدة، إذ يفرض نفسه وكأنه يؤكد على المقاصد الفنية التي جاءت به، أو أنه اللون الذي لا يمكن أن يقبل في نسيجه أي لون آخر حتى لا يخفض من قيمته ويُنكر غايته الكبرى، صورة امرأتين تنظر كل واحدة في اتجاه مغاير، إحداهما بشعرها الأسود والأخرى بشعرها الفضي، نظراتهما منكسرة، إذ تعبر تلك النظرات عن حالة نفسية مرتقبة تعيشها هاتان المرأتان وسوف يكشف عن ذلك النص، هذه الصورة تحفز المتلقي وتعده بنص مختلف سوف يطوف به في النفس البشرية ليحاول الكشف عن أحلامها وارتباكاتها في ظل عالم جاحد، وبرغم أن المرأتين ملتصقتين في الغلاف إلا أن كل واحدة تمتلك فكرا وتوجها مختلفا حول العالم وحول الشخصيات المرتبطة بهما.

جاءت العتبة اللغوية، العنوان: «امرأتان» فمن الناحية التركيبية، يمكن أن تعرب «امرأتان» خبرا لمبتدأ محذوف أو مبتدأ لخبر محذوف، مكتوبا بخط يهمين بتشكيلاته على تركيز المتلقي حينما يقع بصره عليه وباللون البرتقالي الذي يتوسط الغلاف حتى يقتل اللون الأسود في ساحته ويتصدى لسطوته البصرية التي فرضها من قبل، فضلًا عن أن العنوان يمثل بعدًا رمزيا بينما تتعانق في الغلاف الفكرة والزمن والشخصيات لأننا نكتشف العلاقة القوية التي تربط العتبة البصرية بالعتبة اللغوية فتتماهى الفكرة

وتتجلى الدلالة حينما نكتشف أن عبارة امرأتان مكتوبة باللون البرتقالي بينما الخلفية تتشكل باللون الأسود والأبيض معا وهذا ما تعبر عنه العتبة البصرية.

جاء عنصر المكان متغيرًا ومتقلبًا ومواكبًا للأحداث، معبرًا عن كل شخصية تتواجد فيه برغم أنه جاء مختصرًا إذ لم يسهب المؤلف في وصفه نظرًا لأهمية الحدث المسرحي وضرورة تناميه، وأن عنصر المكان بأحداثه يمكن أن يتكرر في أي عصر آخر بشخصيات أخرى. أما الانتقال الزمني من وقت لآخر، برغم امتزاجه مع عنصر المكان، لا يسبب قلقًا لدى المتلقي لأنه انتقال سلس ومبرر ويُعيد تشكيل الأحداث بشكل منطقي ويكون له دلالة واضحة للتأكيد على تنامي الحدث، إن تضافر عنصرى المكان والزمن المسرحي قد حقق التكامل في حالة الإيهام التي جاءت لتضع المتلقي في رهان اللاوعي ليندمج مع الشخصيات تماما ومع ما تقوله.

لا يحدد كاتبنا المسرحي الشخصيات في مستهل المسرحية التي سوف يكون لها أبعاد درامية، لكنه بدأها مباشرة بوصف المنظر ثم الحوار الـذي دار بين الشخصيتين الرئيسيتين وهما "الشقيقتان" أو "المرأتان"، وربما كان المقصد من وراء ذلك كشف تناقضات هاتين الشخصيتين وهي تتطور والأصوات المنبثقة منها والتي تتميز بالثراء الدرامي لتتفاعل مع الحدث؛ لكنا نستطيع أيجازها في "هـدى" و"سنية" و"عـم سليمان" والشخصيات الافتراضية التي تتحدث عنها تلك الشخصيتان" "الخال" و"مصطفى" و"الشريك" و"المحامي" والصحفيات.

يقول بيتر بروك في كتابه "نحو مسرح ضروري": منذ أربعمائة سنة كان بوسع الكاتب الدرامي أن يحاول استحضار نمط الأحداث في العالم الخارجي، والأحداث الاجتماعية لأفـراد معزولين ذوي نفسيات مركبة، والتجاذب العنيف لمخاوفهم وطموحاتهم في صراع مكشوف، كانت الدراما كشفا، كانت مواجهة، كانت تناقضًا Contradictions يستدعي التحليل والتعرف، لتؤدي في النهاية إلى إيقاظ الفهم. تتجلى كل تلك الصور في شخصيتيّ مسرحية "امرأتان" إذ نكتشف أن هناك طرفين للصراع بين الشخصيات التي رسمها السيد حافظ؛ الجانب النفسي بمخاوفه وطموحاته وتناقضاته والجانب الاجتماعي بجبروته وطموحاته وتناقضاته وارتباكاته، فضلا عن تلاحم الطرفين لصناعة الحبكة الدرامية والتي يتناوب من خلالها الحدث المسرحي في حدته من حالة إلى حالة برغم أنه متنام وكل مشهد يعتبر نتيجة طبيعية للمشهد الذي سبقه، وأَن الصراع المكشوف الذي دار بين الطرفين بشدته يدل على أن حركة الشخصيات حسمت هذا الصراع وجاء الكشف الذي حدده بروك بأن انتهى الصراع إلى خروج الطرفين واستقرار الأوضاع لدى أصحاب المكان، كما أن جميع الشخصيات كانت فاعلة ومؤثرة وساهمت في نمو الحدث الدرامي.

جاءت اللغة في مسرحية "امرأتان" بالعربية العامية البسيطة والعميقة التي تصل إلى كل متلقٍ، وتحمل دلالات كثيرة كما أنها تؤسس للفعل الدرامي بشكل منطقي وتتغير حسب الحدث والزمن والشخصيات التي تنطق بها من خلال حوارات مكثفة وعميقة تتسق مع الدلالة التي جاءت بها ويمكننا أن نصفها بأنها لغة مرنة ودرامية، وتبرز قدرة السيد حافظ في تصوير أفكاره ونقلها إلى لغة مكتوبة، كما أن كل شخصية تتكلم بنسق لغوي لا يختلف عن الشخصيات الأخرى مما يؤكد على الوحدة اللغوية للمسرحية إذ استخدم كاتبنا البنية اللغوية المناسبة للمسرح والتي يفهمها كل متلقٍ، وتبين قدرته على صياغة الحوار المكثف الـذي ينسجم مع الموقف في العبارة الدرامية، ذلك النسق اللغوي يرسم كل شخصية بشكل كبير للدرجة التي تجعل المتلقي مندمجًا في حالة التخييل التي تشارك كل شخصية في تشكيلها.

البناء الدرامي في مسرحية "امرأتان" جاء متوازنا مع النسق العام للحوار الـذي كان له الفضل في تصاعد الحدث الدرامي كما كان متسقا مع اللهجة العامية التي يتحدث بها المصريون وإن كانت في بعض الأحيان تجنح إلى المحلية المصرية الغارقة ببعض التفاصيل الخاصة جدا. استطاع الكاتب المسرحي أن ينقل إلينا الحالة النفسية لكل شخصية بلسانها دون تردد. إن الحدث المسرحي الذي بدأ في منزل الشقيقتين كان له الدور الأكبر في البناء الدرامي بشكل مكّنه من الوصول إلى قمة الحالة النفسية للشخصيتين الرئيسيتين وواكب ذلك التنقل بين الأمكنة المحدودة والأزمنة القصيرة بشكل سلس.

يعتبر المنولوج تكنيكا مسرحيا رفيع المستوى إذ يعلي من شأن الحوار وقد استخدمه شكسبير في مسرحية "هاملت"، انتشر المونولوج المسرحي بصورة كبيرة بعد ظهور مدرسة التحليل النفسي التي تعتبر هي البداية له من خلال تقديمها الكثير من المعلومات حول الشعور الانساني والتفجرات العاطفية الهائلة لديه التي كانت بمثابة بطاقة الدخول للعاطفة الانسانية. في مسرحية السيد حافظ "امـرأتـان" لم يستخدم المنولوح بشكل منفصل عن الحوار بل مزجه لدرجة التماهي فجاء على لسان سنية:

سنية: الناس تحب تشوف الدم وتشوف الانسان وهو مصلوب وبينزف وهما بيبتسموا.

اختصر هذا المنولوج القصير جدا الأزمة التي يعيشها المجتمع الذي يجلد مواطنيه لدرجة الفرجة على الدم وعلى رؤيتهم وهم مصلوبين حتى يهدأ باله. استطاع السيد حافظ أن يختزل أيضا حالة المرأتين في منولوجات قصيرة جدا ليضمن رؤاه حول الشخصيتين الرئيسيتين فجاء على لسان سنية:

سنية : أيوه أنا عندي أربعين سنة دلوقت.. ولا نسيتي يعني خالك راجع وهو عنده خمسة وستون سبعين سنة يعني علشان يحمل همنا.

سار النسق الدرامي في محاور ضيقة ولكنها تحمل معان كثيرة إذ كشف لنا أبعاد الشخصيتين النفسية التي تتمثل في همومهما إذ أن قطار العمر مضى بهما وهما في نفس المكان ولم تحقق أيا منهما حلمها بالزواج في سن أصغر، وجاء ذكر العمر ليؤكد على فكرة أن مرور الزمن لن يغير شيئا من الواقع المر. خلق الصراع النفسي لدى الشقيقتين صراعا دراميا ساهم في تصاعد الحدث الدرامي ووصوله للذروة إذ أن الكبت النفسي والعلاقات الخارجية التي تفصح عنها الأختان سببت لهما ضيقا نفسيا تفجر خلال الأحـداث التي نتجت عن واقع مرير ومجتمع نفعي وسلطوي مما زاد من سلطة الصراع الدرامي.

قدم لنا السيد حافظ في مسرحيته "امـرأتـان" قضايا وأزمـات المرأتين النفسية بشكل بسيط ولغة دارجة بسيطة تصل إلى متلق يعيش نفس الظروف أو على الأقل على درايه بها إذ أنك تجد بيتا واحدا يعاني منها وربما يشترك في أحداثها بشكل أو بآخر. نقل لنا الكاتب المسرحي حالة نفسية مكثفة في ظل حدث درامي شديدة الثراء وتنتهي بالضحك مع صوت الكلاب في فرح ابن عم سليمان لتكون النهاية مفتوحة لأنها تسير وفق قانون الحياة الذي لا يمكن أن تجد له نهاية تُرضي الشخصيات والمتلقي في آن واحد.

مهرجان الهيئة المسرحي النسخة ١٣ في الدار البيضاء..

من أجل رؤية جديدة متجددة

عبد الجبار خمران
- المغرب

لم أكن في الدار البيضاء في فترة مهرجان الهيئة لكنني تابعت أنشطته عروضا وندوات، عبر البث المباشر، وعشت المهرجان مثل باقي المسرحيين والمهتمين بالشأن المسرحي البعيدين عن الدار البيضاء، كما أنني تابعته أيضا بعيون وآراء بعض الأصدقاء والزملاء والإعلاميين المسرحيين من المشاركين فيه وضيوفه. ليست المرة الأولى التي أجرب فيها معنى أن أتابع مهرجانا من خلال البث المباشر، فهناك العديد من المهرجانات والتظاهرات التي تبث فعالياتها مباشرة عبر الإنترنيت لتجعلك تعيش لحظة بلحظة كافة أنشطتها، فاليوم لا يمكن الاستغناء عن التواصل عبر الفضاء الأزرق وعدم استثمار الإمكانيات التي يتيحها للبث والتسجيل والتوثيق.

وإذا ما كان محتوى الندوات والمؤتمرات بمداخلاتها وأجوائها قد يصل أي متتبع لها، بشكل كامل، عبر بث مباشرة جيد، فحضور العروض ومشاهدتها بشكل حي ومباشر لا غنى عنه ولا يعوضه بديل، كما أننا لم نصل في وطننا العربي بعد إلى تلك الإمكانيات التقنية الكبيرة والدقيقة التي تُنقل بها العروض الفنية المحترفة في الغرب والتي تجعلك تعيش العرض المسرحي بكثير من المتعة وتعدد زوايا الرؤية التي تصل إلى حد يجعلك تحس وكأنك فوق الخشبة وليس في الصالة فحسب.

ليست ورقتنا هذه، مقام حديث عن العروض أو تقييمها، ولا حتى متابعةً للندوات فهما ومناقشة. رغم أننا تابعنا كل جلسات الندوة الفكرية والندوات التطبيقية، وشاهدنا كل العروض المسرحية المشاركة عبر البث المباشر، بل سنحت لنا فرص كثيرة لمشاهدة جلها بشكل حي ومباشر في مناسبات مسرحية وثقافية أخرى قبل أن تقدم في مهرجان الهيئة. ما نقدمه في هذه الورقة هو مناقشة لبعض التصورات والأفكار أثيرت حول المهرجان المذكور، وحول بعض من جوانب اشتغال الهيئة، وبسط لمقترحات متفاعلة مع بعض وجهات نظر تروج بين المسرحيين والنقاد والباحثين بهذا الخصوص، وقد طرحنا هذه الآراء والتصورات داخل الهيئة العربية للمسرح وها نحن نطرحها من خارجها.

انتهت الـدورة ١٣ من مهرجان الهيئة المسرحي، والتي نظمتها الهيئة العربية للمسرح في مدينة الدار البيضاء بالمملكة المغربية، بشراكة مع وزارة الشباب والثقافة والتواصل المغربية، وتحت رعاية سامية لصاحب الجلالة الملك محمد السادس، والتي امتدت (من ١٠ إلى ١٦ يناير ٢٠٢٣). وهي المرة الثانية التي يستضيف فيها المغرب مهرجان الهيئة، بعد أن احتضن العام ٢٠١٥ دورته السابعة في مدينة الرباط، والتي اعتبرت واحدة من أنجح دورات المهرجان إن لم تكن أنجحها على الإطلاق.

استقبلت العاصمة الاقتصادية المغربية آنفا إذن، على امتداد سبعة أيام، مسرحيين وباحثين ونقاداً؛ مشاركين وضيوفا من بلدان عربية، بالإضافة طبعا إلى مبدعين وباحثين مغاربة.

قدم المهرجان ضمن فعالياته عددا من الأنشطة ومنها العروض المسرحية، وهو ما يعد نواة برنامجه الصلبة، والتي عرضت على خشبات ثلاثة مسارح، والتي كانت أربعة قبل إلغاء مسرح بن مسيك. وهي؛ مسرح محمد السادس، مركب محمد زفزاف ومسرح مولاي رشيد. بلغ عدد العروض المسرحية التي شاركت في هذه الطبعة ١٥ عرضا، والتي كانت في المقترح الأول ٢١ عرضا مسرحيا، مع تسجيل غياب مسرحية "الجاثوم" للمسرح الوطني الجزائري، ولم تعلن الهيئة العربية للمسرح رسميا عن سبب عدم حضور أعضاء الفرقة الجزائرية للمشاركة ضمن فعاليات المهرجان كما كان مبرمجا.

استغرب كثير من المسرحيين كيف تشارك فرق مسرحية من أربع دول عربية فقط، في مسار مسابقة سمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عرض مسرحي في الوطن العربي، وهي المرة الأولى التي يشارك هذا العدد القليل على مستوى الدول العربية في مسار مسابقة القاسمي المسرحية على امتداد نسخها التسعة السابقة (تراوحت المشاركة في مسار المسابقة في النسخ السابقة ما بين ٦ إلى ٩ دول عربية)، علما أن هذه الدورة تأتي بعد ثلاث سنوات من التوقف بسبب كورونا، وقد فتحت الهيئة المشاركة أمام العروض المنتجة على مدى ما يناهز ثلاث سنوات (من ١ / ١ / ٢٠٢٠ إلى ٢٠ / ١١ / ٢٠٢٢) كما جاء في إعلان الهيئة للمشاركة في الدورة ١٣ من المهرجان، الأمر الذي لم يترجم على مستوى تمثيلية الدول العربية مسرحيا في المهرجان، وعلى الرغم من أن القائمين على الهيئة لا يأخذون بعين الاعتبار فيما يخص مشاركة الفرق المسرحية تمثيلية الدول!!، فمشروع الهيئة مبني على توفير منصة مسرحية عربية لتلاقح التجارب من مختلف الدول العربية، وقد يحدث أن تشارك عروض أكثر من دولة عربية ما في مسار المهرجان، لكن هذه أول مرة في تاريخ مسابقة سمو الشيخ محمد بن سلطان القاسمي لأفضل عرض مسرحي عربي لا تشارك إلا أربع دول عربية فقط في مسار المسابقة. فقد تحضر عروض أكثر من دولة ما في المسارين معا للمهرجان، لكن العروض المتنافسة ضمن مسار المسابقة لم يحدث في تاريخ مهرجان الهيئة أن كانت تمثيليتها على مستوى الدول العربية بهذا الضمور. فحتى في الدورة الثامنة بالكويت العام ٢٠١٦ التي شاركت فيها تونس بخمسة عروض مسرحية، لم يكن إلا عرض تونسي واحد فقط ضمن مسار المسابقة الذي شاركت فيه سبع دول أخرى حيث حضرت في المسابقة إلى جانب تونس عروض من: سوريا - مصر - العراق - الإمارات - الكويت - الجزائر والمغرب.

وبما أن دورة الدار البيضاء شملت تنافس عروض أنجزت على امتداد ثلاث سنوات من إبداع الفرق المسرحية العربية (من ١ / ١ / ٢٠٢٠ إلى ٢٠ / ١١ / ٢٠٢٢)، وبما أنه أيضا - ورغم عائق كورونا - كانت هناك على امتداد الوطن العربي عروض مسرحية برزت منها أعمال مهمة وقد تابعنا العديد منها هذا الموسم، في مهرجان الأردن ومهرجان العراق وفي مهرجان الشارقة وفي مهرجاني أيام قرطاج المسرحية والقاهرة التجريبي...الخ إذا فالأعمال المسرحية العربية موجودة وبكثرة وجودة.

ولكي يكون لمهرجان الهيئة الصفة العربية كما يليق باسمه كان من المفترض أن يكون هناك حد أدنى من الـدول العربية في مسار المسابقة التي تحمل اسم صاحب هذا المشروع النبيل.. أي على الأقل أن يحضر عدد لا بأس به من الدول العربية وإن كانت الأعمال المسرحية متفاوت في الجودة... مثلا هذا الموسم من مصر نجد عرض "هاملت بالمقلوب"، ومن العروض المسرحية التونسية المهمة عربيا أيضا، والتي لم تحضر في مهرجان الهيئة، عرض "آخر مرة"، كما أن هناك غيابُ عرض قدم هذا الموسم في احدى المهرجانات العربية المهمة لأحد مسرحيي المهجر (والذي لم يبرمج ولو في مسار العروض خارج المسابقة في مهرجان الهيئة)، وهو عرض "آخر ١٥ ثانية" لمخرجه اللبناني الراحل المقيم قيد حياته في كندا مجدي أبو مطر، وحضور هذا العرض المسرحي في مهرجان الهيئة، ناهيك عن أنه يستحق ذلك بحسب آراء العديد من المسرحيين الذين شاهدوه في اللقاء المسرحي في هانوفر بألمانيا أو ضمن فعاليات أيام قرطاج المسرحية، كان سيعتبر بمثابة "تكريم رمزي" لروح المخرج الراحل مجدي أبو مطر الذي كان من الأعضاء المؤسسين لـ "شبكة المسرحيين العرب في المهجر" التي أطلقتها الهيئة، والتي ذهبت أدراج الرياح شأنها شأن العديد من الفعاليات التي لم تحميها الهيئة من الزوال ولم ترعَ وجودها حتى اختفت وتلاشت، كتعاونية الإعـلام الإلكتروني المسرحي العربي وشبكة السينوغرافيين العرب... وتجمعات المنظرين المسرحيين والنقاد؟... هذا إلى جانب أعمال مسرحية كان بالإمكان برمجتها في المهرجان

من فلسطينية وأخـرى بحرينية وكويتية وإماراتية كمسرحية "أشوفك" للمخرج حسن رجب وفرقة أم القيوين... الخ

مهم أن تكون تمثيلية الجودة حاضرة. ومهم أيضا أن يكون معيار تمثيلية الدول العربية حاضرا بمقاربة تكون فيها العروض قريبة من الجودة.. حتى لا تتنافس أربع دول عربية فقط - من كامل الوطن العربي - على جائزة سلطان القاسمي لأفضل عرض مسرحي عربي.. ثم لماذا لم يشارك مثلا ١٦ عرضا في المسابقة و٥ عروض خارجها كما كان مقررا ومسجلا في الملف المقدم لوزارة الشباب والثقافة والتواصل المغربية بخصوص دورة الدار البيضاء؟ لتبقى الهيئة في أرقام العروض التي تبرمجها في مهرجان المسرح العربي.

وما المانع أن يكون حضور فلسطين وسوريا والكويت وتحضر الإمارات بعملين مثلا (مسرحية "رحل النهار" ومسرحية "أشوفك" الآنفة الذكر)...؟ لا جدال في أن معيار الجودة أساسي هنا، لكن يجب أن يكون للهيئة مقاربة مسرحية مختلفة باعتبارها "بيت كل المسرحيين العرب" خلافا للمهرجانات الأخرى بمعنى ما، فشروط اشتغال الفرق في الدول العربية ليست متكافئة.. هناك دول تساعد وتدعم الفرق المسرحية وهناك دول لا إمكانيات حقيقية فيها لدعم المسرح، ويحمل المسرحيون فيها على كاهلهم ثقل إنتاج أعمالهم كالسودان ولبنان وليبيا...وغيرها. ولما لا خلق مسار ثالث لحضور تجارب من دول لا يصلنا منها أي شيء عن المسرح وأخرى يغيب حضورها لدورات عديدة.. وهنا يمكن استثمار العروض الفائزة في المهرجانات الوطنية التي تدعمها الهيئة بكل من السودان واليمن وموريتانيا وفلسطين ولبنان والعراق والبحرين والأردن والمغرب.

وجوب التأمل والتفكير في استحضار معيار الحضور العربي، تمليه ضرورة تجاوز أن تجد الهيئة نفسها أمام أربع دول أو ثلاث أو ربما دولتين (بدريعة الجودة) تتنافسان على مسابقة الشيخ القاسمي "العربية". كما يجب التفكير في أن يكون معيار الجودة نسبي على المستوى العام للمهرجان وعلى مستوى كل دولة على حده، أو يتم خلق مسار ثالث في المهرجان لعروض خاصة حتى تعطى فرص للدول العربية كافة... وها نحن نلاحظ بأن حتى معيار "الجودة" يختلف من مهرجان لآخر ومن تظاهرة لأخرى فالعرض الفائز بجوائز عديدة في إحدى المهرجانات لا يرشح في مهرجان آخر للجائزة حتى، ومن يفوز في دولة عربية ما، تجده يتوارى في مهرجان وطني أو عربي آخر.. ويحضر عرض في مهرجان الهيئة لم يفز بأي جائزة في بلده... ويغيب عرض مقابل ذلك في مهرجان الهيئة فاز بجائزة وطنية كبرى... وهكذا.

إذا هو ذوق أعضاء اللجنة (ولربما المزاجية أيضا) واختلاف المعايير العامة والخاصة المتحكمة في الترشيح وفي الفوز، بل يمكن القول أنه في مرات عديدة، تتحكم وجهة نظر أعضاء اللجنة في التحكيم وليس شيء آخـر. هنا يطرح بجدية شرط "الـجـودة"!! عن أي جودة نتحدث أمام عروض تختلف أمامها معايير تقييمها..؟ ها قد فاز العرض الإماراتي "رحل النهار" في دورة الدار البيضاء مثلا، فهل هناك إجماع على فوز العرض؟ وهل هناك اتفاق شامل على المعايير التي ذكرت اللجنة في بلاغها وبموجبها استحق الفوز؟ وهل أجمع المسرحيون على أي عرض فائز في الدورات السابقة.. أو في أي مهرجان عربي أو وطني آخر؟ معيار الجودة في سياق الجوائز المسرحية العربية زئبقي فمرة تفوز مسرحية لتوظيفها اللغة العربية ومرة تفوز أخرى لتشابكها مع الموروث الشعبي ومرة تفوز المسرحية لوضوح المفهوم الوظيفي للمسرح! وفي مناسبة أخرى تقول اللجنة أنها منحت الجائزة لمسرحية ما لتوفر مساحة من الاشتباك مع الظرف المعاش...الخ

ثم أين هو أثر الورشات التي تنظمها الهيئة في السودان وموريتانيا وجزر القمر على سبيل المثال على المنتوج المسرحي العربي أو حتى الوطني؟ وأين عروض السودان وموريتانيا وجزر القمر (التي تأسست فيها الهيئة القمرية العربية للمسرح في شهر أغسطس ٢٠٠٩!) وأيـن اليمن والسعودية وقطر وليبيا وعُمان والصومال وجيبوتي؟! عروضا أو تنظيرا أو حتى ضيوفا!؟ وفي الدورة الأخيرة مثلا في الدار البيضاء، أين في مسار المسابقة مصر ولبنان وفلسطين والكويت والبحرين وسوريا وقطر والأردن وليبيا... أو بعضها على الأقل؟ هل تحفر الهيئة في تربة كل البلدان العربية مسرحيا؟ لماذا تم إلغاء اللجان المسرحية المحلية التي ترشح عروضا وطنية لمهرجان الهيئة؟ ألا يمكن توسيع دور الهيئة كبيت للمسرحيين العرب في أن تكون أنشطتها مختلفة عن طبيعة المهرجانات العربية الأخـرى؟ وأن يكون مهرجانها يحمل بصمة مبتكرة تختلف عن كل المهرجانات العربية الأخرى؟ أم أن مهرجان الهيئة يريد فقط أن يسير في نهج متداول قبله ويتفوق فيه؟! (حتى وإن تفوق مهرجان الهيئة عن المهرجانات العربية الأخرى..! وبعد؟!)، التفوق في المسرح والتنظيم، يكون في الأثر الذي يمكن أن نلمسه في المشهد المسرحي العربي، وفي اختلاف بيت المسرحيين العرب اختلاف مبادئه وآفاقه التي رسمها له باعثه وصانع تميزه كمبادرة متفردة في العالم العربي، سمو الشيخ القاسمي.

كل تلك الأسئلة والمقترحات وغيرها، يطرحها المسرحيون ويتداولونها فيما بينهم، ومنهم من صرح بها للقائمين عن الهيئة.. وقد طرحناها داخل الهيئة وها نحن نطرحها من خارجها...

عرفت أنشطة المهرجان أيضا تنظيم نـدوة فكرية حول "التجارب المسرحية المغربية، الامتداد والتجديد.. مساءلات علمية وعملية لتجارب مسرحية مغربية "توزعت جلساتها الثمانية على خمسة أيام، وشارك فيها مسرحيون مبدعون وباحثون، وتمت فيها مساءلة ستة عشرة تجربة مسرحية لمخرجين وسينوغرافيين مغاربة من طرف ثمانية باحثين وأكاديميين، وشـارك في تسيير الجلسات مجموعة من النقاد والباحثين، كما ساهم في تقرير الجلسات الباحثون المغاربة الشباب الفائزون في مسابقات البحث العلمي المسرحي التي نظمتها الهيئة في السنوات الفارطة. وهذا أمر محمود للهيئة لاستثمارها للشباب الباحثين الفائزين في جوائز البحث العلمي المسرحي ومهم أن تتكرر التجربة مع شباب باحثين في الدول العربية الأخرى في الدورات القادمة.

استؤنفت الندوة الفكرية بجلسة افتتاحية وأنهيت بأخرى اختتامية، حاولت جلسات "المساءلة" للمبدعين المسرحيين المغاربة أن تخرج من "الرتابة" التي تعرفها الندوات غالبا بحيث تم اقتراح تقديم مشاهد مسرحية من إنجاز المتدخلين والحديث عنها وعن طريقة اشتغالهم عليها كنموذج لأعمالهم، هذا هو الهدف المنشود (على ما يبدو) من الندوة، حتى تقدم سير عملية ونظرية للمسرحيين، وتتضمن مثيرات تحفز المبدعين والدارسين والباحثين لمساءلة ومناقشة التجارب المقدمة بشكل نظري وتطبيقي.

وبخصوص هذا المؤتمر الفكري، سجل عدد من المتدخلين والحضور المتابعين ضغط الوقت ولاحظوا عدم منح المشاركين والمعقبين (على غير العادة في ندوات الهيئة) حيزا زمنيا مناسبا للتعبير بأريحية عما يخالجهم من أفكار وآراء ومقترحات، مما حذا بالمخرج المغربي محمد الحر مثلا، في التعبير بصراحة بأنه "أحس بالغبن في النقاشات الدائرة في الندوة، فطرْح الأفكار يحتاج مساحة زمنية وإلا فلا داعي للنقاش ولننصرف، لأنه سيبدو كأننا نكذب على أنفسنا وعلى الناس – كما عبر – لنظهر بأننا التقينا وتكلمنا ونفذنا برنامجا فكريا وانتهى... ورد مسير الجلسة على محمد الحر: "أنا أيضا لست مرتاحا، ومستعد أن أعطي وقتا أكثر لكنني لا أعرف!!". ومثل رد الفعل هذا، عبر عنه العديد من المتدخلين ومن الحضور ومنهم المسرحي التونسي عبد الحليم المسعودي الذي انزعج من مقاطعته وهمّ بمغادرة القاعة قبل أن يعود نزولا عند رغبة المسرحيين...الخ يجب أخذ ملاحظات المسرحيين والباحثين بعين الاهتمام في الندوات مستقبلا لتجاوز ما من شأنه أن ي

واحتضنت جامعة بن مسيك ندوة صاحب كلمة اليوم العربي للمسرح المبدع العراقي جواد الأسدي، الذي كتب وألقى كلمة متفردة متسائلة عن أي مسرح وأي ثقافة نتحدث، ورصعها بأسئلة تفتح آفاقا على أمل منشود، فحيث لا يوجد أمل علينا خلقه تلك الرسالة المبطنة في كلمة الأسدي. واحتضنت جامعة ابن مسيك كذلك ندوة مسابقة البحث العلمي المسرحي والتي لم يحضرها كل أعضاء لجنة التحكيم، حيث غاب عنها أحد المحكمين: د.سعيد الناجي، ولم تعلن الهيئة رسميا عن غيابه أو أسبابه على موقعها أو على صفحاتها في شبكات التواصل الاجتماعي، ولم تعرف الجلسة حضورا طلابيا بالكثافة المطلوبة، كما لم يتم النقل بالفيديو سوى للحظة النطق بالنتائج دونا عن الندوة كاملة شأن الندوات الأخرى.

يبدو أنه كان رهان الهيئة في دورة المهرجان في الدار البيضاء أن تحقق منجزا بمستوى الـدورة ٧ في الرباط العام ٢٠١٥ على الأقـل، لكن وكما لاحظ المسرحيون المغاربة والعرب العارفون بمستويات المهرجانات المسرحية العربية، لم يتجاوز نجاح الدورة حدود مهرجان مسرحي عربي عادي برمج عروضا وندوات وورش ومسابقات ومطبوعات، ما يعزز هذه الملاحظة، العروض المسرحية التي تم عرض مجملها في مهرجانات عربية سابقة. طبعا هذا لا يقلل من العروض ولا من برمجتها، لكنه يضعف من خطاب القائمين على الهيئة، المصر على أن مهرجان هذه الأخيرة أكبر من مجرد مهرجان!، وبأنه أهم وأعظم تظاهرة مسرحية عربية تقدم

عروضا مسرحية عربية. ما يتضح جليا اليوم هو أن مهرجان الهيئة مهرجان سبقته مهرجانات أخرى إلى برمجة العروض المشاركة فيه، ونظمت نـدوات فكرية قيمة أيضا وورشـات دولية في مستوى محترم، ونظمت مسابقات للنصوص وأصدرت بحوثا وكتبا علمية مسرحية مهمة... فها هو برنامج مهرجان القاهرة التجريبي أمامنا وكذلك مهرجان أيام قرطاج المسرحية ومهرجان بغداد المسرحي الذي سجل نجاحا مهما في دوراته الأخيرة على مستوى العروض والتنظيم ومهرجان الأردن أيضا... وغيرهم. إنه مهرجان مسرحي عربي وتظاهرة فنية مسرحية فكرية تضيف موعدا للمسرحيين لعرض التجارب والتلاقي وتبادل الأفكار والرؤى.

فعروض المهرجان سبق برمجتها – كما أشرنـا سابقا – في المهرجانات السابق ذكرها، بل هناك عروض بـارزة لم تبرمج في مهرجان الهيئة، ومنها أعمال مهمة لم يقدمها صناعها للمشاركة فيه.. كعرض "مرة أخرى" لوفاء طبوبي على سبيل المثال.

وعرفت هذه الطبعة تكريم عشرة مسرحيين وفنانين مغاربة تم اختيارهم من طرف وزارة الشباب والثقافة والتواصل المغربية على اعتبار أن الجهة المضيفة للمهرجان هي التي تختار المكرمين، وهذا اختيار على مستوى البرمجة يُترك للجهة المضيفة، أما إقامة الورشات المسرحية فمنها خمس ورشات أطرها مسرحيون عرب تم اختيارهم من طرف الهيئة العربية للمسرح، وورشـات أخرى أشرف عليها مؤطرون مغاربة بادرت أجهزة وزارة الشباب والثقافة والتواصل باختيار المشرفين عليها، لم تتجاوز الورشات الأخيرة ثلاث ساعات لكل مؤطر، ولم نسمع عنها شيئا ولا عن عدد المستفيدين منها!.

بعد دورة المهرجان الثالثة عشرة هذه، ومع المديح الذي رافقها علنا، تصل القائمين على الهيئة حتما همهمات النقد من بعض المسرحيين، والتي يتداولونها لا ريب، في أروقة الهيئة. فأهل "بيت المسرحيين العرب" يعرفون أكثر من غيرهم، ما شاب التنظيم، وما عرفته جلسات المؤتمر الفكري من غياب للحضور.. فحتى إدارة المهرجان مما استطاعوا إليه سبيلا من الشارقة لم يعوض غياب منظم من الهيئة كان ضروريا وكان سيقلل من العثرات التنظيمية.

واضح للعيان بأن لأمر أكبر من إنجاح تنظيم مهرجان مسرحي عابر، بل وجب التفكير في إعادة البناء من الداخل والخارج... وقد سبق أن أشار المسرحي والإعلامي التونسي العربي السنوسي في احدى مقالاته في سياق حديث عن الهيئة "أن ثمة في الهيئة ما يجب هدمه برمته وإعادة بنائه بما يليق بـ «البيت» حتى تكون الإقامة فيه مريحة ومفتوحـة على العالم الرحب".

مما لا شك فيه أنه تلزم مراجعات آنية لكيفية اشتغال الهيئة، ومنها ضرورة تعيين مجلس أمناء لها، والذي حلته الهيئة منذ مدة وليس من نتائج كورونا كما يظن البعض، والذي يعتبر برلمانها وقوتها الاقتراحية إن منحت له مساحة الاشتغال اللازمة والحرية في التعبير عن الآراء واقتراح الأفكار وتداول المشاريع، فهو الذي يدير الهيئة كما هو مسطر في تعريفها كمؤسسة: "يدير الهيئة مجلس أمناء يعين بمرسوم أميري من قبل صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، يرأس هذا المجلس الأمين العام للهيئة"، فعدم وجود مسرحيين مبدعين وباحثين وأكاديميين في طاقم الهيئة كأعضاء مجلس للأمانة العامة وعدم وجود لجنة قراءة أيضا للكتب التي تصل الهيئة طلبا للطبع، ولجن أخرى موازية تتكلف بملفات التنظيم الإداري والإعلام والتأهيل والتكوين والمسرح المدرسي...الخ يضعفها ويجعلها أمام رهان الصمود وترك الأثر والارتكاز إلى سند (حقيقي) من صناع المشهد المسرحي العربي مبدعين وباحثين ونقاد وإعلاميين ومهتمين بالشأن المسرحي الذين يجب أن يكونوا ممثلين في الهيئة في مجلس أمانتها. وهذا أمر غير بعيد عن تنظيم مهرجان الهيئة وأنشطتها الإشعاعية التي ليست إلا انعكاسا لنظامها الداخلي ورؤيتها الفلسفية والعملية لكيفية اشتغالها وعملها على فتح نافذة فكرية وجمالية تطل منها على العالم الرحب ويطل العالم أيضا منها عليها..

ولكي تكون مفتوحا على العالم الرحب منفتحا عليه، وجب بداهة الانفتاح أولا، وبما يفي ويكفي على الكفاءات المسرحية المختلفة من المحيط إلى الخليج، وعلى مسرحييه المقيمين في المهجر بشكل حقيقي وفعال.

لمـاذا تغيب أسـماء مسرحية عربية مهمة لـدورات عديدة من المهرجان.. وعن أنشطة الهيئة عامة؟ وكيف تغيب قامات مسرحية مغربية مثلا، في دورة الدار البيضاء، لها تاريخها ومنتجها المسرحي والمتمثلة في المسرحي والكاتب د.عبد الكريم برشيد ؟ ويقتصر حضوره على توقيع كتاب أو مداخلة في دقائق حول مطبوع؟ وكيف يُفسر انتظار قامة وقيمة مسرحية عراقية كجواد الأسدي ١٢ دورة ليكتب ويلقي كلمة اليوم العربي للمسرح؟ وكيف تتم عملية اختيار أعضاء لجان الانتقاء وتحكيم العروض؟ ومن هم أعضاء لجنة اختيار العروض في الدورتين ١١ و١٢ من مهرجان الهيئة والذين لم تعلن عنهم الهيئة دونا عن غيرهم من أعضاء كل دورات مهرجانها منذ بدايته وحتى الآن؟ وكيف يتم اختيار أعضاء لجان مسابقات النصوص الموجهة للأطفال والنصوص الموجهة للكبار؟ وأي منهجية تتبع لفرز نتائج هذه المسابقات؟ ولماذا في هذه المسابقات بالضبط لا يتناقش المحكمون في النصوص والبحوث فيما بينهم بشكل مباشر؟ وكيف يشرف محكم رابع من الهيئة – كما أشار مرة هشام كفارنه – على عمل محكمين من الباحثين والأكاديميين في النصوص والبحوث المرشحة للتنافس؟

أسئلة عديدة يحق للمسرحيين طرحها ومعرفة حيثياتها، (فالجديد والمتجدد) يقتضي التحول وعدم الثبات مثلما يقتضي التكيف مع الواقع المسرحي وتجدده وتطوره، والسعي إلى الانفتاح على المقترحات الجادة وفتح نقاش رصين وحقيقي حول عمل الهيئة (بيت المسرحيين العرب) كما أراد لها أن تكون صاحب مبادرة إطلاق المؤسسة وواضع أهدافها النبيلة سمو الشيخ الدكتور محمد بن سلطان القاسمي عضو مجلس الاتحاد حاكم الشارقة الرئيس الأعلى للهيئة العربية للمسرح.

** دورات مسابقة سمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عرض مسرحي:

- الدورات الثلاث الأولى لمهرجان المسرح العربي الذي أطلقته الهيئة العربية للمسرح العام ٢٠٠٩، لم يعرف تنافسا للفرق المشاركة على أي جائزة، وقد نظمت تلك الدورات في مصر، تونس ولبنان على التوالي.

في دورة المهرجان الرابعة في الأردن العام ٢٠١٢، عرف المهرجان مسارين: مسار عروض المهرجان، وانطلق مسار ثانٍ خاصٍّ بالنسخة الأولى للمسابقة، بمبادرة من سمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، لتتنافس عروض الفرق المسرحية العربية المشاركة على جائزة القاسمي لأفضل عرض مسرحي، والتي جاءت نسخها العشرة من ٢٠١٢ إلى ٢٠٢٣، بالترتيب التالي:

* النسخة ١ في الأردن ٢٠١٢: (شاركت فيها ٧ دول)
/ الإمارات / المغرب / الجزائر / تونس / قطر / الأردن / السودان /
فازت بها مسرحية "زهايمر" - تونس

* النسخة ٢ في قطر ٢٠١٣: (شاركت فيها ٨ دول)
/ الإمارات / المغرب / الجزائر / تونس / قطر / لبنان / العراق / الكويت /
فازت بها مسرحية "الديكتاتور" - لبنان

* النسخة ٣ في الشارقة ٢٠١٤: (شاركت فيها ٨ دول)
/ الإمارات / الجزائر / تونس / الأردن / مصر / لبنان / العراق / البحرين /
فازت بها مسرحية "ريتشارد الثالث" - تونس

* النسخة ٤ في المغرب ٢٠١٥: (شاركت فيها ٨ دول)
/ الإمرات / المغرب / الجزائر / تونس / الأردن / مصر / فلسطين / العراق/
فازت بها مسرحية "خيل تايهة" - فلسطين

* النسخة ٥ في الكويت ٢٠١٦: (شاركت فيها ٨ دول)
/ الإمارات / المغرب/ الجزائر / تونس/ مصر / سوريا / العراق / الكويت /
فازت بها مسرحية "صدى الصمت" - الكويت

* النسخة ٦ في الجزائر ٢٠١٧: (شاركت فيها ٧ دول):
/ المغرب / الجزائر / تونس / الأردن / مصر / الكويت / العراق /
فازت بها مسرحية "خريف" - المغرب

* النسخة ٧ في تونس ٢٠١٨: (شاركت فيها ٩ دول):
/ الإمارات / المغرب / الجزائر/ تونس / الأردن / مصر / العراق / سوريا / السعودية /
فازت بها مسرحية "صولو" - المغرب

* النسخة ٨ في مصر ٢٠١٩: (شاركت فيها ٦ دول):
/ الإمارات / المغرب/ تونس / الأردن / مصر/ الكويت /
فازت بها مسرحية "الطوق والإسورة" – مصر.

* النسخة ٩ في الأردن٢٠٢٠: (شاركت فيها ٦ دول)
/ الإمارات / المغرب / الجزائر / تونس / الأردن / الكويت /
فازت بها مسرحية "جي بي إس" - الجزائر

* (توقف موسمين بسبب كورونا)

* النسخة ١٠ في المغرب ٢٠٢٣ (شاركت فيها ٤ دول)
/ الإمارات / المغرب / تونس / العراق /
فازت بها مسرحية "رحل النهار" - الإمارات

مقاربات الفرجة..

في تحليل الدراما (٢)

تأليف: أولا كالينبـاش
أنيليز كولمان
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

اكتسب التمييز بين الدراماتورجيا التتابعية واللاتتابعية تعارضين آخرين، وهما تحديدا الدراماتورجيا المفتوحة في مقابل الدراماتورجيا المغلقة . وقدم هذان النوعان فولكر كولتس وهو عالم ألماني في الأدب وتأريخ الفن استلهم مبادئ فولفلين في تعريف الأسلوب في مختلف عصور تاريخ الفن . وبالنظر الى الدراما باعتبارها عالما من تداخل الحدود التكتوني والأتكتوني، طبق كلوتس هذه المصطلحات الجيوفيزيائية، المستخدمة أيضا في العمارة والنحت، علي عالم الدراما، وقدم الفكرة النوعية للأسلوب المتعلق بالدراما المفتوحة والدراما المغلقة . ومن خلال التحليل الشكلي للفعل والزمن والمكان والأشخاص والتكوين واللغة، قام بفحص النموذجين المغلق والمفتوح، وأشـار إلى تلك المجازات باعتبارها ملامح مستقلة وليست مفاهيم منفردة لنظرية مطلقة . ويخاطر مصطلح الأشكال الدرامية المغلقة والمفتوحة (المتطابق، كما يعّرفه باتريس بافيس، جزئيا للدرامي/ الملحمي والأرسطي واللاأرسطي) وما بعد الدرامي، بحصر الناتج من عملية قراءة العمل وتفسيره . مثل هذه المصطلحات، التي يتردد صداها لغويا في حرب باردة كانت في بداية الستينيات، هي أكثر بساطة من إثراء الخطاب حول الاستراتيجيات التركيبية المختلفة في البناء الـدرامـي . والمصطلح لا يـدل علي الملامح العامة الكامنة في النص . فهو بدرجة أكبر دال علي الاستراتيجيات التي تعبر عن الممارسة المفاهيمية، والطريقة التربوية في قراءة الدراما . وهذ يؤثر في المقابل في أن تصبح استراتيجيات القراءة التي ترتبط بأكثر صيغ التعبير الوظيفية في الانجاز الأدائي للعمل بدلا من الانخراط في تأكيد شاعري في القراءة . وهذا في المقابل يؤثر في أن تصبح استراتيجية القراءة محددة لمنظور التصوير الذي يتولد من خلال إدراك/ تقديم العمل علي خشبة المسرح . واعتمادا علي إستراتيجية القراءة، يمكننا أن نستخدم مختلف أدوات التحليل للحصول علي مختلف القراءات لنفس المسرحية . والسؤال هو كيف

يمكن اتخاذ مقاربة جديدة تنطلق من أدائية ومسرحانية الدراما .

مقاربات الفرجة للنص الدرامي :

سجلت النظرية النقدية في العقود الحالية عددا من التحولات التي تؤكد، مثلا، علي المكاني والجسدي والأدائي والادراكي والتاريخي . ولا يبدو أن لهذه الاختراقات أي أثر مميز علي الدراماتورجيا كممارسة تحليلية لقراءة نصوص الدراما . بل بالأحرى، استحوذت عليها دراسات الأداء أو دراماتورجيا الأداء . ولم تشارك المدارس النظرية، مثل استجابة القارئ عند فولفجانج أيزر، ورولان بارث، و أمبرتو ايكو، أو جماليات التلقي عند هانز روبرت ياوس، في الممارسة التحليلية عند تعاملها مع الدراما المكتوبة . وهـذا أمر مستغرب جـدا، نظرا لأن هذه النظريات تركز علي فراغات النص (أو الأداء) الذي يمكن أن ينفذ منه القارئ باعتبار أنه متفرج ويشارك بشكل إبداعي في النص ويتفاعل معه . والاستثناء الملحوظ هو عالمة السيميولوجيا آن اوبرسفيلد التي تصف في كتابها «مـدرسـة المتفرج L' Ecole du Spectateur» العلاقة التشاركية بين فجوات النص وخشبة المسرح المتخيلة . ويمكن أن تكون هذه العلاقة مفيدة في تحليل الأداء، ولكنها مقاربة مفاهيمية مفيدة بقدر متساو في تحليل النصوص الدرامية والملحمية وبعد الدرامية المعدة لخشبة المسرح .

ان التأكيد علي الجسم المـادي أو الشكل في البيئة المكانية، والفهم الحسي الحركي للغة، يمكن أن يؤهل عملية فك شفرة مواجهة نص الدراما . وهذا يعني أن مفهوم العمل يتضمن بعدا مجسدا ومكانيا، يتم التعبير عنه مجازيا بالطريقة التي يتم من خلالها استيعاب المص تقنيا وحسيا، ومن خلال التصوير . وبما يعد التحليل الفينومينولوجي التفسيري فعلا مجسدا في إدراك ما نقرأه . وهذا التناول منفصل أساسا عن الطريقة الأدبية التقليدية في تشجيع النص .

يمكن أن تقدم التحولات النظرية سالفة الذكر طريقة جديدة في مقاربة نصوص الدراما . ويشير التناول المرئي والمكاني والمتجسد الى أنماط متعددة للتعبير والتصوير والاستعارة، والتي يمكن استخدامها بشكل أدائي أو مسرحي في تقديم العمل علي خشبة المسرح . ويمكن أن يكون فهم الدراماتورجيا باعتبارها السجل، الذي يستخدمه باربا في الأداء ككل مثلا، مفيدا لمفهوم تعدد الأصوات في العمل المكتوب، ولاسيما عند تناوله كشكل للكتابة لخشبة المـسرح أو كنص مشهدي. وقد ميز باتريس بافيس هذا الصراع بين الدراما والأداء في مقالة « عن الإخلاص On Faithfulness»، حيث عالج ضرورة إعادة التأمل المستمر للعلاقة بين تزاوج النص – الأداء .

وتأمل النص الدرامي باعتباره «نص مشهدي Scenic script» لا يتعلق فقط بالنص، بل أيضا يتعلق بسياقه، أو بتحديد أكثر سياقاته . إن السياق التاريخي للمسرحية وإعـادة صياغة سياقها في الأداء هي محددات حتمية لإعادة العمل إلى الحياة . ويتضمن كلا هذان السياقان صيغا جمالية وشكلية للتعبير، وأيضا تقاليد مشهدية وممارسات لخشبة المسرح . وقد جرت عدة خطوات لدمج النص والسياق . وقد درس العلم الشكسبيري، علي سبيل المثال، حرفية المسرح المتضمنة في النص، وكذلك الحال بالنسبة لدراسات هنريك ابسن . وفي الثمانينيات، اهتمت النزعة التاريخية الجديدة الى تضمين النصفي سياقه التاريخي والاجتماعي والأيدلوجي – وهو السياق الدي يهتم بكل من الكاتب والقارئ/المتفرج وبالتالي يقدم تفسيرا ديناميا للنص وليس تفسيرا ثابتا .

• نشرت هذه المقالة في Nordic Theater Studies
39-Vol 30 , No 2 , 2018 – pages 22

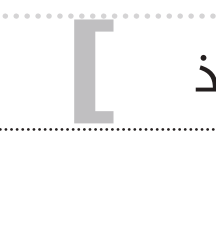
• أولا كالينباش تعمل أستاذا في دراسات المسرح بجامعة بيرجن في النرويج

• أنيليز كولمان تعمل أستاذا للمسرح والدراماتورجيا والأداء بجامعة أرهاوس بالنرويج .

التاريخ المجهول لمسارح روض الفرج (١٣)

فرقة عبد اللطيف جمجوم

منذ بداية هذه السلسلة وأنا أتحدث عن أعلام ثلاثة، جهودهم كتبت تاريخ مسارح روض الفرج! تحدثت عنهم، وهم: يوسف عز الدين، وعلي الكسار، وفوزي منيب – والآن جاء الدور على الفنان «عبد اللطيف جمجوم»!! وربما البعض يعترض على كونه فناناً يتساوى مع الأعلام الثلاثة السابقة، وأنا أتفق – مؤقتاً – مع هذا الاعتراض حتى أنتهي من تأريخ نشاط هذا الفنان في روض الفرج، وسأترك الحكم للقارئ: هل يستحق جمجوم أن يكون فناناً ضمن أعلام روض الفرج ولو في ترتيب النشاط، كونه أقل نشاطاً وتأثيراً من الثلاثة السابقين أم لا؟؟ علماً بأنني وضعت فيّ الاعتبار تاريخ الرجل قبل أن يظهر في روض الفرج، وأيضاً وضعت في اعتباري .. أن حياته انتهت على خشبة المسرح!!



سيد علي إسماعيل

إعلان جمجوم ونعيمة المصرية وحياة صبري

بدايات جمجوم

بناءً على ما بين يدي من وثائق ومقالات، أقول: إن عبد اللطيف جمجوم بدأ ظهوره عام ١٩٢٠ عندما كان ممثلاً في فرقة «كميل شامبير» بكازينو دي باريس بشارع قنطرة الدكة، ومن عروضه مسرحية «الصبر طيب»، ومسرحية «عجايب». وفي عام ١٩٢٢ انتقل إلى فرقة نجيب الريحاني بتياترو الإجبسيانة، ومثل معها مسرحيات: الحلاق الفيلسوف، وريا وسكينة، وأفوتك ليه. وفي عام ١٩٢٤ كوّن جمجوم فرقة مسرحية خاصة به وتحمل اسمه، ومن أهم أفرادها زوجته «شفيقة جمجوم»، وأحمد محرم، وحسين المليجي، وأديل محسن. وبدأت الفرقة عملها في تياترو «البلفي» بالإسكندرية في إبريل ١٩٢٥، ثم انتقلت إلى كازينو «كامب شيراز»، ومنه إلى مسرح «زيزينيا». وفي بداية عام ١٩٢٦ انضم جمجوم إلى فرقة نجيب الريحاني مرة أخرى، ومثل مسرحية «قنصل الوز». وبعد شهرين انضم إلى فرقة مسرح «دار التمثيل العربي» تحت إدارة فيكتور شوارتز، ومحمد شكري، ومثل مسرحية «ناظر المحطة».

ونشرت مجلة «التياترو» صورة لجمجوم، وكتبت تعريفاً له، قالت فيه: عبد اللطيف أفندي جمجوم، هو من نوابغ ممثلي الفرنكو أراب الذين امتازوا فيه. تخرج من مدرسة الأستاذ عزيز أفندي عيد، ومن ثم انضم إلى فرقة الريحاني، وكان ممثلاً كبيراً بها، وهو الوحيد الذي يقلد الريحاني في تمثيل دور «كش كش» أتم تقليد مع كثرة من يقلدونه فيه. وكثيراً ما رأيناه بطلاً لفرقة مستقلة كان يمثل الدور الأول فيها كش كش بك. ففي سنة١٩٢٠ كان على رأس فرقة أرسلها الريحاني إلى الإسكندرية، لتمثل فيها. وفي سنة ١٩٢١ أخذ مركز الريحاني في مسرح الريحاني نفسه بمصر، وفي سنة ١٩٢٣ كان يرأس فرقة الإسكندرية بمسرح الكونكورديا بمشاركة محمد أفندي شكري، وكلود أفندي ريكانو، وفوزي أفندي منيب. وفي سنة ١٩٢٤ رأيناه يدير فرقة بروض الفرج بمسرح مونت كارلو، والآن سمعنا أنه نزل الإسكندرية ويمثل في مسرح كازينو زيزينيا بالرمل.

في روض الفرج

لم أجد ما يفيد بأن عبد اللطيف جمجوم بدأ ظهوره في روض الفرج عام ١٩٢٤، ولكن ما لدي يؤكد أن هذا الظهور وبقوة بدأ عام ١٩٢٦، وكان ظهوراً سيء الحظ، لأنه كان في كازينو ليلاس الذي هاجمه الناقد «محمود طاهر العربي» ناقد مجلة «ألف صنف وصنف»!! وسبب الهجوم أن الناقد شعر بالانزعاج من امتلاك الأروام لكازينوهات روض الفرج، ويعدّهم من الغزاة المستعمرين!! وكفى بنا أن ننقل جزءاً من هذا المعنى، نشره الناقد في يونية ١٩٢٦، قائلاً: أزعج الخواجة يني ما ذكرته عن كازينو ليلاس فأرعد وأزبد وأوعد وهدد .. وليس يني أحسن من متشو ولا متشو أفضل من خريستو كلهم جلب الحبايب، اجتمعت الغايات واتفقت المشارب، استعمروا روض الفرج، واحتلوه ثم جعلوه مستعمرة رومية! وللأروام في خططهم الاستعمارية سياسية خاصة تختلف عن السياسة الإنجليزية التي عرفناها، لأنها

عبد اللطيف جمجوم

تعتمد على قوات من الجرسونات، وثكنات من البارات، ومحلات اللهو والملذات، وممثلين وقناصل من المغنيات والممثلات!!

وفي عدد تالٍ بدأ الناقد في الهجوم على فرقة جمجوم، ويُشهر بصاحبها الذي تزوج من «عزيزة زمبلك» الممثلة في الفرقة، وأهمل زوجته «شفيقة جمجوم»، لا لشيء إلا لأنها تمثل في كازينو ليلاس!! ومثال على ذلك قال الناقد: كازينو ليلاس بؤرة الشر في روض الفرج، وأنه جدير بعناية خاصة، ورقابة شديدة من حضرة مأمور قسم شبرا ليقف هؤلاء الأروام عند حدهم ونذكرهم إذا كانوا يجهلون أن امتيازاتهم الدولية لن تحول دون تطهير بلادنا من جراثيمهم، وأن القانون المصري يستطيع إقصاءهم إلى حيث كانوا، قبل أن يقذف بهم القدر المشؤوم إلى مصر الأسيفة. لا أدرى ولا المُنجم يدري من أين جمع صاحب هذا المحل فرقة من الحثالة سماهن ممثلات، وهن بعيدات عن ذلك بُعد الأرض عن السموات! وليت شعري هل تكون مثل عزيزة «الزمبلك» ممثلة، وهي لا تملك وقف جسمها عن الرعشة والحركة بشكل غاية في الفُحش؟! أنا لا أنكر على «عبد اللطيف جمجوم» كفاءته كشاب له مستقبل قد يكون باهراً. كذلك لا أبخس بعضاً ممن حوله، ولكنه على أي حال لا يملك في الأمر شيئاً، لأن مدير المحل لا يريد أن يدفع إلا أبخس الأجور.

وفي عدد آخر من المجلة أكمل الناقد هجومه، تحت عنوان «جمجوم الزمبلك»، قائلاً: «أما جمجوم فهو الممثل المعروف في روض الفرج، كان يتقن تمثيل دور كشكش في كازينو ليلاس، وقد ذاع اسمه وشاع أخيراً وأصبح لا ينطق به اللسان إلا بالسخرية والامتهان! أما «الزمبلك» فهي عزيزة الزمبلك إحدى نساء هذه الفرقة، ولا أقول إحدى ممثلاتها ضناً بكرامة التمثيل أن تهان. وقد سموها الزمبلك لكثرة حركاتها على المسرح. أما الآن وهذا الزمبلك قد أعتمد على ذلك الترس

إعلان نعيمة المصرية وحياة صبري وجمجوم

فلم يبق إلا أن تدور بها الساعة، ولكنها ساعة نجس وشؤم. ولست أدرى لماذا سرت هذه العدوى الشريرة بين الممثلين ومديري الفرق منهم على الأخص هذه الأيام. وكيف سولت نفس ذلك الأحمق المأفون أن يترك السيدة «شفيقة» زوجته وأولاده منها ثلاث، ثم يهيم على وجهه مع فتاة، يكفي للدلالة على شخصها أن تدنس لسانك بذكر اسمها!! إنهم يقولون إنها تمتلك مائتي جنيه، جمعتها من عرق رجليها! وأنه طمعاً في ثروتها هذه قد تزوجها وهجر حليلته وأولاده! وغداً يفيق من سكرته فيعض بنان الندم». ورغم ذلك استمرت الإعلانات تُنشر لفرقة جمجوم في كازينو ليلاس، ومن المجلات التي نشرت الإعلانات «ألف صنف» التي يهاجم ناقدها الفرقة!! ومثال لإعلاناتها: «فرقة الأستاذ عبد اللطيف جمجوم بمسرح وكازينو ليلاس بروض الفرج يوالى التمثيل يومياً وتطرب الحضور السيدة شفيقة المصرية».

وبعد شهر عاد الناقد للهجوم، قائلاً في منتصف يوليو ١٩٢٦: كلامي الآن على فرقة كازينو ليلاس .. كان عبد اللطيف أفندي جمجوم مديراً لهذه الفرقة، فلما خلفها هارباً بإحدى ممثلاتها، أخذ الخواجة يني صاحب هذا الكازينو يبحث بمعاونة الخواجة متشو مساعده النشط عن مدير آخر يرأس هذه الفرقة. وأخيراً وبعد البحث الطويل وفق إلى الممثل القدير والكوميدي الخفيف الظل «شرفنطح» أو «محمد كمال المصري»، وهو رجل كفء يحبه الجمهور كثيراً ويعجب به، وله شخصية بارزة يقلدها الكثير - فلا يبدعون اتقانها تماماً - من مميزاته أنه وهو يضحك الناس كأحسن «بلياتشو»، لا يفتر ثغره بالضحك، ولا يبدو على وجهه غير مظهر الجد في إضحاكه. ملأ بشخصيته وباسمه المعروف الفراغ الذي أحدثه تخلي عبد اللطيف أفندي جمجوم عن العمل. وأستطيع أن أقول إن الجمهور قد ارتاح كثيراً إلى شرفنطح بك وخفة ظله ورقته، عن عبد اللطيف أفندي جمجوم. وقد حدث على أثر ذلك تغييرات في أفراد هذه الفرقة. فإن «عزيزة الزمبلك» تركت العمل مع زوجها جمجوم فارتاح الناس أو العقلاء منهم، ومن مشاهدة امرأة كانت تمتاز بتيار كهربائي يجري مع دمها فتهتز له كل أعضاء جسمها اهتزازات عنيفة مخجلة تتقزز لها الأنفس.

وقبل أن ينتهي موسم صيف ١٩٢٦، عاد جمجوم بقوة بعد أن كوّن مع «فاطمة قدري» فرقة مسرحية عملت في كازينو سان أستفانو، وعاد فيها جمجوم لتمثيل شخصية «كشكش بك». وأهم إعلان نُشر في منتصف أغسطس ١٩٢٦، يقول: «كازينو مونت كارلو بروض الفرج في الهواء الطلق» الدخول مجاناً «فرقة عبد اللطيف جمجوم» تقدم الروايات كما ظهرت، ولأول مرة باستعداد عظيم إدارة محمد شكري، كل يوم رواية جديدة، يوم السبت ١٣ أغسطس الساعة ٦ مساء «حَمار وحلاوة» وهي الرواية التي حازت رضاء الجمهور، يمثل دور كش كش بك «عبد اللطيف جمجوم»، يشترك في تمثيلها ٤٠ ممثل وممثلة: عبد الحليم القلعاوي، محمود التوني، حسين فهمي، عبد العزيز الخلعي، محمد وافي، محمود لطفي، محمود حسن، زكي إبراهيم. المنولوجست المشهور «حسين المليجي»، الممثل النابغة «فؤاد الجزايرلي» الذي حاز

عبد اللطيف جمجوم مع فكتوريا كوهين ونجيب الريحاني في مسرحية إولاد الحلال

رضاء الجمهور. الآنسة تمام، الآنسة دلال، عزيزة توفيق، الآنسة عزيزة علي، قدرية، زكية توفيق، زكية محمد، أمينة محمود. فرقة الملحنين رئاسة محمد حسني، فرقة الأوركسترا بتروا جزوا.

اختفى جمجوم عن روض الفرج لمدة أربع سنوات، وعاد إلى الظهور في صيف ١٩٣٠ بكازينو مونت كارلو مع المغنية «نعيمة المصرية» بالإضافة إلى المطرب سيد شطا والمطربة حياة صبري! وقامت مجلة «المجلة الفنية» في إبريل ١٩٤٠ بإعلان توضيحي قالت فيه: «كازينو مونت كارلو بروض الفرج» يبتدأ العمل في هذا الكازينو في يوم الخميس ١٧ أبريل وهو ينقسم إلى قسمين. القسم الخارجي للغناء وتعمل به المغنية المعروفة السيدة نعيمة المصرية والمطرب المحبوب الأستاذ سيد أفندي شطا على تخت آلات يجمع مشاهير الموسيقيين كعبده أفندي قطر العواد وغيره. والقسم الداخلي للتمثيل والطرب المسرحي وقد ألقت إدارة الكازينو فرقة تمثيلية على رأسها المعروف عبد اللطيف أفندي جمجوم والمطربة المحبوبة السيدة حياة صبري والأختين «نينا وماري» وغيرهم. وأول عرض مسرحي قدمه جمجوم كان بعنوان «العقد اللولي».

واستمر العمل على هذه الصورة في صيف ١٩٣١ ولكن تحت اسم «فرقة حياة صبري وجمجوم» في كازينو ليلاس بروض الفرج. واستمرت الفرقة حتى عام ١٩٣٢ حيث قدمت مسرحية «أنا وأنت» تأليف الريحاني وبديع خيري. أما مسرحية «العشرة الطيبة» فكتب عنها «متفرج» كلمة في مجلة «الصباح» تحت عنوان «العشرة الطيبة بكازينو ليلاس»، قال فيها: ذهبت إلى مصيف روض الفرج يوم الجمعة الماضي فرأيت «يافطة» على باب كازينو ليلاس كُتب عليها «هذا المساء العشرة الطيبة». وأردت أن أحضر هذه الرواية لسماع ألحانها القيمة التي وضعها المرحوم الشيخ سيد درويش. ولثقتي أن السيدة حياة صبري تلميذته لا بد أن تكون قد بذلت المستحيل لإخراج هذه الرواية على صحتها وتمامها، ولكني كنت حسن النية في هذا الاعتقاد الخطأ! حيث رأيت المهازل تتمثل بين نشاز الأغاني ولخبطة الموسيقى! وخيل لي أنني في سيرك نُصب بالخيام مما جعلني أسخط على من أشار على هذه الفرقة بتمثيل رواية كهذه لها قيمتها الأدبية والفنية، ولملحنها العظيم آثار خالدة. [توقيع] «متفرج».

ومجلة الصباح أيضاً نشرت إعلاناً في منتصف يوليو ١٩٣٢، جاء فيه: كازينو ليلاس بروض الفرج «فرقة حياة صبري وجمجوم» تقدم باستعداد كبير ومناظر فخمة، كل يوم رواية جديدة، تقوم بأهم أدوارها من كبار الممثلين والممثلات، وفي

نعيمة المصرية

مقدمتهم المطربة الفنانة السيدة حياة صبري، موزيكهول فاخر عظيم شامل لفرقة راقصات بين الطرب البديع منولوجات المنلوجست المحبوب الأستاذ حسين وفتحية المليجي، المشروبات نقية، الدخول مجاناً، أحسن تسلية صيفية.

وفي العام التالي ١٩٣٣ حدث تغيير مهم، وهو أن عبد اللطيف جمجوم انفصل عن حياة صبري، وكوّن كل منهما فرقة خاصة به. فحياة اشتغلت في كازينو إفكاروس بروض الفرج!! وهو كازينو ظهر مؤخراً نافس الكازينوهات الثلاثة الشهيرة – مونت كارلو، وسان أستفانو، وليلاس – ولكن من الواضح أن إفكاروس كان أقرب إلى الحديقة أكثر منه إلى الكازينو المغلق!! ومن إعلانات صيف ١٩٣٣ في جريدة «أبو الهول» هذا الإعلان ونصه يقول: «حديقة حياة صبري» .. افتتحت المطربة المعروفة حياة صبري حديقتها الجديدة بكازينو إفكاروس بروض الفرج، وعلاوة على وصلات الطرب التي غنتها بين الإعجاب والاستحسان ضمت إليها المطربة الناشئة عصمت محمد، والراقصة روحية محمد، وبعض الراقصات الأفرنجيات. وكان الإقبال عليها لا بأس به كما أقامت الحديقة حفلة صباحية يوم الأحد الماضي.

أما جمجوم فهجر روض الفرج وعاد إلى فرقته الأصلية، فرقة نجيب الريحاني وظل بها ممثلاً حتى نوفمبر ١٩٣٨، عندما قام بدور المحامي في مسرحية «الدنيا على كف عفريت»، حيث أبدع جمجوم في دوره، وتعالى صوته أمام الجمهور وهو يترافع، وفجأة شعر بقوة خفية تسحب روحه فبدأ يتلعثم في الكلام، وظن الجمهور أنه يمثل دور المحامي المتلعثم ليزيد من جرعة الكوميديا والضحك عند الجمهور، وحاول بقدر المستطاع التحامل على نفسه، حتى خرج وراء الكواليس، فهرع إليه نجيب الريحاني محاولاً إسعافه، ولكن روحه كانت ذهبت إلى بارئها!!