

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

السنة الخامسة عشرة • العدد 812 • الإثنين 20 مارس 2023

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

**محاكاة إيماءات الكلام..
في الأداء التمثيلي**

**كيف يؤثر الجمهور
على العرض المسرحي؟**

**المهرجانات المسرحية في الأقاليم
مالها وما عليها؟**



محمد رياض

رئيساً للمهرجان القومي للمسرح في دورته ١٦



أصدرت الدكتورة نيفين الكيلاني، وزيرة الثقافة، قراراً بتكليف الفنان محمد رياض، برئاسة المهرجان القومي للمسرح المصري في دورته السادسة عشر لعام ٢٠٢٣. وأعرب الفنان محمد رياض، عن سعادته بإسناده مهام تنظيم المهرجان القومي للمسرح المصري، في دورته السادسة عشرة، وأضاف إن هذه التكليف يُمثل له علامة مضيئة في مسيرته الفنية خاصة وأنه أحد أبناء المسرح المصري، وتتلذذ على يد أساتذته الكبار. وأكد رياض أن المسرح يعد وجهة

براقة للفنون، ويمثل جزء من الريادة المصرية وقوتها الناعمة، مبدئياً تطلعاته، لتنظيم نسخة جديدة من المهرجان تليق بمكانة فن المسرح المصري وعراقتة، وترضي طموحات جمهوره. يذكر أن الفنان محمد رياض، من مواليد عام ١٩٧٠ تخرج من كلية العلوم جامعة القاهرة، ثم التحق بالمعهد العالي للفنون المسرحية وحصل على درجة البكالوريوس، تم اختياره عضواً باللجنة العليا للمهرجان القومي للمسرح في نسخته الـ ١٥ قدم أكثر من ١٥٠ عملاً فنياً ما بين الدراما والحلم، الاختيار ٣»

«موال البلاد والليل»

ضمن «أبطال من بلدنا» بأسوان

السكرتير العام لمحافظة أسوان، عماد فتحي رئيس إقليم جنوب الصعيد الثقافي، الكاتب محمد نبيل مؤلف كتاب «حكايات الولد والأرض» المأخوذة عنه قصة العرض، د. لؤي سعد الدين نصرت نائب رئيس الجامعة لشئون التعليم والطلاب، والد الشهيد وعمه، نجوى أحمد سيد مدير عام ثقافة أسوان.

وفي الختام تم تكريم والد الشهيد السيد حسين السنوسي وسط إعجاب الحضور بالعرض. مشروع «أبطال من بلدنا»، يقام برعاية وزارة الثقافة، وقدمته الهيئة العامة لقصور الثقافة في محافظة أسيوط بعرض «سلام سلاح»، وفي محافظة الغربية بعرض «ماسة على جبين القمر»، ومحافظة أسوان هي ثالث المحافظات التي تستقبل عروض المشروع، وتقدمه الهيئة بجميع المحافظات خلال الفترة المقبلة، من خلال عروض مسرحية تتناول تقديم حكايات شهداء كل محافظة في حرب مصر ضد الإرهاب، يقدمها أبناء محافظة الشهيد من المخرج والشاعر والموسيقار والممثلين وغيرهم، ويتم العرض على مسرح قصر الثقافة التابع لمحافظة الشهيد من رجال الجيش أو الشرطة

شهد مسرح فوزي فوزي بكورنيش أسوان، العرض المسرحي «موال البلاد والليل»، ضمن مشروع «أبطال من بلدنا»، الذي تقيمه الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة، وتقدم خلاله أعمالاً مسرحية تتناول قصص وبطولات رجال القوات المسلحة والشرطة، وتضحياتهم من أجل الوطن، من أجل تخليد ذكراهم.

يحكي العرض عن سيرة شهيد مدينة دراو عمرو حسين السنوسي الذي استشهد في سيناء علي يد الغدر من الإرهابيين، وتدور الأحداث من لحظة ميلاده والتحاقه بالدراسة في الأزهر وتعرضه في الصغر لتطرف المتشدد الذين يريدون هدم مقام الشيخ، حيث ترسب في ذهنه كرهه لهم وعلاقته بحبيته قمر إلى أن يستشهد. العرض تمثيل فرقة قصر ثقافة كوم امبو، تأليف أحمد أبو خنيجر، موسيقى وألحان عبد المنعم عباس، أشعار أيمن النمر، ديكور محمد فتحي، تنفيذ ديكور هاني محمد، تنفيذ ملابس شاذلي عبد الخالق، مخرج منفذ موسى محمد، إخراج شاذلي فرح. ويستمر تقديم العرض حتى ٢١ مارس الحالي.



ثقافة أسيوط

شهدت انطلاق عروض نوادي المسرح الإقليمي



ضمن فعاليات الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة، انطلقت عروض نوادي المسرح بإقليم وسط الصعيد الثقافي، على مسرح قصر ثقافة أسيوط، حتى ٢٠ مارس الحالي.

العروض إنتاج الإدارة العامة للمسرح التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعي، ويقدمها إقليم وسط الصعيد الثقافي برئاسة ضياء مكاي، وتقام الفعاليات يوميا في السادسة مساء.

وشهد البرنامج عددا من عروض فرق فرع ثقافة سوهاج، حيث بدأت بالعرض المسرحي «المتحف المظلم» لفرقة قصر ثقافة طهطا، تأليف وإخراج عبد الرحمن أيمن، وتدور فكرة النص حول أضرار التطور التكنولوجي، في هيئة لوحات مسرحية، وأن كل شخص منا مسئول عن لوحته والأحداث التي تدور بها، فقد يكون التطور التكنولوجي في صالح المجتمع، لكن قد تختار أنت أن تسلك طريق الفساد. وشهد العرض لجنة التحكيم المكونة من الناقد والمخرج أحمد هاشم، والمخرج محمد العدل، والمخرج حمدي طلبة. كما شارك قصر ثقافة سوهاج بالعرض المسرحي «بورتريه»، تأليف وإخراج أحمد محسن، ديكور أبو بكر مظهر، موسيقى كريم الخشاب، تمثيل محمود شلبي وتسليم محمود. ويدور العرض حول رسام مغمور هرب من قريته ليلقي بنفسه بين أحضان صاحب قصر سادي يجسب حفيدته، حتى قررت أن تتخلص منه وتهاجر الاستبداد

على الرسام إلى أن قرر التخلص منها وشراء حريته. ويشارك القصر أيضا بالعرض المسرحي «الانتهازيون لا يدخلون الجنة»، تأليف د. عبدالغفار مكاوي، وإخراج حسن علي، ويدور حول مأساة نجد فيها الأب الذي أهمل ابنته المريضة، وركن إلى مديره في العمل بتعلقه ويظهر له الودّ حتى ماتت طفلته في غيابه. حيث يحكي العرض عن فكرة الطمع في الدنيا، هل قد يؤدي بنا إلى الوصول إلى النجاح الأمثل بدون الشعور بالتضحيات التي نقدمها في الطريق من أسرة واولاد في عرض يمثل الصراع البشري بين الانتهازية للوصول وإلا الحياة في كنف احضان الأسرة.

كما قدم القصر العرض المسرحي «دكتور موريو»، ديكور أبو بكر مظهر، استعراضات أميرة أسعد تأليف وإخراج كريم ممدوح، يدور العرض ويحاكي مجموعة من المشاهد من ثقافات مختلفة التي تتحدث عن معاناة الحب وكيف قد يؤدي الحب إلى هلاك المرء في تناول الموضوع من الجانب الغربي والشرق الصعيد في كولاغ مسرحي رائع، وذلك بحضور العديد من القيادات الثقافية بالفرع والإقليم.

هذا وتشهد الفعاليات عروضاً لفرع ثقافة المنيا الذي يشارك بثلاثة عروض لقصر ثقافة المنيا، وعرض لفرقة قصر ثقافة ملوي، ويشارك فرع ثقافة أسيوط بثلاثة عروض، عرض لفرقة قصر أسيوط، وعرض لفرقة ثقافة الغنايم، وآخر لفرقة بيت ثقافة منفلوط.



مسرحية «رضا».. للفرقة القومية بالإسماعيلية

أول عروض الإدارة العامة للمسرح في ٢٠٢٣

رحلة الساحر والأسطورة من عالم كرة القدم

«الساحرة المستديرة»

وتُسدّد جمهورها وخاصة أهالي محافظة الإسماعيلية ، ولا تصبح كعرض مسرحي عابر، فحاولت أن أتناول وأقدم تجربة تخص المجتمع الإسماعيلي، من صفحات تاريخهم، وتعبّر عن ثقافتهم وهويتهم، وتوصلت لتقديم قصة، لواحد من الرموز، والشخصيات العامة، التي علقت بذاكرة شعب الإسماعيلية، فجميعنا يعلم، أنهم يعشقون، رياضة كرة القدم، كثيراً ومتعلقون بناديهم الأصيل والعريق، الإسماعيلي.

«رضا».. شخصية درامية متفردة

وتابع «جبر»: واتفقنا أنا والمؤلف أحمد الملوّاني على خوض التجربة، فاخترت من الشخصيات التي يرونها، أنها أسطورة من أساطير النادي الإسماعيلي، والذي يحبه كل من عاش وبعيش بالإسماعيلية، وقررنا أن نقدم قصته ورحلته في الحياة التي تغمرها، الأحداث الدرامية، وملئته بالرسائل، والأفكار من بينها، وأبرزها الانتماء تأمين الحياة والمستقبل،

وعن هويتها وتاريخها ولنترك أثراً لشعبها

أول مسرحية بالثقافة الجماهيرية

قال المخرج محمد جبر: عرض «رضا»، هو أول تجربة مسرحية لي بالهيئة العامة لقصور الثقافة، من إنتاج الإدارة العامة للمسرح، وكنت حريص من قبله، أن أقدم عرضاً مسرحياً بالأقاليم، لإيماني وثقتي أن أقاليم مصر جميعها، تزخر بالمواهب الكثيرة المتميزة، والتي تستحق أن يعرفها الجميع، وكمخرج عملت كثيراً بالعاصمة، ملأني الشغف أن أحاول أن أضيف، من خلال هذه التجربة المسرحية، وتضيف إلى رحلتي الفنية أيضاً، ولذا تشجعت، بعد التواصل، مع المهندس محمد جابر مدير الإدارة العامة للمسرح، والفنان المخرج هشام عطوة رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، وشجعوني أن أقدم عرضاً جديداً بمحافظة الإسماعيلية، وقررت أن تكون المسرحية، تجربة فنية مهمة تترك أثراً،

في حدوتة مصرية من قلب صفحات تاريخ مدينة الإسماعيلية، بالقرن الماضي، وقصة ملهمة يدخلنا المخرج محمد جبر مع المؤلف أحمد الملوّاني، عالم درامي جديد مختلف، مع الفرقة القومية بالإسماعيلية، ليقدّم أول تجربة لمسرح الثقافة الجماهيرية، بعنوان «رضا» من عالم كرة القدم «الساحرة المستديرة»، لتسطر ملمحاً من ملامح وسمات هوية الشعب المصري، في بقعة من الوطن الكبير، وأراد «جبر» أن يقدم لجمهور المسرح بالإسماعيلية ما يعكس ثقافتهم وهويتهم،

وبمسرحية «رضا» تُسجّل الفرقة القومية، أول هدفاً في الموسم المسرحي الجديد، بالإدارة العامة للمسرح، من قلب مدينة الإسماعيلية، والتي ارتبطت بكرة القدم منذ ولادتها بمصر، وكجزء مهم من حياتهم اليومية، وتشجيعهم وارتباطهم الوثيق بفريقهم وناديتهم الإسماعيلي، فالعرض يستلهم تاريخ أحد أبرز وأكبر الأندية في تاريخ الكرة المصرية والعربية، وأول نادي مصري يُتوج ببطولة قارية في التاريخ بعد فوزه بدوري أبطال إفريقيا في عام ١٩٦٩ أي قبل الأهلي والزمالك. والتقت مسرحنا بصناع العرض، لتحاول أن تتعرف على ملامح هذه التجربة المسرحية المستلهمة من قصة حياة ورحلة الساحر كابتن «رضا»

محمد جبر: الإسماعيلية دفعتني لأقدم عرضاً مسرحياً عنها



ياسمين حاسن



معتز مدحت



زياد عباس: كابتن «العربي» هو الصديق الذي يواجه صاحبه ليدفعه للأفضل

من اقتراح المخرج محمد جبر والذي قرر أن نقدم مسرحية، مختلفة، ترتبط بهوية مدينتنا الإسماعيلية، وبخصوصيتها، وبعد حضور «جبر»، كان ملاحظاً من اجتماعاته المستمرة مع أعضاء الفرقة، أن فعاليات ومباريات كرة القدم تمثل حدثاً مهماً لشعب الإسماعيلية.. فتقدم بمقترحه أن نقدم المسرحية الجديدة للفرقة القومية، عما يخص أهالي الإسماعيلية، وعن هويتهم، ومن تاريخهم مع كرة القدم وفي نفس الوقت نناقش من خلالها فكرة مهمة.. مسرحية ليها خصوصية الإسماعيلية، وفي الوقت نفسه، يسعد بها كل من سيشاهد المسرحية، تترك فيه أثراً، ومن هنا وقع اختياري على «رضا»، لاعب نادي الإسماعيلي القديم، حتى أحكي ملمحاً من رحلته، وحكايته، وخاصة أننا قدمنا قصة حول تشتت، اللاعب محمد مرسى حسين، المعروف بـ «رضا»، وحصاره طول الوقت بين حبه للكرة، وللإسماعيلية وجمهورها.. وبين خوفه من غده، ورغبته، في تأمين مستقبله بوظيفة، ومهنة، لتضمن له معيشة وحياة آمنة يتقاضى منها مرتباً، بعد الاعتزال، ومن خلال هذه الحكاية، قررنا أن نطرح ونناقش فكرة، الشعور بالخوف من المستقبل، للاعب الكرة ومن مثله من المن الأخرى وعلاقة ذلك بالإبداع.

وختم «الملواني»، أن المسرحية تطرح العديد من التساؤلات منها هل الخوف من الغد هو أكبر عقبة تواجه المبدع؟ وخاصة أن ميلاد الإبداع، وتدفعه يكون مرتبط بسن الشباب.. والإنسان يندفع نحو أحلامه.. فهل خوفه وقلقه، من غده يقف حائلاً بين استكمال طريقه، في تقديم مواهبه، وهل التفكير في المستقبل، وتأمينه، يحاصر ويعمل على تعجيز المبدع، فيدفع به أن يضحي بإبداعه وموهبته؟ أم يقوده لأن يقدم تنازلات، حتى يصل بإبداعه للناس والعالم كله؟



محمد جبر

وهو شخصية درامية متفردة، وقمنا بالبحث التاريخي الذي يخص اللاعب «رضا»، واكتشفنا أنا بصدد تقديم تجربة مهمة ومختلفة، وأن «رضا»، ليس فقط شخصية رياضية مهمة، بينما شخصية إنسانية من عالمنا المصري الكبير، ملامحه ورحلته تشبه رحلة الكثير من الشخصيات، في المجالات الأخرى، مثل الفن والصحافة، والبنك، وفي الكثير من المؤسسات، التي تتعرض لنفس الأزمات، والأحداث، فهو نفس الشخصية التي تشابه حياتها في الحياة اليومية، والأزمات، ومختلف مظاهر الحياة الاجتماعية وكانت المسرحية، فرصة فنية وتجربة مسرحية، عن كرة القدم لشعب يعشق هذه الساحرة المستديرة.

إقبال جماهيري

واختتم «جبر»: وسعدت كثيراً بهذه التجربة، والتي شارك بها أكثر من ٣٥ ممثلاً من مدينة الإسماعيلية، وأعمارهم متفاوتة تبدأ من ١٦ عاماً حتى ٧٠ عاماً، وبالجمهور الكبير، الذي شاهد العرض في لياليه المسرحية كلها، ولاقى إقبالاً جماهيرياً وسعد بها كثيراً، ونتمنى أن نقدم العرض، للكثير من المرات خارج الإسماعيلية.

«رضا» بين الكرة والحياة الآمنة

وقال المؤلف أحمد الملواني: كانت البداية لتقديم «رضا»،

أحمد الملواني: «جبر» اقترح أن نقدم عرضاً يتناول هوية الإسماعيلية وشعبها فاخترت نجم نادي الإسماعيلي «رضا»



الكشري، جميعهم سواء، وهم عائلة وأسرّة واحدة كبيرة، تربطهم أوصر المحبة، يخافون و يحزنون لحزن بعضهم بعضاً وكذلك، يفرحون للاعبهم، «رضا» ابن حارتهم، الذي يحبونه حباً جماً، رضا ويسعدون بنجاحه، وموهبته ويحزنون من أجله، وهي كمثل أبناء الحارة، تتسم بالشهامة وتحب ابن بلدها وتدعمه من طفولته وشهدت «أم حبيب» كأهل الحارة، رحلة اللاعبين الثلاثة الأسطورة، والنجم التاريخي، ومكتسح الملعب، «رضا وشحّنة والعربي»، منذ طفولتهم ونشأوا في حياتها وكبرت أحلامهم نصب أعينها، تجمعهم المودة وتساعدتهم.

واختتمت: وشاركت في برنامج «الدوم»، شاركت مع الفرقة القومية، مرتين من قبل، والتي تمثل وطن للمسرحيين جميعهم من أهالي الإسماعيلية، تعبر عن حالة شعب الإسماعيلية وتعبر عن هويتهم، وحياتهم.

بطاقة العرض

مسرحية «رضا».. عن رحلة لاعب نادي الإسماعيلي الشهير، صاحب ألقاب «الساحر» و«الفنان» و«الأسطورة»، للفرقة القومية بالإسماعيلية، من بطولة وتمثيل: محمد إسماعيل، أحمد محمود، عبد الرحمن عثمان، نورهان علاء، محمود مدحت، عماد غراب، غريب محمد علي، محمد حسني، عبد الله الورداني، محمد الشراوي، محمود بدر، أحمد عادل، بسمة حسين، آية أبو ضيف، أحمد صلاح، محمد الناغية، زياد عباس، عمر هشام أحمد سمير، عبد الرحمن مجدي، أحمد ياسر، عادل، آية خليفة، محمود نوح، محمد جمال، ميليسيا، ندى، أحمد كمال، أمين حسن، محمد إبراهيم، محمد إسماعيل.

خلف الستار

ديكور وملابس سماح نبيل، أشعار: طارق علي، موسيقى: رفيق يوسف، استعراضات: أسامة مهني، مساعدا الإخراج: أحمد رابع، وأحمد قاسم، مخرجان منفذان: غريب محمود، محمد العتاي، تدريب مهارات: سانتوس، مكياج ماجا، دعاية: أحمد أنور، والعرض من تأليف: أحمد الملواني، إضاءة وإخراج محمد جبر.

همت مصطفى

بالصحافة، والفرق بينه وبين كاتب «رضا» أن مراد تنازل، عن أماله، فأصبح يمارس مهنته، من أجل، لقمة العيش، وتوفيرها لنفسه ومن يعوله، فكان يكتب، ويبيعها لآخر يأخذ وتنسب له، وتكتب باسمه، وفي الجانب الموازي فاللاعب «رضا» يلعب من أجل تأمين مستقبله، والذي يخاف عليه، وهذا أمر عسير وشائك، في رحلة الحياة.

مراد.. رجل الظل

وتابع «معتز» وبالأحداث بالمسرحية نجد أن «مراد» يكتب المذكرات الخاصة بالأحداث، التي يعاشرها، ومن بعده يقرأها ابنه والذي يعمل كمخرج مسرحي ليقدم كل كتبه أباه في عرض، فنقدم نحن كفرقة مسرحية بالحدث الدرامي للعرض عملاً فنياً معتمداً على قصة حياة «رضا»، من سطور وقصة حياة رجل الظل «مراد»، والذي يمثل مدخلا لقصة كاتب «رضا»

الأم الأصلية

وقالت بسمة حسين: أقدم شخصية «أم حبيب»، وهي واحدة من سكان الحارة، التي تربي ونشأ فيها كاتب «رضا» اللاعب الإسماعيلي المشهور، وهي المرأة المصرية بنت مدينة الإسماعيلية والتي تتسم بالشهامة، والأصالة، المحبة للجميع، ولكرة القدم، والتي يُشجعها أهالي وشعب الإسماعيلية، جميعهم.

وأضافت «بسمة»: وتكون «أم حبيب»، أما للجميع من أبناء الحارة ومن بينهم «رضا» وتدعمه كثيرا، منذ طفولته في ممارسته للهواية التي يحبها، وتميز بها وهي رياضة كرة القدم، حتى يصبح نجما لنادي الإسماعيلي، كما أنها تربي ابنها على هذه الطباع، كما يصور العرض المشهد وملامح الشارع المصري في الإسماعيلية في ذاك الزمن، والعلاقات المترابطة، بالحارة، كأن الجميع بيت كبير فقط فالقهوجي، وبائعة

ممثلو العرض

وقال زياد عباس: أقدم شخصية كاتب «العربي»، والذي لُقّب بمكتسح الملعب. والذي يمثل رمزاً للصاحب، والصديق للكثير من اللاعبين في فريق نادي الإسماعيلي، وخاصة رفيقا رحلته منذ الطفولة، في النادي وفي رحلتهم مع كرة القدم «رضا وشحّنة»، وهما أشهر دويتو في تاريخ الإسماعيلي وأوضح «زياد»: ومن سمات شخصية دور «العربي»، أنه كان صاحب الذي يواجهه صاحبه بالحقيقة، ولا يخشى، غضبه منه في ذلك بينما يفعل ذلك لصالحه وحتى يصبح أفضل وللأمام، وفي الوقت نفسه، صاحب الذي يهاجم الجميع من أجل صاحبه، فيعاتبه بكل صراحة ووضوح، و«شحّنة» هو صاحب ذو القلب العطوف الطيب، والذي يناه بنفسه عن المواجهة، فيما كان عربي صديقا حقيقيا، وواضحا مع أصدقائه، وخاصة اللاعبين «رضا وشحّنة»، وهما أصدقاء عمره، منذ طفولتهم، جمعتهم اللقاءات الطويلة على المقهى، منذ أن كانوا صغارا يشجعون نادي الإسماعيلي، يجمع الثلاثة، بجيرانهم من أهل الحارة بالإسماعيلية، ومنهم عم إسماعيل، حبيب وعم سعدة، مودة الجيرة والتواصل القوي، ويدعموهم دائما ويشجعونهم بالنادي، ومن بين مظاهر ذلك، أن أهل الحارة كانوا يجمعون لهم الأموال، وقام المخرج باختيار الممثلين، تبعا لرؤيته وما يناسب الجميع والذي بذلوا جهدا كبيرا ليقدموا لجمهورهم عرضاً متميزاً، وفي الختام أؤكد على سعادتي بالمشاركة مع فرقة الإسماعيلية القومية، وسعادة الجمهور الكبير بنا.

المعادل الآخر

وقال معتز مدحت: أقدم دور «مراد»، وهو كاتب صحفي والذي يُمثل الانعكاس، أو المعادل الآخر، في الحياة، لشخصية «رضا» في عمل آخر، فهما يحملان الأحلام والطموحات، ذاتها، نحو تطوير موهبتهما والوصول للأفضل، ومراد يعمل

بسمة: «أم حبيب».. نموذجا للأم المصرية

الأصيلة لأبناء الحارة بالإسماعيلية

«الجريمة والعقاب» طموح مخرج وبراعة ممثلين

على طاولة النقد بمسرح نهاد صليحة



المعهد لمكسيم جوركي وكان مشروع تخرج للبيكالوريوس تذكرت فيه روح الشباب وحماسه وسرعة تبديل الملابس والمكياج... الخ وأشارت حبيب إلى أن: العرض يتميز بالتكثيف، فإن تكثيف الشخصيات هو درب من دروب الجنون الإبداعي بلا حدود، وهو ما أشادت به لأن فيه اجتهاد واهتمام بالتفاصيل والمكياج والاكسسوارات، وأوضح أن ذلك يعد شيئاً رائعاً حيث أدت فيه الممثلة نغم عدة شخصيات منها شخصية المرابية وأختها ودور سونيا، كما أشادت حبيب بأداء نغم لشخصيتي المرابية وأختها واللذان أبدع فيهما المخرج والممثلة معاً، ورأت أن دور سونيا لم يحظ على إعجابها، لأن المخرج أهمل هذه

خارقين؟. وكانت على منصة طاولة النقد أ.د. سامية حبيب وكيل معهد النقد الفني بأكاديمية الفنون، وأدارت الندوة الكاتبة والمخرجة د. إيمان سمير، تحت إشراف المخرج ومصمم الديكور والمشرف على المسرح د. محمود فؤاد صدقي.

قالت الناقدة الدكتورة سامية حبيب: إن هذا العرض به طموح كبير من كل المشتركين بالعرض من التمثيل والخراج والديكور والمكياج وغيرها، ويظهر هذا الطموح في الجهد والتفكير وفي حفظ الممثلين وأدائهم، وأنا أرى أن هذا الطموح أعادني لعدة سنوات حيث النجوم الكبار، فهذا العرض ذكرني بعرض الحضيض في

قدم مسرح نهاد صليحة يوم ٧ مارس ندوة نقدية لعرض «الجريمة والعقاب» عن رواية من تأليف الكاتب الروسي فيودور دوستويفسكي بعد نهاية العرض مباشرة. مسرحية «الجريمة والعقاب»، تأليف دوستويفسكي، من إعداد مارلين كامبل وكيرت كولومبوس، وبطولة عبدالله سعد، نغم صالح، كريم أدريانو، أشعار محمود البناء، موسيقى أحمد نبيل، ديكور هشام عادل، أزياء رحمة عمر، ماكياج روان علاء، إكسسوارات سهيلة الهواري، دراما حركية مناضل عنتر، وإخراج عماد علواني. ويقدم العرض ثلاثة ممثلين، يجسدون جميع شخصيات الرواية، و تدور الفكرة الرئيسية في المسرحية حول الاغتراب في عالم أصبحت المادة والفوارق الطبقيّة هي التي تحكمه. وقدم العرض عدة تساؤلات حسب ما قاله المخرج أهمها: هل يمكن التضحية بحياة فرد واحد أو عشرة أو مئة في مقابل حياة الآلاف؟، هل حقاً أن الطبيعة نفسها، تصنف البشر لعاديين واستثنائيين أو

د. سامية حبيب: العرض به طموح كبير هذا

الطموح رجعت سنوات حيث النجوم الكبار



المخرج عادل بركات: اختيار العرض في هذا التوقيت انعكاس على الواقع

ساعة ونصف وكان يفضل أن يكون ٨٠ دقيقة. وفي نهاية كلمتها أمنت حبيب على المكياج والملابس والاكسسوارات حيث أن بها كثير من فهم الأبعاد لكل شخصية.

وفي مداخلته قال المخرج عادل بركات : تعودنا أن نفرق بين موهبة الممثل وقدراته الخاصة، وجزء كبير من أداء الممثل على خشبة المسرح يعود للتفسير والفهم والعلاقة التي نشأت بينه وبين المخرج، ووصول الشخصيات لهذا المستوى البديع يرجع لتفسير المخرج بجانب القدرات الخاصة للممثل ، فالعمل به جهد كبير من المخرج ، والأسلوب الذي اشتغل به المخرج جيد ، ولكن الورق لم يساعده ، أيضا الديكور شكل عبئا كبيرا في العرض .

خروج الارتكاز من خلال الكتابة كان هو الذي سيجعل المخرج يخرج من الانتقال بالأزمة والشخصيات من حالة لحالة وكانت ستساعده في الانتقال عبر هذه الأزمنة في سرد الرجل ومعاناته، والتماس مع قضية هذا الشاب.

وقال بركات: من وجهة نظري فإن الورق أو الإعداد

موفقة في أغلب الأحيان، والديكور به بعض المشكلات ، حيث عمل الديكور على زيادة اجهاد الممثلين، وقالت ما وصلني من هذا الديكور الضخم فقط أن الرجل يسكن في البدروم.

ورأت حبيب: أنه من ضمن الجماليات التي كان من المفترض التركيز عليها في هذا العرض أن الدافعية لإقدام شخص على القتل لم تتضح للمتفرج فكنا نريد التفسير والمبرر لكل ذلك.

وأضافت: أن لغة الإعداد غير درامية، وهناك بعض التساؤلات التي لا أجد لها تفسيراً مثل لماذا اتجهت سونيا إلى البغاء؟ فلا يوجد تفسير لذلك ،أيضا لماذا اضطر البطل للقتل وما هي الدوافع لهذه الشخصية؟. وأشارت إلى أن هذا العرض ينقصه الجرأة في التفسير والرؤية الدرامية.

أما عن الفنيات قالت : هي رائعة ويوجد حرص على عدم الخطأ، أيضا الانفصال بين الوحدات هي المعادل المرئي للانفصال بين المجتمع ككل، حيث يوجد انفصال نفسي ووجداني بين أفكار المجتمع.

اما عن الإيقاع قالت حبيب إن العرض مدته الزمنية

الشخصية «سونيا» فافتقدت الشخصية الانتقالات والحركات وتم التركيز فيها على الجانب المتدين. وأوضح حبيب: أن شخصية سونيا هنا هي الأزمة في المسرحية للبطل والوالد، وهي الأزمة أيضا للجميع ، حيث تعد سونيا شخصية ثمينة دراميا وحركيا، وقالت كنت أفضل أن يكون لها تفسير إخراجي وفكري وأن تتسم الشخصية بالحرارة في الأداء.

كما أشادت حبيب بدور كريم وقالت: إن الدور الذي قام به كريم دورا جميلا حيث اجتهد كثيرا فأدى أدوارا متنوعة من المحقق للأب للمرأة، فلون في صوته واستخدم الحركات الجسدية كما اتيح له .

وقالت أن عبد الله «راسكولينكوف» بذل مجهودا رائعا كأداء ممثل شاب، فالشخصية المعقدة والتي أصيبت بالصرع في مشاهد علا فيها عبد الله ومشاهد أخرى العكس.

وأضافت: ركز المخرج في هذا العرض على الجوانب الدينية ، فالإعداد ركز على الجانب الديني ولكن المخرج كان عليه أن يتنوع فهو هنا لم يركز على الجانب الاجتماعي والفقر المدقع ، أيضا الجانب السياسي والنفسي الذي عانى منه البطل والبطلة.

وتساءلت حبيب : ماذا أراد المخرج أن يقول من هذه الرواية؟، وما الدافع لاختيار هذا النص بالتحديد؟ .

وعن الموسيقى قالت د. سامية حبيب: الموسيقى لم تكن

الأموال فيما كان الفقراء على هامش هذا المجتمع، هذا المجتمع كان شبيه بمجتمعنا حالياً.

وموقف البطل الفكري أنه شبه ملحد لا يؤمن بالدين، ولكن في النهاية عاد للإيمان وكأنه أراد أن يدخل حظيرة المجتمع الذي رفضه منذ البداية، لذلك انا لا اتفق مع تلك العبارة في نهاية العرض، لأن شخصية البطل بكل جوانبها الاجتماعية والفكرية وموقفه السياسي لا توصله لهذه النتيجة الإيمانية التي ظهرت فجأة، هذا البطل الذي يرتكب الجريمة وكأنه يؤدي عمل وطني ولا ينتظر العقاب، وبالتالي فالنص هنا لا يقدم رؤية واضحة تكشف الموقف الاجتماعي والسياسي والفكري لبطل المسرحية.

وأشار أبو العلا إلى أن النصوص الأجنبية تتيح فرصة كبيرة جداً للممثلين، وأوضح أن المخرجين الشباب يتجهون لمثل تلك النصوص لأنها تقدم شخصيات درامية بمعنى دراما والشخصيات بها «من لحم ودم» ولها أبعاد إنسانية وفكرية... وغيرها، فالشخصية مكتوبة صح في مسرح حقيقي درامي حقيقي، هنا تكون الفرصة للممثل، ومن ثم فإن كل الممثلين الهواة هم ضحايا المخرجين للأسف سواء في مسرح الثقافة الجماهيرية أو في مسرح الدولة، فنصوص مسرح الدولة لا تستطيع أن تكتشف الممثل؛ لأن الدراما في معظم هذه العروض لا تساعد الممثل حتى ولو كان نجماً، وهنا نتساءل كيف نتعرف على الممثل الهاوي؟

وأجاب: نتعرف على الممثل الهاوي مثلما يحدث بالمعهد ويطلب منه أن يمثل مشاهد فصحي وأخرى عامة، إذا الممثل الهاوي عندما يتعامل مع نص ذو شخصيات درامية تكتشف فيه عنصر الممثل.

وأضاف: في هذا العرض عنصر الممثل مميز جداً، لأن كل الممثلين مبهرين وأدوا أداء احترافياً، فيعتبر الممثلون هم النجاح الحقيقي في هذا العرض.

أما عن الديكور أوضح أبو العلا: أن الديكور فيه التباس بين اللحظة الحاضرة ولحظة استدعاء الماضي، وثبات الديكور وضخامته وعصر الإضاءة لم يقوما بالدور الذي كان ينبغي عليهما القيام به.

وفي نهاية كلمته أثنى أبو العلا على الموسيقى فقال: هذا العرض للهواة وفيه مؤلف موسيقي حتى مع بعض الملاحظات فأنا أقف مع هذا الموسيقي واشجعه لأنه عمل شيئاً لم نراه في المسرح الاحترافي.

وأتوقع للمخرج أن يقدم ما هو أفضل لأنه يملك أدوات هامة تساعده على الرؤية الإخراجية، فالرؤية الإخراجية جزء منها الخبرة وجزء منها الدراسة وجزء ثالث هو الجمهور.

سامية سيد

وفي مداخلته قال الناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا: أعتقد أن المخرج تدخل في هذا النص تدخلاً كبيراً جداً وركز على نقطة واحدة في هذا النص لأن المخرجين «مارلين كامبل وكيرت كولومبوس» لم يكن لهما أن يغفلا النقاط الأخرى، أن هذا البطل له مكون فكري واجتماعي وسياسي وهو ما شكل سلوكياته، فهو باختصار شديد يعمل مع المجتمع وضده في نفس الوقت.

وأشار أبو العلا إلى أن ديستوفسكي كتب هذه الرواية في ٩٠٠ صفحة، وأن فتوح نشاطي عمل إعداداً لهذا النص في الخمسينات ومثله نجوم كبار في حوالي ساعتين ونصف، وقال: كنت أتمنى أن يستمع المخرج لهذا النص. وأشار أبو العلا إلى أن: المقولة الأساسية للنص مقولة بطل الرواية أنه «من الممكن أن نقتل شخص أو أكثر من أجل أن يعيش مئة شخص» وقاله على لسان بطل روايته، فكان ديستوفسكي ينتقد المجتمع في الوقت الذي كان فيه أزمة اقتصادية وسيطرة أصحاب رؤوس

لم يساعد المخرج رغم وضوح الأسلوب ووعي المخرج وتميزه في استخدام الأدوات حيث ارتكز المخرج من البداية في نقطة بعينها وهو الاعداد أو الورق وهو ما أضعف التماس مع قضية هذا الشاب، وهو ما لم يساعد المخرج رغم وضوح الأسلوب والقدرة على استخدام الأدوات، والعوامل النفسية في الانتقال كانت تحتاج مركزات الضوء والارتكاز على الكلمة، حيث يجب التخفيف من بعض الأعباء ليكون العرض أكثر براعة، وقال: كل ما يحتاجه المخرج التركيز مع الورق أكثر.

وأثنى بركات على التمثيل والأداء وعلى وعي المخرج بما يريد عمله، وقال أن الديكور عبارة عن كتلة رغم أنك في عوالم متشظية ومتباعدة، مما صنع نوع من الغربة. وأضاف بركات: أن اختيار العرض في هذا التوقيت هو انعكاس على الواقع، والشخصيات تلقي ظلالها على شخصيات أخرى، فالعرض يلقي بشكل غير مباشر على الواقع، والعرض جيد وبه جهد غير عادي ولكننا نطمح فيما هو أكثر إبداعاً.

الناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا: الممثلين مبهرين وأدوا أداء احترافياً





«صيد الفئران»..

ولحظات تعريي الإنسان المعاصر



يدور الحوار بينهما حول القمامة التي ترمز إلى القذارة الداخلية التي تجعل الإنسان كائناً عفناً فاقداً لجوهره؛ يسلط النص الضوء على تأثير المجتمع الرأسمالي والتلوث الفكري الذي خلفه وحالة العزلة والتجزؤ وفقدان الثقة بين البشر الذي يعيشون حالة من الزيف، ويرتدون أقنعة يخفون عن بعضهم دواخلهم الحقيقية.

يبدأ الشاب في صيد الفئران التي تنتشر في المكان من حولها، معبراً عن رغبته في القتل التي لا يمكنه سوى كتبها أو التسلي بصيد الفئران، التي تبدو ملامحها متشابهة مع ملامح البشر، وكذلك سلوكهما في اعتياد القذارة والأوساخ.

يستمر الحوار بين البطلين اللذين يتعاملان بإعتبارهما مجرد فأرين، يسعيان إلى تحويل إحدى الحاويات إلى مدرعة عسكرية، في إشارة إلى العنف الذي يتفشى في العالم كله، وفي الوقت نفسه يقوم البطل بإغواء البطلة، ليتداخل القتل والجنس بوصفهما أداة تستخدمها السلطة دائماً للتحكم بالمواطنين، وينتهي العرض برصاصة تصيب الفتاة فتلقى قتيلة على الأرض.

بدأت الندوة النقدية الخاصة بعرض «صيد الفئران»

سيارتها الفارحة، يحيطهما أكوام من النفايات في مدينة يعمها الظلام سوى من بعض الأضواء الخافتة والرائحة الكريهة وعفن يعم المكان.



قدم مسرح د. نهاد صليحة، بإشراف مدير المسرح الدكتور محمود فؤاد صدقي، العرض المسرحي «صيد الفئران»، وذلك يوم الأحد الموافق ٥ مارس الجاري، في تمام الساعة السابعة مساءً.

أعقب العرض ندوة نقدية لمناقشة العرض من تنظيم الدكتورة إيمان سمير، شارك فيها كلا من: الناقدة الدكتورة «أميرة كامل» - أستاذ مساعد بمعهد النقد الفني، الناقد والباحث «رامز عماد» - سكرتير مجلة الفنون، بينما أدار الندوة «محمد غنيم» - الطالب بقسم الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية.

عرض «صيد الفئران» مأخوذ عن نص من تأليف بيتر توريني الذي ترجمه عن الألمانية محمد عبد المعطي، إعداد طه زغلول، إخراج أسماء إمام، إضاءة وليد درويش، تصوير أبو العزائم الوكيل، ديكور إسلام جمال، ملابس هناء النجدي، تأليف موسيقي عبد الخالق العطار، تنفيذ موسيقى أحمد حامد، تعبير حريري دارين وائل، شارك في بطولة العرض: علاء هلال وأسماء إمام.

تدور أحداث العرض حول تواجد شاب في العشرين من عمره يقف وفتاة في حالة غثيان واشمئزاز بجوار

أن مهمة التمثيل والإخراج معا جعلها مشتتة بعض الشيء، ونصحها بأن تحاول التركيز في التمثيل فقط أو الإخراج فقط حتى تتمكن وتبدع في عملها.

استكمل الحديث الناقد "رامز عماد" معربا عن سعادته بوجوده على خشبة الدكتوراه نهاد صليحة فهي صاحبة الدور المؤثر في عالم المسرح متمنيا لها الرحمة والمغفرة. انطلق للحديث حول تجربة عرض "صيد الفئران"، حيث كُتبت العرض في مرحلة خرج فيها الإنسان من مرحلة حروب عديدة وخاصة الحرب الباردة بين الكتلتين الشرقية والغربية، حيث وجد الإنسان نفسه يعيش حالة من العبث والدائرية داخل مجتمع استهلاكي، حيث يعيش في دائرة مفرغة من الاستهلاك، واستطاع الممثل البارع علاء هلال أن يجسد شخصية المحارب الذي يواجه العالم كله والمجتمع الاستهلاكي، شخص يحارب طواحين الهواء، بجسده الهزيل وأفكاره التي يحارب بها العالم، ويصطاد فئران خيالاته، كما ظهرت العلاقة الجدلية بين "هو و هي" وهي علاقة جدلية منذ الأزل، بين الرجل والمرأة، فطرح علينا العرض البطله طارحا علينا عدد من الاستفسارات حول طبيعتها هل هي عاهرة، أم فتاة تسعى للزواج، فهي تظهر عكس حقيقتها الإنسانية لنسير طوال الرحلة فتكشف لنا المخرجة حالة التعري من خلال فضاء مسرحي مناسب للحالة الدرامية، رغم قطع الديكور الكثيرة، والتي عبرت عن حالة الغوغائية وتزاحم الأفكار داخل الإنسان المعاصر.

عبرت الإضاءة عن حالة من الإنارة وليست الإضاءة، فكان هناك حالة بسيطة في الجزء الثاني في العرض و في أجزاء الكوميديا، مشيرا إلى أن هناك إسقاط على الوقت المعاصر، خاصة في مشاهد شراء المكيخ باهظ الثمن رغم عدم امتلاكها للأموال، وهذا ما نعاصره في وقتنا الحالي من رسم صورة خارجية خادعة.

وتابع قائلا أن إيقاع العرض يحتاج إلى تماسك أكثر، كما أشار إلى أنه لا يهمه أن يركز الشخص في التمثيل فقط أو الإخراج فقط، فهي ليست عقبة في طريق النجاح، فيمكن لأي شخص أن يمثل ويخرج في ذات الوقت بشرط أن يخرج بعمل جيد.

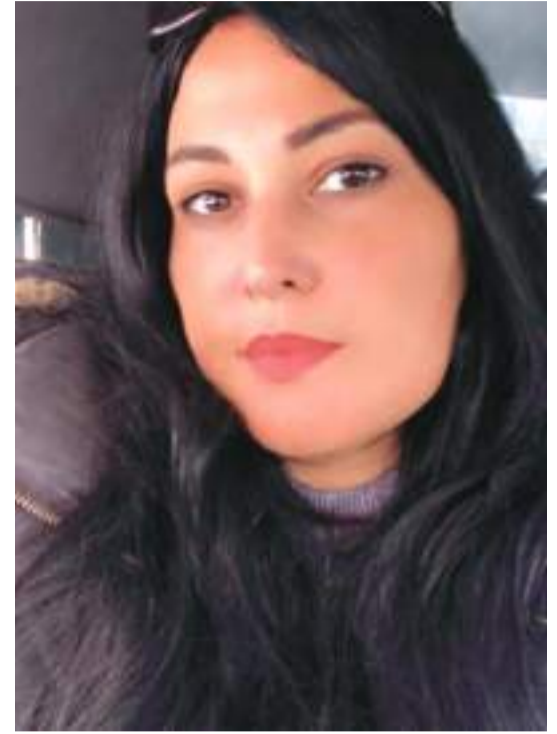
رانيا زينهم أبو بكر



يناقض الحالة التي كانت تعبر عنها المخرجة، من كونها وصلت للنقاء والحقيقة والذات الحقيقية التي بداخلها، فكان أولى أن ترتدي فستانا أبيضاً دلالة على أنها أصبحت على سجيتها.

أضافت أن الإضاءة معبرة عن الحالة الدرامية، وكذلك الديكور موحى أيضا عن الحالة الدرامية و حالة الانزعاج والكربة التي يعيشها الإنسان بداخله، لكن الديكور أخذ مساحة كبيرة من المسرح تتعب العين والنفس، والشريط الأصفر مكتوب عليه "احترس منطقة عمل" كانت ذات دلالة قوية، تؤكد أننا جميعا في خطر، ولا بد من محاولة الخروج من هذا المأزق.

اختتمت حديثها بتشجيع فريق العرض والمخرجة أسماء إمام على إخراج العرض بشكل جيد، مشيرة إلى



للمخرجة أسماء إمام، بحديث الناقدة أميرة كامل، والتي تناولت سينوغرافيا العرض بالتفصيل، إذ بدأت بأول عناصر العرض وهو النص المأخوذ عن الكاتب بيتر توريني، مشيرة إلى أن فكرة النص مميزة، وقد كتب النص عام 1971، ويعتبر أول نص مسرحي للكاتب بيتر توريني، ثم توالى بعدها كتاباته مثل الموت والشيطان وغيرها.

وتابعت أن هذا النص بالتحديد "صيد الفئران" تم تناوله في أكثر من عمل مسرحي في مصر وفي معاهد الفنون المسرحية، نظرا لأنه يتناسب مع طبيعة العصر الذي نعيشه، فنحن نعيش ظروف اجتماعية واقتصادية صعبة تجعلنا دائما في ضغط نفسي وصراع، وقد نجحت المخرجة في الغوص في أعماق النفس البشرية.

وجاء اختيارها للممثل الموهوب "علاء هلال" في النطاق الصحيح، فهو ممثل مميز، متصل بالجمهور المتلقي طوال العرض، كما أنه يمسك بزمام الشخصية نفسيا وجسديا وفكريا، فهو قدم الشخصية بنفس الانفعالات والمشاعر المطلوبة، فهو يجعل الجمهور جزء من الحكاية، فنحن أيضا مقهورون مثله، نعاني الاضطهاد، وقد وضحت شخصيته عن شخصية البطله أمامه.

استطاعت المخرجة أن تبرز حقيقتنا التي نخبأها طوال الوقت، فقد عملت على تعرية النفس البشرية، وتعرضها على حقيقتها، لتؤكد على أننا مزيفون، ومجرد قناعات.

كما عقب على اختيار الأزياء، عبرت عن سعادتها باختيار الأزياء التي تناسب مع العرض والوقت الذي نعاصره، لكنها أخذت على المخرجة كونها عندما تجردت من فستانها المبهج الذي كان يعبر عن الزيف والخداع والمظاهر الخادعة، وجدتها ترتدي فستانا أسودا، وهذا



محمد الحضري: قدمت «شايوك» المعاصر في «الرجل الذي أكله الورق»



المخرج محمد الحضري هو خريج كلية الحقوق جامعة عين شمس وحالياً طالب بكلية الآداب بقسم علوم المسرح، مثل وأخرج أكثر من عرض مسرحي جامعي واحترافي، من أبرز الجوائز التي حصل عليها جائزة أفضل ممثل دور أول مركز أول في مهرجان مواسم نجوم المسرح الجامعي عن عرض الضيف، وشارك العرض أيضاً في مهرجان نوادي المسرح التجريبي وحصل على أفضل عرض مركز ثالث، وجائزة أفضل ممثل للفنان صلاح محمد، وتم ترشيح «الحضري» كأفضل ممثل دور ثاني فalmهرجان القومي للمسرح المصري عن عرض التجربة الدنماركية، كما حصل على جائزة عصام السيد للعمل الأول للشباب كأفضل مخرج ضمن فعاليات مهرجان شرم الشيخ للمسرح الشبابي عن عرض «الرجل الذي أكله الورق»، والذي تم عرضه لمدة أسبوعاً كاملاً على مسرح نهاد صليحة بأكاديمية الفنون، وكان الإقبال يومياً خلال فترة عرضه «كامل العدد»، عن العرض واسئلة أخرى كان لنا مع مخرج العرض محمد الحضري هذا الحوار.

حوار : إيناس العيسوي

الورق»، تواصل معي فريق كلية الحقوق وبدأت في مرحلة المذاكرة لمنهج ماير هولد، وللأسف لم أجد مادة كافية عنه، فتواصلت مع د. عابدة علام، ولأنها مكتبة متحركة، ووجدت لديها في مكتبتها كتاب عنه لد. فاضل الجاب وهو قد درس منهج البايو ميكانيك مع فنانة روسية كانت تدرس مع ماير هولد ذاته، والكتاب اسمه «فزياء الجسد» به كل ما تريد أن تعرفه عن ماير هولد، قرأته وفهمته، لم أجد منهج ماير هولد حرفياً ولكنني صنعت منه منهجاً شخصياً يناسب فكري ورؤيتي.

تم عرض العرض لأول مرة في الجامعة في مهرجان الكبرى لجامعة عين شمس، وكان واقع العرض على الجمهور تفاعل ووصلة من الضحك والتصفيق لا تنتهي، من أعظم الليالي

الكتاب مسرحية بعنوان «رطل لحم» وانبهرت بالفكر المعالج لنص تاجر البندقية، وكيف يتحدث عن شايوك المعاصر «الرأسمالية» والقضية التي يتحدث عنها النص هي الديون، نحن مديونون بشكل أو بآخر بدون أن نلاحظ ذلك، فكرة الدين داخل حياتنا دون أو نشعر، من خلال خدمات على النوتة التي تقدمها الشركات أو الجمعيات وغيرها من أشكال الديون، وبالفعل قمت بالعمل عليها كدراماتورج قبل أن أعرف أين سوف أخرج هذا العمل، بالتوازي وأنا أقرأ هذا النص، كان هناك مخرج ومُجرب روسي مهم جداً ماير هولد، يعمل مبدأً المبالغة، بمعنى تركيب أشياء جميلة على أشياء قبيحة.

بعد الانتهاء من دراماتورج رطل من اللحم «الرجل الذي أكله

—حدثنا عن كواليس «الرجل الذي أكله الورق» منذ أن كان فكرة وحتى عرضه على المسرح؟

لدي هواية وهي الذهاب لدار الأوبرا في المركز القومي للترجمة، وأبحث عن مسرحيات جديدة لم يتم تناولها، من وجهة نظري أرى أن هناك أزمة في المسرح الجامعي وفي المسرح بشكل عام، أن الكل يميل لنصوص مكرره وقضايا غريبة بعيدة تماماً عن الواقع الذي نعيشه، فكرة التوجه للفكر الغربي كمضمون وليس كمؤلف، شكسبير قضاياها تناسب الشرق والغرب، نصوصه تتناول المشاعر الإنسانية، فوجدت كتاب اسمه «مختارات من مسرح أمريكا اللاتينية»، الواقع في أمريكا اللاتينية يشابه الواقع في مصر، الشعب والظروف والمستوى المعيشي يكاد يكون واحداً، فوجدت بداخل هذا

«الرجل الذي أكله الورق» رؤية عصرية مختلفة ل«تاجر البندقية»

ليس واقعي، فهي مناسبة للعرض، أما الديكور فأنا عاشق للفن التشكيلي، وأحب الفن التعبيري والسريالي، فكنت أرغب في فنان يستطيع أن يُشكّل في الفراغ، وبالفعل وقع الاختيار على محمد طلعت مصمم القفص المعدني، كان تصويري أنني أرغب في قفص يتفكك وأكون من خلاله عالم الرجل الذي أكله الورق، وبالفعل تم تصميم القفص لجزئين وباب القفص يتم فكه وتركيبه، كل شيء في العرض مبنية، لم انتهي من الحركة ثم بدأت في التصميمات، بل كان كل عنصر مبني على الآخر، ومصمم الديكور محمد سباعي وهو مصمم باقي الديكور وهو طالب في كلية الحقوق وعضو من أعضاء الفريق، وهو فنان تشكيلي غاية في الروعة، ولكن هذه هي تجربته الأولى مع الديكور، الديكور يتم تطويره شيئاً فشيئاً بناءً على رؤية المسرحية، وبسنت مصطفى هي طالبة في فنون جميلة مصممة الماسكات، واستطاعت أن تقدم أفضل مما كان في ذهني، عند اختياري لعناصر العرض كنت أبحث عن الفنان أكثر من المتعارف في سوق العمل المسرحي، كل عناصر العرض يحبون هذه التجربة ومؤمنون بها.

-حدثنا عن رد فعل الجمهور والنقاد والمسرحيين على العرض؟
أقيس نجاح العرض من رد فعل أبي وأمي بمعنى الناس البسطاء والذين ليس لهم علاقة بالمسرح، وكان هدي في جذب هذا النوع من الجمهور لمشاهدة العرض، على الرغم أن العرض لغة عربية فصحة ومختلف جداً وغير حقيقي، كان هدي الأول المتفرج وتأثير العمل عليه، فيما يتعلق بالجمهور هناك فتاة قالت لي جملة لن أسأها بعد مشاهدة العرض ذهبت إلى المنزل وتحدثت مع أبي الذي لم أكن على وفاق معه منذ أربع سنوات، بمجرد أن شاهدت العرض، رأيت والذي في بطل العرض، هذا الموظف الكادح، وهذا هو التأثير الذي أرغب في الوصول إليه، فكرة أن يستطيع عمل فني أن يؤثر على علاقات إنسانية بين فتاة ووالدها فهذا ما أرغب في وصول إليه من العرض، العرض استطاع أن يحقق الصورة وجماليات العرض المسرحي بالإضافة إلى تأثيره على الجمهور، أما آراء النقاد الحمد لله فكانت إيجابية جداً، حضر العديد من النقاد والأكاديميين منهم د. عايدة علام ود. علاء قوقة والكاتب الصحفي والناقد باسم صادق وكذلك الناقد الفني محمد الروبي ود. سامية حبيب والناقد المسرحي أحمد خميس.

-هل لدينا أزمة في النصوص المسرحية وأزمة مؤلفين؟

نعم لدينا أزمة مؤلفين كبيرة جداً، لأن معظم المؤلفين يتعامل مع نصه أنه غير قابل للتغيير أو للتعديل، وهذا حق للمخرج، النص يبدأ بنسخة المؤلف ومن حق المخرج أن يقوم ببعض التعديلات بعمل المؤلف بالتأكيد ولكن بما يتناسب برؤية المخرج، للأسف هذه الثقافة غير موجودة في مصر، تعنت المؤلفين اتجاه نصوصهم.

زوجته تطلب منه أموال وهي ورق، فيعمل كاتب حسابات على ورق، ويصبح مديون لشخص فيقوم بتوقيع ورق من أجل أن يسدد الديون التي عليه، ففعلياً هذا الرجل أكله الورق، فاكشفت أننا ندور وسط ذلك، فلم أجد اسماً معبراً عنه أكثر من «الرجل الذي أكله الورق»، المخرج هو المؤلف الثاني للنص المسرحي، أنت تأخذ النص تعيد تشكيلها.

-حدثنا عن معيار اختيارك لفريق عمل العرض؟
هذه هي التجربة الثانية لي إخراجياً، على الرغم أنني في المسرح من ٢٠١٤، ولكن بعد أن عملت مخرج منفذ مع كبار المخرجين، وقبل أن أخرج هذا العرض أخرجت عرض «الضيف» ودخلت من خلاله في مسابقة نجوم مواسم المسرح الجامعي عند المخرج الكبير خالد جلال وحصلت على جائزة أفضل ممثل وأصبحت طالب في مركز الإبداع الفني، منتظر فقط أن يتم البدء في الورشة المجانية، خلال هذه الفترة الكبيرة من التنفيذ، استطعت أن أكون حصيلة كبيرة من أفضل العناصر المسرحية، بعد انتهاء كتابة الدراماتورج الخاص بتجربة «الرجل الذي أكله الورق»، بدأت أبحث عن عناصر العرض المسرحي، وكان الأفضل لطبيعة العرض، وكان الاختيار في الإضاءة لمحمود الحسيني «كاجو» مصمم الإضاءة هو يعمل بألوان خاصة، وإذا كان المسرح فارغ سوف يتسبب أن يعطيني إضاءة درامية وليست مجرد ألوان جيدة فقط، بالإضافة إلى أنه شخص مرن جداً، أما مصممة الأزياء هناء النجدي، من وجهة نظري أراها من أفضل مصمات الأزياء، وهي تصمم عروض تجريبية، وعرضي

كانت ليلة الجامعة، وللأسف العرض حصل على مركز سادس، ولم أشعر بالإحباط، بل كان كأنه البنزين الذي شحنتني لكي أكمل هذه التجربة، وزاد إيماني بها وقررت أن يتم عرضها خارج الجامعة، وكان رهائي على الجمهور أن المتلقي هو الذي سيثبت أنني كنت استحق أن أحصل على مركز أفضل في مسابقة الجامعة، وبالفعل عندما تم عرضه خارج أسوار الجامعة أشاد العديد من النقاد بجودة العرض واختلافه، ثم يدخل العرض في مسابقة مهرجان شرم الشيخ وأحصل على جائزة أفضل مخرج لجائزة عصام السيد للعمل الأول، ولأول مرة في تاريخ المهرجان يقوم بإلغاء المراكز الثلاثة وتكون الجائزة لمخرج واحد فقط، يحصل على جزء من الجائزة مادي، والجزء الآخر منحة لإقامة عرض في المهرجان، وفجأة العرض يتم عرضه من جديد ود. محمود فؤاد مدير مسرح نهاد صليحة يطلب أن يتم عرض العرض لمدة أسبوع، عرض لغة عربية وذو فكر مختلف «كامل العدد»، بالإضافة إلى أن هناك ليالي كُنّا نضع عدد كراسي إضافية أكثر من سعة المسرح من الإقبالي الجماهيري على العرض، وهنا تأكدت أنها تجربة مستمرة وأن الجمهور هو الحكم الحقيقي للعرض.

-ماذا «الرجل الذي أكله الورق»؟

عنوان النص يكون مبني على الرؤية، أرى أن العرض يبدأ من عنوانه، عنوان العرض يجب أن يكون مرتبط بشدة بمحتوى العرض، النص الأصلي اسمه «رطل من اللحم» عن تاجر البندقية، ولكن عندما قرأته وجدت أن بطل العرض أكثر شيء جعله يُعاني الورق، لقد أصبح مديوناً بسبب الورق،





المهرجانات المسرحية في الأقاليم مالها وما عليها؟



إقامة المهرجانات المسرحية تحدث حراكا ثقافيا ومسرحيا وفنيا؛ وذلك لأنها تضم مجموعة من الفعاليات الهامة التي يستفيد منها المشاركون، والمتابعين لهذه المهرجانات وتزخر الخريطة المسرحية المصرية بالعديد من المهرجانات الهامة على المستوي الإقليمي والدولي ومؤخرا تقام عدد من المهرجانات في المحافظات المختلفة منها مهرجان الجنوب ومهرجان المنصورة وغيرها من المحافظات، وتعد هذه الخطوة هامة جدا وخاصة أن جمهور الأقاليم بحاجة كبيرة وماسة لهذه الأنشطة والفعاليات، التي تحقق نوع من أنواع العدالة الثقافية وتجعل هناك تنوع في إقامة الفعاليات حتى لا تقتصر على العاصمة القاهرة والأسكندرية خصصنا تلك المساحة لندقق بعض التساؤلات الهامة التي يجب أن نطرحها، وهي مدى أهمية تلك المهرجانات؟ وهل تحقق عدالة ثقافية حقيقية؟ وهل هناك اعتبارات يجب العمل بها عند إقامة مثل هذه المهرجانات اختلف المسرحيون في طرح آرائهم المختلفة حول تلك التساؤلات ولكنهم اتفقوا في مدى أهمية إقامة مهرجانات مسرحية في مختلف أقاليم مصر.

رنا رأفت

مسرحيون عن إقامة المهرجانات في الأقاليم: يجب أن يكون لكل مهرجان فلسفته فكل محافظة لها متطلباتها وسماتها

التسابق كذلك لابد أن يصاحب المهرجان مؤتمر علمي تتمخض عنه توصيات تكون ملزمة للجهات الداعمة على أن تشارك هذه الجهات في هذا المؤتمر بالإضافة أن تشارك هيئه الكتاب الهيئة العامة لقصور الثقافة بعمل معارض للفنون التشكيلية، والكتاب تكون مصاحبة لفكرة المهرجان .

أى مهرجان سواء بالعاصمة أو بالمحافظات يلزمه الجدية والمرونة

فيما أوضح الناقد د. محمود سعيد عدة نقاط هامة لإقامة المهرجانات في الأقاليم فقال «بكل تأكيد هي خطوة مهمة جداً جداً أن تقام مهرجانات للمسرح بشتى أقاليم مصر خاصة مع وجود العديد من المسارح الممتدة لقصور الثقافة في كل مكان بمصرنا الحبيبة لكن مجرد إقامة المهرجان ليست نهاية المطاف بمعنى أن لى مهرجان سواء بالعاصمة او بالمحافظات يلزمه الجدية والمرونة والبحث عن الجديد الذي يجب تقديمه كي لا نقع في لعه التكرار والتطابق وتابع قائلاً "يجب أن يكون المهرجان حقاً صدى للصوت المسرحي داخل المحافظة واحتواء لفناني المحافظة في كل مفردات المهرجان فليس من المعقول أن يقام مهرجان في محافظه ما ولا يتم الاستعانة بفناني المسرح داخل ذات المحافظة

في لجان المهرجان . المتنوعة إذ غالباً ما يكتفي مسؤول المهرجان بوضع اسم من المحافظة في اللجنة العليا للمهرجان كنوع من الترضية لشخصية ما مع اهمال العديد من الأسماء المهمة

وأضاف :يجب أيضاً دعم الشباب خاصة من الممثلين دعمهم بشكل مغاير حيث تقديمهم للعالم الاحترافي أو دعمهم بالالتحاق بالمعهد العالي للفنون المسرحية كي يتم بناء أجيال مهمة تقود الحركة المسرحية داخل المحافظات إلا أن أهم النقاط التي يجب مراعاتها هي أن تكون للمهرجان خصوصية تعلي من شأنه والابتعاد عن التقليد وتكرار إذ نجد فقرات ومفردات يتم نقلها بشكل كامل وتنقلها بين المهرجانات وكأننا أمام مهرجان واحد يتم استنساخه ،وأتمني أن لا تتم دعوة اي فريق من دولة اخري لأن ذلك يأتي علي حساب العروض بمصر ؛ولأن هدف تدويل المهرجان الاقليمي لا يعد ذا جدوي حقيقية وهدف واضح ،ومن الملاحظ ايضا زيادة لعبة الأعداد عن النص الأجنبي وإهمال النص المسرحي المصري ،وربما النص المسرحي للمؤلف بنفس المحافظة لذا يجب الاهتمام بمؤلفي نفس المحافظة ،ولتكن هدف منشود أن يتم الاستعانة بمؤلفي نفس المحافظة فذلك يعطي خصوصية مميزة بجانب الاهتمام بفلكلور كل



طرح تساؤلات أخرى ومنها مين يذهب إلى هذه المهرجانات ؟ ومن يستفيد منها؟ وكيف انعكست العروض المقدمة على العروض المصرية ومستواها الفني ؟ وكم فناً أخرجته هذه المهرجانات وكاتباً ومخرجاً ومصمم أزياء وديكور وأردفت قائلة : من الملاحظ أن المهرجانات تساعد المخرجين ولكن أين الكتاب من هذه المهرجانات، كيف تدعم المهرجانات العقول لكي تكتب وتفكر؟.

التمويل أحد الإشكاليات التي تواجه هذه المهرجانات

فيما أثنى المخرج حمدي أبو العلا على إقامة المهرجانات المسرحية الإقليمية فقال :فكرة المهرجانات في حد ذاتها فكره جيدة تعمل على تحريك الحياة الثقافية كما تعمل على إرساء روح المنافسة الفنية بين أجيال من شباب احب الفن كما تضي على حالة الحراك الفني نوع من التوهج المطلوب ،ولكن هناك إشكاليات كثيرة تواجه مثل هذه المهرجانات منها ،وأهمها هو التمويل حتى يستمر المهرجان في عطائه وتوجهه كذلك فكره التسابق لأن دائماً لجان التحكيم يكون لها وجهات نظر قد تكون محبته لبعض المشاركين؛ لذلك يجب من وجهه نظري أن يقوم المهرجان على فكره المشاركة وليس



من أهم الاعتبارات الواجب مراعاتها لأقامة اي مهرجان هي فلسفة المهرجان نفسه

قال الكاتب المسرحي دكتور طارق عمار :من حيث العدد فإن هذا العدد قليل جدا مقارنة بفترات سابقة فمثلاً في مطلع التسعينات كانت هناك ثلاث مهرجانات مسرحية في محافظة الغربية فقط هي طنطا وزفتى وسمنود ومهرجان بالدقهلية ،هو مهرجان ميت غمر لم يعد مستمرا منها بصفة منتظمة سوى سمنود، والغيت مهرجانات طنطا وزفتى اما ميت غمر فيعقد بشكل غير منتظم ؛وبالتالي الكم قليل مقارنة بالسابق.

وتابع قائلاً : من أهم الاعتبارات الواجب مراعاتها عند اقامة اي مهرجان هي فلسفة المهرجان نفسه وطبيعته المميزة له ،وليس مجرد التسابق أو اقامة حدث بدون فلسفة واضحة فمثلا تقوم فلسفة المهرجان القومي للمسرح المصري على الاحتفاء بالنتاج المسرحي في مصر من كافة القطاعات المنتجة للمسرح ،وهي فلسفة تميز المهرجان عن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي مثلا والذي يهتم أكثر بالافكار التجريبية من كافة انحاء العالم لكن هذه الفلسفة مع الاسف مفقودة في أغلب مهرجانات الاقاليم؛ لذلك نراها نسخا مكررة من بعضها ربما بنفس العروض ونفس الفعاليات.

وأضاف : بهذه الصورة فإن تحقيق مفاهيم كبرى كالعدالة الثقافية مثلاً يكون امراً صعباً للغاية في ظل تلك الظروف خاصة وأن بعضاً من تلك المهرجانات ليست لها أجندة عمل او فلسفة واضحة ،واما تقام فقط من اجل الاستعراض ،وبذلك تفقد الكثير من قيمتها الحقيقية المطلوب توافرها عند اقامة حدث فني يحمل لافته مهرجان مسرحي.

كيف تدعم المهرجانات العقول لكي تكتب وتفكر ؟

طرحت د. دينا أمين عدة تساؤلات عن إقامة هذه المهرجانات فقالت الرد على هذه التساؤلات يتطلب



المستوى العربي والمصري يداخلها بنسبة تتفاوت من مهرجان إلى آخر شيء من المحاباة والمجاملة سواء في عملية الاختيار الأولي أو عملية التحكيم الأخيرة وهو شيء محبط للغاية.

إقامة مهرجانات مسرحية في الأقاليم يحقق نوعاً من أنواع العدالة الثقافية

فيما أشار المخرج هشام السنباطي أن المهرجانات هدفها الأساسي هو الجمهور، وفي المحافظات على وجه الخصوص تقدم الشرائح المسرحية سواء بيوت أو قصور أو قوميات

هذا بالإضافة إلى المهرجانات الإقليمية، وهو غير كافي وخاصة أن جمهور المحافظات متعطش لمشاهدة المزيد



أقاليم مصر في إعتباره خاصة أن الجمهور هناك مشتاق ومتعطش لمثل تلك العروض، وأثبتت التجارب أنه عندما تحدث ليالى عروض في الجنوب أو الشمال بعيداً عن العاصمة يحدث نوع من الإقبال الجماهيري الواضح، وفي جميع الأحوال المهرجانات بشكل عام في المركز والأطراف أصبحت هي البديل للمواسم المسرحية وأضاف: الثقافة الجماهيرية تحرص على إقامة المهرجان الإقليمي للفرق القومية والقصور والبيوت كلاً على حدى في عواصم الأقاليم المتعددة يصاحبه متابعة إعلامية كبيرة، وكثيراً ما شاركت في أسبوط مسقط رأسي في هذه المهرجانات، وكان المهرجان به عدد عروض كثيرة يجعله يتجاوز الخمسة والعشرين ليلة عرض مما يشكل لعواصم المدن نوع من أنواع التنوع المسرحي يحقق العدالة الثقافية، وفي جميع الأحوال الأطراف تحتاج إلى جميع الفعاليات والأنشطة الثقافية المتعددة وشدد دكتور حسام عطا على ضرورة وضع خطة لحركة مسرح الدولة بكافة أطرافه وفرقه وفرق دار الأوبرا المصرية في جميع أنحاء مصر.

الإحتكاك والتقييم والمنافسة

الكاتب والمخرج ياسر أبو العينين إرتكز في حديثه على نقطة هامة وهي المسافة بين النظرية والتطبيق، ويعني ذلك أن من الناحية النظرية إقامة المهرجانات في الأقاليم يجب التعرف على مدي الفائدة منه، ومدي أهميته وبين التطبيق الذي يجعلنا نستفيد من هذه المهرجانات بشكل فعلي حقيقي .

وأضاف: أى مهرجان سواء في الأقاليم أو داخل أو خارج مصر الهدف منه شيان، هما الاحتكاك وهي أن تشاهد الفرق عروض بعضها البعض وهو شيء مفيد جداً للفرق ، والشئ الثاني التقييم والمنافسة التي تجعل المخرجين، والفنانين لديهم رغبة في أن يجودوا من منتجهم؛ حتى يحصلون على المركز المتقدم فالتنافس يخلق إبداعاً. واستطرد قائلاً: آفه كل المهرجانات الموجودة في كل الدول العربية، وجميع المهرجانات التي تقام على



محافظة بقدر الإمكان لخلق نوع من الفرجة المسرحية المحلية..فهي السبيل نحو تأكيد أهمية وخصوصية المحافظة واستطرد قائلاً: لذلك انا مع إقامة مهرجان لكل محافظة بشرط أن يحمل في طياته الجديد ويتعد عن التقليد، ويحفظ للمحافظة شكلها واطارها وخصوصيتها . المهرجانات في المركز والأطراف أصبحت هي البديل للمواسم المسرحية ورأى دكتور حسام عطا أن الأقاليم الثقافية خارج العاصمة القاهرة والأسكندرية والتي ليس بها مواسم مسرحية مختلفة تحتاج لمثل هذه المهرجانات، وخاصة أنها تعقد في عواصم مدن بها كثافة سكانية كبيرة ومن العدالة الثقافية أن ترى الجماهير في هذه المدن المسرح. وتابع قائلاً: في بعض الأحيان يشوب بعض هذه المهرجانات نوع من أنواع عدم الخبرة في الترتيبات أو المهام أو تكديس المكرمين أو إطلاق أسماء لا علاقة لها بالمحافظة أو الإقليم فهي مسألة تحتاج لمراجعة، وخاصة في اختيار المكرمين الذين يجب أن يكونوا من أبناء الإقليم أولاً خاصة أن أقاليم مصر جميعها أخرجت للحركة المسرحية المصرية رموزاً مسرحية .

وتابع قائلاً: المسار التاريخي للبيت الفني للمسرح عندما كان يطلق عليه "هيئة المسرح" وإنشاء مصلحة الفنون في عهد الكاتب يحي حقي التي ترأسها وإنشائها كانت كل البيوت الفنية ترسل أعمالها بشكل منتظم في مختلف أنحاء الجمهورية، أذكر في طفولتي أنني شاهدت في قصر ثقافة أسبوط عروض فرقة الموسيقى العربية وأوركسترا القاهرة السنفوني وفرقة رضا، وكان السيرك القومي يحضر مرتين في العام ومسرحيات عديدة كانت تقدم على مسرح قصر ثقافة أسبوط، وعلى مسرح جامعة أسبوط وكان الامتداد الموسم المسرحي في القاهرة عند التخطيط له يتم وضع عدد من الجولات داخل العاصمة كنوع من التخطيط الأولي في حركة العرض، وإتفاق النجوم على هذه الخطة ووضعها في الميزانية ويجب أن تعود هذه المسألة، ونتمنى أن يفعل ذلك القطاع الخاص يجب أن يضع

لكل فئات المجتمع سواء في المسرح أو الفنون التشكيلية أو الموسيقى أو الفنون الأخرى، وللأسف مع مرور الوقت أصبحت هناك بعض العوائق التي ظهرت في تقيد دور الثقافة الجماهيرية فالمحافظات تتجه لتعيين الإداريين بدلاً من الفنانين المتخصصين الذين تم تعيينهم في بداية المشروع في ستينات القرن الماضي والتي قام على أيديهم نهضة الثقافة الجماهيرية وتحقيق دورها تبعاً للإدارة السياسية في تلك الحقبة الزمنية؛ إذن فكرة إقامة المهرجانات ليست مستحدثة أو جديدة في محافظات مصر

وأضاف: وعلى هذا الأساس ومع تراجع دور الثقافة الجماهيرية والقصور الذي بدي في أداء دورها أتجه البعض من الفنانين لمحاولات فردية لإقامة النشاط المسرحي بطرق أخرى، ومنها إقامة مهرجانات نوعية في تلك المحافظات لمحاولة تحريك المياه الراكدة، وإحداث فعل ثقافي ومسرحي يكون له مردود على تلك المناطق في الجمهورية وخاصة مع ظهور الفرق الخاصة والمسرح الكنسي الذي استعاد عافيته، وبدأ في تقديم عروض مسرحية على مستوى جيد .

واستطرد قائلاً : مع نجاح بعض هذه المهرجانات بدأ البعض يحاول الاستفادة من هذا النجاح في محاولة إقامة مهرجانات أخرى في أماكن أخرى

وعن أهم الاعتبارات التي يجب مراعاتها عند إقامة المهرجانات في الأقاليم الاعتبار الأول دراسة البيئة الثقافية والمسرحية وحاجة هذا الإقليم لإقامة المهرجان فعلي سبيل المثال في مصر يقام مهرجان المسرح الجامعي في كل إقليم؛ إذن هناك حركة مسرحية وثقافية علاوة على دور الثقافة الجماهيرية فالحاجة للمهرجان ليست ملحة في كل إقليم، الشيء الثاني خلق هوية لهذا المهرجان بحيث يصبح له شكل متفرد يجعله يتميز وغير مكرر لمهرجانات أخرى، ثالثاً ليس من الضروري أن يصبح بعد ذلك مهرجان دولي لأن هناك بعض المهرجانات مثل مهرجان المنصورة بدأ إقليمياً في دورته الأولى ثم اتجه في الدورة الثانية دون تمهيد أو اكتساب خبرة إقامة المهرجانات إلى الانفتاح واستقدام عروض مسرحية من دول غربية دون وضع إستراتيجية تجعله ذو هوية مستقلة عن باقي المهرجانات عن باقي المهرجانات مثل مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، رابعاً مسألة تحقيق العدالة الثقافية لها أوجه عديدة جزء منها إقامة مهرجان؛ ولأن المهرجان أيامه معدودة خلال العام فمن غير المنطقي أن يحقق عدالة ثقافية ولكن مفهوم العدالة الثقافية يتسع لفكرة إقامة النشاط الدائم طوال العام في كافة النواحي الثقافية من مسرح وفنون تشكيلية و نوادي أدب، وكل هذا من المفروض أن تقوم به الثقافة الجماهيرية، خامساً الهوية الثقافية لكل مهرجان يجب أن تعبر عن طبيعة المكان الاجتماعية والثقافية بالإضافة لخلق أشكال مسرحية جيدة أو نوعية تميز المهرجان .



الهوية الثقافية لكل مهرجان يجب أن تعبر عن طبيعة المكان الاجتماعية والثقافية

وطرح المخرج والناقد طارق مرسي وجهة نظر مختلفة تضم العديد من النقاط الهامة فقال : يجب الإشارة إلى أن إقامة مهرجانات في الأقاليم ليست فكرة مستحدثة، وهي موجودة في الثقافة الجماهيرية منذ سنوات طويلة بداية في الفرق القومية والقصور والبيوت كما أن كل إقليم يقوم بعمل مهرجان للعروض الخاصة به بالإضافة إلى المهرجانات الختامي الذي يقام في أحد المحافظات على اختلافها كل عام وتابع : مهرجان نوادي المسرح بدأ في دمياط وكان ذلك عام ١٩٩١ م، فالفكرة موجودة وهي العدالة الثقافية التي بنيت عليها الثقافة الجماهيرية، وممارسة النشاط

من العروض المسرحية، والفعاليات الفنية؛ إذن فإن إقامة مهرجانات مسرحية في الأقاليم يحقق نوعاً من أنواع العدالة الثقافية، ويعد متنفساً آخر لها .

واستطرد قائلاً : يجب أن يكون لكل مهرجان فلسفته فكل محافظة لها متطلباتها، وسماتها التي تختلف عن الأخرى فاهتمامات جمهور الصعيد تختلف عن اهتمامات جمهور الإسكندرية، وهناك ضرورة لدراسة المناطق التي يقام بها المهرجان على المستوى الجغرافي هل يتناسب مع جمهور المحافظة أم لا فعلى سبيل المثال من الصعب إقامة مهرجان دولي راقص في محافظة الوادي الجديد، وذلك لأنه من المهم ربطها وباقي المحافظات الأخرى وبالمركز بالإضافة إلى ضرورة أن تكون العروض المقدمة في المحافظة تتناسب مع جمهورها، وتطرح لديهم قضية ملحة .





لعنة موتسارت

ليس للفنان إلا ما سعي



محمد النجار

دائماً ما يسعي الفنان إلى تحقيق ذاته وتأكيد هويته وكيونته وليس سعي الفنان يختلف بالضرورة عن سعي الإنسان في المعنى المجرد للسعي لتحقيق الغاية العظمى من السعي هو كنيه السعي ومعناه ومصيره وان الفنان بما حباه الله من افضليه في أحيان عدة - من حيث الشعور والاحساس والتفرد - يمتلك قدرة فائقة علي تحقيق تأثير حميد في الجموع أن سعي إلى ذلك وعلي ذات القدرة علي تحقيق تأثير سلبي في الجماهير أن سعي إلى ذلك أضا وهنا تظهر بالضرورة مقدار وقيمة الفنان وتصنيفه كملهم ومجدد أو مدعي ومتسلق فسعي الفنان إلى تسطير اسمه في صفحات التاريخ وفي قلوب وافئدة الجماهير سعياً مشكوراً إن تحلي بموهبة حقيقية بعيدة عن الزيف والادعاء وهو بالتبعية سعياً مذموماً إن كان بغية التريح والتكسب وضد القيمة والمعنى.

استلهم المسرحي المتجدد إبراهيم الحسيني من سيرة الموسيقي الفذ موتسارت خيوطاً وغزلها ببعض خيوط سيرة الفذ بيتهوفن وانتج منتجاً درامياً حقيقياً في قالب الديودراما مبتعداً عن الاشتباكات التاريخية في السيرة الذاتية المنشورة عن موتسارت ومتخذاً من مأساة بيتهوفن الموسيقي النبيل الذي فقد السمع خطأ مأساوياً درامياً خفياً اضافهُ إلى مأسى موتسارت واحتفظ بسعيه الدائم في التجديد في البناء الدرامي في نصوصه المسرحية باضافة اصواتا بشرية لشخصيات درامية - (الزوجة والابن) - لم تتداخل مع بطلي النص المسرحي - (موتسارت و ساليري) - وانما تداخلت في الاحداث الدرامية وتواصلت بشكل مباشر مع الجمهور وكأنهما شخصيتان غيبيتان كأرواح هائمة تتلاقي في سديم الابداع والالحن لتعلق وتهمد وتشير في لحظات درامية خاطفة فلعنة موتسارت بقلم ابراهيم الحسيني تركزت بشكل اساسي في موهبته الفذة الاستثنائية تلك الموهبة التي لم تقدر في حياته التقدير الكافي بل وخلقت له عداوات عدة مع انصاف المواهب ومع عديمي الموهبة لآخمد جذوة ابداعه وظلت موهبة موتسارت تورقه هو الاخر حتي لقي نخبه صغيراً تاركا تراثاً موسيقياً حقيقياً لهم النقاد والموسيقين والمثدوقين للفنون سواء بسواء

تجاوزت السينوغرافيا الفقر المادي الواضح وحاولت قراءة النص تشكيميا فاعتمد المخرج علي كتلتين رأسيين للبيانو متجاورين احدهما عزف عليه موتسارت طول الوقت واحدهم عزف عليه ساليري احيانا واعتمد علي خلفية بسيطة اعتمدت اصابع البيانو السوداء والبيضاء كخط تشيكلي ليقرأ عشق موتسارت الاساسي وكان عقل موتسارت ليس الا اصابع بيانو يعزف عليه كل حين وساعدت الاضاءة الكتل التشكيلية حيناً فاجادت انارتها وتأثيرها وافقرت الرؤية التشكيلية احياناً باختيار زوايا كاشفة فضحت الفقر المادي وساهمت احيانا في افقار الصورة التشكيلية واعتمدت المخرج علي بعض مقطوعات البيانو للانتقال بين المشاهد بعضها بعض وان جاءت الرؤية التعبيرية الحركية للصراع بين موتسارت وساليري المنتكر فقيرة تشكيميا ودراميا فافتقدت للتأثير الدرامية وابتعدت كثيراً عن تفسير العلاقة بين موتسارت وساليري التي تضاربت الاقوال عنها تاريخيا ولكن دراميا نراه علاقة لم تكن تحمل العنف التعبيري الحركي

جاء التمثيل منضبطا إلى حد كبير واعتمد علي بدايات الموهبة والخبرات البسيطة فابتعد عن الكشحيات المحفوظة وسعي فيه الممثلين إلى قراءة سطور الكاتب قراءة واعية وحاولوا تشخيص الحوار في حدود ثقافتهم المسرحية ونقلوا الصراع إلى الجمهور بشكل بسيط فظهرت العلاقة المتوترة بين يوسف محسن (موتسارت) وبين محمد المنسي (ساليري) وهما الشخصيتان المتضادان ماديا فبدأ يوسف محسن وكان المرض انهك موتسارت وان موهبه موتسارت أثقلت كاهله مما اثر بطبيعة الحال علي (تون) الصوت عند يوسف فخرجت الكلمات بصعوبة وكان الافكار ازدحمت في عقله وتتصارع للخروج في حين بدأ محمد المنسي اكثر هدوءا واتزاناً فكان جسد ساليري دائما ممشوق ومعتد بذاته وخرجت الكلمات منه باردة حادة وواضحة وكأن عقله خاو لا تزدهم به الافكار واكتمل التمثيل بهريم ذي الزوجة المتمكنة من صوتها وانفعالاتها فظهرت كالزوجة الحنون التي نعت زوجها ودعمته وكانت ناقلة امينة لذكراه لابنته وعد أشرف الهادئة المحبة وهو تغيير اضافه المخرج بظهور الزوجة والابنه ظهورا ماديا ملموسا امام الجمهور ولم يكتفي بصوتيهما كاصوات تتواتر بين الحين والحين مما اثر المنظر المسرحي

العرض المسرحي موتسارت حصد المركز الثالث في مهرجان المسرح الحر بدورته الثانية والذي اشرف عليه مسؤول المسرح بمكتبة مصر العامة ابراهيم ابو المجد ومؤسس المهرجان ومديره محمد هشام والعرض المسرحي بطولة يوسف محسن ، محمد المنسي، مريم ذي ، وعد أشرف تنفيذ السينوغرافيا كريم عبدالواحد الاغنية من الحان وغناء وعد السيد مخرج منفذ أحمد محسن لعنة موتسارت تأليف ابراهيم الحسيني سينوغرافيا واخراج يوسف اسماعيل



شخصيات الفنان المبدع بشكل اشمل واعم وان اتخذ من اسم موتسارت وماساته وجانب من حياة متكأ وستارا اخفي ورائه القيمة والهدف والغاية ولان موتسارت شخصية ثرية دراميا وحياتيا وعلامة فارقة في تاريخ الموسيقى العالمية واكتسبت غموضا آثار المبدعين أيما إثارة فقد استوحى القدير ابراهيم الحسيني بعضا من الخطوط الحياتية لصياغة دراما نفسية متشابكة عن معاناه المبدع للوصول إلى حقيقة ابداعه فكانت رؤية ذاتية باطار تاريخي معالج دراميا واتكأ المخرج يوسف اسماعيل علي رصانة الحوار والبناء الدرامي فقسم مسرحه إلى مستويين احدهما واقعي والاخر ميتافيزيقي وتداخلت الازمة احيانا عدة مما اربك التلقي واستعاض عن الخبرات المتراكمة بحماس ورغبة في الوصول إلي المبتغي فكانت قراءته احادية الصوت حيناً متعددة الرؤي حيناً وتداعت بعض الدلالات وتصدع البناء التشكيلي حيناً فدنا الايقاع وابتعد منبأ عن تجربة مسرحية سعت إلى المسرح



ان لعنة الفنان هي بالضرورة مصدر سعادته ومصدره مأساته فالموهبة الحقيقية دائما ما تؤرق الفنان الحقيقي حتي تصل إلى الجمهور فيتلقاها ويتقبلها قبولا حسن ولا تنتهي دورة ابداع الفنان الحقيقي عند ذلك وحسب ولكنه ما ان يصل ابداعه إلى جمهور حتي يشرع في بناء وصناعة ابداعا اخر وهكذا متجاوزا في ذلك حاجته للراحة أو المال فراحت الفنان ان يسعي علي خشبة مسرح مكتبة مصر العامة بالزقازيق وضمن فعاليات مهرجان الزقازيق للمسرح الحر في دورته الثانية قدم العرض المسرحي لعنة موتسارت للكاتب الشراوي بامتياز ابراهيم الحسيني ومن اخراج المجهتد يوسف اسماعيل في خطواته الإخراجية الاولي سعيا للمسرح واتجاهها امن به فأمن اصداؤه به وبحث عن رؤية مغايرة للسائد والمألوف فكان النص المسرحي لعنة موتسارت هو الاختيار الذي اجتهد المخرج واجتهد فريق العرض في قراءته وتقديمه لجمهور مهرجان المسرح الحر فتجاوز العرض شخصية موتسارت مضمونا واشتبك مع



كيف يؤثر الجمهور على العرض المسرحي؟



ترجمة:

أحمد محمد الشريف

عندما ظهرت جائحة كورونا في السنوات الأخيرة، وصار ارتداء الكمامات الواقية، أو التعامل من خلال فواصل زجاج شبيكي، وإظهار دليل على تناول اللقاح وإبراز بطاقة هوية تحمل صورة وتطبيق قواعد صارمة لتنظيم الجلوس في المسرح، قد يبدو هذا وكأنه يكدر صفو ومزاج المتفرج في المسرح. ولكن مع بدء واستمرار تطبيق المسارح في جميع أنحاء العالم، لهذه اللوائح من أجل استمرار رفع الستار، فقد صار ذلك جزءًا من "الوضع الطبيعي الجديد".

في حين أن العديد من هذه القواعد قد تبدو غير مسبقة، لكن يمكن ربط بروتوكولات مرض COVID-19 بتاريخ طويل من تنظيم سلوكيات الجمهور في المسارح. في ما يقرب من ٢٥٠٠ عام من تاريخ المسرح الغربي، عكست قواعد وتوقعات الجمهور المسرحي الطرق التي تتفاوض بها المجتمعات على الأعراف السلوكية والاجتماعية. وقد أثار سلوك الجمهور بشكل متكرر عدة أسئلة حول الكيفية التي يجب أن يتصرف بها المتفرجون ومن يجب أن يشرف على هذا السلوك.

فعلى سبيل المثال في المسرح اليوناني القديم كان الجمهور في مسرح اليونان القديمة مشاركًا نشطًا وصاحبًا في العديد من المهرجانات الدرامية. حيث يصف «أرسطو» جمهورًا غاضبًا يغلق عرضًا بعد أن لاحظ عدم تناسق في العرض.

كما يصف الباحث الكلاسيكي «ديفيد كاولكو روسيلي» قصة عن المؤرخ القديم «هيروودوت» يذكر فيها أنه ذات مرة انفجر المتفرجون في مسرحية «فراينيتشوس كيس ميليتس» في البكاء وفرض على الكاتب المسرحي غرامة قدرها ١٠٠٠ درهم بسبب المحتوى المزعج للمسرحية.

إلى جانب هذا السلوك الحيوي، كان هناك أيضًا دافع لتنظيم سلوك الجمهور حيث يصف «روزويلي» نوعًا من «شرطة المسرح» المكلفة بالحفاظ على النظام أثناء العروض. وقد كتب «هيروودوت» أن الكاتب المسرحي

طالما تغيرت آداب وقواعد جمهور المسرح عبر الزمن

يلعب دور «هاملت» في ١٧٥٤ قام بتجديد مسرحه لإبعاد الجماهير عن المسرح في منتصف القرن الثامن عشر، حيث كان الممثل والمدير المسرحي الشهير «ديفيد جارليك» مصممًا على إصلاح سلوك الجمهور الذي اعتبره مشوشًا في ذلك الوقت، فكان يمكن لأعضاء الجمهور الجلوس على خشبة المسرح جنبًا إلى جنب مع الممثلين.

حتى أن نصًا ساخرًا يسمى «The Gull's Hornbook» قدم نصائح حول أفضل السبل التي يمكن للمشاهد أن يلفت الانتباه إليه وبعيدًا عن الترفيه المتاح - من خلال التباهي بساقيه وملابسه وشعره و"لحيته التي يمكن تحملها". وبالتالي قام «جارليك» بتجديد مسرحه لإبعاد الجمهور عن خشبة المسرح ومنعهم من دخول المسرح عبر غرف ملابس الممثلين. كما حاول «جارليك» أيضًا التخلص من بيع تذاكر بنصف السعر عند الاستراحة. في ظل هذا النظام، يمكن للمشاهدين دفع تذاكر أرخص لمشاهدة النصف الثاني من العرض فقط. في النهاية تراجع «جارليك» عن ذلك بعد أن قام الجمهور بأعمال شغب كبيرة، احتجاجًا على التغيير المقترح.

الأثيني «فرينيكوس» واجه غرامات مالية بعد أن أزعج المتفرجين.

المتفرج مربوط بالعمود

كما اشتهر عصر النهضة في إنجلترا بجماهيرها الصاخبة الذين قد يتبولون في المسارح العامة في الهواء الطلق، وينخرطون في تجارب رومانسية، ويناومون، ويأكلون ويشربون بحرارة أثناء تأدية أحداث أعمال «شكسبير».

وقد تجنب العديد من هذه المسارح الرقابة والتنظيم من السلطات الرسمية بإقامة عروضها خارج مدينة لندن، جنبًا إلى جنب مع ساحات اصطياد الدب والحانات والعاملات في الجنس في ما يسمى منطقة الضوء الأحمر في ساوثوارك.

وكتب الباحث في «شكسبير» «أندرو جور» أنه في ظل هذا النقص في الإشراف، وضع الجمهور القواعد: فعلى سبيل المثال، قد يتم ربط شخص ما يتم القبض عليه وهو يرتكب النشل بأحد أعمدة المسرح كعقوبة.

إلغاء المقاعد الرخيصة

اما مدير المسرح والممثل «ديفيد جارليك»، الذي كان



الجمهور .

ماذا يعني أن نكون معاً في الأماكن العامة

تغيرت التوقعات حول سلوك الجمهور باستمرار عبر تاريخ المسرح الغربي . لطالما أثار الحضور إلى المسرح أسئلة أوسع حول معنى أن نكون معاً في الأماكن العامة. غالباً ما تعكس المعايير المعمول بها في المسرح - وأحياناً تؤثر - معايير اجتماعية وتكنولوجية أكبر. لذلك، بينما يمكن تفسير بروتوكولات الصحة والسلامة الخاصة بجائحة كورونا COVID-19 (التي تم تطبيقها في السنوات الأخيرة) على أنها مقيدة، فإنها في الواقع تذكرنا بأن الحضور المسرح غالباً ما يعني إثارة الجدل بشأن السلوك الفردي والتجارب أو التوقعات الجماعية. والأهم من ذلك، على عكس سلوك استخدام هاتفك المحمول أو فك تغليف الحلوى، فإن الصحة والسلامة ضروريان لإبقاء المسرح متاحاً ومفتوحاً لأكثر عدد ممكن من الناس.

(كتب هذا المقال بواسطة: «كيلسي جاكوبسون» أستاذ مساعد، مدرسة دان للدراما والموسيقى، بجامعة كوينز، أونتاريو - و«كيلسي بلير» أستاذ مساعد بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة كونكورديا- نشر هذا المقال في The Conversation Africa)

مصادرة العاتف المحمول

حتى الآن لا تزال فكرة آداب الجمهور المناسبة في المسرح قائمة، حيث يوجد أدلة آداب السلوك للجمهور متاحة على نطاق واسع اليوم ، والتي تغطي كل شيء من قواعد الملابس، إلى الوصول المتأخر للمسرح، إلى السعال، وتناول والحلوى غير المغلفة، وغير ذلك. وحديثاً أصبح استخدام الهواتف المحمولة أيضاً سلوكاً مثيراً للجدل للجمهور، وأحياناً يتم مراقبته من قبل الممثلين أنفسهم: ففي عام ٢٠١٥ ، أوقفت الممثلة الأمريكية «باتي لوبون» عرضاً مسرحياً في مدينة نيويورك وقامت بمصادرة هاتف أحد أفراد الجمهور.

«أداء مريح»

في الآونة الأخيرة، تحدى النشطاء والفنانون والعلماء مثل Kirsty Sedgman «إرشادات آداب الجمهور باعتبارها إقصائية ومقيدة بلا داع. على سبيل المثال، يتم تطبيق معايير السلوك القادر (الشخص السليم) على الأشخاص الذين يعانون من التشنجات اللاإرادية الحركية أو الصوتية أنفسهم فيكون غير مرحب بهم في الأماكن التي تتطلب مشاهدين هادئين ولا يحدثون ضجيجاً بين الجمهور. وقد ساعدت هذه الصدمة في الترويج للتدخلات مثل إقامة العروض المريحة ، والتي تهدف إلى جعل المسرح أكثر سهولة من خلال «الاسترخاء» أو تخفيف التوقعات السلوكية لدى

الإضاءة للتقسيم

أدى القرن التاسع عشر إلى تعميم قوس المسرح : وهي ميزة معمارية تفصل الجمهور بشكل فعال عن الممثلين على خشبة المسرح عن طريق إطار يشبه إطار الصورة حول المسرح. إلى جانب هذا التحول الهيكلي، عزز التغيير في الإضاءة أيضاً الفصل بين الجمهور وفناني الأداء. حتى القرن التاسع عشر، فقد كانت منطقة جلوس المشاهدين مضاءة بشكل ساطع مثل المسرح . وفي عام ١٨١٧ بدأت المسارح في استخدام إضاءة الغاز ، وفي عام ١٨٣٧ تم إدخال أضواء لإيملايت - التي اشتق اسمها من أكسيد الكالسيوم، المعروف أيضاً باسم الجير السريع . وكانت نتيجة هذه الابتكارات أنها وضعت الجمهور في الظل وأضأت الممثلين على خشبة المسرح.

وقد أصبح الجمهور - الذي أصبح الآن منفصلاً جسدياً ومظلماً بصرياً - أكثر سهولة للانقياد. كما وصفت عالمة المسرح «كارولين هايم» ، في أواخر القرن التاسع عشر، تم فرض «القواعد التي تحذر الأداء التعبيري من قبل الجمهور في المسارح، حيث كانت تُطبع هذه القواعد في إعلانات العرض، وعلى اللافتات، وفواتير اليد، والإشعارات على ظهر المقاعد وتم توضيحها في محاضرات من قبل مديري المسرح قبل العروض، وبحلول نهاية القرن، ميزت هذه التوقعات «عقدًا» سلوكياً جديداً كان على أعضاء الجمهور اتباعه.



هشام عبد الرؤوف

ثلاثية ليمان



يهود هاجروا من المانيا إلى العالم الجديد ليصبح من البنوك الرئيسية في العالم قبل ان ينهار في ٢٠٠٨ مع الازمة الاقتصادية العالمية. وتعتبر المسرحية ما حدث نتيجة لغياب الرقابة الكافية على البنوك . والمؤسف كما يرى ريتش أن هذا العمل يعبر عن عداء عميق للسامية بذكاء. فهو يبدو في الظاهر كمجرد عمل ينتقد سلبيات النظام الرأسمالي وما أدت إليه. لكن العرض لم يكتف بالنغمة التقليدية التي تربط اليهود بالمال والسياسة دون مراعاة لأي اعتبار آخر، بل غاص بشكل أكثر عمقا في اعماق الفكر الغربي ليدعم هذه الفكرة. وهذه النقطة تجاهلها كما يقول ريتش كل من كتب ومثل واخرج أو انتج هذه المسرحية وحتى النقاد الذن علقوا عليها.

لكن ذلك لا يمنع من الحديث عن مشاكل جوهرية فيها. فهي تعزف على نفس الوتر الذي تعزف عليه الاعمال الفنية المعادية للسامية وهو الربط بين اليهود والمال - كانت اسرة ليمان من غلاة اليهود - وتصويرهم على انهم يسعون للحصول عليه باى ثمن ودون مراعاة اي اعتبارات انسانية أو أخلاقية. وقد اختار المؤلف أسرة يهودية بالذات كما فعل غيره. وهذا ما حدث مع شخصية "شايлок" في تاجر البندقية لشكسبير و"فاجين" في قصة "أوليفر تويست" لتشارلز ديكنز.

ليمان

تدور المسرحية حول بنك "ليمان برازرز" الذي تطور من مجرد متجر لبيع الاقمشة في ولاية الاباما الامريكية انشأه ثلاثة اشقاء

هكذا إسرائيل. ترتكب جرائمها الوحشية ضد الشعب الفلسطيني وتقتل أبناءه كما حدث في حوارة وغيرها. وبعد ذلك تبدأ في استدرار التعاطف والحديث عما يلاقيه اليهود "المساكين" من اساءات واعتداءات تحت المسمى المضلل "العداء للسامية". وطبيعي أن يكون المسرح إلى يتفاعل فيه الجمهور مع الممثلين في مقدمة الادوات التي تستخدمها اسرائيل لتحقيق هذا الهدف باعتباره فنا من فنون التفاعل مع الجماهير من خلال التفاعل بين الممثلين والجمهور.

سبق أن ذكرنا مثلا أو أكثر من عالم المسرح. واليوم نلتقي مع مثال جديد يتم عن طريق الاعلام الغربي الخاضع للنفوذ اليهودي. صاحبه هو الكاتب اليهودي ديفيز ريتش وهو كما تقول صحيفة الجارديان البريطانية خبير في الاتجاهات اليسارية المعادية للسامية وحاصل على الدكتوراه في هذا الموضوع أو الأكذوبة بمعنى اصح.

فتحت الجارديان صفحاتها لهذا الكاتب للحديث عن ظاهرة العداء لليهود في المسرح وكيف تنامت في السنوات الأخيرة!!!

ثلاثية ليمان

كان محور الحديث هو مسرحية "ثلاثية ليمان" التي بدأ عرضها على احد مسارح لندن بعد جولة في عدة مدن بريطانية مما اعتبره ريتش بمثابة عودة العداء للسامية إلى مسارح لندن. في البداية يعزف ديفيز - وحتى يلبس أكاذيبه ثوب الموضوعية - بأنها مسرحية جيدة من الناحية الدرامية وحققت في جولاتها نجاحا كبيرا. واشاد بها النقاد وحققت العلامة الكاملة في كتابات نقدية عديدة. كما فازت بعدة جوائز منها عدد من جوائز توني المسرحية المرموقة في الولايات المتحدة ولورانس أوليفيه في بريطانيا..

جريدة كل المسرحيين



التي يعيشون فيها. ولماذا يصورهم العمل كإفراد لا يؤمنون بقيم المجتمع المسيحي مثل الحب والرحمة. ويقول ان مثل هذه الاعمال الفنية والادبية تسيئ إلى اليهود حتى ان استطاع رأى اجرتة صحيفة جويش كرونيكل اظهر ان ٣٤ ٪ من الشباب البريطاني يعتقدون ان اليهود يمارسون سيطرة غير صحية على الجهاز المصرفي في العالم. وهذا امر طبيعي بسبب اصرار هذه الاعمال على تصوير العلاقة بين اليهود والمال بشكل سيء .

ويعود فيلتمس العذر للمسرحية لان هناك من اليهود من تحدثوا عن ذلك مثل اليهودي كارل ماركس الذي كتب مقالا عام ١٨٤٤ يقول فيه أن أوراق النقد صارت الإله الحقيقي الذي يسجد له اليهود. ومن المفارقات أن هذا العام هو نفسه الذي هاجر فيه الاخوة ليمان إلى الولايات المتحدة وهو المشهد الذي تبدأ به المسرحية.

نهاية

وتنتهي المسرحية بإفلاس بنك ليمان عام ٢٠٠٨ بعد أكثر من ١٥٠ سنة من تأسيسه فيتجمع أفراد الأسرة الثلاثة ويؤدون صلاة الجنازة اليهودية المعروفة باسم الكاديش.

وهو رغم ذلك لا يدعو إلى وقف هذه العروض أو توجيه اللوم للمشاركين فيها لانهم يتعاملون فقط مع قناعات مستقرة في العالم. هنا يكيفر يتش التعليق عليها وترك القرار النهائي في ايدى المؤلف والمنتجى والمشاهدين. يجدها فقط فرصة لإظهار التحيز الذي يتم التعامل به مع اليهود في الأعمال الفنية. ويجب على مستوى مثل هذه الأعمال الإشارة إلى انها تحوى مشاهد غير لائقة تسيئ إلى اليهود(هكذا يقول المعلق اليهودي).

تحول

بقى أن نعرف أن المسرحية من تأليف الكاتب الايطالي ستيفانو ماسيني (٤٧ سنة) وهو غير يهودي. وهى تصور - بأسلوب كوميدى أحيانا - تحول الأثقاء الثلاثة من اسرة ليمان من يهود متدينين إلى يهود علمانيين وكيف تصاعدت اطماعهم المالية وخرجت عن السيطرة.

وقد عرضت المسرحية لأول مرة بالايطالية في ايطاليا عام ٢٠١٣ ثم عرضت بعدها في عدة دول بعدة لغات في مقدمتها الولايات المتحدة. وترجمت إلى ٢٤ لغة.

وفي كل عروضها كانت المسرحية ذات الفصول الثلاثة تتبنى رؤية إخراجية واحدة مبتكرة تم اتباعها في كل العروض. تعتمد على ان يجسد ممثل واحد كل شخصية من الشخصيات الثلاث من ابناء اسرة ليمان الذين هاجروا إلى الولايات المتحدة ويجسد نفس الممثل شخصية ابن نفس الشخص وحفيده حتى تصل إلى مشهد النهاية.

وفازت المسرحية بعدد من جوائز توفى الامريكية ولورانس أوليفيه البريطانية. وأعد لها المعالجة المسرحية البريطانية الكاتب المسرحى بن باور وأخرجها سام منديز. وكانت المعالجة المسرحية ضرورية لهذا النص المسرحى الذى تدور احداثه على مدار ١٦٩ عاما حتى يتم اختصاره إلى ٣ فصول تحتاج نحو ٣ ساعات بينما يحتاج النص الاصلى نحو خمس ساعات.

ورغم الانتقادات التي كالتها المعلق اليهودي للمسرحية ، نجد معلقين غير يهود انتقدوها لأنها تغاضت عن دور اسرة ليمان في تجارة العبيد وما حققته من ارباح من وراء هذه التجارة غير المشروعة.



عالمية شهيرة فيما بعد.

ويعبّر ريتش عن ذلك قائلا أن المسرحية لا تدور حول بنوك انشأها يهود بل يهود انشأوا بنوكا يعشقون المال ومستعدون للحصول عليه من أى طريق وكأنهم وحدهم في هذا العشق.

حريق القطن

كما تظهر المسرحي اليهود وكانهم لا يهتمون إلا بأنفسهم. كان ذلك في مشهد احتراق حقول القطن -المحصول الرئيسى في الإياما- عام ١٨٥٣ عندما اصر مانويل على المضى قدما في الاحتفال بعيد الهانوكا اليهودى في متجره في مونترجموى عاصمة الولاية قائلا..المهم ان اسرة ليمان لم تتأثر . وقال انها يمكن ان تستغل الكارثة في تحقيق ارباح من خلال القيام بدور الوسيط بين المنتج والمستهلك وتقديم قروض بفائدة مرتفعة للمتضررين . وكان ذلك بداية تأسيس البنك

وبعد حديث طويل وممل يقول ريتش أن آل ليمان لم يكونوا أول من قام بذلك بل سبقهم كثيرون من غير اليهود ..فلماذا ينتقد اليهود دون سواهم. وما بال هذه الصور النمطية تقصر هذه المفردات المسيئة على اليهود وتصنفهم كطفيليات اقتصادية يحققون ارباحا طائلة من أنشطة غير انتاجية لا تفيد البلاد

لا يتهم... ولكن

ويعود فيقول أنه لا يتهم أحدا من المشاركين في الفيلم على الاطلاق بالعداء للسامية، لكن المسرحية جاءت كذلك "للأسف". فهي تعتبر اليهود يتميزون بالطمع ويلجأون إلى الخداع ليسقط عدد كبير من الضحايا بعد أن يفقدوا بيوتهم وأموالهم. ويحرص العرض على إظهار الطابع اليهودى للأسرة مثل اصرار الممثل الذى جسّد شخصية هنرى ليمان على الإشارة أكثر من مرة إلى انه "يهودى مختون". وهناك عبارة باروخ هاشيم العبرية التى تترجم إلى العربية "بركة الرب" التى حرص أكثر من ممثل على ترديدها خلال المسرحية. وكانوا ايضا يرددون عبارات تلمودية إلى آخر المظاهر اليهودية التى حرص العرض على إبرازها إلى درجة استخدام الاسماء العبرية لشهور السنة وإبراز حرص الاباء على تعليم أبنائهم اللغة العبرية دون أن يكون لذلك علاقة بحركة النص.

وهناك تأكيد ماير ليمان على أنه مليونير يهودى وتأكيد شقيقه مانويل على انه من اغنى يهود نيويورك. وحرص النص على التأكيد على ان اسرة ليمان مجرد مثال فكان معظم زملاء البطل في المدرسة من اسر يهودية أنشأت بنوكا



مسرحية للتغطية على جرائم اسرائيل

واستدرار العطف

مهرجان نظران المسرحي

في البصرة بنسخته الثانية (دورة الفنان جابر ميرزا)



كلية الفنون الجميلة (قسم المسرح) في البصرة. كما قدمت مسرحية (القيامة الصغرى) تأليف وإخراج (فرحان هادي) وتمثيل (طالب العبيدي، كاظم العزیز، عادل البصراوي)، وصاحبت العروض المسرحية جلسات نقدية طيلة أيام المهرجان، فضلاً عن صدور صحيفة يومية توثق الفقرات التي تقدم وتحلل العروض وتنتشر كل ما يخص أيام المهرجان، وفي كلمة له انتقد نقيب الفنانين في البصرة ورئيس اللجنة العليا للمهرجان (فتحي شداد) غياب الدعم الحكومي على المستوى المادي والمعنوي لفعاليات النقابة ولاسيما هذا المهرجان، مؤكداً أنه أقيم بجهود وإصرار وإرادة مجموعة من شباب البصرة المبدع الباحث عن صناعة الجمال والتنوير وتنمية الانسان عبر خشبة المسرح.

وما تجدر الإشارة إليه ان الفنان جابر ميرزا ولد في البصرة ١٩٤٨ وهو من اهم رواد المسرح في هذه المدينة، وكانت بداياته الاولى مع المسرح الجامعي منذ ١٩٦٦ عبر مسرحية (المدمن)، والمهرجان سمي على مدينة نظران التي تقع في البصرة القديمة وسط البصرة وتضم الشناشيل والبيوت التراثية التي تمثل أراثاً حضارياً ومعلماً تاريخياً، وتقع فيها حالياً أغلب مقرات المؤسسات الثقافية كاتحاد الادباء وقصر الثقافة والفنون وجمعية الفنانين التشكيلين فضلاً عن متحف الحسون الذي يضم مئات القطع الاثرية.



، لجنة التحكيم) وقدمت خلال أيام المهرجان الخمس ثمان عروض بواقع عرضين في اليوم الأول، ابتداءً بعرض مسرحية (البداية) لفرقة الجمار وهي من تأليف علي فالح وإخراج علي المدني، ثم عرض مسرحية (حاويات بلا وطن) من تأليف (قاسم مطرود) وإخراج الشاب حيدر رائد مجيد لصالح فرقة كلية الفنون الجميلة في جامعة البصرة، وفي اليوم الثالث للمهرجان تم عرض مسرحية (خريف التماثيل) تأليف عمار نعمة جابر وإخراج الفنانة فاطمة علي لفرقة كلية الفنون الجميلة وتلاها مسرحية (حارس المقبرة) تأليف هشام المالكي وإخراج علي المهدي قدمها لصالح فرقة الزبير المسرحية، كما عرضت مسرحية (الروح الموؤدة) من تأليف سارة ديب وإخراج روان محمود عبدالرحمن، وقدم منتدى شباب ورياضة الأصمعي مسرحية (غسيل اموات) من تأليف الكاتب المسرحي العراقي (سعد هادي) وأخراج (حسين الذهبي) وكذلك شاهدنا العرض المسرحي المميز (خذوا وجوهكم) تأليف الفنان محمود ابو العباس وإخراج الفنان الشاب (كرار حيدر دشر) وقدمت لصالح



❖ حيدر علي الاسدي
-العراق

اقامت نقابة الفنانين في البصرة مهرجان نظران المسرحي بنسخته الثانية على خشبة مسرح نقابة الفنانين في العشار وسط مدينة البصرة للمدة من ١٠-١٤ اذار الجاري ٢٠٢٣، وبمشاركة فرق مسرحية محلية من محافظة البصرة جنوب العراق، وتحت مسمى (دورة الرائد المسرحي جابر ميرزا) والذي يعد احد رواد المسرح في مدينة البصرة، وشهد حفل الافتتاح تقديم عرض مسرحي على هامش المهرجان بعنوان (سالب صفر) سيناريو وإخراج (الفنان احمد الشمالي) واشرف الفنان فتحي شداد، كما قدمت مقطوعات موسيقية تمثل التراث العراقي والبصري، فضلاً عن استعراض موجز لأعضاء اللجان المساهمة في فعاليات المهرجان (اللجنة العليا، لجنة المشاهدة، اللجنة النقدية



بدايات المسرح المستقل..

في لبنان

عبارة عن مجموعة من الاسكتشات ١٩٦٨، و «ماجدالون» ١٩٦٩، و «كارت بلانش» ١٩٧٠، و «إضراب اللصوص» ١٩٧١، و «مرجانة وياقوت والتفاحة» ١٩٧٢، و «أزرار أكتوبر» ١٩٧٢. وبعد انتهاء تجربة «المحترف» راح «عساف» يبحث في التراث العربي والموروث الشعبي ليؤلف من تناثرات الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي دراما حادة كاشفة وراصة وناعمة في آن، فقدم «أيام الخيام» و «مذكرات أيوب» و «لوسي» و «في انتظار جودو» و «الجرس» والتي يتضح من عناوينه أنه لم يكن منفصلا عن تاريخه العربي والإنساني.

وقد راهن «عساف» على منطق المواجهة وضرورة أن يظل للمسرح دوره التنويري رغم انهيار ذاكرة الكثيرين الذين تمسكوا بشعارات زائفة، رغم تخلي الكثيرين - أيضا - رهاناتهم السياسية، ولا يوجد وصفا أدق من تساؤل الشاعر عباس بيضون في جريدة «السفير» ١٩٩٧/١١/٥ حيث يقول: «ما الذي يبقى هذا الرجل واقفا في حين كان عليه أن يرحل من زمن، ألم يشهد سقوط رهانه مرة بعد مرة، رهانه السياسي وrehانه المسرحي، وrehانه الشخصي - ربما انهارت الذاكرة - بالتأكيد، انهيار الجمع وانهارت الوحدة وانهار الشارع، لكنه بقى، سقطت رهانات لكن مسرحه بقى، وبمقدار ما تهاوت رهاناته تغذى مسرحه، وبمقدار ما عض بالمرارة سقى مسرحه منها، وبمقدار ما بدت أطروحته نفسها نائية وبعيدة ازداد فنه قوة، لقد وضع في مسرحه السقوط والمرارة والخسارة، فهذا المسرح لم يكن مصداق أطروحة، بل كان بحق تراجيديا انهيارها، وأحيانا صخب وغضب وهزه هذا الانهيار».

وكثيرا ما يحاول «عساف» المراوغة في تسمية عروضه فزاه يطلق عليها في كثير من الأحيان «اللعبة المسرحية»، ولعله يكون محقا في تسميته هذه نظرا لما تحته العروض من متعة شكلية للمتلقى وإيقاظ جوهرى لوعيه الكامن بأسلوب كاركاتوري يعتمد على الحركة الكاسرة للحظة الاندماج بين الجمهور والممثل.

المكسورة» للكاتب الألماني «كلاسيك» فكانت أول مسرحية تقدم باللهجة اليومية القريبة من الجمهور.

ومن خلال إطار «المختبر المسرحي» عملت الفرقة على تطوير طرق الأداء التمثيلي من خلال الانفتاح على المدارس المختلفة في ذلك كمدرسة «ستانسلافسكي» و «بريخت» و «جروتوفسكي» لدرجة أن أعضاء الفرقة بدأوا يطورون في الأداء الحركي فتعلم معظمهم زمارس - أيضا - رياضة «اليوجا» من أجل اكتساب فعل المرونة على خشبة المسرح.

وهذه هي إحدى خصائص المسرح المفتوح على حد تعبير «فابريزيو كروتشاني» الذي يقول:

«إن المسرح المفتوح يظهر توترات في التقنيات الحرفية والمؤسسية. محاولا إيائها في أغلب الأحيان، إلى جانب الكثير من المعاني، إلى فضاءات مختلفة».

وقدمت في هذا المسرح عدة أعمال من التراث العالمي منها: «زيارة السيدة العجوز»، إخراج أنطوان ملتقى، وبطولة لطيفة ملتقى، و«ضاعت الطاسة» و«حرب الطابق الثالث» و«البزاقة» وكلها من إخراج لطيفة ملتقى.

ثم جاءت بعد ذلك تجربة الفنان روجيه عساف والتي جاءت عن طريق دراسة معمقة لآليات المسرح الحديث في العالم وفهم جاد لمدرسه المختلفة والتنقيب فيها وراء التفاصيل لصنع حالة متفردة تجمع في ثناياها بين عراقية التراث وفتح آفاق جديدة لمسرح يتوازى مع متطلبات العصر والمجتمع من خلال ابتكار مفردات جديدة للعرض المسرحي بداية من دراسته للفنون المسرحية في «ستراسبورج»، هو شغوف جدا بالاستقلال الفني، يظهر ذلك جيدا من تكوينه لفرقة «محترف بيروت» بالاشتراك مع نضال الأشقر فور تخرجه، والتي كانا يهدفان من خلالها تكوين «مركز درامي»، يكون همه المباشر تقديم عروض مسرحية خلال المواسم المسرحية، على أن يكون طموحه الأكبر والأبعد أن يقدم خدمة مسرحية حقيقية لجمهور الناس، وقد استطاعا خلال فترة قصيرة ١٩٦٨ - ١٩٧٢ في تقديم مسرح سياسي تميز بعمق الأداء من خلال عدة عروض، نذكر منها «المفتش» المأخوذة عن أحد الأعمال الأدبية لجوجل، و«عدد خاص» وهي



عبد الحليم

عرفت لبنان المسرح الحر منذ ستينيات القرن الماضي من خلال تأسيس مجموعة من الفرق المسرحية التي خرجت بعروضها من إطار الخشبة التقليدية إلى فضاءات مسرحية أرحب، عبر رؤى مغايرة من التجريب في الشكل والأداء.

وكلها محاولات للوصول إلى صيغة مسرحية تقترب من تقنيات وروح المسرح الشعبي، وربما كانت تجربة «حلقة المسرح اللبناني» التي اجتذبت إليها عددا كبيرا من المثقفين اللبنانيين - وقت تأسيسها - أمثال ريمون جبارة وإلياس إلياس ومادونا غازي، وسعد الدين مخللاتي وأندريه جدعون، وموريس معلوف، وسمير قماطي، وبهيح حجيج، وجوزيف أبو شاهين، وفرانسو خوري.

ربما كانت هذه المجموعة بداية حقيقية للمسرح اللبناني الجديد، حيث فكرت هذه المجموعة أن تقيم مهرجانا صيفيا للمسرح في بلدة «راشالنا»، حيث قدم النحات «ميشال بصبوس» مكانا ملائما في الهواء الطلق، كانت تقدم عليه العروض لعدة سنوات، وهي عروض كانت تنتمي إلى المدرسة الكلاسيكية أحيانا - وقدمت في الفترة ما بين ١٩٦٢ حتى ١٩٦٥، وفي فصل الصيف كانت تنتقل هذه العروض إلى المسارح المغلقة في بيروت.

وكان العمل في الفرقة في مراحلها التالية يقوم على فكرة «الورشة المسرحية» وإن اتسمت الأعمال - في بداياتها - بالافتقار من الأعمال العالمية وكان يقوم بهذا الاقتباس والإعداد كدراماتورج أنطوان ملتقى، باللغة الفصحى، ثم حدث تطوير في عملية اللغة فقام إدوار البستاني بأول ترجمة باللهجة العامية اللبنانية من خلال مسرحية «ضاعت الطاسة» المستوحاة من مسرحية «الجرة





محاكاة إيماءات الكلام..

في الأداء التمثيلي^(١)



تأليف: ديفيد ماكنيل
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

المقدمة :

موضوع هذه المقالة هو أن المحاكاة العفوية والمحاكاة اللاشعورية لإيماءات شخص آخر، وموقفه الجسدي، علاوة على كلامه، وهي قوة في الأداء المسرحي. وتخلق مثلث الإيماءات التالي « من الممثل إلى المشاهد، ومن المشاهد إلى الممثل، ومن المؤلف إلى الممثل. والمحاكاة هي استجابة اجتماعية طبيعية، أحيانا علنية، ولكنها غالبا غير ملحوظة وغير مقصودة، ولا يلزم أن تكون واضحة. وهي الأكثر بروزا كلما تم تحديد المشاركين وما يتم محاكاته. ويظهر نفس المثلث في التمثيل السينمائي مع التقاطعات والتعديلات الضرورية. وسوف أتناول السينما في نهاية المقال، بعد شرح المثلث وما يحدث حوله في المسرح.

تظهر محاكاة إيماءة الكلام على ضلع في المثلث. ولعل إحدى النظريات المتعلقة باللغة هي أن، الدلالة - العلامات التي تستخدمها أو تسكن فيها - تتضاعف: هناك نوعان من العلامات هما الإيماءات والشكل اللغوي، ويجسدان في نفس الوقت وحدات الفكر. وكل نطق هو هكذا. ففي القاع، يتحول الكلام إلى وحدات هي عبارة عن إيماءات وشكل مشفر. وهذا صحيح حتى لو كانت الإيماءة الصريحة مفقودة. وتظل الإيماءة حاضرة كتشبيه. والصورة هي أهم جوانب الإيماءة، والحركة الخارجية هي تجسيدها المادي، ولكن بما أن الجدارة الإخبارية الأقل تستدعي مادة أقل، فإن غياب الإيماءة هو مجرد نقطة نهاية لسلسلة الاستمرارية ذات الأهمية. ويزال هناك دلالة ثنائية للتشبيه والشكل (قدم فيجوتسكي عام ١٩٨٧ مفهوم الناقل المادي، في الرسم البياني للاستمرارية في كل من الإيماءة والكلام).

ورغم ذلك، لا يختزل التشبيه والشكل اللغوي أحدهما إلى الآخر. فهما يحتفظان بهويتهما الدلالية في جدلية الصورة - اللغة. ولا تستقر الفكرة الواحدة في صيغتين في نفس الوقت. ويسعى عدم الاستقرار هذا إلى حل ويدفع الفكر والكلام إلى الأمام. وقد جادلت عن هذا النسق الدينامي في عدة مواضع، أحدثها في الارتباط باللغة الأصلية. ومساهمتي الآن هي أن المسرح يبدو أيضا أنه يجسد جدلية التناقضات الدلالية. إذ يوجد في المسرح أيضا شكلا

مشفرا وتشبيها، هما جديان. وبهذا المعنى، فإن المسرح، العام بطريقة توحى بهذه الدلالة المزدوجة. إذ يقول إنها دينامية وليست جامدة وتنشأ من تقاطع ماهية التناقض الدلالي، فالشعور العام، الذي هو شامل وتركيبى، يشبه صورة الإيماءة، وحركة الممثل وكلامه، اللذان هما بالضرورة وقد كتب مايكل تشيكوف في نصيحته للممثلين عن الشعور



و التي لا تختلف جوهرها عن الإيماءة كجزء مكمل للغة. ونبدأ تبعا لذلك بهذه الدلالة . ولكي نفهم الدلالة الثنائية في المسرح، من الأفضل أن نبدأ بالإيماءة واللغة نفسها .

ما هي الإيماءات ؟ وكيف تسلط الضوء التفكير في مقابل الكلام وأثناءه ؟

من بين العديد من مظاهر تجسيد لغة الإنسان وإيماءات الفكر، هناك مظاهر خارجية طبيعية عامة . فالإيماءة في الأساس ليست إضافية (كما أطلق كيندون عام ٢٠٠٨ هذه الرؤية المعاكسة، وجادل بأنه يناقضا تماما) . فالإيماءة هي جزء مكمل للغة، وهي حقيقة تم التغاضي عنها لأن الإيماءة ليست تقاليد مكتوبة (علي الرغم من أنني سأجادل لاحقا بأن اللغة المكتوبة تتضمنها أيضا . وصورة الإيماءة هي المكون المكمل للكلام، وليست مصاحبة، ولكنها جزء منه فعلا . وتدعم هذه الفكرة المزيد من الأدلة ولكن مغزاها الكامل لا يُلاحظ دائما .

وعندما أتحدث عن الإيماءات، لا أشير إلى الإيماءات الأسلوبية، ولا أحاول التقاط إيماءات في فترة تاريخية، ولا أقصد الإيماءة بمعنى شد الجفن التي كثيرا ما يستشهد بها الذين يجمعون المعاجم، مثل ” الإيماءات الفرنسية ” و” الإيماءات الإيطالية ” وما إليها . والتعريف الذي يفني بغرضنا هو : ” الإيماءة ” هي فعل تعبير يجرس الصورة (وليس بالضرورة باليدين فقط) والذي يعد جزء لا يتجزأ من عملية الكلام . فالإيماءات هي جزء من الكلام مثل الصوت . والكلام نفسه في جانب منه إيماءة . وسوف نرى الآثار المترتبة علي هذه الحقيقة .

فكرة النمو : النموذج النفس لغوي الذي نتبعه :

عندما تتزامن الإيماءة والكلام (كما يحدث في أكثر من

التاريخ الطويل للمسرح والبلاغة هذا - فكيف يمكن أن يكون الأمر علي العكس من ذلك ؟ . انه شكل طبيعي من أشكال الفكر والمسرح الذي يتناقض معه أو يتجاهله فقط، ولن يستمر طويلا (علي الرغم من التجارب المسرحية التي أصف بعضها لاحقا) . وهذه الطريقة الإدراكية ليست فريدة في المسرح، علي الرغم من أنها تأخذ شكلها الخاص هناك . تختبر ديناميات كيفية معايشة الجمهور للممثل، ومعايشة الممثل للجمهور، ومن خلال الممثل يعايش الجمهور المؤلف، ويدور حول جوهر اللغة باعتبارها كل دينامي . لا أعني ببساطة أن الممثلين والمؤلفين يستخدمون اللغة الإيماءة، وهم يفعلون ذلك بالطبع، ولكن المسرح يعتمد علي طريقة الدلالة التي لا تكون مبالغا فيها غالبا

متتابعان يتم إرسالهما خلال التدريب.

إن المقارنة بين اللغة والمسرح ليست كاملة بطبيعة الحال . وهذا ليس مفاجئا . فالمسرح يعلي من المفاهيم ويحط منها . ويعلق جاك ليكوك علي هذا فيما يتعلق بالكلام المسرحي . فهو مهتم بشكل خاص بكيفية احتواء الكلام علي صمت في المسرح، قبل الكلام وبعده علي حد سواء، والتراكم، ثم لا شيء آخر لتقوله . إذ يتم تقديم الكلام على أنه كتلة محصورة، وهذا أمر مسرحي بحت . والكلام اليومي العادي لا يأتي في كتل يفصلها الصمت . ويكافح المتحاورون لتجنبها .

المثلث إذن، هو نتيجة طريقة الإدراك المبنية داخل العصب الإنساني . وليس من المستغرب أن يستوعب





وفي الشكل (أ)، حيث ضاعف شكل إيماء الصعود الداخلي، وقدمه وكأنه تعارض ذي أهمية إخبارية مع الصعود الخارجي، وقد كان السياق شيئاً أشبه بطرق الإمساك بتويتي عن طريق الأنبوبة، والمحمول النفسي ونقطة التمايز ذات الأهمية الإخبارية هي باتجاه الداخل . ولا يمكن فصل التمايز عن السياق . انه لا يختلف عن المفهوم الإدراكي للكل، والشكل الذي يوجد في مفارقة مع الخلفية . فالإيماء هي الشكل الكلي للفعل، والتمثيل كنقطة تمايز في خلفية الاحتمالات . ويختلف شكل معنى شكل الأرضية عن لنظريات التي يتراكم فيها المحتوى، علي سبيل المثال كمرجع وترابط، والمفاهيم التقليدية للمعنى في علم اللغة والفلسفة وعلم النفس . والمتحدث في الشكل (ب) الذي لم يذكر الصعود الخارجي، لديه سياق أو خلفية مختلفة، رغم أنه يصف نفس المشهد، شيء يشبه طرق الإمساك بتويتي، والمحمول النفسي، وجهة نظره في التمايز الجدير بالاهتمام، كان تسلق الأنبوبة (أول ذكره لها) . هذه النقطة - المعنى لا ينفصل عن السياق - سوف تكون ذات أهمية فيما بعد عندما نتأمل المحاكاة في المسرح .

كيف تلقي نقطة النمو الضوء علي مثلث النقل من الممثل إلى المشاهد، ومن المشاهد إلى الممثل، ومن المؤلف إلى إيماء الممثل :

يمكننا تطبيق منطق نموذج نقطة النمو علي المسرح والى أضلاع مثلثنا . أولاً، من المهم أن نلاحظ أن نفس المنطق لوحظ مرارا من خلال منظري الأداء بداية من كوينتيليان Quintilian حتى الآن . ومرة أخرى، ليس الممثلون فقط هم الذين يتحدثون ويقومون بالإيماء، ولكن المسرح والأداء عموماً يجسدان نفس الدلالة الثنائية كلغة .

• نشرت هذه المقالة في Journal for Cultural Research عام ٢٠١٤ والتي تصدر عن دار نشر Tylor & Francis .
• ديفيد ماكنيل يعمل أستاذا بقسم علم النفس بجامعة شيكاغو في الولايات المتحدة الأمريكية .

المتحدثان (أ) و(ب) بنفس الطريقة - نقطة النمو المبينة حول ماله أهمية إخبارية - ولكن بسبب أن السياقات المختلفة لها أفكار مختلفة عما هي عليه : (أ) يميز الصورة الداخلية، ويميز (ب) التسلق فقط .

الأوضاع المتناقضة :

حتى عندما تكون المعلومات الدلالية في الإيماء والكلام هي نفسها، كما هو الحال في الشكلين (أ) و (ب)، فإنهما في أوضاع دلالية متناقضة .

الإيماء شاملة، ويعتمد مغزى أجزاءها (اليد والحركة والمساحة .. الخ) علي معنى الكل . وتحديد المعنى يتم من أعلى إلى أسفل . في الشكل (أ) اليد هي تسلق سيلفستر، والمساحة المفتوحة هو داخل الأنبوبة، والاتجاه هو صعوده لأعلي . هذه المعاني لا توجد خارج هذه الإيماء، ولكن بمعرفة الكل، يمكننا أن نرى معاني الأجزاء .

وأنها تركيبية، وهذا يعني أن إيماء واحدة تتضمن المعلومات المنقولة بالكلام علي مكونات مختلفة . وتمزج الإيماء هذه المعني في شكل رمزي واحد .

واللغة هي العكس في كل نقطة . إنها تحليلية واندماجية . إذ يتم تفسير الحدث إلى مكونات (يذهب + لأعلى + خلال + الأنبوبة) والتي تمزج إذن وفقاً لنموذج التركيب اللغوي لكي تصنع الكل، وهو وضع مختلف تماماً للدلالة . فالكلمات لها معاني مستقلة عن الجزء التي يتم سرده، وتحديد المعنى هنا يكون من أسفل إلى أعلى .

ولذلك عندما تتضمن الإيماء والكلام نفس الفكرة في نفس الوقت، فإنهما يخلقان شروط جدلية الصورة - اللغة .

- السياق :

هناك مصدر آخر للدينامية هو أن نقطة النمو وإيماءاتها لا يوجدان بدون سياق . وهذا أمر دينامي لأن السياقات، ولاسيما سياقات الكلام الفورية، تتغير باستمرار . ونقطة النمو هي نقطة تمايز داخل هذا السياق . أنها ما يسميها فيجوتسكي المحمول النفسي psychological predicate .

٩٠٪ من النطق)، الفكرة الأولى هي في صيغتين دلالتين متعارضتين، هما الصورة واللغة . والنتيجة هي وحدة الفكرة التي تتعايش فيها الصورة والكلمات، وهذا موقف دينامي بطبيعته . وأصغر وحدة في هذه الجدلية تسمى نقطة النمو growth point .

نقطة النمو هي أصغر وحدة في جدلية الصورة-اللغة . وتسمى نقطة النمو لأنه من المفترض أن يكون النبض الأولي للتفكير من أجل (وأثناء) الكلام، والذي تنبثق عنه عملية تنظيم دينامي .

تستوعب نقطة النمو سياقها - مجالها من التعارضات ذات المعنى - إضافة إلى البعد الدينامي للغة . وتوجد نقطة النمو باعتبارها نقطة تمايز داخل هذا السياق، الذي يتم بناؤه جزئياً لجعل التمايز ذي مغزى .

نقطة النمو هي مفهوم تجريبي . إنها فرضية تتعلق ببيانات الإيماء- الكلام المستنتجة من مجمل أحداث الاتصال، مع التركيز بشكل خاص علي تزامن إيماءات الكلام مع التعبير .

ويتم تصوير هذه المبادئ مع أمثلة تجارب سرد القصص الموضحة في الشكل (١). والاختلافات البسيطة تروي قصة كبيرة . وكل متحدث يروي لمستمعه قصة رسم كاريكاتوري شاهده للتو . وقد كان نوع الكارتون، وهو مغامرات تويتي وسيلفستر، مألوفاً للمتحدثين، ولكن الرسوم المتحركة

المحددة، وهي «طابور الكناريا Canary Row» (من إخراج ايزادور فريز فريلينج ١٩٥٠)، كانت جديدة . في الرسوم المتحركة، يجلس تويتي في قفصه علي حافة نافذة عالية

تطل علي الشارع . ومشكلة سيلفستر هي كيفية الوصول إليه . الراوي في الصورة (أ) يصف كيف أن سيلفستر قد استخدم من قبل أنبوب ملائم للوصول إلى نافذة تويتي

عن طريق القفز عليها، ليمت إعادة مرة أخرى إلى الشارع بواسطة جرائني المخيفة . والراوي يصف الآن محاولة سيلفستر الثانية، وهذه المرة الاقتراب خلصة عن طريق تسلق

الأنبوبة من الداخل . ويقول «صعد من داخل الأنبوبة هذه المرة» - تشير الأقواس إلى عبارة الإيماء، والفعل التعبيري بأكمله، بخط عريض، وضربة الإيماء هي الجزء ذو المغزى:

التأكيد علي الإيماء والحفاظ علي وضعية الضربة وموضعها ولكن بدن حركة، والخط الأكبر هو نقطة الكلام النمطي . يتضمن تناول الإيماء والكلام المؤكد المتزامن معها فكرة أن اقتراب سيلفستر متضمن من الداخل، وأن هذه كانت معلومة ذات أهمية إخبارية . الراوي (ب) يصف أيضاً

الصعود الداخلي، ولكن بالنسبة له، هذه هي أول محاولات سيلفستر لتسلق الأنبوبة (إذ نسي الصعود الخارجي الأول) . وبينما نرى أن إيماءاته وكلامه ينقصه الملحم الداخلي . وبدون التناقض مع المظهر الخارجي، فعلى الرغم من

ملاحظة المظهر الخارجي، فإنه ليس ذا أهمية إخبارية . فنحن نعرف أنه كان ملحوظاً، لأنه استمر في وصف كيف أسقط تويتي كرة بولينج ضخمة داخل الأنبوبة . (يحاول التسلق أعلى برميل المطر ويراه الطائر تويتي وهو قادم ويرمي كرة البولينج أسفل برميل المطر، والذي يجعل للسرد

معنى إذا لاحظ وتذكر أن سيلفستر كان بالداخل . يستجيب



بديعة مصابني

مذكرات نجيب الريحاني الحقيقية والمجهولة (٤)

تاريخ الريحاني في جريدة !!

أول محاولة لكتابة تاريخ الريحاني ومسرحه، قامت بها جريدة «الشعب» في أكتوبر ١٩٣٢، وذلك بنشر مقالين، لم أصل على الأولي، ولكني حصلت على الأخرى، التي بدأت بملخص للأول، جاء فيها الآتي تحت عنوان «نجيب الريحاني (٢) لناقد الشعب الفني»: بدأنا الحديث يوم الأحد الماضي عن نجيب الريحاني بطل الشخصية المحبوبة كشكش بك، وبيننا كيف استطاع أن يشق لنفسه طريقاً حتى وصل إلى أقصى ما يتغيه فنان، وذكرنا أن أرباحه كانت فوق حد التصور حتى بلغ رصيده أربعة عشر ألفاً من الجنيحات عندما انتهت من رواية «حمار وحلاوة»، ووقفنا عند رواية «ولو» التي كانت أول رواية لحنها المرحوم الشيخ سيد درويش. ونرى اليوم أن نتابع حديثنا عن تلك الشخصية الفذة، ونقول:



سيد علي محمد

من الفراغ الذي يملأه. ولكن قام بعد ذلك كشكش كثيرون انتشروا في الأرياف وفي المسارح الصيفية وفي مسرح الريحاني نفسه عندما كان يستريح فترات عن العمل. وكان أول هؤلاء الكشاكش الأستاذ «عبد اللطيف جمجوم»، ولا يزال يمثله حتى اليوم في روض الفرج. ثم الأستاذ «محمد المغربي» وهو نزيل لبنان الآن، و«عبد النبي محمد» أفندي، ولا يزال هو الآخر يمثله في كل فرصة، ويكاد يكون هؤلاء الثلاثة متساويين فيما أصابوه من نجاح. ويليهما الأستاذ «أمين عطا الله» وهو «كشكش الشام»، ثم الأستاذ «يوسف عز الدين» و«أحمد فريد» أفندي، وغيرهم. ولكن كل هؤلاء مثل «الماس البيرة» (أي البراني أو المزيف) إذا قورن بالماس الأصلي.

بعد ذلك مثلت فرق عديدة نوع «الفرانكو آراب» الذي ابتدعه الريحاني ولا يمكن لكاتب أن يحصر هذه الفرق، ولكننا نذكر في مقدمتها فرقة كمال المصري «شرفنطح» التي عملت في «البيكاديلي»، وافتتحت عملها برواية «وراهم». ثم فرقة «عمر وصفي» التي عملت على مسرح «جلوب» - الذي أصبح

لك: «أنا اللي صنعت الريحاني وفي استطاعتي أن أصنع كل يوم عشرة مثله».. وهكذا تأججت الغيرة في صدور الجميع، وحاول الكل أن يثبت أن الريحاني لا شيء وأن في استطاعة أي فرد أن يقوم بأحسن مما يعمل. وهنا بدأت المنافسة القوية ولكنها مع الأسف كانت منافسة أساسها الفكر العقيم والتقليد الأعمى!!

بدأت المنافسة بالتقليد الأعمى لا بالتجديد والابتكار، فكان أول ما فكر فيه المنكرون أن يمثّلوا شخصية كشكش بنصها وفصها! بل يعيدوا نفس الروايات التي أخرجها الريحاني. وكان ذلك في «الأيه دي روز» عقب انفصال الريحاني عنه. وكان أدق من قام بدور كشكش «عبد اللطيف المصري» فسقط وتلاه «حسن فائق» فسقط أيضاً، أتعرف من الذي تلاهما؟ أنها حقيقة لا أثر فيها للهزر أو المجون أنه الأستاذ «منسى فهمي» الذي لم يمثّل دوراً واحداً كوميدياً قبل ذلك ولا بعد ذلك أيضاً! وكان ذلك ختام المأساة وفشلت تلك التجربة فشلاً مريعاً. فشل هؤلاء الثلاثة في أن يبرزوا الريحاني أو يسدوا شيئاً

ظهر الريحاني في عالم المسرح المصري والحرب العالمية قائمة على قدم وساق، والبلاد تحت الأحكام العرفية والقوم قلقون على مستقبلهم لا يعلمون شيئاً من أمر غدهم. فكتب الله النجاح لنجيب وكأنه ابتدع نوعه لينسي الناس شيئاً من ويلات الحروب ومن نكبات العالم التي كانت تحملها إليهم البرقيات. ابتدع نجيب نوع «الفرانكو آراب» و«الأوبرا كوميك» فأصاب الأفتدة، وأقبل عليه القوم إقبالاً لا أمل لطامع في أكثر منه. وشاعت ألحانه في القطر من أقصاه إلى أقصاه، وتداولتها الألسن حتى صارت تُنشد في الأزقة والشوارع وفي المدارس والنوادي وحفظها الصغار قبل الكبار والنساء قبل الرجال. وكنت لا تدخل بيتاً إلا وتسمع فيه ألحان أبي الكشاكش، تنشدها ربات الخدور في خلوتهن وبنات الهوى في ساعات سرورهن. في ذلك الوقت كان الريحاني موضع حسد من جميع زملائه الذين بزهم!! فكنت إذا قابلت «عزيز عيد» قال لك: «أنا أستاذ الريحاني»، وإذا قابلت «عمر وصفي» قال لك: «هو الريحاني يضحك أكثر مني؟»، وإذا قابلت «أمين صدقي» قال



محمد كمال المصري شرفنطخ

أعلن أنه غيّر نوعه وأنه سيفتتح برواية «رن»، التي أشيع في ذلك الوقت أنها بقلم المرحوم «محمد تيمور»، وتلاها برواية «فشر»، ثم «فرجت»، وأنت وبختك، ثم ٢٤ قيراط» ونجحت جميع هذه الروايات نجاحاً كبيراً واختتم الريحاني الموسم في أكتوبر سنة ١٩٢٠ ورحل بعد ذلك إلى الأقطار السورية. ولا بد هنا أن نشير إلى فرقة فرعية ألفها الريحاني لتعمل بمسرح «كازينو دي باري» وأعد لها جميع المعدات، وبذل لها أقصى مجهود ليكفل نجاحها، وأعد لها رواية «العشرة الطيبة» تأليف تيمور بك، وعهد بأزجالها للأستاذ «بديع خيرى» وتلحينها للشيخ سيد درويش، الذي وضع لها ألحاناً خالدة، واختار لها أقوى مجموعة ممكنة من الممثلين والممثلات. ورغماً عن كل هذه العوامل فقد كان اسم عزيز عيد كمرجع للرواية كافياً لإسقاطها وانحلال الفرقة عقب الفراغ من تمثيلها.

غاب الريحاني في الأقطار السورية وعاد وأعلن عن كوكب ساطع استحضره معه من سوريا، وأعلن عن رواية «أم أحمد» التي افتتح بها مسرحه من عدة أعوام! واكتظت الجماهير لتحية معبودها الريحاني ولمشاهدة الكوكب الجديد، فإذا بهم أمام ممثلة قديرة ذات صوت ملائكي حنون وقوام بديع وعلما أن اسمها «بديعة مصابني»، وقابلها أحسن مقابلة وحياتها أجمل تحية وتوقع لها الجميع مستقبلاً باهراً. ولكن الريحاني في هذه المرة كان غاية في الخمول والكسل فلم يشأ أن يخرج أية رواية جديدة فضلاً عن أنه ضم إليه مجموعة

الكسار، ولا الكسار استطاع أن يبرز الريحاني، ولكل منهما أنصاره ومحبه.

نعود إلى حديثنا عن الريحاني فنقول إنه ظل يمثل رواية «ولو» ثلاثة شهور كاملة. وفي النصف الأول من يناير عام ١٩١٩ أخرج رواية «إش»، وفي نفس الوقت أفتتح أمين صدقي وعلي الكسار عملهما بالمجستيك برواية «ليلة ١٤»، ونجحت كلتا الروايتين نجاحاً عظيماً، وفي ذلك الوقت ألف عزيز عيد فرقة لينافس بها الفرقتين وضم إليها يوسف وهبي والسيدة روز اليوسف، وافتتح عمله برواية «حنجل بوبو» يوم أول مارس سنة ١٩١٩ على مسرح «كازينو دي باري». ولم تعمل كلتا الفرقتين له أي حساب! وفي يوم ٩ مارس قامت ثورة البلاد فأغلقت جميع المسارح بأمر من السلطة العسكرية، وظل هذا الأمر لمدة شهرين كاملين ثم عادت فصرت للمسارح بالعمل فأخرج الريحاني رواية «قولوا له» ومثلها مدة شهر واحد ثم أخذ لنفسه أجازة بقية الصيف، وظلت الفرقة تعمل بكامل هيئتها وأخرجت روايات الريحاني القديمة وقام بدوره فيها «محمد المغربي».

طالت فترة استراحة الريحاني ولم يعد إلى العمل إلا في أول يناير عام ١٩٢٠، وكانت جميع رواياته في ذلك العهد عبارة عن استعراض لهيئات الأمة المختلفة: فمن أمراء إلى عربية ومن أعيان إلى جزارين، ووجد الريحاني أنه قد استعرض جميع المهن والطوائف وأنه لا بد وأن يغير ذلك النوع، فرأى أن يخرج روايات ذات موضوع فكاهي يتخللها الألبان وهكذا

سينما «متروبول» - وافتتحت عملها برواية «الشيخ وبنات الكهرياء». ثم فرقة «أمين صدقي» بـ«الأبيه دي روز»، التي لم تمثل سوى رواية «حتا باتا كاتا»، ثم فرقة «جورج أبيض» التي مثلت رواية «فيروز شاه» وامتازت بأنها باكورة أعمال «سيد درويش» وبأنها الرواية الأولى التي ظهر فيها الشيخ «حامد مرس» في دور مهم. ثم فرق لا عدد لها ألفها «عزيز عيد» فتارة مثل رواية «إديله في زنبيله» وأخرى «علي كاك» وثالثة «حنجل بوبو»، ثم فرقة الشيخ «سيد درويش» حين مثل مرة «شهرزاد» وأخرى «البروكة». وقد كُتب لكل هذه الفرق السقوط المريع، ولم تبق أية واحدة أكثر من شهر واحد، ولم تخرج أكثر من رواية واحدة أو روايتين على الأكثر. وهكذا كُتب للريحاني الانتصار على طول الخط، ولم يستطع أن يقف أمامه منافس إلا الأستاذ «علي الكسار» الذي كان ولا يزال منافساً خطيراً له! ولعل أهم أسباب نجاحه هو أنه استقل بنوع خاص ولم يعتمد على تقليد الريحاني في شيء.

أما المنافسة القوية، فبدأت في أواخر عام ١٩١٨ عندما كان الريحاني يمثل رواية «ولو»، ويستعد لإخراج الرواية الجديدة «إش». وفي ذلك الوقت كان الاستعداد قائماً على قدم وساق بجواره لإتمام تياترو «المجستيك» ليكون مقراً لفرقة «أمين صدقي وعلي الكسار»، التي أعلنت الحرب على الريحاني! وهو الآخر قد حسب ألف حساب لهذه الفرقة إذ هو أدري الناس بمقدرة أمين صدقي من جهة وبمكانة الكسار لدى الجمهور من جهة أخرى. وبدأت المنافسة بالتراشق بأسماء الروايات ثم بالنكات التي تحشر في الروايات وبين الأزجال! وما كاد الكسار يعلن عن عزمه على إنشاء التياترو حتى أعلن الريحاني عن روايته «ولو». ولما تم بناء التياترو أعلن عن رواية «إش» فأجابه الكسار برواية «عقبال عندكم». واستراح الريحاني فترة من الوقت ثم اعتزم العودة للعمل فأعلن جاره عن رواية «مرحب»، فأجابه برواية «رن»! وأعلن الكسار عن رواية «أحلامهم»، فأجابه برواية «فشر»! وأعلن الريحاني عن رواية «قولوا له» فأجاب الكسار برواية «قلنا له» وهكذا. أما التناوب بالنكات والأزجال فهي كثيرة! فمثلاً ختم الريحاني زجل عاشورة في روايته «ولو» بالقطعة الآتية:

ما تبخروا الإجسيانة رخره

من روح الأولاد العـرة
إحنا حنفهم في برابـرة

دا قصر ديل منك يا أزعر

ووضع أمين صدقي في رواية الافتتاح العبارة الآتية:

مساكيع ملاطيع مفاقيع جرابيـع

يا نجيب يا كميل يا شفيق يا بديع

ويقصد بذلك: نجيب الريحاني، وكميل شامبير، وحسين شفيق المصري، وبديع خيرى!! وبلغ هذا التنافس أقصاه عندما أعلن الريحاني عن رواية «فرجت». فما كان من أمين صدقي إلا أن عمد إلى نفس الرواية وكتبها بقلمه وسماها «راحت عليك»، وأخرجها قبل الريحاني بأسبوع!! ومهما قيل من أمر هذا التنافس فإن من العدل أن نقرر أن الحرب ظلت بينهما سجلاً وما زالت كذلك حتى اليوم!! فلا الريحاني استطاع أن يكتسح



عبد اللطيف جمجوم

وكللت بالنجاح وعاد الزوجان وعملاً سوياً موسماً كاملاً افتتح برواية «ياسمينة»، ولكنهما لم يلبثا أن اختلفا واتخذ كل منهما طريقه. فبديعة عادت إلى صالحتها والريحاني استمر يعمل على مسرحه حتى الموسم الماضي. حيث انتقل إلى الكورسال وأخرج روايتي «الجنين المصري والمحفوظة يا مدام»، ثم غادره إلى مسرح برنتانيا حيث أخرج روايتي «أولاد الحلال والرفق بالحموات».

هذه عجالة سريعة عن نجيب الريحاني الذي ذاع اسمه في كافة أنحاء الشرق وصاحب الفضل الأول في بناء الرواية المحلية والشخص الوحيد الذي استطاع أن يرسم شخصيات مصرية صميمة. وقد تشبث الريحاني في أن يشترك في تأليف جميع الروايات التي مثلها وأن يوضع اسمه بجانب اسم مؤلفها وللريحاني ذوق سليم في تهذيب الروايات وصقلها ولكن هذا التشبث من جانبه جعل عدد الروايات التي يستطيع إخراجها محدوداً جداً. والريحاني كسول إلى أبعد حد ومهمل إلى أقصى درجة وقد ذاق الأمرين هو قبل غيره من ذلك الكسل وهذا الإهمال ولكنه رغباً عن ذلك لا يزال محبوباً وله جمهور كبير يعجب به ويقدره قدره. والريحاني لطيف الحديث باش الوجه عديم الكلفة صريح في قوله جريء في عمله ونحن نتمنى له كل التوفيق. [توقيع] «الناقد الفني لجريدة الشعب».



محمد المغربي

إلى أمريكا ولا أعرف شيئاً عن هذه الرحلة، ولكنني سمعت أنها درت عليهما أرباحاً جزية! عاد الزوجان من أمريكا متخاصمين ولم يلبثا طويلاً حتى انفصلا انفصلاً تاماً، حيث استأجرت السيدة بديعة صالحتها المعروفة وأدارتها لحسابها. أما الريحاني فقد عزم على أن لا يعود لنوعه السابق على الاطلاق ووسوس له الشيطان أنه لم يخلق للكوميدي وإنما خلق ليكون ممثلاً تراجيدياً هائلاً وقد سال لعبه عندما رأى مقدار النجاح الذي أصابه يوسف وهبي في عمله فصمم أن ينافس فاستأجر المحل الكائن بنفس بناء رمسيس وأطلق عليه مسرح الريحاني وكوّن فرقة كبيرة على رأسها السيدة روز اليوسف، ودولت أبيض، وأحمد علام، ومنسى فهمي، وافتتح عمله يوم الاثنين أول نوفمبر سنة ١٩٢٦ برواية «المتردة» تعريب فؤاد سليم، وتلاها برواية «مونافانا»، ثم رواية «الجنة». ولم تخرج الفرقة سوى هذه الروايات الثلاث واضطر أن يحلها بعد ذلك أي بعد ثلاثة أسابيع من الابتداء وهكذا فشل الريحاني في مشروعه فشلاً لا حد له وقد مر لمشروعه أن يُقبر وهو في مهده.

تلقى الريحاني تلك الصدمة بصدر رحب ولم يلبث إلا أسبوعاً واحداً حتى كوّن فرقة جديدة واشتركت معه مدام «مارسيل» وعاد إلى نوعه القديم جداً «الفرانكو آراب» وافتتح عمله برواية «ليلة جنان»، ثم «مملكة الحب» ثم «الحظوظ». وقد نجحت الروايات الثلاث نجاحاً كبيراً. وأحيا بعد ذلك موسماً آخر افتتحه برواية «يوم القيامة» ونجح فيه أيضاً. بعد ذلك بذلت عدة مساعٍ للتوفيق بين الريحاني وبديعة،



إمين عطا الله

غير متجانسة من الممثلين والممثلات بينهم عمر وصفي ودولت أبيض وأحمد ثابت وغيرهم، وأعاد رواية «العشرة الطيبة» وقام بدور «خُص أخضر»، وأسند للسيدة بديعة دور سيف الدين. ثم أخرج بعد ذلك رواية «جميلة هانم»، وهي إحدى روايات «عبد الرحمن رشدي» القديمة. وبعد ذلك أخرج رواية «ريا وسكينة» وهي دراما عنيفة ذات فصل واحد، وكانت نشازاً بين روايات نجيب وسقط الموسم بأجمعه وحُلّت الفرقة بعد وقت قصير.

أفاق الريحاني من غيبوبته وأراد استعادة اسمه فألف فرقة قوية وعمد إلى ألف ليلة واستخرج من قصصها بضع روايات جعلها قوام موسمه الذي افتتحه برواية «الليالي الملاح»، وثانها برواية «الشاطر حسن» واختتم الموسم برواية «أيام العز»! وقد نجحت هذه الروايات الثلاث نجاحاً أعاد للريحاني كل ما فقدته من اسم! وأسند للسيدة بديعة دور البطلة في الروايات الثلاث فنجحت فيها نجاحاً جعلها قبلة أنظار المتفرجين وكان سبباً في إذاعة اسمها في كافة أنحاء القطر. وأحيا الريحاني بعد ذلك موسمين أخرج فيهما عدة روايات شرقية أمثال «البرنيسيس، والفلوس، ولو كنت ملكاً، ومجلس الأنس» وغيرها.

في ذلك الوقت توطدت العلاقة بين الريحاني وبديعة، وانتهت بأن عقد قرانهما في حفلة رسمية حضرها رهط من الإخوان والأصدقاء، وكان زواجاً موفقاً للطرفين فكل منهما كفؤ وأهل للأخر. ولم يلبثا طويلاً بعد هذا الزواج حتى حلا الفرقة وسافرا